

ENONCIATION
ET RESPONSABILITE
DANS
PRISON
DE FRANÇOIS BON

Maîtrise de Lettres Modernes

Année scolaire 1998-1999

UFR Lettres et Sciences Humaines

Université de Nice Sophia-Antipolis

Elodie HERNANDEZ

Mémoire dirigé par Béatrice BLOCH

INTRODUCTION

« L'art est une arme de guerre » déclarait Picasso. Cela signifie que l'art doit jouer un rôle actif dans la société en éclairant les hommes sur leur condition et sur le fonctionnement du monde. En effet, à travers les films, les spectacles de danse, de théâtre et les œuvres plastiques que nous voyons, à travers la musique que nous écoutons, et - ce qui nous intéresse plus particulièrement - à travers les livres que nous lisons, nous enrichissons notre connaissance. Cela nous permet d'acquérir des éléments pour mieux appréhender ce qui nous environne.

Dans toutes ses œuvres, François Bon est au plus près des malaises de notre société puisqu'il décrit et permet de comprendre certains dysfonctionnements du monde. François Bon est né le 22 mai 1953 à Luçon, en Vendée. Après des études à l'école d'ingénieur de Bordeaux et à l'Ecole Nationale Supérieure d'Arts et Métiers, il travaille dans l'industrie aérospatiale et nucléaire en France et à l'étranger. En 1982, il publie son premier livre : *Sortie d'usine*. A partir de 1984, où il est lauréat de l'académie de France à Rome, il décide d'être écrivain. Aujourd'hui, il a écrit vingt romans (le prochain est à paraître en janvier 2000), dont quatre pour la jeunesse. Il a également publié deux études sur Rabelais. En outre, François Bon est le scénariste de six films. Il a écrit sept pièces de théâtre et les textes de quatre œuvres musicales. Enfin, il a publié quatre ouvrages avec des participants à ses ateliers d'écriture.

Littérature, cinéma, théâtre, musique : François Bon expérimente de nombreux domaines de l'art. Il anime également plusieurs ateliers d'écriture dans différents milieux. En 1996-1997, il participe à un projet de la DRAC Aquitaine, avec la Coopération des Bibliothèques : pendant plus de cinq mois, il organise un atelier d'écriture hebdomadaire au

Centre de jeunes détenus de Bordeaux à Gradignan. De cette expérience émane *Prison*, publié en janvier 1998 aux éditions Verdier.

Grâce à ce livre, où de nombreux textes de détenus sont cités, nous pénétrons dans l'univers carcéral, ce qui est une des rares occasions donnée par la littérature de connaître ce milieu. En effet, les œuvres d'art (et notamment de littérature) ainsi que les médias, évoquent rarement le problème de la détention : *Prison* nous présente donc un monde fermé et mal connu.

Néanmoins, l'univers de la prison fonctionne également comme un miroir de la ville où toutes les inégalités se reproduisent. Aussi, sommes-nous concernés par *Prison*, puisqu'il s'agit d'un livre sur la ville dans laquelle nous vivons et dont, en tant que citoyens, nous sommes responsables. L'œuvre nous interroge donc sur notre responsabilité quant au fonctionnement de notre société créatrice d'exclusion, où certains hommes sont incarcérés. Cependant, les détenus sont, *a priori*, des individus n'ayant pas respecté les lois de la société : *Prison* pose également la question de leur responsabilité. Par conséquent, l'œuvre confronte de manière constante la responsabilité individuelle et la responsabilité collective. En dénonçant les inégalités de notre monde, ce livre remet chacun, détenus et lecteurs, en cause.

Outre cela, François Bon donne non seulement la parole à des jeunes gens incarcérés à Gradignan, mais il mêle également sa voix à celles de ces détenus. Or, François Bon est, au même titre que nous, citoyen et responsable de la ville : par identification, nous participons donc à l'énonciation complexe de *Prison*. Notre voix est, d'une certaine manière, une de celles qui s'y expriment. Ces voix sont nombreuses puisque les discours de François Bon et des détenus se mêlent de manière constante. Cela participe à l'originalité du livre, car *Prison* est une œuvre insolite qui ouvre de nouvelles voies à la littérature

La lecture de ce livre, en les mettant en relation, nous pousse donc à nous interroger sur les notions d'énonciation et de responsabilité. Pour développer ces deux thèmes, nous avons choisi de structurer notre travail en deux parties. Dans la première, nous fondant sur des

extraits de l'œuvre, nous observerons les mécanismes de l'exclusion dans la ville qui, parfois, mènent à l'incarcération. Puis, nous étudierons ce qui conduit certains d'entre nous à commettre des actes délictueux. Enfin, nous examinerons la manière dont l'incarcération est présentée dans *Prison*.

Dans une seconde partie, nous porterons notre attention sur l'écriture, ou plutôt les écritures dans l'œuvre. Il est en effet question de plusieurs écritures : celle de François Bon, imprégnée des différentes expériences menées en ateliers d'écriture et d'un héritage littéraire, et celle des détenus dont certains textes sont soit clairement cités, soit fondus dans le récit de François Bon. À travers ces différentes observations, nous serons amenés à remettre en cause non seulement le statut du roman, mais aussi notre propre statut de citoyen.

PREMIERE PARTIE : EXCLUSION ET

INCARCERATION

Dans cette première partie, nous tenterons de montrer en quoi, selon François Bon, l’incarcération est une conséquence de l’exclusion. Pour cela, nous verrons d’abord de quelle façon cette dernière se manifeste dans la ville, puis comment certains d’entre nous en arrivent à commettre un acte délictueux, et, enfin, ce que représente réellement la détention. Nous nous fonderons sur des exemples fournis par le livre et essaierons de voir en quoi le style de l’écrivain sert le contenu de son discours. A l’intérieur de la ville, certaines personnes sont effectivement exclues, parce qu’un logement leur fait défaut ou que celui-ci est situé dans une cité. D’autres hommes sont véritablement rejetés de notre monde et condamnés à une peine privative de liberté.

Cependant, si nous reconnaissons que ces gens sont victimes de dysfonctionnements de notre société, nous n’en restons pas à l’idée qu’elles sont toutes des victimes innocentes et bafouées de la société. Il existe effectivement, chez la plupart des détenus, des gens qui ont volontairement commis d’impardonnables délits. *Prison* ne nous conduit pas à nous insurger du fait que des gens paient une dette à la société, mais de la manière dont cette dette se paye. En effet, dans l’état actuel des choses, la prison n’améliore quasiment pas les problèmes de violence de nos villes. La logique à l’œuvre dans notre monde est que certains individus n’ont pas les moyens de vivre de manière digne au même titre que d’autres citoyens. Ils souffrent alors d’exclusion matérielle ou psychologique. De cette manière, ils en arrivent parfois à commettre des délits envers le reste de la société, même si certains délinquants ne se trouvent pas dans les cas que nous allons étudier dans cette première partie de notre travail. D’autres, au contraire, cumulent plusieurs désavantages.

L'idée défendue par François Bon, et à laquelle nous adhérons, est que notre « société est en panne »¹ et qu'il est nécessaire que chacun en ait conscience pour pouvoir y remédier. La prison est un lieu où ce malaise est flagrant. En effet, en évoquant la prison, nous sommes nécessairement amenée à nous demander pourquoi et comment nous en arrivons à condamner certains à l'enfermement.

A. ECRIRE SUR LA VILLE

François Bon lui-même, lors d'une émission radiophonique diffusée sur France Culture, déclare que *Prison* est un travail « sur la ville, pas sur la prison »². Cet ouvrage nous permet effectivement, à travers les textes des détenus, de porter un regard sur notre propre monde, sur notre société, sur notre ville. De même que dans ses autres œuvres, l'écrivain, dans son dernier livre, met en évidence des aspects misérables et injustes de ce qui nous entoure.

Prison est un témoignage, non seulement de ce qui peut se passer au Centre de jeunes détenus de Gradignan, mais également de ce qui peut se produire en-deçà et en amont. Par conséquent, dans cette première partie, nous allons observer les occurrences de la ville qui sont habituellement passées sous silence, mais auxquelles François Bon s'intéresse. Cette dénonciation du dysfonctionnement de notre société va de pair avec son écriture. À travers celle-ci, il met en relief certains aspects du monde que nous avons peu l'habitude de voir traités dans un ouvrage de littérature.

¹ Antoine SPIRE, *Staccato*, France Culture, émission du 26 février 1998

² Antoine SPIRE, *Staccato*, France Culture, émission du 26 février 1998

1. ECRIRE SUR LES EXCLUS DU MONDE DU TRAVAIL

Nous nous intéresserons en premier lieu aux difficultés que certains jeunes détenus ont éprouvées pour s'insérer dans le monde du travail. Nombreux sont ceux pour qui elles paraissent insurmontables. Certains d'entre eux, découragés, préfèrent continuer à gagner l'argent nécessaire par le biais de trafics illicites.

a. LE CHOMAGE

Les allusions faites au chômage sont nombreuses. Il constitue en effet un problème d'ordre majeur en France. L'œuvre illustre souvent la difficulté que beaucoup de détenus ont eue, lorsqu'ils étaient à l'extérieur, à trouver un emploi, et surtout un emploi stable ; cela n'est aucunement lié au fait qu'ils aient fait de la prison, puisque cette difficulté est souvent rencontrée avant la première incarcération.

Un texte du troisième chapitre évoque cette difficulté parfois insoluble à trouver du travail. Il est écrit par un détenu, cité entre guillemets, et a été rédigé d'après la consigne « Je ne supporte pas que... »¹. La première phrase (« ce qui m'énerve, c'est que, quand j'étais dehors, je n'avais pas de travail ») surprend, d'un point de vue grammatical, par l'emploi du présent pour un fait situé dans le passé. Ce détenu apparaît encore sous le coup d'un énervement causé par sa situation de chômeur lorsqu'il était à l'extérieur, c'est-à-dire dans un temps antérieur.

Dans la seconde phrase : « vous allez à l'ANPE le lundi, vous regardez les annonces... », l'emploi de la deuxième personne du pluriel laisse penser que ce jeune homme n'est pas le seul à souffrir de cette forme d'exclusion. Il s'agit de l'habituel manque d'offres d'emploi, que ce soit à l'ANPE ou dans diverses associations. Par conséquent, pour pouvoir gagner de l'argent, ce jeune chômeur se trouve contraint de travailler au noir. François Bon nous confronte à la réalité de notre système qui ne permet pas à certains de cotiser pour leur retraite ou d'être à la sécurité sociale.

Au chapitre précédent, il est question d'un autre détenu qui, lorsqu'il était à l'extérieur, ne parvenait pas non plus à trouver du travail. Dans ce cas, François Bon met en avant le fait qu'il est un habitant de la cité Californie (dans la banlieue de Bordeaux). C'est simplement parce qu'il vit dans cette cité qu'il ne parvient pas à trouver de travail. Il est ainsi soumis à une sorte de fatalité, pris dans un engrenage qui le dépasse. Il a beau aller régulièrement à l'ANPE, il sait « à quoi ça mène »². Il sait qu'il ne trouvera rien, si ce n'est quelques stages sans réelle utilité et dont il ne voit pas l'intérêt de les poursuivre (puisqu'il ne fait que les commencer). Dans cette longue phrase dont le rythme évoque la monotonie de l'enchaînement habituel des faits, la réponse hypocrite du conseiller est citée en style direct : « Vous en trouverez certainement, du travail, vous avez tout ce qu'il faut pour en trouver ». François Bon dénonce ici le manque de franchise et l'incapacité de la structure face à ce problème. Le conseiller sait pertinemment que ce jeune n'a quasiment aucune chance d'obtenir une réponse, mais lui dit le contraire.

Le paragraphe termine ironiquement sur la manière dont on le remercie : « on vous dit au revoir gentiment ». Comme dans l'exemple précédent, l'emploi de la seconde personne du pluriel l'inclut dans un ensemble de personnes confrontées au même problème. De plus, ce pluriel, comme nous le développerons plus tard, implique le lecteur.

b. LE DEAL

Le paragraphe suivant commence par : « Alors on se dit qu'on va continuer comme ça ». Il décrit ensuite le trafic que le jeune homme et d'autres commettent en allant en Espagne. L'ami de ce jeune homme revend du matériel volé ou de contrebande, comme par exemple, des consoles de jeux. Quant au détenu dont il est question, il semble plutôt que le *truc* qu'il passe soit du cannabis provenant du Maroc, qu'il va chercher en Espagne et qu'il ramène en France.

¹ François BON, *Prison*, Verdier, Paris, 1997, p. 54

² François BON, *Prison*, p. 38 et 39

A la page précédente, François Bon, mélangeant sa voix et celle du détenu, décrit la manière dont ce jeune et d'autres de sa cité revendent du cannabis en bas de leur immeuble. Pour eux à qui l'ANPE ne propose quasiment rien, c'est une des manières les plus simples de gagner de l'argent : « à l'époque (l'an dernier) c'était le seul moyen de faire de l'argent ».

Ainsi, *Prison* met en évidence la difficulté que beaucoup de personnes ont pour trouver un emploi. Certains, découragés, commettent des trafics illégaux. Le problème de l'emploi a, aujourd'hui en France, pris des proportions que plus personne ne peut nier. François Bon se sent concerné par cela et en parle dans son œuvre. De même, il évoque le problème des banlieues. Vivre dans une cité est effectivement une forme d'exclusion.

2. ECRIRE SUR UNE CITE DE BANLIEUE

Ce même chapitre (le second : « Au bord des villes ») apporte quelques éléments détaillés sur ce que représente au quotidien vivre dans une cité. Il est découpé en plusieurs parties dont les trois premières retracent la journée d'un jeune homme. Ces trois individus ne se connaissent pas et, dans la soirée, se rencontrent par hasard. Ils partent ensemble pour Lacanau dans une Cosworth, voiture volée. Ils sont ensuite incarcérés (sans que le lecteur connaisse exactement pourquoi). Ils participent alors aux ateliers d'écriture de François Bon.

Les deuxième et troisième paragraphes de ce chapitre, consacrés à deux garçons habitant dans une cité, nous fournissent de nombreux détails sur leur façon de vivre et le déroulement d'une journée dans cet endroit. L'un habite à Californie et l'autre à Bacalan (deux cités de Bordeaux). Cela nous a semblé intéressant, car il est rare de trouver des ouvrages de littérature qui aient trait aux banlieues. Cependant, aujourd'hui, en France, il existe au moins une cité dans quasiment toutes les grandes, voire moyennes villes. Décrire le monde environnant constitue en effet l'un des aspects du rôle d'un écrivain. « Le roman est un miroir que l'on promène le long

d'un chemin », écrivait Stendhal il y a plus de cent ans. François Bon, aujourd'hui, rend compte du monde qui nous entoure. À travers *Prison*, c'est un regard sur nous-mêmes, la ville et ses exclus qu'il nous permet de porter par l'intermédiaire des textes des détenus.

a. LA SITUATION GEOGRAPHIQUE

Au second chapitre, François Bon, à la manière d'un cinéaste, zoome sur la banlieue de Bordeaux. Comme nous le verrons plus loin, ce n'est pas la seule fois qu'il utilise ce procédé dans l'œuvre. Il décrit ici « l'autre côté de la grande ville »¹, distinguant et opposant, par l'emploi de cette épithète, les compartiments d'une même ville. C'est lui-même, dans l'émission radiophonique *Staccato*, qui utilise cette expression de « ville compartimentée », en disant que la ville est partagée. Dans ce passage de *Prison*, il file ensuite une métaphore : il assimile la ville à un corps et les ponts conduisant à l'autre rive, appelée *rive droite*, à de « grandes veines ». La cité se situe dans la zone industrielle, rejetée de la ville, là où se trouvent uniquement des « routes longeant des usines de brique, des entrepôts de fer et de poutres, et là la grande usine à béton ». En utilisant l'article défini (*la grande usine à béton*), François Bon abolit la distance qu'il peut y avoir avec les habitants de la cité ; cette usine semble ainsi appartenir à son univers.

Cette impression de proximité est renforcée par les nombreux détails de la description, comme par exemple ceux de la parenthèse du second paragraphe. Une telle précision (des « pierres non taillées emballées par quatre dans du grillage [...] ») nous laisse d'ailleurs penser qu'il ne connaît pas seulement cet endroit par l'intermédiaire des détenus, mais qu'il y est également allé.

L'endroit où se situe la cité est donc tout à fait hostile puisqu'elle est également séparée du fleuve par un terrain vague où se trouvent des carcasses de voitures, et qui constitue le seul espace où les enfants peuvent se fabriquer des cabanes.

¹ François BON, *Prison*, p. 35

b. VIVRE DANS LA CITE

Plus loin, ce même troisième paragraphe focalise l'attention du lecteur sur un jeune homme dont le lecteur ne connaît pas l'identité et qui reste dans l'anonymat, puisque son prénom n'est jamais précisé : il est simplement désigné par le pronom *il*¹. Nous ne trouvons pas non plus d'indications temporelles : « Il est en bas de son immeuble avec quatre bons copains ». Cela laisse penser qu'il ne s'agit en rien d'un moment exceptionnel, que ces jeunes, n'ayant rien de plus intéressant à faire, passent l'essentiel de leur temps entre eux, dans la cité, à attendre des *clients* à qui revendre du cannabis.

Après quelques lignes sur les meilleurs amis de ce jeune, François Bon revient sur la description de la cité, ou plutôt des cités, car il existe non seulement une séparation entre la ville et sa banlieue, mais aussi dans la cité elle-même : « La cité est divisée en deux parties, il y a Californie Un et Californie Deux »².

Si cette cité de Bordeaux est ainsi divisée, c'est qu'un nombre très important de personnes y vivent. Un rond-point sépare les deux parties de la cité. Il est considéré comme une véritable frontière délimitant, entre autres, des territoires pour les revendeurs de cannabis. François Bon cite alors un extrait en italique d'un texte du détenu :

Ce rond-point c'est la limite, personne ne vend sur le territoire de l'autre, c'est la règle qui a été décidée il y a plusieurs années par les anciens.

Nous notons que l'emploi du terme *anciens*, désigne les aînés, ceux qui les ont précédés dans leur fonction de revendeurs. Utilisé comme substantif, ce nom s'inscrit dans un vocabulaire traditionnel devenu archaïque. En effet, mis à part son utilisation par les jeunes des cités, ce terme n'est guère plus employé aujourd'hui. Cela montre que, dans cette communauté de banlieue, les rapports entre les jeunes sont solidement structurés et fondés sur du respect :

¹ François BON, *Prison*, p. 35

² François BON, *Prison*, p. 38

la *règle* mise en place il y a plusieurs années est toujours valable. Elle est incontestable et tous doivent être garants de son bon fonctionnement.

Outre cela, nous avons relevé plus haut que François Bon paraît connaître l'emplacement de la cité. Ici, il semble également familier avec le vocabulaire utilisé dans les banlieues, car, nous relevons la locution *petit frère*¹. Cette expression ne désigne pas un lien de parenté, mais seulement les enfants, alors que les grands frères sont les jeunes plus âgés de la cité. Ce terme dénote lui aussi du respect que les gens de cette collectivité ont les uns envers les autres et montre qu'il existe une prise en charge des plus petits par les plus grands.

c. L'ENNUI DANS LA CITE

Le deuxième paragraphe du second chapitre concerne un habitant de la cité Californie. Au troisième paragraphe, il est question d'un habitant d'une autre cité de Bordeaux : Bacalan. Ces deux paragraphes sont, pour le lecteur, et cela saute aux yeux immédiatement, étouffants par leur monotonie. Les journées de ces deux jeunes hommes semblent être les mêmes chaque jour. L'ennui est un piège dans lequel ils sont enfermés. Ils ne voient pas de possibilité d'en sortir et rien (ou quasiment rien), dans la société, ne leur vient en aide.

Nous observons tout d'abord le second paragraphe où, pour rendre compte de cette répétition quotidienne des événements, la mettre en évidence par l'écriture et la faire peser sur le lecteur, François Bon emploie différents effets d'écriture. Il utilise de longues phrases pouvant atteindre dix à quarante lignes. Cette particularité confère aux propos une impression de lourdeur enveloppant du même coup le lecteur.

Nous remarquons également que l'utilisation des temps est significative du sens donné à l'énoncé. Pour décrire cette banale journée, les verbes sont essentiellement conjugués au présent et à l'imparfait. Ils ont une valeur itérative, ils signifient que les choses sont répétées

¹ François BON, *Prison*, p. 42

de manière identique tous les jours. Quelquefois, les verbes employés sont au futur, ce qui montre jusqu'à quel point les événements sont prévisibles :

[...] quand on sortira de toute façon il fera jour, la même voiture cahotante vous hébergera pour dormir un peu sur le parking ou bas-côté jusqu'au soleil grand levé et qu'on se prendra un café [...] ¹

Les sorties elles-mêmes sont tellement identiques qu'en raconter une équivaut à raconter toutes les autres.

Nous notons ensuite que le verbe « attendre » est répété cinq fois dans ce second paragraphe :

« ils attendaient » , employé sans complément ;

« rien d'autre à faire qu'attendre que ça vienne à votre porte », le sujet est un pronom démonstratif renvoyant aux *clients* ;

« *il y a quelqu'un qui attend les clients* », dans un texte en italique du détenu lui-même ; le verbe possède cette fois un complément d'objet direct ;

« *toute la journée on attend* », le verbe est ici utilisé sans complément : ils attendent des clients et plus largement une occasion de sortir de cet engrenage, de cet ennui ;

« Alors on reste en bas des escaliers, on attend » et « on boit quelques bières, et on attend » : comme dans l'exemple précédent, les verbes utilisés dans ces deux cas n'ont pas de complément et l'interprétation peut donc en être la même.

Par conséquent, ces jeunes n'ont rien à faire pour remédier à la monotonie de leur existence, ils sont constamment en attente de quelque chose, dans l'expectative.

En outre, différentes locutions viennent renforcer cette monotonie.

« Dès le matin »² montre que ce déroulement des faits est inévitable et qu'il démarre aux premières heures d'une journée n'offrant aucune autre possibilité. Ces jeunes subissent cela

¹ François BON, *Prison*, p. 37

² François BON, *Prison*, p. 35

avec une certaine passivité, puisqu'« ils restent là en bas », ne sachant pas « quoi faire d'autre et se disant qu'ils vont continuer comme ça ».

Il arrive souvent qu'ils aillent en boîte de nuit. Même ces instants, censés être un moment de loisir et de rupture avec le quotidien, sont habituels et prévisibles. Pour mettre cela en avant, François Bon accumule abusivement le nom de boîtes des environs de Bordeaux. Il les énumère les unes à la suite des autres sans donner l'avis du jeune homme, son appréciation qualitative. Il se contente seulement d'une description strictement formelle de leur emplacement.

Enfin, à la fin de ce paragraphe, nous observons une rupture avec la description du quotidien. Il n'est plus question d'une journée comme les autres, mais de « ce jour-là »¹, le jour où, avec deux autres, ils sont partis à Lacanau dans une Cosworth volée, ce qui les a conduits en prison. Nous ne sommes plus dans le domaine de l'itératif mais du singulier. L'emploi des temps se modifie : l'imparfait ne marque plus la répétition mais simplement l'antériorité. Des verbes sont conjugués au passé composé ou au passé simple :

[...] moi donc avec ce type tout ce que j'en savais c'est que c'était une connaissance à Manu, et donc nous deux qui ne nous connaissions pas, déjà la pleine nuit, on a fait signe à des voitures qui bien sûr ne s'étaient pas arrêtées sauf celle-ci [...]

Contrairement aux lignes précédentes, il s'agit ici d'éléments uniques, qui ne se sont produits qu'une seule fois, même si les phrases sont toujours longues et la ponctuation quasiment inexistante.

Le troisième paragraphe est construit sur le même modèle : chronologie d'une journée comme les autres à la cité (il s'agit cette fois de Bacalan et non plus de Californie), puis rupture et virée en Cosworth. Comme dans le second paragraphe, la rupture dans le récit s'accompagne d'une variation des verbes employés : les verbes sont au présent pour marquer la répétition des faits habituels, puis, au moment de la rupture, c'est l'imparfait et le passé composé qui sont utilisés. Ce jeune, comme celui de Californie, ne sait pas vraiment quoi faire et s'ennuie. Sa

journee se resume rapidement : il se reveille a dix heures puis ecoute de la musique ; a treize heures, il sort de chez lui et va rejoindre ses copains sur le stade ; a dix-huit heures, il revient chez lui mais ressort apres une breve discussion avec son pere.

La rupture se produit a cet instant : « Alors je suis descendu parce que je voulais pas entendre plus [...] »². Les choses decrites sont desormais exceptionnelles : « La (cette fois-la) on s'est mis a l'arret de bus ». Il retrouve alors des amis a la station service et vole une sacoche contenant quatre mille deux cents francs. Plus ou moins par hasard, il se met a parler avec ceux de la Cosworth. Il part ensuite avec eux a Lacanau.

Ainsi, pour conclure sur l'observation de ces deux paragraphes fournissant des details sur la vie dans la cite, nous dirons que ces jeunes sont pris dans un cercle vicieux entre monotonie et chomage. Il existe dans leur vie un vide enorme qu'ils sont prets a remplir par n'importe quoi.

3. ECRIRE SUR LES SANS-ABRI

Si les habitants des cites de banlieue sont exclus de la ville et, dans une certaine mesure, de la societe, il existe, a l'interieur meme de la ville, une autre forme d'exclusion. Certaines personnes ne possedent pas assez d'argent pour avoir un logement fixe et se retrouvent donc soumises au hasard et a la chance pour pouvoir dormir. Les Sans Domicile Fixe sont pris dans un engrenage : sans domicile, ils ne peuvent pas trouver de travail et sans travail et donc sans argent, il leur est impossible de trouver un logement.

De nombreux detenus avec qui Francois Bon a eu l'occasion de travailler au Centre de jeunes detenus de Gradignan ont, lorsqu'ils etaient a l'exterieur, souffert de cette situation ; que cela soit avant leur premiere incarceration ou entre deux emprisonnements.

¹ Francois BON, *Prison*, p. 39

² Francois BON, *Prison*, p. 41

Le roman commence par un chapitre consacré à un détenu nommé Brulin. François Bon y apprend que, quelques jours seulement après sa sortie de prison, Brulin a été assassiné dans un squat (c'est-à-dire une habitation vide occupée illégalement par des personnes sans logement) situé rue des Doves à Bordeaux.

a. LA RUE DES DOUVES

Au début du premier chapitre, François Bon raconte ce qu'il a vu lorsqu'il s'est rendu dans cette rue. Il utilise un procédé tout à fait visuel que nous avons déjà observé pour la description de la cité à la page 35 : le zoom. Il se rapproche successivement du squat en décrivant d'abord le marché, puis la rue des Doves et ses maisons et, enfin, le numéro 28.

Nous remarquons sa manière de dénoncer à distance, de militer sans se positionner avec évidence lorsqu'il écrit : « dehors [...] sur les volets cloués on a écrit (comme sur les maisons d'à côté) : *600 000 sans-abri ici c'est libre* »¹. Ce slogan est lui-même en italique dans le texte. Il met en avant l'absurdité de notre société où certains n'ont pas de logement pour dormir et où d'autres n'utilisent pas tous ceux qu'ils possèdent.

Nous allons comparer la description du squat faite par François Bon et celle que Brulin en donne dans un texte cité entre guillemets quelques pages plus loin. Notons auparavant que, dans son texte, le détenu fait allusion à « un rituel muet »². Comme à chaque fois que des individus vivent en groupe, une structure est posée pour s'organiser. Les gens vivant dans le squat ont mis en place certaines règles :

[...] si ces places ne s'achètent pas elles se négocient, on doit se faire accepter c'est un rituel muet et si on n'en a pas la clé pour entrer il ne vaut mieux pas ou de rester même pour une nuit [...]

¹ François BON, *Prison*, p. 9

² François BON, *Prison*, p. 13

Un certain comportement est donc nécessaire pour être accepté dans le groupe et pouvoir s'installer. Il est tout à fait probable que ces sans-logis se sont débrouillés seuls pour occuper cette maison vide. Cependant, nous apprenons plus loin qu'il arrive que la Croix-Rouge donne l'adresse d'un squat à des individus ne sachant pas où dormir ; d'autant plus lorsqu'il fait froid et que rester dehors la nuit représente un danger.

François Bon et Brulin nous offrent donc chacun une vision du squat de la rue des Douves. Certains points sont communs aux deux récits (comme par exemple la vétusté des lieux où il n'y a que quelques pauvres matériaux de récupération, tels que des matelas ou des cartons).

En revanche, d'autres éléments ne sont relevés que par l'un d'entre eux. La différence de ces visions vient surtout du fait que ces deux hommes n'appartiennent pas au même monde et ne perçoivent donc pas les mêmes choses. François Bon fait partie de la société, il est une personne du jour : « Je suis allé rue des Douves. C'était trois semaines après, le matin en arrivant »¹. Visitant le squat dans la matinée, il n'y rencontre personne :

Dans une pièce au fond, sans porte, il y avait des matelas empilés et des sacs plastiques, des gravats et des cartons, ça se voit que des gens vivent là même si à cette heure du matin il n'y avait personne [...]

Le lieu prend seulement vie le soir, pour les initiés, c'est-à-dire les squatteurs. Brulin fait partie de ce monde des exclus. La nuit, dans l'obscurité, ce jeune homme se rend au 28 de la rue des Douves :

[...] au-dessus des pièces vides du rez-de-chaussée, si on trouvait l'escalier, il y avait ces chambres sur parquet où nous dormions, le culot qu'il fallait pour entrer dans le noir et monter à l'étage où sont les matelas et les cartons [...]²

La ville est à part, *ailleurs*, loin de cet endroit oublié, abandonné. François Bon relève d'ailleurs la proximité géographique et symbolique du squat et de l'institut de médecine légale : « pour venir à l'Institut de médecine légale Brulin n'avait eu que trois cents mètres à faire ».

¹ François BON, *Prison*, p. 8

² François BON, *Prison*, p. 13

Par cette métaphore, il note que ces gens sont exclus du système, de la ville, de la vie et donc proches de la mort.

b. LA DIFFICULTE POUR TROUVER UN ENDROIT OU DORMIR

Dans *Prison*, François Bon fait souvent allusion à ces difficultés que rencontrent quotidiennement les Sans Domicile Fixe.

Le premier paragraphe du second chapitre est consacré au troisième jeune homme parti à Lacanau avec la Cosworth volée. Sa journée est racontée sur le même modèle que celles des deux autres. Cependant, lui ne vit pas dans une cité, mais dans l'errance la plus totale, n'ayant ni argent, ni travail, ni maison. La rue piétonne tient lieu de premier décor, vers trois heures du matin. Il se trouve avec d'autres sans-logis dont un leur montre un endroit pour dormir :

[...] on pouvait passer par les poubelles, ce n'était pas fermé, et derrière c'était une sorte de cave, et dans une des caves des cartons qu'ensuite il fallait remettre.¹

Ensuite, une description en détails de l'endroit délabré est faite. Ces hommes ne peuvent dormir que très peu de temps puisqu'ils doivent partir avant sept heures, avant que le gardien rentre les poubelles. Ce jeune homme erre le reste de la journée, allant au hasard des rencontres et ayant du mal à trouver de l'argent pour se nourrir. A la fermeture des pubs (donc vers une ou deux heures du matin), il recherche en vain ces caves où il a pu dormir. Tombant de sommeil et n'ayant pas la possibilité de dormir dehors à cause de la pluie, il rentre dans une voiture ouverte. Il souhaite l'amener plus loin pour pouvoir « dormir plus longtemps », puis décide de l'utiliser. Il part finalement pour Lacanau avec les deux jeunes des paragraphes deux et trois. Ici, François Bon nous fait prendre conscience des difficultés pour dormir qu'éprouvent chaque jour certains hommes.

¹ François BON, *Prison*, p. 30

Le troisième chapitre intitulé « Cinquante-trois fois la faute » est découpé en courts paragraphes où il est question de différents détenus (François Bon résume ou introduit les textes des détenus, ce qui explique les emplois de la troisième personne). Beaucoup d'entre eux ont, dans leurs textes rédigés en atelier d'écriture, fait allusion à leur situation de Sans Domicile Fixe comme par exemple : « ils étaient trois et n'avaient pas où dormir »¹. Un homme inconnu leur propose ensuite une pièce vide pour dormir. A la page suivante il s'agit « d'un type qui leur avait loué une caravane dans le fond de son terrain ». Ainsi, lorsqu'ils étaient en liberté, ces détenus ont été soumis au hasard des rencontres pour trouver un endroit où dormir.

Plus loin, il est question de l'aventure tout à fait inconcevable d'un adolescent qui, ayant fugué, parvient pendant trois semaines à manger et dormir dans le lycée où il était l'année précédente, dormant à la gare le week-end, sans que personne ne remarque sa présence. François Bon s'interroge sur l'aide qui aurait pu être fournie à ce jeune homme pour qu'il ne bascule pas dans la délinquance. De plus, l'écrivain s'insurge contre l'école qui n'accueille pas certains individus désemparés : « et quel délit porterait-on d'avance en soi-même si c'est dans son école qu'on revient pour vivre et qu'elle aussi vous chasse ? »²

Au chapitre suivant, il est également question d'un SDF qui, l'hiver, n'a parfois pas d'autre possibilité pour dormir que d'entrer par effraction dans des caravanes vides. Même si, comme nous l'avons dit précédemment, François Bon dénonce ces inégalités avec une certaine distance, nous voyons qu'à travers la négation, son indignation transparaît dans la restriction du choix : « quand on a que cela où dormir »³.

Le cinquième chapitre témoigne également de la situation instable des sans-logis :

Je vis dans un parking souterrain en face de la gare au quatrième sous-sol [...] Quand je passe la porte qui se trouve face à moi, j'arrive dans le grand parking. Il y a des couvertures, des sacs à dos qui appartiennent aux autres SDF et leurs chiens.⁴

¹ François BON, *Prison*, p. 45

² François BON, *Prison*, p. 54

³ François BON, *Prison*, p. 79

⁴ François BON, *Prison*, p. 86

Dans ce même chapitre, il est question d'un jeune dormant dans une voiture à l'intérieur, là aussi, d'un parking souterrain, ou dans des caves. Enfin, plus loin, un détenu fait allusion à « une nuit dehors »¹ puis à une autre dans une voiture, « nul autre moyen pour cette nuit. »

Par conséquent, *Prison* nous fournit de nombreux exemples de récits de SDF cherchant un endroit pour passer la nuit. Comme nous l'avons vu, ils se retrouvent le plus souvent dans des caves ou des parkings, c'est-à-dire des lieux austères, en recul du monde, des lieux d'exclusion. François Bon ne commente quasiment pas ces exemples. Il se contente d'y faire allusion. Il laisse au lecteur le soin d'évaluer la logique de ces situations.

4. ECRIRE SUR LES PROBLEMES D'INSERTION

Nous terminons cette première partie par quelques brèves études des problèmes d'insertion mis en avant par François Bon. Par *insertion*, nous entendons l'intégration à notre société de certains individus souffrant d'une situation précaire. Nous verrons que certaines personnes vivent des situations ne leur donnant pas les moyens d'avoir un équilibre et des valeurs solides.

a. LE BESOIN DE REPERES

Les exemples précédents témoignent également du besoin que chaque individu a de vivre en groupe, de se structurer par rapport aux autres, comme l'explique un détenu : « Mon

¹ François BON, *Prison*, p. 94

meilleur souvenir c'est les caves car on se sentait vraiment chez nous et formions une vraie

communauté tous ensemble »¹.

Ce désir « d'être ensemble » est d'autant plus fort qu'un grand nombre de détenus ne l'a pas vécu durant leur enfance, n'a pas pu jouir du support d'une famille. Souvent, ces mêmes personnes n'ont pas eu de maison. C'est ce que montrent les textes écrits sur ce mot « maison » qui, précise François Bon, « n'est pas le leur ».

Ce jour-là, l'un d'entre eux avait d'ailleurs demandé : « Quand on n'en a jamais eu, de maison, monsieur, qu'est-ce qu'on écrit ? ». Au sujet de cette consigne, un autre détenu écrit que son endroit préféré est une pièce où ils sont plusieurs à se retrouver, « et le principal, on est entre copains et copines ».

Un grand nombre de personnes a aujourd'hui des difficultés pour prendre en charge leurs enfants. Ces derniers sont alors placés dans des foyers d'accueil. *Prison* présente de nombreux témoignages de jeunes ayant subi cette situation : « Cinq fois, dix fois , vingt fois le mot *foyer* et l'expression « qu'ils en avaient marre » »². Cet énervement provient sans doute du fait que ces foyers sont parfois inadaptés aux réels besoins de ces enfants. Il existe un nombre très insuffisant d'éducateurs et d'assistantes sociales. Ces travailleurs sociaux ne peuvent donc pas toujours fournir un travail de qualité. Plus largement, nous dirons qu'en France, les structures sociales institutionnelles ne sont pas assez développées.

Le détenu dont il est question dans le dernier chapitre fait allusion à l'un de ses éducateurs, qui a réellement compté dans sa vie et lui a permis, après avoir instauré entre eux un rapport de confiance, de mener une vie équilibrée : « Pendant un an je ne me suis pas reconnu, j'avais tout arrêté. J'ai fait des trucs que moi-même je ne me serais jamais cru capable »³. Cette remarque montre bien que le rôle des structures et travailleurs sociaux est indispensable.

¹ François BON, *Prison*, p. 88

² François BON, *Prison*, p. 48

³ François BON, *Prison*, p. 112

b. L'ILLETTRISME

Par ailleurs, nous remarquons que, parfois, ces structures socio-éducatives ne prennent pas en compte le problème de l'illettrisme qui est pourtant réel et conséquent.

Alain Bentolila est professeur de linguistique à la Sorbonne et conseiller scientifique de l'Observatoire national de la lecture. Il est un spécialiste de l'illettrisme en France. Depuis six ans, il dirige les recherches et les études sur ce sujet. Dans un de ses ouvrages, il constate que « s'il est préoccupant que 20 % de nos jeunes adultes ne soient pas des lecteurs accomplis, il est infiniment plus inquiétant que 8 % d'entre eux soient, du fait de l'illettrisme, des exclus en puissance. »¹

Ailleurs, il écrit :

Plus l'illettrisme est profond, plus graves et plus longues sont les détresses économiques et sociales. Ainsi l'illettrisme se présente comme un obstacle majeur aux démarches d'insertion culturelles et sociales. Sur les centaines de témoignages d'échecs d'insertion déjà collectés et analysés, la détection et le remédiation de l'illettrisme ont été rarement prises en charge.²

Alain Bentolila déplore que certaines structures ne tiennent pas compte de l'illettrisme. Par conséquent, ce phénomène contribue à l'exclusion de ceux qui en souffrent.

François Bon, dans *Prison*, ne va pas jusqu'à dénoncer aussi clairement ce problème. Il fait quelquefois allusion à des détenus qui, ne sachant pas écrire, lui dictent leurs textes :

[...] un autre qui ne tenait pas le crayon parce qu'il ne savait pas mais détachait un à un les mots pour bien marquer qu'il ne parlait pas mais dictait de l'écrit : « Avant, je ne savais pas écrire, et maintenant j'apprends à écrire. Quand je suis sorti de l'école, je ne savais écrire que mon nom et mon prénom et ma date de naissance. Avant, je ne savais pas écrire. Maintenant, je sais écrire mon nom et des mots que j'écris un peu [...] »³

Dans cet extrait suivant, nous notons que le verbe écrire est répété cinq fois. Cela nous montre l'importance que le détenu lui accorde. Ce verbe constitue d'ailleurs la consigne de cette

séance. De plus, il est lamentable d'apprendre qu'en sortant de l'école (c'est-à-dire normalement à 16 ans), ce jeune homme ne savait écrire que ses nom, prénom et date de naissance. Il n'est malheureusement pas le seul dans ce cas. Cela montre que la structure n'est pas bien adaptée aux besoins des élèves.

c. L'HOSTILITE DU MONDE

Nous venons de voir comment François Bon illustre certains problèmes qui fractionnent notre société (chômage, cités, logement, déstructuration de la famille...). De nombreux détenus sont d'ailleurs victimes de plusieurs de ces exclusions. Lorsqu'ils étaient à l'extérieur, ils éprouvaient des difficultés pour s'insérer, pour participer à un système qui leur paraissait hostile. Cela engendrait un sentiment de découragement, un besoin de se protéger de ce monde avec lequel ils étaient en rupture. C'est pourquoi François Bon écrit : « Cette manière qu'ils ont tous d'être comme perdus au monde »⁴.

Ensuite, il cite entre guillemets le texte d'un détenu qui, un jour, prend le train sans raison particulière, sans savoir où il veut aller. En utilisant le substantif *manière* déterminé par l'adjectif démonstratif *cette*, François Bon signifie qu'il s'agit d'une forme de comportement plutôt que d'une attitude réfléchie et donc volontaire. S'interrogeant sur l'attitude de ce détenu soudainement saisi par le besoin de partir, l'écrivain construit une réflexion plus générale sur notre place dans le monde :

L'énigme qu'on se pose par rapport à sa propre existence en un lieu et un temps singuliers, nul témoin ne pourra vous en éclairer, soi-même on ne saura pas. Et vingt textes du même genre [...] cette impression du temps qui ne compte pas [...] ⁵

¹ Alain BENTOLILA, *De l'illettrisme en général et de l'école en particulier*, Plon, Paris, 1996

² Alain BENTOLILA, « L'illettrisme, autisme social » in *Le Monde de l'éducation*, mars 1997

³ François BON, *Prison*, p. 78 et 79

⁴ François BON, *Prison*, p. 63

⁵ François BON, *Prison*, p. 64

François Bon met ici en relief ce sentiment commun chez les détenus qui, par rapport aux gens ayant une place stable dans la société, ont une appréhension différente de l'existence et donc un rapport modifié au temps, accordant une valeur quasiment unique au présent.

Parmi les gens incarcérés, il existe plus de 40% de prévenus (c'est-à-dire non encore jugés, en appel ou en pourvoi). (Nous avons obtenu ce chiffre dans le « Rapport 1998 » de l'Observatoire International des Prisons). Ces gens ne savent pas combien de temps va durer leur détention.

Ils ont donc un rapport tout à fait particulier au temps puisqu'ils sont en attente d'une décision judiciaire. Les condamnés sont eux aussi dans une attente constante : attente d'une réduction ou de la fin de leur peine, d'une permission ou d'une liberté conditionnelle. Le futur, même proche, est donc incertain pour les détenus, d'où la dimension exceptionnelle que revêt le présent.

De plus, lors de la détention, tout est programmé, minuté : réveil, repas, douches, visites, promenades... Les détenus n'ont aucune gestion de leur temps. Tout est décidé par l'administration pénitentiaire, ils sont en état d'hétéronomie.

Plus loin dans *Prison*, nous trouvons un texte du détenu Ciao dans lequel celui-ci fait allusion à ce besoin de se protéger de l'agressivité extérieure :

[...] la coque de tôle autour de soi refermée pour ne plus entendre ni voir, pour se protéger seulement des menaces du monde [...] ¹

Pour s'abriter du monde, Ciao utilise la métaphore de la coquille. La tôle de la voiture est pour lui une enveloppe protectrice où il se sent en sécurité comme à nul autre endroit. A ses yeux, le monde constitue donc un élément hostile, représente un danger qu'il cherche à éviter puisqu'il utilise le terme de « menaces ».

¹ François BON, *Prison*, p. 77

² François BON, *Prison*, p. 49

d. LES PROBLEMES PARFOIS RENCONTRES AVEC LA POLICE

Cette institution, qui devrait être une aide rassurante pour les citoyens, ne remplit pas toujours son rôle. Certains témoignages, dans *Prison*, attestent d'attitudes hostiles de la part de la police.

Au troisième chapitre, un texte entre guillemets nous relate les propos persécutants de certains agents de police à l'égard de son auteur. Ce jeune homme est, semble-t-il, connu des forces de l'ordre pour plusieurs délits. A la moindre occasion, les agents de police le soumettent à des attaques verbales :

Même que je fais rien, je sors d'une boîte et les keufs quand ils me voient c'est : Alors pas encore mort, quand c'est que tu nous débarrasseras le plancher ? Il pourrait y avoir un vélo de piqué c'est moi qu'ils viennent chercher...¹

Les propos qui lui sont adressés sont non seulement injurians, mais ne motivent en rien un désir de mener une vie dans la totale légalité, au contraire. En effet, ce sont des membres de l'institution sensée assurer le maintien de l'ordre public qui montrent ostensiblement leur désir qu'un individu « débarrasse le plancher », c'est-à-dire qu'il soit incarcéré, exclu de la société, ou même mort. Il est compréhensible que ce dernier n'ait plus aucunement foi dans les structures étatiques, voire même qu'il soit pris d'un sentiment de haine et de mépris à leur égard.

Un peu plus loin, dans le même chapitre, nous trouvons un autre texte témoignant cette fois du racisme de certains membres de la police. A la suite d'un contrôle d'identité, ce jeune homme s'est retrouvé au commissariat sans raison puisqu'il avait montré ses papiers :

Ils me ramènent au commissariat, ils me fouillent, ils me mettent à poil, ils trouvent rien, ils me font chier, après ils me disent : C'est une erreur. Ça, ça fout les boules. Ils m'ont gardé deux heures ou trois heures, ils m'ont rendu les papiers, après ils me lâchent, pourquoi : parce que je suis arabe.²

² François BON, *Prison*, p. 58

À juste titre, François Bon trouve cela injustement déplorable et précise que (peut-être pour masquer son malaise) ce détenu raconte cela « comme si c'était drôle et qu'il fallait en sourire. » L'écrivain veut ici montrer que des faits aussi graves sont à prendre en compte avec le plus grand sérieux, car il est intolérable que de telles injustices aient lieu, d'autant plus qu'elles ne sont pas rares.

e. LA FUITE

Dans cette première partie, nous avons vu les différentes formes d'exclusion à l'intérieur de la ville que *Prison* dénonce. Certaines victimes d'une ou de plusieurs de ces exclusions sont parfois, sous le poids du découragement, amenées à vouloir fuir, ou du moins à tenter de se protéger, comme nous l'avons précédemment observé chez Ciao.

Le quatrième chapitre s'intitule « L'idée de la route ». Il est en partie consacré à ce détenu. Cette expression utilisée par Ciao désigne ce besoin de voyager, de fuir en voiture, seul capable de lui faire éprouver un sentiment de liberté, d'existence, de possession d'une vie à soi. Nous remarquons que l'emploi de l'article défini *l'idée* montre qu'il s'agit d'une image conceptualisée. Il n'est pas question de n'importe quelle route, celle que l'on prend pour se rendre chez des amis ou à un travail, mais de *l'idée*, c'est-à-dire d'une représentation précise élaborée par sa pensée, qui correspond à une véritable perception de la liberté.

Le thème du voyage est surtout développé dans ce chapitre, car il constitue la principale préoccupation de Ciao, mais il est évoqué de nombreuses autres fois dans l'œuvre. Il est effectivement fréquent que les détenus fassent allusion au besoin qu'ils ont de partir, de fuir un monde où ils ne trouvent pas leur place. Ces voyages s'effectuent souvent en train, comme dans l'exemple suivant. Comme nous l'avons déjà vu, il s'agit d'un jeune homme qui, un soir, est soudainement saisi par l'envie de prendre n'importe quel train :

Je vois des gens qui sont à une table d'un café, son nom clignote dans mes yeux : le TGV, comme le train. Ils sont en train de boire un

chocolat. Je regarde un peu plus bas, et là le départ d'un train. Sur un coup de tête je décide de le prendre. Je regarde la pendule qui précède le passage. Il est 22 h 15, le train va partir. Je le prends de justesse, je ne sais pas pour quelle destination mais je me dis tant pis, je n'ai rien à perdre.¹

Cet extrait montre comment le train exerce une fascination inexplicable sur cet individu. Il n'a effectivement plus « rien à perdre » à cet endroit et désire, de manière irréfléchie, tenter l'aventure ailleurs, par le biais de ce train qui représente l'inconnu.

Au dernier chapitre, il est également question d'un voyage en train. Auparavant, avec trois amis et leur chien, le détenu mis en isolement est parti à Irun, en Espagne. Mais ils sont contraints de revenir en France, car l'auteur du texte n'a pas de papiers d'identité. Ils souhaitent repartir mais n'y parviennent pas. Cela constitue un regret, une frustration qui ne sera jamais apaisée.

Ces deux exemples montrent de quelle manière l'inconnu, l'ailleurs peut-être idéalisé, car il apparaît forcément comme meilleur. De plus, cet ailleurs représente aussi le futur, ce vers quoi nous allons. Chez ces détenus, pour qui le présent est chaque jour le même, l'ailleurs a donc une dimension d'importance.

Pour un détenu, cette envie de départ, représentant une coupure avec le monde environnant, va jusqu'au rêve de vivre dans un trou creusé dans la montagne :

Il y a ici comme ça un collègue qui a vu les Indes et a fait le monde à pied. Il n'aime pas les maisons. Il dit qu'il veut aller en montagne, vers les Pyrénées et Pau [...]. Il dit que dans la montagne il creusera un trou, et que dans le trou il creusera une chambre et d'autres galeries. Qu'il ne regardera plus le jour ni les autres mais qu'il sortira la nuit dans les montagnes et que dans le jour il sera dans son trou et que ce trou sera invisible des hommes.²

Cet isolement extrême nous rappelle celui de Jean-Baptiste Grenouille dans *Le Parfum*³. En effet, le « héros » totalement asocial vit plusieurs mois dans un coin de montagne

¹ François BON, *Prison*, p. 63

² François BON, *Prison*, p. 115

³ Patrick SÜSKIND, *Le Parfum, histoire d'un meurtrier*, Fayard, Paris, 1986

où aucun homme ne se rend, où la civilisation est tellement lointaine qu'il ne perçoit aucune odeur humaine, alors qu'il possède un odorat extraordinairement développé.

Au cinquième chapitre, François Bon effectue une lecture de textes dans la salle de spectacle de la prison. Le chapitre commence par le récit d'un départ en stop vers l'inconnu. Il s'agit plutôt du désir d'un départ puisque ceux dont il est question (un jeune garçon et une jeune fille, accompagnés de leur chien) ne parviennent pas à se faire aider par un automobiliste : « Il pleut, le garçon est de la ville même et il la quitte, il l'a fait cent fois mais c'est de ce jour-ci qu'il parle »¹. François Bon utilise l'adjectif numérique *cent* qui signifie ici *souvent*. Il veut montrer que ce jeune homme, comme d'autres, a déjà essayé de fuir de nombreuses fois en vain, gardant malgré tout l'espoir de jours meilleurs dans un autre univers, et tentant encore et encore un départ.

Le titre même du chapitre (« Solitude des errants ») nous indique dans quel désarroi se trouvent ces « errants » qui vagabondent, allant d'un côté et de l'autre sans être fixés, sans avoir d'attache et souffrant terriblement de solitude. Malgré les départs, ces hommes reviennent toujours au point initial, incapables de sortir de leur condition.

Au quatrième chapitre, il est question de la rencontre de François Bon et d'un jeune auto-stoppeur qui lui fait penser au détenu Ciao et son besoin de fuir. Cela nous rappelle le début de *30, Rue la Poste*² où le narrateur prend également un jeune vagabond en stop puis le dépose devant un centre d'accueil (Solidarité Urgence Sétoise), amorçant ainsi son œuvre qui dresse différents portraits des gens fréquentant cet endroit. Ces deux jeunes auto-stoppeurs sont donc deux amorces aux récits de François Bon (pour *30, Rue de la poste* et *Prison*). L'écrivain est donc particulièrement sensible à cette situation de vagabondage qui stimule son imagination.

¹ François BON, *Prison*, p. 82

² François BON, *30, Rue de la Poste*, Seuil Jeunesse, Paris, 1996

En se fondant sur ces différents exemples développés dans *Prison*, nous voyons que, souffrant d'exclusion, certaines personnes sont parfois en quête d'une fuite, d'un palliatif contre ce malaise. Il nous semble important que ces gens soient sous l'emprise d'une forme de désespoir. En effet, lorsque le système social ne montre à votre égard que de l'inimitié, comment trouver la volonté de s'y intégrer ? Cette perte d'espoir paraît le facteur primordial du basculement de certains vers l'illégalité. Ces gens que, d'une certaine manière, notre société ne prend pas en compte, et qu'elle ne respecte pas, peuvent ne plus comprendre pourquoi, eux, devraient respecter ses lois. Celles-ci semblent alors caduques, sans fondement logique. Une frontière peut alors être franchie et un mouvement de bascule vers différentes formes d'infractions s'effectue. Nous allons passer à présent au deuxième temps de notre réflexion où nous tenterons de comprendre ce qui peut pousser certains vers l'illégalité.

B. LE BASCULEMENT

Dans cette seconde partie, nous allons tâcher, toujours en nous fondant sur des extraits de *Prison*, de mieux comprendre pourquoi et comment certains individus sont, à un moment, amenés à « basculer ». Si cette partie suit celle concernant les exclus de la ville, ce n'est pas dans le but trop simpliste de montrer que tous les détenus ont souffert des dysfonctionnements de la société et qu'ils sont ainsi, dans une certaine mesure, pardonnables. Nous voulons plus précisément comprendre pourquoi ces hommes ont commis un acte les ayant conduits à l'incarcération, comment ils ont été amenés à commettre un acte contraire aux lois élaborées par notre groupe.

Nous verrons donc d'abord de quelle manière certains individus sont plus rapidement conduits à se saisir de la violence. Puis, nous observerons de quelle façon cette violence leur fait, d'une certaine manière, perdre le contrôle d'eux-mêmes, comment elle les amène à « basculer ».

1. BANALISATION DE LA VIOLENCE

Les représentations de la violence sont aujourd'hui très fréquentes et on parle souvent de « banalisation de la violence ». Cela signifie qu'elle est un phénomène présent autour de chacun d'entre nous, que ce soit sous la forme de l'exclusion, des discours d'extrême droite, des conflits internationaux, des agressions verbales ou physiques... Elle est devenue un élément du quotidien de la plupart des gens, si bien que nous ne nous en étonnons que rarement, comme lorsqu'elle atteint un niveau excessif.

Nous allons étudier quelques exemples de violence qui apparaissent dans des textes écrits lors des ateliers d'écriture. Cela nous permettra de mieux comprendre l'impact qu'elle peut avoir sur certaines personnes.

a. LE MOT *PLANTE*

Au premier chapitre, les paroles du gardien-chef de la prison adressées à François Bon se répètent plusieurs fois de manière différente. Elles lui apprennent la mort d'un jeune détenu qui participait à l'atelier d'écriture. La phrase « Et vous avez su que Brulin a été planté ? » est répétée deux fois sous la même forme. Cela montre une insistance, marque rythmiquement le chapitre. Lors de sa deuxième occurrence, cette phrase est introduite par une parenthèse :

[...] le gardien-chef m'avait posé la question (et non pas naïvement, sachant certainement que je n'en pouvais rien savoir, et délibérément reprenant à son compte le mot banalisé qu'eux ils emploient, eux qui touchent les lames)¹

L'expression « mot banalisé » est importante, car elle met en avant le fait que, pour les détenus (*eux*), l'action de tuer quelqu'un avec un couteau (*planter*, ici en italique) est devenue commune, ordinaire. En les désignant par ce pronom personnel, François Bon se situe en décalage avec les détenus, à distance. La distinction entre « eux qui touchent les lames », qui commettent des meurtres, et les autres est bien marquée. Nous pouvons d'ailleurs nous demander pourquoi le gardien-chef utilise lui aussi cette expression appartenant au jargon des détenus. Est-il conscient qu'il utilise une de leurs expressions ? Est-ce par mimétisme ?

Pour François Bon, cependant, ce meurtre n'a rien de banal. Au contraire, il le choque, le bouleverse profondément. Des liens s'étaient créés entre lui et Brulin durant les ateliers d'écriture. Celui qui l'a tué, Tignass, est également un jeune homme. Il est incarcéré pour ce meurtre et, vu son âge, se retrouve au Centre de jeunes détenus. Il participe aux ateliers. François Bon se trouve donc face à celui qui a tué un ancien participant. Ce face-à-face lui est

¹ François BON, *Prison*, p. 16

intolérable. Il ne parvient plus à garder l'objectivité qui lui est nécessaire en tant qu'intervenant. C'est alors qu'il décide de ne plus animer cet atelier, comme il l'explique dans *Staccato*. Malgré la longueur de cet extrait, nous avons choisi de le citer, car François Bon explique très clairement ce qui s'est produit en lui :

Simplement, quand il y a eu ça, tout d'un coup j'avais l'impression que quand on fait écrire, on passe forcément soi-même à l'intimité avec l'autre, même si cette intimité est très difficilement assumable quelquefois. Mais dès lors qu'on partage les mots, l'écriture, qu'on se saisit, et puis là tout d'un coup... Alors que ce qui est très surprenant, c'est comment tous ces types-là arrivent toujours à faire l'exacte part de ce qu'ils nomment leur « affaire » et ce qu'ils nomment le « dehors ». C'est-à-dire on écrit sur la ville, mais même dans les conditions les pires de déculturation, d'illettrisme ou autre, j'en ai jamais connu qui ne fassent pas, sur le papier, la différence, il y a eu peut-être deux exceptions. Et là, tout d'un coup, ma vie privée interférait avec l'atelier, donc avec « l'affaire ». Donc j'ai préféré, moi, arrêter l'atelier.¹

François Bon ne parvenait pas à assumer cette proximité, cette intimité avec Tignass. Il était très attaché à Brulin et il lui était impossible de se défaire de ses sentiments face à Tignass. Il a donc arrêté d'animer ces ateliers. Plus tard, nous verrons plus en détails ce qui s'est alors produit à l'intérieur de François Bon. C'est effectivement à ce moment qu'il a décidé d'écrire *Prison*. La violence de Tignass a entraîné la mort de Brulin. Cela a provoqué une violence à l'intérieur de François Bon. L'écriture est alors intervenue comme une protection.

b. TUER LE TEMPS

Au troisième chapitre, François Bon fait allusion à de nombreuses autres formes de violence. Un texte écrit sur les « bruits du quartier » montre comment certaines personnes, par ennui, utilisent une arme pour tirer sur des oiseaux. Au milieu de l'énumération des différents

¹ Antoine SPIRE, *Staccato*, France Culture, émission du 26.02.98

bruits, un détenu écrit en effet : « les voisins s’amusent à tirer au fusil quand ils voient des hirondelles »¹.

L’écrivain cite d’abord cette phrase de manière modifiée au début du paragraphe : « le bruit de ceux qui tirent au fusil sur des hirondelles ». Cela constitue une sorte d’introduction à un texte cité ensuite en italique. Cette phrase est donc répétée deux fois en quelques lignes, François Bon la reprenant à son compte et la modifiant. Il choisit de la mettre en relief, tandis que pour le détenu, le bruit de ces armes n’a rien d’anormal. C’est quelque chose de banal, au même titre que « les objets qui tombent par terre » ou qu’ « un téléphone qui sonne ».

Le phénomène de l’ennui a déjà été observé dans la partie précédente. Nous avons vu de quelle manière des gens qui ont un grand vide dans leur vie sont parfois prêts à le combler par n’importe quoi. La violence procure chez certains une émotion forte, une excitation. L’ennui constitue donc un terrain favorable à l’expression de cette violence et représente un danger.

c. LES BAGARRES

Prison donne de nombreux exemples de bagarres qui ont souvent lieu entre jeunes de banlieues. Parmi ces derniers, en effet, un certain nombre est victime d’une sorte de désarroi et, comme nous venons de le dire, se saisissent parfois facilement de l’agressivité.

Toujours dans le troisième chapitre, François Bon consacre le début d’un paragraphe à un jeune qui porte une grande admiration à la violence. Elle est pour lui un synonyme de joie, il l’assimile à un jeu :

Il dit, celui-ci : « Toute une nuit, toute la nuit ils rentraient toutes les demi-heures parce que moi et mon petit frère on avait abîmé un de leurs collègues, une nuit d’enfer. »²

¹ François BON, *Prison*, p. 54

² François BON, *Prison*, p. 49

Cette première citation est plutôt obscure : qui sont ceux désignés par le pronom personnel *ils* et où rentraient-ils ? Ce qui, en tous cas, est compréhensible, c'est que ce détenu et son frère ont brutalisé quelqu'un, de manière sans doute forte puisqu'il a été blessé (*abîmé*) et que ses amis ont essayé de le venger. L'adjectif *tout* est antéposé à trois substantifs différents dans la même phrase. Cela marque une insistance, une répétition des gestes au cours de la nuit. L'expression « une nuit d'enfer » ne semble pas désigner un sentiment de peur, mais plutôt de plaisir intense. Un autre exemple de bagarre vécue par le même détenu est ensuite retranscrit :

Et une autre fois, parlant de la cité Thiriet et Mérignac contre la cité des Fleurs : « On s'était planqués à soixante, il y en a huit qui sont allés chercher l'embrouille, ils leur sont tombés dessus à quinze alors on est sortis on les a éclatés c'était bien. »

François Bon ne commente pas ces quelques phrases pourtant impressionnantes par leur agressivité. Les motifs qui ont poussé ces jeunes à se battre ne sont pas mentionnés. Il semble même qu'ils soient inexistantes puisqu'ils sont allés « chercher l'embrouille » d'eux-mêmes. Comme précédemment, le plaisir procuré par la violence est mis en avant. Ce jour-là, ces jeunes se sont sentis forts, car ils étaient nombreux. La fin du texte ne comporte pas de virgules, liant ainsi les faits entre eux de manière plus directe. Le fait d'avoir, à soixante, été plus puissants que quinze autres, de les avoir « éclatés », est pour ce détenu quelque chose de louable, d'effroyablement positif.

Au chapitre précédent, il est également question « d'aller chercher l'embrouille ». Cela signifie chercher à se battre sans motifs particuliers. Cette expression est utilisée entre les jeunes qui s'ennuient et envisagent, entre autre, d'aller dans une autre cité, les Eiders, « pour chercher l'embrouille, parce qu'ici on n'aime pas les Eiders »¹. La locution « parce que » qui devrait indiquer la cause de cette suggestion ne comporte pourtant qu'une affirmation non justifiée. C'est parce qu'ils n'ont rien à faire que ces jeunes sont prêts à aller se battre sans raison.

¹ François BON, *Prison*, p. 37

A la page précédente, il est aussi question de conflits entre cités. Le jeune résidant de Californie écrit que les relations entre les habitants des deux parties de la cité sont stables et qu'ils se soutiennent en cas de bagarre avec d'autres :

[...] et s'il y a difficulté ou embrouille avec ceux de Bacalan ou Saint-Michel, Californie Un et Deux on ne fait plus la différence mais. Il paraît qu'il y a eu des bagarres.

L'emploi de la conjonction *mais* est ici surprenant, car il termine la phrase. Il laisse supposer que cette entente ne va pas de soi, qu'il y a des sous-entendus. Dans la phrase suivante, il est question de bagarres antérieures. La tournure de la phrase laisse penser qu'elles ont eu lieu il y a longtemps, dans une époque lointaine et révolue.

Au troisième chapitre, François Bon fait allusion à une discussion avec le responsable du service socio-éducatif sur le rapport entre la prison et la ville. Ce dernier parle de l'incarcération de tout un groupe de jeunes de la cité de Bacalan, car à la suite de bagarres avec ceux d'une autre cité, un meurtre a été commis. François Bon a eu connaissance de cela par l'intermédiaire de l'atelier.

Il cite alors un texte entre guillemets. L'auteur explique qu'un jeune marocain a été assassiné au cours des *conflits*, mais qu'il ne connaît pas la cause de ce meurtre. La phrase « quartier contre quartier, Bacalan contre Saint-Michel »¹ est répétée dans deux phrases successives. Cela donne du volume à la préposition *contre* qui marque l'opposition de ces deux cités. Le narrateur précise que « c'est passé à la télé ».

En effet, il arrive que les médias parlent ponctuellement de tels drames. Mais ils ne traitent que rarement leurs véritables causes. En outre, ils ne retranscrivent que partiellement le problème que constituent ces véritables ghettos. La violence excessive, parfois rencontrée chez les habitants de banlieue, peut être interprétée comme un des seuls moyens d'expression dont ces gens exclus des villes, bien qu'inexcusables, peuvent se saisir.

Enfin, nous évoquerons un autre exemple de bagarre ayant un motif *a priori* minime. Il s'agit d'un paragraphe de ce même troisième chapitre. Un jeune est en vacances à Biarritz avec

¹ François BON, *Prison*, p. 50

son cousin et son amie. Vexés par la réflexion d'un passant lorsqu'ils se prenaient en photo, ils

se battent. A la fin de son texte, le narrateur regrette non pas d'en être arrivé aux mains pour

quelque chose d'aussi inconsistant, mais que cela ait « gâché »¹ leurs vacances.

d. D'AUTRES FORMES DE VIOLENCE

Sans énumérer toutes les références faites dans *Prison* aux différentes formes de violence, nous noterons cependant une allusion tout à fait choquante à un texte écrit par un détenu qui, enfant, été battu par son père. D'une violence extrême, ce dernier terrorisait ses enfants et a tué l'un d'entre eux par l'intensité de ses coups : « il a su prendre la vie de mon frère le plus grand, sans jamais éprouver le moindre sentiment de regret »². François Bon qualifie par deux fois de tels actes « d'obscurité » : « une phrase qui semble soudain amener à notre surface du présent toute l'obscurité souterraine du monde » / « cette obscurité qui fait nos routes ». En utilisant ce terme, l'écrivain renvoie à une vision moraliste du monde où des actes d'une telle ignominie se trouvent du côté sombre du cerveau humain. Réfléchir à ce qui peut se passer dans la tête d'un tel homme nous place face à des sentiments inconnus, abstraits, « souterrains » et effrayants de nous-mêmes.

2. LE MOMENT DE BASCULEMENT

Nous venons donc de voir à travers *Prison* que de nombreuses formes de violence existent autour de nous. Les détenus qui ont rédigé ces textes en ont souvent été à la fois victimes et acteurs. Nous ne devons donc pas perdre de vue que ce basculement ne se joue pas entièrement sur un seul instant, puisque les hommes dont il est question ont vécu des événements prédéterminants. Nous allons cependant étudier ce qui se produit en eux à cet instant. Sous le coup de différentes émotions, certains individus ne parviennent plus à maîtriser leur force ni la violence qui les envahit. François Bon analyse à plusieurs reprises ce moment particulier où certains ont été débordés par la violence et ont commis un délit, voire un crime.

Nicolas Martin dans *Staccato* va jusqu'à dire, en parlant de la vie monotone à l'extérieur et de la vie dans la prison :

Et finalement, le seul moment qui a l'air d'être un moment de vie, c'est l'entre deux. C'est le geste qui les fera basculer, justement, et qui les amènera à la prison. C'est pour ça que l'on retrouve d'ailleurs dans les histoires qu'ils racontent, qu'ils décrivent, ce moment qui va les faire basculer dans la prison.³

a. LES FORCES QUI EGARENT

Au premier chapitre, François Bon reprend en italique cette expression des détenus. De plus, en l'introduisant par « De ce qu'ils disent »⁴, il spécifie bien qu'elle appartient à leur jargon. Cette locution fait référence à ce que nous avons du mal à nommer plus explicitement. Il s'agit de ce moment de « basculement », de débordement par la violence. Cela introduit un texte que François Bon attribue de manière imaginaire à Tignass.

Le jeune homme y parle tout d'abord de son camion où il dort lorsqu'il ne fait pas trop froid, puis de Brulin qui l'avait agacé à force d'insister pour qu'il l'amène à l'île de Ré. Après une bagarre, Tignass le tuera. Il raconte cette scène de meurtre de manière relativement déroutante, car il le fait avec une grande distance. Tout d'abord, son texte est écrit d'un seul souffle, il ne comporte aucun point : c'est une longue phrase de 52 lignes. Elle est néanmoins structurée chronologiquement, comme en témoigne l'utilisation de l'adverbe *enfin*.

Plusieurs éléments retiennent notre attention. Tout d'abord la référence à d'autres personnages en début et fin du texte : le pronom personnel *ils* est employé plusieurs fois sans référents spécifiques. Il semble qu'*ils* soient des initiés de « ces forces que égarent »⁵, des gens qui ont eux-mêmes expérimenté cette violence.

Ensuite, nous remarquons que l'énoncé a une connotation religieuse, mystique. Nous trouvons plusieurs référence au mal, à quelque chose de moralement, d'inexplicablement mauvais : Tignass fait un cauchemar où il est poursuivi par des forces mystérieuses (*ils*) qui

veulent le tuer. Il cherche à s'échapper, il court dans la ville. Il est possédé par le souvenir du meurtre, « hanté », il a « peur ».

De même, plusieurs éléments se rapportent au champ sémantique de la culpabilité. Tignass utilise la métaphore d'un habit sale dont il ne peut pas se débarrasser : « enfin comme on voudrait enlever de soi un habit trop sali se séparer de quelque chose qui colle ». Nous remarquons que ce sentiment de culpabilité est imagé comme extérieur à lui-même. C'est un *habit* et non pas quelque chose à l'intérieur de lui. Il refuse de se sentir coupable. L'accent est mis sur la part de responsabilité que Brulin a eue dans la dispute. D'après Tignass, c'est Brulin qui l'a énervé. Brulin l'aurait agacé à propos d'un repas, de cigarettes puis de l'île de Ré. Pour se justifier, le meurtrier va jusqu'à écrire que Brulin avait en lui une amertume qui le poussait de manière suicidaire vers la violence, que n'importe quel prétexte était bon pour s'emporter, que « c'est à plus que moi qu'il en avait ».

De cette manière, Tignass se déresponsabilise de son acte en écrivant que tout cela s'est passé malgré lui, qu'il n'avait pas de solution puisque : « quoi faire pour sauver l'homme qui s'empresse vers la mort ». La faute est également rejetée sur celui qui est décédé, lorsque Tignass fait allusion au respect dont Brulin a manqué à son égard en ne considérant pas « ses barrières ». Selon lui, Brulin n'a pas respecté le choix de Tignass d'amener qui il veut dans son camion, il n'a pas eu de considération pour sa liberté.

Pour achever de se disculper (vis-à-vis de sa conscience mais aussi de l'extérieur que François Bon représente, manière de préparer sa défense lors du procès), Tignass va même jusqu'à préciser : « et moi je l'ai prévenu ». De cette façon, il donne le sentiment que Brulin avait pleinement conscience des dangers qu'il courait. A la manière d'un enfant que l'on gronde d'avoir frappé un camarade, Tignass écrit : « enfin c'est lui qui s'est énervé m'imposant loi de corps et de paroles ». Il se pose lui-même comme victime et Brulin n'est plus là pour contredire sa version.

D'autre part, sa manière de raconter l'instant où il l'a poignardé est curieuse. Contrairement au reste du texte, il ne décrit que ses gestes et fait abstraction de ses pensées : « il y a eu mon couteau j'ai pris mon couteau puis rentrer en soi-même comme en sa demeure

[...] ». Ce qui s'est passé dans sa tête à ce moment crucial où il a vu, puis, saisi son couteau, est totalement occulté. Nous ne savons pas si c'est par refus ou par incapacité. Tignass est ensuite saisi d'une sorte de malaise. Il sort marcher et va voir des amis pour être conseillé. Il ne sait pas quoi faire, il ne parvient pas à saisir l'horrible importance de l'acte qu'il a commis. Sur le conseil de ses amis, il va se livrer à la police. Ici, à la fin du texte, l'idée du rire revient. Le verbe rire intervient une fois au début et deux à la fin de l'extrait :

[...] ils m'ont dit que les premiers mois on ne s'en souvient pas, c'est pour ça qu'on rit, que les premiers mois ça ne revient pas et même on n'y croit pas [...]

[...] mais on a enflammé soi-même les forces qui égarent, ils m'ont dit de me méfier, quand elles vous ont visité une fois, même si on rit elles reviennent et on bascule, moi ici je ris et je les attends...

Le rire est assimilé à une fuite, une insouciance. Certains détenus « rient » durant les premiers temps de leur incarcération, c'est-à-dire qu'ils se moquent de ce qu'ils ont commis, qu'ils ne prennent pas en compte la gravité de leurs gestes, que cela se situe loin d'eux, hors de leur conscience. Cela nous renvoie quelques pages auparavant au « rire jaune » de Tignass et à une discussion entre François Bon et l'instituteur. Ce dernier avait dit « que c'était ainsi, une phase où ils rient et fuient avant que ça bascule »⁶. Ici, le basculement ne semble pas, comme nous l'avons interprété plus haut, le passage de la légalité à l'illégalité, mais l'instant où les détenus réalisent leur acte, le fait que leur responsabilité est engagée, qu'ils sont coupables.

Pour terminer sur l'observation de ce texte, nous notons que les allusions au retour de ces « forces qui égarent » sont évoquées plusieurs fois par Tignass. Les *ils* expérimentés ont expliqué à Tignass que maintenant qu'il avait franchi cette frontière, commis un meurtre sous le coup d'une perte de contrôle, cela pouvait revenir. C'est-à-dire qu'*ils* prévoient que le détenu sera à nouveau saisi par cette violence aveuglante.

« Les forces qui égarent » sont donc difficilement définissables. Le témoignage de Tignass se contente d'expliquer qu'il a été débordé par sa propre violence. Il serait trop complexe et trop long de réellement chercher à comprendre ce qui se produit dans le cerveau à

ce moment. Nous nous contenterons de dire que Tignass, et sans doute beaucoup d'autres, ont alors perdu le contrôle d'eux-mêmes. Dans ce cas de crime non prémédité, le sentiment de violence dépasse les rouages de la raison. Cette dernière ne suffit plus pour empêcher le geste fatal. Nous allons maintenant observer d'autres exemples de cette perte de maîtrise de soi.

b. LA PERTE DE CONTROLE

Au tout début de son œuvre, François Bon cite, en italique, un texte original (avec les fautes d'orthographe). Un détenu y décrit le meurtre qu'il a commis. À la manière de Tignass, le coupable tente de se déresponsabiliser. Il dit avoir agi sous le coup de la peur (le mot est répété deux fois) parce que l'autre s'était emparé de son couteau. Il insiste lui aussi de manière infantile sur les menaces lui ayant été adressées. Il finit son texte sur ses regrets : « voilà le geste que j'ai fait est jamais je pourrais me le pardonner... »⁷. Ici aussi, nous pouvons nous demander qui est le destinataire du texte : sa conscience, François Bon ou ses juges ? Quoi qu'il en soit, il ne fait nullement allusion à une « force » le transportant, mais à la peur qui, selon lui, lui fit perdre le contrôle de lui-même.

Au troisième chapitre, nous retrouvons cette perte de contrôle, cette inconscience de l'acte. Il s'agit d'un autre exemple de banalisation de la violence. Un détenu raconte qu'un soir, lui et son frère se sont battus. Voulant venger son frère, qui avait pris de nombreux coups, il coupe le câble de frein de la voiture de leurs adversaires, les mettant ainsi, de façon disproportionnée, en danger grave, voire mortel. François Bon fait un commentaire stylistique d'une phrase du texte. Il s'étonne d'un tel comportement qui n'accorde que peu de valeur à la vie :

[...] et la drôle d'écluse des pronoms grammaticaux, où s'équivalent une voiture et un corps : « J'ai coupé le câble de frein des personnes qui avaient tapé mon frangin .»⁸

À travers cet exemple, nous voyons comment ce détenu a lui aussi été sous le coup d'un aveuglement dû à la colère. Cet extrait fait partie du chapitre nommé « Cinquante-trois

fois la faute ». Il semble a priori que cette « faute » constitue l’instant de basculement auquel François Bon confère ainsi une valeur morale.

Le chapitre est découpé en paragraphes qui font allusion à une situation déterminante pour chaque détenu. Cependant, il ne s’agit pas toujours de l’acte délictueux qui a causé l’emprisonnement. Dans certains paragraphes, il est effectivement question d’un délit mais qui n’a pas mené les auteurs en prison. Dans l’exemple que nous venons de traiter, nous ne savons pas si cela constitue la cause de l’incarcération de l’auteur du texte. Par conséquent, ce titre nous paraît énigmatique et trouble.

De plus, s’agit-il de la faute des individus dont il est question ou de celle de la collectivité à leur égard ? Dans certains paragraphes, en effet, il n’est pas du tout question d’un délit, mais plutôt d’une injustice subie par les détenus. François Bon ne fournit aucune explication quant à ce titre. Il laisse le lecteur libre de toute interprétation. Enfin, l’emploi du substantif « faute » est surprenant. Pourquoi François Bon utilise-t-il un terme à connotation religieuse ? Cela est-il involontaire ou désire-t-il confronter l’intransigeance de la morale judéo-chrétienne dont sont imprégnées nos mentalités avec la complexité de la réalité ?

c. « AFFRONTER CE QUI EN NOUS POURRAIT BASCULER »

Nous venons donc de voir comment certains détenus décrivent ce moment confus où ils n’ont pas su contrôler de manière raisonnable leurs actes. *Prison* est un livre intéressant de ce point de vue, car il interroge le lecteur : comment aurions-nous agi dans des conditions similaires ? Aurions-nous franchi ce seuil ? Qu’est-ce qui nous aurait retenus ? Est-il possible que nous le franchissions un jour ? Dans l’œuvre, François Bon fait quelques références intertextuelles dont une à *La Cave* qui constitue le point de départ d’une séance d’atelier d’écriture.

Dans ce livre autobiographique, Thomas Bernhard raconte comment, un jour, il décide soudain d'aller chercher un emploi plutôt que d'aller au lycée. Il travaille alors comme apprenti dans un magasin d'alimentation de la cité de Scherzhauserfeld, « quartier de terreur absolu de la ville »⁹. Cette expérience menée dans ce que l'écrivain nomme « l'antichambre de l'enfer » marque une étape décisive de sa vie, car les habitants de la cité lui apprennent ce qu'il considère comme des choses capitales. Il ne regrettera jamais d'avoir, ce jour-là, « fait demi-tour au milieu de la Reichenhaller Strasse ».

François Bon s'appuie donc sur ce livre pour permettre aux détenus d'écrire sur « le chemin opposé » :

J'avais proposé ce jour-là qu'on parle des moments où dans sa vie à soi les chemins bifurquent, j'avais amené ce livre qui s'appelle *La Cave*, et commenté sa première phrase : « Le jour où j'ai pris le chemin opposé... » Savoir quel jour, eux, ils avaient eu ce sentiment de prendre l'autre chemin.¹⁰

Nous remarquons de quelle manière, dans le résumé de cette consigne, François Bon insiste sur les éléments marquant la possessivité : « sa vie à soi »/ « eux, ils ».

Dans l'émission *Staccato*, l'écrivain s'explique plus précisément sur cette notion de « chemin opposé ». Malgré sa longueur, nous avons choisi de citer cet extrait, car François Bon explique précisément le phénomène du basculement, prédéterminé par certains dysfonctionnements de notre société :

Là, pour moi, c'est quand même l'enjeu essentiel, tout simplement, où la responsabilité individuelle et la responsabilité collective sont mêlées. C'est-à-dire, ce qui, pour moi, est extrêmement fascinant à travailler en prison (le mot fascinant je l'accepte même dans ce qu'il a de trouble), c'est que l'on a l'impression qu'on a constamment, nous, les outils pour se comporter, pour affronter ce qui en nous pourrait basculer. Il y a toujours eu des types qui ont la pulsion de vol, je ne sais même pas si le mot pulsion est adapté. Mais, on a l'impression qu'on vit dans une société qui est tellement abîmée, où tout est devenu tellement massif, en particulier la relégation, l'assignation de « quartiers », que, au moment où ces types sont le plus fragiles. Et il

faut voir ce qu'ils traînent sur le dos en terme de foyer, d'errance... Par exemple, l'obsession qu'ils ont à dire « quand j'étais dans la rue, j'étais propre », c'est-à-dire à garder au maximum cette espèce de dignité et tout ça, et le moment où ça bascule, c'est pour une toute petite chose, où nous, on n'a jamais été mis. C'est-à-dire, la part individuelle est tellement fragile que ce qui devient visible, c'est là où le monde ne va pas, là où notre société est en panne.¹¹

Par conséquent, selon François Bon, certains individus n'ont pas, à un moment important, suffisamment « d'outils », de moyens pour se contrôler et s'empêcher de basculer. Nous pouvons cependant nous interroger sur leur part de responsabilité individuelle. Dans le cas de Thomas Bernhard, faire demi-tour constituait un choix réel.

Cependant, la prise d'un autre chemin n'est pas quelque chose de conscient ni de volontaire chez les tous les détenus. Il nous semble, au contraire, qu'il s'agit de quelque chose d'irréfléchi, d'involontaire, d'un instant d'égarement. Le choix, et donc une part de la responsabilité des détenus, n'intervient donc pas au même titre que pour Thomas Bernhard.

d. LA FAUTE

Nous trouvons dans *Prison* quelques reprises du mot « faute » par des détenus. Par exemple, au début du livre, un texte de Tignass y fait allusion. Il s'agit plus exactement d'un texte dont François Bon est le narrateur et où il fait parler Tignass. Les emplois de la première personne se réfèrent à ce jeune détenu. Ainsi, d'après les termes d'Oswald Ducrot, le locuteur est Tignass. Cette remarque s'appuie sur la phrase d'introduction du texte : « celui que j'aurais désormais face à moi n'a jamais écrit ou parlé ainsi »¹².

Tignass se trouve (ou plutôt : François Bon imagine que Tignass se trouve) sous l'emprise de la culpabilité qui le pousse à demander « pitié ». Il se considère comme un « malheureux », comme un « déchet ». Le déictique « maintenant » signifie qu'il a commis le meurtre de Brulin, ce qu'il considère comme une « si terrible erreur ».

Ce que François Bon nomme ici une « erreur » est également, au quatrième chapitre, associé à une « rupture »¹³ ; c'est-à-dire que cette « erreur » place les détenus en « rupture » avec le monde, avec ses lois et son fonctionnement. Cela conduit les responsables à éprouver un sentiment de culpabilité. Dans le texte imaginaire de Tignass, il écrit qu' « on a rompu à son devoir », c'est-à-dire à son devoir d'individu appartenant à un groupe et se devant d'en respecter les règles.

Cela introduit l'idée d'une dette envers la société. Aujourd'hui, cette dette se paye concrètement par l'emprisonnement. Brulin utilise lui-même le verbe « payer » dans un texte cité aussi dans le premier chapitre :

Que cela, une voiture prise et cassée, une somme *imbécilement* dépensée (c'était encore ses mots), il en parlait mais que cela ne lui avait pas été *compté*, que sans doute, c'étaient ses propres mots, *il ne payait pas assez* : « Je ne paye pas pour tout ce que j'ai fait ».¹⁴

Dans ces phrases de François Bon, les mots du détenu sont cités en italique. L'écrivain insiste clairement pour marquer qui est l'auteur. Brulin évoque donc un sentiment de culpabilité d'inspiration chrétienne. En expiant la faute commise, il assume la responsabilité de ses actes en pensant devoir s'acquitter d'une dette envers la société et lui-même.

Au dernier chapitre, cette faute est appréhendée comme un secret, comme quelque chose que le détenu cherche à dissimuler :

[...] et qu'enfin devant soi-même on s'accroche à toutes ces vérités accumulées et superposées, où ce qui s'est passé, là où on est tombé en faute, serait comme une pièce oubliée, derrière la porte une pièce vide dont on ouvrirait plus la fenêtre.¹⁵

Cette métaphore de la pièce vide et oubliée se trouve filée aux lignes suivantes. Le détenu en est « séparé ». Cela constitue un abri, une protection. En effet, le verbe protéger est employé deux fois. Le détenu marque une forte volonté de dissimuler l'acte qu'il a commis. Cependant, les volets seront ouverts au procès, il sera jugé pour ce manquement aux lois de notre société.

Nous terminons ainsi notre seconde partie où, en nous fondant sur des exemples de *Prison*, nous avons essayé de mieux comprendre la manière dont s'effectue ce moment de « basculement » et en quoi les détenus sont responsables. Nous allons maintenant nous intéresser à l'incarcération elle-même, à ce qu'elle représente aujourd'hui. En effet, la réflexion sur le sujet s'impose à la lecture de l'œuvre.

C. L'INCARCERATION

Après avoir vu pourquoi certains individus sont amenés à être incarcérés, nous allons maintenant, en terminant notre première partie, essayer de mieux comprendre ce que représente cette détention. Nous verrons tout d'abord en quoi l'emprisonnement est une forme d'exclusion du système, parfois injuste. Les inégalités du dehors s'y reproduisent. De plus, l'incarcération constitue une part plus ou moins cachée de notre monde.

Ensuite, nous étudierons quelques éléments significatifs de la vie en prison. Puis, nous verrons que certains individus sont doublement exclus, c'est-à-dire par d'autres détenus, à l'intérieur de la prison.

Enfin, nous essaierons de réfléchir aux conséquences de la détention qui exclue ces gens et leur permet difficilement de se considérer comme des citoyens, durant leur incarcération, mais aussi, et surtout, à leur sortie.

1. L'EMPRISONNEMENT COMME FORME D'EXCLUSION DE LA SOCIETE

Notre société est structurée par des lois. Ceux qui les transgressent sont parfois condamnés à une peine privative de liberté. Ils sont alors enfermés dans un établissement clos :

La prison est le lieu privilégié d'exécution des décisions de Justice, qui peuvent être de deux ordres : mise en détention provisoire dans l'attente du procès afin de permettre à l'instruction de se dérouler, et détention prononcée à titre de peine. A ces deux impératifs correspondent logiquement deux catégories de prisons : les maisons d'arrêt et les établissements pour peine.¹⁶

François Bon est intervenu 22 semaines au Centre de jeunes détenus (16-25 ans) de la prison de Gradignan dans la banlieue de Bordeaux. Cet établissement est initialement conçu pour 80 à 90 personnes mais il en compte entre 130 et 140.

Cette troisième subdivision de notre première partie (« L’incarcération ») est structurée sur trois axes où nous tenterons de justifier pourquoi nous considérons, à la même manière de François Bon, que l’incarcération est une forme d’exclusion.

a. UNE SANCTION PARFOIS INJUSTE

Par son statut d’intervenant en milieu carcéral, François Bon était, durant les ateliers d’écriture, tenu à une certaine objectivité, de même que les autres intervenants (travailleurs sociaux, enseignants de l’Éducation Nationale, étudiants du GENEPI...). François Bon précise dans *Staccato* qu’il n’avait pas accès aux dossiers des détenus.

Par conséquent, il ne savait pas pour quels motifs les jeunes qu’il avait en face de lui étaient incarcérés, mais il l’apprenait fréquemment par le biais des textes rédigés. Ils étaient parfois responsables de graves délits, voire même de crimes. Cependant, d’autres fois, la peine encourue semble trop lourde. Comme l’écrivain le met en avant, elle est disproportionnée par rapport au délit commis.

• quand le vol devient la seule possibilité pour manger

À travers son œuvre, François Bon dénonce l’injustice du décalage entre le délit commis et la peine encourue. Au premier paragraphe du second chapitre, il est question, comme nous l’avons vu antérieurement, d’un jeune SDF. Il n’a pas du tout d’argent et souffre de sous-alimentation. Cela représente d’autant plus un danger qu’il lui arrive de devoir rester la nuit dans la rue. Le paragraphe décrit une de ses journées : à huit heures, il tente en vain de se faire donner de l’argent :

Il est assis, le soleil a remplacé les éclairages, il a froid. Il avait trois francs et rien d'autre, il a demandé à des gens et les gens lui ont refusé, il est quand même entré dans une boulangerie et a mangé sa demi-baguette, sans rien.¹⁷

Nous remarquons que la phrase répète étrangement le substantif *les gens* après la conjonction de subordination *et*. Cela donne l'impression qu'il s'agit d'un événement fréquent, que ceux qui sont autour de ce jeune homme ne sont pas choqués ; ils semblent, au contraire, habitués à ce genre de situation.

De plus, l'adjectif possessif *sa* indique qu'il est habituel que ce jeune homme doive se contenter d'une *demi-baguette* pour tout repas. Puis vers dix heures, il rencontre « des copains » avec lesquels il boit de la bière. Ils mettent au point un stratagème pour aller voler (certainement des CD) dans un magasin FNAC. Cela nous interpelle forcément : faut-il condamner ce vol d'un point de vue moral ? Y a-t-il, dans les circonstances où se trouve ce jeune homme, d'autres choix pour avoir de l'argent ? Lorsque nous ne vivons pas dans ces conditions, il est impossible de répondre véritablement à ces questions, de savoir ce que nous ferions dans la même situation.

Il est à noter que, dans ce passage sur le stratagème de la FNAC, le champ lexical du vol n'est jamais utilisé. C'est pourtant de cela dont il s'agit. Le terme semble constituer une sorte de tabou. L'action est définie comme « aller à la FNAC » en ayant fait « un arrangement ». Une impression de pudeur se dégage de cette description. De même, le passage se termine par le moment où ils se séparent. Cela se passe de manière étonnement anonyme ; peut-être parce qu'aucun d'entre eux n'est fier de ce qu'il vient de faire et préfère ne pas en parler pour ne pas y penser : « On ne se demande rien, on ne se dit rien. Ils lui donnent un billet de cent, ils s'en vont. »

Par ces exemples, l'œuvre montre que certaines personnes sont mises face à de cruelles réalités économiques qui ne leur permettent pas toujours de rester dans la légalité. François Bon avait également défendu ce point de vue dans l'émission radiophonique *Staccato*. Après l'audition d'une interview de Christian Juan à propos de la loi du 19 décembre 1997 sur l'assignation à domicile sous surveillance électronique (c'est-à-dire le bracelet électronique),

l'écrivain s'était indigné de telles mesures prises pour remédier à la surpopulation carcérale. Certains, en effet, dont le sénateur Guy Cabanel, à l'initiative de cette disposition en France, trouvent que les détenus coûtent trop cher à l'état (500 francs par jour et par détenu). Selon François Bon, il serait plus efficace de donner de l'argent à certains hommes qui n'auraient alors plus de raison de commettre des délits :

Si la condition c'est de régler la surpopulation des taules, soyons clairs : si les prisonniers coûtent trop cher, avec 500 francs, on donne cent francs à la majorité des jeunes détenus de 16 à 25 ans, et ils ont de quoi se payer une chambre digne, ils ont de quoi manger dignement, et puis une grosse partie des problèmes est réglée. Je pense qu'il ne faut pas se leurrer, c'est là qu'on en est, et là simplement.¹⁸

Par conséquent, selon François Bon, la crise économique est la cause principale de la délinquance (du moins juvénile).

• **l'immigration comme survie**

L'emprisonnement peut également être considéré comme une injustice, notamment lorsqu'il sanctionne une immigration clandestine, comme dans le cas des Algériens. Depuis plusieurs années, l'Algérie connaît une grave crise politique. Il est fréquent que des massacres de civils aient lieu. Nous avons tous connaissance (du moins partiellement) des atrocités se produisant dans ce pays et il est aberrant que des gens soient enfermés pour avoir simplement voulu s'enfuir et sauver leur vie. Au troisième chapitre, François Bon cite l'exemple de plusieurs habitants d'Alger dans ce cas.

Celui qui était venu d'Alger dans un ventilateur de cargo (sortie de climatisation des chambres froides) et comment le courant d'air avait séché leurs vêtements mouillés, l'attente une semaine sur le quai avant de partir et puis, décidant de partir pour l'Italie, avoir confondu les panneaux arrivée et départ, pris un train pour Strasbourg et s'être réveillé à Dole.¹⁹

Nous remarquons que François Bon résume les descriptions faites par le détenu en utilisant l’adverbe *comment*. Il fait allusion aux conditions lamentables de ce qui ne mérite pas le nom de voyage, qui constitue un déracinement désespéré et malchanceux.

Un peu plus loin dans le même paragraphe, il est question d’autres algérois désignés par « cet autre » et « celui-ci encore ». L’écrivain accumule dans ce passage les exemples des immigrés algériens :

[...] et pour ces trois-là et deux encore les dates précises des morts dans la rue, des morts dans la famille et la volonté de partir et se hisser sur un bateau ou se débrouiller comme on peut pour finir là sans autre crime.

François Bon témoigne de l’horreur que ces gens ont vécue dans leur pays et de l’injustice dont ils sont maintenant victimes en étant incarcérés, « dont la seule raison qui avait été d’être là, c’est d’avoir vu leur famille massacrée en Algérie », dira-t-il à *Staccato*.

b. LA PRISON, MIROIR DE LA VILLE

Comme plusieurs détenus l’affirment, les dysfonctionnements de la ville se reproduisent et s’accroissent en prison. Nous allons observer la manière dont cela est retranscrit dans *Prison*, puis nous verrons que l’évolution des mentalités ne semble pas présager une amélioration des choses.

• la reproduction des inégalités

La prison constitue un reflet caricatural du monde extérieur où ses inégalités se reproduisent de façon exacerbée. À travers son livre, François Bon informe les lecteurs sur ce qui se passe dans cet endroit exclu du monde dont nous ne savons quasiment rien. Pour mener une vie à peu près décente, c’est-à-dire manger à sa faim et avoir un minimum d’hygiène, il est nécessaire de recevoir de l’argent de l’extérieur sous forme de mandat. Nous verrons

ultérieurement comment se traduit cette difficulté économique. Pour le moment, notons simplement une phrase du premier chapitre : « ils disent : « C'est plus dur d'être pauvre en prison que pauvre dehors ». »²⁰

Dans l'émission d'Antoine Spire, l'écrivain explique plusieurs fois que la prison reproduit ce qui se passe de l'extérieur : « sur une grande ville, forcément, la prison est un peu une espèce de sas ou de miroir où se trouve tout ce qui, comme ça, passe la frontière »²¹. Durant les ateliers, les participants écrivent sur la ville. En effet, François Bon explique que les détenus « arrivent toujours à faire l'exacte part de ce qu'ils nomment leur « affaire » et ce qu'ils nomment le « dehors ». »

Un passage du sixième chapitre nous amène aussi à consolider l'idée que les inégalités de la ville sont plus nettes, accentuées en prison. Le narrateur explique comment, lorsqu'ils sont dans leur cellule, les détenus passent le temps en se moquant de l'un d'entre eux. Si des excuses ne sont pas faites ensuite, celui dont on s'est moqué se doit de le faire « payer » le lendemain dans la cour, sinon :

[...] tant pis pour celui qui s'est laissé bafouer, c'est tous les autres qui lui marchent dessus. Et soi aussi on le fait, sinon ce serait notre tour. Dehors, c'est comme ça, mais ça se voit moins. C'est comme ça là où on travaille et qu'il y a des chefs, mais ça se dissimule. Ici c'est devenu la surface des choses.²²

Par conséquent, en prison, se reproduit un système tout aussi inégalitaire et injuste qu'à l'extérieur. La « loi du plus fort » s'applique au détriment de certains, mais il est nécessaire de s'y soumettre pour se protéger.

Dans un autre de ses romans, François Bon exprime la même idée en donnant la parole à un sortant de prison : « En le compressant dans ses murs, la prison amplifie le monde jusqu'en ce qu'il a d'inégal ». ²³

• **l'individualisme croissant**

Les détenus avec lesquels François Bon a travaillé durant les ateliers d'écriture sont victimes de l'exclusion du fait même de leur statut de détenu. Mais, comme nous l'avons vu dans la première partie, parfois, ils se trouvaient aussi exclus lorsqu'ils étaient à l'extérieur. C'est pourquoi la prison est significative des « urgences de la ville », c'est-à-dire de ce qui est en crise, de ce qui ne fonctionne pas dans notre monde. Ces « urgences » ont été accessibles à François Bon durant les ateliers.

Cependant, ces détresses ne sont pas toujours visibles, car chacun est, comme il l'explique dans *Staccato*, enfermé dans son propre « espace de représentations » (nous développerons cette notion dans notre seconde partie) :

Moi, mon seul travail c'était ça, c'est se dire : ces types-là, s'ils me parlent de la ville, ils me parlent de quelque-chose, même si je passe au même endroit qu'eux... C'est le cas d'ailleurs à Bordeaux, l'autre jour je suis passé, il y en avait un qui était en train de pisser dans une corbeille au sous-sol de la gare. Bon, je savais qu'il avait repris ses commerces, je savais que probablement il était armé. De toutes façons, je suis passé dans son champ visuel, il ne m'a pas reconnu. Ça veut dire quoi ? Ça veut dire qu'on partage la ville, mais que dans l'espace social, il n'y a pas de possibilités d'échange de parole. De toutes façons, eux-mêmes, ils sont en deçà du langage, dans cet endroit là. Et tout d'un coup, dans la prison, les urgences de la ville, c'est-à-dire ce que nous on ne peut pas voir parce qu'on est toujours dans un espace de représentations, là j'y avais accès. Et donc j'ai travaillé sur la *ville*, pas sur la prison.²⁴

La plupart des individus ne sont pas informés de ce que vivent les gens qui sont à côté d'eux, et le plus souvent, ils ne cherchent pas à le savoir. Pour une grande majorité des gens, il est suffisamment difficile de mener la vie qu'ils souhaitent, sans avoir à s'occuper des problèmes des autres. Mais c'est peut-être en s'occupant des problèmes collectifs que la situation de chacun pourra s'améliorer.

Malheureusement, notre société va vers de plus en plus d'individualisme. Chacun se recroqueville sur ses propres difficultés. La tendance actuelle vise à s'affirmer indépendamment

des autres. Ainsi, au sujet des inégalités dans la ville même et de ce qui se passe en prison, l'opinion publique fait preuve d'une relative indifférence.

c. LA NECESSITE DE PERCER LA SURDITE COLLECTIVE

François Bon n'est pas insensible aux inégalités qui mutilent notre société. Pour ouvrir les yeux aux autres et leur faire prendre conscience de leurs devoirs, il a choisi d'utiliser l'écriture. Celle-ci lui permet de combattre une certaine indifférence collective. Le lecteur de *Prison* est donc nécessairement amené à remettre sa propre responsabilité en question.

• la responsabilité de chacun

Selon François Bon, les détenus doivent être considérés non « pas pour ce qui les a amenés là, mais pour une urgence qui nous concerne ensemble »²⁵. Ce dernier adverbe montre l'importance d'une prise de conscience collective.

Pourtant, la majorité des gens se désintéresse complètement des problèmes rencontrés en prison puisqu'ils pensent qu'eux-mêmes et leurs proches ne seront jamais amenés à y être enfermés. De plus, les médias en parlent excessivement peu. C'est pourquoi François Bon, en écrivant *Prison*, met en lumière un sujet peu abordé aujourd'hui, ce qui confère à l'œuvre un statut particulier. L'exclusion dont souffrent les détenus concerne chacun d'entre nous, ce problème est « ce malaise nôtre »²⁶. Il provient des inégalités se trouvant dans la ville, espace collectif dont chacun a la responsabilité. La ville fut d'ailleurs la consigne d'un des ateliers d'écriture.

Au cinquième chapitre, dans la salle de spectacle, François Bon lit des textes à son sujet :

J'avais commencé comme cela, sur la ville, comme partir de l'image qu'elles ont en nous-mêmes avant de venir à celle-ci, qu'on pouvait imaginer, bien réelle, tout autour, la nôtre.²⁷

Elle constitue un élément essentiel dans l'esprit des détenus, elle est l'extérieur, le *dehors* dont ils sont irrévocablement séparés. Le dehors possède d'autant plus d'importance que ces gens-là n'y ont pas accès. Son poids est spécifié quelques pages plus loin :

Puis encore la ville (et c'est la même, celle que d'ici on n'entend pas et qu'on ne voit pas, mais la même ville dont ils parlent qui tout entière tient dans le mot dehors [...]) La ville tout simplement qui est comme le large poumon d'ici, d'où on surgit et dans laquelle on repart se fondre.²⁸

C'est d'ailleurs elle que le détenu mis en isolement (chapitre six) écoute la plupart du temps. Il passe de longs moments en étant attentif aux bruits de l'extérieur. Dans sa solitude, c'est elle qu'il imagine et devine. C'est une manière de se raccrocher au monde extérieur, de ne pas en être totalement coupé.

• **la relégation géographique**

Au premier chapitre, une description est faite du long parcours à effectuer pour se rendre de la prison à la ville :

[...] le carrefour avec le bus G desservant Gradignan depuis Bordeaux-Centre, les quatre voies de la rocade sud sous un pont et enfin la ville.²⁹

Nous comprenons que la prison est tout à fait isolée de la ville, reléguée. Pour insister sur cette séparation géographique et symbolique, François Bon utilise l'adverbe *enfin* suivi du substantif *la ville* à la fin de sa description, terminant ainsi sa longue phrase. Cela nous renvoie aux remarques que nous avons précédemment faites sur l'isolement des cités HLM et sur la manière dont la ville éloigne ses exclus.

• **le besoin de se faire entendre**

A la même page, l'écrivain utilise la métaphore des cris-écrits poussés par ceux du *dedans* vers ceux du *dehors* (les habitants de la ville qui les comprennent peu ou mal) :

[...] et ceux des étages renvoient aussi à la rue des cris et appels qu'on déchiffre mal ou même vous sifflent.

François Bon fait allusion au besoin de ces gens enfermés de se faire entendre par l'extérieur, de communiquer par des cris ou des sifflements pour ne pas être oubliés, pour continuer à exister.

L'écrivain remplit un rôle de relais, permettant aux mots des détenus de parvenir jusqu'à la ville par l'intermédiaire du livre. Il rend ces existences audibles pour le grand public. C'est donc par le double intermédiaire de l'écriture qu'il leur donne la possibilité de se faire entendre. Double, car il leur permet d'écrire durant les ateliers d'écriture, mais, à travers son livre publié, et donc accessible à tous, ils peuvent aussi communiquer avec l'extérieur. Cet extérieur où chacun, d'une certaine manière, est responsable de ce qu'ils subissent :

Mais cela concerne pourtant, hors des murs, le monde et la ville, parce que cette parole rien ne lui permet sinon d'advenir, hors une brisure par violence faite qui concerne les deux côtés qu'elle sépare.³⁰

Écrire constitue donc un important moyen de communication, même si, comme nous l'avons dit précédemment, ceux de l'extérieur, la plupart du temps, ne se sentent pas concernés et ne veulent pas écouter. L'écriture est une arme pour les détenus qui leur permet de :

[...] retourner cette parole objective vers le monde au-dehors, qui d'ordinaire se refuse à l'entendre : parler pour ceux qui ne veulent pas entendre.³¹

François Bon utilise ici la métaphore de l'audition. Il ne s'agit, en fait, non pas de parler, mais d'écrire. Cette assimilation des différentes formes d'expression renforce la puissance du message passé. En effet, les paroles orales sont souvent plus percutantes, plus proches que l'écrit. Au quatrième chapitre, l'écrivain utilise à nouveau cette métaphore de l'oralité en reprenant l'image des « cris » poussés vers le dehors. Il défend l'idée que l'écriture devienne pour eux « matière résistante et capable dans soi-même de hurler plus fort qu'on le saurait »³². Les détenus poussent des cris, des hurlements de lutte, de « rage » (le mot est utilisé au cinquième chapitre) contre leur condition.

Nous venons donc de voir comment *Prison* nous fait prendre conscience que le monde de l’incarcération est mis à part, que nous sommes « sourds » à ce qui s’y passe. Cependant, en écrivant ce livre, François Bon tente de remédier à cela.

2. A L’INTERIEUR DE LA PRISON

Ainsi, l’œuvre nous intéresse au phénomène de l’incarcération. Elle nous donne des informations sur ce que vivent les détenus. En effet, *Prison* nous offre un témoignage de la vie carcérale comme il est rare de pouvoir en lire. Que cela passe directement par les yeux de François Bon ou par ceux des détenus, c’est toute une vision détaillée de la prison qui nous est donnée. Ces informations sont d’autant plus précieuses qu’elles nous renseignent sur un monde clos où il est peu probable que nous allions un jour. Il n’est pas dans nos intentions de répertorier ici toutes les références faites à la vie quotidienne en prison, cela serait extrêmement trop long. Nous tenterons simplement, dans cette partie, d’observer quelques allusions révélatrices des expériences que connaissent les détenus en nous fondant sur trois points : les descriptions des lieux, le dénuement, autant matériel que psychologique que les détenus subissent et leurs rapports aux autres.

a. LES EFFETS DE CAMERA

Nous notons tout d’abord que, paradoxalement, le livre s’ouvre sur François Bon qui sort de la prison. A la première page, il est effectivement interpellé par le gardien-chef lorsqu’il a « franchi la première porte-sas du bloc ». Il se situe alors « devant le portique d’entrée à sonnerie ».

Au cinquième chapitre, l’entrée du bâtiment pénitentiaire est également décrite. Dans ce chapitre, François Bon utilise une image cinématographique pour décrire la structure des lieux.

Plusieurs fois, le mot « Caméra » apparaît, suivi d'une description. L'écrivain effectue ainsi ce qui peut être comparé à des arrêts sur image. De cette façon, selon les termes de Gérard Genette dans *Figures III*, la narration est entrecoupée de pauses. Cela signifie que, lors de ces descriptions, le texte se développe sans qu'il corresponde à un événement.

Toujours selon les analyses de Gérard Genette, nous pouvons dire que *Prison* est un récit homodiégétique, puisque François Bon y raconte sa propre expérience en tant qu'intervenant au Centre de jeunes détenus. Cependant, d'autres récits s'y enchâssent par l'intermédiaire des détenus.

La focalisation y est le plus souvent interne, c'est-à-dire que les choses sont vues à travers les yeux d'un personnage. Cependant, ces passages précédés de l'incise « Caméra » sont plutôt de l'ordre de la focalisation externe, puisque les descriptions sont faites d'un point de vue extérieur, comme si la caméra filmant la scène était en hauteur :

Caméra. On a franchi le portail vert marqué « personnel de service uniquement ». On longe le mur d'enceinte de ce qu'ils disent la grande maison. [...] ³³

Caméra. Juste en avant de la porte à rideau de fer de la grande maison, qui ne s'ouvre que pour les cars bleu nuit, une guérite vitrée sombre en hexagone. ³⁴

Nous retrouvons, dans ce chapitre, cette incise à quatre reprises, suivies de descriptions de lieux différents selon une continuité : l'entrée de « la grande maison », la guérite puis le bâtiment du Centre de jeunes détenus, celui où se trouvent ceux dont la libération est proche, la guérite d'entrée de l'édifice, puis les couloirs qui mènent à la salle où l'écrivain effectue une lecture de textes. De cette manière, par fragments, le narrateur nous décrit le parcours qu'il a effectué pour se rendre dans cette salle.

En nous appuyant une nouvelle fois sur Gérard Genette, nous pouvons dire qu'il s'agit là d'analepses. François Bon recompose l'ordre de succession des événements, il en modifie la chronologie en retardant leur annonce.

En effet, il commence son chapitre par la lecture qu'il a effectuée un mardi de mars 1997 et interrompt son récit par ces quatre séquences visuelles digressives. Il entrecoupe cette

narration de descriptions extérieures qui nous ramènent petit à petit, par des effets de zoom, dans la salle de spectacle. Le raccord entre les deux récits s'effectue de manière fluide, à la fin de la quatrième et dernière description-caméra : « Le couloir de droite donne sur la salle de spectacle, où on est ce mardi 18 mars, et plus loin les trois autres pavillons. »³⁵

Nous avons déjà rencontré ce procédé du zoom, ainsi que celui de l'accumulation des détails descriptifs. Ce dernier tend à renforcer la distance qui existe, matériellement et symboliquement, entre la prison et la ville. Il faut du temps, aussi bien réel que sur le papier, pour rentrer dans la prison. La séparation est nette et consistante entre la prison et la ville.

Après avoir étudié une partie des descriptions de la prison faites par François Bon, nous allons observer comment l'écrivain nous retranscrit les conditions de vie des détenus.

b. LE DENUEMENT

Comme cela est précisément décrit dans *Le Crime de Buzon*³⁶, les détenus sont fouillés lors de leur entrée, puis de leur sortie de prison. En outre, à leur arrivée, ils doivent laisser leurs objets de valeur au greffe. Une fiche répertorie ce qu'ils possèdent et les objets non autorisés par le règlement sont confisqués jusqu'à la libération : ils sont donc nus en arrivant et en sortant.

Dans la cellule, tout doit être visible depuis le couloir. Les surveillants regardent les cellules par « l'œillet ». De plus, les fouilles sont fréquentes. Au sixième chapitre, il est question de ces fouilles de cellule et le narrateur écrit que, s'ils le souhaitent vraiment, les détenus peuvent, malgré tout, cacher des choses :

Une fois par mois on a fouille de cellule. On vient vous chercher (même si on est dans l'atelier d'écriture ou n'importe), on vous amène, et devant vous on remue ce peu où vous êtes, on tourne le matelas, on regarde sous votre étagère à vêtements, on vous inspecte vous aussi. Nous, on sait où doit rester ce qui est secret, ce qui leur est inatteignable.³⁷

Les détenus n'ont aucune intimité possible. Le sureffectif des établissements pénitentiaires français impose une difficile promiscuité. Les chiffres sont alarmants :

Les maisons d'arrêt des grandes agglomérations ont des taux d'occupation qui peuvent atteindre 150 ou 200%. Et les cellules « individuelles » de 9 m² hébergent de manière courante 3 détenus, 2 dans le meilleur des cas.³⁸

L'Observatoire International des Prisons (qui milite pour le droit à la dignité des personnes détenues) compte, dans son *Rapport 1998*, 53845 détenus en France au 31 décembre 1997, alors que la capacité d'accueil est de 49349.

Ce rapport précise que, selon une étude publiée par le ministère de la Justice, plus d'un détenu sur quatre en maison d'arrêt vit dans des conditions de détention « très difficiles, voire alarmantes ». L'OIP explique que « la surpopulation dans les maisons d'arrêt et l'allongement des peines aggravent d'année en année les conditions de détention »³⁹.

L'aménagement des cellules n'est pas possible, ce qui entraîne toutes sortes d'inconforts. Par exemple, les toilettes sont « une cuvette placée en un endroit quelconque de la pièce, au vu et au su des codétenus »⁴⁰. Les conditions de vie sont donc très difficiles et d'autant plus pour ceux qui ont peu d'argent et n'ont pas les moyens de « cantiner ».

François Bon insiste sur ces difficultés matérielles. La phrase « c'est plus dur d'être pauvre en prison que pauvre dehors » revient deux fois dans l'œuvre : au premier chapitre, introduite par « Ils disent »⁴¹, puis au dernier :

[...] j'ai la chance de n'être pas pauvre en prison, d'avoir une fois par mois un mandat, c'est encore plus dur d'être pauvre ici que dehors.⁴²

Le guide du GENEPI nous apprend que les détenus qui ne travaillent pas et qui ne reçoivent pas d'argent de l'extérieur sont appelés les « indigents ». Leur vie est particulièrement difficile. Si les détenus ne sont pas égaux financièrement, ils subissent cependant tous un dénuement matériel et psychologique. Par conséquent, ils ont un rapport aux choses différent des gens de l'extérieur.

François Bon met cela en évidence lorsqu'au sixième chapitre, il insiste sur l'importance accordée au Ricoré. Certains détenus provoquent fréquemment des coupures d'électricité en voulant se faire chauffer de l'eau. Ce café a, d'une certaine manière, une valeur émotionnelle. Il donne, durant un court instant, l'impression d'« avoir quand même quelque chose à soi »⁴³.

c. LES AUTRES

Pour certains détenus, les rapports avec les autres ont une grande importance, d'autant plus que, comme nous venons de le voir, ils n'ont pas grand-chose d'autre autour d'eux. Nous pouvons ainsi relever l'importance qu'a Afif, son ancien compagnon de cellule, pour le détenu du chapitre six, dont nous ne connaissons pas le nom. Il y fait de fréquentes allusions, notamment en décrivant la cellule qu'ils partageaient. Afif a donc compté pour lui. Il est évident que de fortes relations (bonnes ou mauvaises) se créent obligatoirement entre des hommes qui passent tellement de temps entre les mêmes quatre murs.

François Bon explicite ces liens entre codétenus dans *Le Crime de Buzon*, écrit quelques années avant *Prison*. Serge Buzon prend sous son aile Michel Raulx, son compagnon de cellule libéré le même jour. Raulx n'a pas d'argent et ne sait où aller. Buzon l'amène avec lui chez sa mère. Le livre donne la parole aux personnages à tour de rôle. Les souvenirs des deux anciens détenus sont souvent consacrés à Armand avec qui ils partageaient la cellule.

Cette idée de solidarité et d'attachement est également présente dans *Prison*. L'œuvre met en avant l'importance de cette valeur durant l'incarcération. Les rapports avec les autres ont surtout lieu en cellule, lorsqu'elle est partagée. Mais les contacts ont également lieu en parlant de fenêtre à fenêtre, pendant des activités (comme les ateliers d'écriture) et lors des promenades. Celles-ci tiennent une grande place dans la vie des détenus. Nous y trouvons de nombreuses allusions dans le livre, comme par exemple, aux premier et troisième chapitres où, de la fenêtre, François Bon regarde les détenus dans la cour à « l'heure d'être dehors »⁴⁴.

Le détenu isolé du dernier chapitre revient également plusieurs fois sur ces moments de promenade. Toutes sortes de liens s’y sont créés. Il semble que ce détenu soit incarcéré depuis longtemps et qu’il ait réussi à acquérir un certain respect des autres dont il est fier : « les autres vous respectent et viennent à vous comme en consultation »⁴⁵.

Il précise que, le soir, à nouveau seul, il pense à ce qui se passe dans ces moments-là. Dans un long passage sur le moment de promenade, vu cette fois à travers les yeux d’un détenu, nous retrouvons de nombreux éléments déjà relevés par François Bon lors de descriptions précédentes (les câbles anti-hélicoptère, les joueurs de foot...).

Ces rapports entre les détenus (en cellule ou dans la cour) sont d’autant plus importants qu’ils ne peuvent que rarement recevoir des visites de l’extérieur. Tous les détenus ne bénéficient pas du même régime :

Les prévenus ont droit à au moins trois visites par semaine, et les condamnés une.⁴⁶

Dans *Prison*, nous ne trouvons que de brèves allusions aux visites. Il en est question au sixième chapitre. Pour le détenu, ces visites sont l’occasion de toucher un mandat et d’avoir du linge propre. Ceux qui n’ont pas cette dernière possibilité sont alors obligés de laver leurs vêtements dans leur cellule où ils n’ont que de l’eau froide et un lavabo.

Encore une fois, *Le Crime de Buzon* complète ce témoignage. La mère de Buzon y raconte en détails les inhumaines difficultés qu’elle rencontrait pour rendre visite à son fils. Il faut espérer qu’il n’en est pas ainsi dans toutes les prisons de France.

Nous venons donc, à travers quelques exemples donnés par *Prison*, d’analyser brièvement de quelle manière vivent les détenus. Nous allons maintenant voir comment certains détenus sont, de gré ou de force, mis à part de cette collectivité.

3. L'EXCLUSION DANS LA PRISON MEME

Comme nous l'avons vu précédemment, la prison reproduit le même schéma que la société et possède, comme elle, ses codes et ses lois. Les mêmes différences économiques s'y retrouvent, ainsi que « la loi du plus fort », devenue ici « la surface des choses »⁴⁷. Il est donc nécessaire d'acquérir le respect des autres.

a. DANS LA COUR

Après la lecture faite dans la salle de spectacle (chapitre cinq), François Bon observe les détenus dans la cour. Certains jouent au foot et d'autres se promènent. Nous remarquons qu'un détenu joue seul avec un ballon jaune : est-ce sa volonté ou est-il rejeté par les autres ?

Au fond avant le mur encore un grillage, celui-ci est tout seul avec un ballon jaune, l'envoie sans bruit sur le grillage (son coup de pied sur le ballon de mousse on ne l'entend pas, mais le rebond sur le grillage si), le ballon revient et il recommence et le grillage résonne encore plus fort.⁴⁸

Le substantif *grillage* est, en l'espace de quelques lignes, répété quatre fois : ce détenu isolé ne partage son jeu avec personne, il ne lui reste que la clôture pour faire rebondir sa balle plusieurs fois (*il recommence / encore*).

En outre, il se situe *au fond* de la cour, isolé des autres durant un des rares moments où un contact avec d'autres détenus est possible. Cet exemple nous montre que certains détenus sont, à l'intérieur même de la prison, séparés des autres.

b. LA PUNITION EN CELLULE - MITARD

Le détenu dont il est question au dernier chapitre a été mis, après avoir frappé son codétenu, en isolement, au « mitard ». Paradoxalement, il apprécie cela, car « c'était peinarde ça

fait du bien ça repose »⁴⁹. Ce détenu a, en effet, un goût particulier pour la solitude, synonyme pour lui de tranquillité : « on est tellement bien au calme et séparé de tout et d'abord du temps [...] »⁵⁰.

D'avantage qu'en cellule, l'isolement représente une coupure totale avec le monde et avec le temps. Les détenus ne voient personne. De plus, la fenêtre est « dépolie »⁵¹ et les empêche de voir l'extérieur. Par ailleurs, nous notons que le terme « isolement » ne convient pas exactement. Il s'agit en fait de la punition de cellule, appelée également « mitard » ou placement en quartier disciplinaire, et qui peut s'appliquer en cas de manquement à la discipline de l'établissement :

Le « mitard » n'est que l'une des punitions qu'un détenu peut encourir, mais c'est de loin la plus fréquemment utilisée par l'autorité pénitentiaire (25000 sanctions sur les 38000 prononcées en 1992 étaient « de cellule ») [...].⁵²

L'Observatoire International des Prisons note que « la punition de cellule (*le mitard*) représente 70% des sanctions disciplinaires prononcées »⁵³ en 1997. La durée maximale de punition a été réduite en 1972 de 90 à 45 jours.

Les conditions dans lesquelles sont enfermés ces détenus sont, depuis quelques années, moins inhumaines, mais la punition de cellule signifie toujours isolement et pauvreté des conditions matérielles.

c. « MAUVAIS TRAITEMENTS DE LA PART DES CODETENUS »

Au premier chapitre, François Bon utilise cette formule (« L'expression *mauvais traitements de la part des codétenus* »⁵⁴) en guise de titre d'une partie. De même, il utilise différents effets pour découper ses paragraphes. A ce moment, l'écrivain vient d'apprendre la mort de Brulin. Cette nouvelle l'a bouleversé et, dans le passage en question, il se trouve au buffet de la gare et pense au jeune homme décédé. Il n'est pas venu aux dernières séances avant

sa libération. Deux semaines après, François Bon en apprend la raison : il a été violenté par d'autres détenus :

[...] et c'est parce qu'on m'avait dit ça sans autre précision : *problèmes avec les codétenus* et ici avec les portes à barreaux de fer et la cour de bitume on ne dit pas ces choses-là pour des brouilles[...] ⁵⁵

L'écrivain repense à tout cela et se sent coupable. Il se dit qu'il aurait peut-être pu empêcher Brulin, à sa sortie de prison, d'aller dans le squat de la rue des Douves. C'est effectivement là qu'il a rencontré Tignass, qu'ils se sont battus et qu'il a été tué. François Bon, bouleversé par la mort de ce jeune homme, ressasse donc certains événements. C'est pourquoi, plusieurs phrases se répètent tout au long du chapitre comme « Mauvais traitements de la part des codétenus ».

Un texte de Brulin est cité entre guillemets. Il rend compte des violences verbales et physiques qu'il a subies à l'intérieur de la prison. Nous pouvons nous interroger sur l'auteur du texte. Le JE qui est utilisé dans ce passage entre guillemets désigne Brulin. Le paragraphe qui suit, dont François Bon est clairement le narrateur, commence par : « ce jour-là c'était la dernière fois que j'aurais vu Brulin ». Nous pouvons donc penser qu'il s'agit du jour où Brulin a rédigé le texte.

Cependant, François Bon a appris bien plus tard que le jeune homme se faisait frapper par d'autres détenus. De plus, dans le texte entre guillemets, Brulin est hors de prison : « maintenant j'étais hors de la prison et hors des murs ». Cela nous amène à penser que François Bon lui-même a écrit ce texte, imaginant ce que le détenu avait subi.

Une troisième hypothèse, semblant la plus probable, s'offre également à nous : les violences décrites ont peut-être été vécues par Brulin lors d'une précédente incarcération. Il les aurait racontées plus tard, lors des ateliers d'écriture. Il aurait donc souffert de violences lors de ces deux incarcérations. Cette dernière hypothèse justifierait l'emploi de l'imparfait : « j'étais hors de la prison ». Brulin utilise alors l'imparfait pour désigner une libération passée.

Quoi qu'il en soit, il y est question de violentes agressions injustifiées que Brulin a subies de la part de cinq autres détenus. Ces derniers l'ont, à plusieurs reprises, frappé parce

qu'il ne faisait pas partie du même milieu qu'eux : « et cela commence on dirait simplement parce que vous n'êtes pas habillés comme eux », « dans leurs yeux marquer par défi que je n'étais pas de chez eux ». Brulin souffre donc de discrimination et se trouve victime de sa pauvreté. Le texte explique effectivement qu'il n'a pas, comme ces autres détenus, de vêtements avec « des insignes de marque » et :

[...] que personne au parloir ne vient vous requérir et que vous n'avez pas de quoi vous munir à la cantine de plus que ce qu'on vous donne[...]

Brulin est donc non seulement sans argent, abandonné par l'extérieur, mais aussi rejeté par d'autres détenus à l'intérieur de la prison. Il apparaît comme démuné et seul, donc incapable de se défendre. Il est entièrement isolé, refusant, par fierté et par principe, de faire appel à l'autorité pénitentiaire qui aurait peut-être pu le protéger avant de le déplacer. Faire appel aux gardiens est pour lui un aveu de faiblesse qu'il renie. Il préfère encore subir les coups et le cacher au surveillant en disant à chaque fois qu'il est tombé de lui-même :

[...] le lendemain ça recommence mais en appeler à Mirador et les autres, ceux qui ici sont l'ordre ç'aurait été dire je plie ou je renonce ou même est-ce que j'existe.

Nous voyons ici l'importance d'un certain code de l'honneur que Brulin tient à tout prix à respecter. S'il l'entrave, il a l'impression de tout perdre, de ne plus exister. Pourtant, les violences qu'il subit sont d'une grande brutalité. Les coups qu'il reçoit sans pouvoir se défendre le font saigner :

[...] je suis venu de l'Est je disais et j'ai voulu voir la mer et les vagues, je me suis relevé ils m'ont poussé dans le dos j'ai saigné, tout mon visage saignait, j'avais mal.

Brulin est tout à fait désarmé face à cette situation. Venu d'une autre région et se retrouvant en prison, il est tabassé par d'autres détenus. Il n'est malheureusement pas le seul à souffrir de violences dans l'enceinte de la prison, même si François Bon ne fait pas d'autres allusions à des détenus dans ce cas.

d. LES DETENUS INCARCERES POUR DES AFFAIRES DE MŒURS

Ces détenus ont un statut particulier à l'intérieur de la prison, car ils sont condamnés et rejetés des autres. Ce qui, dans le vocabulaire pénitentiaire est appelé isolement désigne, contrairement à la punition de cellule, non pas une mesure disciplinaire, mais une autre forme du régime ordinaire de détention.

En pratique, ce sont surtout les détenus aux tentatives d'évasion répétées et les « pointeurs » □ c'est-à-dire les personnes incarcérées pour des délits ou des crimes en lien avec des affaires de mœurs □ qui se trouvent à l'isolement. Dans ce dernier cas, il s'agit de les protéger de la « justice » de leurs compagnons de détention.⁵⁶

La plupart du temps, ces détenus sont maltraités par les autres et victimes du racket.

Le « Rapport 1998 » de l'Observatoire International des Prisons est alarmant : « Des cas de traitements cruels, inhumains ou dégradant sont constatés à l'encontre de personnes détenues suite à des affaires de mœurs »⁵⁷. L'OIP évoque le cas de détenus de la maison d'arrêt de Montbéliard ayant fait subir « des violences assimilables à des actes de torture » à leur codétenu soupçonné d'agression sexuelle. Il est également question du fait que :

[...] des détenus de la maison d'arrêt de Lyon jettent des pierres et des canettes de bière remplies d'eau sur des personnes incarcérées pour délit sexuel. Dans cet établissement, les auteurs de délits sexuels, en attente de visite médicale - dans les cages de 1m_ prévues à cet effet - se font cracher dessus et insulter par d'autres détenus.

François Bon donne lui aussi des exemples de mauvais traitements à l'encontre des détenus incarcérés pour mœurs. Il illustre ce phénomène une première fois dans le troisième chapitre :

Il a demandé au surveillant cette semaine qu'on lui porte sa cantine ou ses colis sans que les autres s'en aperçoivent, en fractionnant : sinon ils lui prennent tout, ils l'obligent. C'est une histoire de mœurs, il paye. Après, on l'a mis aux cuisines.⁵⁸

Ce détenu est donc obligé, certainement sous des menaces physiques, de donner aux autres ce qu'il reçoit de l'extérieur ou ce qu'il s'achète (les cantines). Pour éviter cela, il n'hésite pas, contrairement à Brulin, à faire appel au personnel de la prison.

Par une très courte phrase expliquant qu'il est racketté parce qu'il est incarcéré pour mœurs, François Bon indique à quel point cette « habitude » est ferme, sans recours : c'est ainsi pour ces gens-là, et pas autrement. « Il paye », c'est-à-dire que les détenus l'obligent à s'acquitter de son délit à l'intérieur de la prison. Selon le code de la prison, « les mœurs » sont également punis durant la détention. Ces détenus sont, en quelque sorte, doublement condamnés.

Plus loin, dans le même chapitre, François Bon fait une autre allusion à ce type de discrimination :

Ceux qui ne disent rien et parlent peu et sont là pour délit de mœurs.
Mineurs aux mains molles, souvent moites.⁵⁹

Nous remarquons que l'écrivain fait ici allusion à un ensemble de détenus. Cela nous conduit à penser que ces détenus, rejetés, restent entre eux et sont le moins possible mêlés aux autres. De ce fait, François Bon est parfois amené à ne travailler qu'avec des détenus incarcérés pour mœurs. Ceux-ci sont mineurs (il s'agit effectivement d'un Centre de jeunes détenus ayant de 16 à 25 ans).

Pour terminer sur ce point, nous relevons un passage du dernier chapitre : « Celui du 122, sa cantine on la lui prend [...] »⁶⁰. Au cours des quelques lignes sur ce sujet, il n'est pas écrit clairement que ce détenu, à qui les autres prennent systématiquement sa cantine, est incarcéré pour mœurs. Néanmoins, le lecteur le comprend, notamment grâce à l'expression : « ceux qui sont ici pour ce truc-là ». Même si ceux qui lui prennent sa nourriture n'en ont pas envie, tous se doivent d'obéir à cette sorte de règlement interne. C'est un rituel qui n'a même pas besoin d'être dit :

Ce qu'il a fait on s'en fout, ici ça se dit pas, c'est ses affaires.
Pourquoi ça s'est fait de lui prendre sa cantine c'est même pas des paroles non plus.

e. RACKET ET SANCTIONS

Comme à l'extérieur, l'extorsion de choses personnelles par intimidation, chantage ou « rituel interne » se produit en prison. Il en est question dans l'exemple que nous venons juste de citer. Cependant, le racket ne s'exerce pas uniquement dans ce cas. Une autre brève allusion y est faite au troisième chapitre : un détenu a l'interdiction de venir à l'atelier parce qu'il a escroqué un (ou plusieurs) autre(s) et que, cette fois, le personnel pénitentiaire l'a appris et l'a sanctionné : « puis le mot *racket* à telle autre absence prononcé »⁶¹.

Certains détenus, pour divers motifs, sont punis par l'administration pénitentiaire. C'est pourquoi, lors de la lecture de textes faite dans la salle de spectacle (au cinquième chapitre), certains auteurs sont absents :

[...] ce n'est pas pour autant que tous sont venus (Laurent et Sébastien, par exemple, exclus du dispositif scolaire et par ricochet de l'atelier d'écriture malgré ma demande écrite de les garder [...])⁶²

Dans cette parenthèse, nous remarquons que François Bon désapprouve parfois les sanctions prises à l'encontre des détenus. Mais l'administration, du moins dans ce cas, ne tient pas compte de son avis. D'autres sanctions peuvent également être rendues, comme par exemple la punition de cellule dont nous avons déjà parlé.

Nous venons de voir qu'à l'intérieur de la prison, de nombreux détenus sont rejetés par les autres. Cette exclusion prend diverses formes : discrimination sociale, racket, intimidations physiques, injures, coups... Ainsi, plusieurs détenus sont mis à l'écart non seulement de la ville, mais aussi dans la prison. Comme nous l'avons déjà dit, les conditions de détention sont difficiles. De plus, ceux qui ne peuvent pas bénéficier de la chaleur des autres détenus vivent une situation extrêmement pénible.

4. LA DESOCIALISATION

Le monde des prisons est fondamentalement paradoxal. Car il a l'ambition de parvenir à la réinsertion sociale de ceux dont il a la

charge en les soumettant à une désocialisation qui ne peut que s'aggraver en fonction de sa durée.⁶³

En se faisant, par l'intermédiaire de ce livre, le porte-parole des détenus, François Bon dénonce la souffrance que subissent ces hommes du fait de leur enfermement. Pour terminer notre première partie, nous nous pencherons sur les différents aspects que peut prendre ce que nous nommons la « désocialisation ».

Nous verrons en effet que, durant l'incarcération, rien ne prépare les détenus à retourner à l'extérieur. En prison, tout est régi par l'administration pénitentiaire. Les détenus perdent l'habitude de se prendre en main. De plus, ils sont enfermés dans une telle solitude qu'il est difficile de garder des liens avec l'extérieur. Par différents procédés d'anonymat, une perte de l'identité se produit et ils ont d'autant plus de mal à s'intégrer ensuite à une vie sociale.

a. LA PERTE DE L'AUTONOMIE

La peine privative de liberté entraîne une soumission totale aux structures mises en place par l'administration pénitentiaire. Nous avons déjà observé que les détenus n'ont aucune intimité et que rien ne leur appartient réellement. Outre cela, ils subissent un état total d'hétéronomie, c'est-à-dire que chacun de leurs faits et gestes est programmé, administré de manière répétitive et immuable :

La vie en détention s'écoule uniformément et chaque jour se déroule pareil aux autres, à l'exception des jours fériés qui sont encore plus mornes.⁶⁴

b. L'ATTENTE

Condamnés à une peine privative de liberté, les détenus ne font plus partie du monde extérieur ; d'une certaine manière, ils ne font plus partie de la même réalité que nous. Comme

nous l'avons déjà dit, ils ont un rapport modifié au temps. Leurs journées se résument à une attente. Ils sont enfermés dans leur solitude, autant matérielle que psychologique.

Le sixième chapitre nous renseigne en détails sur la manière dont un détenu peut subir cette attente. Chaque jour, jusqu'à la libération, est une répétition des mêmes gestes. Le présent n'a plus de valeur singulative, mais itérative, réitérative : « Il est là. Il est toujours là. C'est comme s'il était là pour toujours. »⁶⁵ En commençant le chapitre de cette manière, François Bon insiste sur la longueur du temps, sur son irréalité. C'est la même phrase qui est reprise trois fois, avec des insistances, des mots en plus qui signifient : ce détenu est dans sa cellule. Le verbe être signifie ici « se trouver ». Le pronom *il* n'a pas de référent (et n'en aura pas tout au long du chapitre). L'emploi du déictique *là* ne correspond à rien, pour l'instant, puisque le chapitre commence. Il s'agit de sa cellule. Pour marquer cette évidence, François Bon utilise volontairement l'adverbe sans référent.

La seconde phrase est identique à la première, à l'exception de l'adverbe *toujours*, ce qui lui donne une importance d'autant plus grande. Cette insistance marque un fait perpétuel : il semble qu'*il* soit *là* pour l'éternité. Dans la troisième phrase, l'écrivain répète cette affirmation sur le mode de la comparaison avec l'éternité. Nous pouvons interpréter cela comme une nuance à l'assertion précédente ou, au contraire, comme une nouvelle insistance.

C'est donc quasiment la même phrase qui est reprise trois fois. En effet, *il est là*, possède tous les éléments des deux autres phrases : le verbe « être », n'ayant pas de complément temporel, a donc une valeur absolue, perpétuelle, signifiant « pour toujours ». Le volume des phrases est croissant, comme s'il rythmait de manière régulière cet état. Les trois mots de la première phrase sont ensuite pris dans un écho qui les étire. Par cette impression d'écho indéfini, François Bon parvient, de manière habile, à nous imprégner de la dépossession du temps dont le détenu est victime. Par conséquent, dès les premières lignes du texte, le lecteur est plongé dans une attente vide au point d'en paraître éternelle, dans un allongement des phrases, du temps dont on ne perçoit pas la fin.

L'attente de la libération est difficile pour les condamnés, mais elle doit être encore plus pénible pour les prévenus. En effet, ces personnes en attente de leur jugement ne savent pas s'ils vont être relaxés ou condamnés. Dans ce dernier cas, ils ne connaissent pas la durée de la peine.

Les détenus vivent donc avec leur libération comme objectif. *Prison* se termine d'ailleurs sur cela : le détenu du dernier chapitre imagine les gestes qu'il effectuera ce jour-là. Cette attente est d'autant plus longue que les détenus sont, la plupart du temps, soumis à la solitude.

c. L'ENFERMEMENT DANS LA SOLITUDE

Contrairement à ce que nous serions d'abord tentée de croire, les détenus se trouvent rarement seuls. En effet, la plupart du temps, ils sont plusieurs dans une cellule et vivent dans le bruit et la promiscuité.

Renée Elkaïm-Bollinger, anime régulièrement des ateliers d'écriture. Pour France Culture, elle a fait un reportage sur l'atelier d'écriture en prison, où elle déclare que les détenus « s'aménagent un espace de solitude » et que « l'atelier leur permet d'être en groupe, de parler entre eux et d'être enfin seuls à écrire ensemble »⁶⁶.

En revanche, les détenus mis en isolement ne voient personne. C'est le cas du détenu du sixième chapitre qui est totalement coupé du monde. Ce jeune homme est, comme nous venons de le voir, non seulement coupé du temps, mais également, quand il se trouve en isolement, coupé d'une vue sur le monde, d'un paysage : « Isolement, fenêtre dépolie »⁶⁷. En prison, il ne peut qu'entr'apercevoir l'extérieur.

Mais en plus, ici, il est confronté à l'opacité. Le mouvement du soleil ne peut que faiblement rythmer le déroulement de la journée :

Isolement, fenêtre dépolie qui s'entrouvre sans qu'on puisse apercevoir le sol, les murs ou les arbres, au quatrième étage la seule répartition des heures dans la modification du jour aux brillances du verre dépoli,

on ne voit pas dehors, qu'un bout de ciel en haut, dans la partie ouvrante de la fenêtre, pas de ville, pas de bâtiments, rien, que les dessins noirs des traces d'incendie [...]

Nous ne possédons pas d'éléments précis pour dire si cette ouverture est en contradiction avec l'article D.351 du code de procédure pénale, qui, lui-même, est vague : « Dans tout local où les détenus séjournent, les fenêtres doivent être suffisamment grandes . L'agencement de ces fenêtres doit permettre l'entrée d'air frais ». Néanmoins, si l'air peut entrer dans sa cellule, ce détenu ne voit rien à l'extérieur. De cette façon, il est totalement séparé du monde, enfermé avec lui-même et ce qu'il reste des tentatives de suicide de ceux qui l'ont précédé. Ces tentatives sont malheureusement fréquentes.

L'Observatoire International des Prisons nous apprend qu'en 1997 :

Le nombre des suicides est en baisse (125 en 1997, 138 en 1996) alors que se produit dans le même temps une hausse importante des tentatives officiellement recensées (958 en 1997, 779 en 1996). Pourtant le suicide représente toujours la première cause de mortalité en détention, avec un taux largement supérieur à celui observé dans la population à l'extérieur.⁶⁸

Des chiffres plus récents nous apprennent qu'« au terme de l'année 1998, 119 détenus s'étaient suicidés » et que « depuis le début de l'année 1999, 100 détenus se sont donné la mort »⁶⁹.

Dans ce sixième chapitre, François Bon écrit que beaucoup de ceux qui ont été en isolement ont mis le feu à leur matelas ou se sont tailladés les veines. Le détenu dont il est question décrit une de ses tentatives. Toutefois, il envisage cela comme un geste de désespoir et non pas comme une réelle envie de mourir. Dans cet extrait, il compare les marques que les détenus gardent avec les anciens signes permettant de distinguer les prisonniers :

[...] le dessin qu'on a sur les deux avant-bras des stries parallèles refermées par un mauvais bourrelet c'est le signe de la prison aujourd'hui comme autrefois on dit le fer marqué sur l'épaule en haut [...]⁷⁰

François Bon rapproche ici la prison actuelle des anciens bagnes au temps où la torture était répandue. De la même manière, dans *Le Crime de Buzon*, il entrecoupe à plusieurs reprises le récit des anciens détenus par des passages concernant les camps de concentration. Dans *Prison*, le détenu décrit sa propre tentative de suicide :

[...] tenir devant soi ses deux bras au sang qui coule partout et dire voyez comme vous ne m'atteignez pas [...]

Par ce geste désespéré, il veut montrer son insoumission, prouver que quelque chose en lui reste inaccessible à ceux qui l'ont enfermé, qu'il reste libre de lui-même et de son destin.

De la même façon, il a élaboré tout un concept à propos de la nourriture. Il n'est pas le seul, puisqu'il écrit que les détenus sont nombreux à laisser « au moins la moitié » de leur nourriture pour montrer symboliquement qu'ils refusent d'accepter la prison en eux-mêmes. Terminer ses repas est perçu comme une perte de son honneur, de ce qu'ils ont gardé de dignité :

[...] celui qui mangerait tout, ici, ça voudrait dire quoi ? Qu'il accepte aussi la prison à l'intérieur, dans le sang et les boyaux.⁷¹

Ces éléments sont significatifs de l'accablement qui touche ces hommes. De même, toujours dans ce chapitre, il est question de « l'heure de ceux qui hurlent »⁷². C'est le moment où, n'ayant plus sommeil, des détenus se réveillent la nuit et « c'est là qu'on a peur ». C'est à ce moment, encore plus isolés par la nuit, que certains détenus prennent pleinement conscience de leur tristesse et de leur enfermement. Ils poussent alors des hurlements de désespoir.

La phrase « une fois, c'est lui qui a hurlé » semble désigner le détenu, même si le lecteur reste dans l'ignorance quant à savoir qui est réellement désigné par ce pronom. Ce jeune homme connaît aussi cette douleur mais, avec l'expérience de ses différentes incarcérations, il parvient désormais à ne plus la laisser paraître : « maintenant moi je ne hurle plus, ça hurle dedans, mais le visage reste droit » ; quoi qu'il advienne, « je ne bougerai pas le visage, et quand bien même ça hurle ». La locution adverbiale insiste sur le fait que, malgré l'endurcissement dû à l'expérience, la douleur est toujours présente en lui. Cependant, par fierté, il réussit à ne plus le montrer.

Les détenus sont isolés dans leur solitude. La plupart d'entre eux tentent malgré tout de préserver une vie sociale à l'intérieur de la prison. En outre, ils sont nombreux à essayer de passer un bout d'eux-mêmes le plus loin possible hors des cellules pour, métaphoriquement, appartenir encore un peu au monde extérieur.

d. LA METAPHORE DU BIGORNEAU

Durant l'enfermement, il est important de visualiser le dehors, mais aussi, pour certains, de passer les bras ou les jambes à travers les barreaux, vers l'extérieur.

Au quatrième chapitre, l'écrivain raconte ce que voit Ciao en regardant par la fenêtre de la salle de l'atelier d'écriture :

[...] et lui à regarder là-bas à deux mètres la fenêtre à barreaux avec la perspective du double alignement superposé de cellules avec sous le ciel les chaussettes aussi à sécher et les mains et pieds qui dépassent même si ce jour-là il pleut mais c'est comme ça, une notion du dedans et du dehors qui se moque bien des conditions du ciel [...] ⁷³

François Bon décrit ici le besoin des détenus de passer une partie de leur corps à l'air libre. C'est une manière symbolique d'affirmer qu'une partie de soi reste dehors, que l'on n'appartient pas totalement à la prison : « la main, la même main qu'on peut tendre au travers des barreaux pour palper le frais de la nuit. »⁷⁴

Au sixième chapitre, cette manière de sortir les bras et les jambes est assimilée à celle du bernard-l'ermite. Il s'agit du passage qui suit celui que nous avons cité à propos des moqueries de certains détenus vis-à-vis des autres. Il y est question de la nécessité de se protéger des autres. Dans la phrase suivante, pour marquer cette fragilité, la métaphore du bigorneau est utilisée :

On est comme l'escargot ou le bigorneau dans la cage de ses quatre murs, avec les pattes qui sortent aux barreaux [...], on est comme ces bestioles molles dans des coquilles, et l'instant qu'il n'y a plus de

coquille, qu'on est dans les couloirs devant la porte ou dans le sas avant la cour, il faut respecter le code et montrer qu'on en dispose, sinon cela se retourne contre vous.⁷⁵

Par conséquent, le détenu est comparé à un crustacé parce que sa coquille-cellule le protège des agressions de l'extérieur, mais aussi, car il passe ce qui est assimilé à ses pattes hors de cette coquille.

Certains détenus cherchent donc, par tous les moyens, à garder un lien avec l'extérieur. Cependant, la société, en les plaçant en prison, ne les considère plus comme des individus à part entière. Ils perdent ainsi une part de leur individualité.

e. LA PERTE DE L'INDIVIDUALITE

Les détenus ne bénéficient plus de leurs droits de citoyens. Malgré leurs tentatives pour conserver un contact avec l'extérieur, ce lien est défait. Dans notre seconde partie, nous verrons plus en détails comment cette perte de la personnalité imprègne leur langage et de quelle manière François Bon tente de remédier à cela par les ateliers d'écriture. Cependant, nous pouvons déjà noter quelques points marquant l'anonymat dont les détenus sont victimes. Cela aidera notre réflexion sur la réinsertion.

Dès leur entrée en prison, les détenus perdent une partie de leur dignité, puisqu'on leur attribue un numéro d'écrou. De plus, comme nous le verrons de manière plus approfondie ensuite, la plupart des détenus utilisent le pluriel pour se désigner. A travers les ateliers d'écriture François Bon leur permet de se réapproprier la première personne du singulier pour reconquérir une individualité.

En outre, l'emploi des pronoms rend compte de cette perte de la personnalité. François Bon lui-même nomme rarement les détenus par leur prénom. C'est le cas pour certains jeunes gens qui, semble-t-il, ont eu une place particulière, comme Brulin, Tignass ou Ciao. Les détenus sont le plus souvent désignés avec imprécision, de manière anonyme, par un pronom ou un surnom.

François Bon retranscrit donc cet anonymat dans *Prison*. À travers les ateliers d'écriture, il tente cependant de remédier à cette perte de l'individualité. Nous reviendrons ultérieurement sur le rôle de l'écriture dans la construction de l'individu. De cette manière, il souhaite que les détenus se consolident psychiquement pour mieux affronter leur détention et, ultérieurement, leur vie à l'extérieur.

f. LA DIFFICILE REINSERTION

Malheureusement, ce retour à la vie extérieure est mal préparé durant la détention. Lorsqu'ils sortent de prison, les anciens détenus ont souvent beaucoup de mal à se réinsérer. En effet, ils ont été coupés de tout ce qui se passait dehors pendant plus ou moins longtemps, même si la plupart d'entre eux regardent souvent la télévision. Tous ces liens défaits par l'éloignement sont à reconstruire. De plus, durant leur peine, les détenus sont totalement pris en charge par l'institution. Tout, à l'intérieur de la prison, est réglementé : déplacements, sorties dans la cour, achats, repas, visites... A l'extérieur, il faut réapprendre à vivre de manière autonome. De retour dans la ville, les sortants s'y sentent étrangers. L'administration pénitentiaire remplit de manière insuffisante son devoir de préparation au retour du détenu à la société.

François Bon revient plusieurs fois sur l'incapacité de Ciao, notamment lorsqu'il se trouve à l'extérieur, à entrer en contact avec des gens. Même dehors, il est engagé avec lui-même. La prison est alors une aliénation complète qui l'enferme à l'intérieur, comme à l'extérieur. Tout au long du chapitre, l'écrivain répète, parfois de façon légèrement différente, des propos de Ciao :

Les rencontres... Pas de rencontres, rien à dire, à raconter. Les rencontres, je n'y arrive pas... Quelque chose en moi qui ne me permet pas de faire de rencontres.⁷⁶

Comme le montre la dernière page du livre, lorsque le détenu envisage sa libération, les sortants de prison gardent des rapports particuliers avec les autres détenus, aussi bien avec ceux qui sont encore en prison qu'avec ceux qu'ils croisent dans la ville :

On sait qu'on a derrière soit la cohorte des visages de la cour et que n'importe où dans la ville la nuit, près de la gare ou rue piétonne ou dans le quartier, une histoire nous aura précédés et que parmi les visages on en reconnaîtra, ça ne fait pas une communauté, ça fait une assurance et des repères. On a passé l'autre côté du monde et la frontière on sait maintenant l'utiliser et la passer.⁷⁷

Les substantifs *assurance* et *repères* montrent l'importance qu'il y a, pour les sortants, à se reconnaître, à sentir qu'ils ne sont pas seuls dans cette situation. La prison est ici nommée « l'autre côté du monde ».

La société est effectivement divisée en deux : la ville et la prison (bien que certaines personnes soient exclues, à l'intérieur même de la ville). Ces deux parties sont étanches l'une par rapport à l'autre, sauf pour ceux qui connaissent « l'autre côté », qui ont déjà passé « la frontière ». Nous notons également la répétition du verbe savoir qui marque l'acquisition d'une expérience.

Nous avons vu, dans cette partie, de quelle façon la prison marque les détenus. Ils sont exclus de la société, totalement mis à l'écart, de manière irrémédiable et parfois injuste. Cette relégation se poursuit même après leur libération.

Comme *Prison*, nous terminons cette première partie sur la libération. Nous avons étudié comment l'œuvre nous fait prendre conscience de l'exclusion dont souffrent certaines personnes dans la ville et qui peuvent, par conséquent, avoir du mal à comprendre pourquoi il est nécessaire de respecter les lois de la société.

La distinction entre victimes et délinquants est ambiguë. En effet, notre étude du basculement a montré que celui-ci est fondé sur l'impossible discernement du légal et de l'illégal, que François Bon et nous-mêmes sommes capables de faire. Cependant, cette distinction ne va pas de soi pour des individus souffrant d'un manque de repères sociaux et moraux. Ainsi, si les détenus avec qui l'écrivain a travaillé font cette différence, ce n'est pas toujours le cas. L'ambiguïté du terme « faute » (dans le titre du chapitre « Cinquante-trois fois la faute ») semble étayer cette idée. Dans ce chapitre, François Bon évoque toutes sortes d'événements de la vie de détenus qui les ont conditionnés, prédéterminés et qui ne leur permettent pas d'appréhender ce basculement. C'est là que François Bon pose la question : « où est l'engrenage et où ça bascule, à quel moment l'écoute aurait pu tout retenir [...] ? »

Dans cette partie, nous avons donc examiné les dysfonctionnements de notre société ; nous allons maintenant étudier ce que François Bon tente de mettre en place pour y remédier, pour essayer de changer la ville et, consécutivement, la prison.

DEUXIEME PARTIE : L'ECRITURE

Après avoir vu de quelle manière *Prison* dénonce l'exclusion, nous allons étudier comment François Bon se sert de l'écriture pour remédier à cela. Nous verrons d'abord quels procédés sont mis en place pour permettre aux détenus de se saisir du langage et de progresser dans leur acquisition d'un statut de citoyen. Cette progression s'effectue à travers le contenu des textes, mais également à travers la syntaxe et la grammaire. Dans une seconde partie, nous étudierons comment les ateliers d'écriture sont aussi une richesse pour François Bon. L'enseignement va effectivement dans les deux sens. Enfin, dans une troisième partie, nous tenterons de comprendre la place que *Prison* occupe dans la littérature. Pour cela, nous verrons que toutes sortes de procédés y sont utilisés et que François Bon se positionne souvent en décalage avec des règles préétablies de l'art. Cela conduit à élargir les cadres du roman.

A. L'APPROPRIATION DU LANGAGE PAR LES

ATELIERS D'ECRITURE

En provoquant l'écriture, François Bon met en place tout un processus de revalorisation. Il permet aux détenus de prendre possession de leur langage et, consécutivement, du monde qu'exprime ce dernier. Cela leur donne confiance en eux ainsi que la possibilité de se constituer comme citoyen du monde malgré l'incarcération.

Nous verrons donc comment François Bon anime ces séances d'ateliers d'écriture, de quelle manière il permet aux détenus de se valoriser grâce à l'écriture et de (ré)apprendre à nommer ce qui les entoure.

1. UN ATELIER D'ECRITURE

Dans son livre *Les Ateliers d'écriture*⁷⁸ paru en 1992, Claire Boniface dresse l'historique de ces derniers en France. Elle explique qu'ils peuvent avoir des objectifs différents et elle les classe en deux catégories : ceux de loisir et ceux s'intégrant dans une formation. Les ateliers d'écriture français peuvent être regroupés autour d'un certain nombre d'invariants : une situation d'écriture donnée par un animateur, un temps d'écriture, une lecture, une réaction aux textes. Cependant, il existe aussi des variables entre les différents ateliers d'écriture dont quelques-unes nous ont semblé significatives : la place accordée à la littérature, les conditions concrètes (où, quand, combien), les animateurs (s'ils ont ou non déjà publié, s'ils écrivent durant la séance), les sources de l'écriture (motivation sociologique, autobiographique, ludique ou romanesque), le temps d'écriture, la communication des textes, les commentaires et l'éventuelle réécriture.

Si nous appliquons cette grille de lecture à *Prison*, nous nous apercevons que l'œuvre ne fournit pas toujours des éléments permettant d'affirmer si les invariants ou les variables répertoriés par Claire Boniface s'y retrouvent. Ainsi, nous ne savons pas si François Bon met en place une réécriture puisqu'aucun élément n'a trait à ce sujet. Outre cela, cet atelier, animé par l'écrivain à Gradignan, se démarque de ceux analysés par Claire Boniface puisqu'il a lieu en prison et accueille donc des détenus.

François Bon mène des ateliers d'écriture depuis 1983. Il s'agissait alors d'un stage d'insertion de jeunes à Bezons. Il est ensuite intervenu dans toutes sortes de structures : maison d'arrêt, lycée, collège, association, université, stage de théâtre, IUFM... Il considère ces ateliers comme une chance lui permettant d'enrichir son propre travail d'écrivain. En outre, il tente, par cette action, de remédier autant que possible au malaise social dont est victime notre société.

Cependant, si François Bon a souvent travaillé avec des publics en difficulté, « en situation extrême »⁷⁹, le monde de la détention est un des excès de la longue chaîne de l'exclusion. Cela engendre des particularités dans le fonctionnement de ces ateliers d'écriture, et spécialement dans les objectifs que François Bon y met en place.

2. FONCTIONNEMENT DE L'ATELIER D'ECRITURE A GRADIGNAN

Dans son œuvre, François Bon décrit quelques moments vécus durant l'atelier d'écriture. C'est pourquoi nous savons de manière générale comment ces séances se déroulent. Toutefois, nous avons trop peu de détails pour comprendre de quelle manière François Bon organise précisément ces ateliers. L'étude de leur fonctionnement nous mène souvent à

l'incertitude, certainement parce que l'objectif de *Prison* n'est pas de retracer la manière de faire de François Bon, mais de présenter ce à quoi les détenus sont parvenus.

a. SPECIFICITE DE L'ECRIURE EN PRISON

Dans notre première partie (« Exclusion et Incarcération »), nous nous sommes déjà intéressée à cette particularité et nous avons vu que François Bon considère l'écriture comme un moyen de briser ce qu'il appelle « la surdité collective ».

L'écriture constitue en effet l'un des rares moyens mis à la disposition des détenus pour communiquer avec l'extérieur, même si les textes n'ont pas de destinataire précis. Mais c'est avant tout le bénéfice que les auteurs tirent de leurs textes qui compte pour François Bon. Ce travail a non seulement un intérêt cathartique, mais il constitue également une arme, un remède contre l'exclusion, une protection contre « ce qu'on prend dans la figure comme une claque »⁸⁰.

Dans une parenthèse du troisième chapitre, il explique à quel point il s'est senti démuni lors de sa première intervention au Centre de jeunes détenus. Cela n'était pourtant pas sa première expérience d'atelier d'écriture. L'écrivain avait déjà, comme nous l'avons vu, une grande expérience de tels ateliers. Il était intervenu dans différentes structures dont la maison d'arrêt de Poitiers en 1988 : « Cela c'était il y a neuf ans, à la prison de Poitiers, la première où j'entrais »⁸¹. Cependant, il écrit que, durant de cette première séance à Gradignan, il n'avait aucune anticipation sur ce qu'il allait faire, « sur ce qu'il y avait à dévier dans ce que nous pouvions partager du dire ». Il nous propose ainsi une définition de son objectif lors de l'atelier. Celui-ci ne rentre pas précisément dans une des catégories principales établies par Claire Boniface. Ce n'est effectivement pas un atelier de loisir, mais il est difficile de le répertorier comme s'inscrivant dans une formation. Si les détenus le désignent par « faire l' cole », il ne permet pas principalement une acquisition d'un savoir particulier, mais leur donne la possibilité de s'exprimer et d'apprendre ainsi quelque chose d'eux-mêmes. Ils

peuvent, comme nous le verrons plus tard, devenir les auteurs d'un texte plus ou moins long, les créateurs d'un produit fini, ce qui est source de satisfaction. Outre cela, ils sont en situation de communication avec eux-mêmes, avec les autres et François Bon ; ils accomplissent ainsi « un partage du dire » :

Il faut poser d'emblée à quoi va servir leur écriture. Rompre avec le langage au sens unique de consommation. Ils reprennent confiance, se transforment dans leur expression propre. Le langage est une instance qu'ils peuvent partager et qui est une force en elle-même. Avec des êtres fragiles, il retrouve sa nécessité la plus immédiate.⁸²

François Bon résume ici de façon tout à fait claire ses différents objectifs. Les détenus sont amenés à améliorer leur expression, à accomplir un partage, et à se munir d'un élément qui les renforce, leur donne de l'assurance. Ils sont également considérés comme des personnes « fragiles », c'est-à-dire, comme nous l'avons vu dans notre première partie, en situation d'exclusion à l'intérieur de la société.

L'écriture a également un intérêt cathartique, purificateur. Elle leur permet de libérer certaines pensées, certains souvenirs ou sentiments refoulés. Une phrase d'un détenu le démontre. Il s'agit d'un texte que nous avons déjà cité, à propos d'un père d'une violence extrême, qui en est arrivé à tuer l'un de ses fils. A la fin de son texte, l'auteur remercie le lecteur, dit son soulagement d'avoir pu raconter cela : « Écrire des choses qui sont cachées en moi depuis des années »⁸³. Dans ce même paragraphe, François Bon écrit devenir le « dépositaire » du texte, mettant ainsi en avant sa fonction de relais entre la prison et l'extérieur. Au quatrième chapitre, il raconte avoir un jour parlé de Rimbaud aux détenus, de ces différents voyages et comment, un demi-siècle plus tard, un de ses cahiers a été retrouvé. François Bon leur dit « que c'est pour ça que ça compte ce qu'on fait »⁸⁴, que c'est pour cela qu'il est important de pouvoir laisser des traces de son existence. Les mots, les textes constituent un témoignage.

Toujours au quatrième chapitre, la valeur cathartique de l'écriture est à nouveau mise en avant. Après avoir répété que l'atelier permet un partage de l'écriture, François Bon cite un détenu : « Écrire, ça fait quelque chose à l'intérieur de soi »⁸⁵. Cette maxime poétique insiste

sur le fait que l'écriture permet, d'une certaine manière, une purgation. A la même page, nous trouvons d'autres phrases sur ce sujet : « Ça m'apprend à réfléchir dans ma tête, des choses que j'avais dans ma tête et que je ne pouvais pas dire avant, et ça sort mieux », « Car parfois les mots sont sensibles ».

Au même chapitre, François Bon établit une comparaison entre la lecture et la route. Il s'agit du quatrième chapitre consacré à Ciao et à son « idée de la route » synonyme d'évasion, de liberté. L'écrivain explique que l'écriture constitue une sorte d'aventure similaire, qu'elle permet de ressentir les mêmes émotions : « sa tête comme blanche totalement et les mots venant là comme une découverte imprévisible »⁸⁶.

En outre, François Bon perçoit le langage comme « une force »⁸⁷ et l'écriture comme une arme, dont les détenus peuvent se saisir contre l'agressivité du monde, pour « hurler », pour signifier « cette rage à quoi eux ils forcent »⁸⁸. Jehanne Borycki est intervenue de diverses manières en prison pendant six ans. Elle est à l'initiative d'une opération menée à la prison de la Santé en 1988, durant laquelle elle a organisé des ateliers d'écriture. Comme François Bon, elle pense que l'écriture constitue une défense et elle cite ces mots écrits par un détenu : « Ecrire est une arme pour nous donner la volonté de vivre ensemble »⁸⁹.

Enfin, durant les ateliers d'écriture, les détenus disposent d'une certaine autonomie. Eve Targowla est institutrice depuis 1973 à Fleury-Mérogis, dans le quartier-femmes, où elle a mis en place des ateliers d'écriture. Comme François Bon, elle vise le plaisir d'écrire et l'ouverture culturelle sur l'extérieur. Selon elle, ces ateliers ont d'autant plus d'intérêt qu'ils permettent aux détenu(e)s de sortir de l'état d'hétéronomie auquel la détention les soumet :

Dans la prison, on ordonne aux détenues tous les gestes quotidiens (tendre leur plateau, sortir leur poubelle, descendre l'escalier, s'arrêter, etc.) : se trouver là, dans l'atelier, devant une feuille où elles ont le droit d'agir sans être commandées, est un espace de liberté extraordinaire (d'ailleurs, je n'ai jamais ressenti cette « libération » dans les ateliers hors prison)⁹⁰.

Par conséquent, nous venons, à travers des extraits de *Prison*, de comprendre en quoi le travail que François Bon a effectué à Gradignan est spécifique. L'écriture constitue pour les détenus un moyen d'expression, de communication, une protection, mais aussi un témoignage. Il est évident que si les ateliers d'écriture animés à l'extérieur permettent eux aussi de développer ces points, ils n'ont pas la même densité qu'en prison où les participants sont incarcérés, enfermés au sens propre comme au sens figuré.

b. « CES PHRASES QUI DECLENCHENT »⁹¹

Les exemples fournis par *Prison*, permettent d'affirmer que François Bon commence ses ateliers d'écriture soit à partir d'un thème seul, soit à partir de l'étude d'un auteur littéraire et de certaines phrases qui agissent comme un déclencheur de l'atelier. Ces éléments fonctionnent comme des amorces de la séance d'écriture.

• un thème

Au premier chapitre, François Bon explique qu'un jour, un détenu écrit : « le rejet est venu très tôt pour moi »⁹². A la séance suivante, l'écrivain invite les détenus à travailler sur ce thème du rejet. Cette fois, il réinvestit un sujet émanant de l'un d'entre eux. Cela prouve qu'il est sensible à leurs préoccupations, qu'il sait s'y adapter, qu'il a le souci de leur proposer des sujets qui les intéressent.

Dans le troisième chapitre, François Bon introduit certains textes en exposant leur thème principal. Il est alors difficile de savoir si ce thème fut la consigne d'une séance. Ainsi, lorsqu'il écrit : « Et encore sur cette seule idée de maison »⁹³, nous sommes dans le doute. Nous le sommes moins à la page suivante : « On parle une fois des bruits du quartier ». Il apparaît que, cette fois, ces « bruits » ont été un sujet de discussion, puis d'écriture lors d'une séance. Nous notons à ce propos que ces ateliers d'écriture accordent une place importante à

l'oral. Ce jour-là, les détenus et François Bon ont d'abord « parlé », échangé oralement autour de ce thème. La phase d'écriture n'est intervenue qu'ensuite.

Le paragraphe suivant commence par « Une autre fois, travaillant sur l'idée : « Je ne supporte pas que... » [...] ». Il apparaît ici que la consigne se situe dans un autre domaine. Il ne s'agit plus d'échange oral, mais de « travail ». Le lecteur est alors amené à imaginer les détenus penchés sur leur feuille, un stylo à la main. Cependant, rien ne prouve cela et il est tout à fait possible que ce « travail » soit également oral. François Bon ne donne pas de précision sur le déroulement des ateliers d'écriture. Nous en sommes réduite à des suppositions et nous restons incertaine quant à certains détails comme la manière dont s'effectue le passage de l'oral à l'écrit. La phrase précédemment citée, introduisant ce paragraphe, se poursuit par « celui qui avait écrit ». Cependant, nous n'avons pas plus d'éléments pour savoir à quel moment de l'atelier intervient l'écriture.

Au chapitre suivant, François Bon détaille une consigne donnée avant l'interruption des vacances scolaires : « je souhaitais une sorte d'arrêt ou de bilan » sur « le rapport qu'ils entretenaient chacun avec ce mot même d'*écrire* »⁹⁴. Il s'agit ici d'un sujet donné de façon précise aux détenus. En outre, l'écrivain leur demande d'écrire « sur une grande feuille divisée en neuf cases ». Le sujet d'un atelier d'écriture peut donc être à l'initiative de François Bon qui, comme en témoigne une phrase de Ciao, demande aux détenus d'écrire sur telle ou telle chose : « vous me dites de parler des images »⁹⁵.

Cependant, dans ce chapitre, nous sommes parfois confrontée au même problème que dans le précédent : les thèmes autour desquels François Bon fait des regroupements ont-ils été des consignes d'ateliers d'écriture ? Il ne nous est pas toujours possible de le savoir, comme dans le cas des textes sur la « maison » ou sur la « ville ».

Au cinquième chapitre, nous relevons un exemple similaire à celui du premier chapitre sur le « rejet ». Il s'agit cette fois de la « douleur ». Ce mot apparaît d'abord dans le texte d'un détenu, puis François Bon en fait la consigne d'une séance :

Et, sur le mot douleur encore. [...]

Et enfin, de cette même séance où j'avais proposé qu'on aille regarder au plus profond qu'on puisse dans l'intérieur du mot [...]»⁹⁶

Enfin, un exemple du troisième chapitre prouve qu'il est possible que François Bon réutilise comme consigne la phrase entière d'un détenu et pas seulement un mot :

Encore cette phrase : « Dehors, la nuit se déchire. » La proposition faite, la semaine suivante, pour tout le groupe, d'un inventaire de tout ce qu'on voyait dans ces mots.⁹⁷

• un auteur littéraire

L'étude de textes célèbres peut également constituer le point de départ d'un atelier de François Bon. Dans *Prison*, il est question de quatre auteurs « reconnus » littérairement : Thomas Bernhard, Guillaume Apollinaire, Blaise Cendrars et Arthur Rimbaud.

Dans son livre, Claire Boniface classe la littérature dans la catégorie des variables. En France, « la littérature avec un grand L demeure la norme »⁹⁸ pour la plupart des ateliers d'écriture. C'est le cas de ceux animés par François Bon qui accorde à la littérature une place de valeur. Il est fréquent qu'il présente aux détenus un extrait littéraire, puis qu'ils l'observent ensemble, qu'ils étudient son contenu et sa forme. François Bon fait toutes sortes de commentaires qui tendent à sensibiliser les détenus à l'écriture littéraire.

De cette manière, il initie son public à la littérature et à la poésie, il contribue à l'enrichissement culturel des détenus. François Bon les amène à observer de près le message et le style de l'auteur. Ensuite, il propose aux détenus de réinvestir dans une production personnelle ce qu'ils ont appris.

Nous avons déjà traité l'extrait où François Bon explique le travail effectué sur l'idée de « chemin opposé » introduite par *La Cave* de Thomas Bernhard : « j'avais amené ce livre qui s'appelle *La Cave*, et commenté sa première phrase »⁹⁹. Le déictique *ce livre* peut avoir pour but de marquer qu'il s'agit d'une œuvre familière à François Bon. Après son commentaire,

l'écrivain propose aux détenus d'écrire un texte sur le moment où ils ont eu « ce sentiment de prendre l'autre chemin ».

Toujours dans le premier chapitre, il est question d'un travail effectué sur *Zone* d'Apollinaire. Ce texte a servi de départ à un poème de Brulin dont François Bon donne une appréciation personnelle et négative. Selon lui, il a manqué à son devoir d'animateur littéraire et c'est pourquoi le détenu a écrit ces « mauvaises rimes » :

On était parti de Guillaume Apollinaire et je ne l'avais sans doute pas mis en garde assez contre la façon qu'ont les vers si fragiles de *Zone* de déposer en blocs de glace si on ne se méfie pas de leurs automatismes.¹⁰⁰

Le poème de cet auteur du début de notre siècle constitue effectivement un « départ », une amorce à la séance d'écriture.

Dans le second chapitre, il est question d'un poème de Blaise Cendrars. Après avoir « distribué des extraits de *Prose du Transsibérien* du Suisse Cendrars »¹⁰¹, François Bon raconte des événements de la vie du poète. Les détenus se sont immédiatement sentis proches de lui, de ce qu'il avait pu vivre : « ça leur avait bien plu [...] celui-ci était de chez eux ». Nous notons le plaisir des détenus à étudier un auteur qui n'appartenait pas, du fait de certains actes de sa vie, au monde hermétique et opaque de la littérature et de l'art en général. François Bon cherche à remédier à l'étanchéité de la culture en racontant aux détenus qui Cendrars « était et ce qu'il faisait là-bas » (en Sibérie). De cette manière, il tente de créer une passerelle entre ces hommes et un acteur du paysage littéraire, démontrant que le monde de l'art est également accessible aux détenus. Après ses commentaires, François Bon explique aux détenus de quelle manière raconter les images laissées par un voyage.

Enfin, au quatrième chapitre, l'écrivain explique comment l'étude de la vie et de l'œuvre d'Arthur Rimbaud a constitué une amorce d'écriture. Dans une très longue phrase de vingt-trois lignes, il résume ce qu'il a dit ce jour-là aux détenus. Cette séance a marqué son souvenir

et prend place dans ce chapitre, car les bribes de phrases et de vie du poète concernent « la notion seule de départ »¹⁰². Or, ce jour-là, Ciao, pour qui la liberté est synonyme de route, participe à l'atelier. Encore une fois, nous notons la surprenante utilisation d'un déictique pour désigner Rimbaud : « parler de la vie de celui-là ». De même qu'à propos de *La Cave*, nous pouvons interpréter cet emploi comme la marque d'une proximité entre François Bon et le poète. La première partie de la séance se déroule comme nous l'avons vu précédemment : lecture de poèmes, puis explications biographiques susceptibles d'intéresser les détenus.

Quelques pages plus loin, François Bon revient sur le travail effectué autour de Rimbaud. Il explique comment un détenu a pris une citation « à la lettre »¹⁰³ pour écrire un texte. La façon dont François Bon résume les explications qu'il avait données sur Rimbaud nous semble intéressante : il apparaît clairement qu'il n'impose pas aux détenus d'écrire « à la manière de ». Il cherche au contraire à enrichir leur bagage culturel, à les sensibiliser sur certains aspects de la poésie et de la littérature pour qu'ils puissent se sentir plus à l'aise dans leur propre écriture, qu'ils puissent réaliser en quoi la maîtrise de la langue est nécessaire à la construction de soi-même. C'est pourquoi, lorsque François Bon écrit : « Et comme Rimbaud disait, que j'avais cité pour leur suggérer de parler de leurs propres routes », cela nous semble significatif de sa manière de mener un atelier d'écriture. Le verbe « suggérer » trouve ici toute son importance : François Bon présente des textes en tant que proposition, en laissant les détenus libres de les accepter ou non. Il laisse le pouvoir aux détenus d'apprécier et de se réapproprier ces textes sans les leur imposer.

Après avoir vu comment François Bon commence ses séances d'ateliers d'écriture, nous allons observer le fonctionnement de la seconde partie de ses interventions, en restant attentive aux effets produits sur les détenus.

c. LA REDACTION DES TEXTES

La phase d'écriture se situe après l'exposition de la consigne, c'est-à-dire après la phase de présentation soit du thème de travail, soit des textes d'auteur littéraire. *Prison* ne fournit pas d'éléments précis sur le rôle de François Bon durant cette seconde phase. Nous savons néanmoins qu'il n'écrit pas son propre texte, contrairement à certains animateurs que Claire Boniface a rencontrés. De cette manière, il reste à la disposition des détenus. A certains, il ne donne que des conseils d'ordre littéraire ou stylistique. A d'autres, en difficulté avec l'écrit, il est pleinement nécessaire, car il rédige lui-même le texte sous la dictée.

Enfin, il arrive qu'un détenu sache écrire mais s'y refuse ; dans ce cas, François Bon écrit ce que dit le détenu. Au début du quatrième chapitre, cela se produit avec Ciao. François Bon raconte que lors de leur première rencontre, ce jeune détenu, par manque de confiance en lui, s'est refusé à écrire.

[...] des mots [...] prétendaient seulement que ça ne valait pas d'être dit et c'est pour cela pourtant que je notais, disant même qu'un livre aussi peut s'écrire comme ça, sur ce qu'on arrive pas à dire ou qu'on ne veut pas dire [...] ¹⁰⁴

L'adverbe *même* acquiert ici une grande importance. Il montre l'insistance de François Bon pour faire prendre conscience à Ciao qu'il a tort de penser n'avoir rien à dire. L'écrivain essaye de montrer à ce jeune détenu que, parfois, ce sont justement ces mots-là qui ont de l'intérêt, qu'ils ont un sens et une valeur, qu'il est important de les garder en les écrivant.

Quelques pages plus loin, François Bon revient sur le refus d'écrire de Ciao. Il s'agit de la séance consacrée à Arthur Rimbaud. L'écrivain note qu'une fois de plus, la feuille du détenu « reste blanche ». Dans ces moments-là, François Bon va s'asseoir en face du jeune homme et prend en note, de façon très précise, ce qu'il dit :

[...] lorsqu'on s'assoit face à lui il vous dit, Ciao :
« Je pourrais le faire mais c'est trop, il faudrait combien, des jours... »
Phrase qu'on a si souvent entendue dans de pareilles conditions qu'on laisse faire sans répondre, commençant simplement à prendre en note ce qu'il continue de dire [...] ¹⁰⁵

L'écrivain a une connaissance poussée du caractère de Ciao. Il ne s'arrête pas à son refus, ne s'en formalise pas. Il fait même semblant de ne pas l'entendre, comme s'il s'agissait

d'un contrat implicite entre ces deux hommes. La réaction de Ciao peut être interprétée comme un appel à l'aide adressé à François Bon.

En outre, l'oral a une valeur importante dans le déroulement de l'atelier d'écriture. En effet, nous avons constaté précédemment que François Bon et les détenus ont des échanges oraux au sujet de textes littéraires. Ici, nous observons que Ciao s'exprime sur un mode oral et que François Bon effectue la transposition à l'écrit, transforme la parole en écriture. L'écrivain est donc un relais entre le détenu et l'écriture : il est un prolongement de la voix du détenu, un écho écrit. Dans ce cas, sa présence est absolument nécessaire à la création de textes.

A la page suivante, François Bon se trouve en situation de rédacteur. Néanmoins, cette fois, le contexte est à fait différent :

[...] un autre qui ne tenait pas le crayon parce qu'il ne savait pas mais détachait un à un les mots pour bien marquer qu'il ne parlait pas mais dictait de l'écrit.¹⁰⁶

Nous remarquons d'une part que l'illettrisme de ce détenu est évoqué avec pudeur. D'autre part, le rapport de cette personne avec l'écrit est intéressant, car dans sa diction, elle marque une différence entre des paroles « normales » et celles destinées à l'écrit. Cette diction particulière revêt un aspect solennel. Cet homme illettré distingue consciencieusement l'écriture et la lecture de l'oral ; cela d'une manière tellement officielle qu'elle en devient caricaturale.

Par conséquent, François Bon est tout à fait actif pendant que les détenus écrivent. Il se tient à leur disposition, utilise sa culture et sa sensibilité pour les aider, sans pour autant leur imposer quoi que ce soit.

d. LE TRAVAIL SUR LES TEXTES

Nous allons maintenant tenter d'analyser l'après-texte, c'est-à-dire le travail qui peut être effectué sur les textes une fois qu'ils sont rédigés. Nous verrons que François Bon utilise

toutes sortes de procédés pour mettre en valeur le travail des détenus, et donc les détenus eux-mêmes.

• la réécriture, les commentaires

Prison ne fournit aucun élément au sujet de la réécriture des textes. Il se peut donc qu'il y en ait une. Toutefois, le manque d'informations nous pousse à penser qu'elle est inexistante. Un grand nombre d'ateliers propose une réécriture, c'est-à-dire un second temps de travail de l'auteur sur son texte après avoir eu des retours, des commentaires. Mais il peut arriver, comme par exemple chez Élisabeth Bing, que ces retours ne soient suivis d'aucune réécriture. Les textes sont d'abord lus à l'oral, puis des retours sont faits, d'abord par l'animatrice et, au fur et à mesure des ateliers, par les participants.

Au CICLOP, en revanche, on ne parle pas de retours mais de « résonances » (orales ou écrites) faites par ceux qui le désirent, animateurs ou participants.

En revanche, dans de nombreux autres ateliers d'écriture, les textes ne sont pas retravaillés. Il semble que François Bon fonctionne de cette manière, mais aussi, par exemple, à Vivre et l'Écrire. Cet atelier est proposé à des adolescents et les textes ne sont pas retravaillés. Le but est donc l'expression et la communication.

En outre, nous avons relevé dans *Prison* plusieurs remarques d'ordre stylistique faites par François Bon. Certains de ces commentaires semblent totalement à l'adresse du lecteur, comme par exemple au cinquième chapitre : « dans les dix lignes ramassées, l'image du chien qui se serre dans les jambes de la fille »¹⁰⁷. D'autres remarques, en revanche, semblent avoir été faites aux détenus durant les ateliers. Enfin, à d'autres moments, l'écrivain, voulant laisser le détenu libre dans sa manière de s'exprimer, ne se permet pas de faire de remarques, comme par exemple à propos d'une phrase de Ciao :

Ou seulement sur cette idée du destin, qui revenait, avec cette variation sur les pronoms qui abîmait la phrase mais ne permettait pas qu'on corrige la dissolution du tu passant de sujet à complément, avant la

disparition impersonnelle, comme intériorisée par ce verbe *penser* pris négativement :

« Le destin, c'est quand tu commences à faire quelque chose et qu'il t'arrive des choses que l'on n'avait pas pensé à faire. »¹⁰⁸

Ici, François Bon ne s'est pas permis d'imposer sa culture et sa sensibilité littéraire, il a décidé de respecter entièrement l'expression du détenu.

Quelques pages plus loin, il met en relief la qualité rythmique d'une phrase écrite par un détenu : « cette fausse symétrie de quatre monosyllabes en six mots, le un deux un du départ appelant forcément le un un trois de la fin »¹⁰⁹. Il semble que cette remarque stylistique soit entièrement à l'adresse du lecteur de *Prison*. Quoiqu'il en soit, si elle a été faite au détenu auteur de ce texte, ce doit être après la rédaction, pour ne pas influencer son écriture.

• la dactylographie

Au quatrième chapitre, nous apprenons que François Bon, entre deux séances d'ateliers d'écriture, dactylographie les textes des détenus : « celles (les phrases) que je leur remettais la semaine d'après, dactylographiées et mises en page mais sans rien de changé, rectifié ou modifié »¹¹⁰. Ici, l'écrivain assure ne faire aucune correction. Si les verbes sont à l'imparfait, marquant un fait habituel, nous pouvons néanmoins nous demander s'il en est de même à chaque dactylographie..

Claire Boniface note que cette pratique est également utilisée par Élisabeth Bing et Alephs. L'analyse qu'elle en fait s'applique à des textes qui ont d'abord été lus oralement durant les ateliers d'écriture. Nous ne savons pas s'il en est ainsi pour ceux retranscrits dans *Prison*.

Cependant, ces remarques nous semblent s'y appliquer, car comme nous l'avons déjà noté, l'oral a une place conséquente dans l'atelier de François Bon :

Le texte, qui avait été précédemment lu dans l'atelier à haute voix, acquiert tout à coup une dignité, un maintien nouveau. On ne le reconnaît pas d'emblée. On oublie la voix qui donnait de la chair au

texte pour découvrir que ce n'est plus le corps de l'auteur qui s'interpose, c'est celui du texte [...] ¹¹¹

La mise en page qu'effectue François Bon permet aux textes d'accéder à un statut différent. Le texte est peut-être moins « personnel », puisqu'il est tapé à la machine, mais, de cette manière, il correspond à un certain canon. Après l'officialisation que constitue l'écriture dactylographiée les détenus conçoivent différemment leurs textes. Ils sont présentés comme les textes que nous trouvons dans les livres ou les journaux.

Ils acquièrent une ampleur plus littéraire, même si cela n'a aucune incidence sur leur contenu. Cet élément, d'ordre avant tout psychologique, est parfaitement en accord avec le projet de François Bon de montrer aux détenus qu'ils sont eux aussi capables d'écrire des textes de qualité.

Poursuivant cette idée de valorisation des détenus par l'intermédiaire de leur travail, François Bon a organisé une lecture dans la salle de spectacle de la prison.

e. LA MISE EN SCENE DES TEXTES

Au cinquième chapitre, François Bon retrace une lecture publique de textes rédigés lors de l'atelier :

On est mardi 18 mars 1997, dans la salle de spectacle de la prison, et celui-ci, qui a écrit la suite des trois textes, est devant moi sur les bancs parmi trente-cinq autres. Je suis devant eux sur la droite, et Toeplitz avec sa guitare basse sur l'arrière un peu de côté, près de l'ampli Marshall loué le matin même centre ville.¹¹²

Ce jour-là, accompagné par un ami musicien, François Bon a donc lu quelques textes à haute voix. Plusieurs éléments marquent qu'il ne s'agit plus seulement de la lecture entre participants dans la salle de l'atelier, mais d'un moment exceptionnel : un musicien accompagne la lecture de François Bon ; il ne s'agit pas de l'habituelle salle de classe mais de la salle de spectacle ; tous les détenus sont invités, et non pas uniquement les participants à l'atelier. L'information selon laquelle « ils pourraient venir écouter dans la salle de spectacle lecture des

textes produits dans l'atelier d'écriture » a été diffusée « dans les cellules ». Cependant, tous les participants ne sont pas présents, et certains « ne sont pas venus à l'atelier mais sont venus là pour entendre »¹¹³.

- littérature et parole

Nous avons déjà relevé l'importance de la parole dans ces ateliers d'écriture. Ici, l'oral acquiert une importance de premier ordre. Il devient le mode de communication de textes écrits et, en conséquence, destinés la plupart du temps à une lecture silencieuse et individuelle.

Dans son article sur François Bon, Jean-Louis Perrier souligne l'importance que l'écrivain accorde à la réconciliation entre la littérature et l'oral. Entre 1993 et 1996, dans la ZUP nord de Montpellier, François Bon et Hervé Piekarski ont créé « la boutique d'écriture », dont un des objectifs était de « restaurer » la lecture publique. Pour cela, plusieurs écrivains, mais également les participants aux ateliers d'écriture, étaient invités à lire leurs textes devant un public.

Dans ce même article, François Bon insiste sur la nécessité qu'il y a de reconstruire le lien perdu entre la littérature et la parole. Selon lui, de nos jours, la parole a perdu de sa valeur et il est essentiel de remédier à ce qu'il nomme « la mutilation du langage ». Il explique, qu'auparavant, la littérature avait une fonction orale, elle était un moteur de la communication : « Avant, à quatorze ans, on avait appris du Victor Hugo, ne serait-ce que pour parler avec les vieux devant la porte aux veillées. En quelques années ça s'est volatilisé. On fabrique des muets »¹¹⁴. Par conséquent, la revalorisation de la lecture orale est l'un des axes de bataille de François Bon. Selon lui, toutes sortes d'actions sont à mener pour rapprocher à nouveau littérature et parole : « il y a une notion militante de la lecture publique. Le livre a perdu la valeur symbolique qu'il avait il y a cent ans. Il est dévalué [...] ». Lors de cette lecture publique dans la salle de spectacle de la prison, il y a tout un enjeu autour de la mise en parole.

Il semble important de noter que François Bon introduit les textes des détenus par les incises « Je dis » ou « Je lis ». Cela marque clairement le passage des textes à l'oral, par l'intermédiaire, par la voix de François Bon. Il cherche néanmoins à conserver une promiscuité avec les détenus : « J'ai préféré me passer de micro, garder la proximité de voix qui est celle de la lecture juste après avoir écrit »¹¹⁵.

- la musique de guitare basse

Dans un entretien accordé à Frédéric Châtelain pour la revue Scherzo en avril 1999, François Bon explique : « Un des cadeaux que je me fais quelquefois, c'est de lire des poètes, Baudelaire, d'Aubigné, Rimbaud, avec un ami compositeur, bassiste électrique, Kasper Toeplitz. » L'écrivain et le bassiste ont donc l'habitude de travailler ensemble sur des textes d'auteurs, mais aussi, comme le résume le cinquième chapitre, sur des textes d'ateliers d'écriture.

Au cinquième chapitre, la mise en musique est un élément « nouveau » qui participe de l'entrée du texte dans la sphère du spectacle. Tout au long du chapitre, François Bon fait des remarques sur sa manière de lire qui s'harmonise avec la musique de la basse. Les deux « voix » se rapprochent, se mêlent, se complètent. L'écrivain note : « parfois la basse me recouvre, ce n'est pas grave ».

François Bon et son ami Toeplitz ont en effet des rôles d'importance égale. La musique de basse a un sens pour elle-même. Elle n'est pas seulement un accompagnement sonore des textes, un fond musical. Le positionnement des deux hommes sur scène est d'ailleurs significatif de l'équilibre qui s'établit entre eux. En effet, Toeplitz est parfois en avant par rapport à François Bon : « le bassiste est venu devant, s'est interposé entre moi et eux pour jouer seul »¹¹⁶. De la même façon que les musiciens d'un groupe, ils jouent tantôt ensemble, tantôt en solo comme ici.

Tout au long du chapitre, François Bon décrit le jeu de Toeplitz. À travers la multitude des détails, nous comprenons que l'écrivain est un amoureux et un amateur de musique. Nous

savons par exemple que Toeplitz joue sur une Fender rouge à cinq cordes, qu'il utilise un pédalier d'effets, un archet de contrebasse, un aimant. Il crée ainsi toutes sortes d'effets différents, jouant sur les arpèges, sur les ruptures.

La musique s'harmonise avec l'intonation de François Bon. La synchronisation est même totale à certains moments : « la basse finissant exactement avec les mots »¹¹⁷. Les deux voix suivent la même courbe musicale, mettent en relief les mêmes mots ou groupes de mots, comme par exemple lorsque « le silence advient, et la basse y rebondit »¹¹⁸.

Par conséquent, les deux voix se complètent, la musique de la basse répond à la musique des mots et inversement. François Bon exprime métaphoriquement ce qu'il a ressenti à ce moment :

Lire sur l'accompagnement de la basse, c'est comme de marcher sur un son en relief, se déplacer dans la hauteur ou l'espace du volume de son, glisser les mots là où le volume électrique du Marshall soutient et n'écrase pas [...] ¹¹⁹

A certains moments, François Bon utilise des termes musicaux pour qualifier sa lecture :

Et je répète en coda [...] sur des séquences rythmiques mais sans jamais de cadence fixe, les syllabes ne venant exactement correspondre qu'au battement percuté de sons comme ambulatoires, d'abord lents puis progressivement accélérant » ¹²⁰.

L'appropriation par l'écrivain du champ lexical de la musique accentue la symbiose qui s'est créée entre les deux domaines, la lecture et la basse, qui se pénètrent l'une l'autre.

Après avoir observé de quelle façon François Bon introduit et mène ses séances d'écriture, et comment, en mars 1998, il a organisé une lecture dans la salle de spectacle, nous comprenons d'une manière générale le fonctionnement de l'atelier d'écriture au Centre de jeunes détenus. Nous allons maintenant étudier les enjeux de ce travail.

3. PRENDRE POSSESSION DU LANGAGE

Dans cette partie, nous allons essayer de comprendre pourquoi et comment, par l'intermédiaire de l'écriture, François Bon amène les détenus à une revalorisation d'eux-mêmes. Il leur permet la reconquête de leur individualité, de leur honneur à travers le langage. Si ce travail s'effectue lors des ateliers retranscrits dans *Prison*, nous nous sommes fondée sur toutes sortes d'entretiens et d'interventions de l'auteur lors de différents colloques pour mieux le comprendre.

a. « UN MONDE EN DEFICIT DE REPRESENTATIONS »

Selon François Bon, notre monde est en train de subir une profonde altération et il ne correspond plus aux images que nous en avons. Ce qui nous entoure semble nous échapper, nous n'y avons plus de prise. Notre environnement dénaturé accepte en son sein de nombreuses atrocités comme l'exclusion, le racisme, les famines, les guerres. Ces dysfonctionnements, ces injustices, l'écrivain les traite dans la matière même de ses livres, ce sont des thèmes omniprésents dans ses œuvres.

C'est pourquoi *Prison*, comme nous l'avons observé dans notre première partie, met en avant les problèmes d'exclusion et de précarité qui déstructurent nos villes. L'humanité est « aux prises avec elle-même »¹²¹, c'est-à-dire qu'elle se trouve dans un processus de conflit avec ce qu'elle a mis en œuvre. En conséquence, les hommes ont un nombre insuffisant de repères, de représentations. Ce dernier mot a une place d'importance dans le vocabulaire de François Bon.

En effet, l'écrivain considère que, suite au bouleversement de notre société, nos représentations du monde sont désormais insuffisantes, puisque nous ne nous retrouvons plus dans celui-ci. Nous sommes désormais en décalage, « en rupture avec les lois de représentation ». Selon François Bon, ce sont surtout les personnes en difficulté, comme les

détenus, qui sont victimes de cette crise d'identité, d' « un manque global de description du monde »¹²².

Ce malaise entraîne également un décalage avec nos signes, nos perceptions du monde. Cela conduit certains d'entre nous à l'incapacité de nommer l'environnement, de l'identifier par des mots :

Et c'est là qu'il y a un enjeu de représentation : aujourd'hui, on est en panne, on a du mal à nommer ces grandes villes, à nommer un sens ou une universalité.¹²³

Au troisième chapitre de *Prison*, François Bon cite un texte où un détenu sans domicile raconte comment, avec cinq autres SDF, ils se cotisaient une fois par semaine, en hiver, pour pouvoir passer une nuit dans un hôtel Formule 1. Ils pouvaient alors avoir « une douche et un chauffage ». Cela a profondément marqué François Bon qui, dans un grand nombre de ses interventions ou entretiens, revient sur cet exemple qui lui permet d'illustrer à quel point nous sommes aujourd'hui en décalage avec la réalité de notre société. Les mêmes signes, les mêmes éléments ont une signification différente pour ces hommes et pour François Bon, ainsi que pour la plupart d'entre-nous.

Enfin, cette transformation de nos représentations et de nos signes touche notre langue. Si elle est riche, elle ne donne cependant pas à tous la possibilité de désigner ce qui les entoure : il y a donc également rupture entre le langage et le monde. Les repères de notre société se sont déplacés, notre vocabulaire subit un appauvrissement, des mots nous manquent pour désigner certains phénomènes contemporains. C'est pourquoi, à propos des métiers qui « n'ont plus valeur de nom »¹²⁴ (comme par exemple ceux « qui sont derrière la balance à Auchan ») François Bon affirme que :

[...] c'est dans la langue aussi que le mal ronge, faute de cette interface qu'était la mémoire collective, où chacun trouvait image de son rôle et de sa place.

Néanmoins, François Bon rejoint Georges Bataille pour lequel « nous n'aurions plus rien d'humain si le langage en nous était en entier servile ». C'est donc le langage qui nous fait hommes et c'est pour cela que l'écrivain tente, au travers des ateliers d'écriture, de permettre à

certain, les plus atteints par ce malaise, de nommer le monde. Il leur donne la possibilité d'évoluer dans leur propre langage et, consécutivement, d'évoluer dans leur quête d'identité, dans leur position de citoyen à l'intérieur d'une société qui parfois les exclut. François Bon interprète cette rupture avec le langage comme une déchirure sociale.

b. S'ACCEPTER COMME SUJET

Cette prise de possession du langage passe donc par la nomination du monde. Il nous a semblé intéressant d'observer techniquement comment François Bon tente d'atteindre cet objectif. L'étude de *Prison* nous permet de comprendre que, pour maîtriser le langage, il faut d'abord s'accepter comme véritable émetteur de la parole. En effet, la majorité, voire la totalité des textes écrits en ateliers d'écriture sont autobiographiques. Les détenus sont donc locuteurs, responsables d'énoncés dont ils sont le sujet. Grammaticalement, cela implique l'utilisation de pronoms à la première personne.

Or, nous verrons que beaucoup de détenus ont du mal à utiliser JE. Cela signifie qu'ils ne parviennent pas à s'impliquer de manière immédiate et directe, qu'ils ne se reconnaissent pas entièrement un statut d'individu. L'exclusion qu'ils ont subie ne leur permet pas de prendre véritablement place dans le monde, de s'affirmer en tant que citoyen. Par conséquent, il leur faut restaurer une image positive d'eux-mêmes pour restaurer une image positive du monde.

Le choix des pronoms personnels est donc un élément important dans le fonctionnement de *Prison*. Nous allons d'abord voir comment, d'une manière générale, ils fonctionnent dans l'œuvre. Ensuite, nous observerons plus précisément le dernier chapitre, où l'évolution du NOUS vers le JE nous a semblé tout à fait pertinente.

• l'utilisation des pronoms personnels

Nous allons observer le fonctionnement des différents pronoms personnels dans *Prison*. Pour cela, nous devons être particulièrement attentive au brouillage des identités que François Bon effectue et à la manière dont le pluriel « évite » l'utilisation de la première personne.

JE : il s'agit d'un déictique, c'est-à-dire qu'il sert à montrer, à désigner un objet singulier déterminé dans la situation de communication. Son utilisation est un des éléments déterminants de *Prison* et permet à celui qui l'emploie de se constituer en tant que sujet. Comme l'explique Catherine Kerbrat-Orecchioni dans une partie consacrée à l'importance des déictiques :

[...] le «**je**» du code appartient à tout le monde ; mais parler, c'est se l'approprier, ainsi que les formes du présent, c'est organiser son discours sur le monde, donc le monde lui-même, autour des trois repères du je/ici/maintenant.¹²⁵

JE désigne le locuteur, c'est-à-dire le sujet parlant qui utilise la marque de la première personne. Dans *Prison*, il s'agit de François Bon ou des auteurs de textes publiés le plus souvent en italique et rédigés lors des ateliers d'écriture. Les détenus utilisent rarement la première personne. Il semble que cela leur est difficile, qu'ils préfèrent se « dissimuler » derrière un pronom au pluriel.

Il est en effet exceptionnel que les détenus emploient les marques de la première personne, du moins au début de leur texte. Cela est peut-être dû au fait qu'ils ressentent de la culpabilité à l'intérieur d'eux-mêmes ; culpabilité d'avoir, comme nous l'avons étudié dans notre première partie, malgré eux ou délibérément, transgressé une des lois régissant notre société.

En outre, certains détenus sont peut-être soumis à l'interdiction scolaire de se désigner par JE. Mais cette difficulté à employer la première personne vient, avant tout, d'une sorte de mépris de soi-même. En effet, l'emploi du JE nécessite une distanciation du sujet par rapport au monde qui l'environne. Or, les détenus sont des exclus se trouvant dans un état d'hétéronomie où la distanciation n'est plus possible, où le JE SUIS n'a plus de sens. Une partie d'entre eux est en position de grande, voire de totale dévalorisation de soi, liée à leur

statut de « marginal ». Nous avons également observé, dans notre première partie, que les détenus ont souvent été exclus *dans* la société et se retrouvent à présent incarcérés, c'est-à-dire exclus *de* la société. La phrase « le rejet est venu très tôt pour moi »¹²⁶ montre que cette dévalorisation de soi se traduit dans la grammaire même. François Bon relève lui aussi ce phénomène :

[...] et cette manière de repousser tout au bout de ce qui relève du sujet et aurait dû, dans la tradition de la langue française, initier la phrase et non pas la conclure.

Si ce détenu utilise le pronom **MOI**, il le repousse en fin de phrase. Il le rejette de la même manière qu'il l'a été lui-même.

Les textes de détenus auxquels *Prison* donne accès fournissent d'autres exemples de cette dévalorisation traduite dans la grammaire même. Ainsi, au premier chapitre, François Bon cite un texte où le narrateur raconte dans quelles conditions il a commis un meurtre. Le texte est retranscrit authentiquement, avec des erreurs de syntaxe et d'orthographe.

Une phrase est tout à fait significative de l'incapacité à se désigner par la première personne : « saitaient moi ou lui mes aujourd'hui ses moi qui se retrouve en prison »¹²⁷. Si ce détenu se désigne par **MOI**, il n'utilise pas la première personne en conjuguant le verbe pronominal « se retrouver ». Nous aurions effectivement dû lire « moi qui **ME** retrouve ». Cela est significatif de la dépersonnalisation dont le détenu est victime.

Nous pouvons interpréter cette dépersonnalisation de deux manières qui ne sont pas antinomiques. D'une part, comme nous l'avons étudié dans notre première partie (« Exclusion et Incarcération »), il est possible que cet homme ne se sente plus le droit de revendiquer un statut d'individu. Privé de ses droits de citoyen, il se trouve dans l'incapacité de conjuguer ce verbe pronominal à la première personne.

D'autre part, nous pouvons supposer que cette forme à la troisième personne est une fuite de ses responsabilités.

Il est également intéressant de relever l'extrait suivant : « Celui qui, signant son texte à la fin, sous son nom rajoutait en deux lettres majuscules : JE ? - l'immense point d'interrogation enluminé »¹²⁸. De cette façon, ce détenu soulève plusieurs questions.

Cette formule s'inscrit en décalage avec une norme grammaticale, car il aurait été plus correct d'écrire MOI ? De plus, le pronom JE n'est suivi d'aucun verbe. Ce décalage témoigne du désir de créer un effet de sens. De cette manière, ce détenu remet sa propre individualité en question. Il s'interroge sur sa propre existence. Outre cela, le fait qu'il utilise cette formule comme signature de ses textes montre qu'il s'interroge sur son statut de narrateur. Il lui est difficile de s'assumer comme l'auteur d'un texte, de parler de lui-même. Il se demande si ce qu'il écrit vient bien de lui. Cette interrogation revêt une épaisseur intéressante à l'intérieur de *Prison*. Cette œuvre joue avec la superposition des narrateurs, JE correspond à plusieurs personnes. Il arrive donc souvent au lecteur de se poser cette question : qui parle ? JE ?

TU : ce pronom est également déictique. **TU** désigne l'allocutaire, c'est-à-dire celui à qui le locuteur adresse son message. Il est rarement utilisé dans *Prison*. Nous le trouvons au premier chapitre, dans un poème du détenu Brulin : « Tu étais las de marcher dans cette rue sans fin / tu étais las de voler la nuit dans cette ville sans valeur [...] »¹²⁹. Il semble que Brulin s'adresse à une instance non déterminée, ou peut-être à lui-même, préférant alors utiliser la deuxième plutôt que la première personne. Cette utilisation du TU est fréquente dans le langage oral.

Nous rencontrons également le pronom **TU** lors de quelques dialogues en style direct. Nous en trouvons quelques-uns au quatrième chapitre, lorsque François Bon retranscrit des bribes de discussions qu'il a eues avec Ciao :

Ciao m'avait dit :

« Surtout, l'idée de la route.

_ C'est quoi, l'idée de la route ?

_ C'est ça, faire de la route. Aller jusqu'où ça s'arrête. Pas la route, pas ce que tu vois, ce que tu fais. Ça mène à rien ça, ça finit toujours pareil. C'est pour ça que je dis juste : l'idée de la route.¹³⁰

Il est donc exceptionnel, dans *Prison*, de trouver non seulement un extrait de dialogue, mais surtout un extrait où les deux instances narratrices s'expriment. Nous remarquons que François Bon respecte ici la retranscription traditionnelle du dialogue en allant à la ligne, avec des tirets, pour indiquer le changement de locuteur. Dans son expression orale, Ciao n'a donc pas de difficulté à se désigner par la première personne.

La notion de l'allocutaire est, comme nous le verrons dans une partie consacrée à l'instance narratrice, tout à fait floue dans *Prison*. Le destinataire des textes n'est quasiment jamais défini clairement. Il se peut que ce soit les détenus eux-mêmes, François Bon, une personne extérieure ou le lecteur.

IL/ILS : ces pronoms personnels de la troisième personne désignent le non-allocutaire, celui à qui le message n'est pas directement adressé. Utilisés par François Bon, ils désignent la plupart du temps un ou plusieurs détenus. Utilisés par un détenu, ils peuvent désigner n'importe quelle personne, le plus souvent extérieure à la prison.

Catherine Kerbrat-Orecchioni explique que ces pronoms sont à la fois déictiques et représentants. Ils sont déictiques « négativement », car « ils indiquent simplement que l'individu qu'ils dénotent ne fonctionne ni comme locuteur, ni comme allocutaire »¹³¹. Ces pronoms sont en même temps représentants, car ils exigent un antécédent linguistique. Au premier chapitre, par exemple, lorsque François Bon écrit : « son surnom que maintenant chaque mardi il inscrivait en capitales au bas de son texte », le lecteur sait que IL a pour référent Tignass et se trouve dans la phrase précédente.

Cependant, dans *Prison*, il est fréquent de trouver des pronoms personnels de la troisième personne sans antécédent déterminé. Cela s'inscrit en décalage par rapport aux conventions grammaticales et donne plus d'épaisseur au mélange des identités orchestré par François Bon. Si le lecteur ne sait pas toujours précisément qui est JE, ni qui est TU, il n'a pas plus d'éléments pour définir IL. Les troisième et sixième chapitres poussent cet anonymat très loin.

Au cours du troisième chapitre, François Bon multiplie les paragraphes racontant des épisodes déterminants dans la vie des détenus. Ces passages commencent le plus souvent par « celui-ci » ou « celui qui ». Les détenus auxquels ces pronoms démonstratifs se rapportent sont toujours anonymes. Le sujet de ces paragraphes est un IL chaque fois différent, mais toujours sans antécédent. François Bon utilise volontairement des pronoms sans référent pour créer un effet de sens. Ce n'est pas l'identité de la personne qui importe, mais ce qu'il a vécu.

Le sixième chapitre débute par une narration à la troisième personne qui, comme nous le verrons plus tard, se transforme en NOUS puis en JE. Le lecteur ne possède absolument aucun élément pour définir la personne dont il est question. Il semble que ce soit un détenu venu aux ateliers de François Bon, puisqu'il y fait allusion à propos des fouilles de cellules qui ont lieu à heure fixe : « même si on est dans l'atelier d'écriture ou n'importe »¹³². Cependant, les détails de cette détention en isolement sont nombreux et précis. Ils montrent que, pour construire ce récit, François Bon a fait intervenir son imagination. Toutefois, l'absence totale d'éléments de détermination nous laisse entièrement libres de notre interprétation. Il se peut même que ce détenu n'ait jamais existé, que François Bon ait inventé tout cela. Nous pouvons simplement conclure que si l'écrivain se passe d'identifier ce détenu, c'est parce que cela importe peu. Il n'est pas important de savoir qui a vécu cette douloureuse expérience, mais d'imaginer ce que des hommes en pareille situation peuvent ressentir.

NOUS (ON) : ces pronoms ont la même signification. ON est surtout utilisé dans la langue orale, familière. Ils signifient soit **JE + non-JE** ; soit **JE + TU** et/ou **IL**.

Le pluriel collectif (NOUS ou ON) est fréquemment utilisé dans *Prison*. Comme nous l'avons déjà observé, certains détenus ont du mal à se désigner par la première personne et préfèrent se mêler à une collectivité, se fondre dans un groupe désigné par ces pluriels. Cette dissimulation, synonyme d'une dévalorisation de soi, est, comme nous allons l'étudier dans notre prochaine partie, tout à fait significative au dernier chapitre.

VOUS : ce pronom correspond à TU + non-JE. Il s'adresse parfois au lecteur, mais il peut également avoir la même signification que NOUS/ON. Dans l'extrait suivant, VOUS et ON ont la même signification : « ici, on trouve vite qu'ils se ressemblent tous. Surtout qu'ils ne ressemblent à rien de ce que vous attendez »¹³³. A ce stade du récit, ce détenu ne parvient encore que très difficilement à se désigner par la première personne du singulier. En revanche, il s'inclut souvent dans une collectivité désignée par NOUS/ON ou par VOUS. Ce dernier pronom a une tonalité plus orale. Il est souvent utilisé dans la langue parlée, car il fait participer l'interlocuteur. De la même manière, le lecteur est plus impliqué par ce genre de tournures.

En conséquence, il est rare que les référents des pronoms personnels soient nettement définis dans *Prison*. De cette manière, davantage de personnes sont impliquées par l'énonciation et un certain individualisme peut être dépassé. Cela permet surtout à François Bon de montrer comment, à travers l'écriture, les détenus sont amenés vers une reconquête de leur dignité. Le dernier chapitre témoigne tout à fait de cette évolution dans et par le langage.

• le passage du NOUS au JE

Le sixième et dernier chapitre intitulé « Isolement » est, nous l'avons déjà vu, consacré à un seul détenu. La première phrase de cette partie a également été étudiée de près. Il s'agit d'une affirmation : « Il est là »¹³⁴. Au début du chapitre, le sujet est le pronom personnel masculin singulier **IL**. Puis, à la vingtième ligne, apparaît le pronom personnel **ON**, correspondant toujours à la troisième personne, mais, cette fois, indéfini. Il représente encore le même détenu. Ce pronom indéfini masque, comme nous venons de l'étudier, un sujet singulier, mal à l'aise dans son propre langage, ayant des difficultés à se désigner par la première personne et préférant se dissimuler sous un pluriel. Par conséquent, le **ON** alterne avec NOUS et VOUS sur quasiment toute l'étendue du chapitre. Il est évident que François Bon a un rôle

de première importance dans l'élaboration de ce chapitre, voire même dans celle du personnage. Il tient ici le rôle d'un narrateur omniscient.

S'il est très probable que les textes en italique soient effectivement ceux d'un jeune homme venu à l'atelier d'écriture, il nous semble impossible que François Bon ait suffisamment connu un détenu pour écrire de mémoire tout ce qui se trouve dans ce chapitre. À partir des textes de cet individu et peut-être des discussions qu'il a eues avec lui, François Bon imagine en détails ce qui a pu se passer dans la tête de cet homme durant un moment donné de sa détention. Aussi, François Bon participe d'une certaine manière aux pluriels utilisés pour désigner ce détenu. Nous observerons plus en détails cette implication de l'écrivain dans son récit.

Pour en revenir à l'étude des pronoms dans ce chapitre, il est intéressant de considérer à quel point l'emploi du JE y est significatif. La première personne apparaît tout d'abord vers la cinquantième ligne, dans un texte en italique, c'est-à-dire authentiquement attribué au détenu. Ce pronom ne se présente à nouveau que cinq pages plus loin, ce qui correspond à une centaine de lignes. Les paragraphes suivants sont conduits en alternance par JE ou, plus fréquemment, ON/NOUS.

Nous avons remarqué que les passages utilisant le pluriel désignent, dans la majorité des cas, des détails de la vie quotidienne des détenus, des situations que la collectivité pénitentiaire est susceptible de vivre : les moqueries, les fouilles, l'attente en isolement, la gestion de la cantine, les tentatives de suicide... Au contraire, le pronom est à la première personne lorsqu'il s'agit de situations propres à ce détenu, comme par exemple son rapport à la nuit, sa bagarre avec son ancien codétenu, ses souvenirs d'enfance (la plupart du temps en italique)... Par conséquent, l'emploi de la première personne marque la particularité de ce jeune homme.

En outre, il est tout à fait important de noter qu'à la fin du chapitre, lorsque ce détenu envisage sa libération, le JE s'impose : « Je serai un jour devant la porte et j'aurai mon sac et j'irai dans la ville »¹³⁵. Par ce choix grammatical, François Bon veut marquer que cet homme retrouvera alors un véritable statut d'individu, de citoyen, et non plus de détenu privé du droit de liberté et de dignité : en conquérant le pronom JE, J'ai conquis mon existence.

Prison met donc en lumière l'importance de l'utilisation des pronoms personnels. Leur emploi est souvent décalé par rapport aux usages habituels : nous ne savons pas toujours qui parle derrière JE ; le destinataire de la deuxième personne est rarement identifié ; les pluriels ont souvent, comme par pudeur, une valeur de première personne... L'identité des instances narratrices est diffuse. François Bon agrandit le cadre de ce qui caractérise les individualités. Cela permet d'impliquer davantage le lecteur. Celui-ci, en effet, comme nous l'avons vu par l'étude du dernier chapitre, peut s'identifier au NOUS, mais aussi au TU, au IL, et surtout au JE.

c. NOMMER LE MONDE

Pour que les détenus puissent progresser dans leur prise de possession du langage et, par conséquent, du monde, François Bon leur permet, non seulement de se constituer comme le sujet d'un texte, mais également de nommer ce qui les entoure. Cela leur permet d'évoluer dans leur propre langage, ce qui les revalorise, leur donne confiance en eux. Mais ce « partage du dire » est également une arme permettant de se protéger du monde, « une force en elle-même »¹³⁶ :

[...] parler, parler sur le monde, parler sur la déchirure, parler sur ce qu'on ne maîtrise pas d'un destin assigné qui ne convient pas, parler sur l'identité à restaurer, à constituer selon des critères inadvenus de l'homme face au monde, enfin parler pour écouter, comme dans cette belle phrase de Novarina [...] :

Écoute le monde entier appelé à l'intérieur de nous.¹³⁷

François Bon perçoit donc l'écriture - l'expression - comme un moyen de résister au monde, de s'y constituer une place donnant droit à une contestation, à une formulation de nos refus. Il assimile l'écriture à une protection : « S'en aller droit debout dans la parole et rien d'autre, les mots les faire sonner comme sur un bouclier de métal poli contre le corps tenu »¹³⁸. A son grand regret, cette force a manqué à Brulin qui, lors de sa sortie de prison, n'était pas muni de ce bouclier et n'a pas pu se protéger du monde.

Selon François Bon, il faut élargir la langue pour lui permettre de nommer tout ce qui nous entoure. En effet, comme nous l'avons vu précédemment, la nomination permet de transcrire les choses dans notre langage et donc d'avoir une emprise sur le monde. Les ateliers d'écriture tendent à remédier à la rupture entre le langage et le monde désigné et permettent « à partir de cette nomination, la réappropriation d'une identité dévaluée, la réappropriation des territoires sans nom du contemporain »¹³⁹. La prise de possession du langage par les détenus mène également à la prise de possession d'eux-mêmes.

La citation de l'écrivain Valère Novarina utilisée par François Bon met en avant l'enjeu cathartique de l'écriture. Nous avons déjà évoqué cet axe d'intérêt. Il s'agit de libérer, grâce à l'écriture, des sentiments refoulés. Cela passe, selon les deux écrivains par une « écoute », une attention portée à ce qui nous est intérieur :

Que rien du monde ne nous serait accessible sans le convoquer par notre propre intérieur, et cette masse extérieure qui nous déborde tellement qu'on rencontre justement lorsqu'on descend à l'intérieur de soi et c'est cela qu'il faut écouter, et non pas ce qui reste de soi.¹⁴⁰

L'écriture tend à faire surgir ce qui nous est propre, intérieur. Cela permet de se positionner par rapport à ce qui nous entoure et de pouvoir se l'approprier, y faire notre place.

Nous avons, dans cette première partie, étudié le fonctionnement de l'atelier d'écriture au Centre de jeunes détenus, ainsi que les différentes phases qui ont composé ces séances. Nous avons également vu en quoi l'écriture est, pour les détenus, non seulement un moyen d'expression, mais aussi une manière de se valoriser et de mieux appréhender leur situation d'homme. Les participants de cet atelier ont d'autant plus besoin de ce soutien qu'ils sont en détention, en état d'hétéronomie. Cependant, si les détenus tirent des bénéfices des ateliers, François Bon y trouve lui aussi un intérêt personnel. Nous allons maintenant essayer de comprendre en quoi ce genre d'expériences enrichit François Bon et, consécutivement, les lecteurs.

B. L'ÉCRITURE DE FRANÇOIS BON SE **TRANSFORME**

François Bon analyse ses représentations du monde comme insuffisantes. Pour combler ce manque, il juge nécessaire d'animer des ateliers d'écriture. Ces expériences, menées dans toutes sortes de milieux - dont le Centre de jeunes détenus à Gradignan - lui permettent d'enrichir et d'améliorer son écriture.

Dans cette partie, nous essaierons de comprendre plus précisément en quoi les ateliers d'écriture ont un intérêt pour François Bon puis, nous analyserons les répercussions que cela peut avoir sur le lecteur. Ici encore, nous nous sommes servie de propos de François Bon qui

dépasse la seule œuvre de *Prison*. Ils permettent de mieux comprendre ce qui a poussé l'écrivain vers cette œuvre.

1. UN DECALAGE AVEC LA REALITE

Parce que le monde que j'ai devant moi me résiste.¹⁴¹

[...] là où je m'interroge sur le monde, là où je m'explique avec moi-même, je suis insuffisant. Je ne me suffis pas, dans les signes du monde, qui se révèlent de nature différente selon la relation de sujet qu'on développe avec eux.¹⁴²

Pour décrire son sentiment d'insuffisance, François Bon utilise des termes forts, notamment celui de « résistance » que lui oppose le monde et « d'insuffisance » où il se trouve. Il s'applique à lui-même le constat que nous avons retranscrit dans notre partie intitulée « Un monde en déficit de représentations ». Cela le dérange profondément et il cherche à remédier à son insuffisance de langage. L'écriture est en effet au centre de ses préoccupations, c'est un domaine qui le touche au plus profond de lui. Il a d'ailleurs décidé d'en faire son métier.

Il considère comme nécessaire de remédier à cette insuffisance de langage, de représentations. Les ateliers d'écriture sont un moyen d'y parvenir, ils permettent : « à la langue que je pratique une accroche sur le monde qui s'en est séparé »¹⁴³. Nous allons donc voir en quoi les ateliers d'écriture permettent à François Bon de combler ce qu'il considère comme un manque.

2. L'ENRICHISSEMENT PERSONNEL DE FRANÇOIS BON

Pour pallier à ce défaut de compréhension du monde, François Bon provoque des rencontres avec des personnes lui donnant accès à de nouvelles représentations. Cela nous conduit à étudier en quoi les ateliers d'écriture sont une nécessité pour lui. Nous verrons ensuite pourquoi la mémoire est une valeur qu'il défend.

a. UN TRAVAIL NECESSAIRE A L'ECRITURE

Lorsque François Bon anime des ateliers d'écriture, en prison ou ailleurs, il met en place un pacte d'échange avec les participants, « et ce pacte implique double engagement »¹⁴⁴. Un certain nombre de règles sont instaurées de manière précise. L'écrivain précise cela au troisième chapitre de *Prison*, lorsqu'il raconte qu'un détenu refuse de lui faire lire ce qu'il vient d'écrire : « mais cela fait partie du contrat explicitement renouvelé chaque séance pour les nouveaux qui arrivent »¹⁴⁵.

François Bon et les détenus respectent ce pacte, en sont garants, même si cela est parfois difficile. En effet, lors d'une intervention à la Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon, il explique que « cette tâche citoyenne » est complexe à mener, car elle implique la « prise d'un risque toujours forcément à retombées non complètement maîtrisables ». Toutefois, il est important que des responsabilités soient confiées aux détenus. D'autant plus, qu'auparavant, ils n'ont pas respecté leurs devoirs vis-à-vis de la société. Ce travail d'engagement à tenir, de responsabilisation, a le mérite de faire évoluer ces jeunes gens sur le plan intérieur. Cela leur permet de remédier à certains manquements (à une échelle moindre, bien entendu).

En outre, François Bon prépare soigneusement les ateliers d'écriture. Il fournit donc un effort avant et durant le déroulement des séances. À propos des ateliers animés à Gradignan, il dit d'ailleurs : « on travaille ; au bout de vingt semaines, j'étais épuisé, l'impression d'être vidé »¹⁴⁶.

Pourtant, s'il est difficile de mener des ateliers d'écriture, François Bon en tire un nombre inestimable de bénéfices. Il considère même que cet échange est plus enrichissant pour

lui que pour les participants : « un pacte où je reçois certainement plus que je donne »¹⁴⁷. L'écrivain va jusqu'à affirmer que plus son public est en difficulté, plus l'expérience est enrichissante : « j'apprends plus, y compris sur la didactique de mes outils, si je les éprouve en situation plus radicale »¹⁴⁸.

S'il tire plusieurs avantages des ateliers d'écriture, c'est parce qu'il y acquiert de nouveaux outils lui permettant de comprendre le monde. Nous venons en effet de voir de quelle manière l'écrivain se sent en rupture avec son environnement. Or, ces expériences lui permettent une progression dans ses apprentissages : « L'enjeu de l'expérience est pour moi ce que j'en reçois, qui permet à la langue que je pratique une accroche sur le monde qui s'en est séparé »¹⁴⁹.

Lors de ses interventions ou entretiens, l'écrivain parle souvent de cet enrichissement qui lui est précieux. Nous l'avons précédemment expliqué, il y a rupture entre la langue et le monde décrit. Cependant, dans un entretien, il explique à Jean-Claude Lebrun :

[...] il y a des traversées, de la langue encore accrochée au monde qu'elle nomme et à partir de quoi je peux en rajouter une brîbe, ou en tous cas établir un instant une communication. C'est suffisant pour mon travail et ça ne m'écrase pas. Au contraire, c'est ce qui me permet d'écrire.¹⁵⁰

Dans cette citation et la précédente, nous remarquons la répétition du terme « accroche », désignant le lien subsistant entre la langue et le monde, malgré les bouleversements que subit ce dernier. Cette insistance nous conduit à imaginer que c'est aussi en termes d'accroche que François Bon est amené à réinvestir son expérience d'atelier dans son propre travail d'écrivain. Cette dernière citation confirme ce réinvestissement. Les ateliers lui permettent de « se déplacer dans sa position humaine » (selon ses propres termes), c'est-à-dire d'avoir une vision différente du monde et d'être plus à même de le comprendre en globalité. Il considère cela comme une véritable chance : cela « me déplace là où je me saisis de la syntaxe, nous déportant ensemble. C'est le plaisir, la joie profonde, non épuisée, que j'ai à en prolonger l'expérience »¹⁵¹.

En dehors des ateliers d'écriture, les représentations des détenus lui sont inaccessibles. Leur langue est différente de la sienne. Dans ce même entretien avec Jean-Claude Lebrun, François Bon explique comment « cet état brut de la langue » qu'il utilise dans certaines de ses œuvres (dont *Prison*), lui sert de « tremplin » pour sa propre écriture. C'est à partir de cela qu'il peut « construire quelque chose ».

Désormais, nous comprenons mieux de quelle façon les ateliers que François Bon a animés au Centre de jeunes détenus ont été enrichissants pour lui. Nous allons maintenant voir comment il multiplie ce genre d'expériences pour provoquer sa propre écriture.

b. LA MULTIPLICATION D'EXPERIENCES CREATRICES

François Bon intervient dans toutes sortes de milieux. Il anime des ateliers d'écriture, mais il organise aussi des stages. À travers ces rencontres, il cherche surtout à provoquer un choc en lui, un étonnement pouvant agir comme déclencheur de son écriture.

• « des expériences comparatives »

Cet écrivain utilise parfois les mêmes textes, les mêmes déclencheurs d'écriture dans différents ateliers. Cependant, il effectue préalablement un travail d'adaptation en fonction du public qu'il va rencontrer, « quand bien même avec eux (les participants) on ne l'évoquerait pas. »¹⁵²

C'est pourquoi, si les mêmes textes sont utilisés, il n'y a pas répétition puisqu'ils sont tous examinés sous un angle différent. François Bon considère comme une chance de pouvoir multiplier ce genre d'expériences :

[...] l'intérêt même des expériences comparatives, faire écrire, sur le même incipit de Thomas Bernhard, le jour où j'ai pris le chemin opposé, et les étudiants en première année de science de Bordeaux, et, à huit cents mètres de là, ceux qui ont le même âge et viennent des

mêmes villes, au centre des jeunes détenus, ne laisse pas inchangée notre perception du monde.¹⁵³

Ce travail, que nous avons déjà évoqué, sur *La Cave*¹⁵⁴ constitue donc un élément de comparaison. Par conséquent, les textes écrits en ateliers d'écriture peuvent doublement enrichir François Bon : non seulement ils le font évoluer dans son « inventaire » de représentations, mais, quelquefois, ils lui permettent de mettre en parallèle les productions de publics appartenant à des catégories sociales différentes.

• une écriture qui s'impose

A partir de l'âge de quinze - seize ans, François Bon tient des carnets, puis n'écrit plus de dix-sept à vingt-cinq ans. Il est alors un militant syndical et politique actif. Il travaille en usine, en France et à l'étranger. C'est dans ce dernier cas, tandis qu'il se trouve « séparé de l'usage quotidien du français »¹⁵⁵, qu'il se remet à écrire, mais sans penser à être publié. En 1980, il s'inscrit en philosophie à Paris VII. Il essaye d'écrire une thèse sur Adorno, mais n'y parvient pas, car c'est sa propre expérience qu'il énonce. Naît alors *Sortie d'usine* en 1982. Ce roman n'émane pas d'une intention réelle et réfléchie. L'écriture s'impose à lui, son expérience d'usine le hante et il faut s'en soulager d'une manière ou d'une autre : « J'en rêvais la nuit de cet univers de l'usine, j'avais des angoisses ». C'est d'une manière relativement violente qu'il accouche de ses autres livres :

J'attends très longtemps, mais le jour où ça tombe, c'est tombé. C'est un conflit au corps à corps. On est devant un trou, il y a quelque chose qui va venir le remplir, et ça, il faut l'attendre.¹⁵⁶

François Bon considère l'écriture comme quelque chose qui le dépasse, qui intervient sous forme de lutte. Depuis *Sortie d'usine*, l'écrivain a décidé « d'accepter, quand et si il y a surgissement d'écriture, cette violence à [son] rencontre »¹⁵⁷.

Lorsqu'il n'écrit pas, François Bon est donc en attente. Il s'enrichit alors par de nombreuses lectures et par des expériences d'ateliers d'écriture. La lecture est en effet un

élément d'importance dans sa vie. D'ailleurs, s'il n'écrit plus, il considère que « ça ne fait rien. [...] J'aurais toujours la lecture, je pourrais parler des livres »¹⁵⁸.

- **l'étonnement**

Prison est né de la mort de Brulin. François Bon a subi une violence, un heurt qui l'a poussé à écrire l'œuvre. En effet, c'est à partir d'un choc, d'une émotion forte que l'écriture surgit. Ce choc est parfois appelé « étonnement » ou « miracle ». Il est fréquent que, lors d'interventions ou d'entretiens, l'écrivain utilise ce dernier substantif d'ordre religieux. Il s'agit alors soit sa propre écriture, soit de ce qui est stupéfiant lorsqu'il fait écrire d'autres personnes.

Avant de prononcer la phrase suivante, François Bon expliquait le trouble dans lequel il a été lorsque, à l'atelier de Gradignan, Tignass a remplacé celui qu'il avait tué : Brulin. L'écriture de *Prison* s'est alors imposée, comme une protection, « et encore une fois s'est produit quelque chose qui pour moi tient du miracle »¹⁵⁹.

c. LA TRANSMISSION DU LANGAGE

Selon François Bon, il est « urgent » de reconstituer le lien social qui est désormais défait. Mais l'écrivain ne se contente pas d'observer passivement ces dysfonctionnements : il agit (notamment à travers les ateliers d'écriture) et propose plusieurs axes de remédiation.

- **la mémoire, base de la collectivité**

Dans l'intervention faite en décembre 1998 à Montreuil, François Bon explique l'importance qu'il accorde à la mémoire et à sa transmission. Selon lui, « ce monde est en défaut de mémoire », de la même manière qu'il est en défaut de représentation. En effet, la mémoire

est ce qui nous lie au passé, et donc ce qui nous inscrit dans une collectivité, dans la société. François Bon déplore le fait que cette valeur se soit perdue : « elle était le corps même du monde qui grossissait comme une boule qui se protège lui-même, par l'idée active de collectivité, et c'est cela, dissout ».

Le problème de la mémoire est abordé dans *Prison*. L'œuvre dénonce des inégalités, puisque beaucoup de détenus sont exclus de la société, voire même de la ville lorsqu'ils sont à l'extérieur. En outre, durant leur détention, ces hommes ont une perception particulière du temps ; leur rapport à la mémoire s'en trouve modifié.

Lors de cette intervention à Montreuil, François Bon cite une fois de plus le texte d'un détenu qui raconte comment il se cotisait avec d'autres SDF pour obtenir une chambre d'hôtel Formule 1. Cette fois, l'exemple sert à expliquer comment de telles choses n'ont ni nom ni mémoire :

Trop de ceux qui partagent avec nous la ville commencent chaque matin sans que rien ne se soit accumulé de leur propre histoire : il n'y a pas de manière plus radicale de signifier l'écart, la mise à distance délibérée d'un destin individuel et du destin collectif.¹⁶⁰

Cette dernière remarque rejoint celles faites dans notre première partie sur la relégation des chômeurs et des sans-abri. N'ayant pas de prise sur le monde, les SDF sont exclus de la collectivité.

• **« les clés aux gens des phares »**

François Bon, lors de cette intervention à Montreuil, commente cette citation de Saint John Perse. Ses remarques nous semblent intéressantes, car le nom « clés » nous renvoie au début de *Prison* et nous permet de mieux comprendre la phrase où il est employé.

Lors de ce même colloque, l'écrivain raconte que, lorsqu'il vivait sur une île, les gardiens du phare donnaient à Saint John Perse les clés de la maison où il allait écrire. François Bon établit alors une métaphore entre les clés du phare et le langage : posséder les clés-langage

permettait au poète d'écrire. La fonction du langage est donc assimilée à celle du phare qui avertit les marins de la présence de l'île, qui les guide et les protège d'un naufrage.

De la même manière, le langage permet aux hommes de se situer dans le monde et de s'en protéger. En outre, la parole nous permet de contester ce qui ne nous convient pas : c'est un moyen d'action.

Lorsque ce même terme de « clés » est utilisé dans *Prison*, nous pouvons y réinvestir cette métaphore des clés-langage. Dès la deuxième ligne du récit, le gardien-chef de la prison apprend à François Bon le décès de Brulin et ses circonstances. Dans une parenthèse de quatorze lignes, François Bon s'interroge sur le fait que, pour la première fois, le gardien-chef lui parle de quelque chose qui ne concerne pas seulement les ateliers d'écriture. Puis, l'écrivain en vient à penser que cette tragique nouvelle est, non seulement un échec pour lui, mais également pour le personnel pénitentiaire : « parce que lui (le gardien-chef) aussi tout d'un coup ça le dépassait, camouflet mis à leurs propres efforts d'accompagnement »¹⁶¹.

Le terme de « camouflet » est fort. Il signifie que de telles violences remettent en cause l'utilité de l'incarcération et, dans une certaine mesure, offensent le travail du personnel pénitentiaire. François Bon continue sa phrase par « comme à me dire ». Ce complément introduit, par deux points, une réplique entre guillemets que nous ne savons pas à qui attribuer. En effet, cette réplique imaginaire peut être faite par le gardien-chef, ou par différents membres du personnel. Il s'agit d'un NOUS qui s'adresse à François Bon (TU).

Cependant, nous ne savons pas s'il s'agit d'un locuteur singulier qui utilise un pluriel pour désigner ceux qui travaillent avec lui, ou s'il s'agit de locuteurs utilisant tout naturellement le pluriel. François Bon utilise le style direct pour que le désarroi de ces hommes apparaisse plus immédiat et sincère :

[...] comme à me dire : « Tu viens là chaque mardi mais les clés nous-mêmes on n'en dispose pas, toi et tes petites feuilles qu'est-ce que ça compte par rapport à ce qui ainsi nous déborde »

Ici, les clés peuvent être assimilées à une solution, à ce qui pourrait briser le cercle vicieux de la détention. Malheureusement, ni François Bon ni le personnel ne les possèdent.

Cette phrase est marquée d'un fort pessimisme à l'égard des ateliers qui n'ont que peu d'importance, peu ou pas d'impact sur la réalité sociale. Après avoir fermé les guillemets, François Bon continue :

[...] et c'est justement dans cette fragilité et la rage aussi qu'on passe cinq mois ensuite à les racler, les mots sur l'épitaphe, quand bien même on n'a pas les clés et qu'on n'aura rien su d'autre, qu'on se croyait guéri d'écrire comme ça sur ce qu'on prend dans la figure même une claque.

Dans cet extrait, François Bon explique que, malgré la douleur et l'amertume, le travail sur l'écriture a tout de même eu lieu. La première partie de la phrase indique que cela a été laborieux. Le verbe « racler » renforce cette idée d'effort. Le substantif « rage » montre que ce travail est tiré par des sentiments excessivement forts. La locution adverbiale « quand bien même » marque une opposition, une rupture dans la phrase : les ateliers ont fonctionné malgré le fait que... Les propositions s'enchaînant ensuite sont négatives, disent ce qu'il a fallu affronter. Il semble que le pronom personnel ON, sujet des différents verbes, représente François Bon. Celui-ci témoigne des diverses situations traversées en prolongeant cette expérience d'ateliers d'écriture.

La proposition « on n'a pas les clés » peut, comme dans la citation précédente (« mais les clés nous-mêmes on n'en dispose pas »), signifier l'incapacité à maîtriser certains événements. Cette phrase est, en effet, consécutive à la mort de Brulin face à laquelle tout le monde a été impuissant.

Néanmoins, il nous semble permis de filer la métaphore des clés-langage. ON peut alors englober François Bon et Brulin. Ces deux hommes, malgré leur action combinée durant les ateliers, n'ont pas réussi à sauver le jeune détenu. L'écriture n'est pas intervenue comme une protection.

Que ce pronom personnel représente François Bon seul, François Bon et Brulin ou tous ceux qui interviennent en milieu pénitentiaire, la proposition signifie la même chose. En revanche, il semble évident que les autres propositions se rapportent à François Bon, et notamment la dernière. Dans celle-ci, il évoque la manière dont *Prison* s'est imposé à lui.

Comme nous l'avons vu plus précisément dans une partie précédente, l'écriture constitue sa manière de réagir.

Dans ces deux citations, personne ne dispose des clés, donc du langage qui permet de se construire par rapport au monde. La force que le langage, l'écriture travaillée durant les ateliers, permet d'acquérir est insuffisante. Brulin n'a pas échappé à la violence de Tignass, et Tignass n'a pas échappé à sa propre violence. François Bon fait ici un constat d'échec, de « débordement » malgré les ateliers d'écriture, malgré ses efforts et ceux de la plupart du personnel pénitentiaire.

Cependant, dans son intervention à Montreuil, François Bon dit lui-même : « Le phare brille à l'horizontale, bien plus haut que ceux qui l'allument, qui ne le voient pas. »

• la transmission de textes littéraires

Nous avons déjà vu de quelle manière François Bon, au cours des ateliers, se sert de textes d'auteurs littéraires pour amener les participants à l'écriture. Il est également intéressant de noter qu'il utilise lui aussi ces textes pour mieux comprendre le monde. Cela s'inscrit dans une démarche de transmission du savoir et de la parole, de la même manière que le travail sur la mémoire et le langage.

François Bon considère que « de grands textes de notre siècle sont potentiellement capables de faire court-circuit avec les représentations contemporaines »¹⁶². « Faire court-circuit » signifie être mis en relation et donc permettre de mieux saisir la réalité.

Dans un autre entretien, François Bon utilise aussi cette expression de court-circuit en disant cette fois qu'il doit s'en produire à l'intérieur de l'atelier, car les participants sont en « situation extrême »¹⁶³. Leurs textes « participent de cette situation ». L'écrivain explique ensuite que pour rejoindre leurs représentations, pour les comprendre, il lui est nécessaire d'enrichir sa propre langue par la lecture de textes d'auteurs contemporains : « Moi, j'ai besoin

de toute la langue pour les rejoindre. Spécialement dans ses formes les plus radicales : Artaud, Beckett, Jabès. »

Ces trois auteurs du vingtième siècle ont principalement en commun de pousser l'expression à l'extrême du langage. François Bon se sert donc de ses lectures pour comprendre les détenus qui, vivant dans un contexte particulier, se trouvent eux aussi à une extrémité de l'expression.

Dans *Prison*, plusieurs phrases de détenus témoignent de cette utilisation « mordante » du langage. Une des plus frappantes, que nous avons d'ailleurs déjà citée, se trouve au premier chapitre. Lorsqu'un détenu écrit : « le rejet est venu très tôt pour moi »¹⁶⁴, il bouleverse l'ordre conventionnel de la syntaxe ; il brutalise l'expression.

Il est également important de noter que non seulement François Bon s'enrichit de l'expression de certains auteurs, mais que sa propre écriture est également empreinte de cette expression « radicale ». En effet, dans notre dernière partie, nous verrons précisément en quoi François Bon bouleverse les conventions de la littérature. Avant cela, nous allons observer les effets que la lecture de *Prison* peut avoir sur le lecteur.

3. LES REPERCUSSIONS SUR LE LECTEUR

Maintenant que nous connaissons les principales motivations de François Bon, nous allons étudier ce qu'il nous transmet de ces expériences (le NOUS que nous allons employer englobe ici tous les lecteurs de *Prison*). La lecture de cette œuvre est effectivement enrichissante de bien des points de vue. Elle nous permet, d'une part, de remettre en question la manière dont la littérature est aujourd'hui enseignée et, d'autre part, d'accéder à de nouvelles représentations grâce aux textes des détenus.

a. LA RECONSIDERATION DES PROGRAMMES SCOLAIRES

Il est fréquent d'entendre François Bon critiquer l'enseignement traditionnel. L'écrivain regrette le peu (voire l'inexistence dans la plupart des cas) de pratiques d'écriture à l'école. Si les ateliers d'écriture se développent dans les structures scolaires, cette démarche reste marginale.

Selon François Bon, l'enseignement traditionnel ne considère, à tort, les grands textes « que dans le but d'apprendre la technique de la langue »¹⁶⁵. Si cette remarque ne touche pas directement les propos de *Prison*, elle nous concerne, en tant que lecteurs de cette œuvre, puisque nous avons suivi cet enseignement. Notre regard sur la littérature est forcément influencé par notre bagage scolaire et universitaire. Or, pour saisir *Prison* en profondeur, il nous faut nous défaire d'une vision purement technique de l'œuvre (même si les observations dans ce domaine restent fort intéressantes). Nous devons essayer de saisir la globalité du point de vue de l'auteur.

Au troisième chapitre de *Prison*, François Bon cite et commente le texte d'un détenu. Ce dernier raconte qu'après avoir dormi dans la rue, il a décidé de revenir dans l'internat de son ancien lycée. Pendant quelque temps, il a ainsi pu dormir au chaud, manger et se laver. Lorsque l'administration s'est rendu compte de la présence « illégale » de cet ancien élève, celui-ci a été remis à la rue : « quel délit porterait-on en soi si c'est dans cette école qu'on revient pour vivre et qu'elle aussi vous chasse »¹⁶⁶. Nous avons déjà cité cet exemple (dans notre première partie) à propos de l'inadaptation et de l'insuffisance des structures sociales aux malaises contemporains que François Bon déplore.

Dans certains entretiens ou interventions, François Bon parle des injustices d'orientation parfois commises. Il est regrettable de voir comment certains sont quelquefois écartés du système scolaire, sans avoir aucune chance d'y revenir. Il est pourtant de la responsabilité du monde enseignant de proposer à chacun l'orientation la plus adaptée, où l'élève pourra s'épanouir et apprendre à affronter le monde. Si François Bon ne dresse qu'un constat d'inadaptation de la structure scolaire, il propose des solutions pour l'enseignement de l'écriture. Selon lui, « l'écriture suppose d'être pratiquée pour être vivante »¹⁶⁷. Il note aussi

que les enseignants peuvent s'enrichir de l'écriture de leurs élèves (mais ils le refusent la plupart du temps).

b. DE NOUVELLES REPRESENTATIONS

Le lecteur de *Prison*, peut s'enrichir non seulement du texte de François Bon, mais également des textes des détenus. Il est nécessaire à chacun, comme l'explique François Bon, à la fois de décrire le monde et de s'en saisir. Or, nous aussi, lecteurs, nous avons des représentations du monde insuffisantes. Nous sommes également victimes de l'appauvrissement de la langue et de la perte de la mémoire collective. Les divers constats de détérioration faits par François Bon nous concernent.

Le contenu de *Prison* nous met en question. Que ce soit du fait de la réalité décrite par les détenus ou des commentaires que François Bon en fait, nous sommes directement concernés. L'étude de cette œuvre pousse donc à reconsidérer notre vision du monde. Même si le lecteur n'est pas forcément en accord avec les messages qui lui sont adressés, il est conduit à y réfléchir. Certaines questions sur le fonctionnement de notre système économique et social s'imposent à nous, même si les réponses que nous y apportons sont différentes. Les textes rédigés nous racontent la ville, celle-là même où nous vivons. Pourtant, lorsqu'ils étaient au-dehors, les détenus ont été confrontés à des situations qui, comme pour François Bon, nous sont inconnues et inaccessibles. Nous partageons donc son constat quant à l'insuffisance de représentations.

De plus, les textes des détenus font partager un monde complètement inconnu pour la plupart d'entre nous : celui de la détention. Ces représentations constituent aussi la richesse de l'œuvre, d'autant plus qu'il est difficile de pouvoir y accéder autrement. En effet, les médias n'évoquent quasiment jamais les problèmes de détention, hormis pour informer du fait que telle personne publique a été incarcérée, ou parce qu'une évasion a eu lieu ; de plus le monde de la détention est rarement la matière d'un ouvrage de littérature.

En outre, un des impacts les plus importants de l'œuvre sur le lecteur tient au fait que *Prison* crée un désir d'expérimentation. Chacun est effectivement encouragé à rendre plus vivante l'écriture au sens où l'entend François Bon, c'est-à-dire en la pratiquant. Les arguments de ce dernier sont suffisamment motivants pour nous conduire (si ce n'est pas déjà fait) vers l'écriture qui nous consolide dans notre rapport au monde. Par ailleurs, notre propre travail sur le langage passe également, comme François Bon pousse à le faire, par la lecture.

C. L'IMPACT SUR LA LITTERATURE

François Bon qualifie *Prison* de « récit », c'est-à-dire de discours rapporté à une temporalité passée. Cette œuvre est effectivement un récit puisque l'auteur y raconte son expérience au Centre de jeunes détenus. Il utilise le principe du discours rapporté qui permet à un locuteur d'inclure dans son énoncé des propos tenus par d'autres personnes.

Par conséquent, dans *Prison*, plusieurs voix s'expriment. Nous observerons précisément cela avant de voir en quoi l'œuvre ouvre un nouvel horizon à la littérature contemporaine.

1. LA POLYPHONIE DU TEXTE

Dans son récit, François Bon combine plusieurs voix. Il raconte ce qu'il a vécu durant les ateliers d'écriture, cite des textes de détenus, les commente, raconte des instants de leur vie... Tous ces discours s'imbriquent les uns dans les autres, se mélangent. L'écrivain inclut d'autres discours que le sien dans son énoncé grâce au principe du discours rapporté. Nous verrons tout d'abord en quoi cela est source de dialogisme, puis nous étudierons la manière dont les voix sont multipliées dans le récit.

a. UNE STRUCTURE DIALOGIQUE

Il y a dialogisme lorsqu'à l'intérieur de la situation de communication au moins deux instances se distribuent l'énonciation. Cela se produit souvent dans *Prison*, puisque ce sont tantôt les détenus, tantôt François Bon qui sont producteurs d'énoncé.

François Bon mélange des extraits de textes (où des détenus racontent leurs souvenirs, leurs aventures ou leurs réflexions) avec ses propres pensées et sentiments. Cela induit qu'aucun ordre chronologique ne soit suivi dans l'œuvre, que le temps y soit fragmenté et non continu.

De plus, d'après Michel Raimond, nous pouvons qualifier *Prison* de « composition symphonique et picturale ». Cet homme de lettres explique à propos du chapitre des Comices de *Madame Bovary* que : « Faubert a inventé le principe du discours éclaté, où le foisonnement d'une réalité complexe est exprimé littérairement par l'entrelacement de plusieurs lignes mélodiques »¹⁶⁸. De nombreux écrivains ont ensuite utilisé ce procédé. Les fils de leur intrigue se croisent, les thèmes, les figures et les rythmes du récit s'harmonisent selon des principes qui font songer à une composition musicale. Michel Raimond explique ensuite que :

Beaucoup de romans modernes ont mis à profit cette esthétique de la musicalisation du roman d'autant plus volontiers que l'action est complexe, dispersée et multiple [...]

Les nouveaux romanciers ont développé toute une esthétique de la composition romanesque, inspirée de la musique ou de l'art pictural.

Michel Raimond montre comment Claude Simon a utilisé la couleur pour organiser un de ses textes et de quelle manière Michel Butor s'est inspiré des tableaux de Mondrian pour écrire *Degrés*. Dans *Prison*, nous retrouvons cette esthétique picturale et surtout musicale. En effet, François Bon peut souvent être comparé à un peintre ayant en mains toute une palette de textes-couleurs rédigés lors des ateliers d'écriture. Il les a ensuite disposés sur une toile-livre de manière harmonieuse.

• une composition picturale

François Bon compose *Prison* selon des procédés rappelant ceux des peintres. Il mêle les voix, les textes, les souvenirs. De plus, il joue avec les couleurs au sens propre du terme. A la fin du cinquième chapitre, par exemple, de la fenêtre de la salle où il anime les ateliers d'écriture, il observe les détenus situés dans la cour. Nous avons déjà étudié ce passage, car il décrit ce que les détenus font dans ces rares moments à l'extérieur. Nous remarquons également que François Bon utilise beaucoup la couleur pour cette description. Quatorze détenus font un match de foot. Ils portent des survêtements ou des « drôles de pantalons larges à motifs de couleur »¹⁶⁹. Un d'entre eux est vêtu d'un « survêtement bleu avec une bande blanche sur l'épaule », et le gardien de but porte un haut de survêtement orange. Le blanc est la couleur des buts et des lignes du terrain. De même, le ciel est « gris blanc ». Un autre détenu contraste avec les autres. Il est seul et joue avec un ballon en mousse jaune. Dans ce passage, François Bon insiste donc sur les qualificatifs de couleur pour marquer les harmonies et les contrastes.

• une composition musicale

L'écrivain peut être assimilé à un musicien composant un opéra, y répartissant les différentes voix. En outre, il utilise des procédés pouvant être assimilés au crescendo, à une coda, ou à un refrain.

Nous avons déjà observé la première phrase du dernier chapitre : « Il est là. Il est toujours là. C'est comme s'il était là pour toujours. »¹⁷⁰ Le volume de ces trois phrases augmente graduellement et peut être comparé à un crescendo. En musique, ce mot indique une amplification progressive de l'intensité sonore.

Le terme de coda, quant à lui, est employé par François Bon au cinquième chapitre : « Et je répète en coda : « Je pense beaucoup de choses » [...] »¹⁷¹ Comme nous l'avons vu, ce chapitre met en étroite relation la musique et la lecture faite dans la salle de spectacle. Une coda est la conclusion d'un morceau de musique. Cette phrase est la dernière du texte d'un détenu. En la répétant une nouvelle fois, François Bon emploie donc ce procédé musical. Cet exemple

nous semble représentatif de la musicalité de l'œuvre, car il se situe durant la lecture dans la salle de spectacle, et parce que le terme de coda est utilisé par l'écrivain.

Cependant, dans *Prison*, des phénomènes similaires se produisent dans l'écriture même de François Bon, et non pas seulement lors de cette lecture orale. En effet, il lui arrive de rapporter un texte, puis d'en répéter seulement un extrait, avant ou après la citation du texte. Le terme de refrain semble alors plus pertinent. Ce genre de procédé est fréquent dans *Prison*, et particulièrement au troisième chapitre, comme par exemple :

Et celui qui s'étonne, d'un seul élan sur sa feuille blanche : « Un jour j'étais tellement agressif que j'ai frappé ma femme devant les enfants et je le regrette beaucoup, car ça ne se fait pas devant les enfants. Malgré en étant en prison je pense beaucoup à ma petite famille [...] Surtout rester enfermé en cellule c'est la galère... *Un jour j'aitait Telement agressif que Jai frapper Ma femme devant Mes enfants et je le regrette beaucoup car sa ne se fait pas devant les enfants.* »¹⁷²

Dans cet exemple, François Bon cite deux fois la même phrase qui, tel un refrain, revient à la fin de la citation. Ici, il est important de remarquer que, la deuxième fois, la phrase est citée de manière « authentique », avec les erreurs de syntaxe et d'orthographe commises par le détenu.

Un peu plus loin dans le même chapitre, François Bon utilise à nouveau ce procédé du refrain mais, dans l'exemple précédent, la phrase reprise (en italique) par François Bon se situe après le texte du détenu. En revanche dans l'exemple suivant, François Bon répète une phrase avant de citer tout le texte :

Cette phrase : « Dehors, la nuit se déchire. » Le texte complet c'était (on parlait de *la route*, à partir de Blaise Cendrars) : « Route qui n'en finit plus de serpenter dans une campagne faite de mystère. Des taches de lumière marquent en pointillé que des hommes reviennent à la vie [...] Vers où vais-je ? Dehors, la nuit se déchire. »¹⁷³

Nous remarquons qu'ici, François Bon annonce le texte du détenu par des guillemets. La phrase « Dehors, la nuit se déchire » est répétée : elle fonctionne comme un refrain.

Nous l'avons dit, ces procédés proches de la coda et du refrain sont nombreux dans *Prison*. François Bon les utilise pour mettre en relief une phrase. Comme dans un morceau de

musique, la mémoire du lecteur-auditeur fixe davantage ce qui est répété. Il serait beaucoup trop long de relever tous les exemples proches du refrain, car François Bon joue constamment sur des effets de répétition. Dans une prochaine partie, nous étudierons les phrases de Ciao au quatrième chapitre et nous nous poserons des questions sur leur authenticité.

Pour en rester au seul phénomène de la musicalité, observons le premier chapitre. Il y est question du désarroi de François Bon lorsqu'il a appris le décès de Brulin. L'œuvre commence un mardi (jour où il anime l'atelier à Gradignan), au moment où le gardien-chef lui dit : « Et vous avez su que Brulin a été planté ? »¹⁷⁴. Cette phrase est répétée quelques pages plus loin pour marquer qu'elle hante François Bon, qu'elle lui reste en tête. De même, le titre du journal annonçant la mort du détenu (« Pour un motif futile ») revient six fois dans le chapitre (cinq fois dans le texte et une fois en titre du chapitre). Ces répétitions, ces refrains sont les répercussions du choc subi par François Bon. Toute la journée, il a ressassé des souvenirs concernant le jeune détenu, des caractéristiques de son allure extérieure, des extraits de ses textes : ces éléments fonctionnent comme des refrains que François Bon se remémore indéfiniment lorsque, cet après-midi-là il reste deux heures au buffet de la gare : « Buffet de la gare Saint-Jean à Bordeaux, un mardi entre 17h50 et 19h40, dans la dispersion des tables et le peu de gens résistant aux courants d'air, devant une tasse de café froide [...] ».

Cette phrase est répétée trois fois (pages 23, 26 et 28). Pourtant, la suite de cette phrase est chaque fois différente, même si elle concerne toujours le souvenir de Brulin. Ainsi, *Prison* utilise différents procédés musicaux, et notamment celui du refrain qui met en valeur les idées se répétant dans la tête de François Bon.

Prison nous présente des éléments proches de la peinture et de la musique. Cette rigueur musicale et picturale de l'agencement textuel est, selon Michel Raimond, démonstrative d'une structure polyphonique. Il est donc correct de qualifier la structure de *Prison* de polyphonique, puisqu'elle nous offre un entrelacement de différents récits selon le principe des discours rapportés ou celui de la composition symphonique et picturale. L'œuvre combine plusieurs voix et constitue ainsi une preuve de dialogisme. Cependant, c'est avant tout la

multiplication extrême des instances énonciatives qui fait de *Prison* une illustration particulièrement intéressante de polyphonie énonciative.

b. LA MULTIPLICATION DES VOIX A L'INTERIEUR DU RECIT

La narration de François Bon est ouverte aux voix des détenus. Le terme de polyphonie désigne cette multiplication de voix à l'intérieur d'un récit. C'est le critique littéraire russe Mikhaïl Bakhtine qui, dans la première partie du vingtième siècle, a introduit cette notion. Ses dernières notes publiées sont *Esthétique et théorie du roman* dont un chapitre s'intitule « le plurilinguisme dans le roman ». Le plurilinguisme et la polyphonie désignent exactement la même chose, il s'agit simplement d'une différence de traduction.

Dans cet ouvrage, Bakhtine étudie les différentes manières dont les paroles d'un autre peuvent s'introduire dans le discours de l'auteur. Selon le critique russe, plusieurs voix s'expriment dans chaque roman, et non uniquement celle du narrateur. L'auteur est influencé par les paroles de ses propres personnages, il joue avec différents langages, créant ainsi une confrontation dialogique :

[...] les paroles d'un personnage exercent presque toujours une influence sur le discours de l'auteur, le parsèment de mots étrangers, le stratifient, et donc y introduisent le polylinguisme. C'est pourquoi la diversité et la stratification du langage servent de base au style du roman.¹⁷⁵

Prison illustre parfaitement cette théorie de Bakhtine, puisque l'œuvre offre un constant mélange de voix. Les textes ou les paroles des détenus sont, soit directement intégrés à l'écriture de François Bon, soit cités. Dans ce dernier cas, les guillemets ou les italiques permettent au lecteur de comprendre qu'un personnage autre que François Bon s'exprime :

[...] cela, une voiture prise et cassée, une somme *imbécilement* dépensée (c'étaient encore ses mots), il en parlait mais que cela ne lui avait pas été *compté*, que sans doute, c'étaient ses propres mots, *il ne payait pas assez* : « Je ne paye pas pour tout ce que j'ai fait ». ¹⁷⁶

Cet exemple est double puisque nous y trouvons non seulement les guillemets, mais aussi les italiques. François Bon insiste sur le fait qu'il cite Brulin et qu'il n'est qu'un rapporteur. Toutefois, cela n'est pas toujours clair. Il arrive que les paroles des détenus soient complètement intégrées à celles de François Bon ou que, comme dans l'exemple suivant, elles soient modifiées :

« Puis ensuite on ne sait plus où aller ...»

Ou bien, la conclusion de Ciao aux taches de rousseur avec son écart pupillaire un peu trop étroit et cette verrue au pouce qui devait quand même le gêner :

« Mes galères ça finit toujours pareil. »

Et insistant :

« Ce qui pousse aux voyages je n'en parle pas, parce que ce n'était pas dans l'honnêteté. Le destin, c'est quand tu commences à faire quelque chose et qu'il t'arrive des choses que l'on n'avait pas pensé à faire. Tu pars, tu vis ça, et au bout de huit jours ça s'arrête, tout s'arrête. »¹⁷⁷

Les phrases entre guillemets sont celles de Ciao. Ce chapitre est clairsemé de ses citations. Cependant, nous ne savons pas si elles ont été dites au cours de dialogues entre le détenu et François Bon ou si elles sont extraites de textes.

Au cours de ce chapitre, les mêmes phrases sont citées plusieurs fois. La question se pose de savoir quelle déformation François Bon leur a fait subir, car certaines phrases de Ciao subissent des changements d'une citation à une autre. Ainsi, les paroles rapportées ci-dessus apparaissaient déjà quelques pages auparavant :

« Tu pars, tu vis ça, et au bout de huit jours ça s'arrête, tout s'arrête. Ce qui pousse aux voyages je n'en parle pas, parce que ce n'était pas dans l'honnêteté ». ¹⁷⁸

Nous retrouvons encore cette dernière phrase au début et à la fin du chapitre, soit quatre fois en tout. Puis, François Bon la reprend à son compte à la dernière ligne du chapitre : « Au revoir Ciao, il n'y a pas de rencontres »¹⁷⁹. Les phrases des pages 69 et 72 sont donc les mêmes, mais dans un ordre inversé et ayant une troisième phrase entre elles. Par conséquent,

François Bon modifie les textes ou les citations orales de Ciao (ou un mélange des deux). Il n'y a donc pas de style direct fidèle, ni de moyen de savoir ce qui a été réellement dit ou écrit.

Ce cas n'est pas le seul exemple de modification de phrases. Comme nous l'avons vu, François Bon joue beaucoup avec les répétitions. Il arrive que les phrases répétées soient sensiblement différentes. Au cinquième chapitre, par exemple, il est question d'un texte du détenu Christian. Il y explique sa rencontre avec une jeune fille à laquelle il n'a jamais osé adresser la parole. François Bon raconte d'abord ce texte. Il explique ce qui s'est passé et, dans son récit, intègre des phrases en italique, qui, *a priori*, semblent celles de Christian. Le paragraphe se termine par : « Le texte de Christian, tel que je le lis »¹⁸⁰, puis deux points introduisent un paragraphe entre guillemets. Si François Bon s'est basé sur ce texte pour raconter l'histoire, les phrases en italique doivent s'y retrouver. Or, ce n'est pas le cas. L'histoire est bien la même, mais certains détails n'y sont pas. Nous pouvons alors formuler deux hypothèses.

Il est possible que, comme dans le cas des phrases de Ciao, François Bon ait effectué librement des modifications. Il se peut en effet que, dans le premier paragraphe, il raconte ce qu'il se rappelle du texte de Christian, que les phrases en italique soient celles qui lui semblent figurer dans le texte. La mémoire de François Bon n'étant pas exacte, cela expliquerait les différences. La seconde hypothèse est une réécriture du texte. Christian peut effectivement avoir écrit un texte où les phrases en italique figuraient. Puis, il a lui-même modifié son texte, enlevé certains éléments. Cette hypothèse justifierait l'emploi de l'adjectif pronominal TEL : « Le texte de Christian, **tel** que je le lis ».

Quoi qu'il en soit, ces deux hypothèses sont recevables et il est même possible que les deux soient vraies, car elles ne s'excluent pas. Nous n'avons pas la possibilité de savoir ce qui s'est réellement passé. Nous sommes dans la même incertitude pour toutes les « phrases modifiées », que ce soit celles de Christian, de Ciao, ou d'autres personnages. Notre position de simple lectrice de *Prison* ne nous donne pas les moyens de connaître les textes des détenus et de savoir quelles discussions ont eu lieu durant les ateliers d'écriture. Nous n'avons

donc pas de critères pour juger de l'authenticité de ces paroles. Nous ne pouvons que nous en remettre à François Bon et à ce qu'il écrit, après modification ou pas.

Quelques années après Bakhtine, Oswald Ducrot, dans *Le Dire et le dit*, pousse plus loin les analyses du critique russe. Dans le chapitre intitulé « Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation », Ducrot conteste le fait que les recherches sur le langage prennent comme allant de soi que chaque énoncé possède un seul auteur. Il se fonde sur le travail de Bakhtine mais veut aller au delà en appliquant ses analyses à l'énoncé et pas seulement au texte. Selon lui, il arrive que le locuteur, c'est-à-dire la personne qui parle, ne prenne pas la responsabilité de tout ce qui est dit dans son énoncé. Il analyse une première forme de polyphonie en montrant qu'il peut exister deux locuteurs distincts en cas de « double énonciation ». Puis il formule :

[...] l'idée que le sens de l'énoncé peut faire apparaître des voix qui ne sont pas celles d'un locuteur. J'appelle « énonciateurs » ces êtres qui sont censés s'exprimer à travers l'énonciation, sans que pour autant on leur attribue des mots précis ; s'ils « parlent », c'est seulement en ce sens que l'énonciation est vue comme exprimant leur point de vue, leur position, leur attitude, mais non pas, au sens matériel du terme, leurs paroles.¹⁸¹

Dans *Prison*, ce principe de la double énonciation est fréquemment utilisé. En effet, les paroles des détenus sont parfois totalement intégrées au discours de François Bon. C'est pourquoi, lorsqu'il nous raconte des morceaux de la vie des détenus, nous ne savons pas s'il a appris cela par un texte, par une discussion ou s'il l'invente.

De nombreuses questions se posent donc : d'où proviennent les citations entre guillemets et en italique ? En quoi les récits de vie sont-ils authentiques ? Quelle est la part d'invention dans l'œuvre ? Pour y voir plus clair, nous allons tenter de définir le genre de *Prison*.

2. LA DECOUVERTE D'UN GENRE NOUVEAU

Prison tranche avec les canons traditionnels de la littérature. Ces écarts donnent valeur et sens à cet ouvrage. Pour comprendre quels sont ces décalages, nous allons d'abord observer l'ouvrage d'un point de vue narratologique, puis nous le situerons dans le contexte littéraire. Enfin, nous verrons en quoi *Prison* permet aux conventions du roman de s'élargir.

a. ELEMENTS DE NARRATOLOGIE

La narratologie est l'étude des éléments composant la narration. Toutes sortes de théories ont été élaborées pour analyser les techniques de l'auteur. Nous allons ici tenter de situer *Prison* par rapport à certains de ces principes. Mais pour comprendre ce qui suit, il faut faire une distinction claire entre l'énoncé et l'énonciation. L'énoncé est le produit linguistique, par référence au contexte de production. En revanche, l'énonciation est l'élément du contexte dans lequel l'énoncé a été produit.

• en quoi *Prison* est un récit

Le dictionnaire de linguistique édité chez Larousse donne la définition suivante du récit :

On appelle récit un discours rapporté à une temporalité passée (ou imaginée comme telle) par rapport au moment de l'énonciation. L'opposition entre le discours (énonciation directe) et le récit (énoncé rapporté) se manifeste en français par des différences dans l'emploi des temps.¹⁸²

En qualifiant son œuvre de récit, François Bon ne dément donc pas son contenu. En effet, il raconte son expérience au Centre de jeunes détenus après y avoir arrêté ses interventions. Si *Prison* est en décalage avec les éléments traditionnels de la narratologie, c'est

parce qu'il ne s'agit pas d'un seul discours rapporté, mais d'une multitude de discours. Pour éviter certaines confusions, les distinctions suivantes sont nécessaires.

L'auteur : l'écrivain François Bon dont le nom figure sur la couverture de *Prison*.

Le narrateur : le responsable du récit, celui qui raconte l'histoire à l'intérieur du livre. François Bon est un narrateur homodiégétique puisqu'il raconte sa propre histoire, son expérience à Gradignan.

Le locuteur : le sujet parlant qui utilise la marque de la première personne. Il s'agit de François Bon ou des auteurs des différents textes.

Les énonciateurs : ils s'expriment eux aussi dans l'énoncé, leurs paroles sont parfois totalement intégrées au récit de François Bon, le lecteur ayant alors du mal à distinguer ses propos de ceux des détenus.

En linguistique, le récit s'oppose au discours. Le premier terme désigne une narration sans référence à un narrateur, objective, où, d'après Benveniste, « les événements semblent se raconter d'eux-mêmes ». En revanche, le discours est produit par une instance subjective, un JE qui organise les événements. Un texte n'est jamais entièrement un récit ou un discours à l'état pur. C'est pour cela qu'il nous est permis de dire que *Prison* est un récit comportant un ensemble de discours. En effet, en intégrant les voix de plusieurs détenus à sa propre histoire, François Bon introduit une multitude de discours à son récit. Ce dernier est la narration de l'écrivain racontant, de manière relativement objective, son expérience au Centre de jeunes détenus. Ce récit donne la parole à ces détenus. Cette prise de parole est claire lorsque les textes sont en italique ou entre guillemets. Elle l'est moins lorsque François Bon intervient pour retranscrire certains épisodes de leur vie, leurs réflexions sur leur condition, leurs regrets...

Le fait que nous ne sachions pas toujours quel rôle joue l'imagination de François Bon n'enlève rien au fait que les détenus sont les sujets de ces épisodes. Dans *Prison*, les détenus constituent donc plusieurs narrateurs de discours imbriqués dans le récit principal de François Bon, mais à qui ces discours sont-ils adressés ?

• l'instance réceptrice

Dans *L'énonciation, de la subjectivité dans le langage*, Catherine Kerbrat-Orecchioni pose que le récepteur d'un récit peut être réel, virtuel ou fictif. Elle établit ensuite une distinction entre l'allocutaire et le non-allocutaire.

L'allocutaire est un récepteur visé ou un destinataire direct. Le non-allocutaire, quant à lui, peut être soit prévu par le locuteur (l'audience, un témoin, un destinataire indirect), soit non prévu (il s'agit alors de récepteurs additionnels et aléatoires). *Prison* est un récit que François Bon destine volontairement à la publication. Nous sommes donc ses allocutaires, ceux à qui il parle, qui reçoivent son message. En revanche, nous ne savons pas vraiment à qui s'adressent les textes des détenus. Nous y trouvons en effet une superposition de différents niveaux d'énonciation.

Les textes sont destinés avant tout aux détenus écrivains eux-mêmes. Comme nous l'avons déjà vu, les textes ont alors une valeur cathartique, permettant aux auteurs de libérer leur mal-être intérieur, leur rancune, leur violence.

Mais ces textes peuvent également être connus des autres résidents de la prison comme le montre la lecture orale dans la salle de spectacle que François Bon retrace au cinquième chapitre.

Certaines fois, les textes sont destinés à François Bon, comme par exemple dans l'extrait suivant. Un détenu remet en cause l'intérêt purificateur de l'écriture. Paradoxalement, il y écrit son refus d'écrire. François Bon a lu ce texte à voix haute, à la fin de la lecture dans la salle de spectacle :

Monsieur,
je ne ferai point le texte que vous attendez de moi
quand vous me dites de faire un texte sur un de mes souvenirs, ah
non, surtout pas
car vous ne savez point ce qu'est-ce que ça me fait d'évoquer un
souvenir [...] ¹⁸³

Mais François Bon n'est pas seulement le destinataire occasionnellement avoué des textes. Il est aussi le dépositaire des différentes productions de l'atelier. Ce terme de dépositaire, l'écrivain l'utilise lui-même au premier chapitre, après avoir cité le texte d'un détenu où ce dernier explique comment il a poignardé quelqu'un : « Pareil texte on n'en est que le dépositaire provisoire, cela ne nous appartient pas »¹⁸⁴. Nous pouvons alors nous demander ce que signifie être dépositaire. Est-ce celui qui dispose, ou celui qui conserve ?

La question est aussi de savoir si François Bon a l'accord des détenus pour, non seulement publier leurs textes, mais aussi les modifier. Nous savons effectivement que certaines phrases sont transformées par l'écrivain. De plus, François Bon corrige l'orthographe de la majorité des textes retranscrits dans *Prison*. Nous pouvons vérifier cela lorsque l'écrivain restitue les deux « versions ». Que devons nous penser de ces corrections ? Est-ce pour rendre les textes plus compréhensibles ? Est-ce par souci des bienséances ? Nous n'avons pas les moyens de répondre à ces questions et en sommes réduite à des suppositions pour tenter de mieux cerner les « droits » de François Bon à l'égard de ces textes. Il nous faut donc éclaircir la notion de dépositaire.

Le dictionnaire *Le Robert* définit le dépositaire comme une personne qui reçoit, qui possède quelque chose. Selon cette définition, François Bon dispose des textes écrits à l'atelier et peut les modifier à sa guise. Mais les détenus n'ont pas écrit ces textes en vue d'une publication. En effet, lors des ateliers d'écriture, François Bon ne savait pas lui-même qu'il écrirait *Prison*. Nous ne savons pas si, ensuite, l'écrivain a demandé aux détenus leur accord. Même si cela est probable, l'hommage (cité en conclusion de notre travail) que François Bon rend aux détenus à la fin du livre ne le précise pas.

L'écrivain se qualifie de « dépositaire provisoire ». Cette notion de provisoire est ambiguë, puisque lorsque François Bon s'est saisi des textes et les a publiés, cela s'inscrit dans la durée. Cette phrase du premier chapitre insiste plutôt sur le fait que les détenus sont les véritables propriétaires des textes. La suite de la phrase va dans ce sens : « cela ne nous appartient pas » : François Bon a simplement permis aux détenus d'accoucher de leurs textes et, plus tard, de les porter à la connaissance du grand public. Les détenus sont maîtres du

contenu. Le message leur appartient et cela dépasse la notion de publication. En se qualifiant de dépositaire, François Bon semble donc se constituer uniquement comme un relais.

En outre, il existe dans l'œuvre une sorte de dialogue avec le lecteur. Certaines remarques nous sont effectivement adressées. En tant que citoyen du « monde extérieur », notre propre responsabilité, nos rôles et nos devoirs sont remis en question par *Prison*. Nous faisons partie du NOUS et du ON de François Bon, nous sommes impliqués dès la première ligne du livre : « Car nous ne savons rien de clair, nous errons ». Ce récit s'adresse donc directement à nous et nous remet en cause. De plus, nous pouvons considérer que les pluriels employés par les détenus nous incluent. Cette lecture nous transporte dans l'univers carcéral et, par identification, c'est nous-mêmes, lecteurs, qui sommes accusés de délits et privés de nos droits.

Par conséquent, *Prison* est un récit qui s'adresse aux détenus, éventuellement à certains de leurs proches à qui ils ont envoyé leurs textes, à François Bon et aux lecteurs. Cette œuvre n'appartient à aucun genre en particulier et se trouve difficilement définissable. De plus, la narratologie a mis en place toutes sortes de principes pour classifier les ouvrages littéraires, mais *Prison* ne rentre pas dans ces carcans. En effet, lorsque nous étudions une œuvre, nous avons souvent le devoir de la situer par rapport à des théories auxquelles des critiques comme Gérard Genette ont donné une importance de premier ordre. Or, il nous a semblé que la manière dont *Prison* se situe par rapport à ces critères n'a qu'un faible intérêt pour notre travail. Nous avons, dans un premier temps, été tentée d'étudier le fonctionnement de la focalisation ou du traitement du temps dans *Prison*. Nous nous sommes simplement rendue compte, qu'une fois de plus, François Bon n'obéit à aucune règle préétablie. Il utilise toutes les focalisations possibles et mélange scènes, sommaires, ellipses et pauses. En outre, nous avons déjà étudié comment François Bon adapte la conjugaison des verbes en fonction du contenu des phrases. Les verbes, au passé ou au présent, marquent souvent l'abolition du temps dont les détenus sont victimes. Leur perception de la durée n'est pas la même que celle des gens de l'extérieur.

Pour définir le genre de *Prison*, il nous semble plus intéressant d'observer les rapports que l'œuvre entretient avec les textes d'auteurs différents.

b. UN TEXTE NOURRI D'AUTRES TEXTES

François Bon s'appuie sur toutes sortes de textes autres que les siens pour écrire. Les notions d'intertextualité, de contexte, d'environnement littéraire ont donc beaucoup d'importance dans l'étude de *Prison*.

Nous avons précédemment étudié l'influence que les textes des détenus ont sur l'écriture de François Bon. Nous allons maintenant essayer de voir quels autres textes ont été déterminants dans la construction de l'œuvre.

• l'intertextualité

Prison n'est pas seulement riche des textes des détenus, mais comporte beaucoup d'autres éléments intertextuels. Ce terme vient de Julia Kristeva qui élargit la notion d'intersubjectivité introduite par Bakhtine. Il y a intertextualité lorsque l'influence d'un ou plusieurs textes se ressent de manière quelconque sur un énoncé, lorsqu'il y a « absorption et transformation d'un autre texte, » car un texte « se construit comme mosaïque de citations »¹⁸⁵. Or, François Bon explique lui-même réutiliser certaines lectures dans ses livres : il reproduit parfois des extraits d'autres textes. Il affirme par exemple que « toute une partie de *Sortie d'usine* est un décalque d'une suite de textes de Kafka »¹⁸⁶.

Dans *Comment « Parking » et pourquoi*, il explique que de nombreuses tragédies grecques ont eu une influence capitale sur *Parking*. Dans cette œuvre, il a inséré un ou plusieurs vers de différentes tragédies grecques : *Les Perses*, *Les Sept contre Thèbes*, *Les Suppliantes*, *Les Choéphores* et *les Euménides*. Ces vers antiques sont complètement fondus dans le récit de François Bon, parfois mot pour mot, sans que leur origine ne soit mentionnée.

Cela n'est pas sans nous rappeler l'utilisation dans *Prison* des textes de détenus. L'écrivain est en effet imprégné de phrases d'autres personnes qui deviennent parties

intégrantes de son écriture. Cela peut être des extraits de textes de détenus, d'auteurs littéraires ou des vers de tragédies grecques. Quelle que soit leur nature, ces éléments d'intertextualité semblent plutôt des emprunts volontaires que des réminiscences ou des coïncidences.

Parking et de *Prison* ne sont pas les seules œuvres de François Bon à être nourries d'intertextualité. Il semble en effet que l'écrivain travaille toujours de cette manière : c'est pourquoi les ateliers d'écriture ont une place déterminante dans son travail.

• la notion de famille littéraire

Que ce soit dans le domaine de la littérature, du cinéma, de la musique ou de l'art plastique, la plupart des gens ont un inexplicable besoin d'inventorier les artistes, de les répertorier par catégories. Si François Bon n'accorde aucune importance à ce classement, plusieurs personnes cherchent à l'y ranger. Par conséquent, lorsque Frédéric Châtelain lui demande s'il se sent en accord avec « un nouveau réalisme social », l'écrivain répond, se moquant du nombre d'étiquettes lui ayant été attribuées : « Depuis mon premier bouquin, en 1982, j'ai déjà vu se succéder pas mal de fois le mot « nouveau » associé à un « isme » quelconque »¹⁸⁷.

François Bon a effectivement travaillé dans de nombreux domaines : romans, films, théâtre, ateliers d'écriture, musique, romans pour la jeunesse... En outre, il se place souvent en décalage par rapport aux différentes normes artistiques. Mais s'il est difficile de le classer de manière nette dans une catégorie, cet écrivain appartient cependant à une famille littéraire. Il se place lui-même dans une lignée d'auteurs et peut être rapproché de certains de ses contemporains.

En juin 1999, Antoine Spire invite Pierre Bergounioux, Pierre Michon et François Bon dans une même émission radiophonique. Les trois écrivains y parlent de leurs œuvres et de leurs points communs. Ils se reconnaissent tous trois comme des écrivains accordant une grande place au territoire, à l'origine. François Bon est bien dans cas, et il déclare : « Ce qui

parle à travers moi, c'est quelque chose d'ancien, la mémoire de mon père oublié »¹⁸⁸, mécanicien et originaire de Vendée. Il accorde effectivement beaucoup d'importance à la mémoire, comme nous l'avons vu précédemment.

François Bon explique que Pierre Bergounioux et Pierre Michon s'intéressent comme lui aux vies maudites, « bousillées ». L'auteur de *Prison* déclare lui-même s'intéresser aux personnes en situation extrême, à ceux auxquels la parole est refusée le reste du temps.

D'autre part, nous observons une parenté entre François Bon et le Nouveau Roman. Nous avons d'ailleurs établi un premier parallèle dans notre partie intitulée « Une structure dialogique », en relevant que, comme Claude Simon ou Michel Butor, François Bon utilise des procédés musicaux et picturaux dans la composition de *Prison*.

Le Nouveau Roman, lui-même précédé de l'antiroman, se contente de décrire les êtres et les objets sans entrer dans une quelconque explication psychologique. C'est le regard, et lui seul, qui permet de saisir le monde et ce regard ne peut que glisser à la surface des choses. L'écriture de François Bon a quelques similitudes avec celle des nouveaux romanciers. Il contribue lui aussi à une certaine autonomie de l'écriture et multiplie les prises de vue.

Isabelle Rossignol est écrivaine et anime des ateliers d'écriture dans des entreprises et des universités. Dans un ouvrage, elle analyse les courants clés des ateliers d'écriture en France. Elle écrit que le Nouveau Roman, mouvement selon lequel l'écriture fait le monde en même temps qu'elle s'écrit, est « un des héritages des ateliers français »¹⁸⁹. Cette remarque correspond au travail effectué par François Bon.

Outre cela, dans certains livres achetés aux Éditions de Minuit, se trouve une fiche à renvoyer à cette maison d'édition. Les questions concernent surtout les goûts littéraires du lecteur. Une des questions est : « Ce livre m'a rappelé le Nouveau Roman ». Si *Prison* est édité chez Verdier, la majorité des œuvres de François Bon le sont chez Minuit. Cela correspond à un souhait de l'auteur. En 1982, il a envoyé son premier roman aux éditions de Minuit « parce que ce sont elles qui publiaient Beckett, Claude Simon »¹⁹⁰.

Nous pouvons donc établir des concordances entre le Nouveau Roman et François Bon. De plus, dans un essai intitulé *De Dostoïevski à Kafka*, Nathalie Sarraute explique en 1947 comment ces deux auteurs ont montré l'inefficacité de l'introspection classique : « l'homme moderne, corps sans âme ballotté par des forces hostiles, n'était rien d'autre en définitive que ce qu'il apparaissait au-dehors »¹⁹¹. L'écrivaine analyse ensuite la manière dont *L'Étranger*, en s'inscrivant dans ce courant, a révolutionné la littérature française. Dans cette œuvre, Albert Camus dépeint tous les actes de Meursault à distance. Cela ne va pas sans nous rappeler l'écriture de quelques détenus. Il arrive en effet que certains jeunes gens racontent des choses extrêmement graves d'une manière « lointaine ». L'utilisation des pronoms personnels autres que JE contribue d'ailleurs, comme nous l'avons déjà observé, à cette mise à distance. Au premier chapitre, même s'il utilise la première personne, le texte où Tignass raconte comment il a tué Brulin est significatif de ce phénomène : « il y a eu mon couteau j'ai pris mon couteau puis rentrer en soi-même comme en sa demeure [...] »¹⁹².

La dernière partie de l'œuvre est aussi en accord avec un autre aspect mis en relief par Nathalie Sarraute dans un essai. *L'Ère du soupçon* (écrit en 1950) pose la nécessité de l'anonymat du personnage de roman. Or, dans *Prison*, François Bon joue beaucoup sur cela et s'inscrit de la sorte comme un héritier des nouveaux romanciers : il est rare que les détenus dont les textes sont retranscrits ou dont François Bon parle soient nommés. Il est souvent question de « celui-ci » ou de celui qui (notamment au troisième chapitre) ou d'un « il » mystérieux. Lorsque les détenus sont nommés, il s'agit la plupart du temps de leur surnom (Tignass, Ciao...).

En outre, François Bon brouille les pistes de l'identité lorsqu'il n'utilise pas de signes permettant au lecteur de savoir qui est l'énonciateur d'un fait. Beaucoup d'événements que l'écrivain n'a pas vécus sont le fait d'une entité inconnue. Au second chapitre, par exemple, nous ne savons pas qui sont les personnages principaux des différents paragraphes. François Bon ne précise pas comment il a eu connaissance de ces événements.

Par conséquent, *Prison* est en accord avec certaines bases théoriques du Nouveau Roman que Nathalie Sarraute pose dans ses essais sur le roman publiés dans *L'Ère du soupçon*.

L'écriture de François Bon se rapproche aussi de celle des imagistes. Ce groupe du début du siècle est composé de poètes anglais et américains. Ces artistes établissent des similitudes entre le poème et la sculpture et ils privilégient la force des images par rapport à la musicalité pure des vers. Pareillement, François Bon travaille sur les images, soigne les effets visuels. Selon lui, le récit ne prévaut plus sur l'image et, « une fois les processus de la lecture acquis », l'image doit être considérée comme « vecteur de connaissance indépendamment des mots »¹⁹³.

Dos Passos fut influencé par les imagistes. Comme lui, François Bon aime entrecroiser de multiples récits. Il se rapproche également du rapport que le romancier américain entretenait avec le cinéma. De cet art, François Bon a surtout hérité la mise en valeur du mouvement : même s'il déclare ne jamais avoir aimé les films et le cinéma, l'auteur de *Prison* sait jouer avec les effets de mouvement.

En ateliers d'écriture, il introduit également cette notion de mouvement. Dans un entretien accordé au journaliste Nicolas Truong, François Bon revient sur le travail à partir d'Apollinaire et de Cendrars qu'il propose aux participants. Selon lui, il est important de jouer avec le mouvement tel qu'il est traité chez ces deux auteurs. Dans *Zones* d'Apollinaire « on a des figures où le « tu » désigne une succession d'endroits immobiles »¹⁹⁴. Au contraire, le narrateur de *Prose du Transsibérien* est immobile dans un train et observe, par la fenêtre, les images qui se succèdent. Outre cela, nous avons déjà noté comment François Bon joue avec les « effets de caméra ».

L'œuvre de François Bon est donc en accord avec cette phrase de Nathalie Sarraute : « La vie à laquelle, en fin de compte, tout art se ramène [...] a brisé les cadres du vieux roman »¹⁹⁵. En effet, François Bon a su créer un genre nouveau en s'inspirant de différents mouvements artistiques du vingtième siècle. Comme nous venons de l'observer, certains romanciers et mouvements littéraires ont une grande influence sur François Bon et sur

l'écriture de *Prison*. Nous allons maintenant terminer l'étude de ce nouveau genre en observant sa structure générale.

c. LA MACROSTRUCTURE DE *PRISON*

De nombreux éléments constitutifs de *Prison* ne permettent pas de classer l'œuvre dans un genre précis. De même, sa structure générale étonne par son originalité. Il n'y a pas de temporalité suivie, pas de personnages principaux (hormis, bien sûr, François Bon, qui est le narrateur principal). De plus, l'œuvre est composée de six chapitres qui sont tous indépendants les uns des autres. Ce dernier élément frappe avant tout le lecteur, d'autant plus qu'aucun avertissement ou préface ne lui indique ce qu'il va trouver.

Le premier chapitre, nous l'avons déjà étudié, s'ouvre sur l'annonce faite par le gardien-chef de la mort de Brulin. Ce détenu participait aux ateliers d'écriture animés par François Bon. Ce dernier, bouleversé, se remémore différents éléments de la vie du jeune homme. Certains de ses textes sont cités, voire commentés par l'écrivain, qui envisage même ce qu'il aurait pu faire pour éviter à Brulin cette mort tragique. Dans ce chapitre, la seconde place est occupée par Tignass. Ce détenu participe lui aussi aux ateliers. Mais il n'est pas un participant comme les autres puisque c'est lui qui a tué Brulin. François Bon ne parvient pas à supporter ce face-à-face avec l'assassin de Brulin. Il décide donc d'arrêter les ateliers d'écriture. Ce premier chapitre s'intitule « Pour un motif futile ». C'est le titre de l'article du journal Sud-Ouest annonçant la mort de Brulin. Le chapitre est découpé en plusieurs paragraphes dont la plupart ont un titre (souvent en italique).

Au début du second chapitre, il est question d'un jeune homme SDF. François Bon ne le nomme pas et se contente d'utiliser IL comme sujet. Le lecteur est alors amené à penser qu'il s'agit de Brulin, puisque ce dernier était lui aussi sans-abri. Ce seulement plus tard que nous

comprenons que ce jeune homme, dont nous ne connaissons pas le nom, n'a pas de rapport avec le premier chapitre. Comme nous l'avons déjà vu, les trois premiers paragraphes concernent trois personnes différentes qui se retrouvent ensemble dans une voiture volée. Elles sont ensuite incarcérées et participent aux ateliers d'écriture où, dans des textes, elles font allusion à cette Cosworth volée. Le titre du chapitre (« Au bord des villes ») est en accord avec son contenu puisque ces trois jeunes gens souffrent chacun d'exclusion. Le premier est sans-domicile et les deux autres vivent dans une cité. Les trois sont victimes du chômage.

En revanche, le titre du troisième chapitre, nous l'avons déjà remarqué, est énigmatique. Il comprend une multitude de paragraphes concernant des détenus différents. Il s'intitule « Cinquante-trois fois la faute ». Nous nous attendons alors à rencontrer cinquante-trois paragraphes concernant un événement à l'origine de l'incarcération du détenu dont il est question. Or, ce n'est pas le cas. Le chapitre n'est pas découpé en cinquante-trois parties. De plus, il n'est pas toujours question du motif de l'incarcération, mais d'un élément déterminant de la vie de certains détenus, dont l'identité reste anonyme.

Le quatrième chapitre, en revanche, est consacré à un détenu en particulier. Il s'agit de Ciao (son véritable nom n'est jamais donné) qui a participé aux ateliers d'écriture. François Bon et lui ont souvent échangé sur ce que Ciao nomme « L'idée de la route » (c'est aussi le titre du chapitre). Ciao explique que c'est seulement en conduisant, en parcourant de la distance, qu'il se sent réellement vivre. L'auteur de *Prison* croise ces bribes de dialogues et de textes avec un récit personnel : un jour, en allant à Gradignan, l'écrivain prend en stop un jeune homme lui rappelant Ciao, ce qui active ses souvenirs. Le chapitre a une découpe régulière : il est morcelé en vingt-cinq parties. Chacune est composée d'un paragraphe écrit par François Bon et suivi quasiment à chaque fois d'une citation de Ciao entre guillemets (vers la fin du chapitre, nous trouvons quatre citations d'autres détenus). Ce chapitre est donc dédié à Ciao dont l'image se mêle, dans la tête de François Bon ainsi dans le récit, à l'image de l'auto-stoppeur.

Le cinquième chapitre relate la lecture dans la salle de spectacle de la prison faite le 18 mars 1997 en compagnie du bassiste Toeplitz. Dans ce chapitre, l'écrivain cite certains extraits de textes lus ce jour-là. Il décrit également la composition et les réactions du public. Le titre

« Solitude des errants » concerne la situation d'exclusion vécue par certains détenus, retranscrite dans les textes et lue par François Bon.

Enfin, le dernier chapitre nous laisse perplexe. Nous avons déjà observé qu'il s'agit d'abord d'une narration à la troisième personne se transformant petit à petit en narration à la première personne. François Bon fait donc sien le récit de ce détenu mis en « Isolement » et décrivant cette extrême solitude. La confusion autour du JE est totale à la fin du livre. François Bon nous pousse dans nos derniers retranchements quant à la classification de l'œuvre puisque ce personnage n'est pas l'écrivain, mais utilise pourtant la première personne.

L'observation de la macrostructure de *Prison* est complexe. Elle ne suit aucun schéma narratif précis, chaque chapitre étant tout à fait indépendant des autres. Les personnages ne s'y retrouvent pas, à l'exception de François Bon dont le récit de son expérience au Centre de jeunes détenus constitue le fil conducteur de l'œuvre. *Prison* appartient donc à un genre nouveau, s'inscrivant en décalage par rapport aux éléments classiques de narratologie et de structure. Pour terminer notre travail sur cette œuvre contemporaine, nous allons tenter de la situer entre les différents types de romans.

3. PRISON : ENTRE FICTION, DOCUMENT ET AUTOBIOGRAPHIE

De la même manière qu'il s'inscrit volontairement en décalage avec les conventions de la narratologie, François Bon est en décalage avec les conventions du roman. Il croise fiction, document et autobiographie de sorte que le lecteur ne sait plus ce qui est de l'ordre de la réalité.

Si pour Barthes « on écrit toujours avec de soi », François Bon écrit aussi avec les autres. Il explique lui-même entrer dans le récit par l'autobiographie. Ce terme désigne un genre

littéraire où une personne raconte elle-même sa vie. Cela correspond à *Prison* puisqu'il s'agit avant tout du récit de l'expérience de François Bon au Centre de jeunes détenus de Gradignan.

En 1975, Philippe Lejeune, dans *Le pacte autobiographique*, définit l'autobiographie comme :

Un récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité.¹⁹⁶

Dans une certaine mesure, *Prison* est en accord avec cette définition. De plus, l'œuvre correspond à des critères établis par Philippe Lejeune : l'auteur François Bon (dont le nom figure sur la couverture) est aussi le narrateur du récit et le personnage dont il parle. Cependant, l'œuvre présente un certain décalage par rapport à ces critères. Nous l'avons déjà étudié, François Bon n'est pas l'unique narrateur de *Prison*, mais il n'est pas non plus le personnage principal. S'il est au centre du livre, il est plus question des détenus que de lui-même. Il ne s'agit donc pas d'autobiographie, puisque « l'accent » n'est pas mis sur l'histoire individuelle de l'écrivain, mais sur l'histoire collective des détenus. Néanmoins, nous ne pouvons pas rejeter en bloc la notion de pacte autobiographique : pour le lecteur, il est clair que François Bon a réellement vécu cette expérience, qu'il y a une part de réalité dans l'œuvre.

Cependant, l'écrivain élargit ce pacte en racontant des bribes de vies autres que la sienne. Le terme d'espace autobiographique, utilisé par Philippe Lejeune, semble alors convenir. Il s'agit d'une « forme indirecte du pacte autobiographique »¹⁹⁷. Selon lui, il existe, chez certains auteurs comme Gide ou Mauriac (mais aussi chez François Bon), un jeu autour du roman et de l'autobiographie. Le rapport des deux provoque « un effet de relief » qui « est la création, pour le lecteur, d'un espace autobiographique ». Cela correspond à *Prison* qui s'inscrit dans le réel. François Bon relate une expérience qu'il a vécue. Il s'agit d'événements réels, mais il ne scelle pas de pacte autobiographique avec le lecteur. Cela le laisse libre de retranscrire des événements (vécus ou inventés) par d'autres.

En outre, des éléments concernant des épisodes entiers de la vie de certains détenus ont été imaginés. Des détails comme ceux du deuxième et surtout du dernier chapitre ne peuvent

pas avoir été fournis à François Bon par des textes ou des discussions. Des passages ont donc été imaginés par l'écrivain. *Prison* n'est pas entièrement une autobiographie, puisque certains éléments sont fictionnels. Le mélange de l'autobiographie et de la fiction semble *a priori* contradictoire. Mais cela ne l'est qu'en apparence. François Bon n'est pas le seul à utiliser ce genre de procédés. Il vante d'ailleurs très souvent la manière dont Thomas Bernhard a créé une « fausse » autobiographie.

En 1988, à la mort de cet écrivain autrichien, François Bon lui consacre un article publié dans *La Quinzaine Littéraire*. Il y explique comment « le cycle autobiographique de Bernhard [...] trompe pourtant, s'annonçant comme genre. »¹⁹⁸ Dans un article intitulé « Paradoxes du biographique », François Bon fait allusion à cette admiration qu'il consacre à Bernhard pour faire apparaître « l'autobiographie comme fiction ». Dans ce même article, François Bon explique qu'il écrit constamment à partir de souvenirs, qu'il n'invente rien mais se contente de recomposer la réalité. Cela est déterminant pour la compréhension de *Prison*, pour évaluer la situation de l'œuvre entre fiction et autobiographie.

[...] je recopie énormément de bouts de phrases, d'associations de mots, et ça va d'Eschyle à Maupassant. Je n'écris pas une image ou un fait, mais la conjonction de cette image et d'une phrase. Donc, il y a en tête cette banque d'images, de visages, des choses lacunaires, séparées. Une sorte de vocabulaire pris au réel, ou des images du réel déposées dans un rêve. Je ne saurai pas inventer un trottoir ou une façade. Mais dans le besoin de construire un trottoir ou une façade pour le récit, j'attendrai de recouper par l'expérience personnelle, ou comme tu dis « l'existence personnelle », les éléments qui viendront sous la phrase ».¹⁹⁹

Nous comprenons de cette façon que François Bon a écrit *Prison* avec en tête une « banque d'images » des ateliers de Gradignan et de ce qui en fut produit.

De plus, dans l'œuvre, il est question d'un carnet que l'écrivain a en permanence avec lui : « cela compte et que pourtant on aurait rien de soi à y mettre, on a beau avoir devant le volant l'habituel carnet et le crayon »²⁰⁰. Sur son carnet, François Bon note donc toute une

série d'éléments réels qu'il aménage dans un récit. Dans sa fiction, une partie des éléments ont eu lieu.

D'après François Mauriac, le roman va plus loin que l'autobiographie, car détaché de la réalité, il permet de dire davantage de choses. Expliquant pourquoi il n'a rédigé qu'un seul chapitre de ses mémoires, il écrit que :

La vraie raison de ma paresse n'est-elle pas que nos romans expriment l'essentiel de nous-mêmes ? Seule la fiction ne ment pas ; elle entrouvre sur la vie d'un homme une porte dérobée, par où se glisse, en dehors de tout contrôle, son âme inconnue.²⁰¹

Par conséquent, selon cet écrivain contemporain, le roman donne la possibilité d'aller plus loin que l'autobiographie, contrainte à la réalité. La fiction permet de mettre à nu des éléments plus intimes et plus enfouis à l'intérieur de l'écrivain. François Bon semble partager cette idée. Sur fond de vécu, et donc de réalité, il est libre d'introduire des éléments fictionnels à l'intérieur de son récit, de déformer, de recomposer la réalité, voire d'inventer des faits.

Une troisième piste de classification est souvent ouverte au sujet de François Bon. Il s'agit du document. En donnant la parole à des individus en difficulté, les œuvres de François Bon seraient des documentaires sur ces personnes. Dans un article de *La Quinzaine Littéraire* consacré à *Prison* et à *Impatience* (sorti également en 1998, aux Éditions de Minuit), Gérard Noiret écrit :

En réponse à la volonté de se confronter d'encore plus près au réel et à un certain essoufflement de la veine romanesque, il s'est emparé du « document », en en transformant radicalement la visée.²⁰²

Selon Gérard Noiret, *Prison* est un document que François Bon emploie d'une nouvelle manière. Il ne se contente pas de décrire les choses, car il met en place « un processus ininterrompu de créations d'expressions qu'aucun art ne vient fixer ». Il utilise la littérature pour nous faire parvenir, à nous, lecteurs, « le son d'une part de notre fin de siècle ». C'est pourquoi *Prison* est ici perçu comme un document, c'est-à-dire un écrit servant de preuve ou de renseignement sur des milieux défavorisés. Cet article met en avant le fait que cette écriture va plus loin que le roman dont les conventions sont à renouveler, qui « s'essouffle ».

Mais, François Bon ne partage pas entièrement cette analyse. Interviewé quelques semaines plus tard par Frédéric Châtelain pour la revue *Scherzo*, il dit, à propos de l'article de *La Quinzaine Littéraire* : « l'idée du document est une fausse piste »²⁰³, car c'est le texte qui importe et non le document.

En effet, l'idée de document n'est que partiellement satisfaisante au même titre que celle d'autobiographie. Si François Bon utilise des éléments réels, ils ne sont que des départs pour la fiction qu'il imagine. D'où la richesse, pour la littérature, de la non fiction. Cette expression est celle qu'il utilise lui-même : « l'écriture non fiction est un territoire natif »²⁰⁴, puis il explique que la traditionnelle convention de fiction est à renouveler :

Il me semble qu'un trait fort de l'engagement contemporain en littérature c'est ce questionnement sur le rapport du récit au réel, où la convention de fiction n'est pas posée d'avance. Non pas disparition, mais peut-être refondation.

Le réalisme n'a donc que peu d'intérêt pour François Bon. Dans un entretien accordé à Dominique Viart, il se demande d'ailleurs pourquoi cette notion a été historiquement si importante en littérature. Il explique plus loin que « la seule personne réelle qui devient le champ du récit, c'est soi-même »²⁰⁵. Ainsi, dans *Prison*, nous ne savons pas quels personnages ont existé, hormis lui-même. Le roman a donc besoin de cette dimension de non fiction pour pousser plus loin sa convention et « se faire accepter comme illusion »²⁰⁶.

De cette manière, François Bon définit le statut de *Prison*, en décalage avec la convention traditionnelle du roman. L'œuvre n'est ni un document, ni une autobiographie, ni une fiction. Elle se situe entre réalité et fiction, sur un terrain nouveau et fertile que la littérature se doit d'exploiter pour évoluer. Les différents modes de narration utilisés dans *Prison* ne sont pas contradictoires. Souvenirs des détenus sur eux-mêmes, de François Bon sur lui-même et sur les détenus se complètent de la même façon que « sur la surface d'un tableau chaque élément communique avec tous les autres » (Rainer Maria Rilke).

Dans *Comment « Parking » et pourquoi*, François Bon explique que, pour être réaliste et crédible, la fiction doit se présenter comme vraie. *Prison* apparaît donc *a priori* comme

entièrement vraie, alors que l'écrivain y a apporté des éléments personnels, a transformé la réalité : cela fait de François Bon un créateur, un artiste.

Aucun nom n'existe encore en littérature pour définir exactement *Prison*. Si l'œuvre se rapproche du roman, la convention de ce dernier n'est pas encore suffisamment évoluée pour l'accepter dans sa globalité. C'est sans doute parce que François Bon se sentait trop à l'étroit dans cette convention du roman qu'il a préféré qualifier l'œuvre de « récit ». Ce terme, nous le répétons, n'est pas en contradiction avec le contenu de l'œuvre. En effet, le dictionnaire Robert définit le récit comme une « relation orale ou écrite (de faits vrais ou imaginaires) ». Cette parenthèse autorise donc François Bon à mélanger comme il le fait réalité et fiction.

Il ne reste donc plus qu'à souhaiter que la littérature admette ce dépassement d'elle-même pour accepter un genre nouveau. Ce dernier est défini dans *Impatience*, le dernier livre de François Bon. Espérons que l'avenir saura répondre à ce que cette phrase laisse en suspens : « Non plus de roman mais. »²⁰⁷

CONCLUSION

Grâce à l'étude de l'énonciation et de la responsabilité, nous avons compris comment *Prison* fait participer le lecteur aux discours, non seulement de François Bon, mais aussi des détenus, ce qui le conduit à remettre en question son statut et ses devoirs de citoyen. En effet, pour dire le malaise qui touche notre société, François Bon ne sépare jamais le fond et la forme. La construction de son œuvre, son vocabulaire, sa syntaxe, etc. : son style appuie le message qu'il veut faire passer.

L'écrivain tend une main aux détenus et l'autre aux lecteurs : il leur permet de se rejoindre à l'intérieur de *Prison*. A la fin de l'œuvre, François Bon écrit :

Je veux rendre ici hommage à tous ceux - Laurent, David, Christian, Djamel, Damien, Frédéric, Séfia et les autres - qui ont permis qu'écrire ensemble soit conquérir cette très haute égalité, égalité responsable dans le lien défait de la ville et ceux qui la constituent.

Dans cet hommage, l'écrivain remercie certains détenus de lui avoir permis de partager l'écriture. Ces détenus sont des énonciateurs différents dans *Prison*, car pour amener chacun à prendre ses responsabilités, François Bon utilise une énonciation multiple. En effet, ce n'est pas uniquement la voix de l'écrivain qui nous parvient à travers *Prison*, mais également celle des détenus qu'il a rencontrés à Gradignan : plusieurs voix se combinent à l'intérieur de l'œuvre qui devient ainsi profondément polyphonique. François Bon se situe sur un pied d'égalité avec les détenus, il se mêle à eux. Cela implique d'autant plus le lecteur puisqu'il s'associe aux premières personnes employées par François Bon et les détenus. De cette manière, il participe aux situations décrites. Par conséquent, *Prison* renouvelle les conventions du roman : l'œuvre n'est ni une fiction, ni un document, ni une autobiographie. Elle est plus que tout cela, car elle accomplit un partage de l'écriture et, dès lors, remet en cause le statut de l'écrivain.

Comme l'exprime Franz Kafka : « Un livre est la hache qui brise la mer gelée en nous », c'est-à-dire que les œuvres littéraires éprouvent notre sensibilité, nous ouvrent les yeux et nous permettent ainsi d'évoluer. *Prison* remplit ce rôle, car il nous fait prendre conscience du phénomène de l'exclusion dont l'incarcération termine la longue chaîne. À la lecture de cette œuvre, notre regard sur la prison et, surtout, sur les détenus se trouve changé. Elle raconte la ville et la prison, explique le basculement dont certains sont victimes. Ce basculement ne se produit pas seulement au moment du délit, mais tout au cours d'une vie disloquée qui n'offre rien de chaleureux ni de stable. Par conséquent, *Prison* nous sensibilise à ce que ces hommes ont vécu. En effet, les jeunes détenus, avec lesquels François Bon a travaillé, savent qu'un de leurs actes les a conduit en prison. Mais ils racontent aussi certains épisodes de leur vie, et le lecteur comprend alors que des déterminismes existent : la violence est présente dans trop de rapports humains et la frontière délinquant/victime est trouble. De cette manière, *Prison* nous enseigne à ne pas prendre seulement en compte la responsabilité individuelle de ces gens, mais aussi la responsabilité collective de la ville à laquelle nous participons.

Par ailleurs, les participants à cet atelier sont des jeunes gens, âgés de 16 à 25 ans. Cette jeunesse soulève d'autant plus de problèmes qu'elle représente l'avenir de notre société. En écrivant *Prison*, François Bon répond aux nombreuses questions qui se posent actuellement au sujet de cette génération. L'écrivain écoute ces jeunes, leur donne la parole et fait passer leurs messages par l'intermédiaire du livre. De cette façon, il met le lecteur face à ces responsabilités. François Bon nous encourage, quel que soit notre âge et notre position sociale, à changer notre regard sur le monde et sur les hommes.

René Frégni est un écrivain qui, comme François Bon, anime des ateliers d'écriture en prison. Selon lui, chacun, qu'il soit en détention ou à l'extérieur, doit conquérir sa liberté grâce aux mots : « Sous les pavés la page »²⁰⁸, déclare-t-il dans une émission radiophonique. Par conséquent, en tant que lecteurs, nous sommes invités à agir, à écrire.

Ces différents constats, liés à l'étude de la responsabilité et de l'énonciation dans *Prison*, nous amènent à tirer deux principaux enseignements.

D'une part, notre regard sur la lecture et l'écriture est modifié. En effet, l'œuvre invite le lecteur à pénétrer l'atelier d'écriture, à se saisir de l'écrit comme d'un moyen d'agir. La dénonciation des injustices qui marquent notre société interpelle le lecteur qui ne peut plus les ignorer. Il lui devient impossible de rester passif : il se doit de devenir acteur. Grâce à François Bon, la relation entre lecture et écriture s'intensifie et le traditionnel clivage lecture passive/monde réel est rendu caduque. La lecture devient un préambule à l'action par le seul fait qu'elle modifie nos représentations du monde et de la relation lecture-écriture-action.

D'autre part, *Prison* illustre parfaitement la théorie de Roland Barthes exposée dans « La mort de l'auteur ». Dans cet article, le critique littéraire explique qu'il est insuffisant de se pencher du côté de l'auteur pour comprendre une œuvre. Selon lui, l'intertextualité et la polysémie sont inévitables. En effet, un auteur ne fait que piocher dans ce qui a été écrit auparavant : « le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture »²⁰⁹. En outre, un texte n'a pas de signification légitime car tous les sens sont possibles. Ces principes s'appliquent à *Prison* puisque, comme nous l'avons vu, l'intertextualité est constante. De plus, François Bon joue volontairement sur la mise à distance, car la plupart du temps, il désire nous laisser maîtres de l'interprétation de ses textes ou de ceux des détenus.

À la fin de son article, Roland Barthes montre comment le lecteur est devenu la pièce principale de la littérature, puisque c'est en lui que se rassemble la multiplicité des écritures : « l'unité d'un texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination ». L'apprentissage que nous tirons de *Prison* paraît en accord avec cette théorie. Par conséquent, la dernière phrase de cet article nous semble étayer les revendications de François Bon : « la naissance du lecteur doit se payer la mort de l'Auteur ».

SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE

De François Bon :

Le Crime de Buzon, Minuit, Paris, 1986

« Thomas Bernhard : fulgurations », in *La Quinzaine Littéraire*, 1988

30, Rue de la Poste, Seuil Jeunesse, Paris, 1996

Prison, Verdier, Paris, 1997

Impatience, Minuit, Paris, 1998

Sur François Bon :

CHATELAIN Frédéric, entretien in *Scherzo*, avril 1999

GUICHARD Thierry, « François Bon, l'écrivain globe-writer », in *Le Matricule des Anges*, n°3, avril-mai 1993

LEBRUN Jean-Claude, « Sur le roman », in *l'Humanité*, , 20 mars 1998

Lyon spectacle, article paru en février 1999

Matricule des Anges (le), « L'écriture au corps à corps », n°3, avril-mai 1993

Matricule des Anges (le), « Vacarme », n°3, avril-mai 1993

NOIRET Gérard, « Sous tes mots, quoi ? Entre tes paroles, quoi ? », in *La Quinzaine Littéraire*, février 1998

PERRIER Jean-Louis, « François Bon, l'écrit électrochoc », in *Le Monde*, 31 mai 1996

SPIRE Antoine, *Staccato*, France Culture, émission du 26 février 1998

SPIRE Antoine, *Sur le gril*, France Culture, émission du 22 juin 1999

TRUONG Nicolas, « François Bon : faire court-circuit », in *Le Monde de l'éducation*, mars 1998

VIART Dominique, « Paradoxes du biographique », in *La revue des sciences humaines*, 1999

Interventions de François Bon lors de colloques. Celles-ci ont été rédigées par l'écrivain et sont disponibles sur internet (la dernière consultation que nous avons faite a eu lieu le 20.08.99) [http ://perso.wanadoo.fr/f.bon](http://perso.wanadoo.fr/f.bon).

la Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon, juillet 1997

Montreuil, 3 décembre 1997

Montreuil, décembre 1998

Autres sources :

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, 1975, Gallimard, Paris, 1978

BARTHES Roland, « La mort de l'auteur » in *Œuvres complètes*, en anglais en 1967 puis en français en 1968

BENTOLILA Alain, *De l'illettrisme en général et de l'école en particulier*, Paris, Plon, 1996

BENTOLILA Alain, « L'illettrisme, autisme social » in *Le Monde de l'éducation*, mars 1997

BERNHARD Thomas, *La Cave*, Gallimard, Paris, 1982

BONIFACE Claire, *Les Ateliers d'écriture*, Retz, Paris, 1992

DUBOIS Jean, *Dictionnaire de linguistique*, Larousse, Paris, 1972

DUCROT Oswald, *Le Dire et le dit*, Minuit, Paris, 1984

- ELKAÏM-BOLLINGER Renée, *L'écriture en prison*, France Culture, avril 1997
- FAVARD Jean, *Les prisons*, Flammarion, collection Dominos, Paris, 1993
- GENEPI, *Guide Prison-Justice*, édition 1996
- KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, *L'énonciation, de la subjectivité dans le langage*, Armand Colin, Paris, 1980
- KRISTEVA Julia, *Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris, 1969
- LAIR Mathias, *Chants clos*, (textes et poèmes de détenus), Editions Régionales, 1990
- La Lettre d'Aleph*, n°6, janvier 1992
- LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1975
- MARTIN Patricia, *Alter Ego*, France Inter, septembre 1999
- MAURIAC François, « Commencements d'une vie », in *Écrits intimes*, Editions La Palatine, 1953
- OBSERVATOIRE INTERNATIONAL DES PRISONS, *Rapport 1998*, édité par l'OIP, juin 1998
- OBSERVATOIRE INTERNATIONAL DES PRISONS, section française, *Dedans dehors*, n°15, sept-oct 99
- RAIMOND Michel, *Le roman*, Armand Colin, Paris, 1989
- ROSSIGNOL Isabelle, *Les ateliers d'écriture français*, L'Harmattan, Paris, 1996
- SARRAUTE Nathalie, *L'Ère du soupçon*, Gallimard, Paris, 1956
- SÜSKIND Patrick, *Le Parfum, histoire d'un meurtrier*, Fayard, Paris, 1986

SOMMAIRE

INTRODUCTION	2
PREMIÈRE PARTIE : EXCLUSION ET INCARCÉRATION	5
A. ÉCRIRE SUR LA VILLE	6
1. ÉCRIRE SUR LES EXCLUS DU MONDE DU TRAVAIL.....	7
a. LE CHÔMAGE	7
b. LE DEAL.....	8
2. ÉCRIRE SUR UNE CITÉ DE BANLIEUE.....	9

a. LA SITUATION GÉOGRAPHIQUE.....	10
b. VIVRE DANS LA CITÉ.....	11
c. L'ENNUI DANS LA CITÉ.....	12
3. ÉCRIRE SUR LES SANS-ABRI.....	15
a. LA RUE DES DOUVES.....	16
b. LA DIFFICULTÉ POUR TROUVER UN ENDROIT OÙ DORMIR.....	18
4. ÉCRIRE SUR LES PROBLÈMES D'INSERTION.....	20
a. LE BESOIN DE REPÈRES.....	20
b. L'ILLETTRISME.....	23
c. L'HOSTILITÉ DU MONDE.....	24
d. LES PROBLÈMES PARFOIS RENCONTRÉS AVEC LA POLICE.....	26
e. LA FUITE.....	27
B. LE BASCULEMENT.....	31
1. BANALISATION DE LA VIOLENCE.....	31
a. LE MOT <i>PLANTÉ</i>	32
b. TUER LE TEMPS.....	33
c. LES BAGARRES.....	34
d. D'AUTRES FORMES DE VIOLENCE.....	40
2. LE MOMENT DE BASCULEMENT.....	40
a. LES FORCES QUI ÉGARENT.....	41
b. LA PERTE DE CONTRÔLE.....	44
c. « AFFRONTER CE QUI EN NOUS POURRAIT BASCULER ».....	45
d. LA FAUTE.....	47
C. L'INCARCÉRATION.....	50
1. L'EMPRISONNEMENT COMME FORME D'EXCLUSION DE LA SOCIÉTÉ ...	50
a. UNE SANCTION PARFOIS INJUSTE.....	51
• quand le vol devient la seule possibilité pour manger.....	51
• l'immigration comme survie.....	53
b. LA PRISON, MIROIR DE LA VILLE.....	54
• la reproduction des inégalités.....	54
• l'individualisme croissant.....	55
c. LA NÉCESSITÉ DE PERCER LA SURDITÉ COLLECTIVE.....	57

• la responsabilité de chacun.....	57
• la relégation géographique.....	58
• le besoin de se faire entendre	58
2. À L'INTÉRIEUR DE LA PRISON	60
a. LES EFFETS DE CAMÉRA	60
b. LE DÉNUEMENT	62
c. LES AUTRES.....	64
3. L'EXCLUSION DANS LA PRISON MÊME.....	66
a. DANS LA COUR	66
b. LA PUNITION EN CELLULE - MITARD.....	66
c. « MAUVAIS TRAITEMENTS DE LA PART DES CODÉTENUS ».....	67
d. LES DÉTENUS INCARCÉRÉS POUR DES AFFAIRES DE MŒURS	70
e. RACKET ET SANCTIONS.....	71
4. LA DÉSOCIALISATION.....	72
a. LA PERTE DE L'AUTONOMIE	73
b. L'ATTENTE.....	73
c. L'ENFERMEMENT DANS LA SOLITUDE.....	75
d. LA MÉTAPHORE DU BIGORNEAU.....	78
e. LA PERTE DE L'INDIVIDUALITÉ.....	79
f. LA DIFFICILE RÉINSERTION.....	80

DEUXIÈME PARTIE : L'ÉCRITURE83

A. L'APPROPRIATION DU LANGAGE PAR LES ATELIERS D'ÉCRITURE	84
1. UN ATELIER D'ÉCRITURE.....	84
2. FONCTIONNEMENT DE L'ATELIER D'ÉCRITURE À GRADIGNAN.....	85
a. SPÉCIFICITÉ DE L'ÉCRITURE EN PRISON	86
b. « CES PHRASES QUI DÉCLENCHENT »	89
• un thème	89
• un auteur littéraire	91
c. LA RÉDACTION DES TEXTES.....	93
d. LE TRAVAIL SUR LES TEXTES	95

• la réécriture, les commentaires	96
• la dactylographie	97
e. LA MISE EN SCÈNE DES TEXTES	98
• littérature et parole	99
• la musique de guitare basse.....	100
3. PRENDRE POSSESSION DU LANGAGE	102
a. « UN MONDE EN DÉFICIT DE REPRÉSENTATIONS ».....	102
b. S'ACCEPTER COMME SUJET	104
• l'utilisation des pronoms personnels.....	104
• le passage du NOUS au JE.....	110
c. NOMMER LE MONDE.....	112
B. L'ÉCRITURE DE FRANÇOIS BON SE TRANSFORME.....	114
1. UN DÉCALAGE AVEC LA RÉALITÉ.....	115
2. L'ENRICHISSEMENT PERSONNEL DE FRANÇOIS BON.....	115
a. UN TRAVAIL NÉCESSAIRE A L'ÉCRITURE.....	116
b. LA MULTIPLICATION D'EXPÉRIENCES CRÉATRICES	118
• « des expériences comparatives ».....	118
• une écriture qui s'impose.....	119
• l'étonnement	120
c. LA TRANSMISSION DU LANGAGE.....	120
• la mémoire, base de la collectivité.....	120
• « les clés aux gens des phares »	121
• la transmission de textes littéraires	124
3. LES RÉPERCUSSIONS SUR LE LECTEUR.....	125
a. LA RECONSIDÉRATION DES PROGRAMMES SCOLAIRES	126
b. DE NOUVELLES REPRÉSENTATIONS.....	127
C. L'IMPACT SUR LA LITTÉRATURE.....	129
1. LA POLYPHONIE DU TEXTE.....	129
a. UNE STRUCTURE DIALOGIQUE.....	130
• une composition picturale.....	130
• une composition musicale.....	131
b. LA MULTIPLICATION DES VOIX À L'INTÉRIEUR DU RÉCIT	134

2.LA DÉCOUVERTE D’UN GENRE NOUVEAU.....	138
a. ÉLÉMENTS DE NARRATOLOGIE.....	138
• en quoi <i>Prison</i> est un récit.....	138
• l’instance réceptrice.....	140
b. UN TEXTE NOURRI D’AUTRES TEXTES	143
• l’intertextualité	143
• la notion de famille littéraire	144
c. LA MACROSTRUCTURE DE <i>PRISON</i>	148
3. <i>PRISON</i> : ENTRE FICTION, DOCUMENT ET AUTOBIOGRAPHIE	150
CONCLUSION	156
SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE.....	159
SOMMAIRE	161

vraiment impressionné par le travail de E Hernandez sur Prison
en plus c'est incroyable pour une maîtrise
je commence à être habitué à recevoir des textes de ce genre là, maîtrise ou DEA
et quelquefois j'ai bien du mal à trouver les trois politesses nécessaires pour répondre
en plus, en général, c'est très loin de l'intérieur du travail, soit naïf, soit bavard, en tout cas dans
la culture et pas dans l'écriture
la seule exception c'était un DEA de Censier, une fille qui s'appelle Julie Gresh, et qui depuis
est partie faire du français langue étrangère dans les déserts de Syrie
là non seulement c'est du niveau DEA en concepts, en force d'analyse, en repérages de
structure
mais c'est une précision qui m'a stupéfié quant aux mécanismes intérieurs du livre, sa gestation
dommage juste qu'on n'ait pas pu en discuter en cours de route, par exemple que je lui donne
des éléments sur l'ordre d'écriture des chapitres, ou par exemple aussi j'aurais pu lui donner les
textes bruts collectés
non pas pour lui donner encore plus de travail ou pour rectifier ce qu'elle a fait, mais bien parce
que coup j'aurais bénéficié plus de ses analyses
ma seule réticence, bien banale, c'est sur le "FB pense que" ou le "FB veut dire que" appliqué à
des choses sociologiques, genre chômage ou solutions alternatives à la détention - quand on se
bagarre physiquement avec un tel texte on n'a plus trop le temps de penser à la socio : du
moins, on écrit dans sa propre impossibilité de penser ou signifier
je vais déjà envoyer ce texte à un étudiant américain qui lui fait un PhD sur écriture et
détention, ou je viens après Genet, grand honneur - ça va lui compliquer le boulot, c'est un vrai
plaisir de le penser!
j'aimerais bien, aussi, éventuellement, savoir si EH accepterait que je mette des extraits de son
texte sur mon site net
je vais lui dire ça par lettre, mais vu comme s'annoncent les jours et qu'elle n'a pas d'e-mail, je
voulais dès à présent accuser réception auprès de l'enseignante
on a forcément, dans ce métier, les élèves qu'on mérite, donc merci aussi

la question maintenant : après avoir fait un super-DEA en guise de maîtrise, qu'est-ce qu'elle va faire comme DEA?

tant pis pour elle, EH, ça lui apprendra à doser ses forces

en tout cas, et là c'est juste la fibre sensible, je suis d'autant plus touché que la sortie du livre s'est faite de façon conflictuelle avec l'administration pénitentiaire (voir là ce qui s'est passé avec le bouquin de la médecin-chef de la Santé) et que j'ai plutôt écopé moralement - de lire ça, un travail que je considère d'ailleurs à peine mien, et seulement la caisse de résonance de tout ce que ces types ont changé en moi, tout ce qu'ils m'ont apporté

je crois que je suis au programme d'au moins 5 licences (Anne Roche à Aix, par exemple, que tu connais peut-être, parce que c'est la plus près de Nice?), mais je peux te jurer que depuis que je suis abonné au grand honneur de recevoir des textes de maîtrise, moi à qui un jour on a refusé de donner des cours de français dans un CFA mécanique auto à des apprentis parce que "je n'avais pas la licence", c'est la première fois que je tombe sur un texte comme ça aussi pointu dans l'approche et les catégories