

MOQUILLON Estelle

Mémoire principal de D.E.A. de Lettres modernes

Directrice de recherche : Madame Anne ROCHE

e.moquillon@wanadoo.fr

De la construction à la réception des personnages et des œuvres de Koltès et de Bon

Année 2002 - 2003

INTRODUCTION

La construction et la réception des personnages et des œuvres sont les deux pendants de l'acte de lecture. L'auteur crée un personnage et une œuvre, et dans un second temps, le lecteur les reçoit. Puis de manière plus complexe, le lecteur reconstruit les personnages alors que l'auteur programme une réception de l'œuvre. Ces deux termes, construction et réception, sont alors deux notions clés ; puisqu'elles se trouvent en aval et en amont du texte lui-même. Ceci est peut-être davantage crucial encore en ce qui concerne la littérature contemporaine ; car ces deux actes ont lieu en synchronie. Cependant, on peut également penser que ces deux éléments n'apparaissent pas uniquement « en dehors du texte », mais au contraire qu'ils s'inscrivent à l'intérieur de celui-ci. Les personnages sont ainsi élaborés avant l'écriture du texte, mais ils sont construits au sein même de celui-ci ; et de la même façon, une part de la réception est préétablie dans l'œuvre elle-même. Le texte est donc la cristallisation du rapport entre l'auteur et le lecteur, c'est-à-dire qu'il gravite autour des notions de construction et de réception qui s'appliquent toutes deux à l'émetteur comme à l'interlocuteur, illustrant ainsi l'aspect complexe de la communication littéraire. De plus, ces deux entités ont également connu de fortes évolutions au cours de l'histoire littéraire. Il semble donc important d'essayer de déterminer ces deux éléments au sein de la littérature postérieure aux années quatre-vingt.

Le Nouveau Roman apparaît en quelque sorte comme un point essentiel dans l'histoire littéraire du XX^{ème} siècle, et plus précisément, en ce qui concerne la définition des œuvres littéraires de la fin de ce siècle. À travers une déconstruction maximale de l'identité référentielle des personnages, ce « mouvement » représente un bouleversement tant pour la construction des personnages qu'en ce qui concerne l'attitude que les lecteurs doivent adopter face au texte. D'une part, le personnage n'est, en effet, plus caractérisé par son nom et par sa « passion », mais il tend à n'être qu'un prénom ; et d'autre part, la lecture n'est plus une « activité passive » et linéaire, mais le lecteur doit véritablement être « agissant ». On peut alors voir se former au sein de l'histoire littéraire un crescendo de la construction réaliste des personnages (du Moyen Age jusqu'au XIX^{ème} siècle) avec sans cesse davantage de détails ; puis il y aurait un decrescendo jusqu'au Nouveau Roman où le personnage n'est plus un amalgame de précisions réalistes, mais il est en revanche une entité perceptive du monde. Le Nouveau roman constitue aussi un des derniers points de repère majeurs dans l'évolution

littéraire, et il est tout à fait radical en ce qui concerne la construction et la réception des personnages et des œuvres. L'enjeu est donc important pour les auteurs qui s'inscrivent après ce « mouvement ». Comment se définiront-ils vis-à-vis de ces différentes évolutions ? On remarque, de manière globale, que les auteurs « post-nouveau roman » ont des attitudes diverses par rapport à cet héritage (c'est-à-dire qu'ils le remettent plus ou moins en question). Quelles seront alors celles de Koltès et Bon qui sont tous deux publiés par les éditions de Minuit¹ qui ont été l'éditeur clé des nouveaux romanciers ? Après ces variations essentielles, ne sont-ils pas amenés à recréer un personnage nouveau et une œuvre nouvelle qui s'adapteront davantage aux évolutions de la société contemporaine ?

Le « rapport » entre ces deux auteurs, même s'ils sont publiés par le même éditeur, semble néanmoins, dans un premier temps, paradoxal. Si Koltès et Bon appartiennent à une même génération, étant tous deux nés environ dans les années cinquante ; leurs œuvres s'inscrivent en décalage tant au point de vue générique qu'au point de vue « chronologique ». Koltès commence à être « reconnu » à la fin des années 1970 et Bon publie son premier roman : Sortie d'Usine en 1982. Il y a donc une sorte de simultanéité de la « naissance artistique » de ces deux auteurs. Cependant, alors que Koltès écrit dans l'urgence de la maladie jusqu'en 1989 ; l'œuvre de Bon est en cours de construction aujourd'hui encore. Il y a donc une « syncope » de l'œuvre de Koltès, et une sorte de dilatation de celle de Bon. De plus, alors que Koltès se consacre essentiellement à l'écriture de pièces de théâtre, Bon s'inscrit davantage dans le genre romanesque. Pourquoi alors établir un lien entre ces deux auteurs ? Koltès et Bon ne se sont rencontrés qu'une seule fois ; cependant on note un rapport crucial entre ces deux écrivains, puisque non seulement Bon fait référence à Koltès de manière récurrente, mais aussi, on note qu'il a écrit un ouvrage sur l'œuvre de Koltès intitulé : Pour Koltès². Le lien entre ces deux auteurs n'est donc pas anecdotique ; et Bon emploie les termes d' « héritage » ou de fraternité (« Koltès, mon frère »³) pour définir sa relation à Koltès et plus particulièrement à l'œuvre de ce dernier :

« Hériter de ce flottement et d'une manière rythmique, où indéniablement fut ajouté à l'accomplissement global de la langue qu'on partage. »⁴

¹ Bon est également publié par Verdier et le Seuil notamment.

² BON, François : Pour Koltès, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2000.

³ « Bernard-Marie Koltès », in Le Magazine littéraire, Février 2001, 395.

⁴ BON, François : Pour Koltès, Op. Cit., p.76.

L'écriture de Koltès est liée à celle de Bon à travers l'expression « la langue qu'on partage ». D'autre part, outre le fait que « la langue » et l'œuvre de Koltès agissent sur l'écriture de Bon, ce dernier se sert des Carnets de Koltès afin de créer un personnage lors des ateliers d'écriture qu'il anime⁵. Bon a donc « étudié » l'écriture de Koltès et sa construction des personnages. Or on peut alors se demander si cette étude ne permet pas de mettre en relief des parallèles entre ces deux auteurs. Autrement dit la construction des personnages et des œuvres de Koltès n'influence-t-elle pas celle de Bon ? Cependant, outre ces procédés « formels », ne pourrait-on pas envisager un lien au niveau de la « thématique » et du projet d'écriture qui agira sur la réception des personnages et des œuvres ?

Au niveau tout d'abord du projet d'écriture, ce qui lie de manière cruciale ces deux auteurs, c'est sans doute le chevauchement générique. Koltès et Bon ne s'inscrivent pas uniquement dans un genre, mais ils oscillent tous deux entre théâtre et roman, même si le premier est essentiellement un dramaturge, et le second davantage un romancier. Cependant, ce balancement ne pourrait-il pas également avoir des répercussions majeures sur la construction de l'œuvre et sur sa réception par les lecteurs ? Bon fait, par ailleurs, souvent référence au texte de Koltès La Nuit juste avant les forêts⁶ qui est aussi le plus ambigu de cet auteur au point de vue générique. De même au niveau des thèmes ou de la naissance de l'écriture, on remarque des parallèles. Koltès et Bon ont, en effet, tous deux utilisés les faits divers criminels au sein de leur textes ; Koltès lors de l'écriture de Roberto Zucco⁷ (dont le référent réel est Roberto Succo⁸), et Bon dans Un Fait divers⁹. D'autre part, ces deux auteurs sont le plus souvent perçus comme des écrivains qui mettent en jeu les « marges de la société » ; Koltès à travers les lieux ou des univers criminels, et Bon également à travers les lieux ou des personnages qui sont « en dehors » de la société « traditionnelle ». Alors, pour résumer, les points communs entre ces deux auteurs sont récurrents, et outre les similitudes (que nous avons observées), Bon semble utiliser les textes de Koltès pour son propre travail d'écriture. De plus, nous avons vu que ces parallèles sont essentiellement présents au niveau de la construction des personnages et de la construction des œuvres. La mise en rapport de ces deux auteurs amène donc une série de questions. Comment Koltès et Bon créent-ils donc leurs personnages et leurs œuvres ? Puis comment sont-ils reçus par les lecteurs ? Autrement dit, ne

⁵ BON, François : Tous les Mots sont adultes, Paris, Fayard, 2000.

⁶ KOLTES, Bernard-Marie : La Nuit juste avant les forêts, Paris, Minuit, 1999.

⁷ KOLTES, Bernard-Marie : Roberto Zucco, Paris, Minuit, 1999.

⁸ Voir : FROMENT, Pascale : Roberto Succo, Paris, Gallimard, folio, 2001.

⁹ BON, François : Un Fait divers, Paris, Minuit, 1993.

naîtrait-il pas un personnage nouveau et une esthétique nouvelle de la confrontation de ces deux écrivains ?

Nous essaierons alors de mettre en relief la construction des personnages au sein des œuvres de ces deux auteurs, puis de manière plus générale la construction de leurs œuvres dans leur ensemble, et enfin leur réception. Nous nous efforcerons donc de souligner les parallèles et les divergences qui permettent l'émergence d'un personnage nouveau et d'une œuvre nouvelle à travers la continuité du travail artistique de Koltès et de Bon. D'autre part, nous analyseront la réception inscrite dans l'œuvre, puis la réception par les différents lecteurs de ces œuvres. Dans ce but, nous utiliserons un corpus composé de six ouvrages (tout en opérant des liens avec d'autres œuvres). Afin de ne pas nous « perdre » dans une accumulation de détails, nous avons donc choisi trois œuvres de Koltès et trois œuvres de Bon qui nous semblent mettre en relief de manière significative le rapport entre ces deux auteurs. En premier lieu, en ce qui concerne Koltès, nous privilégierons l'analyse de La Nuit juste avant les forêts, de Combat de Nègre et de chiens¹⁰ et de Roberto Zucco. La première paraît importante à travers son aspect hybride au point de vue générique, puisque sa classification n'est pas annoncée sur la première de couverture ; et comme nous l'avons d'ores et déjà remarqué Bon y fait souvent allusion. Cette « hybridité » semble intéressante tant au niveau de la construction que de la réception des œuvres et des personnages, et elle sous-tend d'emblée une esthétique particulière. Dans un second temps, Combat de Nègre et de chiens est, quant à elle, essentielle lorsque l'on propose d'analyser la construction des personnages par ces deux auteurs, puisque les Carnets, que Bon utilise afin de mettre en relief cette construction, sont relatifs à cette pièce. Enfin, nous avons souligné auparavant le lien (notamment au niveau des héros et de l'atmosphère des œuvres) entre Roberto Zucco de Koltès et Un Fait divers de Bon (qui a été le premier rapport que nous avions vu apparaître entre les deux écrivains). D'autre part, les autres œuvres de Bon qui ont été intégrées à notre corpus ont été choisies pour leurs liens avec celles de Koltès au niveau du chevauchement générique ou de la construction des personnages. En effet, outre Un Fait divers, nous avons privilégié l'étude de Décor Ciment¹¹ et de C'était toute une vie¹². La première nous est apparue importante de par sa « forme » particulière qui est très proche du théâtre (avec le nom du personnage suivi de ce qu'il dit). De plus, elle est très proche de Un Fait divers. Puis,

¹⁰ KOLTES, Bernard-Marie : Combat de Nègre et de chiens, Paris, Minuit, 2001.

¹¹ BON, François : Décor Ciment, Paris, Minuit, 1988.

¹² BON, François : C'était toute une vie, Lagrasse, Verdier, 1995.

C'était toute une vie semble capitale en ce qui concerne la « polyphonie » et la construction des personnages, puisque le narrateur propose de « reconstruire » la vie d'une jeune femme morte. Enfin, le lien entre ces différentes œuvres est sans doute le « dépaysement » qu'elles mettent en jeu et donc la vision du monde qu'elles se proposent d'illustrer.

Afin de mener cette étude, nous mettrons donc tout d'abord en relief la construction des personnages et leurs trajets au sein de ces œuvres de Koltès et de Bon ; ceci étant le point de départ de la relation entre ces deux auteurs (selon les entretiens de Bon). Puis, nous essaierons de voir si cette construction des personnages n'entraîne pas une construction hybride des œuvres. Enfin, nous analyserons la réception de ces textes qui est programmée par les auteurs, ainsi que la réception par des lecteurs réels que nous avons interrogés, afin de mettre en relief la vision nouvelle du monde instaurée par l'esthétique de ces deux auteurs. Nous nous efforcerons donc de souligner le trajet des personnages et des œuvres de leur création à leur réception.

Chapitre I

Construction, existence
et mort des personnages

I) La construction des personnages

Comment les auteurs, tels que Koltès et Bon, construisent-ils un personnage ? Qu'est-ce qui constitue, dans l'œuvre, l'unité d'un personnage ? Lorsque l'on essaie de répondre à ces questions, plusieurs éléments semblent d'emblée s'imposer : le nom, l'apparence physique, la manière de parler, ou encore les « idées » du personnage. François Bon propose à des participants à des ateliers d'écriture de construire des personnages¹³, pour cela, il utilise les Carnets de Koltès relatifs à la pièce Combat de Nègre et de chiens. Koltès, comme le remarque François Bon, a écrit ces Carnets avant d'écrire la pièce, il y a donc certes une unité avec celle-ci, mais il n'y a pas de « répétition », les fragments des Carnets n'apparaissant à aucun moment dans l'oeuvre. Bon met en relief la construction « systématique » des personnages par Koltès. Il propose donc une construction en trois temps.

Le premier « point » s'articule autour du physique des personnages, Bon parle d' « une marque physique rendue abstraite, un peu comme un masque ou une silhouette stylisée ». Ce point est en quelque sorte double, puisque vient s'ajouter dans le texte de Koltès une formule récurrente « en son for intérieur », que Bon qualifie d'image « onirique ». Le deuxième « point » met en évidence la connivence de chaque personnage avec un lieu : « pour chaque personnage on construit un paysage réel, hors de la scène de la pièce ». Enfin, le troisième « point » définit le personnage par son langage : « comment le personnage *parle* [...]] Juste une captation de ce que pense le personnage de telle chose ». A travers cette grille de construction, il y a donc pour chaque personnage : une apparence physique, un « for intérieur », un paysage et une langue, ou une idée. Chacun des éléments qui apparaissait primordial est utilisé par Koltès. Dans les Carnets, ces éléments ne sont pas insérés dans cet ordre, néanmoins on peut restituer, par exemple, la « grille » de Bon pour le personnage de Léone :

« *Une autour de chaque oeil, deux rides seulement, deux cercles égaux, parfaits.*

En son for intérieur : de l'âge où il est difficile de dire si c'est un garçon ou une fille, un enfant, couché dans l'herbe, portant sur le visage et dans chaque recoin du corps une tristesse bien plus ancienne que lui. [...]

¹³ Cf. Tous les Mots sont adultes, méthode pour l'atelier d'écriture, Paris, Fayard, 2000, pp.213-218.

A son arrivée, dans la voiture venue la chercher à l'aéroport ; regardant au passage les Africains au bord de la route, dans les marchés, assis devant les maisons ; les Africains affairés, somnolents, coléreux, hilares ; tandis qu'à ses côtés Horn s'éponge le front : C'est fou ce qu'un brin de soleil, ça vous arrange un homme ! [...]

LEONE, UNE IDEE DES VIES SUCCESSIVES.

Ce que je crois, moi, c'est qu'à la première vie, on doit être un homme comme ce Cal, l'horrible type [...]. Je crois que c'est seulement après beaucoup de vies d'homme, ridicules et bornées, brutales et braillardes comme sont les vies d'hommes, que peut naître une femme. Et seulement, oui seulement après beaucoup de vies de femme [...] alors peut naître un nègre. »¹⁴

Cette « grille » propose une construction « complète » des personnages. En dehors de son existence dans la pièce, le personnage acquiert ainsi une « épaisseur » que le lecteur possède rarement lors de la lecture de pièces de théâtre. Même si la construction est davantage symbolique, il y a néanmoins une individualisation supplémentaire de chaque personnage à travers son physique ou ses pensées. Comment ces notations seront-elles utilisées dans Combat de Nègre et de chiens ? Comment apparaissent les diverses caractéristiques soulignées par Bon dans les autres œuvres ? La construction des personnages dans les Carnets semble pouvoir être mise en rapport avec l'élaboration des personnages dans les œuvres de la deuxième moitié du XX^e siècle, on retrouverait, en effet, alors notamment les rares caractéristiques physiques ainsi que l'omniprésence de la voix. On pourrait donc penser que les personnages de Bon partageront parfois des caractéristiques communes dans leur construction, cette fois au sein même de l'œuvre, avec ceux de Koltès. C'est donc en m'appuyant sur la « grille » de François Bon que je proposerai une analyse de l'élaboration des personnages chez ces deux auteurs. Puis, dans un second temps, j'essaierai de déterminer l'existence pour soi et avec les autres des personnages, ainsi que leur trajet qui semble hanté par la Mort.

Mais, tout d'abord, un élément n'apparaît pas dans la grille de construction : le nom. Comment les auteurs ont-ils déterminé les noms des personnages ? Quel sens apportent-ils aux œuvres ? Comment apparaissent-ils dans les textes ?

¹⁴ Cf. Combat de Nègre et de chiens, Paris, Minuit, 2001, pp. 119, 124, 126.

1) La nomination en question :

Le nom est un élément majeur pour les personnages. Il permet non seulement leur reconnaissance par le lecteur, mais il est aussi un des supports privilégiés de l'individualisation. Plus le nom est proche du réel, plus l'illusion de vie du personnage est importante. En revanche, des noms monosyllabiques diminueront le piège du réel. En l'absence de narrateur omniscient dans la plupart des romans de Bon, et par la particularité du genre théâtral, on pourra également se demander comment les noms apparaissent dans les œuvres et quels sont les enjeux qu'ils soutiennent.

Les noms des personnages dans les pièces de Koltès sont présentés lors des didascalies introducitives. Ainsi, il y a dans Combat de Nègre et de chiens¹⁵ : Horn, Léone, Cal, Alboury, Nouofia, et Toubab. Pour ces trois derniers personnages, les noms sont accompagnés d'une définition de ces mots étrangers. Ainsi, le nom de Nouofia apparaît dans cette citation : « Il avait appelé l'enfant qui lui était né dans l'exil *Nouofia*, ce qui signifie « conçu dans le désert ». ». Alboury est défini ainsi : « roi Douiloff (Ouolof) au XIX^e siècle, qui s'opposa à la pénétration blanche. », puis Toubab : « appellation commune du Blanc dans certaines régions d'Afrique. ». Les noms portent donc une signification précise qui détermine le personnage. Ils sont des symboles qui indiquent au lecteur l'enjeu du texte. En effet, Alboury sera en lutte contre les « Blancs » alors que Toubab est le chien du personnage raciste, colonial de la pièce. D'ores et déjà, à travers les noms des personnages, Alboury est perçu positivement, alors que les « Blancs » sont associés à des chiens. De plus, les sonorités du nom Alboury sont davantage douces, avec trois voyelles et la liquide [l]. Il en est de même pour le nom de Nouofia. En revanche « Horn » et « Cal » sont des noms monosyllabiques aux sonorités assez dures. « Horn » fait sans doute référence au cap du même nom, ce qui le chosifie en quelque sorte, « Cal », de même, est un nom qui ne participe pas à l'illusion référentielle, puisqu'il est très court et plutôt non usuel (tout de moins dans un contexte francophone). Les noms ont donc une portée symbolique ou référentielle qui tend à connoter le personnage positivement ou négativement. Cependant, Koltès a ajouté une clé qu'il n'a pas donnée au lecteur. En effet, comme le remarque Patricia Duquent-Krämer¹⁶, Koltès avait fait demander lorsqu'il écrivait cette pièce le nom d'un personnage d'un roman de London dans Le Cabaret de la dernière chance. Il s'agissait de John Barleycorn, qui signifie littéralement : John Grindorge. On peut

¹⁵ KOLTÈS, Bernard-Marie : Combat de Nègre et de chiens, Paris, Minuit, 2001.

¹⁶ Cf. site internet remue.net : www.remuve.net/cont/koltès5.html

en effet reconstituer les noms des quatre personnages principaux de la pièce (à une lettre près) avec les lettres du nom du personnage de London. Cependant, là aussi, la clé n'est pas gratuite, John Barleycorn n'est pas un « véritable personnage » au sens où il est une personnification de l'alcool. Ce personnage n'a pas d'existence réelle mais il fait implicitement référence à l'alcool et plus particulièrement au whisky. London écrit¹⁷ « En effet, à chaque tournant du monde où je vivais, John Barleycorn m'attendait et me faisait signe. Impossible de l'éviter. ». L'alcool tient une place centrale dans ces deux œuvres qui sont mises en relation. Le narrateur du roman de London raconte son histoire avec pour trame l'alcool et ses ivresses ; puis dans le dernier chapitre du roman, on retrouve un écho avec la pièce de Koltès puisque lors d'un voyage au cap Horn, le narrateur ne boit pas. Or l'alcool, et plus particulièrement le whisky, est un enjeu majeur dans la pièce. Cal est alcoolique et Horn essaiera d'influencer Alboury en le faisant boire. John Barleycorn est en quelque sorte un personnage de la pièce, à travers les noms des personnages et l'alcool, il apparaît sans cesse en toile de fond. L'intertextualité des noms des personnages recrée un « supra personnage » qui est aussi un des éléments majeurs de la pièce.

Bon utilise lui aussi des personnages intertextuels au sein de ses romans et notamment dans Décor Ciment. Trois personnages y ont, en effet, des noms faisant référence à d'autres œuvres littéraires. C'est le cas notamment de Louis Lambert qui est le personnage éponyme d'un roman de Balzac. Flaubert, dont François Bon a acheté l'intégrale des œuvres après avoir achevé son premier roman¹⁸, fait par ailleurs référence à Louis Lambert dans sa correspondance en écrivant à Louise Collet « As-tu lu un livre de Balzac qui s'appelle Louis Lambert ? Je viens de l'achever il y a cinq minutes ; il me foudroie. [...] Quel sacré livre ! Il me fait mal ; comme je le sens ! »¹⁹. Mais, Bon va utiliser le personnage de Louis Lambert de façon paradoxale. En effet, dans le texte de Bon, le personnage de Louis Lambert est aveugle, et tout au long du roman le lecteur assiste à des digressions à propos de la perception du monde extérieur par les personnes aveugles. Or, dans le texte de Balzac, et plus particulièrement dans la première partie de l'œuvre, il y a une insistance sur la vue exceptionnelle de Louis Lambert : « C'est un vrai voyant », aurait dit Madame de Staël à son propos, on parle du « regard perçant de Lambert », « un regard jaillissant des yeux

¹⁷ LONDON, Jack : John Barleycorn, Le Cabaret de la dernière chance, Paris, Phébus, 2000, p. 31.

¹⁸ Cf Entretien avec Jean-Louis Tallon en Août 2002 pour horspress.com, sur www.remuve.net/fb/itwhorspress.html

¹⁹ Cf. FLAUBERT, Gustave: Correspondance, Paris, Gallimard, Folio, 2001, pp.216-217.

flamboyants de Lambert »²⁰...Dans un premier temps, donc, les deux « Louis Lambert » semblent être construits en opposition, l'un étant tout voyant, et l'autre étant aveugle. Cependant, l'utilisation d'une vision intérieure, et d'une perception supra visuelle va en quelque sorte connecter ces deux personnages ; le « Louis Lambert » de Bon devenant complémentaire de celui de Balzac.²¹ Les noms intertextuels permettent d'apporter un « relief » supplémentaire aux œuvres en enrichissant les personnages par un « hors texte ». Il en est de même pour deux autres personnages dont les noms viennent des œuvres de Rabelais, avec un écho chez La Fontaine. Il s'agit de Jean Jeudy et de Jeanne Chouart, ou de son fils. La relation entre ces personnages de même nom est moins importante que pour Louis Lambert, mais on peut tout de même y voir un indice laissé par l'auteur. Jean Jeudy apparaît dans le Pantagruel de Rabelais où il est une personnification du sexe de Panurge au chapitre XIV : « voicy Maistre Jehan Jeudy, qui vous sonneroit une antiquaille dont vous sentiriez jusques à la mouelle des os : car il est galland, et vous scâit bien trouver les alibitz forains et petitz poullains grenez en la ratouère, que après luy il n'y a que espousseter. »²². Jean Chouart apparaît, quant à lui, dans Le Quart livre au chapitre LII : « Jan Chouart (dist Ponocrates) à Monspellier, avoit achapté des moines de Saint Olary unes belles Delecrates escriptes en beau et grand parchemin de Lamballe, pour en faire des velins pour battre l'or. Le malheur y feut si estrange, que onques piece n'y feut frappée qui vint à profict. »²³, puis il est également un personnage dans la fable de La Fontaine « Le Curé et le Mort ».²⁴Ces personnages sont relativement anecdotiques dans les œuvres de Rabelais, cependant il y a peut être une clé qui apparaît par la « biographie » des auteurs et la « géographie » dans le texte de Bon. Rabelais et Bon sont originaires de la même région, c'est-à-dire la Vendée ; Bon fait par ailleurs plusieurs fois allusion à la langue particulière de cette région dont Rabelais est en quelque sorte le « père » : « Rabelais [...] est un des grands hypnotiques de notre langue. [...] Pour le cœur, un côté pour moi langue natale, langue de l'enfance, d'une enclave, au bas du marais poitevin, où la langue s'est fixée à la fin du XVI^o siècle pour ne plus évoluer. ».²⁵Or, les deux personnages dont le nom est issu des œuvres de Rabelais appartiennent en quelque sorte à une diégèse particulière. Jean Jeudy est mort, c'est sa mère qui s'appelle Chouart, mais elle aussi est absente. Ces personnages sont fortement ancrés dans un univers passé et maritime, les

²⁰ Cf. BALZAC, Honoré d' : Louis Lambert, in La Comédie humaine, Tome XII, Paris, France Loisirs, 1999, pp.455, 466, 479.

²¹ J'étudierai plus largement cette connexion dans une partie consacrée à l'intertextualité dans les œuvres de Koltès et de Bon.

²² Cf. RABELAIS, François : Pantagruel, Paris, Pocket, 1997, p.202-203.

²³ Cf. RABELAIS, François : Le Quart livre, Paris, Flammarion, G.F., 1993, p.229.

²⁴ Cf. LA FONTAINE, Jean de : Fables, Paris, hachette, 1961, pp. 250-251.

²⁵ Cf. « Du paysage littéraire », entretien avec Frédéric Châtelain, Scherzo, 1999.

allusions à La Rochelle connectent alors Bon et Rabelais. C'est donc les personnages dont les noms proviennent des textes de Rabelais qui seront extérieurs au récit principal et apparaîtront liés à la région des deux auteurs. Les noms donnent en quelque sorte une cohérence supplémentaire au texte. Tout comme dans Combat de Nègre et de chiens, ils sont intertextuels et confèrent ainsi une nouvelle dimension symbolique au roman. Cependant, parallèlement à ces noms intertextuels, on retrouve des noms plus communs : Isa Waertens, qui indique par les sons qui le constituent une connotation germanique, Marc Goëlllo, qui semble avoir une consonance bretonne, Raymond Crapin, sa fille Carole, et Laurin, surnommé « Konrad », où l'on peut voir un rapport avec Joseph Conrad. Les noms sont donc très hétéroclites dans ces deux œuvres.

Dans Un Fait divers²⁶, il y a aussi une utilisation de noms « usuels » que l'on pourrait trouver dans le réel : Catherine Charles, Joël Maindraeu, Sylvie Maillard, Frédéric Jean ; parmi eux seul le nom du héros interpelle le lecteur. En effet, Arne Frank est à une lettre près Anne Frank. Cette substitution bouleverse les rôles traditionnels de « victime » et de « bourreau », Arne est le « bourreau » (tout du moins aux yeux des journaux), et Anne est comme le dit Luc Rasson « l'incarnation par excellence de la victime »²⁷. Là aussi, les noms sont un indice pour la lecture ; le lien entre ces deux noms emmène le lecteur à s'interroger sur le problème de la culpabilité. Arne est-il véritablement un « bourreau » ou n'est-il pas aussi une victime ? Cette question sans être véritablement posée dans le texte est sans cesse latente. De plus, dans les textes de Bon on remarque l'utilisation récurrente de noms de famille qui sont des prénoms, ceci entraînant une certaine confusion : Frédéric Jean, Arne Frank, Charles Catherine. Or dans Un Fait divers, la fiancée de la victime dit ceci : « Et ces enfants venaient souvent de ce qu'on appelait l'Assistance, on ne se préoccupait pas de les rapatrier, et leur nom de famille était (comme Frédéric) souvent un prénom. ». Il y a une sorte de perte d'identité familiale, les personnages ne sont pas liés à une famille, à un passé.

Cette perte de nom sera davantage radicale dans les autres œuvres. Roberto Zucco, personnage de la pièce éponyme, est le seul dans ce texte à porter un prénom et un nom. Ceux-ci sont par ailleurs dérivés d'une personne réelle : Roberto Succo dont Zucco est une représentation littéraire. Les autres personnages ne sont quant à eux nommés que par un trait caractéristique (la gamine, le balèze), ou par leur relation vis-à-vis d'un autre personnage (le frère, la mère) ou encore par leur profession (l'inspecteur, gardien...). Là aussi la crise identitaire est omniprésente. En effet, le nom est un support majeur de l'illusion référentielle,

²⁶ BON, François : Un Fait divers, Paris, Minuit, 1993.

²⁷ RASSON, Luc : « L'écriture spéléologique de François Bon ».

or il a été remis en cause notamment avec le nouveau roman ; Koltès et Bon apparaissent en quelque sorte ici comme les héritiers de cette époque en refusant la nomination de plusieurs personnages. Le narrateur de La Nuit juste avant les forêts²⁸ ne révèle pas son nom ; de même, celui de C'était toute une vie ne dira à aucun moment le prénom ni le nom de la jeune femme morte, pas plus que le sien. Les autres personnages de ces œuvres ne sont quant à eux désignés que par un prénom ou un surnom à quelques exceptions près. Ce refus d'identité est par ailleurs exprimé par Morgan (nom qu'il a choisi lui-même) :

« Les gens font partie des mots, il faut se reconnaître par des mots, des numéros, des prénoms. Je ne veux pas de ce nom, de ce prénom, je voudrais vivre sans mots, juste par des sentiments, des regards, de l'amour. »²⁹

Le rythme haché de la phrase, les accumulations et la répétition enfantine du verbe « vouloir » employé à la première personne confèrent une importance particulière au langage qui est lui-même interrogé dans le texte. Dans un monde idéal pour Morgan, le langage qui met à distance le réel n'existerait plus, la vie et les émotions seraient alors pleinement reçues. Ce questionnement sur la nomination est omniprésent dans les textes de Koltès et de Bon, Goëlle dira « On est dans un pays où les noms ne comptent pas, ils se ressemblent trop, presque autant que les portes sur les paliers. »³⁰. On retrouve, par ailleurs, ici, l'adéquation des hommes avec leur environnement, et l'anonymat des banlieues.

Deux autres « techniques » sont utilisées pour renforcer la crise identitaire dans les œuvres de Koltès et de Bon. On retrouve dans les textes (excepté dans Combat de Nègre et de chiens) d'une part un foisonnement de personnages et d'autre part une utilisation récurrente de surnoms. Le narrateur de La Nuit juste avant les forêts est le seul à prendre la parole, mais il met en scène divers personnages qui n'ont pas de nom ou seulement une appellation connotée. Il appelle de manière récurrente son interlocuteur « camarade » (ce mot étant scandé à de multiples reprises et faisant immédiatement allusion au communisme). Puis, la femme qu'il rencontre sur le pont est appelée « mama », ce mot apparaît treize fois à la page 36 ce qui a un effet d'insistance, car de plus, une ligne de texte n'est constituée que de la répétition successive de ce substantif qui fait référence au mot « maman » (dont il en est aussi la traduction, en italien notamment). Les personnages ne sont pas le support d'une illusion référentielle, puisqu'ils ne sont le plus souvent perçus que par une anecdote sans qu'il y ait de détail sur leur nom, leur corps ou leurs sentiments. Au contraire, ils semblent être en quelque

²⁸ KOLTES, Bernard-Marie, La Nuit juste avant les forêts, Paris, Minuit, 1999.

²⁹ BON, François : C'était toute une vie, Verdier, 1995, p.91.

³⁰ BON, François : Décor Ciment, Paris, Minuit, 1988, p.38.

sorte substituables les uns aux autres et multiples. Le nom ne permet ici ni la reconnaissance, ni l'identification. De même, dans Roberto Zucco, le nombre important de personnages pour une pièce de théâtre (plus de vingt personnages interviennent de manière plus ou moins longue) va miner l'identité de chacun, tout comme dans C'était toute une vie où l'on peut compter une cinquantaine de personnages dont la plupart ne sont désignés que par un prénom, ou encore dans Décor Ciment. La crise identitaire est également soutenue par l'utilisation récurrente de surnoms qui soulignent une caractéristique, le plus souvent anecdotique, du personnage. On peut, à titre d'exemple, en citer quelques uns : Maeminckx devient « mes mains » (« à voir comment elles tremblaient ses paluches »), Karl Marx (« parce ce que Karl Marx c'est tout ce qu'il sait dire »), « le bègue », « Gravot-j'attends-mes-enfants », « Dussort et Cortin » (noms inscrits sur sa mobylette), Carie (« c'est un petit nom, c'est plus joli »)³¹, puis Mécanicien (« à cause de ma profession »)³², Bébel (parce qu'il ouvre les fenêtres en passant par le balcon), Whisky (« qui boit tout simplement du vin rouge »)³³...

Bon et Koltès utilisent divers procédés non seulement pour donner une « épaisseur » supplémentaire au personnage, mais aussi afin de mettre en scène une crise identitaire. Les noms peuvent être absents, anecdotiques, ils peuvent aussi être des symboles (notamment à travers la portée intertextuelle). Mais le nom au-delà de la construction des personnages est aussi au cœur d'enjeux majeurs des textes, il est le support des relations entre les personnages, et il apparaît sans cesse comme une énigme.

Dans une pièce de théâtre, les enjeux de la nomination des personnages sont radicalement différents selon le support utilisé, c'est-à-dire si le récepteur est un lecteur ou un spectateur. Dans le premier cas, la révélation des noms a lieu d'une part à travers les didascalies introducives et d'autre part via les noms des personnages qui précèdent les répliques. A l'inverse, sur scène, il est nécessaire que chaque personnage se présente ou encore qu'un autre personnage le nomme afin d'informer le public. Le moment où le personnage est « reconnu » est ainsi primordial. Dans La Nuit juste avant les forêts, la nomination n'a pas lieu, le personnage ne se présente pas ; et il reste ainsi opaque durant la totalité de la pièce. Cette non-nomination est paradoxale, on pourrait penser que le fait que le personnage n'est pas identifié nuit à l'illusion référentielle. Pourtant, la présentation des différents personnages a souvent un aspect « artificiel » sur scène ; on peut donc émettre

³¹ BON, François : Décor Ciment, Op. Cit., p.176.

³² BON, François : Un Fait divers, Paris, Minuit, 1993,p.28.

³³ BON, François : C'était toute une vie, Op. Cit.

l'hypothèse que ce personnage « fonctionne » vis-à-vis des spectateurs comme une personne quelconque rencontrée dont ils interceptent les paroles. Ce paradoxe demeure cependant difficile à éclairer. Dans Combat de Nègre et de chiens ou encore dans Roberto Zucco, les personnages seront quant à eux présentés aux spectateurs, créant un réseau qui symboliserait peut-être d'emblée leurs relations. Dans cette première pièce, c'est Alboury qui prononce son nom tout d'abord dès sa première réplique dans la scène I, il dit : « Je suis Alboury » lorsqu'il se présente à Horn. Cette technique traditionnelle au théâtre met en relief la duplicité du discours théâtral. Le texte théâtral est, en effet, « double » selon si le récepteur est un lecteur ou un spectateur. Anne Ubersfeld remarque que « tout discours au théâtre a deux sujets de l'énonciation, le personnage et le je-écrivant (comme il a deux récepteurs, l'autre personnage et le public). Cette loi du double sujet de l'énonciation est un élément capital du *texte* de théâtre. »³⁴. Alboury, à travers cette technique, est mis en relief dès sa nomination : il dévoile lui-même son nom au spectateur et au lecteur. Ceci lui confère d'ores et déjà une certaine « autonomie » puisque sa nomination n'est pas donnée par un autre protagoniste, et de plus, comme il est « inconnu », il semble également marginal. Les autres personnages de la pièce se nomment quant à eux les uns les autres ; ainsi Horn appelle Léone au début de la scène II, et Cal et Horn se nommeront mutuellement lors de la scène III. Si les noms en eux-mêmes apparaissaient d'ores et déjà comme des symboles, on pourrait en dire autant à propos de leurs apparitions. Les nominations éclairent les relations entre les personnages et permettent également une mise en relief des personnages principaux. Dans Roberto Zucco, la différence de support n'a (de manière relativement exceptionnelle au théâtre) aucune influence sur la présentation du personnage principal. D'une part, elle a lieu par le titre ; puis, d'autre part, nous avions remarqué auparavant que seul le héros éponyme portait un nom ; c'est donc ainsi le seul personnage qui sera présenté au lecteur dans la scène d'exposition. La première scène est constituée par un dialogue entre deux gardiens de prison qui se demandent s'ils voient et entendent réellement ou si ce n'est que leur imagination. Ainsi, jusqu'à l'apparition de Zucco, le lecteur et le spectateur sont mis en attente. Au moment où le gardien nomme Zucco, il y a une mise en relief car après avoir été « intrigué » durant toute la scène, le spectateur « apprend » le nom de l'homme qui s'évade, « Roberto Zucco ». En ce qui concerne les autres personnages, ils ne sont caractérisés que par une marque physique ou un lien de parenté ; dans le premier cas, elle est immédiatement perçue par le spectateur, et, dans le second cas, c'est à nouveau le texte qui va éclairer les rapports entre les personnages. A titre d'exemple, on

³⁴ UBERSFELD, Anne : Lire le théâtre, Paris, Belin, 1996, Tome I, p.106.

apprend le lien de parenté entre Zucco et sa mère par la phrase « Tu n'es plus mon fils ». Même si le spectateur devine sans doute ce lien avant la dénomination, le dévoilement de la maternité de manière négative n'en est pas moins essentiel. L'apparition des noms devient alors un symbole des rapports entre les différents protagonistes. Des « réseaux de dépendance et de force » se tissent ainsi dès la nomination des personnages. Cependant, qu'en est-il dans les romans de François Bon ?

C'était toute une vie de Bon peut être relié à la pièce de Koltès La Nuit juste avant les forêts ; en effet, dans ces deux œuvres les héros ne portent pas de nom. L'héroïne du roman n'est jamais nommée et elle est le plus souvent désignée par l'expression « la morte » ou encore par le pronom personnel « elle ». Ceci accentue l'aspect tragique du roman et crée une sorte de paradoxe. A travers un récit, l'auteur fait vivre ou revivre un personnage aux yeux du lecteur, cependant la dénomination « la morte » ruine l'illusion de vie et apporte une ambiance dramatique au texte. Le lecteur attend une nomination qui n'aura jamais lieu, ce qui tend à conférer un caractère « pudique » à l'œuvre. De plus, Bon, tout comme Koltès, met souvent en attente son lecteur. Certains pronoms personnels sujets ne sont pas précédés d'un antécédent ; le lecteur doit donc avancer dans la lecture pour apprendre de qui il est question. C'est notamment le cas du narrateur de l'incipit de Décor Ciment ou encore de nombreux personnages de C'était toute une vie. Le foisonnement des personnages secondaires dans ces textes mine la portée référentielle des noms ou plutôt des prénoms. Si ce n'est quelques personnages emblématiques tels que Morgan ou Eric qui prennent une importance non négligeable dans le texte ; d'autres personnages apparaissent de manière anecdotique tout comme le deviendra leurs noms. Bon écrira par ailleurs : « Ce n'est ni Chantal, partie on ne sait où, ni la morte. Et peu importe son nom, son visage et sa douleur. »³⁵. L'importance traditionnelle du nom est amoindrie par les auteurs. On retrouve ici la même idée que dans les paroles de Morgan : ce qui importe ce n'est plus l'illusion référentielle construite à l'aide des noms, mais ce sont en revanche les sentiments et les perceptions. Au sein même de ce texte le but traditionnel du langage romanesque est nié, cependant qu'en est-il dans les autres œuvres ?

Les deux autres romans de François Bon que nous nous proposons d'étudier, c'est-à-dire Décor Ciment et Un Fait divers, semblent se situer du point de vue de la nomination entre le genre romanesque et le théâtre. En effet, comme au théâtre la prise de parole d'un personnage principal est annoncée (tout comme lors de la lecture d'une pièce) par le nom du

³⁵ BON, François : C'était toute une vie, op.cit., p. 72.

personnage qui « parle », retranscrit en majuscule et centré horizontalement. Cependant, les personnages secondaires (c'est-à-dire ceux qui ne sont pas narrateur) apparaissent, de la même manière que dans les romans traditionnels, lorsqu'on raconte quelque chose à leur propos. Cette technique permet de construire un roman à plusieurs voix, mais elle lui confère un aspect « haché » qui est relativement semblable lors de la lecture d'une pièce de théâtre. Là aussi donc les conventions traditionnelles sont ruinées. Dans Un Fait divers, le lecteur n'apprend cependant pas l'identité des personnages via les « appellations » introducives puisque celles-ci sont très générales telles que « l'homme », « la femme », « l'amie », « le mécanicien », « trois femmes », « inspecteur », « directeur de la photographie »... Les noms sont dévoilés lors du rapport de l'inspecteur de police de manière très impersonnelle car le langage est stéréotypé : « ainsi donc établi que le ressortissant Frank (Arne étant son prénom) était arrivé au Mans »³⁶. Les apparitions des noms perdent ainsi de leur importance car il y a une sorte de « distanciation » due au caractère très indirect et presque « hors texte » des noms. Cependant on pourra alors se demander si les nominations au sein même des prises de parole tant au théâtre que dans les romans de Bon n'auraient pas une importance capitale en déterminant les modalités de communication et les rapports de force entre les différents protagonistes.

Les dénominations des personnages entre eux au sein des dialogues semblent en effet symboliques. Combat de Nègre et de chiens est sans doute, de ce point de vue, l'œuvre la plus caractéristique. Tout d'abord, de manière relativement paradoxale, il y a sans cesse, si l'on excepte cependant Cal et Horn qui se tutoient dès le début du texte et Horn et Leone qui se vouvoient, un basculement du vouvoiement vers le tutoiement. Ce passage du vouvoiement vers le tutoiement peut à priori signifier deux choses : soit c'est un rapprochement entre les différents personnages, soit c'est une perte du respect envers l'autre. Ainsi, Cal et Alboury ne s'adressent jamais l'un à l'autre de manière directe, la communication entre eux est alors réduite à néant. Leone commence à tutoyer Alboury à la scène XV lorsqu'elle sait qu'elle va le perdre. Ce tutoiement est le seul dans le texte qui illustre un attachement affectif, et il est porté par le personnage le plus « sensible » de la pièce. Ce glissement apparaît comme une invocation et un morceau de « rhétorique » au sein de la pièce ; Leone s'écrie en effet : « Alors, si vous aussi vous ne vouliez plus de moi... (*Un temps*) O noir, couleur de tous mes rêves couleur de mon amour ! Je le jure : lorsque tu rentreras chez toi, j'irai avec toi ; quand je

³⁶ BON, François : Un Fait divers, op.cit., p.11.

te verrai dire ma maison, je dirai : ma maison. »³⁷. On remarque que le passage du « vous » au « tu » s'accompagne d'un changement de registre. Au registre relativement commun de la première phrase, fait place, après une pause, un registre lyrique et dramatique accentué par le « O» initial et les symétries récurrentes entre les pronoms personnels de la première et de la deuxième personne. De même, le moment où Alboury tutoie Leone, sans marquer un véritable attachement, met tout de même en relief « une relation intime » entre ces personnages puisqu'il la tutoie après avoir été « muet » durant la scène VI et lui avoir parlé en ouoloft tout au long de cette scène IX qui se termine par une réponse négative de Leone à la question d'Alboury « Tu as peur ? ». La tension est très importante au cours de cette scène car le fait que les deux personnages se parlent en des langues qu'ils ne comprennent pas mutuellement et qui sont opposées au niveau des sonorités confère une atmosphère particulière à ce passage. Les tutoiements sont en quelque sorte la preuve d'un rapprochement ou tout du moins d'un lien affectif entre ces personnages.

Cependant, les autres glissements sont davantage les symboles d'une perte de respect ou d'un arrêt des faux-semblants. En effet, Horn cesse de vouvoyer Alboury lorsqu'il se rend compte que Leone est attirée par ce dernier. Cal, quant à lui, cesse de vouvoyer Leone lorsqu'elle accepte le verre qu'il lui tend. De plus, outre ces glissements du « vous » au « tu », on observe également de nombreux surnoms qui vont déterminer les rapports entre les différents personnages. Ainsi, Leone appelle Horn « biquet », Cal s'adresse à Leone en l'appelant « bébé » ; Horn et Alboury emploient sans cesse « monsieur » lorsqu'ils se parlent. Cal sera surnommé « mon petit » par Horn qu'il appelle « vieux ». Alboury nommera le plus souvent Cal « le Blanc ». Ceci pourra être mis en parallèle avec les « noms d'oiseaux » utilisés par les membres de la famille de la Gamine pour s'adresser à celle-ci ; on retrouve en effet des expressions telles que « mon rossignol », « ma tourterelle »...Toutes ces nominations mettent en relief les relations entre les divers personnages. Il y a une sorte de dictature exercée par les personnages les uns sur les autres à l'aide des noms. D'une part, ils peuvent sembler condescendants, et d'autre part, ils essaient également de s'humilier réciproquement. Martel en parlant des personnages de Koltès dira ceci « Toujours en « déséquilibre », il préfère rester à l'écart de toute assignation identitaire. »³⁸. Les noms et les surnoms ne se font, en effet, plus le support d'une illusion référentielle ; mais ils vont devenir la clé de voûte des rapports entre les différents personnages. Bon semble lui aussi utiliser cette technique dans ses trois romans. Dans Décor Ciment, il y aura ainsi : « le bègue »,

³⁷ KOLTES, Bernard-Marie : Combat de Nègre et de chiens, op.cit., 92.

³⁸ « Bernard-Marie Koltès », in Le Magazine littéraire, Février 2001, n° 395.

« l'aveugle », « ce Laurin », « la Waertens »... ; et le fait même que les personnages se nomment les uns les autres va avoir une portée essentielle. Isa Waertens ne désignera Laurin que par des expressions péjoratives ou qui mettent à distance « le sculpteur » (qui réduit le personnage à son activité) et « ce Laurin ». De même, dans Un Fait divers, La Femme ne désignera Arne par son prénom que deux fois dans le texte : lorsqu'elle fait allusion à l'âge qu'il aura à sa sortie de prison, puis au moment de sa dernière intervention. Ce n'est donc qu'après la fin du procès qu'elle pourra le nommer lorsqu'en quelque sorte tout est fini. Si tous les autres personnages se désignent par leurs prénoms, Arne sera le seul pour lequel l'apparition du prénom est une exception. Mais ne serait-ce pas parce que nommer signifie aussi faire vivre et rendre sensible ? L'assignation identitaire des héros dans les œuvres de Bon est sans aucun doute celle qui est la plus minée, qu'on se réfère à Décor Ciment (où Laurin n'a pas de prénom), C'était toute une vie, Un Fait divers ou encore à d'autres romans dont la narration est assumée par un narrateur « fantomatique ». La crise identitaire apparaît donc d'emblée comme une caractéristique fondamentale des personnages de Koltès et de Bon.

A présent, afin de démontrer que les noms ou les désignations des personnages ne sont pas anecdotiques et sont au contraire un enjeu capital ; il faut se rappeler qu'à l'intérieur même des œuvres, certains passages sont entièrement focalisés sur le problème de la nomination. Dans La Nuit juste avant les forêts, la « scène sentimentale » de l'œuvre entre le narrateur et la jeune femme rencontrée sur le pont est essentiellement basée sur la volonté de ne pas se dévoiler leurs noms. Elle lui dit s'appeler « mama » mais le narrateur ajoute : « ce n'est pas son vrai nom et je ne lui ai pas dit le mien ». La jeune femme avait exhorté le narrateur à ne pas lui dire son nom ; ce qui aura pour conséquence plus tard de rendre les retrouvailles impossibles. On retrouve une scène quasiment identique dans C'était toute une vie où Morgan rencontre également une jeune femme dans un bus dont il dit « Et puis j'avais oublié de lui demander son prénom ». Dans Un Fait divers, les protagonistes ne savaient pas ou avaient oublié le nom de la victime, il est ainsi appelé « celui dont on ne savait pas le nom » ; et les membres de sa famille s'indigneront de cet oubli « Et redoulement d'insulte nous fut d'apprendre que le nom de leur victime ils ne le connaissaient même pas. ». Dans Roberto Zucco, le héros lui-même a peur d'oublier son nom lorsqu'il a tué l'enfant. La scène XII débute donc ainsi :

« ZUCCO : Roberto Zucco.

LA DAME : Pourquoi répétez-vous tout le temps ce nom ?

ZUCCO : Parce que j'ai peur de l'oublier.

LA DAME : On n'oublie pas son nom. Ce doit être la dernière chose que l'on oublie.

ZUCCO : Non, non ; moi, je l'oublie. Je le vois écrit dans mon cerveau, et de moins en moins bien écrit, de moins en moins clairement, comme s'il s'effaçait ; il faut que je regarde de plus en plus près pour arriver à le lire. J'ai peur de me retrouver sans savoir mon nom. »

Dans toute cette pièce, un seul personnage a un identifiant, et ce nom sera un enjeu majeur au sein même de l'action. Le nom de Zucco apparaît tout d'abord comme un secret dans la scène III lorsque celui-ci refuse de le dévoiler à la Gamine. A la fin de la scène, il le lui avouera pourtant en opérant dans le même temps une sorte de prolepse puisqu'il dit à la Gamine : « Si je te le disais, je mourrais. ». Or, par la suite, la Gamine dévoilera le nom de Zucco à la police et elle le « dénoncera » lorsqu'il arrive dans le bar en le nommant. Le nom est donc un axe capital du texte, il détermine en quelque sorte le destin de Zucco. La problématique de l'oubli du nom est récurrente mais elle semble néanmoins paradoxale. Pourquoi Zucco a-t-il peur d'oublier son propre nom ? En effet, il est probable que l'oubli des noms des autres personnages marque la non communication et la distance, à l'image de Cal lorsque celui-ci, durant la scène VII de Combat de Nègre et de chiens, demande plusieurs fois son nom à Leone qui par ailleurs répond, mais il semble ne pas y prêter attention. Pourtant dans l'exemple extrait de Roberto Zucco cela semble plus complexe. Zucco a peur d'oublier son nom immédiatement après avoir tué l'enfant. Le meurtre de l'enfant a souvent été perçu comme une simulation de suicide de la part de Zucco ; certains metteurs en scène accentuant le mimétisme en habillant l'enfant avec un treillis semblable à celui de Zucco. L'itinéraire de Zucco peut certes être perçu comme celui d'un tueur en série ; mais tout au long de la pièce, Zucco ne se tuerait-il pas petit à petit ? La perte du nom va soutenir la perte de l'identité et la mort du héros. Le nom est de manière cruciale l'instrument de la mort de Zucco. Il dévoile son nom et la gamine le dénoncera en le lui rappelant. Le nom est un symbole d'une non communication mais aussi de la mort du héros. Les noms sont donc parfois des symboles intertextuels qui permettent une connivence plus grande avec les lecteurs. Puis, ils apparaissent comme le symbole d'une communication difficile et le plus souvent basée sur l'humiliation et la haine. Enfin, ils sont le support d'une crise identitaire omniprésente dans les œuvres de ces deux auteurs. Or, si les noms minent l'illusion référentielle qu'en est-il alors des différents éléments de la grille de Bon à propos des personnages de Koltès ? Autrement dit comment apparaissent le corps et la langue des personnages ?

2) « Une marque physique rendue abstraite » :

Les noms apparaissent parfois comme des « constructions » effectuées par Bon et Koltès, l'exemple le plus significatif étant sans aucun doute la décomposition du nom du personnage de London à l'aide des lettres qui forment les noms des quatre personnages principaux de Combat de Nègre et de chiens. Bon utilise lui-même le terme de « construction » dans ses ateliers d'écriture lorsqu'il fait référence aux œuvres de Koltès. Le terme de « construction » induit en quelque sorte que Koltès crée une « structure » sur laquelle le personnage de la pièce vient s'appuyer. Nous avions en introduction retrancrit les caractéristiques physiques de Léone dans les Carnets, on ne pouvait pas alors parler d'individualisation ou de « réalisme ». Au théâtre, il est cependant difficile d'attribuer des caractéristiques physiques précises étant donné que ce sont des acteurs qui incarneront les personnages. Tout de même, on pourra se demander si certains indices ne transparaissent pas dans le texte ou dans les Carnets. En effet, pour Koltès, le travail d'écriture de ces derniers, même s'ils ne semblent pas être directement utilisés dans la pièce, n'en est pas moins fondamental. Lorsque l'on pose la question du corps des personnages, deux éléments sont d'emblée essentiels : ce sont tout d'abord les portraits des personnages, puis c'est également le rapport qu'ont les personnages avec leur corps. Ces deux entités déterminent les corps des personnages et le rôle qu'ils tiennent au sein de l'œuvre. Comment se positionnent donc Koltès et François Bon ? Pourra-t-on parler de « construction des personnages » au sein du genre romanesque ? Quel rapport les personnages entretiendront-ils avec leur propre corps ? Autant de questions auxquelles nous nous efforcerons de répondre ; mais en premier lieu, avant d'entrer plus précisément dans l'analyse, je proposerai quelques tableaux réunissant toutes les caractéristiques physiques des différents personnages de Koltès et de Bon dans les œuvres que nous étudions plus précisément.

PORTRAITS DES PERSONNAGES DANS LES ŒUVRES DE KOLTES

| | <u>N.J.A.F.</u> | <u>R.Z.</u> |
|-------------------------|--|---|
| Personnages principaux | <p>Narrateur :</p> <ul style="list-style-type: none"> - « mouillé » - « légèreté » | <p>Zucco :</p> <ul style="list-style-type: none"> - « Grandes mains fortes » - « Ce garçon, pourtant, au regard si doux ; ce beau garçon. » - « Ta belle gueule » - « Vous êtes beau gosse » |
| Personnages secondaires | <p>Locuteur :</p> <p>« Tout petit et nerveux que tu es »</p> | <p>La Gamine :</p> <ul style="list-style-type: none"> - « Je suis laide » - « Je suis grosse, j'ai un double menton, deux ventres, des seins comme des ballons de football, et quant aux fesses, heureusement qu'elles sont derrière nous. » - « Tu es jolie, tu es ronde, tu es potelée, tu as des formes » - « Je voudrais être maigre » - « Je suis laide, grosse. » |
| | <p>« Les salauds »</p> <p>« des gueules qui ne sont pas de vraies gueules comme toi ou moi »</p> | |
| | <p>« Femme »</p> <p>« Petite, pas solide, toute blonde avec des reflets et des boucles, pas trop de boucles, pas trop blonde, juste ce qu'il fallait pour y croire. »</p> | |

C.N.C.

Alboury

Pièce :

« noir » ; « vous avez des cheveux super » ;
« des lèvres super »

Carnets



Léone

Pièce :



Carnets :

« Un autour de chaque œil, deux rides seulement, deux cercles égaux parfaits. »

Horn

Pièce :



Carnets :

« Aux arbres on lit leur âge, en comptant autour de ses yeux et de sa bouche ses rides lentement déposées en alluvion. »

Cal

Pièce :



Carnets :

« Si légers qu'on dirait deux traces de doigts salis, deux plis partent de l'extrémité extérieure de chaque œil jusqu'au creux de la joue ; puis, très profondément, presque une fossette verticale, du côté droit, près des lèvres, une ride. »

Personnages secondaires :

Aucune description physique

PORTRAITS DES PERSONNAGES DE BON

| | |
|--------------------------------|--|
| PERSONNAGES PRINCIPAUX | <u>Décor Ciment</u> |
| | Laurin : |
| | Lambert : |
| | <ul style="list-style-type: none"> - « lunettes bleutées » - « manière hébétée de ses yeux fixes, au-dessus du torse amaigri et faible. » |
| | Isa Waertens : |
| | Goëllo : |
| | « Toxicomane » : |
| | <p>« Sa tête grosse, osseuse et blême » ; « lèvres blanches » ; « poils pas rasés d'adolescent » ; « yeux désormais écartelés » ; « bouche pourrie »</p> |
| | Juliette Cohuau : <p>« trop maigre et masquée [...] Le temps avait terni son masque marron en beau cuir à chaussures, qui la prenait à ras des paupières pour couvrir le nez et les joues, surplomber la lèvre au-dessus d'un arrondi qui lui plantait un sourire éternel et vorace sur lequel roulaient ses yeux effarés. »</p> |
| PERSONNAGES SECONDAIRES | Jean Jeudy : <p>« corps crispé » ; « les yeux si clairs, lavés mais vides, du marin au visage sans chair, tanné » ; « si maigre »</p> |
| | Karl Marx : <p>« Cette manière qu'il a de rire : tapant des pieds par terre et la tête en arrière, découvrant ses mauvaises dents écartées, grises de carie. »</p> |
| | « Le blond » : <p>« un type assez grand, des épaules un peu creuses et de travers qui lui donnaient, c'est vrai, mauvaise mine »</p> |
| | « Agent » : <p>« ce gros tas de viande » ; « obèse »</p> |
| | « Inspecteur » : <p>« son air propret et bien astiqué, sa moustache aux pointes peignées sur le complet bleu marine avec cravate variété et ses lunettes en or. »</p> |
| | MUTILATION : <ul style="list-style-type: none"> - Mari d'Isa Waertens qui s'est tiré sur le pied pendant la guerre. - Homme qui a perdu ses deux bras. |

| | <u>Un Fait divers</u> | <u>C'était toute une vie</u> |
|-------------------------|--|---|
| PERSONNAGES PRINCIPAUX | <p>Arne Frank : « yeux fixes injectés de rouge » ; « petit » ; « peau blême avec ses rousseurs » ; « lui avait en plus une espèce de moustache châtain très fin, des cheveux un peu raides, sur une peau qu'on devine râche. »</p> <p>Sylvie Maillard : « Et qu'elle était plus pâle que normalement un homme ou une femme est pâle. Elle était blême [...]. Et cette fille était habillée de façon à le dire, elle avait des bagues, et aux yeux du bleu, et un pantalon de cuir comme les portent ceux qui n'ont pas l'habitude de tout cet appareil. »</p> | <p>La morte : « le rire et la fierté éclatante des yeux tels qu'on s'en souvient. » « ce portrait aux yeux marron et la frange sur le front, ce drôle de sourire et la maigreur » « blonde maigre aux grands cheveux et au rire provoquant » « cheveux fins et bruns » « et sa maigreur, et ce que ça fait au visage dans le dessèchement des traits, et la fixité des yeux »</p> |
| | <p>Catherine Charles :</p> | <p>Le narrateur :</p> |
| | <p>Joël Maindreau :</p> | |
| PERSONNAGES SECONDAIRES | | <p>Père adoptif : « yeux très bleus et droits [...]. Dans les traits creusés, presque burinés, les yeux sont brillants » « sa barbe un peu grise, ses bras maigres dans le tee-shirt rouge et les yeux très bleus dans les rides »</p> <p>Sœur : « Elle est très maigre, les yeux bruns, et un fond plus rouge pour teindre ses cheveux noirs, ses dents sont irrégulières »</p> <p>La patronne de la citadelle : « la patronne avec ses grosses lunettes »</p> <p>« Amie de la morte » : « on t'a pris tes beaux cheveux mais t'étais belle quand même [...]. Ils t'ont coupé la jambe [...] tu tapais sur ton moignon. »</p> |

Ce qui apparaît tout d'abord lorsque l'on consulte ces tableaux c'est le peu de caractéristiques physiques propres à chaque personnage. Certains personnages en sont même totalement dépourvus, tels que Laurin, Goëllo, Isa Waertens, l'Amie, Le Mécanicien, ou le narrateur de C'était toute une vie. Comment le lecteur se représentera-t-il ces personnages ? Quelques indices permettent parfois d'élaborer l'image d'un personnage à l'aide de son âge ou de diverses caractéristiques ; mais ceci laisse tout de même une liberté très grande aux lecteurs qui peuvent partiellement modeler les personnages selon leurs sentiments et leur imagination. Afin de décrire un personnage, l'auteur peut avoir recours à deux procédés : soit il lui confère des traits caractéristiques observables par tous, soit il le situe sur « une échelle de valeur ». Ainsi certains personnages ne seront caractérisés que par une « valeur » positive ou négative ; c'est, par exemple, le cas de Roberto Zucco dont beaucoup de femmes au cours de la pièce diront qu'il est « beau ». Cependant, si le « manque » de description physique ne surprend pas dans une pièce de théâtre, il y a néanmoins un décalage dans les romans, même si depuis le Nouveau Roman, notamment, il y a eu une reconsideration des détails physiques. On pourra, par ailleurs, se demander si la construction « d'une marque physique rendue abstraite » ne serait pas précisément la technique qu'utilise François Bon dans ces trois romans. Ce que l'on peut également noter à la lecture de ces tableaux, c'est la répétition de caractéristiques physiques communes à quasiment tous les héros qui sont décrits. Ainsi, la grosseur est perçue de manière très négative dans l'ensemble des œuvres ; et les personnages « les plus attachants » sont aussi les plus maigres : le narrateur de La Nuit juste avant les forêts veut être « léger », « l'obésité » du policier est dévalorisée de manière récurrente, Lambert est maigre, de même que « la morte », ou encore que la Femme et l'Homme dans Un Fait divers. Pourquoi les auteurs insistent-ils de manière quasiment systématique sur cette « marque physique » ? La nourriture ou « la grosseur » peuvent à priori symboliser plusieurs choses. D'une part, auparavant (notamment au XIX^{ème} siècle), elles étaient attachées à une classe sociale : la bourgeoisie ; et elles faisaient immédiatement référence au confort et à l'opulence. Or, c'est précisément ce que Koltès semble « combattre » en ridiculisant « les bourgeois », le confort ou plus largement la stabilité dans ses œuvres. D'autre part, le fait d'être « obèse » peut aussi symboliser l'attachement au corporel plus qu'à « une vie intérieure », pour reprendre des termes proches de ceux de Koltès et de Bon. On remarque donc d'emblée que ce seront davantage leurs « idées » ou leurs sentiments qui détermineront les personnages que leurs corps. Puis, outre la maigreur, les auteurs font allusion à des personnages mutilés. Lorsque nous avons étudié les dénominations des personnages, nous avions remarqué que celles d' Un Fait divers (notamment « l'Homme », « la Femme ») pouvaient être rattachées au

théâtre des années 50 ; or, la mutilation en est également une caractéristique fondamentale comme dans Fin de partie de Beckett, à titre d'exemple. Dans cette œuvre, les corps sont non seulement mutilés, mais ils sont aussi considérés comme des ordures, puisque pour deux personnages de la pièce des poubelles en sont le prolongement. Pourquoi François Bon utilise-t-il alors la mutilation qui est récurrente dans son œuvre ? Dans d'autres romans, tel que Temps Machine, la mutilation et les corps mis en scènes dans situations dangereuses font partie du monde ouvrier et de la « manipulation » des machines ; mais que penser des autres œuvres qui ne mettent pas en jeu « ce décor » ? Cette mutilation, loin d'être anecdotique, jalonne la plupart des œuvres de Bon. De plus, elle est également mise en scène par Koltès puisque Léone « s'automutile » en se coupant le visage au cours de la scène XVI de Combat de Nègre et de chiens. Parmi les personnages « mutilés », on peut établir « deux catégories » ; il y aurait alors, d'une part ceux qui ont cette caractéristique dès la naissance (c'est le cas du toxicomane), et d'autre part, ceux pour qui elle est la « marque » d'un accident (notamment Lambert, le mari d'Isa Waertens ou encore l'amie de la morte dans C'était toute une vie qui est atteinte d'un cancer). Ces mutilations confèrent une portée dramatique supplémentaire au personnage. La souffrance est vécue physiquement par celui-ci, et elle l'oblige à agir différemment. Elle représenterait alors une marque physique « concrète » du personnage qui s'opposera à la « marque physique rendue abstraite ». La souffrance du corps est ce qui le marque, et on pourrait à ce titre reprendre la formule du médecin légiste dans Un Fait divers : « Un corps est un livre tout s'y marque d'une histoire. ». Le mal-être physique des personnages est donc récurrent, qu'il soit symbolisé par la « maigreur » ou par la mutilation, d'ores et déjà les caractéristiques corporelles semblent donner un indice sur les relations que les personnages entretiennent avec leur « enveloppe charnelle ». D'autre part, la maigreur apparaît déterminante si l'on prête attention à la description des visages des personnages. Dans les Carnets de Koltès, les visages apparaissent comme des masques qui symbolisent le « *for intérieur* » des personnages. Or la maigreur permet en quelque sorte d'accentuer les traits du visage. On pourrait aisément faire un croquis, ou même plutôt un schéma, des visages des personnages de Combat de Nègre et de chiens. Mais n'en serait-il pas de même pour certains personnages des romans de Bon ? Si l'on observe les descriptions de ces personnages retranscrites dans les tableaux, on notera que le plus souvent certaines caractéristiques physiques vont permettre de « définir des traits » sur les visages. Prenons l'exemple de la jeune femme morte de C'était toute une vie ; la « frange » ainsi que les cheveux « grands » et « fins », délimitent des « marques » qui « encadrent » le visage. De même, sans donner plus de détails Bon décrit souvent des visages anguleux. Le lecteur ne

peut en aucun cas se représenter précisément les visages des personnages, mais il lui est donné en quelque sorte des masques qui déterminent les personnages. Bon utilise aussi un personnage véritablement « masqué » à travers Juliette Cohau. Celle-ci a été mordue par des chiens et porte toujours un masque afin de cacher les blessures de son visage. Ce masque est, par ailleurs, largement décrit et récurrent à l'intérieur du roman. L'utilisation de « masques » est un point commun à Koltès et à Bon ; et ceci apparaît comme une position relativement rare dans le théâtre et les romans des années 80. Au théâtre, habituellement le personnage n'est pas décrit, lui conférer un masque, c'est lui apporter une « structure » supplémentaire ; au contraire le roman peut individualiser un personnage à travers son corps, et refuser ceci en utilisant un masque, c'est en quelque sorte refuser une représentation corporelle du personnage aux lecteurs. Pour résumer, Koltès et Bon, tout en utilisant des genres littéraires différents adoptent une position médiane. Le corps dans leurs œuvres n'est plus un outil d'individualisation, mais il devient un symbole, une manière supplémentaire pour le lecteur d'appréhender le personnage. Les portraits, dans les œuvres, sont utilisés avant tout de manière symbolique à travers « la maigreur », « la mutilation » et les masques. Ainsi Horn incarne la vieillesse, la fatigue et la lassitude ; et si ceci est largement présent au cœur de la pièce, son portrait l'accentue et détermine le personnage avant sa mise en scène. Le masque devient ainsi un élément de « structure » du personnage qui permet de le qualifier à différents niveaux. Les deux cercles autour des yeux de Leone, par exemple, tendent à lui conférer un air « étonné » et même « hébété », attitude qui semble la caractériser dans l'œuvre. Cal, la jeune femme morte et d'autres personnages aux traits anguleux semblent « marqués » par leur souffrance. Le masque ne suffit certes pas à résumer un personnage mais il semblerait qu'il permette d'accentuer une de ses caractéristiques, et cela lui apporte ainsi un relief supplémentaire. « Les yeux injectés de rouge » de Arne mettent en relief « la colère » que les autres personnages ont perçue en lui, de même le fait que « la femme » soit habillée dans des vêtements qui ne sont pas les siens, accentue son « indétermination » et sa « malléabilité ». Toutes ces caractéristiques déterminent de manière cruciale les personnages et la réception qu'en fera le lecteur. Le corps est « dématérialisé ». Il n'est appréhendé que comme une souffrance à travers une symbolique déterminante, et un mal-être omniprésent. Mais le corps, au-delà à présent des distinctions physiques, n'est-il pas un « moteur » essentiel qui permet de définir les personnages et leurs rapports ?

Outre le portrait des personnages, la reconnaissance des corps apparaît comme un leitmotive dans les œuvres de Koltès et de Bon. Pourtant cette problématique ne semble pas

être illustrée de la même manière par les deux auteurs. Koltès, à l'intérieur de ses pièces, confère un rôle essentiel à la lumière et à la vue. Si traditionnellement la lumière permet d'accéder à la vision et donc aux portraits des personnes, c'est exactement l'inverse dans ses œuvres. Leone ne veut pas être vue, de même qu'Alboury ; pour lui, la lumière aveugle et empêche de voir le réel : « Mes yeux ne supportent pas la trop grande lumière ; ils clignotent et se brouillent ». Dans La Nuit juste avant les forêts, le narrateur fuit la lumière et les miroirs tout au long de l'œuvre ; car la lumière nuirait à la reconnaissance, il la définit ainsi : « cette lumière qui nous fait si semblables ». Le noir devient un révélateur, en opposition avec la conception traditionnelle de la société occidentale. Le « corps vu » est perçu comme un élément « trompeur », on comprend alors l'enjeu de l'utilisation des masques. De plus, tous les personnages principaux de Koltès voudraient ne pas être vus, Zucco aspire à devenir transparent. Il y a une sorte de double masque dans les œuvres de Koltès ; avec d'une part un masque symbolique qui retranscrit en quelque sorte le « *for intérieur* » des personnages, puis, il y aurait une volonté d'endosser un véritable masque qui empêcherait la reconnaissance par les autres. Les héros semblent vouloir se protéger des autres, et cette protection passe par la transparence et l'anéantissement du corps : « J'ai toujours pensé que la meilleure manière de vivre tranquille était d'être aussi transparent qu'une vitre » dit Roberto Zucco. Pourtant il dit plus loin que ce qui est le plus visible, c'est le sang. Koltès joue sans cesse sur les oppositions voir/ne pas voir et lumière/obscurité. Les personnages éprouvent le besoin de cacher leurs corps, il y a ainsi une sorte de « honte » omniprésente du corps vis-à-vis de soi et des autres. Bon, quant à lui, pose la problématique de la reconnaissance du corps d'une manière différente. La reconnaissance du corps est appréhendée de manière intimiste. Paradoxalement, les personnages principaux ne reconnaissent plus leur propre corps : c'est le cas du toxicomane dans Décor Ciment dès les premières pages : « ce n'était pas mon image donc, ce type accroupi », puis de « l'Homme » de Un Fait divers au cours de sa première intervention : « On se passe les mains sur le front, la bouche, les yeux, ça ne correspond pas. ». Les personnages de Koltès souhaiteraient être « dématérialisés », alors que ceux de Bon éprouvent un clivage entre leur corps et leur esprit. Le corps est le plus souvent perçu comme une « enveloppe » extérieure à l'être, à la manière de vêtements. On remarque des formules telles que : « au corps devenu un moment ce vêtement vide », ou encore « on est dans sa peau comme un hochet creux ». L'écho des deux termes très proches sémantiquement « creux » et « vide » illustre le malaise des héros. Les personnages semblent être sans cesse à la recherche de leur être et des sensations de leur corps. Le corps devient ainsi le symbole de la souffrance des personnages. Si dans les œuvres de Koltès les corps sont parfois porteurs

d'une souffrance physique, ceci est radicalisé dans les romans de François Bon. Dans Décor Ciment, c'est cette sensation de vide qui prédominera, alors que dans Un Fait divers c'est davantage un sentiment d'écrasement avec l'image récurrente de l'étau : « on est dans l'étau » dira la « femme ». Dans C'était toute une vie, l'utilisation de la drogue illustre la double position des personnages vis-à-vis de leur corps. Elle est, en effet, un moyen de fuite hors de soi « et dans le sang et dans la peau et dans ce liquide sous le crâne cela qui fait piquer du nez et remplace le gris par des couleurs. ». L'ouverture et l'accumulation du rythme ternaire accentuent cet anéantissement du corps et ce besoin de fuite. Les héros de Koltès veulent échapper à leur image ou au regard des autres, pour ceux de Bon, ils semblent vouloir « échapper à eux-mêmes » et pour cela ils utilisent des moyens divers tels que la drogue ou la fuite.

Ceci est aussi mis en relief au niveau des rapports physiques que les personnages ont entre eux. Ces rapports sont essentiellement basés sur la violence et l'humiliation. Le corps est ce par quoi les personnages souffrent, mais il est aussi, dans ces deux premiers romans de Bon, ce par quoi on fait souffrir les autres en frappant ou en humiliant. Cette souffrance va être portée à son comble avec l'omniprésence de la mort. Dans quatre œuvres, une scène ou même la totalité de l'œuvre se déroulera en présence d'un corps mort au centre de l'action. Tout d'abord, le début de Décor Ciment se déroule avec le cadavre de Raymond Crapin au milieu de la cité puis dans le fourgon de police, puis dans Un Fait divers, le huis clos a lieu en présence du corps de la victime. De plus, dans les œuvres de Koltès on assiste à des situations similaires puisque dans Combat de Nègre et de chiens, le motif de la venue d'Alboury est la restitution du corps de Nouofia, et dans Roberto Zucco, « l'enfant » doit simuler sa mort jusqu'à ce qu'il se fasse tuer. La souffrance est donc inscrite dans le corps du héros, et la mort est en quelque sorte présente à travers la médiation d'un autre corps. Chaque héros de ces œuvres est proche d'un corps mort, soit parce qu'il lui a donné la mort, soit parce que le mort était son alter ego. Le corps mort projette la mort ou la destruction du héros. Au-delà de la souffrance physique, à laquelle seul Alboury semble échapper parmi ces personnages, la mort hante l'œuvre à travers l'omniprésence du corps du mort. Le corps n'est plus l'outil d'une individualisation mais il est le lieu et le symbole de la souffrance qui apparaît, quant à elle, comme une donnée essentielle et propre pour chaque héros. Ce n'est plus le corps qui porte l'aspect unique d'un personnage mais c'est plus particulièrement le malaise et la souffrance perçus à travers ce corps. Cependant, nous avions posé la question de la construction du corps du personnage à travers l'écriture, or on peut se demander si le problème de la construction d'un corps n'est pas la problématique des personnages eux-mêmes notamment dans les

romans de Bon. Ceci n'apporterait-il pas alors des indices à propos de la « construction des personnages » par les écrivains ?

La représentation « artistique » du corps est essentiellement présente dans les œuvres de Bon, et plus précisément à travers le narrateur de C'était toute une vie et Laurin dans Décor Ciment. Cette représentation est néanmoins paradoxale et elle s'articule autour de deux mots majeurs : « visage » et « buste ». De manière relativement étonnante, après l'étude des portraits que nous avons proposée auparavant, les « visages » sont récurrents dans C'était toute une vie. Pourtant, l'utilisation du mot semble prévaloir sur les descriptions. On remarque, en effet, que ce substantif apparaît à de multiples occasions dans l'œuvre. On en compte trois occurrences dans la quatrième de couverture, et le visage de la jeune femme semble sans cesse hanter le texte qui essaie de la « reconstruire ». Le mot « visage » est souvent corrélé au substantif « mot » et à la « ville ». Le texte propose alors la construction d'un personnage avec « son visage », ses « mots » et sa « ville » ; pourtant le sens de « visage » va être en quelque sorte détourné par Bon, ce n'est plus tant le portrait physique, mais c'est plutôt « comment elle était » lorsqu'il écrit « à chacun de nous elle présentait un visage, et la somme de ces visages ne suffit pas à la reconstruire. ». Alors tout comme dans les œuvres de Koltès, l'individualisation est ailleurs que dans les traits du visage. Morgan rêve d'un personnage sans visage et il se demande si l'on peut savoir si c'est soi même ; or, les personnages de Bon apparaissent eux aussi sans visage. On assiste alors à une redéfinition de ce substantif et de l'individualisation. Il est difficile de penser qu'il n'y a pas d'individualisation des personnages de la part de Koltès et de Bon puisqu'ils ne semblent pas pouvoir être interchangeables ; elle sera donc ailleurs. Le projet de Bon serait sans doute plus proche de celui de Laurin qui dit « j'aimais trop les visages » et qui sculpte uniquement des bustes. L'attachement aux visages est exprimé par la récurrence de ce vocable, pourtant les personnages à travers leurs descriptions apparaissent uniquement comme des silhouettes, seule la souffrance permet une mise en relief de chaque corps. Bon s'interroge, par ailleurs, au sein même de son œuvre « Comme on ferait des gammes de réel, puisque le visage est là mais d'un visage comment parler. »³⁹. C'est en quelque sorte l'impossibilité à décrire ces « visages » qui va provoquer un « décalage ». Le mimétisme de la description d'un visage étant inaccessible, une nouvelle écriture du personnage prend forme. Les corps ne sont plus le support d'une illusion référentielle ; cependant, ils sont une construction symbolique essentielle aux textes. Laurin présente ainsi son projet « réussir un jour la forme d'un homme

³⁹ BON, François : Prison, Lagrasse, Verdier, 1997, p.67.

qui tombe », or ne serait-ce pas aussi le but de ces deux auteurs ? Le corps n'est plus objet de l'écriture au sens où il n'est plus décrit mais il devient motif notamment pour Bon : « ce qu'il y a de savoir dans écrire ne tient pas à la maîtrise des mots [...] mais à une autre expérience, du corps et des yeux et du souffle, où c'est elle qui est devant. »⁴⁰. Plus qu'à des descriptions qui apparaissent « difficiles », le lecteur assiste à des mises en scène des personnages au cœur du roman. Ceci tend, par ailleurs, à « rapprocher » l'univers du théâtre et le monde du récit. Le lieu deviendra alors primordial comme il y est fait allusion dans la grille de construction des personnages. Et on pourra se demander si « l'harmonie ou la correspondance des corps et des lieux »⁴¹ a bien lieu dans les textes de ces deux auteurs. En effet, lors de la construction des personnages, Koltès crée « un lieu réel hors de la scène de la pièce », comment apparaît-il alors ? Quelle est sa relation au personnage ? Et enfin, Bon utilise-t-il cette technique dans ses romans ?

⁴⁰ BON, François, C'était toute une vie, Op. Cit., p.10.

⁴¹ Ibid, p.17.

3) Un « lieu réel hors de la scène de la pièce » :

Ce point est sans doute le plus complexe de la grille de construction des personnages. En effet, si les trois autres « moments » (le corps, le « for intérieur, et la parole) semblent « évidents » lorsque l'on pose la question de la construction d'un personnage, il n'en est pas de même pour celui-ci. Afin de présenter de manière détaillée ce point, je retranscrirai la description que François Bon propose :

« Point 2, pour chaque personnage on construit un **paysage réel**, hors de la scène de la pièce. Une scène relevant de l'**instantané**, qui ne relève pas du théâtre, et rien de cela, paysage ou scène, ne sera repris dans la pièce. Et Koltès associe à chaque personnage au moins une de ces **scènes prises à la réalité quotidienne supposée du personnage** [...]. Images liées au personnage mais **prises au monde réel**, le personnage là comme **spectateur** et sans dépendance temporelle à la scène. »^{42 43}

Ce point apparaît comme le plus paradoxal car il est « extérieur » aux personnages. Le « corps », « la parole » ou « le for intérieur » sont des parties constitutives du personnage, de même que le nom ; cependant, ce n'est pas le cas du lieu qui est une réalité autonome. Le fait de l'intégrer à la construction de ce dernier semble alors surprenant. On remarque quelques formules essentielles dans la définition de Bon. Tout d'abord, l'aspect fugitif et externe à l'œuvre. Le travail de carnet programme l'œuvre, mais elle n'en devient pas dépendante. Ce qui paraît essentiel dans cette citation c'est l'expression « réalité quotidienne supposée ». En effet, si le personnage est « dématérialisé » de par son nom et son corps, le lieu au contraire va être rattaché au « réel ». Koltès et Bon déplaceraient ainsi la mimesis au niveau du lieu. Alors, ce ne sera plus le corps qui donnera un indice référentiel, mais ce seront les lieux qui, en quelque sorte, programmeront les personnages. Il y aurait donc un renversement des perspectives : avec un corps symbolique et un lieu qui conférera une portée réaliste aux personnages. Koltès souligne le lien qu'il établit entre les personnages et les lieux dans plusieurs entretiens, et il fait ainsi cette remarque sur son propre travail d'écriture : « Le lieu est très important. Je ne peux écrire une pièce, m'enfoncer dans les personnages que si j'ai trouvé le contenant. Un lieu qui à lui seul, raconte à peu près tout. »⁴⁴. Le lieu est alors ce qui conditionnera non seulement les personnages, mais aussi l'écriture de la pièce ; son rôle est

⁴² BON, François : Tous les mots sont adultes, Op. Cit., 214-215.

⁴³ Les mots en gras ont été soulignés par nous E.M.

⁴⁴ Koltès, la question du lieu, Paris, CRESEF, 2001.

alors essentiel, et il sera en quelque sorte constitutif des personnages. Néanmoins, avant tout, il semble important de faire un rappel sur la « forme » utilisée par les deux auteurs. Au théâtre, les descriptions des personnes et des lieux ne sont guère possibles à l'intérieur même des dialogues ; mais il en est de même dans Décor Ciment et Un Fait divers de Bon. En effet, les personnages qui prennent la parole se connaissent les uns les autres ; mais surtout, étant donné que l'« interlocuteur fantomatique » semble lui aussi être en quelque sorte « intégré » dans le microcosme de la cité, (en ce qui concerne Décor Ciment), toute description des personnes est inutile. Un Fait divers fonctionnera également sur ce principe. Pourtant, si le « locuteur » connaît l'ensemble des protagonistes, il ne pénètre pas obligatoirement dans tous les lieux, et ce sont donc ces lieux qui vont être davantage détaillé. De même, dans les pièces de Koltès, l'espace sera structuré dans les didascalies, cependant les lieux les plus « précis » seront ceux qui sont « ailleurs » auxquels ni le personnage « interlocuteur » ni le lecteur (ou spectateur) n'ont accès. Mais comment apparaît alors le lien entre lieu et personnage ?

Koltès, dans les Carnets, construit des lieux extérieurs à la pièce ; mais ils restent néanmoins inscrits dans la même problématique ; ainsi Leone est mise en scène lorsqu'elle descend de l'avion, et Horn est décrit dans son chantier. Ces deux lieux sont, par ailleurs, caractéristiques de l'écriture des premières pièces de Koltès. L'avion suggère le mouvement ; or les pièces de Koltès semblent naître le plus souvent du déplacement d'un personnage et d'une intrusion. Dans Combat de Nègre et de chiens, Léone est un des deux personnages, avec Alboury, qui va être intégré dans un lieu « nouveau » pour elle. Ces deux personnages, davantage encore que Horn et Cal, qui ont reproduit une microsociété occidentale en Afrique, vont être en quelque sorte exilés. Cette position d'exil de Léone est cruciale, l'étonnement que Koltès décrit lorsqu'elle descend de l'avion dans les Carnets est précisément l'attitude que Léone adopte tout au long de la pièce. Koltès construit ainsi ce deuxième point pour ce personnage :

« A son arrivée, en descendant de l'avion ; [...] apercevant le ciel sans soleil et sans nuages, un vol tournoyant d'aigles ; apercevant sur un corps gonflé, obèse, déjà blanc de décomposition, qui flotte doucement – étouffant un petit cri, une main sur la bouche : Quel petit grain de sable on est, ouh ! »

On remarque un double mouvement dans cette citation. Tout d'abord, la première partie, jusqu'au tiret décrit ce que Léone voit avec un zoom avant sur un corps. Cependant, la deuxième partie de la citation, qui est focalisée sur Léone, va ruiner l'intensité dramatique par la naïveté et la désinvolture du personnage qui est ici largement infantilisé. Ce double

discours est précisément ce qui caractérise Léone, puisqu'elle apparaît sans cesse en décalage par rapport à ce qui se produit. Ce qui est également significatif, c'est que Koltès a réécrit deux fois ce point de construction de Léone ; et dans les deux cas, Léone est « vue » lorsqu'elle arrive dans un moyen de transport, puisque dans le deuxième exemple il s'agit d'une voiture et de la même façon on retrouve le « double discours ». Ce qui semble alors capital c'est l'exil et le mouvement du personnage. C'est bien le lieu qui va conditionner les réactions du personnage, puisque l'étonnement n'est rendu possible que par l'exil. Cal et Horn sont quant à eux perçus dans « leur chantier ». C'est un lieu immobile et carcéral qui peut également apparaître comme phagocyte. Là encore donc, le lieu partage les mêmes caractéristiques que les personnages : l'immobilisme et la peur de l'Autre, symbolisée par les barbelés. Mais que penser alors du personnage principal de la pièce : Alboury ?

De manière relativement paradoxale, c'est le personnage qui est le moins construit dans les Carnets puisqu'on ne retrouve pas tous les points de construction à son propos. Cependant, on peut se demander si ces points ne sont pas présents à l'intérieur même du texte. En effet, en ce qui concerne le premier point de la construction, le corps ; les marques tribales sur son visage auxquelles il est fait allusion au sein des didascalies semblent s'y substituer. De même, Koltès explique que les personnes qui s'expriment dans une langue étrangère ont un emploi « sémantique » de la langue (« un chat est un chat »), Alboury pourra alors pleinement exprimer ses « idées » durant la pièce. Il est sans aucun doute le personnage le plus complexe, mais aussi le plus énigmatique, et cette caractéristique fondamentale qui séduit le lecteur ou le spectateur semble être déjà présente dans les Carnets. Alboury semble, par ailleurs, essentiellement « qualifié » (comme l'ensemble des personnages principaux de Koltès) par son imprévisibilité. Le lecteur ne peut en aucun cas prévoir les trajectoires de Roberto Zucco, du narrateur ou d'Alboury. Or, si Koltès leur assignait un lieu, ils en deviendraient « dépendants » et seraient en quelque sorte conditionnés par ce dernier. Le narrateur de Bon dans Prison dira ceci à propos des détenus : « Cette manière qu'ils ont tous d'être comme perdus sur la terre. »⁴⁵. Cette citation met en relief l'errance des personnages, ils apparaissent comme des « anges déchus », cette errance caractérise non seulement Alboury mais aussi Zucco et le narrateur de La Nuit juste avant les forêts. De plus, Koltès ajoute à cette errance une position d'exil ; le héros n'est pas où il « devrait » être ; Alboury n'avait pas le droit de pénétrer dans le chantier et Zucco devrait être en prison. Ce n'est donc pas exactement le lieu qui définit les personnages principaux de Koltès mais plutôt leur rapport à ces lieux. Il y a en

⁴⁵ BON, François : Prison, Op. Cit., p.63.

quelque sorte une « construction en négatif » des héros vis-à-vis de l’élaboration des autres personnages. De manière très précise dans les œuvres de Koltès, les personnages ont les mêmes caractéristiques que les lieux où ils demeurent ; on comprend alors l’importance des Carnets. Non seulement, ils permettent une description symbolique des personnages ; mais ils permettent également une détermination des personnages à travers les lieux où ils sont mis en scène. Koltès a dit à ce propos : « On rencontre parfois des lieux qui sont [...] des sortes de métaphores de la vie ou d’aspects de la vie. »⁴⁶. Il y a donc une double tension avec un lieu qui « définit » le personnage à travers une symétrie, et un lieu qui en même temps apparaît réaliste. On remarquera enfin de manière globale que la plupart des lieux utilisés par Koltès sont « marginaux », « carcéraux », et qu’il y a sans cesse un jeu sur les oppositions fermé/ouvert et intérieur/extérieur qui sont également fondamentales en ce qui concerne les personnages. De plus, l’hypothèse que nous avions émise au début semble se vérifier ; puisque si le mimétisme est inexistant lors des portraits, il est fondamental lors de la description des lieux. La « mise en scène » est précise et participe largement à l’illusion référentielle. L’abondance de détails et la structuration de l’espace vont « authentifier » les lieux, et permettre au lecteur de « visualiser » le personnage dans une ambiance particulière. Mais à présent, comment François Bon illustre-t-il la relation entre les personnages et les lieux ?

Lorsque l’on se demande dans quel décor se déroulent les œuvres de Bon, le cadre est souvent très étendu : Décor Ciment est ancré dans une cité, Un Fait divers met en jeu plusieurs lieux dont le principal serait l’appartement où a eu lieu le huis clos, et enfin l’action de C’était toute une vie est localisée à Lodève, dans l’Hérault. Là aussi, les lieux semblent, tout comme dans les textes de Koltès, marginaux (banlieue ou province) et carcéraux (en ce qui concerne Lodève, par exemple « la petite ville en entonnoir »). L’« état » auquel nous avons fait allusion à propos des corps des personnages est également présent à travers les lieux. Pourtant, outre le cadre global de l’action, le roman semble illustrer pour chaque personnage un lieu particulier. Or, ce lieu et l’action qui y serait présentée ne représenteraient-ils pas le deuxième point de la construction des personnages ?

Dans Décor Ciment, chaque personnage est décrit par un autre dans le lieu où il réside. Lambert et Laurin décrivent l’appartement de Jean Jeudy avec un jeu sur la complémentarité de leurs sens ; Goëlla présente le « local » de Laurin et l’appartement d’Isa Waertens ; et

⁴⁶ KOLTÈS, Bernard-Marie : Une Part de ma vie, Paris, Minuit, 1999.

Laurin assume la description du logement de Lambert. Les personnages mettent, par ailleurs, ainsi leurs « affinités » en relief. Cependant, outre cela, chaque lieu va être décrit d'une manière personnelle. Le lecteur n'est pas confronté aux descriptions d'un narrateur omniscient, mais elles sont assumées par des personnages individualisés et donc nécessairement subjectifs. On retrouve donc les mêmes caractéristiques que dans les œuvres de Koltès en ce qui concerne le héros. Laurin, contrairement aux autres personnages, est extérieur à la cité puisqu'il ne pense pas y rester, et de plus, il n'habite pas dans les tours, mais dans un local à côté du périphérique. Le lieu révèle ainsi différentes facettes du héros, toujours en retrait dans les œuvres de ces deux auteurs. Le lecteur pénètre dans l'univers de chaque personnage principal. En ce qui concerne Jean Jeudy, Laurin insiste sur la vétusté de l'appartement : « Un ancien marin échoué là qui s'appelait Jean Jeudy. [...] c'était une autre époque, de lampes de chevet sur des napperons et de housses sur des meubles, une ambiance de vieille dame confinée. »⁴⁷. On remarque un parallèle entre la « personnalité » de Jean Jeudy qui apparaît dans ses prises de paroles via Lambert et la description de cet appartement. On retient notamment le « décalage » dû à la vieillesse (« autre époque »), et au fait qu'il n'est pas vraiment chez lui. On note également, à nouveau, le caractère carcéral « confiné », et de la même manière qu'il est prisonnier de son corps, il l'est également de son habitation. Puis, lors de la présentation de l'appartement de Lambert, Laurin mettra en relief le dénuement « fenêtres sans rideau », « lumière crue, comme méchante », « il y avait un porte-manteau dans l'entrée, et son fauteuil dans l'autre pièce, le reste vide. »⁴⁸. La solitude et le handicap de Lambert sont également soulignés lors de la description de son logement. La lumière qui gêne Laurin et le « dénuement » s'expliquent par le fait que Lambert est aveugle. Ceci « touche » en quelque sorte le lecteur, et l'appartement devient le reflet et le prolongement de la condition existentielle de chacun des personnages. Goëlle lorsqu'il décrit l'appartement d'Isa Waertens insiste sur « les tulles » et les accessoires de son activité de « voyance » ; à l'inverse de Lambert diverses personnes sont énumérées qui pénètrent dans l'univers de la gardienne. On observe un balancement entre ces espaces intérieurs qui semblent intensifier les caractéristiques des différents personnages ; et la cité qui, quant à elle, reflète la condition de l'ensemble des personnes qui y résident. De plus, si les portraits ou les détails à propos des personnages sont rares, la ville peut apparaître parfois comme leur image :

⁴⁷ BON, François : Décor Ciment, Op. Cit., p.48.

⁴⁸ Ibid, p.117.

« Au bord des villes s'inaugure l'homme interchangeable, à chaque étage les portes sont pareilles, on se soumet à ce qui vous semble »⁴⁹

La « monotonie », la « pauvreté » et la marginalité sont les caractéristiques essentielles de cette description, elles sont aussi ce que ressentent les personnages. Dans ce texte, les lieux permettent de décrire en creux la condition humaine de ceux qui les peuplent. Non seulement le lieu privé accentue encore certains traits des personnages et permet au lecteur de pénétrer dans « leur réalité quotidienne », mais aussi, l'endroit où ils vivent les conditionne et les reflète. Ce ne seront pas des conflits psychologiques qui détermineront l'existence intérieure d'un personnage, mais ce seront les lieux dans lesquels il est inséré. Cela apparaît relativement semblable dans Un Fait divers ou dans C'était toute une vie, même si il y a quelques décalages. Dans Un Fait divers, les lieux privés sont moins décrits que dans Décor Ciment, pourtant ils semblent être utilisés de la même manière. La marginalité et le mouvement sont mis en relief en ce qui concerne Arne Frank. Il n'est jamais réellement « chez lui » : il dort dans des voitures, il est « marchand ambulant », et l'appartement à Marseille est décrit comme appartenant essentiellement à la jeune femme. Dans ce texte, il y a un important réseau de signes autour des lieux. Comme le note le metteur en scène, le couple habitait à Chutes-Lavie « la dictature des noms sur ceux qui les traversent »⁵⁰, les lieux là aussi conditionnent et prolongent les destins des personnages. Tous les lieux rattachés à la femme sont perçus comme des endroits « idéalistes » et liés à l'enfance « chambre de gamine » et « boîte à bonbons ». Ce qui demeure sous-entendu dans les réactions de ce personnage, est davantage explicité lorsqu'il s'agit de décrire les lieux où elle réside. La notion d'instantané est, elle aussi, en quelque sorte conservée puisque le lecteur n'assiste pas à un ensemble de scènes qui se déroulent dans le même lieu. Le lieu est alors utilisé comme indice de la « vie quotidienne réelle » du personnage. Cependant, la construction (même si on ne peut pas l'utiliser comme telle puisque les lecteurs n'ont pas accès aux carnets relatifs aux différentes œuvres de Bon) n'en est pas moins présente et essentielle dans les romans. Par ailleurs, dans cette logique du lieu utilisé comme indice de réalisme, en ce qui concerne les autres personnages (ceux qui sont moins individualisés que les héros), il n'y aura pas de description de leur logement. Le mécanicien vit chez l'amie, mais même si cet appartement est le lieu capital de l'œuvre, il n'est pas décrit. Le lecteur ne peut en aucun cas en avoir une représentation précise. Bon utilise la même technique que dans Décor Ciment, les caractéristiques de cette appartement vont être le reflet des sentiments des personnages :

⁴⁹ Ibid, p.26-27.

⁵⁰ BON, François : Un Fait divers, Op. Cit., p.42.

l'aspect carcéral et l'isolement. On remarque d'ores et déjà une utilisation différente de ce point par les deux auteurs. Koltès se sert du lieu pour une mise en scène qui elle-même sera signifiante, c'est la descente de l'avion de Léone qui est retenue et qui va conditionner les réactions du personnages. Bon, quant à lui, utilise les lieux comme reflets des personnages. Les lieux privés sont ainsi essentiels dans les œuvres de Bon alors qu'ils sont quasiment inexistantes dans celles de Koltès. Néanmoins, dans C'était toute une vie, il y aurait peut-être une « cohabitation » des deux techniques. D'une part, la ville est une donnée essentielle, et de même que dans les autres œuvres de Bon, elle illustre et conditionne les vies des personnages. Toutes les caractéristiques récurrentes des lieux, dans les œuvres de ces deux auteurs, y sont également inscrites : isolement et aspect carcéral notamment. La ville et la jeune femme morte semblent former un couple indissociable de par l'entrelacement des paragraphes (puisque au début du texte un est focalisé sur la morte et le suivant sur la ville). Cependant, on note également une mise en situation de la jeune femme qui apparaît essentielle à la lecture. La nostalgie omniprésente dans le livre est aussi cruciale lors des descriptions du personnage. Le narrateur n'a que sa mémoire et les deux photos de la morte qu'on lui a montrées pour convoquer son image. Les mises en situation sont alors primordiales car elles la font « vivre » aux yeux du lecteur. Le corps n'est qu'une silhouette, mais la « mise en scène » semble faire sens, notamment ici :

« Et le soir dans l'appartement jaune, seule à marcher encore une fois vers la fenêtre, avec la vierge illuminée loin au-dessus de la ville, les trois endormis [...] allumant une autre cigarette, maintenant sur le balcon, les deux mains serrées sur la rambarde blanche »⁵¹

Cette description et la mise en scène sont très picturales, le lecteur est placé comme face à un tableau avec une structuration de l'espace en hauteur et en profondeur. Tous les éléments importants pour la jeune femme sont inscrits dans ce passage. On remarque la solitude compensée par l'attachement aux enfants et la présence de la ville. Pourtant il y a également une intensité dramatique (de la même manière que lors de la construction du personnage de Léone par Koltès que nous avions associé à un poème de Rimbaud). Cette intensité est présente dans la crispation des mains sur la rambarde. Cette scène provoque une sensation de « vertige » et de chute qu'on retient. Nous avions remarqué que Laurin voulait sculpter des « corps qui tombent », or c'est exactement dans cette position que la jeune femme est illustrée. L'attachement aux enfants et à la rambarde se double de la présence du vide, ceci

⁵¹ BON, François : C'était toute une vie, Op. Cit., p.68-69.

provoque une sensation de vertige, et cette sensation semble par ailleurs récurrente dans le destin de la jeune femme. Les couleurs sont peu décrites par Bon, pourtant le jaune est omniprésent dans l'ensemble de ses œuvres. Ce n'est pas un élément, mais c'est plutôt « l'atmosphère » d'un lieu qui est teintée en jaune. Cette couleur ne semble pas être attachée à un symbolisme particulier mais elle est décrite ainsi « le jaune est la plus chaude, la plus expansive, la plus ardente des couleurs, difficile à éteindre, et qui déborde toujours les cadres où l'on voudrait l'enserrer. »⁵². Alors, le symbolisme de la couleur des lieux pourrait lui aussi s'appliquer aux héros.

Le lieu est donc très solidaire du protagoniste qui y est inscrit. Ce point de construction du personnage est alors capital bien que paradoxal. Par ailleurs, nous travaillons sur une œuvre dont nous avons les Carnets; puis, en ce qui concerne les autres œuvres nous n'avons que les textes. Cependant, lorsque nous sommes en possession du travail préparatoire et du texte, nous notons immédiatement les correspondances de l'un vers l'autre. Les descriptions des lieux ne sont pas uniquement présentes dans ce qui précède l'écriture de l'œuvre ; puisque dans les pièces, on remarque que Zucco décrit la neige en Afrique, puis le narrateur illustre des « forêts », et enfin Horn se remémore son premier pont. En ce qui concerne les œuvres de Koltès, nous avons essentiellement étudié les lieux à travers le travail préparatoire ; cependant, au sein même du texte, les lieux projettent, tout comme dans les romans de Bon, les rêves et l'existence des personnages. Les héros sont « enserrés » dans des lieux cannibales et construisent un lieu où ils seraient « bien ». De plus, si l'on prend l'exemple de la Gamine, les lieux où elle est mise en scène (« sous la table », « derrière le rideau ») vont également symboliser le rejet. On peut donc en conclure que l'importance du lieu dans le travail préparatoire de construction des personnages a des répercussions au sein de l'œuvre puisque le lieu est le prolongement et le reflet de ce que peuvent être ou ressentir les différents personnages. Les lieux vont ainsi se substituer aux développements psychologiques dans un jeu incessant de reflet avec les personnages. La construction de ce deuxième point est donc relativement semblable dans les textes de Koltès et de Bon. Mais à présent que nous avons déterminé le corps, le nom et le rapport du personnage avec le lieu, il reste la question de la parole qui est mise en relief au théâtre et par la structure des romans de Bon. Alors, « Comment le personnage parle-t-il » ?

⁵² CHEVALIER, GHEERBRANT : Dictionnaire des symboles, Paris, Laffont, 1999.

4) « Comment le personnage parle ? » :

Au théâtre, la « voix » d'un personnage est capitale, puisque si les acteurs changent, le texte demeure toujours le même (même s'il subit des modifications selon l'époque et le metteur en scène). Les romans de Bon vont jouer sur cette frontière entre texte théâtral et récit. Dans un « roman classique », un narrateur assume la focalisation de l'ensemble du roman ; il peut alors, certes, « reproduire » les paroles des personnages comme si ceux-ci les avaient réellement prononcées, mais l'illusion de réel est moindre que dans la forme utilisée dans Décor Ciment ou Un Fait divers. Dans ces œuvres, le lecteur « a l'impression » que les « confessions » des personnages sont retranscrites « textuellement ». Bon « joue » lui-même avec son lecteur dans Un Fait divers lorsque l'avocat prend la parole et dit au « locuteur fantomatique » :

« Entrer dans votre appareil, oui, j'accepte. Pour le reste c'est non, et pour votre appareil aussi je vous le confirme : vous n'aurez pas de moi d'adresses ni aucun renseignement. Débrouillez-vous. Parce que ce qui vous intéresse, vous, moi ne m'intéresse pas. »⁵³

L'expression « votre appareil » reste ambiguë, pourtant, le lecteur peut penser à une caméra ou à un magnétophone qui enregistreraient l'intervention des personnages. Cet indice crée une illusion référentielle forte, le lecteur « peut croire » que l'auteur n'aurait fait qu'un travail de sélection, d'organisation et de retranscription d'interventions de « personnes réelles ». Tout est mis en place pour assurer cette illusion puisque le discours de l'avocat ressemble à un discours oral, notamment avec l'expression « pour le reste c'est non », et des phrases au style haché et décousu. Cette forme donne une part de réel essentielle à chaque personnage ; mais, de plus, chaque personnage, de la même façon que lors d'une pièce de théâtre, ne pourrait-il pas développer une langue qui lui est propre ? En effet, la formule « comment le personnage parle » est double au théâtre, c'est-à-dire qu'il y a d'une part ce qu'il pense, et d'autre part sa manière de s'exprimer. Les personnages de Koltès, et ceux de Bon grâce à la forme de ces récits, vont synthétiser ces deux aspects. Chaque personnage a-t-il alors une langue qui lui est propre dans le texte de même que dans la grille de construction ?

⁵³ BON, François : Un Fait divers, Op. Cit., p.143-144.

Vincent Jouve définit le personnage comme « un tissu de mots »⁵⁴ ; au théâtre, le personnage sera essentiellement, de plus, le reflet de ses propres paroles (comme nous venons de le voir). Ce ne sont pas les mots d'un autre protagoniste qui définissent le personnage ; mais ce sont les mots que celui-ci prononce. Par ailleurs, Koltès met en relief le fait que pour chacun de ses personnages il construit une langue qui leur est propre, c'est notamment le cas dans Combat de Nègre et de chiens, pièce à laquelle il fait référence ici :

« Chaque personnage de la pièce a son propre langage. Prenons celui de Cal, par exemple : tout ce qu'il dit n'a aucun rapport avec ce qu'il voudrait dire. C'est un langage qu'il faut toujours décoder. Cal ne dirait pas « je suis triste », il dirait « je vais faire un tour ». A mon avis, c'est de cette manière que l'on devrait parler au théâtre. »⁵⁵

Koltès dévoile deux motifs essentiels de son écriture. Tout d'abord, il dit « faire parler » chaque personnage dans une langue qui lui est propre ; et, il décrit le fonctionnement du langage de Cal. Puis, dans un second temps, il définit ce que devrait être le langage au théâtre, c'est-à-dire quelque chose qui ne se donne pas d'emblée et où il est nécessaire d'insérer des sous-entendus. En ce qui concerne la langue propre à chaque personnage, il semble ne faire aucun doute à la lecture que les manières de parler des protagonistes ne sont pas substituables les unes aux autres. En effet, les caractéristiques qui définissent la langue des personnages principaux varient d'un « individu » à l'autre et d'une œuvre à l'autre.

En premier lieu, la « manière de parler » du narrateur de La Nuit juste avant les forêts ne ressemble à aucun autre langage au sein des œuvres de Koltès. La forme même de l'œuvre induit en quelque sorte un langage particulier. Le narrateur est le seul personnage « parlant » de la pièce. Cette pièce constitue un véritable « morceau de bravoure » pour un acteur qui devrait jouer seul et jouer cinquante-six pages de texte sans quasiment reprendre son souffle puisqu'il n'y a aucun point si ce n'est le point final. La forme semble bien induire un langage particulier car il faut obtenir l'attention du lecteur ou de l'auditeur (le genre n'étant pas spécifié sur la première de couverture) durant un temps relativement long lorsque la parole est monopolisée par un seul personnage. Cette langue semble, par ailleurs, essentiellement se définir par son vocabulaire et par son « débit ». On peut néanmoins remarquer un double langage dans la manière de parler du narrateur. Il y a, en effet, sans cesse un entrelacement. Lorsque le narrateur s'adresse directement à son interlocuteur, il utilise un vocabulaire plus « poétique » et le « débit » ralentit ; en revanche, quand il lui raconte des événements ou qu'il

⁵⁴ JOUVE, Vincent, L'effet personnage dans le roman, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

⁵⁵ KOLTES, Bernard-Marie, Une Part de ma Vie, Paris, Minuit, 1999.

« donne son opinion sur un sujet », son langage est plus vif. Le « ton » et le registre de langue varient donc sans cesse tout au long de la pièce à travers un entrelacement incessant qui tient le destinataire « attentif ». Afin de mettre en relief ceci, je proposerai donc d'examiner le langage du narrateur au début de l'incipit, puis à moment où il raconte quelque chose à son interlocuteur.

« Tu tournais le coin de la rue lorsque je t'ai vu, il pleut, cela ne met pas à son avantage quand il pleut sur les cheveux et les fringues, mais quand même j'ai osé, et maintenant qu'on est là » (incipit : moment de la rencontre)

« alors, maintenant, je les vois partout, ils sont là, ils nous touchent, les pires des salauds que tu peux imaginer, et qui nous font la vie qu'on a » (il parle directement à son interlocuteur et lui expose ses idées)

Le débit et le ton sont relativement différents dans ces deux exemples. Dans le premier extrait, le style est lent et poétique, seul le vocable « fringue » est une exception au sein de ce passage. Le deuxième extrait est, quant à lui, « vif et rapide » avec des phrases très hachée. Koltès fait ainsi se succéder ces différents passages au sein de son texte, ce qui confère un double langage au narrateur. Cependant, le style le plus présent demeure celui du deuxième extrait. Le vocabulaire est simple et les phrases sont scandées ce qui accentue la sensation de « rapidité » du texte. La paranoïa du narrateur et sa volonté de fuite sont inscrites dans sa langue avec une sensation d'urgence (à la manière de quelqu'un qui raconte un événement très rapidement parce qu'un danger menace). D'autre part, l'aspect attachant, enfantin et poétique du personnage est également présent au cœur de son langage. Ce n'est pas uniquement ce que dit le personnage qui le rend sympathique au lecteur, mais c'est aussi « comment il le dit ». Les différentes opinions du narrateur, notamment sur son « syndicat à l'échelle internationale », sont certes capitales ; mais, elles semblent moindres vis-à-vis de sa manière de parler comme un enfant qui a hâte de raconter son histoire. Ce double langage demeure ainsi la caractéristique essentielle du personnage et cela permet de le définir : tour à tour comme poète calme ou révolté mais sans cesse dans l'urgence. Cette fluidité de la langue est récurrente dans les œuvres de Koltès ; cependant, dans ce texte, elle est poussée à son paroxysme. Koltès, lors de l'entretien que nous avons retrouvé, fait allusion plus particulièrement à Combat de Nègre et de chiens dont nous possédons les Carnets ; et il décrit la langue de Cal. Néanmoins, chaque personnage, comme le fait remarquer l'auteur, développe une manière de parler qui lui est propre. On retrouve certes des caractéristiques communes entre Léone et le narrateur ; mais leurs « styles » ne sont en aucun cas substituables l'un à l'autre. Elle utilise également un langage enfantin (il y a une même

impatience et des mots se référant au lexique d'un enfant), mais il va être doublé d'un « étonnement » constant rendu notamment par un nombre élevé de phrases exclamatives dans ses répliques :

« il est venu pour gentiment parler mais vous, vous dites non, vous serrez les poings, vous restez tête, ouh ! je n'ai jamais vu si tête. Et vous croyez comme cela obtenir quelque chose ? Mon dieu, mais il ne sait pas du tout s'y prendre. »

Il est impensable que ce soit un autre personnage de la pièce qui prononce cette phrase. Léone utilise sa propre langue naïve et enfantine « ouh », « je n'ai jamais vu si tête »... Son langage est très caricatural, elle acquiert seulement une langue poétique lorsqu'elle parle en allemand. Horn, quant à lui, utilise des formules condescendantes, notamment lorsqu'il s'adresse à Alboury, il ponctue alors ses phrases par « monsieur » ; ou bien il se montre autoritaire quand il parle à Cal. Horn varie donc son langage et apparaît comme un « négociateur » qui attend une réaction de chacun des personnages. C'est sans doute lui qui a le langage le plus difficile à définir précisément. En effet, Cal utilise, quant à lui, une langue hachée, et il semble sans cesse être dans l'urgence. De plus, son vocabulaire est violent et raciste : « Rester un mois tout seul avec quelques boubous, tout seul ici ; pour garder le matériel, pendant leur saloperie de guerre ; ce n'est pas moi à qui on aurait fait faire cette saloperie. ». Cal change de langage parfois lorsqu'il s'adresse à Horn ; mais, la plupart de ses répliques comportent des insultes racistes ou une volonté de « dominer » et d'impressionner son interlocuteur. On remarque, en effet, un nombre relativement important d'impératifs lors de ses prises de paroles. Cependant, tout comme les autres personnages, il a un double langage puisqu'on ressent également un sentiment de peur. Koltès souligne le fait que Cal cache ce qu'il ressent vraiment. Comme l'auteur le dit, au lieu de dire « je suis triste », Cal dit « je vais faire un tour ». Ce « faux langage » contribue à le rendre « antipathique » au lecteur, et l'ancre dans son rôle de « fier colon occidental ». Le lecteur voit ainsi apparaître un personnage qui ne se livre pas vraiment. Mais à présent, comment parlent les héros des pièces de Koltès tels que Roberto Zucco ou Alboury ?

Alboury, tout d'abord, parle dans une langue qui lui est étrangère ; son rapport au langage est donc différent. Koltès le décrit ainsi : « Alboury, Le Noir, est le seul qui se sert des mots dans leur valeur sémantique : parce qu'il parle une langue étrangère pour lui. Un chat est un chat. »⁵⁶. C'est alors exactement l'inverse du rapport de Cal avec sa langue. Pour Koltès ; le rapport d'un étranger avec une langue qui n'est pas sa langue maternelle se

⁵⁶ KOLTES, Bernard-Marie, Une Part de ma vie, Op. Cit.

rapproche du rapport de l'écrivain avec le langage.⁵⁷ Albouy utilise ainsi une langue « épurée » et poétique. Son « élocution » est calme, on ne retrouve pas les phrases hachées et scandées du narrateur de La Nuit juste avant les forêts. Albouy utilise aussi, le plus souvent, des phrases courtes, et lorsqu'il a une réplique plus longue, elle est essentiellement descriptive ou explicative. On pourrait dire à son propos, qu'il ne parle pas gratuitement, chacune de ses expressions est « réfléchie » ; c'est le seul personnage qui demeurera muet durant certaines scènes. De plus, le fait qu'il s'exprime en ouolof lui confère également une certaine poésie puisque les sonorités apparaissent douces au lecteur ou au spectateur. Albouy n'utilise pas le langage pour masquer sa peur ou pour flatter les autres et ainsi les soumettre. Son langage le positionne ainsi en décalage vis-à-vis des autres personnages. Là encore, c'est davantage son utilisation du langage que « ce qu'il dit » qui le « différencie des autres ». On ne peut certes pas scinder ces deux aspects, néanmoins, le rôle de séduction du langage est rendu par son emploi personnel et poétique. Roberto charme la Gamine grâce à sa langue. Les scènes de rencontres amoureuses dans le théâtre de Koltès sont essentiellement axées sur la parole. C'est le cas dans Combat de Nègre et de chiens lorsque Léone parle en allemand et Albouy en ouolof ; mais c'est également vrai dans Roberto Zucco, quand ce dernier évoque l'Afrique. Toute la séduction de l'autre est reliée par le langage. Ce qu'ils disent, outre l'utilisation particulière des mots, fait rêver et semble différent. Ceci est également sensible lorsque Zucco cite Dante en italien. Les héros parlent ainsi une autre langue de deux manières : d'une part, ils s'expriment parfois dans une langue étrangère, et d'autre part, ils utilisent la langue d'une façon particulière et individuelle. Mais qu'en est-il, à présent, dans les textes de Bon ?

Nous avons d'ores et déjà remarqué la forme particulière qu'utilise Bon dans Un Fait divers et Décor Ciment notamment, mais également dans Le Crime de Buzon. On peut alors se demander dans quel but ou pour quelles raisons, il choisit cette forme. La réponse à cette question, Bon semble la donner, tout du moins en partie, lors d'un entretien :

« Autant oralement, j'aime bien raconter, autant par écrit je ressens l'impossibilité de raconter une histoire, alors tous les contournements sont bons. [...] Dans la tragédie, on raconte par le biais des masques... Il faut transférer cette responsabilité de narrer. »⁵⁸.

Alors, cette forme permettrait de « transférer cette responsabilité de narrer » ; en effet, il n'y a plus de narrateur omniscient, mais chaque personnage « assume » ses propres propos tout

⁵⁷ KOLTES, Bernard-Marie, Une Part de ma vie, Op. Cit.

⁵⁸ Le Matricule des Anges, numéro 3, Avril- Mai 1993.

comme au théâtre. Chaque personnage « raconte » comment il a perçu les événements avec ses propres mots et une manière de s'exprimer particulière ; même s'il y a une cohérence dans le style de l'ensemble de l'œuvre. On pourrait appartenir cette forme aux Exercices de Style de Queneau. Queneau raconte une histoire qui ne change pas, mais il fait varier le style, le registre, l'ordre et l'implication du narrateur ; or on peut se demander si la mise en texte des romans de Bon n'a pas des points communs avec l'ouvrage de Queneau. Chaque personnage va en effet raconter la même histoire selon son propre point de vue et avec un style particulier. Il serait caricatural d'assimiler les « exercices » de Queneau aux romans de Bon, puisque quel que soit le personnage qui a la parole, le lecteur reconnaît toujours le « style » de Bon, cependant, on peut voir un parallèle car chaque personnage « développe sa propre langue ».

Décor Ciment est peut-être à ce titre le plus spécifique des romans de Bon. En effet, chaque protagoniste utilise un tic de langage particulier. Les prises de paroles du toxicomane sont hantées par une « vision rimbaudienne » du monde, et par un langage biblique. Les chocs syntaxiques et la tournure des phrases de Bon sont présents, mais il est indéniable que le toxicomane ne perçoit pas le décor et ne s'exprime pas de la même façon qu'Isa Waertens. Celle-ci emploie des expressions venues du « patois » de la région nord-ouest (Vendée, Charente ou Pays de Loire notamment). On note ainsi des formules telles que « au tantôt »⁵⁹, « je paye patente »⁶⁰, « mon fichu »⁶¹ (ces deux dernières sont plutôt « vieillies » que ressenties comme faisant partie du dialecte de l'ouest). Cependant, Goëlla va également employer des expressions de ce patois comme « Dame, j'ai répondu comme bien d'autres gens »⁶². Le langage d'Isa Waertens intègre des expressions de patois ou d'usage vieilli, celui de Goëlla est lui aussi composé de mots patois ou « simples » comme « clingué »⁶³ en parlant de la sonnerie de l'ascenseur. Il est, par ailleurs, significatif de noter que ce dialecte de l'Ouest, qui demeure ponctuel pour certains personnages de cette œuvre devient omniprésent dans des œuvres comme L'enterrement ou Le Crime de Buzon dont les actions sont ancrés dans cette région (« grillons », « le bourg »⁶⁴, « Dame, que j'en ai »⁶⁵...)⁶⁶. Le « tour de force » de François Bon est sans aucun doute de mélanger de manière naturelle des

⁵⁹ BON, François, Décor Ciment, Op. Cit., p.71 et 73.

⁶⁰ Ibid, p.43.

⁶¹ Ibid, p.60.

⁶² Ibid, p.136.

⁶³ Ibid, p.113.

⁶⁴ BON, François : L'enterrement, Paris, Gallimard, Folio, 1998, p.37 et 46.

⁶⁵ BON, François : Le Crime de Buzon, Paris, Minuit, 1986, p.119.

⁶⁶ Nous avons pu observer ces différentes expressions du « dialecte » du Nord- Ouest grâce à des séjours dans cette région chez des familles originaires de Vendée, Charente ou Pays de Loire.

expressions et des tournures de « patois » avec sa propre organisation poétique de la phrase. Utilisons, par exemple, le personnage de Goëlla, il dira :

« Elle m'énervait, à force, la Waertens. »⁶⁷

et « on est dans sa peau comme un hochet creux, c'est dans la poitrine et les côtes un désordre qu'on ne peut calmer. »⁶⁸

On remarque un écart considérable entre ces deux formulations ; l'une s'apparente à un dialogue oral et à un registre commun, alors que l'autre a une tournure poétique et un registre plus « élevé ». Laurin et Lambert, quant à eux, n'utiliseront pas un langage dans lequel s'insèrent le patois ou des locutions « simples », leurs langues sont différentes et poétiques. De la même façon que dans les pièces de Koltès, certaines expressions des personnages sont caractéristiques pour un seul d'entre eux et on ne peut pas les substituer. Pourtant, la richesse des personnages principaux provient du fait qu'ils n'utilisent pas uniquement un « mode de langage » ; au contraire, ils varient leurs expressions, à l'image de Goëlla employant tour à tour une langue « banale » ou « poétique ».

Dans Un Fait divers, la technique utilisée par l'auteur est relativement semblable. Il y a des injections particulières ainsi qu'un ton qui varie pour chaque personnage. En ce qui concerne, tout d'abord, les injections ; tous les sociotypes (inspecteur...) emploient un vocabulaire spécifique à leur fonction, ce sont donc des personnages « caricaturaux ». Pourtant, le langage du Mécanicien, sans que cela soit aussi systématique que pour les sociotypes, est également miné par des expressions machistes :

« Et l'humiliation redoublait de ne pouvoir lui proposer un affront d'homme, se battre tout simplement, rouler avec lui par terre s'il le fallait, lui que je méprisais, pour que ce soit corps contre corps et force contre force. »⁶⁹

Cet exemple est significatif, mais on pourrait relever des phrases similaires lors de chaque intervention de ce personnage. Il ne s'exprime certes pas tout le temps de cette manière, mais elle est récurrente, et elle permet ainsi de le définir. Ce qui particulièrement caractéristique dans cette œuvre, c'est le transfert de la violence et de la haine au niveau de la langue. En effet, Arne Frank est lors de l'action le personnage le plus violent puisqu'il tue un homme, et qu'il frappe diverses personnes ; néanmoins, dans les textes, ou plutôt dans les paroles des différents personnages, ce sont les autres personnages qui seront davantage violents. Là aussi,

⁶⁷ BON, François : Décor Ciment, Op. Cit., p.57.

⁶⁸ Ibid, p.66.

⁶⁹ BON, François : Un Fait divers, Op. Cit., p.52.

les positions de victime et de bourreau s'inversent. A titre d'exemple, retranscrivons une phrase de chacun des protagonistes :

La Femme « Alors ce n'est même pas la vengeance qu'on souhaite, mais pire. »

Mécanicien : « Et que tu cognes, enfant de salaud, je pensais »

L'amie : « je veux faire payer à Frank [...] la dette principale et la haine ne s'éteindra pas : il nous avait déplacés dans son monde et ce monde est abject. »⁷⁰

Ce déplacement est crucial, car ce qui qualifie précisément un personnage dans les romans de Bon, c'est sa langue car chacun possède et assume la sienne ; or, la violence exprimée verbalement par les personnages aura un effet négatif au niveau de la perception des personnages par le lecteur. Le fait que chaque personnage utilise une langue qui lui est propre opère un renversement de perspective et permet de mettre en relief les héros. Ce seront alors ceux qui emploieront le langage de manière poétique. Encore une fois, Bon ne modifie pas son style pour chaque personnage, néanmoins les moindres injections d'un vocabulaire différent ou les moindres variations sont lourdes de sens et contribuent à la construction ou à la définition des personnages. De plus, on remarquera que, tout comme les personnages de Koltès, les héros parlent une langue étrangère (pour Arne, c'est l'allemand) et utilisent la langue de manière particulière. Les chocs syntaxiques caractéristiques de l'écriture de Bon sont davantage présents lors des interventions de Laurin, Lambert ou Arne Frank. On peut, là encore, citer quelques exemples :

Laurin : « Puis ça tremble sous vous, quand passent, dur les remblais derrière, ces trains infinis de marchandises qui se réservent la nuit pour ébranler, à cinquante citernes ensemble, cette cité de papier, dressée à pas cher sur des terrains trop mal stabilisés »⁷¹

Arne Frank : « Qu'à un âge de soi-même le besoin est là de partir et d'aller droit devant, de faire pour après ces réserves où comptent les ciels et le goût qu'a l'air selon qu'on est en altitude ou près de la mer »⁷²

On pourrait transformer ces phrases en restituant l'ordre « traditionnel » des syntagmes, cependant, cette organisation de la phrase confère une poésie supplémentaire et essentielle au

⁷⁰ BON, François : Un Fait divers, Op. Cit., pp.11, 105, 113 respectivement.

⁷¹ BON, François : Décor Ciment, Op. Cit., p.35.

⁷² BON, François : Un Fait divers, Op. Cit., p.35.

texte, et par répercussion au personnage. Les héros sont alors ceux qui maîtrisent le mieux l'outil du langage.

On retrouve cette même caractéristique en ce qui concerne la jeune femme morte de C'était toute une vie. Ce personnage, comme tous les héros de Koltès et de Bon, apparaît en quelque sorte un double de l'écrivain. Son langage est crucial puisque le récit du narrateur est en quelque sorte la substitution du roman de « trois mille pages » que la jeune femme voulait écrire. Les interventions de la morte sont les centres de tension du texte. Pourtant, son langage, tout comme pour le narrateur de La Nuit juste avant les forêts, est double. En effet, si les utilisations de la langue que font les autres personnages principaux des textes de Koltès et Bon (Alboury, Zucco, Laurin et Arne) sont relativement uniformes ; ce n'est pas le cas pour le narrateur de La Nuit juste avant les forêts (comme nous l'avons vu précédemment) ni pour la jeune femme de C'était toute une vie. En effet, certaines phrases ont un registre « commun » ou « populaire », ce sont, tout comme pour le narrateur des phrases qui expriment une dénonciation sociale :

« je ne laisserai pas faire ceux qui ce graisse les poches sur nous. Les crêves la dalle. A cest joli lodève. Cest devenu pire qu'une poubelle de malheureux qui vont comme moi Bouffer des yaourts perimes. »⁷³

Puis d'autres sont davantage poétiques, comme :

« Mesure ta faiblesse, la profondeur de ta chute. »⁷⁴

On remarque la différence de registre, pourtant ces deux « tons » sont essentiels pour caractériser la jeune femme, et c'est précisément leur alliance qui permet de la définir, par son langage. La langue de chaque personnage est complexe. Elle est « pétrie » par le style de l'auteur, mais pour chaque personnage, on note des « tics » de langage et une manière « individuelle » de s'exprimer. L'utilisation de la langue, davantage encore que le corps ou la relation aux lieux, devient ainsi une donnée capitale et même existentielle du personnage puisqu'elle permet non seulement de le définir, mais elle se fait également l'illustration de son rapport au monde et à la société.

Les personnages de Koltès et de Bon sont alors construits de la même façon en ce qui concerne ce point de la grille, malgré le décalage générique. Le langage permet à l'auteur de construire les personnages, mais les personnages se définissent par leur manière de parler. On peut certes voir apparaître le style de Koltès ou de Bon derrière chaque personnage ;

⁷³ BON, François : C'était toute une vie, Op. Cit., p.9.

⁷⁴ Ibid, p.61.

cependant, chaque variation : une expression de patois, une surabondance de phrases interrogatives ou exclamatives, un langage à décoder, sera un indice qui caractérisera le personnage et le connotera de manière cruciale.

Alors, à présent, peut-on dire de manière globale en ce qui concerne la construction des personnages que ces deux auteurs « ont une démarche similaire » malgré, encore une fois, la différence générique ? Il y a certes des décalages, notamment au niveau du rôle des lieux et des descriptions des corps. Pourtant, on remarque que les trois points de cette grille, ainsi que les noms, ont une même importance considérable dans les œuvres de ces deux auteurs. Leurs personnages partagent un nombre important de caractéristiques communes. L'utilisation intertextuelle des noms est similaire, et elle confère une cohérence supplémentaire au texte. La désindividualisation est davantage radicale pour les personnages de Koltès, mais elle est néanmoins présente également pour ceux de Bon. Enfin, le rôle de la langue, l'enjeu de la nomination et l'utilisation des masques sont très proches. Koltès et Bon, en respectant quelques contraintes définies au préalable par le genre où ils choisissent de s'inscrire, bousculent tous deux la frontière entre théâtre et récit. La construction de leurs personnages devient alors inédite et primordiale. Ce cheminement, qui nous guide du travail d'écriture avant une oeuvre (avec les Carnets), aux consignes d'un travail d'écriture (avec le texte « méthodologique » de Bon) vers les œuvres, permet de mettre à jour un nouveau personnage. Ce personnage subit quelques modifications en passant d'un genre à l'autre, mais il est essentiellement (au sens propre du terme) le même. On pourrait le définir ainsi en quelques lignes : il est le centre de tension de l'œuvre car chaque élément y est relié (tels les lieux), il est dématérialisé mais symbolique (au niveau du corps notamment), et surtout, il se définit de manière cruciale par son langage qui le construit et avec lequel il se construit dans des chocs et une poésie incessants.

Cependant, lors de cette analyse de la grille de construction des personnages, nous avons volontairement « évincé » deux moments constitutifs de deux points. Le premier est le « *for intérieur* » qui était lié à « une marque physique rendue abstraite », et le deuxième est l'autre facette de « comment le personnage parle », c'est-à-dire, son avis sur une question précise. Nous avons donc « laissé de côté » la construction de la « pensée » des personnages. Nous proposerons ainsi dans un second temps (car il nous semblait « difficile » d'intégrer cette analyse à la construction « systématique » des personnages, notamment à cause de la richesse des récits) d'étudier la « pensée » des personnages, leur communication et leur « trajet ».

II) Existence et trajet des personnages :

1) L'existence pour soi ou la construction « intérieure » des personnages :

Nous avons d'ores et déjà évoqué ce que Koltès nomme « le *for intérieur* » du personnage. Bon, quant à lui, qualifie ce point de la construction des personnages d' « image onirique ». Dans les œuvres de Koltès, on remarque une tension très forte des protagonistes vers un ailleurs, quelque chose qui, pour eux, tient du « rêve » (pour reprendre l'idée de Bon) ou de l'idéal. Là aussi, donc, par rapport, à des « œuvres classiques », il va y avoir un décalage. La « pensée intérieure » des personnages reste opaque au lecteur, puisque aucun narrateur ne pénètre dans leur « psychisme ». Tout est véhiculé par la « parole », et c'était bien en ce sens que la question « comment le personnage parle » était centrale. Pourtant, un personnage dépourvu d'inconscient ou de vie intérieure ne pourrait en aucun cas « toucher » le lecteur. Comment Koltès et Bon vont-ils alors permettre aux lecteurs de sympathiser (au sens fort du terme) avec leurs personnages. Comment les destinataires auront-ils accès au « *for intérieur* » des personnages, et comment apparaît ce dernier dans les œuvres ? Vincent Jouve⁷⁵ insiste sur le fait que « outre l'amour », « deux thèmes renvoient plus que tout à l'intimité du personnage », ce sont : l' « enfance » et le « rêve » auxquels il ajoute éventuellement « la souffrance ». La différence de genre, lorsque l'on « compare » ces deux auteurs, induit presque toujours des décalages ; en effet, il est possible d'intégrer des récits à l'intérieur d'un roman, mais les longs monologues ou les tirades demeurent rares dans les œuvres théâtrales modernes. Le rêve sera, néanmoins, utilisé par les deux auteurs, mais de manière légèrement différente. Essayons alors tout d'abord de déterminer la place de la vie intérieure des personnages dans les œuvres de Koltès, puis dans celles de Bon. Enfin, nous observerons les similitudes et les écarts.

En premier lieu, les Carnets donnent un indice capital sur l'utilisation par Koltès du « *for intérieur* », ainsi que sur ce que pensent les personnages. Ces deux éléments permettent donc de reconstruire une « vie intérieure » complète pour chaque personnage. Le « *for*

⁷⁵ JOUVE, Vincent : L'effet personnage dans le roman, Op. Cit.

intérieur », tout d’abord, se présente comme un tableau où le personnage est projeté. En ce qui concerne Léone, ce sera : « un enfant, couché dans l’herbe, portant sur le visage et dans chaque recoin du corps une tristesse bien plus ancienne que lui. »⁷⁶. Cette « image » semble en décalage par rapport au personnage de Léone, qui (comme nous l’avons vu) réagit naïvement aux spectacles les plus « graves ». Cependant, elle complexifie le personnage. Deux éléments déterminants de la vie intérieure selon Jouve sont présents ici : l’enfance et la souffrance. Ce point de construction apporte une dimension dramatique au personnage qui affleure sans cesse dans la pièce, et qui est uniquement « affichée » lors de sa mutilation. Léone est naïve et attachante ; mais, en parallèle avec l’image de son « *for intérieur* », elle semble « perdue » et sa tristesse est sans cesse latente, même si elle est masquée par un langage candide. Ce qui est surprenant lorsque l’on compare les Carnets et la pièce, c’est que chaque personnage comporte les éléments de construction élaborés par Koltès en amont de l’écriture de l’œuvre ; cependant, au sein de celle-ci, tout est « nuancé ». Rien n’est, en effet, affirmé en ce qui concerne les personnages, mais tout affleure. Les sentiments qu’éprouve le lecteur, lors de la lecture de la pièce, vis-à-vis des personnages, sont définis précisément dans les Carnets. Il semblerait alors que Koltès donnerait vie à ses personnages dans le travail qui précède l’écriture de l’œuvre ; puis, il les mettrait en scène dans la pièce. Les Carnets deviennent alors la « définition explicite » des personnages. De même, le « *for intérieur* » de Horn est largement dramatique : « une vieille femme inconnue, toute habillée de noir, le visage dans l’ombre, qui vient régulièrement, chaque soir, s’asseoir à côté de lui, jusqu’au matin, sans un mot, sans bruit ; il ne la connaît pas, il pourrait le jurer. »⁷⁷. Cette phrase est scandée par un rythme qui oscille sans cesse, avec notamment un « decrescendo » puis un alexandrin avec césure à l’hémistiche. De plus, on remarque une assonance en [war] et un champ sémantique de l’obscurité. Le « *for intérieur* » de ce personnage est construit comme un poème hanté par la « vieillesse » et par la Mort. Le mystère et le silence avec le rythme décroissant « jusqu’au matin, sans un mot, sans bruit » contribuent à conférer une atmosphère inquiétante. Si la tristesse de Horn et sa solitude ne sont pas véritablement affichées dans la pièce, elles trouvent, dans cette image, un écho considérable. L’« image onirique » complexifie donc Léone et Horn en leur conférant une portée dramatique et symbolique supplémentaire. En ce qui concerne Cal, la construction de son « *for intérieur* » est davantage énigmatique : « un grand oiseau vert au-dessus de la prairie, avec, dans ses serres, un chiot

⁷⁶ KOLTES, Bernard- Marie : Combat de Nègre et de chiens, Op. Cit., p.126.

⁷⁷ Ibid, p.126.

aux yeux de femme, et son halètement tout près de l'oreille. »⁷⁸. A la vision de départ inspirant la vie, s'oppose la fin de la phrase qui apparaît comme une « agonie » avec notamment le « halètement ». Le « grand oiseau vert » semble faire référence au quetzal (oiseau vivant au Mexique, où Koltès était allé quelques mois avant l'écriture de la pièce, perçu comme le symbole de la vie) ; puis, la fin de la citation représente l'attraction principale de Cal durant la pièce « chiot aux yeux de femme ». La relation de Cal avec son chien Toubab est similaire à celle qu'il pourrait avoir avec une femme. L'oiseau tenant le chien ressemblerait à une image de la mort du personnage ; en effet, l'assimilation de Cal à un chien est omniprésente au sein de l'œuvre. Le « for intérieur » de chaque personnage de la pièce synthétise en quelque sorte tous les sentiments présents dans l'œuvre. Dans la pièce, l'accent est davantage mis sur la parole et sur le décalage entre ce qui est dit et ce qui est ressenti ; à l'inverse ces images « oniriques » dévoilent le personnage et cristallisent tout ce qui n'est qu'implicite dans l'œuvre. Mais à présent que nous avons déterminé le rôle et la poésie du « for intérieur » dans les Carnets, quelle forme va-t-il prendre dans la pièce, puisqu'elle seule est destinée au lecteur ?

Dans les œuvres, de manière relativement systématique, chaque personnage principal va développer « une tirade » sur ce qu'il pense de telle chose, et une tirade sur ce vers quoi il aspire. Ainsi, le narrateur de La Nuit juste avant les forêts construit une image de son rêve « il faudrait être ailleurs [...] à l'aise, comme assis dans l'herbe ou des choses comme cela, qu'on ait plus à bouger, tout son temps devant soi, avec l'ombre des arbres »⁷⁹. Pour Roberto Zucco, ce sera : « Moi, c'est ce que je préfère au monde : la neige en Afrique qui tombe sur des lacs gelés. »⁸⁰. Immérés dans l'univers urbain des pièces, les héros rêvent d'un « ailleurs » autre, grand et « naturel ». Ces lieux apparaissent alors comme des symboles de quiétude et de liberté, en opposition avec la ville carcérale et phagocyte. Le « for intérieur » ne résume pas les sentiments des héros, comme c'est le cas dans les Carnets, cependant, il permet de leur donner un relief supplémentaire avec une dimension dramatique omniprésente, puisqu'ils tendent vers un « ailleurs » inaccessible. Plutôt que de « for intérieur », on pourrait parler, en ce qui concerne la pièce, d' « aspiration profonde ». Il y a donc certes un décalage, mais ces « images » permettent néanmoins au lecteur ou au spectateur de « sympathiser » avec les personnages. De la même manière, dans Combat de Nègre et de chiens, les personnages dévoilent leur passion. Pour Horn, ce sera les feux d'artifice « tu verras, Cal, ce que Ruggieri

⁷⁸ KOLTES, Bernard-Marie : Combat de Nègre et de chiens, Op. Cit., p.125-126.

⁷⁹ KOLTES, Bernard- Marie, La Nuit juste avant les forêts, Op. Cit., p.47.

⁸⁰ KOLTES, Bernard- Marie, Roberto Zucco, Op. Cit., p.25.

et moi on fait du ciel, tu verras ! »⁸¹. L'emphase, avec la répétition « tu verras » accentue l'importance que cet événement a pour Horn. Cal, quant à lui, regrette Paris et la philosophie. Là aussi, les aspirations sont fortement symboliques. De plus, de même que Zucco et le narrateur tendent vers un lieu vaste et naturel ; Léone rêve de l'Afrique : « L'Afrique, enfin ! »⁸². On remarque qu'Alboury échappe à nouveau à cette construction. Il est paradoxal que le véritable héros de la pièce soit également le moins construit. C'est alors le personnage le moins prédéterminé et le moins prévisible qui attire la sympathie du lecteur. Comme si le fait qu'il n'ait pas de rôle préétabli le rendait plus vivant et plus « réel ». En ce qui concerne ce personnage, le lecteur n'aura accès qu'à ce qu'il « pense », ou plutôt à ce qui correspond à « sa vision du monde ». Tous les personnages illustreront, en effet, leur idée des hommes dans le monde, on peut ainsi les retranscrire une à une :

Léone : « Vous croyez aux vies antérieures, vous ? [...] J'y crois, moi, j'y crois. » (Ceci est davantage développé dans les Carnets lorsque Léone dit qu'au début on doit être des hommes brutes, puis il faut plusieurs vies pour être une femme et encore plusieurs vies pour être Noir.)

Cal : « si on réunissait les ruisseaux de tous les crachats crachés par la race noire sur tout le continent et crachés contre nous, on en arriverait à couvrir les terres émergées de la planète entière d'une mer de menace pour nous. »

Horn : « À propos de ces fameux trois milliards d'êtres humains [...] j'ai calculé qu'en les logeant tous dans des maisons de quarante étages [...] que ces maisons constituent une ville [...] cette ville [...] couvrirait la moitié de la France »

Alboury : « Le petit nuage avait monté, monté vers le soleil, privant de chaleur une famille de plus en plus grande, de plus en plus habituée chacun à chacun. »

Ces explications sur la vision que chaque personnage se fait du monde permet de déceler leurs sentiments, Léone aspire à devenir Noire et crée une échelle de valeurs, Cal montre sa paranoïa, Horn classe et organise les « êtres humains », et Alboury crée une métaphore de la marginalité qui s'accroît sans cesse. La préoccupation et la condition existentielle de chaque personnage principal sont ainsi retranchées. Dans les autres pièces de Koltès, on retrouve ces mêmes aspirations inscrites dans le texte, ce sera la « transparence » pour Zucco, et le « syndicat à l'échelle internationale », véritable leitmotiv de l'œuvre, pour le narrateur de La Nuit juste avant les forêts. Ainsi, il y a bien, au sein même du théâtre de Koltès, une

⁸¹ KOLTES, Bernard-Marie, Combat de Nègre et de chiens, Op. Cit., p.52.

⁸² Ibid, p.16.

transformation des points relatifs à la construction intérieure des personnages. Leur caractère est moins « frappant » et moins « détaillé » que dans les Carnets, néanmoins, les idées sont très proches, le personnage de Léone, étant sans doute l'exemple le plus visible. Qu'en est-il alors dans les œuvres de Bon où les récits pourront être plus détaillés ?

Dans les œuvres de Bon, de manière relativement paradoxale, on ne remarque que rarement des digressions sur l'enfance ou le rêve. Quelques personnages, cependant, échappent à ceci, puisque le lecteur assiste à des récits à propos de leur enfance, ce sont : la jeune femme de C'était toute une vie, ainsi que Laurin et Lambert dans Décor Ciment. Le mot « rêve » est employé avec deux significations différentes. C'est soit ce que le personnage imaginait étant enfant, soit l'activité inconsciente. Le rêve est souvent connoté par l'amertume et reste attaché à l'enfance : « Et, dans l'agrandissement gigantesque de la banlieue pauvre, disproportionnée, ce qui est pour chacun le manque du présent rapporté au rêve d'enfance »⁸³. Le rêve « inconscient » est, d'autre part lui-aussi perçu comme un élément négatif, l'exemple le plus significatif est celui du mari d'Isa Waertens : « mon mari vit dans le drame qui lui interdit désormais tout sommeil »⁸⁴. Le sommeil, et le rapport des personnages à celui-ci, est davantage crucial que les récits de rêves (qui demeurent rares). On compte un nombre relativement important de personnages qui n'ont pas accès au sommeil. Ceci accentue l'aspect dramatique des protagonistes et la « lourdeur » de leur vie, ou pour reprendre une phrase du texte : « j'ai une vie trop lourde pour vous, les gens normal »⁸⁵. On note néanmoins un récit de rêve dans C'était toute une vie : « C'est un rêve que j'ai fait, l'autre nuit, dit Morgan. Homme sans visage. Là, devant moi, qui me regarde. Et je ne peux pas m'enfuir, et si j'approche de lui il recule. »⁸⁶. Le rêve retranscrit les angoisses. La recherche d'identité de Morgan (à laquelle nous avons fait allusion précédemment), trouve un écho ici à travers l'expression « homme sans visage ». Le rêve est en quelque sorte un révélateur des autres événements ; alors que le sommeil est davantage le reflet du drame que vivent les personnages. Lambert fera également allusion à la difficulté pour un aveugle de trouver le sommeil lorsqu'on est toujours dans le noir. En ce qui concerne les rêves ou le sommeil, rien n'est véritablement détaillé ; cependant, les différents éléments liés les uns aux autres semblent illustrer la difficulté de vivre pour les personnages. Le sommeil, qui représente traditionnellement le calme et la sérénité, est miné ; car soit les personnages n'y ont pas accès,

⁸³ BON, François : Décor Ciment, Op. Cit., p.56.

⁸⁴ Ibid, p.127.

⁸⁵ BON, François : C'était toute une vie, Op. Cit., p.40

⁸⁶ Ibid, p.96.

soit il est hanté par des cauchemars. Or si le rêve est perçu négativement, comment apparaîtra l'enfance des personnages dont le « poids » de la vie est sans cesse mis en relief. Qu'en est-il de l'enfance des personnages dans les œuvres de Bon ?

L'enfance n'est jamais relatée de manière détaillée, mais, tout comme pour le rêve, certains personnages sont « enrichis » d'une anecdote qui a eu lieu dans leur enfance. C'est le cas notamment, de Lambert et de Laurin dans Décor Ciment. C'est Lambert qui raconte ce que Laurin lui a dit de son enfance :

« Voyez-vous, Lambert, ce pays de mer autour de La Rochelle : j'étais gosse, c'étaient des petits ports envasés à mer basse, des hommes à la casquette bleue vissée et la vie simple [...] Et moi, Laurin, qui courais, croyant en Italie ou plus loin réinventer rêve ou voyage à ces choses qu'on émiettait dans le tabac, mais non. Le monde quadrillé partout. Autant vaut se poser ; j'aime la banlieue pour ses cicatrices. »⁸⁷

Ce passage relatif à l'enfance de Laurin apporte un nombre considérable d'informations au lecteur. Tout d'abord, on remarque que Lambert synthétise tous les récits relatifs à la mer et plus précisément à la côte atlantique. Puis, ce récit « connecte » en quelque sorte Laurin et François Bon. Les parallèles biographiques sont « frappants ». Bon fait souvent allusion dans ses entretiens à la « vision éblouie » de La Rochelle lorsqu'il était enfant et qu'il est sorti pour la première fois avec des lunettes lui corrigeant sa myopie. De plus, géographiquement, cette ville est proche de la Vendée où Bon a passé son enfance. Dans Mécanique, lorsque le narrateur fait référence à la digue près du rocher de la Dive à Saint Michel en l'Herm, il souligne le fait qu'on peut apercevoir La Rochelle. D'autre part, outre la présence de cette ville, on notera que Bon est effectivement allé en Italie avant de s'installer dans une cité de la banlieue parisienne. L'enfance « connecte » Laurin et Bon, cela conférant davantage d'importance encore à ce personnage. Elle est perçue comme un autre monde, avec une part d'« exotisme » vis-à-vis de la banlieue qui est le décor principal du texte. Les lieux sont capitaux et permettent d'apporter une certaine nostalgie à l'œuvre. On remarque un lien étroit entre ce récit et celui de la jeune femme morte dans C'était toute une vie. Le récit d'enfance a été rédigé par la jeune femme ; et il est situé à la fin de l'œuvre. Ce passage prend de plus une importance considérable car le titre en est extrait : « C'était toute une vie. Montifort story... » ; et il représente en creux une sorte de paradis perdu. La solidarité et l'amour y sont omniprésents. L'enfance apparaît alors comme un souvenir douloureux, car en trop grand

⁸⁷ BON, François, Décor Ciment, Op. Cit., pp.93-94.

décalage avec le présent. Cette nostalgie accentue la sympathie du lecteur pour les personnages ; puisque ceux-ci ne sont plus uniquement appréhendés dans un « hic et nunc », mais ils acquièrent une épaisseur considérable à travers ces récits relatifs au passé.

Enfin, en ce qui concerne Lambert, l'enfance apparaît véritablement comme un traumatisme puisque le seul événement relaté est l'accident qui lui a fait perdre la vue :

« Un enfant de trois ans, qui s'appelait Louis Lambert (comment comprendre qu'un homme ne change pas comme l'homme qu'il contient, [...]), reconnaissait encore la couleur et puis, parce que déjà il n'y distingué plus bien, avait fait une chute grave (on se redit chaque jour les données inchangées du problème), et se releva, passé l'escalier, passé l'hôpital, dans le définitif éblouissement. Et l'enfant marche dans l'homme vieux »⁸⁸

Le rêve et l'enfance sont ici reliés puisque Lambert dira « demander » à l'enfant qui est en lui ce qu'est « le rouge » et ce qu'est « le vert » ; cependant, ce dernier reste muet. L'enfance est perçue comme un traumatisme puisqu'il « scinde » le personnage en deux personnes, pour lui distinctes. Le récit de l'enfance accentue encore la portée dramatique du personnage. Bon utilise des récits courts et morcelés pour évoquer l'enfance ou le rêve des personnages ; ce qui tend à renforcer le piège du réel puisque le plus souvent les souvenirs apparaissent ainsi. Ces passages sont alors capitaux car ils apportent un relief nouveau au personnage qui n'est plus uniquement perçu par le lecteur à travers ce qu'il dit ou pense, mais avec ses angoisses et ses « marques ». Toutefois, si l'enfance et les rêves sont essentiels, on remarque qu'aucune allusion n'y est faite dans Un Fait divers et que la plupart des personnages des deux autres romans sont dépourvus de ce type « d'anecdotes ». Les personnages sont-ils alors construits sans « vie intérieure » ?

Dans Un Fait divers, Bon semble utiliser une technique « rare » vis-à-vis de ses autres romans ; puisque « l'histoire d'amour » viendrait en quelque sorte « illustrer » la vie intérieure des personnages et « leur donner davantage d'épaisseur ». Ce qui est particulièrement frappant, c'est qu'il n'y a qu'un seul personnage qui relate une histoire d'amour, il s'agit du héros : Arne Frank. Le Mécanicien et l'Amie ne parlent pas de leur « relation », et la Femme ne partage pas l'amour de l'homme. Le seul personnage qui fait allusion à l'amour qu'il ressent est Arne. Les phrases qu'il prononce à ce propos sont alors très fortes et vont « toucher » le lecteur, de la même façon que lorsqu'il fait allusion au « problème » qu'il a eu en Allemagne. Il fait ainsi référence à Sylvie :

⁸⁸ BON, François : Décor Ciment, Op. Cit., p.115.

« l'immensité de ce que j'avais à lui dire »

« Mais le jour où j'ai vu Sylvie j'ai oublié tout ça d'un coup et ça c'est la vérité. »

« c'est un désespoir que je n'avais jamais vu sur personne ni senti avec une telle intensité [...] c'est à moi et en cet instant que ce désespoir elle offrit. »⁸⁹

Dans ces extraits, même si l'on ne peut pas véritablement employer le mot « amour » puisqu'il n'est pas partagé ; lorsque Arne fait référence à Sylvie, son langage est poétique et nostalgique : « Ce qui nous fut concédé avait été trop petit, et tellement incomplet ..» Les chocs syntaxiques sont omniprésents et permettent une mise en relief de mots tels que : « immensité », « désespoir », « offrit », « incomplet ». Le « drame romantique » est entièrement assumé par Arne. De la même manière, dans Décor Ciment, il sera la caractéristique principale de Goëll, et le « motif » qui l'amène lui aussi à tuer mais de manière détournée. L'amour est, tout comme l'enfance ou le rêve, dououreux et « invivable » au sens propre du terme. Le « héros » qui en assume les descriptions acquiert une dimension essentielle qui l' « attache » au lecteur. Là où les autres personnages se sentent victimes d'un « bourreau fou », Arne légitime ses actions par la force de son amour. On pourra alors utiliser l'expression du médecin légiste « c'est le romantisme allemand tout entier, mais à l'envers ». Cet amour non partagé et le « problème » en Allemagne qui « marque » sa vie confèrent une humanité et une dimension tragique essentielles à ce personnage. Dans C'était toute une vie, ce sera la drogue ou les retranscriptions des « écrits » et des « paroles » de la jeune femme (notamment à propos de ses enfants) qui joueront ce rôle.

Pour résumer, Bon utilise quelques anecdotes à propos de l'enfance, du rêve, ou de l'amour afin de « conférer une vie intérieure » à ses personnages. Ces récits sont fragmentaires et courts. Pourtant, ils ont une importance considérable car ils accentuent le « drame personnel » des personnages. La drogue et l'alcool vont avoir des rôles similaires, mais ils ont une portée moindre vis-à-vis de ces éléments essentiels. L'enfance, le rêve et l'amour sont effectivement les indices majeurs de la « vie intérieure » des personnages ; puisque tous sont relatés comme « quelque chose qui marque » ou qui est difficile à vivre (si ce n'est en lui-même, c'est lorsqu'on le confronte au présent). Bon opère un décalage, il utilise des « thèmes » traditionnels, mais les récits sont fragmentés, et sont ainsi relativement proche du « *for intérieur* » des personnages koltésiens, notamment l'enfance pour Lambert ou « Montifort story » pour la jeune femme. En ce qui concerne la dénonciation sociale, elle est

⁸⁹ BON, François : Un Fait divers, Op. Cit.

quant à elle omniprésente. Tout comme la jeune femme morte ou le narrateur de La Nuit juste avant les forêts ; tous les personnages auront plus ou moins un double langage, dont une partie est une dénonciation sociale omniprésente. La « critique » de la société est plus « diffuse » dans les œuvres de Bon ; ainsi on pourrait noter un nombre considérable de références à ce sujet. La dénonciation sociale est présente dans la construction de chacun des personnages, avec à chaque fois des différences de degrés et d'expressions. Dans les récits de François Bon, ce sera alors davantage les éléments liés au rêve ou à l'enfance qui auront une « influence » considérable sur les lecteurs. Ces passages, comme ceux relatifs à la vie intérieure des personnages, sont toutefois « capitaux » ; puisqu'ils permettent au destinataire de « connaître » la pensée de chaque personnage ; et tout comme dans les œuvres de Koltès, ils développeront chacun leurs idées et leurs sentiments.

Cependant, à présent que nous avons montré que chaque personnage est construit, de manière fragmentaire et nuancée, au niveau de sa vie intérieure ; ne pourrions-nous pas nous intéresser aux relations que les personnages entretiennent les uns avec les autres ? Si le rapport des personnages à leur passé ou à leur inconscient est douloureux, qu'en est-il des sentiments qu'ils éprouvent les uns envers les autres et comment les communiquent-ils ?

2) Vivre avec les autres :

Les personnages vivent ensemble un événement « grave », puisqu'il y a un (ou même des) meurtre(s) dans quatre œuvres du corpus. Puis d'autre part, C'était toute une vie est centrée sur la perte d'une personne exceptionnelle « ce qui lui a manqué c'était l'aventure à sa taille »⁹⁰, et le narrateur de La Nuit juste avant les forêts, cherche un alter ego. Dans un second temps, « vivre avec les autres » suppose également communiquer avec les autres. Nous venons de voir que les personnages principaux « souffrent » dans leur « for intérieur » ; cependant, comment agissent-ils les uns envers les autres ; ou plutôt comment se parlent-ils ? Si les rêves et l'enfance sont douloureux, comment apparaît « la parole » de l'autre ? Nous étudierons donc tout d'abord, les actions des personnages les uns sur les autres ; puis, dans un second temps nous essaierons de définir les modalités de communication des personnages. Ceci nous permettra de déterminer, à présent, la vie « avec ou pour » les autres.

A) Les actions des personnages :

Vincent Jouve⁹¹ présente le schéma quinaire de Larivaille. Celui-ci « ramène » ainsi toute histoire à ces étapes :

- 1- Avant- Etat initial- Equilibre
- 2- Provocation- Détonateur- Déclencheur
- 3- Action
- 4- Sanction- Conséquence
- 5- Après- Etat final- Equilibre

Cependant, on peut se demander si ce schéma standardisé peut s'appliquer aux œuvres de Koltès et de Bon, ainsi qu'à leurs personnages. En premier lieu, les « étapes » un et cinq semblent être absentes des romans ou des pièces de théâtre du corpus. En effet, il est difficile d'attribuer le vocable « équilibre » en ce qui concerne les œuvres de ces deux auteurs. Les personnages, comme nous venons de le voir à travers leur « for intérieur » sont toujours déstabilisés, angoissés ou en souffrance. L' « équilibre » n'est jamais atteint ou si c'est le cas, ce n'est qu'un leurre, à l'image de la période marseillaise du couple d' Un Fait divers. Les

⁹⁰ BON, François : C'était toute une vie, Op. Cit., p.133.

⁹¹ JOUVE, Vincent : La poétique du roman, Paris, Armand Colin, 2001, p.47.

œuvres de Bon ne se déroulent pas selon l'ordre chronologique ; elles sont, au contraire, constituées de nombreux flash-back et inversions. Le schéma de Larivaille ne peut donc en aucun cas être appliqué à ces œuvres. On pourrait, en revanche, penser que les pièces de théâtre répondront davantage à ce système puisque la temporalité est nécessairement linéaire. Cependant, Koltès bouleverse les règles du théâtre traditionnel. Il est certes difficile d'écrire une pièce où les scènes n'apparaîtraient pas dans l'ordre chronologique ; pourtant, les récits à l'intérieur des pièces ne pourraient-ils pas être utilisés afin de décrire des flash-back ? Nous avons d'ores et déjà remarqué que la construction des personnages koltésiens est très proche de celle de Bon, car Koltès fait intervenir des caractéristiques qui habituellement ne sont pas utilisées au théâtre. Il s'appuie en quelque sorte sur « du récit » afin de construire son théâtre. D'autre part, parfois, le récit devient une partie intégrante du théâtre ; ce qui place ces œuvres au carrefour de divers genres. Pour s'en convaincre, il suffit d'observer l'écriture poétique des didascalies des pièces de Koltès. De manière relativement surprenante, il est difficile de déterminer si cet auteur écrit uniquement pour la scène. L'écriture des didascalies, la scène finale de Combat de Nègre et de chiens ou encore le rôle conféré aux récits brouillent les repères. L'« action », autrement dit le point trois du schéma de Larivaille pourrait bien alors être le seul véritablement présent dans les œuvres tant de Koltès que de Bon, puisque encore une fois, malgré le décalage générique ; les textes semblent fonctionner de la même manière.

En ce qui concerne tout d'abord les œuvres de Koltès, l'action est bien le seul élément présent. L'équilibre n'apparaît en aucun cas dans les pièces puisque dès leurs débuts un personnage parvient à s'introduire dans un lieu qui lui est interdit ou à s'échapper d'un lieu carcéral. De même, à la fin des œuvres, rien n'est résolu, et on ne parvient pas au but escompté, pas plus qu'on ne peut rétablir un équilibre inexistant. En effet, dans Combat de Nègre et de chiens, Alboury tue certes Cal, mais il ne réussit pas à retrouver le corps de Nouofia. Puis, dans Roberto Zucco, le héros se suicide, et dans La Nuit juste avant les forêts, le lecteur (ou le spectateur) attend une « révélation » qui n'aura jamais lieu. Le schéma quinaire et « logique » de Larivaille n'est donc pas respecté. Cependant, même les points deux et quatre (c'est-à-dire la « provocation » et la « sanction ») semblent être absents. La « sanction » n'a pas véritablement lieu puisque la focalisation est centrée sur le héros-meurtrier dans Roberto Zucco. Dans Combat de Nègre et de chiens, on peut parler de « provocation » et de « sanction » puisque la pièce se termine sur la mort de l'assassin de Nouofia : Cal. Cependant, les équilibres ne sont à aucun moment définis, et au contraire, à la fin de la pièce, tout est bouleversé : on ne sait pas ce que deviennent Alboury et Horn, Cal

meurt, tandis que Léone repart « marquée ». En ce qui concerne Roberto Zucco, on ne peut ni parler de « provocation », pas plus que de « sanction », car considérer la mort de Zucco comme une « sanction » apparaît en contresens avec l’élévation de ce héros à un « mythe ». Enfin, la Nuit avant les forêts, ne comporte aucune intrigue, on ne pourra donc pas lui appliquer le schéma de Larivaille en son entier. Toutes les pièces de Koltès semblent alors être resserrées sur le point 3 du schéma de Larivaille, si ce n’est Combat de Nègre et de chiens qui intègre davantage les points 2 et 4. Mais qu’en est-il dans les œuvres de Bon, alors que nous avons d’ores et déjà mis en relief le fait que ses récits semblent en opposition avec une « logique standardisée » ?

Bon utilise des flash-back (tout comme Koltès lorsque Cal décrit plusieurs fois la mort de Nouofia, à titre d’exemple) ; néanmoins le temps a un aspect « linéaire » (de même que sur scène), chaque personnage prend plusieurs fois la parole et on remarque une évolution. C’est notamment le cas dans Un Fait divers ; puisque le lecteur apprend le verdict du procès alors qu’au début de l’œuvre celui-ci vient de commencer. De plus, à nouveau, à la manière d’une pièce de théâtre, c’est de la rencontre des personnages et de leur vie en commun que naît le texte. Dans Décor Ciment, c’est pour les besoins de l’enquête que tous les personnages se retrouvent au commissariat. Puis, en ce qui concerne Un Fait divers, après l’action, tous les protagonistes sont mis en présence au moment du procès. On pourrait décrire de même les œuvres de Koltès, si ce n’est Roberto Zucco, qui est en quelque sorte une succession de rencontres du personnage principal avec diverses personnes. Seul, C’était toute une vie échappe à cette mise en présence puisque cette œuvre contient une part de nostalgie ; c’est une « quête » qui mène le lecteur et le narrateur vers la jeune femme. Cependant, le point commun à l’ensemble des œuvres demeure qu’elles sont toutes « focalisées » sur le point trois du schéma de Larivaille. Ainsi, Combat de Nègre et de chiens a pour centre de gravité « le corps de Nouofia », dans Roberto Zucco, ce sera : les différentes actions de Zucco (et plus particulièrement le meurtre de l’enfant et le « viol » de la Gamine). Puis, en ce qui concerne Décor Ciment, tout reste lié à la mort de Crapin, et par répercussion à celle de Jean Jeudy ; enfin, pour Un Fait divers, le centre de tension reste la prise d’otages malgré les nombreux flash-back. On considérera La Nuit juste avant les forêts et C’était toute une vie a posteriori, car si ces deux œuvres semblent avoir entre elles des points communs, elles sont en décalage par rapport à l’ensemble du corpus.

Cette focalisation sur le point trois (« l’action ») du schéma de Larivaille semble être lourde de conséquences, et plus particulièrement au niveau des personnages. En effet, la tension de ce point est extrême, et les sentiments ainsi que les gestes seront alors plus forts

durant l'ensemble de l'œuvre. De manière générale, dans une œuvre « classique », il y a un crescendo de l'attention et de la tension jusqu'à l'action (qui est le point culminant), puis il y a un décrescendo jusqu'à la fin de l'œuvre. Alors, focaliser l'ensemble de l'œuvre sur « le point culminant » de la tension est capital. L'attention du lecteur est sans cesse sollicitée et tout sera « exacerbé ». Il n'y a pas de véritable intrigue dans certaines œuvres, puisque le lecteur sait dès le début de l'œuvre ce qui a eu lieu ; néanmoins la focalisation permet de mettre en scène ou d'illustrer la tension émotionnelle omniprésente. Comment alors les personnages interagissent les uns sur les autres au moment « crucial » de l'action qui « monopolise » les œuvres ?

Dans Combat de Nègre et de chiens, tout comme dans Roberto Zucco, les actions sont presque toujours violentes. Seules quelques scènes font exception. Le lecteur prend connaissance des actions qui ont lieu sur scène à travers les didascalies. Or, dans les œuvres de Koltès, et de manière radicale dans ces deux pièces, les didascalies décrivant des actions sont rares, alors que celles décrivant le décor sont omniprésentes. Cependant, les gestes, même s'ils sont peu nombreux ne participent-ils pas à la définition des personnages et de leurs rapports ? Dans Combat de Nègre et de chiens, Cal est « violent » avec l'ensemble des personnages. Alors que Léone le « repousse », il l'attire trois fois dans ses bras, et il lui « prend » deux fois la main. Léone est ainsi toujours « prisonnière » lorsqu'elle est face à Cal, et elle doit s'« enfuir ». De même, Cal est violent vis-à-vis de Horn, puisqu'il l'« attrap[e] par le col ». La paranoïa de Cal et sa violence sont inscrites dans ses paroles, mais également dans ses gestes, tout s'orchestre pour illustrer la « tyrannie » qu'il exerce sur les autres personnages. Horn, quant à lui, a des attitudes paternelles avec Cal, puisqu'il le relève et lui enlève son fusil ; mais ces gestes dévoilent également une « manipulation ». Horn semble « utiliser » Cal comme une marionnette ; chaque geste, (et notamment lorsqu'il le redresse à plusieurs reprises) est ainsi significatif. De même, la relation de Léone et Alboury est essentielle au niveau des gestes. Léone semble considérer Alboury comme un jouet ou une « chose étrange » dont elle n'ose pas s'approcher tout au long de la scène VI, les didascalies concernant Léone sont les suivantes, alors qu'il n'y en a qu'une à propos d'Alboury qui décrit son départ :

« *s'approchant d'Alboury.* » ; « *elle s'approche de l'arbre* » ; « *Elle regarde Alboury* » ; « *elle le regarde* » ; « *elle se penche vers lui* » ; « *elle s'éloigne* » ; « *elle s'agitte* » ; « *elle cesse de bouger* » ; « *Elle le touche sans le regarder* » ; « *A son oreille* »

Le jeu de Léone vis-à-vis d'Alboury illustre son « attrait » pour lui ; cependant, Alboury, quant à lui, ne bouge pas. Le seul geste qu'il fera envers Léone aura lieu à la scène XV et « *il lui crache au visage.* ». Les gestes et l'attitude des personnages sont capitaux. D'une part, ils illustrent une volonté de domination constante : Horn veut dominer Cal, Cal veut dominer Léone. De plus, Cal est attiré et repoussé par Léone, et de la même manière Léone est attirée et repoussée par Alboury. Chaque personnage va ainsi être poussé à chercher un substitut à l'amour pour palier à sa solitude. Pour Cal, ce sera « *toubab* », son chiot, avec lequel il a une relation « ambiguë » : « Moi, la nuit, ça me faisait une boule de poils sur le ventre, sur les jambes, sur les couilles, ça me faisait dormir »⁹² ; en ce qui concerne Horn, ce sera le pont sur lequel il couche « *nu* » ; Alboury et Léone, quant à eux, demeurent « *seuls* ». Les personnages n'établissent aucun contact si ce n'est ceux par lesquels ils veulent dominer l'autre ; chaque geste est lourd de sens et illustre la solitude et la tension omniprésentes dans la pièce. Dans Roberto Zucco, le personnage éponyme est le seul à agir (il n'y aura que le balèze qui se battra avec lui qui réagit). Les gestes de Zucco confèrent une dimension essentielle au personnage, car il y a un décalage entre la manière de parler du personnage, et sa façon « paradoxale » d'agir. Le langage de Zucco est « *unifié* », il est « *envoûtant* », et il constitue la part la plus importante de séduction du personnage. Zucco n'est alors jamais violent verbalement ; ceci est renforcé lors de la scène du combat avec le balèze puisque ses seules paroles sont largement poétiques. De plus, Koltès « *masque* » la plupart des actions violentes. La mère de Zucco est « *étranglée* » parce qu'il la serre dans ses bras, et la Gamine subit un viol, mais aucune didascalie ne décrit cette action, car elle a lieu « *sous la table* », c'est-à-dire hors de la vue des spectateurs. Les gestes de Zucco sont doubles, ils sont soit très doux et attentifs « *aide le vieux monsieur à se lever* », soit ils exercent une domination « *il pose le pied sur la tête de l'enfant* ». La plupart des gestes de ce personnage restent « *voilés* », et ceux qui ne le sont pas demeurent en quelque sorte ambigus. Roberto Zucco est donc sans cesse paradoxal ; puisqu'on remarque un décalage entre ses paroles et ses faits, mais même ces derniers sont doubles. La dimension de héros est, quant à elle, omniprésente car il est le seul qui agisse et les autres ne semblent être que des marionnettes lorsqu'ils sont confrontés à ce personnage. Cependant, comme dans Combat de Nègre et de chiens, les contacts sont impossibles puisque lorsqu'ils ont lieu s'ensuit la mort du personnage, à l'image de La Gamine qui « *se précipite vers lui et l'embrasse* » ce qui le condamne à être « *enfermé* » et

⁹² KOLTES, Bernard-Marie, Combat de Nègre et de chiens, Op. Cit., p.21.

donc à mourir. De manière cruciale, dans l'ensemble des œuvres de Koltès, les gestes sont symboles de domination et de mort. Mais qu'en est-il dans celles de Bon ?

Les personnages, à travers leurs paroles ont tous la possibilité d'illustrer les « actions » des romans. Cependant, ceux qui focalisent ces narrations ont un rôle essentiel, et le fait même de raconter a une grande importance. A titre d'exemple, dans Un Fait divers, Arne Frank ne revient pas sur les gestes qu'il a exécutés lors de la prise d'otage. Son leitmotiv est : « ce que j'avais à lui dire ». Les gestes à partir de ce moment n'ont pas d'importance, il se raconte, et il perçoit la victime comme son alter ego : « le coup de tournevis, alors porté à mon meilleur ami, un ami de longue date, légitime communion, geste qui nous a fondus ». Le geste et les contacts ont un rôle de « rapprochement » pour lui, et il va mettre l'accent sur des gestes tendres ; de même que la femme :

« Au retour dans le train j'étais assise contre la vitre et lui s'est endormi sur mon ventre, une main sur les yeux. Ensuite le lien est là, qu'on ferait tout (j'ai tout fait) pour ne plus le briser et tout garder dans sa première et impossible beauté. »⁹³

On remarque le décalage entre la première et la deuxième phrase. La première est, en effet peu ponctuée et évoque ainsi une certaine fluidité et la nostalgie. On note également l'importance du contact souligné par les trois termes relatifs au corps qui se succèdent. La deuxième phrase illustre, quant à elle, une certaine amertume, avec des mots très courts et une ponctuation omniprésente. Le décalage et la fin de la phrase : « dans sa première et impossible beauté » (qui constitue un alexandrin si on lit « première » avec une dièrèse) confèrent une portée poétique au lien entre ces deux personnages. Les récits à propos de la violence de Arne sont quasiment uniquement relatés par le Mécanicien ou l'Amie. Il ne revient pas lui-même sur les coups assénés au Mécanicien, ni sur le fait qu'il ait « lancé [le chien] par la fenêtre ». Ceci a deux conséquences majeures sur la perception du personnage par le lecteur. D'une part, les actions violentes étant focalisées par les autres personnages, il y aurait pu avoir une perception négative de Arne par le lecteur. Cependant, la construction de l'œuvre autour de la frontière entre victime et bourreau entraîne le lecteur à se poser sans cesse la question « Arne est-il vraiment un bourreau ? ». De plus étant donné que ce personnage est « touchant » lorsqu'il prend la parole, et que les actions « violentes » ne sont perçues qu'à travers la vision « grossissante » des victimes ; le lecteur ne peut en aucun cas trancher. Dans Décor Ciment, le procédé d'atténuation de la violence du geste de Goëll

⁹³ BON, François : Un Fait divers, Op. Cit., p.39.

permet la réflexion. La focalisation sur le point trois du schéma de Larivaille amplifie chaque geste, néanmoins étant donné que la révélation n'a lieu qu'à la fin du livre (même si on peut a posteriori relever des indices textuels laissant penser que Goëlla a tué Crapin), le lecteur sympathise avec ce personnage ce qui tend à minimiser la portée de la violence des coups. Ce procédé de révélation finale est également utilisé par Bon dans Le Crime de Buzon, le lecteur n'apprend qu'à la fin que Michel Raulx a été incarcéré parce qu'il a tué sa fille. Ce procédé a pour conséquence un double mouvement. Dans un premier temps, le lecteur prend connaissance des différents personnages, et il est lié à eux à travers la poésie de leur langage notamment. Alors, lorsque le motif de la condamnation est dévoilé le lecteur s'interroge.

Il y a donc un mouvement similaire dans les textes de Koltès et de Bon, cependant un écart demeure qui n'est ici pas nécessairement lié au genre utilisé. Koltès « atténue » la violence par un décalage entre les actions et les paroles ou la vitesse. Bon, quant à lui, lie les personnages au lecteur puis il dévoile ce qui s'est effectivement passé lors de « l'action ». Le lecteur qui a d'ores et déjà reçu le personnage de manière positive, est « étonné » au sens fort du terme, le texte suscite donc une interrogation, mais il n'y a pas de remise en question de la sympathie vis-à-vis des personnages. Les questions latentes dans l'œuvre deviennent davantage cruciales à la fin de celle-ci. L'intrigue (« qui a tué qui ») est secondaire dans le livre, ce sont les personnages et leurs émotions ou leurs pensées qui cristallisent la tension des textes. Il y a donc une interrogation, mais il ne peut pas y avoir de condamnation. Le lecteur peut ainsi ressentir une sorte de « malaise » à la fin du livre. Ce n'est pas véritablement le cas dans Décor Ciment, car Crapin n'est pas un personnage positif ; en revanche c'est le cas dans Le Crime de Buzon, où si la violence d'un infanticide est frappante, Raulx n'en demeure pas moins sympathique. Contrairement à l'acte de lecture de Crime et Châtiment de Dostoïevski, le destinataire des œuvres de Bon n'est pas « amené » à comprendre ce qui se déroule dans « la tête » de l'assassin (bien qu'en ce qui concerne Goëlla il y a un procédé similaire « à cause de la robe verte »⁹⁴ répète-t-il comme un leitmotiv) ; mais il est en revanche frappé par l'incompréhension. L'important n'est pas tant de comprendre que de ressentir, et la focalisation sur le point trois du schéma de Larivaille accentue cette dimension de l'œuvre. Les auteurs mettent en relief ce que sont les personnages et non pas ce qu'ils font. La centralisation de l'œuvre sur l'action n'est pas signe d'une réduction de l'œuvre à une tension violente ; mais elle est, en revanche, la marque d'une interrogation : rien n'est simple, les rôles ne peuvent en aucun cas être répartis en victimes et bourreaux.

⁹⁴ BON, François : Décor Ciment, Op. Cit., p.222.

Ainsi, dans C'était toute une vie et dans La Nuit juste avant les forêts même si les « actions » sont différentes vis-à-vis des autres œuvres du corpus ; la tension demeure la même. Dans ces deux « récits », tout est focalisé autour de la quête d'un personnage ; et la mort est sans cesse présente. Dans tous les cas, le lecteur s'interroge, il est toujours saisi par les trajets des personnages. Tous sont déterminés par la Mort puisque soit ils la donnent, soit ils en sont proches ou encore ils la subissent. De manière générale, la focalisation sur le point trois ne donne pas à lire des œuvres à comprendre, mais davantage des œuvres à ressentir. Néanmoins, nous avons vu que les œuvres sont construites autour de la parole des personnages, si les personnages ont des contacts difficiles liés à la domination, au rejet ou à la violence ; comment communiquent-ils ? La forme utilisée par Bon ne symboliseraient-elle pas une non- communication ?

B) Comment les personnages se parlent ?

La communication semble poser un clivage entre les œuvres de Bon et de Koltès. En effet, les pièces de théâtre sont liées à la communication puisque leur forme met en scène essentiellement des dialogues (et parfois des monologues). En revanche, dans les textes de Bon les véritables dialogues sont rares, puisque dans Décor Ciment et Un Fait divers le lecteur n'assiste pas à des échanges entre les différents protagonistes mais plutôt à de « longs monologues ». De plus, nous avons d'ores et déjà vu à travers les nominations que les personnages essaient sans cesse de se dominer les uns les autres. Quelles conséquences cela aura sur l'ensemble de l'œuvre ? Les œuvres « narratives » ne seraient-elles pas également construites autour d'un schéma de non- communication fondateur ? Est-ce qu'un mouvement similaire apparaît au sein de Roberto Zucco et de Combat de Nègre et de chiens ?

Tout d'abord donc quatre œuvres du corpus semblent être axées autour d'un problème de communication. Dans chacune de ces œuvres, en effet, il semblerait qu'un élément des six éléments du schéma de communication établi par Jakobson est défaillant. Ce système met en relief : l'émetteur, le récepteur, le message, le code, le contact et le contexte ; or dans chaque texte un ou plusieurs de ces éléments est miné. En premier lieu, dans La Nuit juste avant les forêts, le destinataire est présent mais il n'est jamais « réceptif » puisqu'il n'intervient pas, et le narrateur est donc sans cesse obligé de souligner le contact. Tout au long du texte, le lecteur

a l'impression que le narrateur essaie de retenir son interlocuteur en le rappelant à de multiples reprises :

« et que j'ose crier : camarade !, que j'ose prendre ton bras : camarade !, que j'ose t'aborder : camarade donne moi du feu, ce qui ne te coûtera rien, camarade, sale pluie, sale vent, saloperie de carrefour, il ne fait pas bon tourner ce soir par ici, pour toi comme pour moi »⁹⁵

Le fait qu'il scande le mot « camarade » souligne l'importance du contact qu'il a peur de perdre. Ceci est de plus accentué par le fait que le narrateur met aussi en relief de manière récurrente tout au long de sa proclamation l'aspect primordial du message qu'il a à dire et qu'il ne peut pas dire : « à donner envie [...] de se barrer d'ici (si on savait où aller), d'être dans une chambre, vieux, où je puisse parler, ici, je n'arrive pas à dire ce que je dois te dire »⁹⁶. Ce motif de ne « pas arriver à dire » est crucial puisque le lecteur attend quelque chose qui n'aura jamais lieu. Il y a ainsi un contraste entre une communication mise en relief à travers le contact et un message qui ne sera pas délivré. L'impossibilité de la communication est toujours accentuée mais le lecteur n'en connaît pas la cause. Le narrateur « ne peux pas dire » ce qu'il a à dévoiler et le seul élément qui transparaît est le « syndicat à l'échelle internationale ». De la même façon la communication est minée dans les trois autres œuvres. Ce qui est alors primordial c'est le clivage entre « l'importance du message » et le « fait qu'on ne puisse pas le dire ».

Dans Décor Ciment, de manière paradoxale, c'est le toxicomane qui est dans une situation similaire à celle du narrateur de La Nuit juste avant les forêts. Il déclame une succession de prophéties dans l'incipit qui demeurent sans véritable récepteur. Le toxicomane apparaît ainsi marginal parmi les marginaux notamment au niveau spatial. Au début du texte il est, en effet, dans une cellule de verre », les autres personnages entendent alors les phrases qu'il répète, ils les insèrent lorsqu'ils racontent leur nuit au commissariat, mais ils n'y répondent pas. De même, lorsque Isa Waertens narre le cheminement dans les sous-sols, le toxicomane ne discute pas, et n'est pas décrit, mais il apparaît d'emblée à travers ses prophéties : « cette voix du bègue nous est d'abord venue, avec ses syllabes tout de travers : « Oh, celui qui comme la mort n'est jamais rassasié, malheur, sur lui malheur ! » »⁹⁷. Les prophéties ne sont pas toujours en décalage radical avec le réel. Ici, on peut penser que le toxicomane s'adresse aux policiers qui l'ont retrouvé et qu'il compare leur redondance à celle

⁹⁵ KOLTES, Bernard-Marie : La Nuit juste avant les forêts, Op. Cit., p.12.

⁹⁶ KOLTES, Bernard- Marie, La Nuit juste avant les forêts, Op. Cit., p.47.

⁹⁷ BON, François : Décor Ciment, Op. Cit., p.99.

de la Mort. Ceci pourrait ainsi être une hypothèse de lecture qui lierait ce personnage au reste de l'énonciation. Néanmoins, dans la plupart des cas les paroles du toxicomane sont citées mais elles sont isolées du reste de la narration. Ce personnage s'adresse donc aux autres, mais s'il est entendu, il n'est jamais compris. Si l'on utilise le schéma de Jakobson, il manque alors un véritable récepteur, ou un « code » commun.

Dans Un Fait divers, Arne, de même, veut retrouver Sylvie à cause d'un message qu'il doit lui transmettre « ce peu que j'avais à lui dire, qu'elle ne voulait pas entendre »⁹⁸. La transmission de la parole, ou plus largement la communication est une caractéristique majeure des héros de Koltès et de Bon. Dans chaque œuvre, le héros veut dire quelque chose mais soit il ne trouve pas de destinataire, soit il est dans l'impossibilité de trouver un cadre adapté à ce qu'il veut dire. Arne veut, en effet, dire quelque chose, pourtant le lecteur ne saura jamais de quoi il s'agissait ; puisque lorsque les autres personnages racontent « la prise d'otage » ils ne font allusion qu'à la violence verbale et physique. Le message n'est donc également pas diffusé. De la même façon, dans C'était toute une vie, la jeune femme morte n'a pas pu écrire les « trois mille » pages, et le texte vient en quelque sorte combler ce manque initial. De plus, au sein de ce roman, il y a une délégation de la parole de la part de la jeune femme au narrateur. C'est ici le code qui semble poser une difficulté à la morte pour livrer son message : « jai des choses tres importante a te communiquer et je voudrais que tu larrange afin que ce soit lisable. »⁹⁹. Deux éléments se corrélatent pour empêcher la communication : tout d'abord le code « afin que ce soit lisable », puis le temps « on n'a pas trois mille pages, mais vingt-trois »¹⁰⁰. Ces deux points intensifient l'aspect dramatique de l'œuvre. La jeune femme morte n'a pas eu les « moyens » ni le temps d'écrire ses « choses importante ». Le drame du héros est donc de ne pas pouvoir communiquer ; les héros sont « au-dessus », « trop grand », et ont un message capital à transmettre, mais dans le monde réel, il y a sans cesse un élément qui bloque cette communication entre lui et les autres personnages, et par voie de conséquence entre lui et le lecteur.

D'autre part, la non-communication est également essentielle dans Roberto Zucco et Combat de Nègre et de chiens. Les personnages sont parfois englués dans leur « univers intérieur » sans s'entendre. Le lecteur ou le spectateur assiste ainsi à une série de scènes où les personnages se parlent en quelque sorte sans s'entendre. Dans la scène III de Combat de

⁹⁸ BON, François : Un Fait divers, Op. Cit., p.9.

⁹⁹ BON, François, C'était toute une vie, Op. Cit., p.8.

¹⁰⁰ Ibid, p.23.

Nègre et de chiens, Cal se confie à Horn, mais celui-ci ne lui répond pas véritablement, et ses répliques ne sont liées qu'au jeu de gamelles. Il va ainsi y avoir deux longues répliques de Cal, auxquelles il n'y aura aucune réponse effective :

« CAL. – [...] Toi, tout le monde te croit ; je n'ai que mon chien, moi, personne ne m'écoute. Il faut rester ensemble contre tous. Je ne parlerai pas à ce nègre ; l'affaire est simple et moi je te dis toute la vérité et à toi de jouer. Tu connais mes nerfs Horn, tu les connais bien ; il vaut mieux que je ne le voie pas. D'abord, je ne veux voir personne tant que mon chien n'est pas revenu. (Il pleure) Ils vont me le bouffer.

HORN. – Je mets cinquante francs par chiffre, et pas un sou de moins. »

Cal s'adresse ici à Horn comme un enfant, ceci est omniprésent à travers les expressions « Toi tout le monde te croit », « D'abord » ou « (il pleure) ». Le langage de Cal est désespéré et enfantin ; Horn est, quant à lui, perçu comme celui qui a le pouvoir au niveau hiérarchique mais surtout au niveau de la parole, puisqu'il convainc les autres. Le fait que Horn ne réponde pas à Cal symbolise la fermeture des personnages sur eux-mêmes. Il y a un décalage significatif entre la tragédie que vit Cal à ce moment précis, et les propos de Horn. Dans la scène V, de la même façon, alors que Léone pose des questions à Cal, celui-ci ne lui répond pas et appelle sans cesse « Horn ». Les personnages dialoguent ensemble, cependant ils ne s'entendent pas nécessairement, et ils semblent tous être enfermés dans une idée fixe qui les rend prisonniers d'eux-mêmes et sourds aux autres.

Dans Roberto Zucco, on retrouve des scènes similaires, notamment lorsque le commissaire confie à la patronne sa tristesse et que celle-ci lui répond « vous tripatouillez trop dans les cadavres »¹⁰¹. Les seuls personnages qui communiquent véritablement sont alors les héros. Zucco parle à la Gamine de la même manière qu'Alboury parle à Léone ; ils parlent, en effet, tous deux une nouvelle langue, et ils sont écoutés. La Gamine est fascinée par le discours de Zucco, alors que le balèze, dans la scène VIII, se moque de lui et les autres personnages commentent la situation (le froid, par exemple). De façon relativement similaire, Isa Waertens critique ainsi Laurin en disant : « « Voir, c'est toujours contre soi-même », avait dit une fois devant moi ce Laurin, qui s'étonne, après, des réticences que les gens ont à son égard »¹⁰². La communication apparaît comme la caractéristique des héros qui veulent dire quelque chose mais ceci n'est pas nécessairement bien reçu. Le langage marginalise car les autres personnages, à l'image d'Isa Waertens, n'essaient pas même de comprendre ce que l'autre dit. Cependant, il est également la caractéristique fondamentale du pouvoir de

¹⁰¹ KOLTES, Bernard-Marie, Roberto Zucco, Op. Cit., p.29.

¹⁰² BON, François : Décor Ciment, Op. Cit., p.84.

séduction des héros, c'est plus particulièrement le cas de Roberto Zucco, Alboury, ou la jeune femme de C'était toute une vie; puisqu'en ce qui les concerne le texte fait allusion à la fascination qu'ils provoquent chez les autres.

La communication est donc complexe dans ces œuvres puisqu'elle est en quelque sorte au cœur d'un mouvement double. Tout d'abord, le langage est une caractéristique essentielle des héros qui doivent dire quelque chose. Néanmoins, si les héros sont déterminés par leur langage, la communication avec les autres n'en est pas moins difficile. Tous les héros veulent dire quelque chose dans les textes narratifs, cependant, ils en sont toujours empêchés par un élément extérieur : problème de destinataire, de lieu, de temps, de code... Tout concourt à bloquer le message qui ne sera donc jamais clairement exprimé. Le héros est donc celui qui émet un véritable langage poétique et qui sait écouter les autres. Il est, en effet, significatif de noter que les autres viennent se confier au héros, alors que ce dernier est le plus souvent incompris, c'est notamment le cas pour Alboury et Roberto Zucco, ou encore en ce qui concerne la jeune femme ou Laurin dans de moindres proportions. Arne et le narrateur de La Nuit juste avant les forêts, quant à eux, n'écoutent pas véritablement les autres car ils semblent être sans cesse dans l'urgence. La volonté de dire liée à l'impossibilité de livrer son message confère ainsi au héros une portée dramatique fondamentale.

La vie intérieure des héros est perçue comme difficile à travers le clivage entre ce qu'on rêve étant enfant et ce qui est. De plus, les cauchemars, l'enfermement et la souffrance sont toujours liés au héros pour qui il est difficile de vivre. De même, vivre avec les autres apparaît également comme quelque chose de difficile à travers les rapports violents et l'aspect pénible de la communication. Les personnages semblent donc souffrir dans leur for intérieur, et il leur est en quelque sorte impossible de s'ouvrir à la souffrance des autres. Seuls les héros échapperont à cette caractéristique et cristallisent les confessions de chacun, à l'image du locuteur fantomatique des œuvres de Bon. Cependant, la communication avec les autres demeure difficile puisqu'ils sont la plupart du temps « incompris ». Ils semblent alors être « trop grand » pour cette vie, et ils ne peuvent pas trouver de « tribune » à leur taille pour dévoiler « les choses importantes », pour reprendre les mots de la jeune femme de C'était toute une vie. La vie pour soi ou avec les autres est donc sans cesse difficile (ou peut-être même invivable), la Mort semble alors être la seule échappatoire des héros. Ne serait-elle pas, tout comme le langage, un élément fondateur de la construction des personnages ? Chaque héros ne serait-il pas, en effet, marqué par la Mort de manière cruciale ?

3) Un trajet hanté par la Mort :

Les personnages principaux sont toujours marqués par la Mort, mais de manière différente : soit ils sont proches de quelqu'un qui disparaît, soit ils donnent la Mort, ou encore ils meurent eux-mêmes (Roberto Zucco synthétise, quant à lui, l'acte de donner la Mort et le fait de se suicider). Pourquoi inscrire alors au cœur des personnages la présence de la Mort ? Quelles conséquences cela a-t-il sur les personnages et sur l'œuvre ? Et avant tout comment la Mort est-elle illustrée dans les textes ?

Les œuvres et les personnages gravitent autour de la Mort, et la portent en quelque sorte en eux. En effet, comme nous l'avons d'ores et déjà signalé, dans chaque œuvre les corps des morts sont présents et les personnages ne peuvent pas refuser de les voir. Dans Combat de Nègre et de chiens, le corps de Nouofia est le leitmotiv du texte ; puisque c'est pour récupérer le corps qu'Alboury s'introduit dans le chantier. De plus, Cal cherche le corps dans les égouts et lors de la dernière scène : la vision finale est celle du corps de ce dernier. La pièce s'ouvre donc sur la recherche d'un corps et elle se clôt sur un nouveau corps exhibé. Dans Roberto Zucco, la mort est omniprésente à travers le personnage éponyme ; non seulement, il donne la mort à de multiples reprises, mais il semble aussi en quelque sorte porter la Mort en lui jusqu'à son dernier geste où il se tue lui-même. Les œuvres de Bon, malgré la différence générique, illustrent également l'omniprésence d'un corps mort au sein des personnages. Dans Décor Ciment, il y a deux corps présents tout au long du texte ; le premier, celui de Jean Jeudy, est au cœur de la cité, il demeure pendant plusieurs mois dans un appartement d'une tour sans que personne ne s'en rende compte. Puis, le deuxième est celui de Raymond Crapin dont Isa Waertens fait la découverte aux pieds de la cité. Ce corps sera, de plus, en contact avec le toxicomane dans le fourgon, et il apparaît également comme le motif de la « réunion » des différents personnages. En ce qui concerne Un Fait divers, le corps est un élément essentiel lors de la prise d'otage car il est au centre des tensions, et il représente également l'extérieur (vis-à-vis des autres personnages qui ont une relation « intime » entre eux). C'était toute une vie est, en revanche, une œuvre particulière puisqu'elle est axée autour d'un personnage mort pour lequel le narrateur mène une quête afin de le reconstruire. Tous les héros sont donc marqués par la mort tout comme l'œuvre. La Mort est un élément indissociable de l'écriture de Koltès et de Bon. Elle détermine l'œuvre mais elle détermine surtout les personnages à travers l'intensité que confèrent les descriptions des

cimetières ou la présence des corps morts. La focalisation sur le point 3 du schéma de Larivaille a donc une conséquence majeure puisqu'elle permet également d'exhiber la Mort, ce qui crée une tension supplémentaire. L'omniprésence de la Mort ne projette alors qu'avec plus de force la solitude, la tristesse et la condition existentielle de chacun des personnages. Mais le héros n'est-il pas véritablement « grand » uniquement parce qu'il a ce rapport essentiel à la Mort. Inadaptés de par leur force à la vie, ne seraient-il pas voués à la Mort ?

Koltès, lors d'un entretien, fait allusion à la distinction qu'il opère entre les différentes personnes : « De plus en plus, de façon à la fois vague et décisive, je divise les gens en deux catégories : ceux qui sont condamnés et ceux qui ne le sont pas »¹⁰³. Les personnages dans les œuvres du corpus semblent eux aussi pouvoir être classés selon cette caractéristique. En effet, tous les personnages de Koltès sont condamnés (même les personnages secondaires), mais de façon plus ou moins cruciale. Koltès fait également allusion au fait de « porter sa condamnation » ; pour lui, seul les « Noirs » « la porte » de manière visible ; et en ce qui concerne les autres personnages, il est d'autant plus difficile de vivre car cette condamnation est intérieure. Léone lorsqu'elle se scarifie le visage trouve en quelque sorte un moyen d'afficher sa condamnation, ou plus largement son « *for intérieur* ». La condamnation apparaît alors comme une définition positive des héros. Il faut être condamné pour exister véritablement. Les personnages sont hantés en quelque sorte par une condamnation à Mort qui semble être l'apanage des héros ; car donner la Mort dans les œuvres de Koltès et de Bon, n'est-ce pas aussi se tuer ? En effet, dans ces œuvres, il n'y a pas de véritable opposition entre donner la mort et mourir. Lorsque les personnages tuent quelqu'un, il se condamne et porte ainsi eux aussi leur condamnation. Zucco dit qu' « il n'y a rien de plus visible que le sang ». Les héros qui tuent ont le plus souvent des mobiles « futiles » ou ils agissent par pulsion. Donner la Mort n'est jamais quelque chose de pré-médité, cependant il y a une sorte d'attraction du héros vers la Mort de manière irrémédiable. Ceci est particulièrement frappant dans Roberto Zucco et Un Fait divers où tuer c'est un peu se tuer soi-même. Zucco tue des personnes qui semblent à chaque fois représenter un élément capital : tout d'abord, il tue son père et sa mère (autrement dit le lien familial), puis il tue l'inspecteur de police (c'est-à-dire la société), enfin il tue l'enfant qui est son alter ego. De même Arne, lorsqu'il tue le jeune homme le perçoit ensuite comme son alter ego. Les héros semblent chercher à se détruire. Pourtant, de manière paradoxale, plus les héros sont proches de la mort, plus ils semblent

¹⁰³ KOLTES, Bernard-Marie : Une Part de ma vie, Op. Cit.

répéter le schéma d'Hamlet de Shakespeare. Les héros sont en effet plus proches de la vérité que les autres personnages. Or, à l'image d'Icare ou de Hamlet, savoir ou vouloir approcher la vérité c'est aussi mourir. Profondément inadaptés à la vie, les héros ne se réalisent pleinement que dans la Mort, ceci est plus visible dans les œuvres de Koltès que dans celles de Bon. Au sein des textes de Bon, la Mort rassemble les vivants et permet une communication et une confession. Dans tous les cas, la Mort apporte une tension car elle projette de manière abrupte l'avenir sans cesse nié des personnages. Chaque héros a un rapport particulier avec la Mort. Le narrateur de La Nuit juste avant les forêts demeure dans une situation particulière puisqu'on ne sait jamais s'il est véritablement vivant (« je cherchais un ange »), dans Combat de Nègre et de chiens, il y a l'illustration d'un combat pour reprendre le titre et le « vainqueur » est celui qui d'une part n'a pas peur de la Mort et d'autre part qui n'attaque pas. Dans Roberto Zucco, comme dans Décor Ciment et Un Fait divers, il y a une sorte de pulsion : ayant perdu leur amour les héros tuent. Enfin dans C'était toute une vie, il y a une destruction progressive comme dans Roberto Zucco. Au sein de ces œuvres, seul Décor Ciment fait exception car c'est véritablement un meurtre pulsionnel et Crapin était négatif ; en ce qui concerne les autres meurtres ou suicides, ils illustrent l'exception et la grandeur des héros. Walter Benjamin décrit le destin par rapport au « bonheur » :

« Le bonheur est bien plutôt ce qui libère l'homme de l'enchaînement des destins et du filet de son propre destin. Ce n'est pas pour rien que les dieux bienheureux sont chez Hölderlin, « sans destin ». »¹⁰⁴

Les héros, n'ayant jamais accès au bonheur ou de manière trop fugitive et incomplète, ont un destin qui les conditionne et qui les pousse inexorablement vers la mort puisque dans ces œuvres il n'y a pas de différence fondamentale entre tuer et se tuer. Tuer rapproche de la mort et on pourrait même dire en ce qui concerne les œuvres de Koltès de la vérité. Les héros sont hantés par la mort parce qu'ils comportent la « Part Maudite » à laquelle fait allusion George Bataille¹⁰⁵, trop grands, trop vivants, toujours dans des situations extrêmes (violence, drogues...) les héros vont jusqu'à se détruire eux-mêmes car ils ne peuvent pas vivre dans un monde trop petit pour eux où ils se cognent sans cesse. La seule échappatoire, et le destin des personnages, demeure alors la mort. De la souffrance exacerbée lors de la construction, à la vie invivable jusqu'à une mort essentielle ; les héros transforment le réel, mais ils y restent inadaptés et ne se réalisent que dans la mort.

¹⁰⁴ BENJAMIN, Walter : Oeuvres, Paris, Gallimard, Folio essais, Tome 1, 2000, p. 202.

¹⁰⁵ BATAILLE, George, La Part Maudite, Paris, Minuit, 1949.

En ce qui concerne la construction des personnages par Koltès et Bon, on peut conclure avec cette phrase de François Bon qui qualifiait la construction opérée par Koltès :

« ce rapport très étrange de la construction des personnages, où l'obstination vers le concret et la réalité se transforme en fable et fiction par incomplétude. »¹⁰⁶

Les œuvres de Koltès atteignent effectivement une dimension de fiction ou de fable. Il y a un mélange des registres avec d'une part une symbolisation omniprésente et d'autre part une transformation du réel. Les personnages de Bon semblent eux aussi pouvoir s'appliquer à cette définition, leurs corps et les lieux sont à la fois réels et symboliques, puis dans l'ensemble des textes l'accent est porté sur la langue à travers laquelle les personnages se construisent pour se détruire à travers leurs actes qui les rapprochent de la Mort. L'ensemble de la construction illustre la solitude et la tristesse. Tous les personnages ont un manque qu'ils ne parviennent pas à combler et ils sont tous marqués. Les héros, plus que les autres, sont inadaptés à la vie.

Koltès et Bon créent alors véritablement un nouveau personnage à la fois réel et symbolique. Tout affleure en ce qui concerne les sentiments mais le piège du réel est omniprésent. La nuance et la construction fragmentaire des personnages leur confèrent une portée à la fois réaliste et mythique. Nouveaux héros, les personnages sont grands, parlent une langue nouvelle et transforment notre vision du monde. Ni vraiment réalistes, ni entièrement mythiques, les héros à travers leur trajet : de leur construction à leur existence vers la mort donnent à ressentir et pas uniquement à comprendre. La construction, mise en relief dans les Carnets, insuffle en quelque sorte la vie au héros et le définit dans les œuvres. Chaque point de construction apparaît alors en creux dans les œuvres et vient illustrer une vie invivable et un destin (ou *fatum*) omniprésent. La construction est donc fragmentaire, peut-être incomplète mais elle donne naissance à des personnages qui touchent le lecteur et qui l'étonnent sans cesse.

Cependant, à présent que nous avons illustré la construction précise des personnages, ne pourrait-on pas également penser que les œuvres tiennent elles aussi de la mosaïque ? L'intertextualité (que nous avons abordée lors de la description des noms) ne participe-t-elle pas à la construction de l'œuvre. De même, les lieux primordiaux lors de la construction des personnages, ne le seraient-ils pas également lors de la construction de l'œuvre ?

¹⁰⁶ « Koltès », in Magazine littéraire, 395.

Chapitre II

Construction des œuvres : Montages et variations

La construction des personnages est donc complexe et illustre les destins profondément tragiques des personnages. Cependant, qu'en est-il alors de la construction des œuvres ? Est-elle complexe et hétérogène à l'image de celle des personnages, ou est-elle au contraire homogène ? Nous avions d'ores et déjà noté l'importance de l'intertextualité lors de l'analyse des noms. Celle-ci confère à l'œuvre une épaisseur supplémentaire. Il y a ainsi une sorte d'insertion de l'œuvre dans un vaste paysage littéraire qui s'étend de Rabelais à London en passant par Balzac. Si ces références demeurent alors plus ou moins essentielles au texte au niveau des noms, on peut se demander si l'ensemble des œuvres ne s'appuierait pas sur un passé littéraire commun. Lors d'une lecture de « surface » certaines citations sont d'emblée apparentes notamment dans C'était toute une vie où la description des exercices lors des ateliers d'écriture permet de citer les noms de divers auteurs (points de départ de l'écriture) tels que Sei Shonagon, Nerval, Michaux, Apollinaire... ; cependant, on peut se demander si l'ensemble des textes ne comporterait pas alors également une part d'intertextualité masquée.

De plus, l'intertextualité n'est peut-être pas uniquement littéraire, et on pourrait parler en quelque sorte d'une intertextualité avec l'image. La construction de l'image est intrinsèquement liée à la construction de l'œuvre, puisque de même que le texte acquiert des éléments nouveaux à travers la citation ou les allusions à divers textes littéraires, l'image semble primordiale au sein des textes. Cette image revêt en effet divers aspects tous aussi capitaux. Koltès bouscule le genre théâtral en insérant au sein de ses textes une véritable construction de l'image ; à travers une mise en relief des lieux. L'image est, de plus, liée au personnage par l'importance des lieux ; c'est le cas notamment dans Combat de Nègre et de chiens, et ce sera également le cas dans C'était toute une vie de Bon qui partage ici encore un point commun avec Koltès. Chaque texte semble cependant illustrer une utilisation de l'image originale. Dans Un Fait divers, par exemple, l'accent est davantage mis sur l'image cinématographique à travers l'adaptation de la prise d'otage à l'écran. Puis, dans Combat de Nègre et de chiens ou dans Décor Ciment, l'image est construite de manière poétique à travers des scènes tableaux. Enfin, dans C'était toute une vie, l'image, comme les textes littéraires, est citée comme point de départ de l'écriture. L'image artistique participe donc largement à la construction des œuvres et des personnages. Quel rôle occupe-t-elle alors dans les textes ?

Enfin, cette image ne semble pas être uniquement artistique, au sens où elle n'est pas nécessairement issue d'un tableau, d'une photo ou encore d'un poème. Nous avons souligné tout au long de notre premier chapitre l'importance des lieux et de leurs descriptions vis-à-vis des personnages. Or, ces illustrations d'images réelles, ne sont-elles pas également liées à une sorte d'intertextualité réelle, notamment au sein des textes de François Bon ? L'image si elle

est artistique n'est-elle pas également réaliste ? Autrement dit l'image ne serait-elle pas au cœur de la problématique des œuvres qui sont sans cesse tendues entre l'opposition réel (documentaire) et fiction (transformation), de même par ailleurs que la langue ?

Nous traiterons donc tout d'abord l'intertextualité littéraire afin de percevoir les répercussions qu'elle a sur chaque œuvre en particulier. De plus, on pourra se demander si cette intertextualité est similaire dans les œuvres de Koltès et de Bon, c'est-à-dire si les auteurs cités sont les mêmes, ou si tout du moins ils appartiennent à un même genre ou à une même période. A ce titre, on pourra également interroger le rapport des œuvres avec la tragédie antique ; car outre les citations, les parallèles avec divers genres seront également primordiaux ; or la notion de destin (ou de *fatum*), à laquelle nous avons fait référence précédemment, semble s'inscrire dans une perspective intertextuelle antique. Dans un second temps, nous essaierons, par ailleurs, de définir la place et le rôle de l'image dans les textes, et à ce titre, nous utiliserons les entretiens des auteurs afin de déterminer le rôle de celle-ci lors du travail d'écriture. Ce travail d'écriture de l'image artistique pourra peut-être également être lié au travail d'écriture du réel. Enfin, nous examinerons donc la tension entre réel et fiction, ou la transformation de l'image en texte afin de dévoiler la construction de l'œuvre.

I) L'intertextualité « littéraire » :

1) Influence de la tragédie grecque¹⁰⁷ :

Bon met en relief à de multiples reprises l'intertextualité entre ses œuvres et la tragédie antique. Le texte le plus précis, à ce sujet, est intégré à l'édition de Parking et s'intitule « Comment Parking et pourquoi »¹⁰⁸. L'auteur décrit tout d'abord sa propre utilisation des tragédies grecques comme point de départ de l'écriture :

« Comme avant chaque démarrage de livre, j'ai relu plusieurs pièces des tragiques grecs. C'est pour moi un rituel qui date de leur découverte. »¹⁰⁹

La lecture de ces œuvres est donc fondatrice de l'écriture de l'auteur. Quelles sont alors les principales caractéristiques du théâtre tragique que Koltès et Bon pourront utiliser dans leurs œuvres ? Quel rôle et quelles conséquences cette intertextualité a au niveau de la construction des œuvres ? Les pièces de Koltès sont-elles également « inspirées » des dramaturges grecs ?

Dans un premier temps, la tragédie antique semble se définir par la règle des trois unités établit par Aristote de manière générale, et définit de manière plus précise par Boileau au XVII^{ème} siècle. Il faut donc nécessairement que l'action ait lieu en un jour (unité de temps), dans un même lieu (unité de lieu), et que tout se rapporte à une seule action (unité d'action). Or les œuvres théâtrales contemporaines ne respectent plus de manière systématique cette règle des trois unités. Comment Koltès se place-t-il vis-à-vis de celle-ci ? De plus, s'il apparaît aujourd'hui difficile de s'y conforter au théâtre, le roman semble y être, quant à lui, totalement inadapté. Comment alors Bon peut-il utiliser cet intertexte ? Si l'on se réfère aux six œuvres qui constituent notre corpus, il semblerait pourtant que la règle des trois unités est relativement respectée même si l'on remarque quelques variations. On peut donc établir le tableau suivant :

¹⁰⁷ Voir à ce sujet CAPIAN, Julie : La Tragédie grecque dans Parking, Impatience, C'était toute une vie et Un Fait divers, Mémoire de maîtrise.

¹⁰⁸ BON, François : Parking, Paris, Minuit, 1996, pp.29-66.

¹⁰⁹ Ibid, pp.48-49.

| Oeuvres | Unités | Temps | Lieu | Action |
|---------------------------------------|--------|---|---|--|
| <u>La Nuit juste avant les forêts</u> | | Le temps de l'action est exactement celui de la pièce (environ donc deux heures) | La ville, (les flashback montrent divers lieux mais le décor est celui de la rencontre : le « coin de la rue ») | Rencontre entre deux personnages dont un reste muet. |
| <u>Combat de Nègre et de chiens</u> | | Une nuit (au début : « au crépuscule », à la fin : « le jour se lève ») | Le chantier (avec un jeu sur la profondeur, le pont, la véranda, et le bungalow) | Volonté de récupérer le corps puis « vengeance » (ou défense). |
| <u>Roberto Zucco</u> | | Une nuit (au début : « obscurité », à la fin : « le soleil monte ») | Une ville à travers différents lieux qui la symbolisent. | Une action : trajet de Zucco mais celui-ci est construit à travers diverses micro-actions. |
| <u>Décor Ciment</u> | | Un jour (à la fin : « ce soir-là, hier soir ») | La cité, (et plusieurs lieux à l'intérieur de celle-ci). | Une action : (Mort de Crapin, et d'autres viennent s'y greffer). |
| <u>Un Fait divers</u> | | Une nuit (« cette nuit-là) | L'appartement (même si les flashback se déroulent dans divers lieux) | La prise d'otage qui est le motif de réunion des personnages et de leurs confessions. |
| <u>C'était toute une vie</u> | | Durée de la quête (à partir de la Mort : 1993, puis « là quinze mois plus tard », et date de publication 1995.) | Lodève (même s'il y a différents trajets et d'autres lieux évoqués) | Quête et écriture de la vie de la jeune femme comme une « stèle ». |

Ce tableau illustre de manière relativement frappante le fait que les auteurs se réfèrent au moins partiellement à la règle des trois unités. Koltès et Bon ne respectent certes pas cette règle de manière scrupuleuse (puisque l'on remarque des variations notamment à travers les différents endroits d'une même ville), mais de manière globale, les auteurs appliquent les règles aristotéliciennes. Nous avons d'ores et déjà remarqué que la focalisation sur l'action permet une intensité dramatique capitale ; la règle des trois unités augmente cette même caractéristique. Malgré les flash-back et les déplacements dans la ville, l'intensité tragique est décuplée car tout est resserré. Si différentes sphères se superposent au niveau des lieux et des actions, on peut non seulement unifier les différents endroits à une ville (ou à des villes considérées dès lors comme « similaires »), et il est également possible de tout ramener à l'action centrale durant laquelle les personnages sont mis en présence. D'autre part, on remarque que si l'on excepte C'était toute une vie, toutes les œuvres se déroulent sur un temps très resserré alors que les personnages le perçoivent comme long car l'action était angoissante et intense. Les œuvres de Koltès et de Bon se soumettent donc de manière générale à cette règle formelle fondatrice du théâtre antique, ce qui resserre l'action des œuvres et provoque une intensité dramatique supplémentaire.

Par la suite, ce qui semble définir de manière cruciale le théâtre grec, c'est que le lecteur sait dès le début du texte ce qui va se passer, puisque le coryphée se charge de narrer l'ensemble de la pièce. Bon fait également référence à ceci dans Parking :

« La grande dignité des tragédies grecques, c'est de **donner dès le départ leur contenu narratif** comme connu, ou **irréversible**. Aucun artifice de récit ne peut tenir puisque **tout est dévoilé**. Ce qui compte c'est la manière de retenir haut le dire en amont du récit, et de l'envoyer ainsi cogner dans toutes les nuances du vocabulaire de l'homme aux prises avec plus fort que lui. »¹¹⁰

Or dans les œuvres de Koltès et de Bon, on peut également retrouver un processus similaire ; puisque dès le début du livre : « c'est trop tard », pour réutiliser une formule romantique. Tout a déjà eu lieu, et le lecteur « sait » dès les premières pages que quelqu'un a été tué ou est en danger, et la plupart du temps il connaît celui qui a accompli le meurtre (il faut ici excepter Décor Ciment où la révélation explicite n'a lieu qu'à la fin de l'œuvre). Il est néanmoins nécessaire ici de nuancer notre propos. S'il est vrai que dès le début des œuvres le lecteur sait ce qui s'est déroulé : Cal a tué Nouofia, Zucco sait qu'il « va mourir », Crapin est mort, Arne

¹¹⁰ BON, François : Parking, Op. Cit., p.52.

a tué un homme et séquestré trois personnes, et la jeune femme est morte d'une overdose ; il reste néanmoins des actions qui se dérouleront sans que le lecteur ne les connaisse à l'avance : on peut noter à ce titre la Mort de Cal dans Combat de Nègre et de chiens, ou la Mort de diverses personnes dans Roberto Zucco. Cependant, au sein d'Un Fait divers de Bon, s'il y a effectivement différentes digressions, toutes sont liées à la prise d'otage. Il n'y a néanmoins aucune relation de cause à conséquence (c'est-à-dire que ce n'est pas à cause de son passé que le héros commet telle action), ce qui figerait de manière inexorable le héros, cependant les différentes anecdotes permettent au lecteur de sympathiser avec les personnages. Le fait de connaître à l'avance les principaux faits qui constituent l'action a un influence considérable sur la construction de l'œuvre et donc sur la lecture. L'enjeu majeur n'est donc pas une intrigue traditionnelle ou même l'évolution d'un personnage (si l'on excepte Roberto Zucco), il réside dans la langue. Koltès dit, à ce titre, vouloir essentiellement retranscrire différentes façons de parler :

« J'écris du théâtre parce que c'est surtout le langage parlé qui m'intéresse. [...] Au début, en tout cas, ce qui m'importait, ce n'était pas tant de raconter une histoire que de rendre des manières de langage. »¹¹¹

Ce qui compte alors c'est « comment parlent » les personnages puisque les actions ont, quant à elles, pour la plupart déjà eu lieu. Le « chant » est dès lors davantage primordial que l'action. En aucun cas une intrigue ne retient l'attention du lecteur, mais la tension demeure à l'intérieur même du langage et ainsi de la construction des personnages. Ce qui importe encore une fois de manière primordiale ce n'est plus ce qu'ils ont fait, mais ce qu'ils sont, c'est-à-dire comment ils existent et parlent. A ce titre, un élément paradoxal de la tragédie antique est utilisé par Koltès et par Bon ; c'est le chœur tragique. On trouve deux illustrations frappantes de ce chœur dans les œuvres du corpus. La première se trouve dans Roberto Zucco. Le chœur tragique est constitué par la foule qui s'amasse lors du meurtre de l'enfant. Le langage de ce chœur vis-à-vis du héros reproduit la même « opposition » linguistique qui était présente dans l'antiquité : le chœur s'exprime ainsi dans un langage « archaïque » ou « standardisé », alors que le héros parle une langue nouvelle qui « représente » le monde contemporain¹¹². De plus, la foule joue véritablement une fonction de chœur puisqu'elle ne participe pas à l'action, et ne fait que la commenter. Le chœur permet donc à Koltès de mettre en scène des spectateurs intradiégétiques négatifs qui postulent en creux la réaction que doit

¹¹¹ KOLTÈS, Bernard-Marie : Une Part de ma vie, Op. Cit., in « entretien avec M. Merschmeier ».

¹¹² CUSSET, Christophe : La Tragédie grecque, Paris, Seuil, 1997.

avoir le lecteur (ou le spectateur) « réel ». Le chœur utilisé par Koltès représente effectivement une sorte de doxa contemporaine qui prononce des phrases standardisées.

Par la suite, dans C'était toute une vie, on remarque une organisation de l'œuvre avec un chœur et un coryphée. La construction de l'œuvre adopte dès lors des aspects de tragédie antique. Le coryphée est représenté par le narrateur qui raconte l'histoire en « déléguant » sans cesse la parole, et le chœur peut être formé à partir de l'ensemble des personnages qui viennent successivement décrire la jeune femme. Le chœur n'est donc pas utilisé de la même manière que dans les œuvres de Koltès ; cependant, tout comme dans la tragédie antique, il accentue le pathétisme et le dramatisme des actions et des récits. On retrouve, par ailleurs, dans Un Fait divers, une fonction similaire à celle employée dans Roberto Zucco (au sens où il y a un groupe unit) qui prend une appellation collective « trois femmes ». Ces « trois femmes » représentent les proches de la « victime » et mettent en relief le pathos, on pourrait également rapprocher ce groupe des pleureuses de l'Antiquité puisque leur seule fonction est en quelque sorte d'apitoyer le lecteur (mais elles semblent trop caricaturales pour le toucher véritablement). Si l'intertexte entre la tragédie grecque et les œuvres contemporaines du corpus semblait tout d'abord paradoxal au point de vue temporel ; on remarque que Koltès et Bon réutilisent de nombreuses règles formelles issues de ce genre antique : la règle des trois unités ainsi que les chœurs, ou encore l'annonce de l'action.

Ce choix d'écriture semble alors mettre en relief une sorte de *fatum* qui s'abat sur chaque personnage. En effet, le fait que le temps soit syncopé, et le dévoilement de l'action dès le début du texte définit d'ores et déjà les héros comme des jouets du destin. Or ce qui caractérise principalement les héros tragiques, c'est leur opposition aux autres qui les conduit irrémédiablement vers la mort. La « faute tragique »¹¹³, selon Aristote, était partiellement due à la réunion de deux aspects, c'est-à-dire au rapport entre un héros qui agit « contre lui » et une force « supranaturelle » qui pousse également les hommes à se conduire comme ils le font. A partir de cette définition, on peut se demander si ce n'est pas précisément le destin des héros. Ces personnages sont doubles, parfois maître d'eux-mêmes et de leur destin ; mais auparavant, le plus souvent, sous le joug d'une fatalité contre laquelle ils semblent impuissants. Cette caractéristique ne s'applique, par ailleurs, qu'aux héros les plus « actifs », ce sera ainsi le cas de Roberto Zucco, Arne Frank, la jeune femme ou Goëlla dans de moindres proportions. Ces héros ne sont pas totalement manipulé par le destin puisque le

¹¹³ Voir à ce sujet SAÏD, Suzanne : La Faute tragique, Maspéro, 1978.

geste final est parfois « sans mobile » véritable ; mais il y a néanmoins une force qui les écrase et qui les dirige contre laquelle ils ne peuvent pas lutter : en ce qui concerne Arne Frank, ce sera l’ « erreur » en Allemagne qui marque sa vie (« pour une voiture plantée dans un talus »), ainsi que la résistance de la mobylette (puisque si celle-ci était tombée en panne il aurait renoncé) ; Zucco, quant à lui, tue l’enfant de manière « gratuite », cela lui permet seulement de poursuivre son processus d’anéantissement. Ensuite la jeune femme de C’était toute une vie évoque « le sang qui le demande ». Goëllo fait, quant à lui, allusion à « la robe verte ». Chaque héros est comme poussé par une force invisible qui l’amène à agir comme il le fait. Il est certes lui-même responsable de l’acte (et à aucun moment on ne peut penser le contraire), néanmoins il ne maîtrise rien de ce qui l’entraîne à se conduire ainsi. Il n’y a donc pas à proprement parler de « déraillement » comme le sous-entend la mère de Zucco, mais les héros sont gouvernés par quelque chose qui les surpasse et qui les dirige. D’autre part, outre un destin contre lequel les personnages sont impuissants, les héros tragiques se définissent également par une opposition aux autres et une position de supériorité. L’opposition des héros aux autres personnages est fondamentale dans les textes de Koltès et dans ceux de Bon, comme nous l’avons illustré lors de la construction des personnages. Le destin des héros est donc toujours tragique, mais il est également le seul perçu comme positif.

Pour résumer, l’intertextualité avec la tragédie grecque est alors véritablement fondatrice en ce qui concerne la construction des œuvres. Non seulement dans les textes de François Bon, elle est présente en amont de l’écriture, mais de plus, diverses techniques propres à ce genre trouvent une nouvelle place au sein des œuvres de ces deux auteurs telles que la règle des trois unités, le chœur ou encore le dévoilement initial de l’action. Enfin, les héros de Koltès et de Bon apparaissent de manière récurrente comme des héros tragiques en opposition avec le monde et en lutte face à leur destin. Afin de synthétiser l’utilisation de cet intertexte par ces deux auteurs et sa contribution à l’œuvre, on peut alors citer une phrase prononcée par « l’acteur principal » dans Un Fait divers, et qui établit de manière implicite la connexion des œuvres avec les tragédies :

« J’aime à la racine de notre monde ces très vieilles tragédies pour ces pulsions mauvaises qu’elles mettent à nu en ce qu’elles affectent le destin commun, qu’on y sait l’histoire et son dénouement avant même que cela commence : comptent seulement les variantes du chant, l’arrangement du défilé des voix et la puissance immobile des phrases. »¹¹⁴

¹¹⁴ BON, François : Un Fait divers, Op. Cit., p.30.

Cette phrase illustre largement les techniques héritées et transformées de la tragédie antique qui semblent d'ores et déjà affirmer une construction complexe et hétéroclite des œuvres. Cependant, cette intertextualité serait-elle alors la seule ? Outre des « emprunts » techniques ne pourrait-on pas penser qu'il y aurait également des emprunts de textes précis ?

2) Les citations « affichées » :

Si la tragédie antique est présente essentiellement de manière formelle, on peut alors se demander si les textes de divers auteurs ne viendraient pas eux aussi hanter la construction de l'œuvre. Ces apparitions pourront alors soit être « affichées », soit, au contraire être en quelque sorte masquées. Mais, dans tous les cas elles apparaîtront dès lors comme un élément majeur de la construction des œuvres. Tout d'abord, les citations peuvent être affichées par deux éléments parfois complémentaires : les guillemets ou la nomination d'une œuvre et d'un auteur. Les citations « affichées » au théâtre seront alors différentes selon si le texte est lu ou joué. En effet, elles peuvent certes, dans les deux cas, être affichées à travers la nomination d'un auteur ou d'une œuvre ; mais les guillemets qui indiquent une citation dans la typographie du texte ne pourront pas être retranscrits lors de la mise en scène. Autrement dit ce qui est affiché à l'écrit ne l'est pas nécessairement sur la scène. Or, Koltès dans ses œuvres n'utilise pas l'intertextualité affichée de manière récurrente, et quand il le fait, on note uniquement des guillemets qui encadrent les citations, notamment dans Roberto Zucco. Ces indices donnés au lecteur (n'ont de sens que pour lui) puisqu'ils n'apparaîtront pas sur scène où le spectateur identifiera plus difficilement de telles citations. En effet, si la citation est surtout mise en relief lorsqu'on a un contact écrit avec la pièce, on peut aussi émettre l'hypothèse que ces citations sont davantage importantes lors de la lecture. Koltès dit par ailleurs lui-même :

« J'ai pensé que le texte de théâtre ne devait pas obligatoirement n'être qu'un matériau pour un spectacle, mais pouvait être lu, comme un roman, si on s'attachait à lui donner une forme à lire. C'est ce que j'ai tâché de faire. »¹¹⁵

La lecture du texte est donc prônée par Koltès, et l'on peut penser que de même que lors de l'écriture poétique des didascalies ; Koltès injecte des références qui n'ont de véritable sens qu'à l'écrit. Les citations appartiendront alors davantage aux indices significatifs lors de la lecture puisqu'il semble difficile de reconnaître spontanément une citation lors d'une pièce de théâtre. La lecture permet, en effet, des retours en arrière ou des arrêts de la part du lecteur,

¹¹⁵ KOLTES, Bernard-Marie : Une Part de ma vie, Op. Cit., « entretien avec Alain Prique ».

mais la mise en scène d'une pièce n'est, quant à elle, jamais interrompue. Après avoir établi cette distinction, on se demandera alors de quel type sont les « citations indiquées » dans les textes et quel rôle elles y occupent ?

Koltès utilise le plus souvent seulement des guillemets pour indiquer les citations, et il ne cite que rarement le nom d'une œuvre ou d'un auteur. Cal, dans Combat de Nègre et de chiens, donne cependant quelques noms d'auteurs (Miller, Zola...), mais cela n'a pas de valeur véritablement intertextuelle, même si cette allusion permet de livrer quelques informations relativement paradoxales à propos de ce personnage. Les citations entre guillemets (vis-à-vis des citations comportant le nom de l'auteur) sollicitent une interprétation et une coopération supplémentaires de la part du lecteur qui doit repérer d'où proviennent ces citations ; nous les analyserons donc dans un second temps. Cependant, les citations explicites, au sens où l'auteur du texte « source » est cité (ou parfois même l'œuvre), sont néanmoins présentes dans les textes de Bon. Si les citations affichées dans Un Fait divers sont absentes, elles sont en revanche omniprésentes dans C'était toute une vie en particulier, et dans Décor Ciment dans de moindres proportions. Ces citations postulent un véritable héritage de l'auteur vis-à-vis de ses sources. Elles sont de plus récurrentes dans C'était toute une vie à travers la description des ateliers d'écriture et des exercices qui y sont proposés et qui permettent le plus souvent de « déléguer la parole aux participants ». Il y a donc, dans cette œuvre, une construction relativement complexe. Dans un premier temps, le narrateur-animateur présente le texte de sa source ; puis il le cite, et enfin il retranscrit les travaux des participants. La citation initiale va alors induire une nouvelle citation dans un mouvement de bascule. Ce mouvement sera généralement d'autant plus important que le décalage temporel ou spatial l'est. D'autre part, on remarque également que C'était toute une vie peut être mis en correspondance avec Tous les Mots sont adultes (parue en 2002) au niveau de la présentation des exercices proposés, et notamment en ce qui concerne l'exemple de Sei Shonagon. Il y a donc des échos dans les œuvres de Bon. Cependant, outre l'effet de bascule et de double délégation de la parole ; les citations ne permettraient-elles pas une connivence avec les lecteurs ?

L'auteur postule un certain nombre de référents dans un paysage littéraire vaste. Ces références lorsqu'elles sont identifiées et appréciées par le lecteur le lient à l'auteur à travers des expériences communes. Le texte produit quelque chose de déjà lu, donc de reconnaissable, ce qui permet au lecteur de prendre des points de repères, c'est notamment le cas en ce qui concerne Nerval ou Saint-Simon par exemple. En revanche, lorsque l'auteur cite des auteurs « moins connus » tels que Sei Shonagon, il y a une sorte d'invitation à la lecture. Cette

invitation se poursuit avec les textes des explorateurs du Pôle Sud. Ces œuvres qui n'appartiennent pas nécessairement à une sorte de « patrimoine culturel universel » (dans le sens où elles ne sont pas lues par le plus grand nombre) aiguisent la curiosité du lecteur ; et chaque lecteur aura sa propre réaction (connu ou invitation) devant les citations. Il y a donc non seulement une connivence avec l'auteur mais également un rapport « personnel à l'œuvre ». Ces citations apparaissent alors comme de véritables jalons lors de la lecture.

Cependant l'auteur, lorsqu'il utilise ce type de citation, ne peut-il pas aussi essayer d'abuser le lecteur ? Les citations (avec nomination d'un auteur ou d'une œuvre) sont rares dans ce roman. Tout d'abord, il y a une allusion de Laurin à sa première lecture Taras Boulba¹¹⁶, le lecteur peut alors reconnaître (ou pas) le roman de Gogol, véritable épopée se déroulant au XVII^{ème} siècle illustrant la lutte des cosaques contre les Polonais. Cette référence acquiert une importance considérable lorsqu'on la confronte à la phrase de Goëlle quelques pages auparavant qui dit : « Je n'aime pas les livres, c'est mort »¹¹⁷. La première lecture de Laurin vient en quelque sorte démentir la phrase de Goëlle et souligne l'écart des expériences. Le lecteur peut, quant à lui, partager cette référence avec Laurin ce qui tendra à instaurer un lien supplémentaire. Néanmoins, la citation comprenant une nomination de l'auteur peut également être l'objet d'un leurre ou tout du moins d'une ambiguïté, et c'est Laurin qui déstabilise le lecteur :

« « Quand le monde sera réduit en un seul bois noir pour nos yeux étonnés... »
J'ai dit ça à haute voix : ils me regardaient, idiots.

« C'est du Rimbaud », j'ai dit. N'importe quoi, plutôt que leur répondre. »¹¹⁸

La phrase de Laurin sous-entend ici que la citation n'est pas de Rimbaud (ou bien il faut comprendre qu'il aurait dit « n'importe quoi » à la place de répondre à une question précise, mais cela semble moins probable) ; or, cette phrase est extraite du poème « Phrases » dans les Illuminations¹¹⁹. Le lecteur peut être dupé par la phrase de Laurin, mais lorsqu'il ne l'est pas il y a une connivence très forte et même une part de satisfaction du lecteur qui a su éviter le « piège ». Les citations avec nomination confèrent donc un sens supplémentaire au texte ; mais elles lient le lecteur et l'auteur à travers des lectures communes ou des « invitations à la lecture » qui sont souvent également des « invitations au voyage ». D'autre part, même

¹¹⁶ BON, François : Décor Ciment, Op. Cit., p.207.

¹¹⁷ BON, François : Décor Ciment, Op. Cit., p.187.

¹¹⁸ Ibid, p.77.

¹¹⁹ LOMBARDI, Laurence : Décor Ciment, de l'autre côté du rideau, mémoire de maîtrise.

lorsque la citation est indiquée, il peut y avoir un jeu avec le lecteur qui vise à établir une connivence. Mais qu'en sera-t-il lorsque la citation est uniquement entre guillemets ?

Antoine Compagnon¹²⁰ souligne le fait que la citation « fait appel à la compétence du lecteur ». En effet, outre le fait de voir apparaître une citation à travers les guillemets, il faut reconnaître le texte d'où elle est extraite lorsque l'auteur ou l'œuvre ne sont pas signalés. Koltès utilise ce type de citations à l'intérieur de son théâtre et plus particulièrement dans Roberto Zucco. Le lecteur voit donc apparaître deux tirades entre guillemets, et il reconnaît ainsi que le texte cite un autre texte, mais il lui faut encore découvrir ce dernier. On remarque, à ce titre, deux exemples au sein de cette œuvre :

« C'est ainsi que je fus créé comme un athlète.
Aujourd'hui ta colère énorme me complète.
O mer, et je suis grand sur mon socle divin
De toute ta grandeur rongeant mes pieds en vain.
Nu, fort, le front plongé dans un gouffre de brume. »¹²¹

Cette première citation est extraite d'un poème de Victor Hugo intitulé « Le colosse de Rhodes » à l'intérieur de La Légende des siècles dans le « chapitre » : « Les sept merveilles du monde ». Le fait que ce texte soit extrait d'un poème qui décrit le « colosse de Rhodes » participe largement à la mythification de Zucco, qui est grandit par cette référence. Le décalage stylistique vis-à-vis de l'ensemble du texte est frappant, et le lecteur reçoit immédiatement cette réplique comme une citation. Si l'on identifie de plus Hugo, le drame romantique n'en est que renforcé ; cependant il est d'ores et déjà présent à l'intérieur même de la citation. La métaphore de l'homme luttant contre le reste du monde à travers les éléments « mer » et « brume », symbolise la lutte de Zucco face à la société, et cette phrase définit l'héroïsation de ce personnage et le campe irrémédiablement de manière « romantique ». Une deuxième citation vient, par la suite, lors de la même scène, s'ajouter à celle-ci, et elle est retranscrite en italien :

« Morte villana, di pietà nemica,
di dolor madre antica,
giudicio incontastabile gravoso,
di te blasmar la lingua s'affatica. »¹²²

¹²⁰ COMPAGNON, Antoine : La Seconde main, Paris, Le Seuil, 1979.

¹²¹ KOLTES, Bernard-Marie : Roberto Zucco, Op. Cit., p.45.

¹²² KOLTES, Bernard-Marie, Roberto Zucco, Op. Cit., p.50.

Ces vers en italien sont, quant à eux, extraits du recueil de poèmes Vita Nuova¹²³ de Dante. Là aussi, on remarque des termes proches du trajet de Zucco « morte », « giudizio », « lingua s’affatica ». Cette citation confère non seulement une portée poétique à Zucco, mais également une caractéristique « exotique » qui le marginalise. Face au balèze qui le bat, Zucco récite de la poésie, ce qui participe à sa définition de héros tragique. De plus, cela tend à accentuer le rapport particulier que ce personnage entretient avec la langue, poète en lui-même, il cite également d’autres poètes. La connivence sera certes plus importante si le lecteur comprend l’italien, néanmoins la poésie demeure dans les deux cas. Ces références sont donc remarquables à travers les guillemets, mais elles ne sont pas nécessairement identifiables par le lecteur (notamment en ce qui concerne le texte de Dante qui ne fait pas parti des plus célèbres de cet auteur). Les citations ont donc plusieurs rôles fondamentaux, elles apportent, tout d’abord, un aspect poétique et romantique supplémentaire au héros, et une élévation au rang de « légende » ; puis elles permettent aussi d’établir un contact entre l’auteur et le lecteur qui (lorsqu’elles sont reconnues) devient plus important. De plus, elles contribuent à une construction complexe de l’œuvre qui ne se dévoile pas d’emblée. Cependant, comment ces citations mises en relief par les guillemets peuvent être utilisées dans les romans ?

En ce qui concerne les textes de Bon, les citations entre guillemets sont plus complexes à définir, puisque toutes les prises de paroles au style direct sont également retranscrites entre guillemets. Parmi ces citations, on notera que la jeune femme de C’était toute une vie prononce des phrases de Michaux, mais comme elles apparaissent entre guillemets le lecteur ne sait jamais qui parle, est-ce les mots de la jeune femme ou ceux d’autres auteurs ? L’abondance de références intertextuelles dans ce texte (qui fait relativement exception) provoque une sensation de malaise chez les lecteurs. Il est difficile de tout repérer tant il faudrait solliciter sa mémoire à de multiples reprises, et il est pourtant parfois étrange de ne plus savoir qui parle. Ce paradoxe est également utilisé dans Décor Ciment ; puisque là aussi, l’ensemble des discours directs sont retranscrits entre guillemets. Le lecteur peut alors soit identifier le référent, soit ignorer qu’il y a un autre auteur, ou encore sentir que la phrase est issue d’un autre texte sans pour cela réussir à retrouver la source. L’auteur laisse cependant quelques clés au lecteur. Le nom du bateau « Habakuk » est également le titre d’un livre de la Bible où l’on retrouve les prophéties du jeune toxicomane.

¹²³ DANTE, Alighieri : Vita Nuova, chapitre 8 au début de la deuxième partie.

Ces prophéties sont, de plus, facilement repérables par le style particulier se référant à un discours eschatologique. Il y a donc ici encore une connivence importante avec les lecteurs et une véritable sollicitation de la part de l'auteur. Cependant, les citations entre guillemets demeurent ambiguës dans les romans. Mais qu'en est-il alors des citations masquées qui, quant à elles, ne sont indiquées par aucun signe ?

3) Les citations « masquées » :

Les guillemets équivalent à « Je cite » dans les œuvres de Koltès et de Bon (que ce soit à propos d'un personnage ou d'un écrivain) ; cependant citer sans utiliser les guillemets, c'est en quelque sorte gommer « la cicatrice »¹²⁴. Antoine Compagnon montre que la citation n'est pas une répétition puisqu'elle est insérée dans une « énonciation singulière »¹²⁵, le texte transforme en quelque sorte la citation en la retirant de son contexte pour l'insérer dans un nouveau. Dans les textes de Koltès et de Bon, le lecteur peut ainsi noter diverses citations mais celles-ci acquièrent un nouveau sens et un nouveau rôle. Koltès utilise peu les citations « masquées », ceci est peut être dû au genre théâtral qui est sans cesse dans une tension entre langage naturel et poétique, y insérer des citations est souvent alors trop visible. Cependant, il y a une exception dans Combat de Nègre et de chiens, puisque les phrases que Léone prononce en allemand sont extraites d'une ballade, et l'impact sur le lecteur et sur l'auteur est similaire puisque Koltès dit « je ne parle pas un mot d'allemand »¹²⁶. La citation¹²⁷ a donc ici une importance particulière pour les lecteurs germanophones qui remarqueront que les phrases de Léone n'ont qu'un rapport très lointain à la pièce ; les autres spectateurs ou lecteurs ne pourront, quant à eux, ni l'identifier ni même la comprendre. Cependant, la naïveté et le romantisme de Léone sont ainsi accentués. Autrement dit, les citations qu'elles soient affichées ou masquées sont donc rares au sein du théâtre de Koltès, néanmoins elles semblent davantage nombreuses dans les romans de Bon où elles pourront peut-être venir se « greffer » plus facilement.

Un Fait divers (l'œuvre la plus influencée par la tragédie grecque) ne comporte pas de citation masquée, et la plupart des citations de C'était toute une vie sont affichées ; c'est alors au sein de Décor Ciment que le lecteur voit apparaître diverses citations masquées. Ces

¹²⁴ COMPAGNON, Antoine : La Seconde main, Op. Cit., p.40.

¹²⁵ Ibid, p.55.

¹²⁶ KOLTES, Bernard-Marie : Une Part de ma vie, Op. Cit., p.108.

¹²⁷ Extraite d'une ballade de Goethe : Le Roi des Aulnes.

citations sont paradoxales puisque le lecteur peut toujours se demander s'il les a toutes reçues ou non. Les lecteurs auront donc peut-être des réactions différentes. D'une part, le fait de découvrir des citations est agréable car ceci (comme nous l'avons remarqué auparavant) souligne la connivence et les expériences communes entre lecteur et auteur ; mais d'autres part, il est aussi probable que le récepteur éprouve un sentiment de frustration car il ne peut en aucun cas savoir si des références lui ont échappées. Néanmoins, dans tous les cas, la compétence du lecteur est sollicitée de même que son activité ; et il y a ainsi deux niveaux de lecture. Le lecteur peut soit aborder le texte de manière naïve, soit au contraire le décrypter afin d'y trouver un sens supplémentaire. Dans Décor Ciment, les citations sont omniprésentes dès le début du texte, car l'incipit se tisse autour de phrases extraites de deux poèmes de Rimbaud : « Ouvriers », et « Les Ponts ». On peut alors les retranscrire (tout du moins celles que nous avons notées) :

| « Ouvriers » | « Les Ponts » |
|--|---|
| <p>« Je veux que ce bras durci ne traîne plus une chère image. »¹²⁸</p> <p>« nous faisions un tour dans la banlieue »¹²⁹</p> | <p>« Et ces figures se renouvelant dans les autres circuits éclairés du canal. »</p> <p>« Ciels gris de cristal »</p> <p>« Des accords mineurs se croisent »</p> <p>« Bizarre dessin de ponts »</p> <p>« Alors un rayon blanc, tombant du haut du ciel, anéantit cette comédie. »¹³⁰</p> |

Les mots utilisés par Rimbaud prennent un nouveau sens dans les textes de François Bon. Le terme « banlieue », par exemple, n'a pas véritablement changé de sens puisqu'il désigne toujours la périphérie de la ville ; cependant, aujourd'hui il prend une « connotation » supplémentaire, de « pauvreté sociale » radicale et de « rejet ». Bon bouleverse l'ordre des poèmes, et les fragments s'incorporent ainsi parfaitement à la vision du toxicomane qui sous l'emprise de la drogue perçoit tout dans le désordre et de manière fragmentaire et fugitive. La « langue nouvelle » créée par Rimbaud pour s'adapter aux transformations de la ville est en quelque sorte réutilisée par Bon pour « coller » à une nouvelle représentation de la cité. Tout

¹²⁸ RIMBAUD : Les Illuminations, in Oeuvres, Paris, Le livre de poche, 1999, p.472. Et BON, François : Décor Ciment, Op. Cit., p.7.

¹²⁹ Ibid, p.471. Et Ibid, p.8.

¹³⁰ Ibid, p.472. Et Ibid, p.7-11.

prend ainsi un nouveau sens tel que « le bras durci » qui fait sans aucun doute référence à l'injection d'héroïne. De plus, le poème « Les Ponts » est intrinsèquement lié à l'incipit puisqu'ils se terminent de la même façon : un « anéantissement », qui va faire place à des visions différentes dans le texte de Bon, d'autant que le premier personnage à prendre la parole est Isa Waertens (qui apparaît sans doute comme un des personnages les moins « poétiques » à travers son langage). L'incipit a donc un rôle majeur au niveau de la construction de l'œuvre et de sa réception de l'œuvre par le lecteur. Il induira soit une lecture naïve soit une lecture critique. Si le lecteur perçoit les citations, son attention à ce propos sera excitée tout au long de l'œuvre ; en revanche, le lecteur qui ne les reçoit pas peut néanmoins poursuivre une lecture naïve de l'œuvre. L'incipit semble alors avoir pour rôle d'éveiller le sens critique des lecteurs à travers une poétisation et des citations omniprésentes. Mais l'œuvre est-elle construite de même ? Nous avons d'ores et déjà mis en relief le fait que l'œuvre se bâtit autour d'un nombre important de citations bibliques prophétiques, mais d'autres citations semblent également s'y inscrire. On notera notamment des citations de Hugo ou de Baudelaire telles que :

« « Connaître en soi **les porches monstrueux de l'infini profond** », je dis d'après les vieux livres, puisque les choses vont si peu vite sur cette terre où on tient tout entier dans les mains refermées du temps. »^{131 132}

Seuls les mots retranscrits en caractères gras font partie d'un poème de Victor Hugo « Et nox facta est ». Ici, même s'il y a une indication d'intertextualité « d'après les vieux livres », elle reste vague et peu sûre. De plus, cette expression ne sous-entend pas des poèmes de Victor Hugo, mais plutôt un patrimoine « populaire ». Les phrases que prononcent Isa Waertens à ses clients peuvent a priori toutes appartenir à un intertexte mais il faut que le lecteur le découvre. Au sein du discours de Lambert, on note également une référence à Baudelaire : « Nous, n'importe où, hors du monde. »¹³³ qui est la traduction d'un titre anglais d'un poème de Baudelaire « Any where out of the world » dans Le Spleen de Paris. Là aussi, la citation définit le personnage de manière explicite puisque les récits « exotiques » de Jean Jeudy illustrent de manière cruciale sa volonté d'évasion, et celle-ci est mise en écho à travers la citation. D'autre part, on pourra également remarquer que cette œuvre est mise en parallèle avec un autre roman (publié dans une collection « jeunesse ») : Dans la ville invisible¹³⁴. On notera, en effet, de multiples parallèles tant au niveau des personnages (avec un double

¹³¹ BON, François : Décor Ciment, Op. Cit., p.68.

¹³² Les mots en gras ont été soulignés par nous E.M.

¹³³ BON, François : Décor Ciment, Op. Cit., p.57.

¹³⁴ BON, François : Dans la ville invisible, Paris, Gallimard, 1996.

notamment d'Isa Waertens) que des phrases. L'auteur cite d'autres auteurs, cite ses précédents (textes « Limite ») apparaît ainsi, et utilise des « répétitions » de phrases à l'intérieur d'un même roman. La construction de l'œuvre (tout comme celle des personnages) est donc complexe, mais quelles sont alors les conséquences de ces nombreuses citations lors de la lecture ?

Pour résumer, les citations ont divers rôles dans les textes de Koltès et de Bon. Tout d'abord, elles confèrent une portée poétique essentielle aux héros, et on note que les citations de poètes sont les plus nombreuses. Il y a donc une valorisation des personnages à travers l'utilisation d'un nouveau langage, qui même s'il n'est pas « identifié » par les lecteurs, a néanmoins des conséquences positives sur la réception de l'œuvre et des personnages. D'autre part, la « transformation » du texte source lorsqu'on le greffe sur les textes de Koltès, et plus particulièrement sur ceux de Bon, illustre en quelque sorte l'évolution du monde sans qu'un constat positif ou négatif ne soit porté. Les mots ne changent pas, mais les références évoluent à la manière du mot « banlieue » ou du « bras durci ». La poésie qui affleure sans cesse dans le langage des héros est ainsi exhibée lors de la retranscription de citations. La construction des œuvres inclue alors divers genres : tragédie et poésie notamment. On remarquera également un mouvement de balancier, puisque si le texte est fortement lié à la tragédie antique (comme Un Fait divers par exemple) les citations seront moindres, et vis et versa en ce qui concerne Décor Ciment. C'était toute une vie comporte ces deux aspects notamment grâce à la récurrence des références à la littérature à travers les ateliers d'écriture. Les citations s'insèrent donc aux textes et leur confèrent une portée nouvelle. De plus, elles lient l'auteur au lecteur à travers un jeu incessant et elles dynamisent la lecture en créant une sorte d'invitation à lire et à décrypter l'œuvre. Le texte, tout comme les personnages, est construit de manière complexe. Il ne se donne pas d'emblée, et il demande une coopération incessante du lecteur. Cependant, outre cette intertextualité ne pourrait-on pas penser qu'il y a également une invitation à voir ? Nous avons d'ores et déjà remarqué que les personnages entretiennent un rapport très fort avec les lieux dans lesquels ils sont insérés. Ne pourrait-on pas alors penser, qu'outre la tragédie grecque, l'image serait également un moteur de l'écriture et de la construction des œuvres ? De plus, les images n'auraient-elles pas un rôle similaire à celui des citations au sein des textes ?

II) L'image dans le texte :

1) L'image : source de l'écriture :

Si l'image a toujours été un élément primordial en littérature, ceci tend à s'accentuer dans la littérature contemporaine, puisque les textes s'inscrivent désormais dans une société où l'image est omniprésente. De plus, l'importance que ces deux auteurs accordent aux lieux dans lesquels ils inscrivent leurs personnages semble devoir conférer un rôle particulier aux images. Le rapport de Koltès et de Bon avec l'image sera alors primordial. Au théâtre l'image est essentiellement présente lors des didascalies, cependant elle pourra également être inscrite dans les dialogues lorsqu'un personnage assume la description d'un lieu, d'un objet ou d'une personne. Mais n'est-il pas également envisageable que le texte pourrait naître d'un choc dû à une image, de la même façon que les textes des participants aux ateliers proviennent d'un exercice s'appuyant sur un texte source ? De plus, les images n'ont-elles pas un rôle dans ces mêmes ateliers et dans la construction de l'œuvre en général ? Y a-t-il alors, dans un premier temps, un rapport de « cause à conséquence » entre l'image et le texte ?

L'image est tout d'abord utilisée, dans C'était toute une vie, comme point de départ de l'écriture au sein des ateliers à travers des peintres tels que Magritte, Hopper ou Bacon. Ces peintres sont rattachés à trois « styles » très différents. De l'hyperréalisme de Hopper, au surréalisme de Bacon en passant par le non- réalisme de Magritte, chacun semble pourtant représenter des solitudes et des souffrances particulières. Cependant ces peintres (dont les tableaux illustrent le plus souvent des « visages » ou des « personnes ») vont être utilisés non pour une représentation de « personnages », mais pour décrire une rue. Ce n'est donc pas tant « ce qu'ils peignent » que « leur manière de percevoir les choses » qui intéresse l'auteur. Bon dit, par ailleurs au début du livre :

« Ne pas écrire, juste voir et juste entendre. »¹³⁵

« On est dans une petite ville ordinaire, n’importe laquelle, et le bilan du gâchis de tout un âge est terrible. C’est cela qu’il faut voir, comme voient les peintres. »¹³⁶

Les références à la vision sont récurrentes et conditionnent en quelque sorte l’écriture. L’écrivain doit devenir peintre avec des mots. Le texte se propose ainsi d’être une ekphrasis de la réalité et des travaux des autres artistes. L’expression « voir comme voient les peintres » sous-entend une transformation du réel pour le rendre plus sensible. L’image est donc en quelque sorte ce vers quoi l’auteur tend à travers son propre matériau : les mots. De plus, si le narrateur de C’était toute une vie propose aux participants de partir d’une œuvre picturale pour « voir » et écrire dans un second temps ; on peut souligner que l’auteur lui-même utiliserait cette technique :

« L’expérience d’écriture, c’était de respecter au plus près les images de cette ville, travailler ma vision même [...] Est-ce que j’ai perdu en cri, je ne sais pas. L’intérieur d’un cri. J’ai travaillé avec Munch en permanence sur ma table. »¹³⁷

Edvard Munch a peint un tableau intitulé « Le Cri », auquel Bon fait référence dans cette phrase, on peut le retranscrire ici :

Ce tableau apparaît comme un point d’orgue de l’écriture pour l’auteur d’après ce qu’il énonce lors de l’entretien. L’image est en quelque sorte une contrainte à travers laquelle le livre va s’écrire. La représentation d’un homme « torturé » et « angoissant », dans ce tableau de Munch, est déterminante pour l’écriture et semble affleurer sans cesse lorsqu’on la confronte au texte. Le « cri » de Munch se transforme dans l’œuvre littéraire en paroles dénonciatrices de la jeune femme dont le lecteur a une double vision « joyeuse » ou « angoissée », et en une sorte de vertige et d’aspiration de l’être par le paysage (c'est-à-dire Lodève). De plus, ce cri omniprésent lors de l’écriture semble également retranscrire l’atmosphère des œuvres. On note aussi d’ores et déjà l’emploi de l’expression « respecter au plus près les images de cette ville » qui nous conduira, (après avoir déterminer le rôle et la

¹³⁵ BON, François : C’était toute une vie, Op. Cit., p.11.

¹³⁶ BON, François : C’était tout une vie, Op. Cit., p.9.

¹³⁷ « Centre noir, langue cassée », entretien avec Jean-Christophe Millois, Prétexte, 1995.

place des images artistiques) à considérer cette écriture du réel. Mais Koltès utilise-t-il de même l'image comme motif de l'écriture ?

Koltès part de manière récurrente de l'image au sens où ses différents voyages l'emmènent à découvrir différents lieux qu'ils transforment et met en scène dans ses pièces. Cependant, de manière similaire à Bon dans C'était toute une vie, Koltès écrit Roberto Zucco après un choc dû à la publication d'une image, et cette image semble hanter en quelque sorte l'écriture (notamment de par la beauté de Zucco) :

« Le point de départ, c'est l'histoire de Roberto Succo. J'ai vu l'affiche sur lui dans le métro, qui était intelligente, élogieuse. A la télévision, je l'ai vu sur les toits. J'ai tellement compris cette histoire jusqu'à son suicide en prison. »¹³⁸

Koltès commente son rapport avec l'histoire de Succo, mais également son rapport à l'image. Il qualifie de manière paradoxale l'affiche d' « élogieuse » et d' « intelligente ». La mythification du héros semble commencer dès le contact avec l'image. L'image devient alors source de création pour ces deux auteurs. Les images acquièrent un rôle essentiel dans la construction de l'œuvre ; car si les citations permettent aux héros d'acquérir un relief supplémentaire, les images semblent faire « accoucher » l'écriture et en sont une contrainte. Mais outre cette utilisation de l'image comme « point de départ » de l'écriture, n'y aurait-il pas une omniprésence de l'image au sein des textes. Ces images pourront alors soit être empruntées à d'autres artistes, tout comme « le cri » de Munch ou à des images réelles d'une personne et d'un paysage. Comment ces images apparaissent-elles dans les œuvres et quel rôle y ont-elles ?

2) Les images artistiques au cœur des textes :

¹³⁸ KOLTÈS, Bernard-Marie : Une Part de ma vie, Op. Cit., 92.

Seul François Bon utilise des images artistiques au cœur de ses textes. Le décalage générique joue à ce niveau un rôle crucial, puisqu'il semble a priori difficile d'insérer des descriptions d'œuvres d'art à l'intérieur d'une pièce de théâtre. On remarquera, par ailleurs, que de telles descriptions sont également absentes dans des œuvres telles que Décor Ciment ou Le Crime de Buzon. Dans le travail de sculpture de Laurin, c'est en effet davantage la « démarche » similaire à la construction des personnages par l'écrivain qui est détaillée dans le texte. Les monologues « juxtaposés » semblent alors, tout comme le théâtre, accorder un rôle moindre à l'image « artistique » tant la parole et les lieux réels sont omniprésents dans ces textes. Un Fait divers, malgré sa construction similaire avec ces deux ouvrages, échappe à cette caractéristique par une double vision : la première étant réelle (ce sont les personnages ayant vécu l'action qui prennent la parole), et la deuxième étant, quant à elle, cinématographique (elle illustre la manière dont une équipe de cinéma a appréhendé ce même fait divers). Il y a ainsi une cohabitation au sein du texte entre : la vision réaliste et sa transformation dans le travail cinématographique qui apparaît complémentaire de celui de l'écrivain. Il y a une sorte de progression dans les textes de Bon, puisque si Un Fait divers comporte davantage un lien étroit avec l'image « artistique » que Décor Ciment, de même, dans C'était toute une vie a un rapport à ce type d'image tout à fait essentiel. Cette évolution n'est pas uniquement représentative de l'analyse de ces trois œuvres puisque dans Mécanique, deux photographies deviennent en quelque sorte les emblèmes du texte. Pourquoi alors utiliser de plus en plus les images dans les textes ? Quel est leur rôle dans Un Fait divers puis dans C'était toute une vie ? De plus, de même que les citations, l'utilisation de l'image n'entraînerait-elle pas une construction et une esthétique particulières dans ces œuvres ?

Lorsqu'on lit Un Fait divers, les interventions de l'équipe cinématographique interrogent le lecteur. Ces prises de parole sont, par ailleurs, toujours situées à la fin des dépositions, ce qui tend à les mettre en relief. Le lecteur voit ainsi apparaître le « metteur en scène » à la fin de l'incipit, puis le « directeur de la photographie » à la fin de la déposition 1, ainsi que « l'acteur principal » à la fin de la déposition 2, et d'autres se succèdent ou les mêmes reviennent parfois jusqu'à la fin de la déposition 8 (puisqu'à la fin de la déposition 9, il y a l'apparition de « l'auteur », à la fin de la déposition 10 : « l'avocat », et ce sera l'homme qui terminera la onzième et donc l'œuvre). Il y a donc au sein d'une même œuvre deux adaptations d'un même fait divers ; avec d'une part une adaptation littéraire et d'autre part une adaptation cinématographique. Autrement dit il y a une adaptation en « mots » et une adaptations en « mots et images ». Ces différentes prises de paroles apportent une dimension

essentielle à l'œuvre car elles permettent d'insérer des descriptions et des commentaires de l'image qui sans elles seraient réduites quasiment à néant dans l'œuvre. De plus, l'image est omniprésente à travers la description de films que les membres de l'équipe et le « locuteur fantomatique semblent voir devant eux. On remarque ainsi une accumulation de déictiques de monstration :

« **ces** images ont été prises dans la ville d'Angers »
« **voilà** encore des images faites à Angers »
« **Là c'**était avant le tournage », « **Ici c'**est la gare de Marseille »
« j'ai fait **ces** images », « **Ici** on est près de l'étang de Berre »¹³⁹¹⁴⁰

On note l'abondance des déictiques qui désignent quelque chose que les interlocuteurs voient mais à laquelle les lecteurs ne peuvent pas accéder. Ces différentes interventions font alors en quelque sorte exister au sein du texte des images absentes que le lecteur ne peut pas se procurer ; l'intérêt est donc dans la conception même de l'image. La ville, récurrente dans les œuvres de Bon apparaît quasiment uniquement lors de ces prises de parole. Il va y avoir une reconstruction artistique de la ville où les jeux de lumière ont un rôle considérable. Ce n'est plus décrire la ville qui importe mais c'est conférer un rôle aux images :

« Et se promener comme ça dans la ville, en sachant que c'est à elle seule qu'on devait avoir affaire, la ville, comme eux-mêmes, ceux de l'histoire, avaient eu affaire à elle et que c'est elle qui avait gagné »¹⁴¹

La ville et les images qu'elle renvoie influencent et broient en quelque sorte les personnages. Or si ceux-ci n'en ont que rarement conscience, ce motif revient de manière récurrente dans le traitement de l'image. C'est lors de la « bascule » de l'utilisation artistique de l'image que ce rôle sera mis en relief. Le texte littéraire permet alors une mise en scène de l'utilisation cinématographique de l'image. Le parallèle entre ces deux techniques de transformation de l'image réelle en image artistique est sans cesse souligné ; mais on remarque que les « descriptions réalistes » (c'est-à-dire sans donner de rôle et sans interpréter l'image) sont absentes. Dans ce contexte (lors du tournage), l'image doit parler à la place des mots, mais les mots de l'écrivain viennent décrire ces images. Les images ont donc un rôle de théâtralisation de la ville, et elles confèrent ainsi une portée supplémentaire aux personnages qui sont influencés par celle-ci. La ville à travers l'image artistique devient la cause des destins des personnages. Il y a donc dans ce texte une utilisation particulière des images. Ce n'est pas le texte qui commente des images artistiques préexistantes ; mais c'est à travers le rapport entre

¹³⁹ BON, François : Un Fait divers, Op. Cit., respectivement pp.13 ; 21 ; 29 ; 100.

¹⁴⁰ Les mots en caractères gras ont été soulignés par nous E. M.

¹⁴¹ BON, François : Un Fait divers, Op. Cit., p.100.

le texte et le réel que naissent des images qui ont un rôle capital dans l'œuvre. Le texte intègre alors la problématique de la représentation dans le domaine cinématographique. Cependant cette œuvre si elle ouvre d'ores et déjà un champ primordial à l'image fait exception dans les textes de Bon ; comment les images seront-elles utilisées dans les différentes œuvres de cet auteur, et plus précisément dans C'était toute une vie ?

Dans C'était toute une vie, l'utilisation de l'image est différente. Nous traiterons dans un second temps les descriptions des lieux, mais on trouve d'ores et déjà des descriptions d'images photographiques quasiment au milieu de l'œuvre. L'écriture d'images est présente dans d'autres œuvres littéraires contemporaines, notamment dans La Mort de Brune¹⁴² de Bergounioux où de la même façon la description d'un tableau est insérée dans le texte. Néanmoins dans ce cas, le tableau reste méconnu même s'il est réel et le doute peu ainsi planer. En revanche, les images décrites par Bon sont connues, ou si ce n'est les photographies, tout du moins les noms de leurs auteurs sont « célèbres » puisqu'il s'agit de Cartier-Bresson et de Koudelka (ce dernier étant sans doute moins connu que le premier). Il y a de plus une véritable mise en scène de ces images. Le narrateur insiste sur l'aspect aléatoire du choix de ces photos : « Enfin lui [Morgan] les [livres de photographies] feuilletait. [...] Il s'est arrêté brusquement sur une de Koudelka [...] Il m'a demandé de choisir moi aussi une photo. J'ai pris le livre de Cartier-Bresson, une photo annotée « Shrinagar, Cachemire 1948 ». ». Les photos après chaque choix sont décrites chacune pendant environ une page. Ce qui est particulièrement significatif, c'est que Morgan refuse de parler de la jeune femme morte, parce que selon le narrateur il est vexé de ne pas avoir à parler de lui. Or l'image vient se substituer en quelque sorte aux mots qu'il n'a pas prononcés et vient également résumer l'architecture du texte. Il semblerait donc significatif de confronter chaque photographie¹⁴³ à la description qui s'y rapporte dans le roman.

« Au fond il y a une fenêtre violemment éclairée par le jour. Les deux bords de la photo, deux

¹⁴² BERGOUNIOUX, Pierre : La Mort de Brune, Paris, Gallimard, Folio, 1998.

¹⁴³ En ce qui concerne la photographie de Josef Koudelka voir : Josef Koudelka, Paris, Nathan, Photo poche 15, 2002.

Et en ce qui concerne la photographie de Cartier-Bresson voir : CARTIER-BRESSON : Des images et des mots, Delpire, 2003.

diagonales asymétriques se rejoignant sous la fenêtre, c'est une suite de visages. Les visages sont durs et secs. Ils sont dans l'ombre et non à contre-jour, mais la lumière que diffuse la fenêtre leur fait ressortir à chacun le profil comme si on les avait collés ici pan à pan. Il y a une très grande gravité de tout: la disposition, les corps, les bouches, nez et fronts soulignés comme par un trait d'argent. [...] Entre les deux rangées de visages des hommes et femmes debout, il y a, sur deux bancs en travers, un cercueil ouvert et dedans une femme, les pieds vers nous, mains raides le long du corps et le visage vu comme dans ce Christ de Sienne, peint à ras du corps allongé, et qui a tant impressionné Dostoievski au temps des Karamazov. La fenêtre a six carreaux, derrière, en surexposition, on devine des arbres en hiver. Les femmes ont des foulards, tous ont les bras croisés et au premier plan sont des enfants. La morte en robe a les jambes nues, et devant la fenêtre sont trois bouteilles de verre. Le linceul est en dentelle blanche, seuls les enfants regardent le photographe, au-dessus du visage de la morte une femme tient dans ses bras, le dos contre elle, un bébé (fille puisque coiffé aussi d'un fichu noir, et dans les trois mois puisque ayant gardé la manière spécifique à cet âge d'avancer ensemble bras et jambes, découpé sur la fenêtre, au-dessus du cercueil). Les murs sont de terre et au-dessus c'est une poutre de bois. La seule indication c'est « Tchécoslovaquie, 1963 » ».

« « Shrinagar, Cachemire, 1948 ». Il y a quatre femmes de dos (je pense maintenant: comme dans le monument aux morts du sculpteur de Lodève), deux sont accroupies, et deux debout. Elles sont vêtues de tissus blancs et sales, qui leur tombent jusqu'aux pieds, un agrafé sur les épaules et l'autre agrafé sur la tête qu'il recouvre. Elles sont sur un promontoire de terre rase. En bas, c'est une plaine avec des arbres et de l'eau. Plus loin c'est des montagnes dans une brume, avec un nuage à mi-hauteur d'où cela retombe sur la plaine. D'une seule des femmes on voit les mains, elles sont tendues paumes vers le ciel, en invocation. Celle qui est à ses pieds lève les yeux vers elle. Les autres regardent la plaine, l'eau et la montagne. C'est un ciel d'aube, et un geste d'incantation rituelle. »

Dans un premier temps, il est frappant de constater que la photographie de Koudelka résume en quelque sorte le texte. La morte est placée au centre et dans la lumière, puis les autres personnages (avec les enfants au premier plan) viennent lui rendre « hommage ». De même la seconde photographie fait quant à elle écho au texte avec un parallèle entre les quatre femmes de l'image et les « quatre femmes du monuments au mort ». Loin d'être anecdotique les photos deviennent un véritable miroir visuel du texte. Bon se livre souvent à cet « exercice » de description d'une photographie. Il décrit notamment également une photographie de Cartier-Bresson dans le recueil Des Images et des Mots (ce n'est qu'un exemple parmi de nombreux autres¹⁴⁴). Dans cet ouvrage, chaque écrivain décrit une image du photographe ; Bon « illustre » une photographie d'une rue de Manhattan où l'on ne perçoit qu'un homme et un chat. La photographie insérée dans C'était toute une vie est, quant à elle, décrite par Jean Clair. Le rapport entre les mots de ce dernier et la photographie est tout à fait différent de celui de Bon. Jean Clair émet, en effet, un « jugement » sur la photo et crée des comparaisons et des métaphores : « Son geste d'orante est l'un des plus anciens et des plus beaux qui soient. [...] Elle glorifie la légèreté du monde qui est un tissu ténu d'apparences ». Ici, les mots confèrent un sens précis à l'image, et peut-être subjectif, car ce texte apparaît davantage comme une interprétation de la représentation. En revanche, le texte de Bon décrit la photographie avec précision, et le lecteur n'a plus besoin de l'image pour se la représenter. Les mots convoquent en quelque sorte l'image qui vient définir le texte en creux. Les photographies deviennent synecdoques de l'ensemble du roman et plus précisément la première. Le tour de force de Bon est sans aucun doute de convoquer l'image et son « sens ». Ce ne sont pas des descriptions interprétatives que l'écrivain retranscrit, mais ce sont des descriptions sensibles. Non seulement, l'image est convoquée par la précision de la description organisée et minutieuse, mais son émotion est, elle aussi, véhiculée à travers une écriture sensible. Les phrases sont comme scandées, car elles sont courtes et juxtaposées : « Entre les deux rangées de visages des hommes et femmes debout, il y a, sur deux bancs en travers, un cercueil ouvert et dedans une femme ». Le dévoilement du cercueil n'apparaît qu'à la fin de la description, alors qu'il est situé au centre. Il y a ainsi une mise en attente de la

¹⁴⁴ Voir LE FLEM, Fanny : Le Crime de Buzon, mémoire de maîtrise.

révélation de l’élément central, et une lenteur qui laisse en quelque sorte le temps au lecteur de se représenter l’image. La portée émotionnelle de la photographie est donc conservée dans le texte avec une mise en relief du cercueil et de la femme par la lumière dans la photographie et par le style dans le roman. La photographie offre alors une vision du réel et c’est précisément cette vision que le texte retranscrit. C’est la photographie qui devient synecdoque du texte sans que le sens de l’un ni de l’autre n’en soit altéré. L’image artistique offre alors un miroir du texte. Ce n’est plus un élément ornemental, mais c’est un résumé du texte dans un autre art qui est convoqué. Bon recrée les photographies des autres avec ces propres mots. Il semble alors pleinement réaliser son projet : « Sculpter en essayant que ce qu’on désigne corresponde à ce qu’on voit »¹⁴⁵.

L’utilisation d’images provenant de différents Arts tels que la peinture, le cinéma ou la photographie enrichit de manière considérable le texte et les personnages. Les héros et leurs émotions sont représentés par les images ou plus précisément par la représentation du monde contenue dans l’image. D’autres part, le monde est transformé en un matériau sensible qui se donne à voir. La ville ou les personnages des photographies retrouvent des sentiments mis en relief lors de la description des images. La photographie de Koudelka cristallise une partie de l’intensité tragique de C’était toute une vie. De plus, on peut parler d’un rôle de l’image similaire à celui des citations. Les descriptions d’images sont, en effet, des invitations à la découverte de photographes et de peintres, mais c’est également une invitation « à voir comme les peintres ». Les images produites par le texte convoquent le réel, le transforment et incitent le lecteur à percevoir le monde différemment. La construction de l’œuvre, tout comme la construction des personnages est fragmentaires et même parfois « hétérogènes », mais elle acquiert ainsi une richesse extraordinaire et une portée sensible intense. Le texte offre alors la vision transformée du monde par les photographes, mais ne transformerait-il pas également ce monde à travers les descriptions omniprésentes de lieux réels ?

¹⁴⁵ « La littérature sans roman » : entretien avec Jean-Claude Lebrun, 1998.

3) Ecriture du réel et écriture de l'image :

Les textes créent donc des images artistiques avec des mots. Cependant, on peut se demander à présent si la retranscription de la vision du monde par Koltès et Bon ne donne pas naissance également à des images d'art constituées de mots. De plus, si nous avons vu que Koltès n'offre la description d'aucune œuvre plastique, l'image est-elle pour au tant absente de son théâtre ? L'importance accordée à l'inscription des personnages dans les lieux n'est-elle pas déterminante et n'entraînerait-elle pas une véritable esthétique de l'image ?

Le théâtre de Koltès comporte un nombre relativement considérable d'images qui jouent un rôle crucial dans les textes. Tout d'abord, Koltès crée un décor structuré et original à travers les didascalies auxquelles il attache beaucoup d'importance. Le décor et l'image qu'il renvoie deviennent un élément essentiel de la pièce :

« Imaginez qu'un matin, dans ce hangar, vous assistiez à deux événements simultanés ; d'une part, le jour qui se lève d'une manière si étrange, si antinaturelle, se glissant dans chaque trou de la tôle, laissant des parties dans l'ombre et modifiant cette ombre, bref, comme un rapport amoureux entre la lumière et un objet qui résiste, et vous dites : je veux raconter cela. Et puis, en même temps, vous écoutez le dialogue entre un homme d'âge mûr, inquiet, nerveux, venu là pour chercher de la came ou autre chose, avec un grand type qui s'amuse à le terroriser et qui, peut-être, finira par le frapper pour de bon, et vous dites : c'est cette rencontre là que je veux raconter. Et puis, très vite, vous comprenez que les deux événements sont indissociables, qu'ils sont un seul événement selon deux points de vue ; alors vient le moment où il faut choisir entre les deux, ou plus exactement : quelle est l'histoire qu'on va mettre sur le devant du plateau et quelle autre deviendra décor. Et ce n'est pas obligatoirement l'aube qui deviendra décor. »¹⁴⁶

L'image est ici jumelée aux mots et Koltès sous-entend qu'elle est davantage essentielle que les mots, ou, tout du moins, qu'elle est aussi significative. Lorsqu'il décrit le lever de soleil, l'auteur sollicite le lecteur afin qu'il recrée cette image « imaginez ». Si l'on compare le vocabulaire utilisé pour décrire l'action et celui utilisé pour décrire le décor, on remarque

¹⁴⁶ KOLTÈS, Bernard-Marie : « Un Hangar à l'ouest », à la suite de Roberto Zucco, Op. Cit., pp.113-114.

immédiatement que ce dernier est davantage poétique. Les décors que Koltès construit au sein des didascalies de la pièce ne sont pas anecdotiques mais il crée une atmosphère significative en elle-même. Le décor est ainsi une « métaphore » de la pièce, une image où l'ensemble de l'œuvre se cristallise. Les tableaux ainsi créés sont très proches des descriptions des photographies dans les œuvres de Bon. Tout est lié, et l'image n'est pas nécessairement perçue comme ayant un impact moindre que les mots. L'image occupe dès lors un rôle crucial dans cette pièce, mais n'aurait-elle pas une portée similaire dans la quasi-totalité des pièces de Koltès, et plus précisément dans l'ensemble des œuvres du corpus ?

Les images sont largement présentes (comme nous l'avons d'ores et déjà vu lors de l'insertion des personnages dans les lieux au sein des textes de ces deux auteurs). De plus, nous avons également vu que les personnages phagocytés dans l'espace réel, créent des images évoquant un ailleurs idyllique. Mais outre cela, les didascalies créent un décor particulier, notamment dans Combat de Nègre et de chiens :

« Le pont : deux ouvrages symétriques, blancs et gigantesques, de béton et de câbles, venus de chaque côté du sable rouge et qui ne se joignent pas, dans un grand vide de ciel, au-dessus d'une rivière de boue. »¹⁴⁷

Là aussi le pont est fortement symbolique et prend une importance considérable (« gigantesque »). Le fait que les deux pans ne soient pas liés symbolise le clivage entre les occidentaux et l'Afrique. De même, il est de couleur « blanche » et illustre ainsi ces personnages. Il cristallise aussi une sorte « d'inachèvement » et de lassitude ; ainsi que la solitude. De plus, sa « déconstruction » dans la description en fait une image poétique et signifiante. Cette pièce accorde donc un rôle essentiel à la représentation des lieux, le décor est capital et signifiant en lui-même. La scène finale accentue encore cette dimension à travers la construction d'une scène tableau. L'œuvre ne se termine pas par une réplique mais par une image :

« *Le jour se lève, doucement. Cris d'éperviers dans le ciel. A la surface d'égouts à ciel ouvert, des bouteilles de whisky vides se heurtent. Klaxon d'une camionnette. Les fleurs de bougainvillées balancent ; toutes reflètent l'aube.* [réplique en allemand de Léone au chauffeur dans la camionnette qui s'éloigne] *Auprès du cadavre de Cal. Sa tête éclatée est surmontée du cadavre d'un chiot blanc qui montre les dents. Horn ramasse le fusil tombé à terre, s'éponge le front et lève les yeux vers les miradors déserts.* »¹⁴⁸

¹⁴⁷ KOLTES, Bernard-Marie : Combat de Nègre et de chiens, Op. Cit., p.7.

¹⁴⁸ Ibid, p.108.

Lors de cette description, on remarque les échos entre les différentes sonorités, et la rime entre « terre » et « désert ». La pièce se clôt alors sur une image signifiante en elle-même et sensible. Les gestes décrivent la fatigue et l'impuissance de Horn. Le cadavre de Cal est exhibé de même que celui du chiot avec lequel il forme un « couple ». L'image répond au titre Combat de Nègre et de chiens, et ce sont les chiens qui sont au sens propre du terme terrassés ». Ce n'est pas alors une réplique mais une image qui résout en quelque sorte la pièce. On retrouve de plus une technique similaire dans Roberto Zucco, puisque la pièce se termine sur le face-à-face du héros avec le soleil, commenté par des voix. Zucco dit ce qu'il voit et le texte présente ainsi une image double, avec d'une part ce que voit le spectateur : un lever de soleil éblouissant, et d'autre part, ce que perçoit le héros « Regardez ce qui sort du soleil. C'est le sexe du soleil ; c'est de là que vient le vent. »¹⁴⁹. Le texte se termine par un soleil « aveuglant comme l'éclat d'une bombe atomique. On ne voit plus rien. » et une voix qui s'écrie « il tombe ». L'image finale est un aveuglement pour le spectateur qui permet de retenir le paradoxe entre élévation et chute dans le personnage de Zucco. Alors que les postures de Zucco illustre une élévation vers le soleil, les voix montrent le danger et la chute. L'image et les mots sont ici complémentaires mais en décalage. De même, à la fin de La Nuit juste avant les forêts, le lecteur perçoit la rencontre comme un sauvetage puisque le narrateur explique en quelque sorte pourquoi il a abordé son interlocuteur. Et là aussi, c'est une scène image qui déclenche la fuite et donc la rencontre. L'image constraint à la fuite à travers une vision de l'espace et de la société comme cannibale. Elle crée une sorte de vertige qui pousse le narrateur dans une échappée soudaine. L'image est donc le reflet de la condition des personnages, et Koltès l'utilise à la place des mots pour clôturer ses pièces. De plus, elle est également ce qui aspire le héros et le force à fuir. La construction de l'image au théâtre se donne à lire comme poétique ; et plutôt que de signifier, elle permet au lecteur de ressentir des émotions sans la médiation des mots. Pour résumer, l'image complète le texte et lui confère une dimension supplémentaire ; (puisque même lors d'une lecture le lecteur construit ces images) cette technique semble d'ores et déjà permettre à Koltès de bouleverser les conventions génériques. Mais qu'en est-il à présent de cette utilisation des descriptions d'images sans référent artistique dans les œuvres de Bon ?

Nous avons vu que dans Un Fait divers, les personnages de l'équipe cinématographique retrouvent le rapport qu'ils ont eu aux images qu'ils ont sous les yeux,

¹⁴⁹ KOLTES, Bernard-Marie : Roberto Zucco, Op. Cit., p.94.

c'est-à-dire la vision de la ville qu'ils ont voulu reconstruire à travers ces images. Au préalable, nous avons également remarqué l'importance des lieux qui définissent les personnages et qui en sont les prolongements ; cependant, nous n'avons pas analysé de manière précise la description des images et leur rôle. C'est donc ce que nous proposons à présent de faire. Si les photographies convoquaient l'image et conféraient une intensité émotionnelle et un sens nouveau au texte, qu'en sera-t-il alors de la description du décor, autrement dit des images sur lesquelles viennent s'insérer les personnages ?

En premier lieu, nous avons vu que dans Un Fait divers, les lieux sont essentiellement appréhendés par les membres de l'équipe cinématographique. Néanmoins deux villes apparaissent dans le texte. Il y a d'une part la ville « réelle » où a eu lieu la prise d'otage : Le Mans ; puis il y a la ville de l'adaptation cinématographique : Angers. Il y a ainsi une sorte de superposition de ces deux villes qui tend à les considérer comme identiques : « villes de province ». Ce n'est pas une ville précise qui est donnée à voir, mais c'est en quelque sorte n'importe quelle ville. Il est à ce titre significatif de noter que les rues et places décrites dans le livre comme celles où a eu lieu la prise d'otage se trouvent effectivement à Angers et non pas au Mans comme les interventions des personnages et des « inspecteurs » plus précisément le laissent penser. La ville tout comme la cité de Décor Ciment n'est pas une ville particulière mais elle vient faire référence à toutes « les villes moyennes » ou à toutes « les cités ». Il y a une sorte d'universalisation des lieux :

« les routes qu'ils ont suivies allant droit jusqu'à une autre case semblable dans une ville aux rues aussi longues »¹⁵⁰

Tout comme dans le théâtre de Koltès, le lieu devient le reflet de la condition humaine et il n'est pas véritablement détaillé. Il y a une construction symbolique de la ville à travers ses « alignements » ou sa « hauteur » (en ce qui concerne la cité), mais il n'y a de précisions que dans les détails relatifs à l'onomastique : place de l'Europe, avenue René Gasnier, rue de l'abbé Gruget... ; pourtant ceci ne permet pas au lecteur de se représenter précisément la ville. La ville est reconstruite de manière abstraite à travers des descriptions fragmentaires et fuyantes. Il y a donc deux portées ; d'une part des marqueurs de réel (noms de rues, café, gare...) qui participent à l'illusion référentielle ; puis d'autre part il y a une reconstruction symbolique des espaces qui illustrent le vertige et la tristesse. Ces détails confèrent donc une portée réaliste à l'œuvre et la ville (à travers la technique du détail significatif), mais ils

¹⁵⁰ BON, François : Un Fait divers, Op. Cit., p.13.

ne « caractérisent» pas précisément cette dernière. Les villes de Province se superposent et deviennent synecdoques de l'ensemble des villes. Ce n'est pas une ville ou une cité qui est décrite, mais c'est la ville et la cité de manière générale. Les lieux apportent donc une portée universelle aux événements et aux personnages ; et illustre par là ce que dit « l'auteur » :

« On s'en était remis au hasard et aux gares, comme ceux-là avaient fait, et on avait le même âge. On était sur des rails, ceux-là sur d'autres, mais interchangeables et c'est ce malaise-là qu'il fallait négocier. »¹⁵¹

Les personnages sont touchants et individualisés, cependant leur histoire est universelle et peut émouvoir un grand nombre de personnes dans des lieux différents. Il y a donc un clivage entre les lieux identiques qui reflètent des histoires perçues comme similaires au point de vue général, mais intense lorsqu'on les considère en particulier. L'individualisation a certes lieu à travers les « lieux privés », mais les lieux publics ne sont pas « caractérisés » précisément et on imaginee que des histoires similaires se déroulent dans n'importe quelle « ville de province » et dans n'importe cité de banlieue. En revanche, C'était toute une vie semble a priori échapper davantage à cette portée universelle. Comment l'image y est-elle alors utilisée ?

Certaines œuvres de Bon se construisent dans une ville ou une petite région surdéterminée. C'est le cas de L'enterrement, de Mécanique ou de C'était toute une vie. Les deux premières se déroulent en Vendée, et plus précisément dans les villages où l'auteur a passé son enfance. Dans L'enterrement, on note une onomastique des noms de villages récurrente ainsi que des éléments propres à cette région (tels que les « grillons ») ; cependant les lieux semblent moins détaillés que dans Mécanique. Lorsque l'action s'inscrit dans des « villages » ou « petites villes », les descriptions sont omniprésentes et permettent au lecteur d'avoir une image précise de la ville. Si l'on observe la quatrième de couverture de C'était toute une vie, on remarque que la première occurrence du mot « ville » est précédée de l'article indéfini « une », alors que les occurrences suivantes sont qualifiées par l'article défini « la ». Il y a donc une caractérisation précise de la ville dans ce roman. De plus, de nombreuses descriptions de divers éléments de Lodève jalonnent l'œuvre. Le lecteur voit ainsi se succéder : le cimetière, le vierge au dessus du village, le monument au mort (élément clé du roman qui revient à plusieurs reprises), puis le panorama, la cathédrale Saint Fulcran, le

¹⁵¹ BON, François : Un Fait divers, Op. Cit., p.130.

cinéma désaffecté « Le Rialto »¹⁵²... Les descriptions de ces différents éléments se rapprochent-elles alors des descriptions des photographies ou des autres œuvres d'art ?

Tout d'abord, il semble difficile de traiter ces deux types d'image de la même façon, car si les photographies et les peintures d'artistes célèbres sont facilement accessibles à travers une sorte d'intertextualité visuelle ; les descriptions de lieux précis sont le plus souvent difficilement accessibles aux lecteurs. Mais ne pourrait-il pas y avoir une complémentarité de ces deux éléments ? De même que les phrases intertextuelles se mêlent et se confondent avec les phrases des participants, on peut également penser que la retranscription d'images d'Art et celle d'images réelles s'entremêlent de la même façon. Bon lors d'un entretien dit à propos de sa propre utilisation de la langue :

« On nomme quelque chose qui procède à l'intérieur de nous par images. Là est la vraie bascule. »¹⁵³

La « bascule » est alors de « transformer » l'image en « mots » ou autrement dit d'écrire l'image. Comment cette technique est-elle alors utilisée à l'intérieur de ces textes. Dans C'était toute une vie, ou dans Mécanique, il semble y avoir une description précise de l'image. On peut à nouveau comparer la description du monument au Mort avec la photographie :

« quatre femmes debout, serrées, contemplent la silhouette allongée d'un mort. A ses pieds, deux enfants debout. Sur son épaule, une femme agenouillée : quand on passe la main sur son dos, on dirait que la pierre est vivante. La ville n'a pas pardonné au sculpteur d'avoir choisi pour modèle de son mort un ivrogne local, qu'on trouvait souvent couché sur le trottoir dans cette même position, ni que les quatre bourgeois aient été ainsi laissées en habit du dimanche. »^{154 155}

La description précise devient une synecdoque de l'œuvre, de la même façon que la photographie de Koudelka. Les images enrichissent l'œuvre et mettent en relief le travail de l'auteur en le mettant en écho avec d'autres. Il y a une illustration omniprésente dans le texte qui vient attester l'aspect réel de l'œuvre mais aussi l'épaisseur. Les descriptions ont toutes une sorte de double fonction. Elles attestent le réalisme, mais l'auteur injecte un certain nombre d'éléments qui n'existent pas dans la réalité et qui confèrent un sens supplémentaire au texte ;

¹⁵² Voir les différentes illustrations aux pages suivantes.

¹⁵³ « La littérature sans roman », entretien avec Jean-Claude Lebrun, 1998.

¹⁵⁴ BON, François : C'était toute une vie, Op. Cit., p.25.

¹⁵⁵ Voir illustration page suivante.

tel que le panorama par exemple. Les panoramas sont, à ce titre, récurrents dans les œuvres de Bon, et symbolisent une sorte de liberté dont les personnages sont coupés puisqu'ils vivent dans des villes « étouffantes » et « en entonnoir ». Le réel est alors certes décrit de façon réaliste avec une portée documentaire (il suffit pour s'en persuader de se reporter aux photographies des pages suivantes), cependant le réel est aussi transformé. Bon voit alors bien comme voient les peintres, les images sont poétiques et signifiantes et non pas uniquement réalistes. Les détails qui se cristallisent autour de ces descriptions confèrent un sens et une nostalgie supplémentaire au texte. Le narrateur précise que cela aurait pu être n'importe quelle ville dès le début du texte, car dans tous les cas le constat est le même. Néanmoins le lien entre la ville et la jeune femme, l'alternance des descriptions de l'une et de l'auteur participent à la portée réaliste mais également à la portée dramatique de l'œuvre. Cependant, dans les textes, deux perceptions des images se complètent, tout comme différentes influences et citations, pour former une œuvre complexe qui offre une nouvelle vision de la ville ou d'une ville particulière.

A travers ces images, on remarque que, de même que les personnages, les œuvres de Koltès et de Bon tendent elles aussi entre deux pôles différents et complémentaires : le réel et le symbolique ou le réel et la fiction. Tout est réaliste, mais tout n'est pas réel. Koltès et Bon manient les personnages et les lieux afin de les rendre signifiants et de leur conférer une tension dramatique supplémentaire. La confrontation des textes et des images est tout à fait signifiante, avec sans cesse cette double portée. Ce n'est donc pas la résolution d'une intrigue que le lecteur devra chercher dans ces œuvres ; mais c'est bien une reconstruction du monde qui ne se donne pas d'emblée. Cette reconstruction a lieu à travers différents éléments hétérogènes, tels que l'intertextualité ou les images par exemple, et enrichit l'œuvre en lui conférant un aspect complexe et signifiant où tout vient s'orchestrer avec harmonie. Le lecteur semble donc être confronté à des œuvres hybrides qui ne se donnent pas d'emblée.

III) Au carrefour des écritures :

1) Réalisme ou fiction :

Si l'on confronte à chaque fois le texte aux photographies prises sur les lieux réels ; on est tenté de dire que le réalisme est essentiel dans les œuvres de François Bon. De même, les formes des œuvres délégant en quelque sorte la parole aux divers personnages qui s'adressent à un locuteur fantomatique renforcent cette illusion de réel. De la même façon, au sein du théâtre de Koltès un certain nombre d'éléments tels que les lieux, l'inspiration d'un fait réel... confèrent une atmosphère réaliste à l'œuvre. Les œuvres peuvent-elles cependant se réduire à cela ? Autrement dit n'y a-t-il qu'une portée réaliste chez ces deux auteurs ?

Bon semble lui-même répondre à cette question lors d'un entretien :

« L'idée même de document gomme le saut du réel à sa représentation l'écart précisément qu'investit l'écriture en maintenant de chaque côté les frontières, et désignant ce qui la déborde symétriquement aux deux bouts de la chaîne, et donc nous-mêmes construits par ce dehors, ce que nous cherchons de nous-mêmes en recourant à ce dehors extrême. »¹⁵⁶

Considérer les œuvres de Koltès et de Bon comme des « documentaires », c'est précisément leur refuser tout statut littéraire. Mais peut-on même parler de réalisme ? Lorsque l'on observe la construction des personnages ou la construction des œuvres, il semble difficile de maintenir ce qualificatif en ce qui concerne les textes de ces deux auteurs. Au niveau de la construction des personnages, il y a certes une tension vers le réel, mais ce dernier est sans cesse enrichi et

¹⁵⁶ « Entretien avec François Bon », Paris, Scherzo, Avril Mai Juin 1999, numéro 7.

transfiguré. Derrière chaque élément « réaliste » se trouve un sens caché à la manière des noms intertextuels. Bon décrit des personnages, leur donne la parole, mais tout est transfiguré. Les personnages ne parlent pas de manière réaliste (il suffit d'observer les chocs syntaxiques, les citations...), mais ils parlent comme ils souhaiteraient parler. Koltès et Bon n'illustrent pas le monde, mais ils le convertissent en littérature. Les personnages et les œuvres oscillent entre réel et fiction, mais la transformation du monde domine. Ce n'est plus dès lors le monde que ces écrivains donnent à voir, mais c'est leur propre vision de celui-ci.

Tout est complexe au sein de leurs œuvres. Il y a certes un nombre important de détails significatifs qui accréditent le réalisme lors d'une lecture « de surface ». Cependant, lorsqu'on prête attention à ces textes, il y a une portée tragique et mythique extraordinaire. Ce n'est pas le « réalisme » qui touche le lecteur, mais ce sont les éléments qui viennent s'y agglomérer ou la liaison entre ces deux pôles. Les personnages principaux, même s'ils ont des caractéristiques réalistes, sont transfigurés. Tout s'orchestre autour d'eux et vient refléter une condition existentielle marquée par la souffrance. Les lieux, la temporalité, la forme des œuvres viennent accentuer la portée dramatique des personnages, véritables héros de tragédie, parfois même élevés jusqu'à une dimension mythique. Les œuvres dénoncent la société telle qu'elle est, et mettent en scène des personnages marginaux ; cependant à aucun moment on ne peut parler de « misérabilisme ». Les auteurs n'apitoient en aucun cas le lecteur sur la condition existentielle de leurs personnages, mais ils les transfigurent et les rendent héroïques. Il y a bien un saut du réel à sa représentation ; et on pourrait même parler de renversement de l'ordre social établi. Les personnages faisant partie de la société sont perçus de façon négative. Ils sont standardisés, ont des vies « faibles »...En revanche, les personnages marginaux sont de véritables héros. Ils vivent, même si vivre signifie le plus souvent souffrir et même mourir jeune. L'expérience ne se mesure pas à l'âge mais à l'intensité de la vie. Les personnages sont marqués, seuls et viennent en creux symboliser la vision de la société de Bon et de Koltès.

L'univers réaliste et l'univers fictionnel sont indissociables, et en aucun cas une vision réelle ne s'impose dans ces œuvres. Néanmoins, c'est bien grâce à la tension entre ces deux pôles que les œuvres acquièrent une force exceptionnelle. D'une part, le réalisme touche les lecteurs, à travers le fil intérieur, les problèmes de communication, la dénonciation sociale... Mais d'autre part, la transformation de celui-ci apporte une dimension dramatique et émotionnelle intense. C'est bien par leur double langage que les personnages sont touchants.

Un langage surchargé d'intertextes et des personnages trop fortement symboliques ou mythiques nuiraient à l'illusion référentielle. Celle-ci est cependant affirmée par divers éléments ou détails significatifs (une caractéristique physique, un nom, un langage particulier...). Cependant, ces intertextes, les images artistiques et la transformation du langage en une langue poétique constituent la tension la plus importante des textes. Ces œuvres sont construites sans intrigue, c'est alors uniquement la construction des personnages et des textes dans une langue nouvelle qui les soutient.

Celles-ci offrent aux lecteurs une nouvelle vision du monde qui ne se donne pas d'emblée à voir, mais qu'il faut au contraire déceler. C'est alors bien par la construction particulière des personnages et des œuvres que naît une nouvelle esthétique jouant sur la frontière réel / fiction. Le réel n'est jamais évincé et il permet la naissance des textes, les auteurs écrivent « près des choses ». Puis dans un second temps, la transformation de ce réel en fiction et en mythe permet véritablement un basculement littéraire. Le monde ne se donne pas uniquement à voir, mais il se donne à sentir et à comprendre. Il y a alors une transfiguration qui confère une dimension nouvelle aux œuvres. On pourrait alors conclure sur cette cohabitation entre réel et fiction dans les œuvres de ces deux auteurs par les mots de Bon lui-même : « Faire se révéler le réel suppose un acte volontaire de provocation au surgissement des signes et des paroles »¹⁵⁷. Il n'y a donc pas une copie du réel, mais il y a « une révélation ». Cette révélation qui a lieu en photographie à travers la lumière, semble avoir lieu au sein des œuvres du corpus à travers le rapport des personnages et de la ville, ou des personnages et de l'œuvre. C'est alors bien le monde réel que ces deux écrivains offrent au lecteur, mais la vision de celui-ci est au préalable transformée et révélée par l'œil du photographe ou de l'écrivain. Et ce sera bien en ce sens que Bon peut décrire les photographies sans les interpréter, puisque dans ce cas la transfiguration du réel (grâce au photographe) a déjà eu lieu et seule l'organisation de la phrase apporte une intensité supplémentaire. Avec le réel, c'est donc différent puisqu'il faut le « voir comme voient les peintres » pour en offrir une vision singulière et signifiante.

Jamais tout à fait réalistes, ni jamais coupées de manière brutale de la réalité ; les œuvres mêlent à l'infini ces deux éléments ce qui tend à conférer une puissance extraordinaire aux textes de ces deux auteurs. Cependant outre ce « tiraillement » entre ces deux pôles, n'y

¹⁵⁷ « Entretien avec François Bon », in Scherzo, Op. Cit.

aurait-il pas une remise en question des frontières génériques qui elle aussi illustre une construction singulière de l'œuvre ?

2) Au carrefour des genres :

Nous avons d'ores et déjà remarqué que Koltès, de manière relativement paradoxale pour un dramaturge, n'écrit pas uniquement pour la scène, mais il souhaite également que ses pièces puissent être lues. De plus, Koltès et Bon se sont tous deux confrontés au genre romanesque et au genre théâtral. Le premier a effectivement écrit un roman : La Fuite à cheval très loin dans la ville ; et le second a rédigé plusieurs pièces de théâtre telles que Bruit ou Quatre avec le mort. Koltès et Bon ne se considèrent pas comme rivés à un genre précis ; Koltès n'est pas uniquement dramaturge, et Bon n'est pas uniquement romancier. Ceci demeure pourtant relativement rare dans le paysage littéraire contemporain. On peut alors se demander si ce passage d'un genre à un autre que pratiquent ces deux auteurs n'induit pas une construction et une esthétique particulières des œuvres. Autrement dit le théâtre de Koltès est-il uniquement du théâtre ? Les romans de Bon sont-ils vraiment des romans ? Ces deux auteurs ne tendraient-ils pas alors à opérer la création d'un nouveau genre au carrefour du théâtre et du roman ?

Il est, en effet, difficile de lire le théâtre de Koltès uniquement comme une pièce « traditionnelle ». Koltès ne s'enferme pas dans les conventions génériques, mais au contraire il les bouscule. Le tour de force de cet auteur est de conserver les éléments primordiaux du théâtre tout en modifiant d'autres principes. Ainsi, le théâtre de Koltès conserve une temporalité resserrée qui intensifie les actions ; de même le décor demeure un élément capital de la pièce. Koltès dira à ce propos que le théâtre « pèse de tout son poids sur la scène », et que l'intérêt essentiel de ce genre réside en cette caractéristique, et dans la retranscription de « manières de parler ». Néanmoins divers éléments apparaissent paradoxaux si l'on considère

les œuvres de Koltès uniquement comme des pièces de théâtre. L'écriture poétique des didascalies, les scènes tableaux, les récits et La Nuit juste avant les forêts viennent bousculer la vision traditionnelle de ce genre. Les personnages eux-mêmes démentent en quelque sorte la restriction de ces œuvres au genre théâtral. L'intertextualité, le paratexte, les monologues résistent au genre théâtral. Koltès, dans « Un Hangar à l'ouest », donne des indications pour monter Quai Ouest, et il insiste sur le fait que les monologues doivent nécessairement apparaître. De même, le paratexte et les didascalies qui ne sont pas apparents sur scène instaurent néanmoins une forte connivence avec le lecteur ; puisque non seulement ils sont largement poétiques, mais de plus, ils donnent des clés pour la compréhension de l'œuvre. Koltès insère donc dans son théâtre des éléments du genre romanesque ce qui tend à conférer une tension supplémentaire aux œuvres et à transformer les personnages qui deviennent plus touchants et plus « consistants ». Mais qu'en est-il à présent dans les romans ou les récits de Bon ?

A l'inverse, Bon semble insérer dans ses romans des caractéristiques qui sont à priori liées au théâtre. Il resserre le temps, délègue la parole et fait adapter un nombre relativement important de ces œuvres au cinéma. Les œuvres de Bon telles que Décor Ciment ou Un Fait divers n'ont pas véritablement la forme d'un roman, et à travers l'omniprésence de la parole des personnages, elles peuvent être apparentées au théâtre. Bon utilise le « temps risqué » et syncopé du théâtre, de même il utilise des techniques liées à la tragédie antique. Divers éléments du théâtre s'insèrent donc dans ses textes.

Si comme on l'admet de manière générale les grandes œuvres sont celles qui bousculent les conventions génériques, alors les textes de Koltès et de Bon sont de celles-là. Les personnages ne se donnent pas à voir ni à comprendre d'emblée au lecteur, de même que les œuvres. Leur construction est riche (au sens où elle intègre divers éléments) et complexe. La tension y est omniprésente et elle est entièrement contenue dans une langue nouvelle qui crée des textes d'un genre nouveau. Cependant la question qui nous reste alors encore à traiter est de savoir comment ces textes seront reçus par les lecteurs ?

Chapitre III

Les œuvres et leurs lecteurs

I) Le lecteur du texte : programmation :

1) L'attitude du lecteur postulée par le texte :

Nous avons vu lors de l'analyse de la construction des personnages et des œuvres que les textes de Koltès et de Bon sont complexes. D'une part, on y trouve de nombreuses références à d'autres œuvres littéraires et artistiques ; et d'autre part, il y a un mélange des genres et des modalités de narration qui peuvent « gêner » les lecteurs. De plus, Vincent Jouve remarque que « les phrases les mieux adaptées aux cadres mentaux du lecteur sont les phrases courtes et structurées »¹⁵⁸ ; or nous avons également observé lors de notre premier chapitre les chocs syntaxiques et l'aspect « déstructuré » des textes non seulement au niveau de la perception des personnages et des lieux ; mais aussi à travers les nombreux flash-back insérés. Les textes alors ne semblent pas se donner d'emblée à lire ; mais quel est alors le pacte de lecture, et quelle attitude du lecteur est postulée par le texte dans son ensemble ?

Dans un premier temps, l'auteur définit l'attitude que le lecteur doit adopter dans le paratexte, et dans l'incipit ou dans la scène de présentation en ce qui concerne le théâtre. Les premières phrases et les premières pages de l'œuvre seront ainsi primordiales. Nous analyserons donc dans un premier temps, les premières phrases de chacun des textes, et nous proposons donc tout d'abord de les retranscrire :

La Nuit juste avant les forêts :

¹⁵⁸ JOUVE, Vincent : La lecture, Paris, Hachette, 2001, pp.9-10.

« Tu tournais le coin de la rue lorsque je t'ai vu »

Combat de Nègre et de chiens :

« J'avais bien vu, de loin, quelqu'un, derrière l'arbre. »

Roberto Zucco :

« Tu as entendu quelque chose ? »

Décor Ciment :

« Et si la solitude épouvante. »

Un Fait divers :

« La haine n'est pas passagère. »

C'était toute une vie :

« On est entré dans une zone de chocs. »

A priori donc, les œuvres commencent par des phrases qui introduisent le lecteur directement au cœur de l'œuvre. Dans La Nuit juste avant les forêts et Combat de Nègre et de chiens, la première phrase présente une rencontre entre deux personnages, la lecture commence donc par un moment clé. En revanche, dans Roberto Zucco, la première phrase induit une entrée *in medias res* puisqu'elle est retranscrite à la forme interrogative. Le début des textes de Koltès ne déstabilise donc pas vraiment les lecteurs, néanmoins les actions sont présentes dans les œuvres dès la première phrase. En ce qui concerne les phrases introductives de Bon, on remarque qu'elles sont courtes et « frappantes » à travers notamment un vocabulaire « marqué » évoquant des sentiments violents ou la souffrance. On note ainsi que des mots tels que : « solitude », « épouvante », « haine » et « chocs » sont mis en relief. De plus, ces phrases tendent à introduire le lecteur de manière relativement abrupte dans l'œuvre. La première phrase de C'était toute une vie « On est entré dans une zone de chocs » semble, à ce titre, définir le sentiment ressenti par les récepteurs dès le début de la lecture. D'emblée donc, les romans de Bon bousculent le lecteur à travers un vocabulaire « fort » et une première phrase inattendue, comme notamment celle de Décor Ciment ; puisque c'est une proposition hypothétique détachée de tout contexte. Les premiers pas du lecteur dans l'œuvre sont donc déstabilisants car soit il est projeté dans une action dont il ignore tout, soit la première phrase a un certain effet de choc. Les premières phrases, tout comme les titres, n'ont pas pour but de guider le lecteur, mais bien plutôt de le marquer, et de le faire pénétrer dès le début du texte dans l'atmosphère de l'œuvre. Qu'en est-il alors plus précisément du pacte de lecture établi dans les incipits ?

Les incipits, dans les deux « véritables » pièces de théâtre de Koltès c'est-à-dire dans Combat de Nègre et de chiens et dans Roberto Zucco, sont constitués par la première scène. Cette scène de présentation introduit toujours le héros (mais de façon plus ou moins lointaine puisque Zucco ne parle pas et apparaît uniquement de manière visuelle). Cependant, dans tous les cas, elle déstabilise le lecteur qui soit entre dans l'œuvre après un meurtre, soit assiste à une évasion et à une première scène « étrange » entre deux gardiens de prison dont le dialogue apparaît relativement absurde. Le premier contact du lecteur, avec le texte en lui-même, qui s'établit dans ces premières scènes semble bien annoncer au récepteur que le texte a pour but de « l'impressionner » à travers la mise en scène de personnages qui « sortent de l'ordinaire ».

En ce qui concerne à présent les œuvres davantage narratives, autrement dit celles de Bon et La Nuit juste avant les forêts, il y a le plus souvent une mise en relief des incipits à travers une brève introduction détachée du reste du texte. Comment ces derniers définissent-ils au lecteur la lecture à laquelle il se confronte ? Dans La Nuit juste avant les forêts, le lecteur n'est pas déstabilisé par l'annonce d'un thème « fort » tel que le sont un meurtre ou une évasion ; mais c'est en revanche, la « manière de parler » du personnage qui semble inhabituelle. Celui-ci s'adresse à son interlocuteur (et au lecteur) à travers un enchaînement rapide de propositions à l'apparence décousue. Son langage est vif et ébranlant car il ne se fixe pas sur un objet, mais on a l'impression d'être pris dans un tourbillon avec un élément qui en entraîne un autre sans qu'on ait pleinement acquis le précédent. Le lecteur est ainsi en quelque sorte happé par le texte. Ce procédé de captation immédiate de l'intérêt est une constance dans l'ensemble de ces œuvres, puisque la première phrase est le plus souvent « mystérieuse » et incite plus qu'elle n'invite le lecteur à entrer dans les textes. De plus, ce choc initial tend à être conservé par ces deux auteurs lors des incipits et notamment dans les romans de Bon. En effet, si les premières phrases sont relativement étonnantes ou tout du moins inattendues, les incipits apparaissent semblables à celles-ci. Dans Décor Ciment, le premier contact du lecteur avec l'œuvre a lieu via la vision déstructurée d'un toxicomane (« héroïne »), et à travers également des violences policières, et donc des « chocs ». D'autre part, cet incipit sollicite d'ores et déjà un lecteur « enquêteur » à travers une abondance de citations « masquées » (typographiquement) mais suffisamment apparentes pour indiquer au lecteur l'attitude active à adopter face au texte. Dans Un Fait divers, la forme tout d'abord déstabilise le lecteur, d'autant qu'il est indiqué « roman » sur la première de couverture ; puis la multitude de personnages hétéroclites est relativement « surprenante » ; et enfin, le « thème » de l'incipit, (tout comme dans les œuvres de Koltès), annonce la violence « séquestré », « meurtre », « procès »... et introduit le lecteur dans un univers qui a priori ne

lui est pas familier. En dernier lieu, en ce qui concerne C'était toute une vie, l'impression ressentie par le lecteur lors de la première phrase se poursuit à travers un univers macabre (« os », « cimetière », « bouts lisses de crâne », « sa tombe à elle »).

Les premières phrases ainsi que les incipits déstabilisent donc le lecteur d'une part en l'introduisant dans le texte de manière relativement « abrupte », et d'autre part en évoquant un univers qui a priori n'est pas celui du lecteur (prison et meurtres). De plus, il y a dans tous les cas une portée émotionnelle forte à travers la mise en relief d'une souffrance ou d'un manque initial. Alboury cherche à récupérer le corps de Nouofia, le narrateur veut retenir son interlocuteur, et Arne et la Femme évoquent leur souffrance et leur frustration. Le pacte de lecture pourrait alors d'emblée signifier au lecteur que le texte a pour but de le « toucher » et de le « déstabilisé ». Les auteurs indiquent également en creux le fait que le lecteur devra être « attentif » (notamment à travers les citations dans Décor Ciment) et que rien ne lui est donné d'emblée puisque rien n'est expliqué ou structuré, mais tout est fait pour donner à vivre au destinataire des sentiments intenses. Le pacte de lecture postule donc d'emblée un texte réticent et un lecteur actif. De plus, cette attitude définie lors de l'incipit ne se poursuit-elle pas dans l'ensemble de l'œuvre étant donné la construction complexe que nous avons mis en relief auparavant ?

La construction des personnages et des œuvres stipulait d'ores et déjà un lecteur actif car rien ne lui est donné de manière linéaire. Les personnages et les œuvres s'étoffent au fil des textes, mais il n'y a pas véritablement ni de jalons logiques ni d'horizon d'attente précis. Autrement dit soit le lecteur est aspiré par un texte vif et « intrigant » en ce qui concerne les pièces de Koltès ; soit, comme c'est le cas dans les romans de Bon, il est happé par la force des discours des personnages et la volonté de les connaître davantage. De plus, la construction hybride des œuvres, à travers l'insertion de citations et de références à d'autres œuvres artistiques, induit un lecteur enquêteur qui doit sans cesse décrypter les textes. De même, la non-conformité à un genre précis projette elle aussi une volonté de déstabilisation.

Pour résumer, les œuvres stipulent un lecteur actif et enquêteur. Elles ne guident pas leur récepteur pas à pas, mais celui-ci doit accepter de décrypter le texte ou tout du moins d'être déstabilisé. Cependant outre l'aspect actif du lecteur, les œuvres ne déterminent-elles pas en creux une sorte de lecteur type ?

2) Essai de détermination du lecteur type :

Comme nous venons, en effet, de le voir lors d'une brève analyse des incipits, le lecteur doit accepter d'être déstabilisé, et d'entrer dans un monde qui a priori n'est pas le sien (milieu carcéral, drogue, crimes...). Le lecteur est alors interpellé dès le début du texte par des thèmes importants tels que les meurtres ou la Mort de manière plus générale. Il y a donc deux éléments essentiels qui sont ainsi indiqués de façon implicite par les textes. Tout d'abord, le lecteur est inséré dans des milieux marginaux, il doit donc accepter une transformation des références communément admises. De plus, étant propulsé dans un univers qui encore une fois lui est a priori étranger, il doit également admettre que le narrateur (ou les personnages) sera son guide et qu'il appréciera l'ensemble des divers éléments du texte à travers sa focalisation. On peut dès lors se demander si les textes ne postulent pas un type de lecteur modèle ?

Vincent Jouve¹⁵⁹ souligne le fait que la lecture sollicite de la part du lecteur non seulement un processus cognitif, mais également un processus affectif. Comment sont alors définies ces deux modalités au sein même des textes ? Au niveau cognitif, tout d'abord, les textes postulent une certaine compétence du lecteur. La lecture naïve est certes toujours possible ; cependant on peut penser, selon toutes probabilités, qu'une telle lecture n'est pas la lecture « idéale » induite par les textes. Les œuvres de Koltès et de Bon semblent solliciter davantage une lecture critique sans laquelle une partie non négligeable du sens échappe au lecteur. De plus, l'aspect non linéaire des romans de Bon postule également une certaine compétence du lecteur qui doit parvenir à réorganiser l'œuvre. Enfin le fait que tout soit

¹⁵⁹ JOUVE, Vincent : La Lecture, Op. Cit.

d'emblé dévoilé indique une lecture « littéraire » de l'œuvre. De manière traditionnelle, une œuvre littéraire se définit par une sorte de « préférence » accordée à l'aspect esthétique plutôt qu'au signifié. Les textes, de par leurs formes et leurs langues nouvelles, ne se donnent pas à lire comme des œuvres « divertissantes » mais comme des œuvres d'Art à part entière, c'est-à-dire qu'elles présentent une transformation du monde à travers une esthétique cruciale (au sens où elle semble apparaître comme l'élément prédominant et déterminant du texte). Pour résumer, il y a une sorte de compétence technique du lecteur exigée au préalable, ainsi qu'une réception artistique qui sont inscrites implicitement dans le texte ; alors le lecteur qui n'accepte pas un tel contrat a toujours la possibilité de refermer le livre. Cependant, est-ce que de même le texte postule une certaine idéologie, ou une certaine affectivité ?

Les œuvres mettent en scène divers types de personnages plus ou moins « positifs » aux yeux du lecteur. Cependant, Koltès et Bon représentent également des sociotypes, à travers notamment les policiers, les assistantes sociales..., qui sont les supports d'une critique de la société. La portée « idéologique » des œuvres est ainsi récurrente. De plus, comme nous l'avons vu au cours du deuxième chapitre, ces œuvres offrent en quelque sorte la vision d'un renversement social. Les héros sont marginaux, et ceci est alors davantage perçu comme un caractère positif que comme quelque chose de négatif :

« cela voulait dire quoi, sauf un monde trop étriqué pour elle , une boîte où on se cogne aux parois parce qu'elle n'est pas aux dimensions de vos bras et votre rire, qu'on vous force de rester assise quand on voudrait courir, qu'on a cela en soi, aussi grand que cette beauté déployée des mots, quand elle disait sa couleur préférée être l'association du bleu et du noir. »¹⁶⁰

Le narrateur s'adresse ici directement au narrataire en l'interrogeant de manière indirecte « cela voulait dire quoi » et en répondant par la suite lui-même à cette question de rhétorique. Il y a donc un jeu de séduction et de « persuasion » qui s'instaure ici. La jeune femme est ainsi perçue comme un personnage hors normes, trop grand pour un monde tel qu'il est. Les chocs syntaxiques (avec des expressions telles que « sa couleur préférée être », la succession de proposition introduites par « que ») participent largement à la poésie et à l'intensité de ce passage. Le narrateur semble ici vouloir « convaincre » le narrataire de sa propre vision du monde. Si le narrataire partage dès le début du livre les « idées » du narrateur, ces passages acquièrent une importance cruciale, de même que si le narrateur parvient à convaincre le lecteur. En revanche, on peut imaginer que des lecteurs puissent ne pas « adhérer » ou tout du

¹⁶⁰ BON, François : C'était toute une vie, Op. Cit., p.41.

moins ne pas « apprécier » la force de ces passages. Si l'on grossit le trait, le texte postule donc un lecteur « résistant » et non un lecteur moralisant ou intolérant. Cependant, si la jeune femme de C'était toute une vie n'est pas véritablement marquée idéologiquement, les cinq autres textes du corpus semblent davantage illustrer une pensée précise à travers les personnages principaux. Qu'en est-il alors du lecteur-type dans ces œuvres ?

Les œuvres de Koltès mettent en scène une critique sociale plus violente que celles de Bon, et les personnages semblent y être plus « marqués » de même que l'idéologie. Au sein des œuvres de Koltès, on note des insultes à l'égard de la société et des Français de manière plus générale « à croire qu'ils sont tous aussi cons les Français, incapables d'imaginer »¹⁶¹. Le lecteur est donc bousculé dans tous les cas. Même s'il ne s'identifie pas « aux français incapables d'imaginer », les phrases sont néanmoins porteuses d'une critique virulente. De même, si le fait d'utiliser un meurtrier comme personnage principal n'est pas novateur en littérature, puisque Dostoïevski ou Camus pour ne citer que deux exemples l'avaient déjà fait, la mythification de héros tel que Zucco est inhabituelle. Ce texte, de même qu'Un Fait divers, postule, là encore, un lecteur-type qui n'a pas une vision du monde préétablie. Il faut accepter la vision de l'auteur si ce n'est la partager. Les œuvres offrent donc au lecteur non pas une vision du monde tel qu'il est habituellement appréhendé ; mais ils illustrent une nouvelle vision de la société à travers un nouveau langage poétique où dénonciation sociale et poésie s'entrelacent et se contaminent l'une l'autre. Cependant, il faut nuancer notre propos. Un texte littéraire, même s'il porte un message plus ou moins idéologique, doit comporter une esthétique qui transcende cette dimension. En effet nous avons auparavant noté que le texte littéraire se définit par une attention particulière accordée à l'esthétique plutôt qu'au signifié. Or si l'on considère avec trop d'importance l'aspect idéologique, on risque d'écartier la volonté des auteurs de produire une langue nouvelle qui vienne s'adapter aux mutations de la société contemporaine. Comment alors dépasser ce paradoxe ?

Les narrataires des œuvres de Koltès et de Bon sont des narrataires extradiégétiques, pour reprendre la terminologie de Genette. Autrement dit, ils sont « effacés ». Les adresses au lecteur, à l'image de celle que nous venons de citer à propos de C'était toute une vie, demeurent rares. Cependant, la forme particulière de La Nuit juste avant les forêts (qui n'est constituée que d'une longue réplique à un interlocuteur absent) ou celle de Décor Ciment et de Un Fait divers, ont un impact considérable sur le lecteur. Il n'y a ainsi plus de médiateur et

¹⁶¹ KOLTES, Bernard-Marie : La Nuit juste avant les forêts, Op. Cit., p.10.

ce sont les personnages qui s'adressent de manière individuelle au lecteur. La médiation, comme c'était le cas dans C'était toute une vie, implique que le lecteur se projette (qu'il l'adopte ou qu'il la rejette) dans la vision du « je » de l'énonciation. Tout est ainsi orchestré par un point de vue identifiable. En revanche des œuvres telles que Décor Ciment ou Un Fait divers effacent la médiation et le lecteur a alors la sensation de voir différents points de vue sur une même action. Barthes écrivait à propos de la réception d'une œuvre littéraire : « Interpréter un texte, ce n'est pas lui donner donner un sens [...], c'est au contraire apprécier de quel pluriel il est fait. »¹⁶². Alors, c'est bien ce que les œuvres de Koltès et de Bon semblent privilégier, car le lecteur n'est plus véritablement placé face à une vision unifiée de l'œuvre : il n'y a pas, en effet, de narrateur-médiateur qui serait nécessairement subjectif ; mais le récepteur est placé face à chaque personnage qui expose sa propre vision des faits ou de la société ; ces personnages pouvant, par ailleurs, s'accréder ou se discréder les uns les autres. Les textes sont donc complexes de par leur pluralité, cependant peut-on penser qu'aucune vision du monde n'est mise en relief de manière explicite ?

Les œuvres littéraires établissent donc une sorte de paradoxe qui est renforcé lors d'une lecture contemporaine des auteurs. Une telle lecture des œuvres permet dans tous les cas au lecteur de voir (ou même d'avoir) un point de vue différent sur la société. Ceci semble davantage le cas si les œuvres, à l'image de celles de Koltès et de Bon, adoptent une vision réaliste et abordent plus ou moins explicitement des « sujets de société ». Quelle que soit la multiplicité des personnages et la vision panoptique de l'œuvre, celle-ci ne demande-t-elle pas néanmoins à être reçu de la manière postulée par le texte lui-même ? L'auteur, s'il privilégie le signifiant sur le signifié, a la volonté de donner un sens à son texte qui s'inscrit comme un message envers le lecteur à l'intérieur d'un système de communication. Ce message est ainsi toujours signifiant. La vision de divers personnages permet alors certes une démultiplication des points de vue, mais c'est de leur confrontation que doit naître un sens que celui si soit explicite ou qu'il permette d'interroger le lecteur. Autrement dit, le texte crée un lecteur-type qui s'il n'est pas nécessaire qu'il ait au préalable la même vision que le « narrateur » doit néanmoins être opposé à une vision du monde standardisé, afin (si ce n'est d'adopter une vision semblable à celle des auteurs) tout du moins de ressentir des doutes et de s'interroger. A priori, dans ces textes, les lecteurs contemporains, qu'elle que soit leur idéologie, seront envoûtés par la langue qui est la principale source de leur tension. Néanmoins, un sens se

¹⁶² BARTHES, Roland : S / Z, Paris, Seuil, 1970, pp. 11-12, Locution citée par Jouve Vincent : La Lecture, Op. Cit., p.77.

dégage de ces œuvres et chaque personnage (ou l'œuvre dans son ensemble) induit une certaine réception du lecteur. Et dans le cas contraire, il semble qu'il y ait un contresens du lecteur. Il y a donc une image du lecteur-type postulée par l'œuvre ainsi qu'une réception-type. Les œuvres de Koltès et de Bon semblent donc a priori être rétives à la détermination de l'image d'un lecteur. D'une part, la portée esthétique apparaît transcendante (à travers la langue et les personnages), néanmoins, d'autre part, une idéologie marquée, ou tout du moins une forte remise en question de la société, demeure. Comment alors définir de manière précise le type de lecteur visé par ces œuvres ?

Le lecteur-type est donc a priori celui-ci : d'une part, il doit, au niveau de la compétence, être capable de reconstruire le texte et de déceler les citations masquées afin d'accéder à une lecture critique de l'œuvre. D'autre part, il doit aussi aborder le texte dans une optique esthétique et non pas dans une optique de « divertissement » puisque tout est dévoilé dès le début. De plus, s'il ne doit pas nécessairement avoir la même vision du monde que les auteurs, le tension du texte résidant essentiellement dans sa langue et sa forme nouvelles et heurtées ; il semble néanmoins essentiel que le lecteur-type soit (si ce n'est en accord avec la vision du monde des deux auteurs) en désaccord avec une vision « stéréotypée » de la société. Il semble donc a priori difficile de confronter ces textes à tous les lecteurs. Mais à présent, qu'en est-il de la réception des personnages et de l'œuvre programmée par les textes ?

3) La réception programmée par les textes :

Le lecteur reçoit essentiellement les œuvres littéraires à travers les personnages autour desquels se tissent la narration ou l'intrigue (en ce qui concerne les pièces de théâtre). Afin d'analyser la réception programmée de l'œuvre par le texte ; il nous faut alors tout d'abord déterminer la réception des personnages et plus précisément des personnages principaux dans les différentes œuvres du corpus. Afin de mener cette analyse, nous nous appuierons sur la théorie que développe Vincent Jouve dans L'effet-personnage dans le roman¹⁶³.

Jouve scinde le concept de lecteur en trois entités : le lectant, le lisant et le lu. Le lisant envisage le personnage comme un pion à l'origine d'un jeu de prévisibilité, mais pour lui une trop grande prévisibilité est signe d'ennui. C'est cette entité qui a pour but de déterminer l'axiologie du texte. La deuxième instance, le lisant, considère le personnage comme un autre être humain. Il pourra ainsi sympathiser avec les personnages de trois manières différentes. Il y a tout d'abord le code narratif qui permet une identification au personnage, puis le code affectif qui induit la sympathie du lecteur envers les personnages ; et enfin le code culturel qui permet de déterminer l'axiologie du lecteur comme neutralisée ou comme actualisée (à travers une proximité culturelle et une absence d'appartenance générique notamment). La troisième entité est donc le lu qui considère les personnages comme des prétextes pour vivre des actions « interdites » à travers les personnages. Ces pulsions peuvent mettre en scène trois types de libidos ; la libido sciendi (pulsion scopique vers des scènes érotiques ou criminelles), la libido sentiendi (libération de l'inhumain), et la libido dominandi (désir d'être, de se poser comme moi en opposition aux autres). Quelle est alors l'entité prédominante dans les textes de Koltès et de Bon ? Comment le lecteur-type reçoit-il les personnages ? Et enfin quelle lecture est ainsi programmée par les œuvres ?

¹⁶³ JOUVE, Vincent : L'Effet-personnage dans le roman, Op. Cit.

Le lu, malgré la mise en scène de viols ou de meurtres, ne semble pas avoir un rôle prédominant dans ces textes de Koltès et de Bon ; puisque les œuvres ne décrivent que brièvement les scènes de meurtre ou de viol (la victime de Un Fait divers meurt à cause d'un seul coup de tournevis, Crapin meurt lui aussi rapidement et la scène n'est racontée qu'une fois, et dans Roberto Zucco certains meurtres et le viol de la Gamine ont lieu hors de la vue du lecteur). On ne trouve ainsi quasiment aucun détail, et ces actions ont lieu de manière fugitive ou voilée. Le lecteur qui cherche un investissement pulsionnel n'est pas le récepteur essentiel que programment les textes. En effet, seule la libido dominandi des personnages est davantage importante dans le sens où les héros sont le plus souvent opposés aux autres personnages et exercent cette libido sur les autres. On remarque notamment cette force d'opposition aux autres en ce qui concerne Zucco et Arne. Cependant, il ne semble pas que le lu soit l'instance du lecteur prédominante, et les personnages ne peuvent guère être envisagés comme de simples prétextes pour les lecteurs afin de vivre des situations interdites.

Le lisant, c'est-à-dire la part du lecteur qui envisage les personnages comme des personnes, est quant à lui relativement sollicité dans les textes de Koltès et de Bon. D'une part, la forme romanesque particulière de Décor Ciment et de Un Fait divers, confère une certaine « autonomie » aux différents personnages puisque le lecteur a la sensation que chacun d'entre eux vient se confier à lui. De plus, si l'identification aux héros semble difficile du fait que ce sont des meurtriers ou des personnages « marginaux » ; il peut néanmoins y avoir une identification à la condition existentielle de ces personnages à travers la solitude ou la souffrance par exemple. D'autre part, le code affectif induisant la sympathie du lecteur apparaît prédominant dans ces œuvres. En effet, même si les héros ne sont pas des victimes « traditionnelles », ils semblent tout de même être les victimes de l'ordre social ou d'un destin qui les écrase sans cesse. C'est le cas de Zucco, de Arne, du narrateur, de la jeune femme et de Goëlla et Alboury dans de moindres proportions (puisque ce dernier n'est à aucun moment du texte perçu comme une victime, et Goëlla, quant à lui, est davantage appréhendé comme un personnage romantique et pulsionnel, et tout de même plus intégré que Arne ou Zucco qui sont irrémédiablement seuls contre les autres). Le lisant sympathise donc au sens fort avec les personnages ; pourtant le but du texte est-il uniquement d'émouvoir ?

L'effet personnage prédominant semble alors devoir être celui dont l'instance lectrice est le lectant. En effet, ce dernier a deux rôles (selon Jouve), d'une part il essaie de prévoir le texte (« lectant-jouant ») en organisant les différents éléments du roman et ses propres références ; et d'autre part, il interprète le texte (« lectant-interprétant ») en recevant les idées des personnages et ainsi en reconstruisant l'axiologie du texte. C'est donc ce dernier qui

décryptera véritablement l'œuvre et qui essaiera de définir son sens. C'est bien également le lecteur-type stipulé par le texte puisque l'œuvre met en relief la compétence du lecteur et le renouvellement de la vision du monde. Il y a, de plus, de manière relativement évidente, une volonté de persuasion du texte ou tout du moins de questionnement (à l'image du passage extrait de C'était toute une vie que nous avons cité précédemment) ; et les personnages principaux en seraient dès lors les éléments clés. Nous proposerons donc une analyse des personnages principaux et de leurs discours afin de déterminer l'axiologie des textes et donc la réception de l'œuvre postulée par les textes eux-mêmes.

Dans La Nuit juste avant les forêts, le personnage principal est nécessairement le narrateur ; puisqu'il est le seul personnage qui intervient de manière active et autonome. Le lecteur reçoit donc son discours comme le message du texte. Nous avons d'ores et déjà remarqué que ce discours est double : il y a d'une part une dénonciation sociale très forte et même violente ; et il y a d'autre part, une fluidité du langage envoûtante et une séduction omniprésente à travers l'imploration du héros face à son interlocuteur. Le dire du personnage est essentiel puisqu'il ne cesse de charmer le lecteur et de convoquer des images. De plus, le vouloir-faire du narrateur est différent de son pouvoir-faire, ce qui le campe comme une véritable personne et ce qui séduit le lecteur. La persuasion du narrateur est également soulignée puisqu'il est le seul personnage qui prend la parole, c'est ainsi son message qui est par voie de conséquence celui du texte. La réception programmée par le texte est alors celle des paroles de ce personnage « tragique » (puisque il ne peut pas même dire ce qu'il voudrait dire). Le texte programme donc une réception positive de ce personnage, ce qui induit une reconsideration du monde de la part du lecteur. Ce dernier ressent de plus une sorte de malaise dû au tourbillon du texte qui accapare son lecteur et le bouscule à travers une succession d'idées poétiques ou violentes. Mais qu'en est-il à présent lorsque plusieurs personnages sont mis en présence ?

En ce qui concerne Combat de Nègre et de chiens, c'est Alboury qui apparaît comme le héros du texte. Ceci est postulé par de nombreux indices textuels : la pièce naît de son intrusion et se termine par sa « victoire ». De plus, il apparaît comme le personnage ayant le langage le plus « sensé » et le plus poétique. C'est donc à travers les paroles de ce personnage et son rapport avec les autres que le lecteur doit recevoir la pièce. Cette œuvre semble être conçue comme une critique des différentes formes d'exclusion ou de racisme. Léone nuit autant à l'Afrique à travers sa naïveté, que Cal à travers sa paranoïa et son racisme. Alboury incarne, quant à lui, la poésie et le langage même, dans le sens où c'est peut-être le seul

personnage qui ne parle pas pour ne rien dire ou pour se rassurer. Le texte illustre en quelque sorte les différentes formes d'exclusion, ou la difficulté de la communication. Il met ainsi en relief la valeur positive du seul héros noir face à un néocolonialisme perçu comme absurde.

Dans Roberto Zucco, le titre permet d'identifier d'emblée le personnage principal ; c'est donc le personnage éponyme qui sera le héros de l'œuvre. La dénonciation sociale est essentielle, puisque ce héros est sans cesse en lutte contre la société qui est largement perçue de manière négative dans le texte (il suffit de considérer les policiers stéréotypés et l'hypocrisie de la foule lors du meurtre de l'enfant). Le trajet de destruction du héros est de plus émouvant ; puisque lui aussi est influencé par une puissance qui le pousse et l'écrase tout à la fois. Ce personnage est également élevé au rang de mythe à travers sa poésie et son pouvoir de séduction omniprésent. Cette œuvre est probablement (avec Un Fait divers de Bon) l'œuvre la plus problématique au niveau de sa réception (d'autant plus si l'on identifie le référent de Zucco). Le fait qu'un assassin soit le héros d'un texte stipule d'emblée une réception particulière. Tout d'abord cela tend à « ré-humaniser » les criminels. A la vision stéréotypée (voir manichéenne) de la société, Koltès oppose une illustration transcendante de ce personnage. Il est complexe « doux » et « violent » ; et il n'est pas une « bête féroce » comme le définissent les gardiens d'emblée. Il va y avoir donc à travers ce démenti, une interrogation et une invitation à reconsidérer ce type de personne et la société dans son ensemble. Il y a ainsi une volonté de montrer un nouveau monde, ou tout du moins de critiquer le monde tel qu'il est (à travers ses stéréotypes et ses conventions) dans les œuvres de Koltès. Cependant, qu'en est-il dans celles de Bon ?

Dans Décor Ciment, on retrouve partiellement ce type de réception. Dans ce texte, c'est Laurin qui doit être appréhendé a priori comme le personnage principal ; puisque d'une part il clôture le texte, et d'autre part il occupe une position relativement similaire à celle du lecteur car il s'installe dans la cité pour comprendre cet univers et les personnes qui la peuplent (« qu'est-ce donc que j'étais venu faire ici, de quel droit attoucher cette misère : à quel endroit mes questions même devenaient insulte »¹⁶⁴). C'est donc à travers sa démarche et sa vision que le texte se donne à comprendre. Il y a une portée « exotique » qui séduit le lecteur, et de nombreuses questions et dénonciations sont soulevées dans un mélange entre une « misère sociale parfois atroce » et une poésie des personnages et de l'architecture. Là aussi, la vision traditionnelle est transformée, et à travers ce dépassement, il y a en quelque

¹⁶⁴ BON, François : Décor Ciment, Op. Cit., p.55.

sorte la volonté de modifier le regard du lecteur, autrement dit de le persuader à travers divers procédés.

Dans Un Fait divers, le héros est sans aucun doute Arne Frank puisqu'il ouvre et termine le texte (pour ce qui est du niveau structurel). De plus, il apparaît comme le personnage le plus complexe et le plus poétique (vis-à-vis des sociotypes ou des personnages caricaturaux). Tout comme dans Roberto Zucco, il y a donc une invitation à reconsidérer le clivage bourreau / victime, ou plus largement une invitation à la poésie, à la souffrance ou encore à la solitude d'un individu au destin dramatique. Le texte a ainsi une axiologie similaire à celles d'œuvres telles que Roberto Zucco ou Décor Ciment. Mais qu'en est-il, à présent, de C'était toute une vie qui n'a pas précisément la même forme que ces deux romans ?

Dans C'était toute une vie, le personnage principal est la jeune femme puisqu'elle est le motif du texte qui apparaît a posteriori comme sa stèle. Ce personnage, et donc l'œuvre, se font ainsi le porte-parole d'une dénonciation sociale et d'une complexification de la vision standardisée que la société a du monde ou plus particulièrement de la drogue ou des « marginaux ». Chaque texte de Koltès et de Bon semble donc être une invitation à reconsidérer un type de personne déshumanisé dans la société. Il y aurait donc une opposition radicale entre la vision de la société traditionaliste et la vision transcendante opérée par ces deux auteurs.

Pour résumer, dans tous les cas, le héros est complexe et porte le sens du texte en lui-même et dans sa relation aux autres. Chaque héros invite alors le lecteur à reconsidérer le monde (et c'est donc bien le lecteur lectant-interprétant qui est sollicité). Cependant, il n'y pas d'intimidation ou de conviction par un raisonnement déductif. Les héros donnent aux lecteurs à sentir et à ressentir, ce qui permet d'illustrer, par la suite, leur volonté de réformer les stéréotypes et de reconsidérer le monde. Les personnages et les œuvres sont donc relativement marqués idéologiquement, même si le chant est toujours primordial. Les textes programment ainsi une réception positive des héros marginaux, et ils sollicitent par voie de conséquence une réception positive de leur reconstruction du monde.

Les textes de Koltès et de Bon postulent un lecteur relativement spécifique. Celui-ci doit avoir une certaine compétence littéraire pour décrypter pleinement le texte tant au niveau des citations, qu'au niveau de la construction complexe. De plus, il doit alors avoir une

attitude active afin de recevoir le texte en conformité avec sa programmation. Le pacte de lecture est respecté, et le lecteur est bousculé et invité, au moment de la lecture puis après, à voir le monde différemment. On peut néanmoins alors se poser une question : les textes peuvent-ils être reçus par l'ensemble des lecteurs, ou faut-il ne confronter que des lecteurs qui ont des caractéristiques proches de celles du lecteur-type pour recevoir les œuvres de Bon et de Koltès ? De plus, la réception des personnages et des œuvres est-elle toujours celle programmée par le lecteur ? Si les œuvres se construisent autour d'un lien primordial avec la réalité, ne serait-il pas alors intéressant de confronter les deux textes les plus proches de Koltès et de Bon à des lecteurs réels ? La réaction des lecteurs réels est-elle toujours celle programmée par les œuvres ? Cette étude avec d'une part la lecture « programmée » et d'autre part les lectures réelles ne conduirait-elle pas à déterminer l'impact du texte sur les lecteurs, et donc le véritable rôle de ces textes ?

II) Des œuvres et des lecteurs :

1) Présentation de l'enquête :

L'idée de confronter le texte à divers lecteurs est née d'une question à propos de la réception des personnages et plus largement des œuvres : les textes de Koltès et de Bon peuvent-ils a priori être reçus positivement par l'ensemble des lecteurs ? Autrement dit, la compétence n'est-elle pas d'emblée discriminante ? Puis est-il nécessaire de partager une idéologie similaire à celle de ces deux auteurs pour recevoir les textes de manière positive ? La première interrogation était plus précisément d'essayer d'imaginer la réaction que pourrait avoir un policier face à de tels textes qui le critiquent explicitement. Le but était alors de confronter un policier à deux textes de notre corpus au lien apparent : Roberto Zucco et Un Fait divers. Cependant, confronter ces deux textes à une seule personne semblait relativement arbitraire et trop isolé pour être exploitable. Afin de déterminer si n'importe quel lecteur pouvait recevoir et apprécier la lecture de ces deux œuvres, il fallait dès lors constituer une sorte de panel. C'est donc ainsi que huit lecteurs différents se sont prêtés à cette « enquête ». Il semble alors nécessaire tout d'abord de justifier notre choix et de les présenter succinctement, afin de comprendre leurs réactions. Puis dans un second temps, nous déterminerons les modalités de cette enquête.

En premier lieu, lorsque nous avons constitué le panel, nous avons en quelque sorte postulé deux types de lecteurs. Il y a, donc, d'une part les lecteurs « spécialisés » (au sens où ils sont liés à un univers similaire), et d'autres part les autres lecteurs « non spécialisés ». Tout d'abord, il y a quatre lecteurs spécialisés qui ont accepté de se prêter à cette enquête. Nous avons choisi un gendarme. Celui-ci est âgé d'environ cinquante ans. Puis, nous avons

demandé à un détenu de la Maison Centrale d'Arles de lire lui aussi ces œuvres. Et enfin, nous avons proposé ces deux lectures à une infirmière en psychiatrie qui a exercé sa profession dans le milieu pénitentiaire, et à un psychiatre qui s'occupe du secteur pour adulte du Centre Hospitalier d'Arles. Faire lire ces deux œuvres par un détenu semblait intéressant au niveau de la différence de point de vue avec le lecteur-type. En effet, il semble qu'un des attraits majeurs des textes soit le « dépaysement » ; le lecteur pénètre dans un univers qui a priori ne lui est pas familier, la question était alors la suivante : comment l'œuvre est-elle reçue lorsque précisément ce « dépaysement » n'a pas lieu ? D'autre part, l'infirmière en psychiatrie pouvait, quant à elle, venir infirmer ou confirmer la portée réaliste de l'œuvre ; et l'impact sur quelqu'un pour qui ce type de situation a quelque chose de connu semblait également intéressant. En ce qui concerne le psychiatre, son point de vue apparaissait significatif au niveau non seulement du réalisme de la construction intérieure des personnages, mais également du point de vue de la réception qu'il opère de l'œuvre alors qu'il côtoie des individus dans des situations semblables. Les lecteurs « spécialisés » ont donc été choisis pour répondre à des questions précises, et la plupart sont des doubles de personnages mis en scène dans Un Fait divers. Mais qu'en est-il à présent des lecteurs « non spécialisés » ?

Tout d'abord, le « groupe des lecteurs spécialisés » étant constitué de trois hommes et une femme (la plupart âgés d'environ 50 ans¹⁶⁵), il semblait relativement « normal » de rétablir une sorte de « parité », nous avons donc proposé cette enquête à trois femmes et à un homme « non spécialisés ». D'autre part, il nous a semblé également intéressant de faire varier les âges des lecteurs, encore une fois pour comparer les écarts et les points de touche entre ces différents lecteurs. Enfin, dernier critère, nous avons choisi des lecteurs « non spécialisés » n'ayant pas le même cursus scolaire afin de pouvoir interroger la compétence du lecteur postulée par le texte. Il y a donc au sein de ce « groupe » une secrétaire de direction à la retraite âgée de 82 ans. Puis, il y a une élève en première littéraire âgée de 17 ans, et également un conducteur de train (âgé de 32 ans, lecteur assidu et titulaire d'un baccalauréat professionnel) ainsi qu'une jeune femme de 27 ans qui est emploi jeune dans une municipalité et titulaire d'un DESS.

Ces différents lecteurs permettent alors d'avoir des points de vue différents (selon la profession, l'âge, le sexe, la compétence...), et ces points de vue différents permettent précisément de répondre à la question que nous nous posons au préalable, à savoir : les textes de Koltès et de Bon (et plus précisément Roberto Zucco et Un Fait divers) peuvent-ils être

¹⁶⁵ Nous ne connaissons pas le nom ni l'âge du « détenu » car il est nécessaire de conserver son anonymat afin de pouvoir publier ses réponses dans ce mémoire.

reçus de manière positive par des lecteurs a priori plus ou moins éloignés du lecteur-type postulé par ces textes ?

A présent, il apparaît alors également nécessaire de présenter les modalités de cette enquête. Nous avons ainsi remis à chacun des lecteurs les deux œuvres accompagnées d'un questionnaire comprenant quatre interrogations identiques pour l'ensemble des participants. Les questions étaient donc les suivantes :

- 1) Que pensez-vous des différents personnages ? Quels sont ceux qui vous plaisent et ceux qui vous déplaisent ? Pourquoi ?
- 2) Vous êtes vous identifié(e) totalement ou partiellement à un personnage ? Si oui auquel, si non pourquoi ?
- 3) Comment vous est apparue la lecture de chacune des œuvres (facile, agréable, difficile, laborieuse, intéressante, sans enjeu...) ?
- 4) Quelle est la chose ou l'idée que vous retenez des deux ouvrages respectivement ?

La première question avait donc pour but de déterminer la réception des personnages (et ses causes) ; de même la deuxième interrogation permettait de voir apparaître le degré d'investissement du lecteur au niveau des personnages. La troisième question met en relief, quant à elle, le rapport aux œuvres de chacun des lecteurs ; et enfin la quatrième question vérifie en quelque sorte si la réception programmée par les textes est similaire à celles de lecteurs réels et divers. Pour résumer, nous avons repris en quelque sorte le cheminement de notre analyse, avec en premier lieu la question du personnage, puis celle de l'œuvre et enfin celle de sa réception. Ces différentes questions nous permettent alors d'avoir différents points de vue sur différents éléments de la lecture.

Néanmoins, il nous faut retranscrire le pacte de l'enquête. Les lecteurs n'étaient en aucun cas forcés de terminer le livre, et ils pouvaient répondre aux questions dès qu'ils le souhaitaient ou au contraire produire un résumé sur leur réception des œuvres. C'est donc en vertu de ce « pacte » que certains lecteurs ont interrompu leur lecture au cours d'un ouvrage, ou n'ont pas souhaité lire le deuxième après avoir lu le premier. Il semblait inutile alors de demander une lecture complète des œuvres, puisqu'un arrêt au cours de la lecture est tout aussi signifiant.

Enfin, notre enquête est non seulement constituée des réponses au questionnaire par les différents lecteurs ; mais de plus, il a été possible en ce qui concerne six d'entre eux (c'est-à-dire excepté le gendarme et le détenu) de compléter ceci par des entretiens de dix à vingt minutes qui ont été également retranscrits. Ces entretiens ont été réalisés dans un second

temps ; nous avions donc pris connaissance des réponses au questionnaire des lecteurs, ce qui nous a permis de les interroger de manière plus précise sur différents points.

Pour résumer, huit lecteurs ont répondu aux quatre questions présentées dans le questionnaire avec pour pacte d'interrompre la lecture s'ils le désiraient. De plus, ces questionnaires ont pu parfois être enrichi par un entretien. Afin de ne pas alourdir notre analyse (par une succession d'interventions relativement longues), nous proposons donc dans un premier temps de retranscrire un tableau récapitulatif des réponses des différents lecteurs pour chaque question (quelques détails ont, par ailleurs, été apportés grâce aux « discussions »). Cependant, nous retranscrivons l'intégralité des réponses écrites et des entretiens en annexe. Ensuite, dans un second temps, nous observerons alors les éventuels recoulements ou écarts entre les différents lecteurs réels ; ainsi que le rapport entre la réception (ou le sens programmé) du texte, et la réception et le sens perçus par les lecteurs réels.

2) Résultats de l'enquête :

Nous retranscrivons donc l'intégralité des résultats des questionnaires et des entretiens, en annexe ; cependant, nous proposons un tableau récapitulatif pour chaque question en ce qui concerne l'ensemble des lecteurs. Au préalable, il est néanmoins nécessaire de notifier que le gendarme n'a pas lu Un Fait divers de Bon, car la lecture de Roberto Zucco lui avait déplue, et que Mr Schrek (conducteur de train) n'est pas parvenu également à aller au bout de ce même ouvrage. D'autre part, il semble intéressant de noter que lors des discussions, l'ensemble des lecteurs a trouvé les deux textes très différents, même si certains voient un parallèle au niveau du thème. De plus, il y a eu des réactions globales différentes à propos de cette lecture, et nous proposons ainsi tout d'abord de les déterminer afin de clarifier notre propos. Il y a à nouveau deux groupes qui se dessinent. Le premier groupe n'a apprécié aucune des deux œuvres ; et même s'ils ont noté des éléments agréables, la lecture leur a été pénible : il s'agit du policier, du détenu, de Mr Schrek et de Mme Noël (personne âgée de 82 ans). D'autre part dans un second groupe, tous ont au moins trouvé agréable, et parfois passionnante, la lecture d'une des œuvres : Mlle Joffre et Mlle Mathieu ont ainsi préféré Roberto Zucco et le psychiatre et l'infirmière en psychiatrie ont préféré Un Fait divers. Ceci permet d'ores et déjà sembler-t-il d'opérer des recoulements, cependant retranscrivons tout d'abord les tableaux des réponses précises de chacun :

Question 1

| Lecteurs | Personnages positifs | Personnages négatifs |
|---------------------------|--|---|
| Policier | | Tous négatifs « vulgaires et contraires à la morale » |
| Détenu | <u>Un Fait divers</u> : l'amie | <u>Un Fait divers</u> : « personnages guère attachants » (« univers dépourvu d'intérêt ») |
| Psychiatre | <u>Roberto Zucco</u> : « sœur qui avoue sa solitude et sa dépendance. » <u>Un Fait divers</u> : « Arne attachant parfois et l'auteur » | |
| Infirmière en psychiatrie | <u>Roberto Zucco</u> : « la gamine » et la femme (naïveté) <u>Un Fait divers</u> : la femme (expérience similaire) | <u>Roberto Zucco</u> : le frère et le père |
| Mme Noël | | Tous négatifs : « fous », « désaxés » ou « naïfs » |
| Mlle Joffre | <u>Roberto Zucco</u> : Zucco (« touchant ») et la gamine (« jeune et entière ») <u>Un Fait divers</u> : l'amie (« femme d'action ») et le mécanicien (« héros humain ») | <u>Roberto Zucco</u> : la mère et la sœur trop oppressantes <u>Un Fait divers</u> : Arne (« haine ») |

| | | |
|--------------|---|--|
| Mr Schrek | <u>Roberto Zucco</u> : les deux gardiens (« discussion décalée ») <u>Un Fait divers</u> : mécanicien (héros de la vie courante) | |
| Mlle Mathieu | <u>Roberto Zucco</u> : gamine (« naïveté ») et Zucco (« liberté ») <u>Un Fait divers</u> : le mécanicien (« il a le plus souffert ») | |

Question 2

| Lecteurs | Identification | Pas d'identification |
|---------------------------|---|--|
| Policier | | « Ils sont tous négatifs » |
| Détenu | | |
| Psychiatre | <u>Un Fait divers</u> : « chaque personnage exprime des aspects de notre vie à des moments différents » | <u>Roberto Zucco</u> : « trop de grossièretés, de méchanceté et de folie » |
| Infirmière en psychiatrie | <u>Un Fait divers</u> : la femme (expérience similaire) | |
| Mme Noël | | A cause de la tristesse des histoires |

| | | |
|--------------|--|---|
| Mlle Joffre | <u>Roberto Zucco</u> : la gamine de manière partielle (elle la comprend) <u>Un Fait divers</u> : le mécanicien (le plus humain) | |
| Mr Schrek | | Pas d'identification |
| Mlle Mathieu | | Pas d'identification (« éloignement des expériences ») |

Question 3

| Lecteurs | Lecture positive | Lecture négative |
|---------------------------|--|---|
| Policier | | <u>Roberto Zucco</u> : facile mais sans enjeu |
| Détenu | | <u>Roberto Zucco</u> : pas parvenu à entrer dans le récit <u>Un Fait divers</u> : « pénible » (longueurs, complications gratuites) |
| Psychiatre | <u>Roberto Zucco</u> : « facile » <u>Un Fait divers</u> : « difficile tant elle est riche en réflexion. » | |
| Infirmière en psychiatrie | <u>Roberto Zucco</u> : « facile » <u>Un Fait divers</u> : « captivante et difficile » | |

| | | |
|--------------|--|---|
| Mme Noël | | Lectures laborieuses et douloureuses |
| Mlle Joffre | <u>Roberto Zucco</u> : « adoré » (écriture qui colle au contexte) | <u>Un Fait divers</u> : « moins vivant, moins intéressant » |
| Mr Schrek | | « Dures à lire » |
| Mlle Mathieu | <u>Roberto Zucco</u> : « facile et agréable » | <u>Un Fait divers</u> : « difficile à organiser » |

Question 4

| Lecteurs | <u>Roberto Zucco</u> | <u>Un Fait divers</u> |
|---------------------------|---|--|
| Policier | « Ces personnages étaient aussi des êtres humains » | |
| Détenu | « frustration et trahison » | « c'est lassant » |
| Psychiatre | « dégoût avec masochisme » | « violence fondamentale dans une société anomique » |
| Infirmière en psychiatrie | « Pas de sentiment » : « froideur » de Zucco | « Sentiments de haine », « d'amour et de vengeance » |

| | | |
|--------------|---|---|
| Mme Noël | « Doit-on enfermer ou pas un malade psychiatrique ? » | |
| Mlle Joffre | « Les gens ont peur et se cachent la réalité » | « il ne faut pas se fier aux apparences » |
| Mr Schrek | « c'est pas pour moi » | |
| Mlle Mathieu | « liberté » | « promiscuité », « amour qui se change en haine » |

Le premier constat que l'on peut établir c'est que les réponses des différents lecteurs sont relativement hétéroclites. Ainsi, à titre d'exemple, les personnages perçus comme positifs sont parfois surprenants si l'on se fie à la réception programmée par les textes. On note ainsi parmi les personnages sympathiques en ce qui concerne Roberto Zucco, le héros éponyme, la Gamine (ces deux personnages étant stipulés par le texte lui-même comme positifs), mais on relève aussi « les deux gardiens » ou « la femme » (de façon assez inattendue) ; ou à propos d'Un Fait divers : la femme, l'amie, le Mécanicien (personnage le plus souvent perçu comme positif) et Arne (une seule fois cité par le psychiatre, et ce dernier ne considère pas ce personnage « attachant » tout au long texte). Les lecteurs n'ont pas considéré beaucoup de personnages comme étant négatifs ; si ce n'est ceux pour qui tous les personnages l'étaient (c'est-à-dire le policier et la personne âgée ou même le détenu dans de moindres proportions). Le rapport des lecteurs vis-à-vis des personnages subit donc de nombreuses variations, pour autant celles-ci ne semblent pas être uniquement dues à une réception positive ou négative de l'œuvre. A titre d'exemple, l'infirmière en psychiatrie a « préféré » le personnage de la Femme, mais elle a néanmoins beaucoup apprécié Un Fait divers. D'autre part, la distance des personnages semble induire dans tous les cas une impossibilité de l'identification. En effet, tous les lecteurs (excepté le détenu) sont éloignés de l'univers des personnages, et seulement deux participants ce sont ainsi identifiés à des personnages, il s'agit tout d'abord de la lectrice la plus jeune, ainsi que de l'infirmière en psychiatrie (à cause d'une expérience similaire). Ce

qui constitue deux cas relativement particuliers. Le psychiatre, quant à lui, met en relief le fait que le lecteur peut s'identifier de manière fragmentaire et fugitive à chacun des personnages. Pour résumer, les personnages sont perçus différemment par les lecteurs, mais toujours à travers une certaine distance. Qu'en est-il alors de la réception des textes dans leur ensemble au vu des deux autres questions qui lui sont consacrées ?

Les variations semblent moins importantes en ce qui concerne la réception globale de l'œuvre. Tout d'abord, au niveau du rapport à la lecture de chaque récepteur, il apparaît de manière systématique que la lecture de Roberto Zucco est davantage aisée que celle de Un Fait divers. Non seulement cette dernière a été interrompue par certains lecteurs, mais aussi l'ensemble des lecteurs met en relief la complexité de cette lecture, on retrouve ainsi un nombre relativement important de lecteurs qui fait allusion à des « retours en arrière » pour comprendre le sens du texte ou de manière plus radicale à un aspect laborieux. Enfin, en ce qui concerne l'idée principale retenue, il y a encore une certaine unité dans les réponses. Après la lecture de Roberto Zucco, la plupart des lecteurs ressent une impression « douloureuse » (si ce n'est Mlle Mathieu qui reçoit un sentiment de liberté). Les autres lecteurs font, quant à eux référence à la « froideur », au « dégoût » ou encore à « la peur de la réalité ». Il en est de même en ce qui concerne la lecture d'Un Fait divers de Bon, puisque les lecteurs parlent de « douleurs » et de « haine ». Quels recoulements et quels écarts peut-on alors à présent observer à propos de la réception des personnages et des œuvres selon les différents lecteurs ?

Il faut rappeler ici que les remarques que nous émettons se rapportent uniquement à notre panel ; et que nous n'adoptons pas une démarche de généralisation systématique. Après avoir postulé ceci, il apparaît néanmoins dans notre enquête, une sorte de répartition selon l'âge de la préférence accordée à un texte. La détermination de cette préférence a été établie au cours des entretiens, et nous ne possédons donc que les réponses des personnes qui y ont participé. Il est alors intéressant de remarquer que les trois personnes les plus jeunes (âgées de 17, 27 et 32 ans) ont préféré Roberto Zucco ; alors que les autres ont davantage apprécié Un Fait divers. L'âge des lecteurs apparaît donc ici comme un facteur signifiant de la réception des personnages. Il est de surcroît intéressant de noter que ce seront précisément ces trois personnes les plus jeunes qui considéreront le Mécanicien comme le héros. Il y a donc d'ores et déjà des caractéristiques communes qui semblent induire une certaine lecture. Il peut être, à ce titre, également significatif de noter que la plupart des lecteurs « spécialisés » a préféré, ou

tout du moins s'étend davantage, sur la réception de l'œuvre de Bon, qui apparaît comme la plus détaillée de par notamment le décalage générique. La compétence sollicitée par les textes apparaît, par ailleurs, nécessaire au vu des résultats de notre panel, puisque les deux lecteurs pour lesquels la lecture a été la plus difficile ne sont pas parvenus à lire le texte de Bon dans son entier.

Pour résumer donc, certains éléments postulés lors de la définition du lecteur type semblent a priori nécessaires au vu des résultats de notre panel (telle que la compétence), néanmoins il semblerait que certains écarts vis-à-vis de cette figure abstraite soient permis. Que signifient donc les différences de points de vue des divers lecteurs réels ? Les écarts par rapport à la réception programmée par le texte ne seraient-ils pas signe de la « pluralité » du texte dont parlait Barthes et à laquelle nous avons fait référence auparavant ? Les différentes réponses permettent-elles alors d'établir une sorte de réception réelle des œuvres selon des critères variables ?

3) Conclusions de l'enquête :

Nous avons mis en relief au cours des deux premiers chapitres de notre analyse la pluralité au niveau de la construction des personnages, mais également au niveau de celle de l'œuvre. La non linéarité des récits de Bon, et l'aspect saccadé et vif des pièces de Koltès bousculent le lecteur, de même que l'aspect générique hybride des œuvres. Lorsque nous avons demandé pendant les interviews aux différents lecteurs s'ils considéraient Un Fait divers comme un roman, la plupart a répondu de manière négative soit parce que ce « n'est pas lié »¹⁶⁶, soit parce qu'on ne s'investit pas d'emblée totalement dans un personnage¹⁶⁷. De plus, l'ensemble des lecteurs a donc été « gêné » par l'écriture particulière de l'œuvre de Bon. Cependant, cette difficulté éprouvée lors de la lecture n'implique pas nécessairement une réaction négative. Les lecteurs ont certes été bousculés par la construction de l'œuvre, par celle des personnages et par les chocs syntaxiques de la langue ; néanmoins certains d'entre eux ont considéré cela comme quelque chose de positif, notamment le psychiatre : « Le style est parfois déroutant [...] Toutefois, cela a le mérite de donner plus de profondeur, de rythme à l'écriture ». On ne peut pourtant pas véritablement parler d'un problème relatif à la

¹⁶⁶ Cf. entretien avec Mlle Pauvert : infirmière en psychiatrie.

¹⁶⁷ Cf. entretien avec Mr Vurpas : psychiatre.

compétence des lecteurs. En effet, si ceci est vrai pour deux lecteurs, Mr Schrek répond à la question 3 « c'est pas pour moi » ; ce n'est pas le cas de tous les lecteurs puisque certains d'entre eux, même s'ils n'ont pas reçu le texte de la manière programmée, n'ont pas éprouvé de véritables difficultés à la lecture (c'est le cas de Mlle Joffre et de Mlle Mathieu qui apprécient le Mécanicien). L'écart entre ceux qui ont considéré la langue comme un obstacle et ceux qui sont passés outre semble être davantage dû à une différence d'investissement dans les œuvres. Cet investissement a été parfois bloqué par divers facteurs tels qu'une volonté de lire une œuvre incluant une intrigue importante, ou de manière plus particulière en ce qui concerne le détenu, à cause d'un désintérêt vis-à-vis de ce type de personnages, et il fait également allusion à une « déshumanisation ». Globalement l'investissement dans l'œuvre neutralise l'aspect complexe de la langue, en revanche, si cet investissement n'a pas lieu, les chocs syntaxiques sont perçus comme des complications « gratuites ». Il est à ce titre intéressant de noter que seuls les lecteurs ayant « recherché » l'intrigue ou s'étant d'emblée distancié de l'œuvre ont trouvé la langue superficielle (c'est également ces premiers qui trouvent le Mécanicien positif). La réception de l'œuvre n'est pas tant due à une compétence qu'à un objectif premier de lecture. Autrement dit, les personnes pour qui l'intrigue est ce qui prévaut dans un roman ne se sont pas investies dans les personnages et ont donc trouvé la langue superficielle. Ceci est encore vérifié par un contre exemple lorsqu'on note que l'infirmière en psychiatrie dit « je l'ai trouvé vraiment très prenant. Je l'ai lu une après-midi et le soir j'avais envie de lire la suite. ». C'est donc, davantage que la compétence du lecteur, l'investissement dans les personnages et dans l'œuvre qui crée une réception positive ou négative. De plus Roland Barthes remarquait : « On écrit avec de soi », mais ne peut-on pas dire également qu' « on lit avec de soi » les œuvres de Koltès et de Bon aux vues des réponses à cette enquête ?

En effet, ce que semble nous révéler cette enquête, c'est que chaque lecteur se projette dans le livre avec son expérience. C'est peut-être comme le dit, par ailleurs le psychiatre, non seulement nous-mêmes que l'on retrouve parmi les personnages, mais aussi nous-mêmes que nous investissons ou pas en entier dans de telles lectures. Il est significatif de voir que le psychiatre opère une sorte d'analyse de chaque personnage, c'est ainsi qu'il dit préférer la sœur dans Roberto Zucco, car elle dit sa souffrance. Les deux lecteurs du corps médical on préféré Un Fait divers car cette œuvre présente des « cas » plus complexes. Le réalisme occupe un rôle considérable, le psychiatre avoue lors de l'interview « c'est bien fait, c'est vraiment bien fait ». Cependant, par là même, sa lecture de l'œuvre va à l'encontre de la

réception programmée ; puisqu'il dit dans son questionnaire que des individus comme Arne ne sont pas du ressort de la psychiatrie, mais du ressort de la pénalité. Cette réponse est davantage capitale si on la confronte à celle de la personne âgée qui (bien que sceptique) voit dans les textes un message contre l'enfermement, et elle note même « c'est plus de la psychiatrie ». La spécialisation semble nuire dans tous les cas à la réception de l'œuvre. En effet, le psychiatre (ayant une expérience concrète à travers une confrontation à des patients semblables) a d'ores et déjà une opinion et dresse par avance un constat d'échec. De plus, de manière significative, le détenu parle d'une déshumanisation des criminels dans ce type d'œuvre et d'une sensation de « lassitude ». La part d'exotisme est une donnée essentielle de sa réception. Il est intéressant de noter que si le policier remarque à propos des personnages « c'était peut-être des êtres humains », le détenu souligne le fait qu'on les déshumanise. De plus, pour ce dernier, les œuvres sont à proprement parler sans intérêt. Il souligne le fait qu'il est confronté tous les jours à cet univers, et il n'a « pas besoin » de retrouver ceci lors d'une lecture. Dans tous les cas, il est « frustré » par une chosification des personnages. Il est, d'autre part, déçu par la lecture de Roberto Zucco et accuse Koltès d'avoir utilisé ceci comme un argument de vente. A aucun moment on ne peut douter de la compétence littéraire du détenu qui produit une analyse précise et montre qu'il est un lecteur assidu d'œuvres « littéraires ». Cependant, l'attrait exotique n'a aucun intérêt en ce qui le concerne. De plus, les œuvres transforment les visions caricaturales des journaux en visions poétiques, symboliques et complexes ; mais pour quelqu'un qui connaît des personnes telles que Arne cette construction (à l'inverse d'une réception « traditionnelle ») déshumanise ce qui pour lui est réel et donc pleinement humain. Alors que les textes semblent mettre en scène une humanisation et même une héroïsation, le détenu ne retient que l'aspect superficiel « gratuit » de la complexité de la langue qui pour lui « chosifie ». Cependant, la construction des œuvres n'entraîne-t-elle pas alors une lecture diverse ?

Comme nous l'avons d'ores et déjà remarqué, le psychiatre signifie que l'on peut se projeter partiellement dans l'ensemble des personnages, et c'est bien ce qui semble être le cas. Ceci légitime le fait qu'il n'y ait pas en quelque sorte d'identification primaire aux œuvres, mais il y a alors davantage une identification à la démarche même du texte, et à ces divers personnages. Que penser alors finalement de la réception réelle des œuvres ? Permet-elle comme nous en avions fait l'hypothèse auparavant de définir l'œuvre *a posteriori* ?

Dans l'ensemble, les lecteurs ont ressenti la souffrance des personnages, qu'ils se soient attachés à Arne ou au Mécanicien dans Un Fait divers. En revanche, dans Roberto Zucco, c'est davantage le trajet vif et libre de Zucco qui a intéressé les lecteurs. L'investissement « émotionnel » de chacun des lecteurs a donc été moindre en ce qui concerne la pièce de théâtre qui est apparue moins ambiguë que le roman. Néanmoins, on notera tout de même des variations de points de vue. Globalement, on voit apparaître de manière cruciale la force esthétique de ces textes. Même si l'on prend le cas extrême du policier (dans le sens où il a adopté une perspective moralisante) celui-ci fait finalement une concession « c'était peut-être des êtres humains ». Certes, il était difficile de penser que la lecture du texte de Koltès allait modifier profondément son regard sur le monde, cependant, il y a une sorte d'atténuation de son jugement (au préalable pour le moins exécutif). La personne âgée, même si elle reste sceptique, avoue que ça l'a fait réfléchir et qu'elle a effectué une lecture « douloureuse ». Les personnes qui ont, quant à elles, un contact plus ou moins important avec des milieux marginaux, disent que c'est l'illustration de ce qu'elles pensaient et retiennent essentiellement la souffrance. Bref, les différents lecteurs ont été touchés par les textes. Ils n'ont peut-être pas toujours repensé la transformation et la critique sociale, mais ils ont ressenti la douleur immanente des textes et plus précisément de l'œuvre de Bon. De manière générale, les lecteurs qui attachent beaucoup d'importance à l'intrigue auront préféré Roberto Zucco, alors que ceux qui se sont davantage investis émotionnellement, et même professionnellement (c'est-à-dire les personnages les plus « âgées » en ce qui concerne notre panel) ont davantage apprécié Un Fait divers.

Pour résumer, la force esthétique et émotionnelle induite par des textes en tension entre divers pôles est essentielle en ce qui concerne la réception de ces deux œuvres. Les lecteurs dans leur ensemble ont été touchés. Il n'y a peut-être pas alors qu'une lecture de l'œuvre permise par le texte. Ce qui est crucial, et ce qui constitue un tour de force de la part de ces deux auteurs, c'est de mettre en relief une pluralité de personnages à travers lesquels la quasi-totalité des lecteurs pourra éprouver des émotions ou remettre en question ce qu'il pensait auparavant. La complexité des œuvres et la polyphonie a parfois pour conséquence des écarts de sens, cependant les lecteurs réels illustrent la tension des œuvres à travers leurs différentes réactions. De plus, s'il paraît difficile de capter tous les éléments de l'œuvre, on remarque que si l'on met en relation les réponses de l'ensemble des lecteurs, se dresse un véritable tableau de la condition humaine transformée par ces deux auteurs. On retiendra alors des termes tels que « haine », « sentiments », « imprévisibilité », « douleurs », « liberté »...

La polyphonie et la complexité entraînent une pluralité des lectures qui retiennent toutes un élément particulier de l'œuvre, cependant Roberto Zucco et Un Fait divers se lisent bien avec « de soi ». Même si le texte stipule une certaine connivence idéologique, il n'en est pas moins apparent que les lecteurs les plus réticents opèrent ce qui représente pour eux des concessions si ce n'est des remises en question. Si la lecture permet seulement parfois de transformer la vision du lecteur ; dans tous les cas, elle ne laisse pas indemne : tous les lecteurs ont des réactions tranchées, ainsi quoiqu'il en soit les lecteurs n'ont jamais une impression tiède lors de la lecture ; et lorsque le texte est envisagé par un lecteur suffisamment compétent pour ne pas être bloqué par la langue ; ces lectures sont souvent des invitations à se retrouver et à modifier son regard.

CONCLUSION

Notre question initiale était de savoir si le rapport entre Koltès et Bon permettait la naissance d'un nouveau personnage et donc d'une nouvelle œuvre. Or cette interrogation, axée autour des pôles : construction et réception, semble se vérifier lorsque l'on analyse en parallèle les œuvres de Koltès et celles de Bon. La mise en relief de la construction des personnages et de celle des œuvres permet de voir apparaître ces deux entités de manière « inédite » ; et donc de provoquer une réception particulière.

Tout d'abord, en effet, nous avons vu que même si l'on remarque des écarts au niveau de la construction des personnages entre les œuvres de Koltès et celles de Bon ; on retrouve néanmoins de manière récurrente le même schéma. Il y a donc une création d'un nouveau personnage qui est modifié lorsque l'on transite d'un genre à un autre ; mais il conserve néanmoins des caractéristiques fondamentales communes. Nous pouvons donc à présent définir, de manière globale, le nouveau personnage « créé » par ces deux auteurs. Alors, les noms et les corps ne sont plus le ressort d'une illusion référentielle ; en revanche ils soutiennent une crise identitaire et sont largement symboliques de la condition existentielle

des personnages. Ce qui importe, dans les textes de Koltès comme dans ceux de Bon, c'est davantage la mise en scène que la description, et ce sera en ce sens que le lieu acquiert une importance majeure. Les personnages ne sont plus caractérisés précisément de manière psychologique, mais ce sont les lieux qui viennent en creux illustrer les rêves et l'existence des personnages. Ces derniers ne sont plus dès lors une simple unité parmi d'autres, mais ils apparaissent comme le lieu d'orchestration de l'œuvre. Tout vient refléter leur difficulté à vivre et leur grandeur. Cependant, malgré cette crise identitaire, les personnages ne sont en aucun cas substituables les uns aux autres. Il y a seulement un déplacement de l'illusion référentielle au niveau des lieux et de la langue. La pluralité de l'œuvre tient essentiellement à la pluralité des personnages ancrés dans une langue certes constante, mais qui connaît néanmoins des « injections » particulières lors des prises de parole des différents personnages. Le personnage de Koltès et de Bon se reflète dans les lieux qui semblent être son prolongement et se caractérise par sa langue. Le passage d'un genre à un autre n'affecte en aucun cas ces deux constantes, ni la symbolique du corps ; et c'est bien en ce sens que l'on peut parler d'un nouveau personnage qui prend naissance dans les Carnets de Koltès et qui est mis en relief de manière systématique (à travers la grille) par Bon. Tout comme les auteurs, les personnages peuvent transiter d'un genre à un autre sans nier leurs principales caractéristiques. D'autre part, ce nouveau personnage ne partage pas uniquement des points de construction communs, mais il a également un trajet existentiel semblable dans les œuvres de Koltès et dans celles de Bon. Le double langage de la plupart des personnages vient ainsi illustrer leur richesse et leur complexité. Ces deux auteurs créent un personnage qui ne donne pas à comprendre, mais au contraire qui donne à sentir et à ressentir. Leur trajet est hanté par la Mort et vient illustrer leur difficulté à « être » dans le monde tel qu'il est. Les personnages de ces différents textes sont non seulement construits autour d'une « ossature » commune, mais ils ont un rôle semblable, même si il y a des différences de degré (notamment au niveau de la dénonciation sociale), qui semblent davantage dues à une différence des contextes d'écriture propres à chacun des auteurs. L'analyse détaillée des personnages en eux-mêmes et au niveau de leur relation permet de voir apparaître un personnage nouveau, point d'orchestration de l'œuvre en son entier. Mais que peut-on déduire de l'analyse des œuvres ?

Dans un second temps, à la vue de notre analyse, il semble que l'œuvre est construite de manière similaire au personnage. Ils sont tous deux hantés par l'intertextualité qui leur confèrent une dimension plus vaste. De plus, lorsque les lieux jouaient un rôle crucial au niveau de la construction des personnages, on remarque que ce seront les images qui auront

un rôle semblable au niveau de la construction de l'œuvre. De plus, de la même façon, si les personnages sont similaires malgré le décalage générique, on note que les œuvres transgressent les clivages traditionnels tant en ce qui concerne le genre qu'en ce qui concerne le registre. Ni tout à fait réalistes, ni tout à fait fictionnelles ; ni uniquement du théâtre, ni vraiment du roman ; les œuvres de Koltès et de Bon oscillent et déstabilisent par là leurs lecteurs. Poésie et tragédie antique se mêlent à la dramaturgie comme au genre romanesque de cette fin de XX^{ème} siècle. Rien n'est simple, et rien n'appartient à ce qui constituerait du « déjà écrit ». Tout prend un sens nouveau dans les textes de ces deux auteurs. La fiction transforme le réel, la tragédie antique dramatise les trajets des personnages et les œuvres, la poésie touche les lecteurs et crée une connivence entre auteur, personnage et lecteur. Le théâtre s'insère dans le roman et ce dernier vient contaminer la dramaturgie. Les œuvres de Koltès et de Bon ne sont pas identiques mais elles sont semblables de par les matériaux qui les composent et leur hybridité générique. Ce n'est donc pas une nouvelle œuvre à proprement parler que créent ces deux auteurs, mais c'est plutôt une nouvelle esthétique qui utilise des éléments hétérogènes venant enrichir chaque œuvre. La transgression générique à l'intérieur de deux entités majeures telles que le théâtre et le roman permet de mettre en relief les points cruciaux spécifiques à chacun d'eux. Koltès et Bon les réutilisent ainsi et les mêlent, ce qui augmente l'intensité dans un genre comme ans l'autre. Alors les textes ne sont plus uniquement relatifs à un genre qui les réduirait, mais ils acquièrent leur intensité et leur aspect caractéristique de ce chevauchement. L'analyse en parallèle de ces deux auteurs permet donc d'éclairer l'ouverture de leurs œuvres et leur aspect novateur. Rien n'est identique, mais beaucoup d'éléments sont semblables et ils viennent illustrer une esthétique riche et novatrice qui transforme les conventions et par là les lecteurs.

La construction de l'œuvre, lorsqu'elle n'est pas liée à sa réception peut néanmoins demeurer artificielle ; un texte étant écrit par son auteur pour un lecteur. Nous avons donc essayé au cours de notre analyse de montrer les variations possibles vis-à-vis du lecteur postulé par l'œuvre. L'importance de ces œuvres et leur « richesse » sont non seulement présentes lorsque l'on analyse leur construction ; mais la pluralité des réceptions et l'investissement des lecteurs dans ces textes puisqu'ils souffrent et sont « bousculés » accentuent encore ce caractère. La force esthétique des œuvres n'est pas uniquement « sensible » lorsqu'on détaille l'architecture de l'œuvre et des personnages ; mais la confrontation des lecteurs et des œuvres permet également de mettre ceci en relief. Les œuvres de Koltès et de Bon ont une esthétique capitale qui leur permet d'être reçues par

différents lecteurs. Même s'il est difficile d'imaginer que chaque lecteur se remettra en question et aura la sensation de pouvoir vivre diverses expériences à travers ces textes ; on remarque que chaque lecteur s'interroge lors de la lecture de ces œuvres ; et seule la compétence peut miner l'investissement et la réception des œuvres. Les lecteurs sont dépaysés et il y a ainsi une sorte d'invitation à voir un nouvel univers à travers une nouvelle vision, et des personnages et des œuvres novatrices. L'esthétique détermine la réception des œuvres par le lecteur. Tout est lié, les personnages deviennent les porte-parole d'une nouvelle vision de la société qui agit sur le lecteur. L'attitude même du lecteur vis-à-vis d'œuvres et de personnages qui ne se donnent pas d'emblée est déterminante. Tout s'orchestre ainsi pour lier le lecteur aux personnages et à l'auteur, et ainsi accentuer la portée de l'œuvre. Les œuvres déterminent une attitude active du lecteur et une nécessité de ressentir.

L'esthétique de Koltès et celle de Bon peuvent donc être mises en parallèle et permettent de créer un nouveau personnage et des œuvres qui s'inscrivent dans une transgression générique. Les textes de ces deux auteurs que nous venons d'étudier semblent ainsi répondre à la définition de Barthes. Ils sont « pluriels », c'est-à-dire qu'ils sont complexes, ce qui apparaît tant au niveau de leur construction que de leur réception. De plus, ils semblent soutenir un véritable « plaisir du texte » à travers un nouveau langage. « *L'écriture à haute voix* » que Barthes décrit dans son ouvrage Le Plaisir du texte, est illustrée par ces deux auteurs :

« *l'écriture à haute voix* n'est pas phonologique, mais phonétique ; son objectif n'est pas la clarté des messages, le théâtre des émotions ; ce qu'elle cherche (dans une perspective de jouissance), ce sont les incidents pulsionnels, c'est la langage tapissé de peau, un texte où l'on puisse entendre le grain du gosier, la patine des consonnes, la volupté des voyelles, toute une stéréophonie de la chair profonde : l'articulation du corps, de la langue, non celle du sens du langage. »¹⁶⁸

C'est bien en ce sens que les textes de Koltès et ceux de Bon sont vivants et représentent un véritable « tour de force » tant au point de vue esthétique, avec un chant extraordinaire, qu'au point de vue de la réception. La voix devient l'élément de construction et de réception central des personnages et des œuvres. Et c'est bien par une langue nouvelle que ces deux auteurs créent une esthétique nouvelle.

¹⁶⁸ BARTHES, Roland : Le Plaisir du texte, Paris, Seuil, 1973, p.89.

Annexe

QUESTIONNAIRE DE LECTURE A PROPOS DE ROBERTO ZUCCO DE KOLTES ET DE UN FAIT DIVERS DE BON

Réponses de Monsieur Lario, gendarme âgé de 50 ans :

1) Que pensez-vous des différents personnages ? Quels sont ceux qui vous plaisent et ceux qui vous déplaisent ? Pour quelles raisons ?

Les personnages ne me plaisent pas, ils me déplaisent tous.

- pourquoi :

Parce qu'ils sont certains : vulgaires,

Sans sentiments,

Dépressifs,
Dégoûtés par la vie,
Contraire à la morale.

2) Vous êtes identifié totalement ou partiellement à un personnage ? Si oui auquel, si non pourquoi ?

Non, je ne me suis pas identifié ni totalement, ni partiellement à un personnage en particulier.
Ils sont négatifs.

3) Comment vous est apparue la lecture de chacune des œuvres (facile, difficile, agréable, intéressante, laborieuse, sans enjeu...) ?

La lecture de Roberto Zucco a été facile mais sans enjeu.

4) Quelle est la chose ou l'idée que vous retenez des deux ouvrages respectivement ?

L'idée que je retiens de ce livre, c'est peut-être que malgré leur langage et leur manière, ces personnages étaient aussi des êtres humains, mais il se peut aussi que je n'ai pas compris le sens du livre.

Roberto Zucco :

Roberto Zucco : psychopathe avec parfois des sentiments.
Sa mère : vulgaire, pas maternelle.
La Gamine : naïve, pas amour.
Sa sœur : frustrée et maternelle.
Son frère : rustre, immoral.
Son père : alcoolique.
Sa mère : détachée.

Le vieux monsieur : désorienté, un peu prétentieux.

La dame élégante : superficielle.

Le balèze : borné, pas si méchant.

La patronne : flatteuse.

Le mac : pressé de rentrer dans ses frais.

La pute affolée : dépassée par la réalité.

L'inspecteur mélancolique : pressentait, quelque chose de grave.

Un inspecteur : impatient.

Le commissaire : pas psychologue.

Premier gardien : réaliste.

Deuxième gardien : blasé.

Premier policier : dégoûté par la routine.

Deuxième gardien : obstiné.

Un détenu de la maison centrale d'Arles :

Un Fait divers, François Bon

On peut dire que ce fait divers tragique fait partie de ces histoires qui nous bouleversent... Il met en scène des personnages communs qui par leur parcours chaotique dans la vie se retrouvent confronté à « Dame Justice ».

Comment un individu lambda peut-il se retrouver à tuer un autre homme (de surcroît étranger à l'origine de ses malheurs) ? Qu'est-ce qui peut le pousser à cela ?

Franchement, ce récit non plus ne m'a pas séduit. A part, peut-être, l'amie, son amie et la pauvre victime... Les personnages mis en scène ne sont guère attachants. Ils baignent dans un univers dépourvu d'intérêt. En détention, nous sommes confrontés à ce genre de faits divers, régulièrement. C'est lassant. A présent, personnellement, je suis (assez) hermétique à ce type de récit. Je n'y trouve plus aucun intérêt. La lecture de cette œuvre m'a été pénible. Le

récit s'étire en longueur et des flash-back incessants ont tendance à compliquer l'histoire gratuitement.

En résumé la construction du livre qui se veut originale est minée par le conventionnel et d'effets faciles.

L'écriture est pauvre même si elle se veut le reflet de la banalité de ce fait divers misérable. Elle est quotidienne comme la violence domestique s'impose dans nos sociétés mortifiées. Pourtant, là encore l'effet déshumanise les personnages, il les rend étrangers alors, qu'en prison, ces personnages nous entourent plus qu'ailleurs encore.

Roberto Zucco, Koltès

La pièce de Bernard-Marie Koltès me laisse sceptique. Je ne suis pas parvenu à entrer réellement dans le récit et, ce n'est que « constraint » par la remise de ce questionnaire de lecture que je me suis forcé à la terminer.

La lecture de cette œuvre ne m'a guère été agréable et aucun personnage ne m'a intéressé. Je ne me suis identifié à aucun d'entre eux.

Roberto Zucco argument marketing ? La pièce à laquelle donne son titre ce criminel qui a défrayé l'actualité et bouleversé les esprits dans les années 80 par sa cavale interminable, et les nombreux assassinats qu'il a perpétrés tout au long de son parcours sanglant, ne fait référence à la réalité de ces faits atroces que par le nom de celui qui les a commis.

De par son titre, la pièce laissait à penser que le récit serait axé sur le parcours criminel et réel de ce personnage. Il ne s'agit en fait que d'une vision fantaisiste et burlesque où toute réalité semble avoir été gommée. Le titre semble avoir été choisi comme effet d'accroche, comme

argument commercial auprès de la génération qui a été marquée par ce fait divers. Cf. les réactions hostiles qui ont accompagné la sortie du film de Cédric Kahn (« Roberto Zucco ») en 1999. La première sensation est donc une sensation de frustration, voire de trahison de la part de l'auteur. On pourrait donc s'attendre à une étude approfondie de la psychologie d'un tel meurtrier. Attente insatisfaite. La pièce baigne dans une fantaisie et un burlesque qui tendent à gommer l'atrocité des faits (assassinats de ses parents, d'enfants, policiers...). La folie de Roberto Zucco paraît être atténuée par l'espèce de folie générale qui gagne tous les protagonistes de la pièce. Aucun personnage n'est réellement attachant. Personne n'est épargné, tous nagent dans la même violence que ce psychopathe de Roberto Zucco. La seule différence semble être que lui seul passe aux actes.

Réponses de Monsieur Jean-Luc Vurpas : psychiatre âgé de 50 ans

Roberto Zucco :

Il est la figure du héros moderne, psychopathe amoral, sans sentiment, violent. Le frère est aussi violent, dans une relation incestueuse avec « la gamine », de proxénète. Cette dernière est séduite par Roberto Zucco, victime de sa naïveté.

Le personnage le plus sympathique nous [Monsieur Vurpas a lu et répondre au questionnaire en « collaboration » avec sa femme, elle-même infirmière en psychiatrie.] a paru être la sœur, qui avoue et reconnaît sa solitude et sa dépendance.

Les spectateurs, hommes et femmes, frappent par leur absence d'émotions, d'affects. Ils regardent, sont au spectacle.

Il ne nous a pas été possible de nous identifier aux différents personnages si ce n'est de façon très partielle, car leur grossièreté, leur vulgarité, leur méchanceté, leur folie sont trop présentes. Peut-être le père de Zucco décédé peut-il attirer notre sympathie...

La lecture de Zucco a été facile, le style agréable, vivant. On imagine bien les acteurs. Ce que je ressens après la lecture c'est un certain dégoût, avec masochisme.

Un Fait divers :

Chaque personnage de Un Fait divers exprime des aspects cachés de notre vie, de notre personnalité, exprimés à des moments différents. Nous pouvons évoquer :

- Arne Frank : même si l'identification avec ce personnage principal est pour le moins difficile tant il est rempli de haine, de sentiment de vengeance, de violence gratuite, non liée à l'objet ; ainsi il nous dit : « la haine est impersonnelle, frapper et faire violence ce n'était pas plus que se frapper soi-même et dire la violence que sur soi on porte et cela personne ne l'expliquera jamais ni pourquoi c'est à moi et en cet instant que ce désespoir elle offrit. » ; par moments, il n'en demeure pas moins attachant lorsque par exemple il dit sa souffrance et reconnaît que « la haine s'aggrave et sépare ».
- L'amour de Sylvie pour Arne, amour construit sur une illusion, un mythe, le désir de réparer l'autre, amour qui dénie la violence et les brutalités subies, les banalise ; et la

déception, le retour à la réalité qui s'en suivent, « arrête Arne, arrête, cela ne sert plus à rien... » ;

- L'amitié de Catherine pour Sylvie, amitié sincère mais fragile ; elle doute de son amour pour Joël, elle entretient une relation ambiguë avec Arne dont la violence lui fait peur, elle se laisse séduire mais n'arrive pas à le comprendre et préfère donc l'éviter ;
- Joël, le mécanicien nous apparaît comme un brave type fonctionnant sur un mode plutôt utilitaire, simpliste : « j'ai seulement traversé la rue pour m'installer chez elle » dit-il lorsqu'il s'installe avec Catherine.
- Frédéric Jean celui qui est tué parce qu'il se trouvait là par hasard « il est puni pour ce qu'il a imaginé possible des filles » précise Arne dans sa jalousie morbide.
- Les Trois Femmes (la mère, la tante, l'amie de Frédéric) qui crient leur incompréhension, leur sentiment d'injustice « l'assassin fut leur héros » disent-elles en parlant des journaux, des gens, du procès.
- Le militaire, témoin, qui appelle la police et cette dernière qui banalise, ne peut répondre.

S'identifier aux personnages est donc à la fois facile et difficile. Mais cette identification ne peut être que partielle. Nous avons retenu trois personnages qui sont extérieurs à l'action :

- Le psychiatre, du fait de notre activité : il ne décèle aucun trouble mental, seulement quelques tendances hystériques, et reconnaît la dangerosité de Arne ; nous pouvons interroger la place de l'expert dans cette affaire ; en effet, Arne est non seulement dangereux mais souffre de troubles graves de la personnalité et d'alcoolisme ; il est instable tant sur le plan affectif que professionnel, séducteur, volontiers mythomane, intolérant à la frustration, il est carencé affectif et fait preuve de collectionnisme : « il aime à se promener sur les décharges pour récupérer des bouts de lui-même et les entasser ». Le voyage au Mans est dès le début hautement pathologique, sa réalisation envahit le psychisme, même si, à deux ou trois reprises, on assiste à une hésitation, l'idée d'un retour en Allemagne. Bien évidemment, nous savons que ce type de trouble est difficilement accessible aux soins et relève le plus souvent d'une sanction pénale ;
- Le Directeur de la photographie : qui nous fait part d'une certaine connivence, d'une possible identification avec le comportement de Arne « nous avons filmé cette aube à Marseille comme si nous-mêmes aimions boire à la bouteille et respirer par la fureur

d'abattement mêlée ; nous-mêmes dans cette impulsion de monter sur la mobylette... ». La mobylette a d'ailleurs dans ce livre une fonction importante ; elle est celle qui transporte, mais aussi elle conditionne la vie ou la mort d'au moins deux personnes : de Arne lorsqu'il est attaqué sur le parking et bien sûr de Frédéric car à plusieurs reprises il nous est dit que sans elle, Arne n'irait pas au Mans ;

- L'auteur : qui au travers de l'écriture semble en quête de lui-même en nous disant que « chaque ligne présente un décalage par rapport à la précédente et oblige à se constituer soi-même dans ce décalage ». Il nous précise aussi la place de l'événement comme un alibi, un prétexte pour se dévoiler : « Ce fait divers tombait comme une passerelle dans le brouillard qui aurait mené à ce que de toujours on aurait voulu garder secret. »

La lecture de Un Fait divers n'a pas été facile tant elle est riche en réflexions sur le comportement et la misère humaine. Le style est parfois déroutant dans cette façon d'ordonner les phrases par exemple page 122 : « aux lumières toujours fades du jour en son milieu », au lieu de : aux lumières toujours fades du milieu de la journée..., ce qui nous a obligé à souvent relire les phrases pour en comprendre le sens. Toutefois, cela a le mérite de donner plus de profondeur, de rythme à l'écriture. L'idée principale qu'on a retiré est celle du désespoir de l'auteur, de son errance, de sa quête de sens, mais aussi d'une violence fondamentale dans une société anomique. Les mots utilisés pour construire le plan de l'ouvrage reflètent bien cette violence et le mouvement de l'œuvre : « effraction », « rejet », « trajets », « otages », « sang », « rébellion », « faux départ », « violences », « chiens », « malades », « jalouses », « échappée ».

Réponses de Mademoiselle Odile Pauvert :

50 ans, infirmière en psychiatrie, expérience en milieu pénitentiaire :

1) Que pensez-vous des différents personnages ? Quels sont ceux qui vous plaisent et ceux qui vous déplaisent ? Pour quelles raisons ?

Zucco

Il se dégage beaucoup de froideur de la majorité des personnages, peu de sentiment, beaucoup d'indifférence.

Fait divers

Plus proche de la réalité.

Zucco

Ceux qui m'ont plu :

La gamine : pour sa naïveté pathétique

La femme : émouvante face à son fils, dans son impuissance à communiquer.

Fait divers

Ceux qui m'ont plu

La femme pour son obstination et son courage.

R. Zucco

Ceux qui m'ont déplu

Le frère : pour sa mentalité

Le père : pour sa lâcheté

Zucco pour sa froideur, l'étrangeté du personnage

Fait divers

Ceux qui m'ont déplu : aucun

2) vous êtes-vous identifiée totalement ou partiellement à un personnage ? Si oui auquel, si non pourquoi ?

R. Succo

Aucun

Fait divers

La femme pour avoir vécu ou avoir pu vivre certaines anecdotes similaires.

3) Comment vous est apparue la lecture de chacune des œuvres (facile, agréable, difficile, laborieuse, intéressante, sans enjeu...) ?

R. Succo : [rectifié par-dessus le S de Succo avec un Z]

Facile, rapide

Fait divers :

Agréable, intéressante, captivante.

On entre peu à peu dans le livre, difficile d'interrompre la lecture avant la fin.

Lecture un peu déstabilisante, obligeant le lecteur à revenir en arrière pour garder le fil de l'histoire.

4) Quelle est la chose ou l'idée que vous retenez des deux ouvrages respectivement ?

R. Succo : [rectifié par-dessus le S de Succo avec un Z]

L'abstraction de sentiment du personnage principal, sa froideur dans les actes.

Fait divers :

Sentiment de haine, d'amour et de vengeance.

Réponses de Madame Simone Noël : 82 ans, retraitée, secrétaire de direction :

1) Que pensez-vous des différents personnages ? Quels sont ceux qui vous plaisent et ceux qui vous déplaisent ? Pour quelles raisons ?

Les différents personnages de ces deux ouvrages m'ont tous apparu semblables à des désaxés.

- Certains par une naïveté excessive, tels les gardiens, l'inspecteur, les femmes, enfants.
- D'autres fous furieux comme Roberto Zucco ou Frank Arne.

Dans l'ensemble, ces personnages m'ont déplu, aucun ne m'a paru équilibré.

2) Vous êtes-vous identifiée totalement ou partiellement à un personnage ? Si oui auquel, si non pourquoi ?

Evidemment je n'ai pu m'identifier, même partiellement, à aucun de ces personnages. L'histoire de chacun d'eux je l'ai ressentie plutôt triste, je dirai même douloureuse, sans pour autant éprouver un sentiment de pitié, sans doute à cause d'une lecture au langage vulgaire et brutal.

3) Comment vous est apparu la lecture de chacune des œuvres (facile, agréable, difficile, intéressante, sans enjeu...) ?

La lecture n'a pas été facile, plutôt laborieuse dans Un Fait divers où j'ai dû souvent revenir sur les textes pour comprendre l'idée de l'auteur.

4) Quelle est la chose ou l'idée que vous retenez des deux ouvrages respectivement ?

Sur ces deux ouvrages, je retiendrai ceci :

Ces aventures relèvent plus de la psychiatrie que d'un tribunal.

Comment peut-on condamner à la prison des individus qui ont vécu une descente aux enfers, comme Frank Arne ?

Mais aussi comment peut-on laisser en liberté ces mêmes individus réduits à l'état d'animal sauvage et qui nuisent à la société.

La prison est loin de régler ces problèmes, bien au contraire.

L'enjeu de ces ouvrages : doit-on enfermer en prison ou pas un malade psychiatrique ?

Le dilemme : protéger la société contre les individus dangereux et violents sans obligatoirement leur faire connaître l'enfermement. Ne vaudrait-il pas mieux créer des établissements où ils seraient soignés et suivis par la suite ?

Je suppose que c'est cela qu'ont voulu faire comprendre aux lecteurs Bernard-Marie Koltès et François Bon.

Réponses de Mademoiselle Olivia Joffre, lycéenne en première littéraire âgée de 17 ans :

1) Que pensez-vous des différents personnages ? Quels sont ceux qui vous plaisent et ceux qui vous déplaisent ? Pour quelles raisons ?

Roberto Zucoo : Le personnage principal, Roberto, a quelque chose de touchant et la relation qu'il entretient avec la gamine est « spéciale » : d'un côté Roberto a pris à la gamine sa virginité mais d'un autre côté la gamine semble l'aimer plus que tout.

J'ai trouvé la sœur de la gamine et sa mère trop oppressantes : un « oiseau » certes, mais dans une cage. Le frère qui prétendait la défendre jusqu'au bout ne parvint même pas à surmonter le premier obstacle.

J'ai trouvé amusantes les réflexions « philosophiques » des gardiens qui dans le fond ne comprennent pas grand-chose : mais personne ne comprend vraiment l'amour qu'il y a entre la gamine et Zucco : la notion du secret pour son nom... Le mélange de ces genres de rités

enfantins et la violence d'un viol. Et les putes idéales dans leur rôle de « putes sympas » et en ce qui concerne les macs et le balèze : fidèles à leur réputation.

Un Fait divers : Arne est antipathique dès les premières lignes, « haine » répété plusieurs fois. L'appellation « l'homme » le dépouille tout de suite de sentiments et avant même de poursuivre sa lecture, on ne l'aime pas. Par la suite, on s'aperçoit qu'il est violent (exemple : le chien...), et à la fin, je n'ai pas compris le mobile de son crime.

La femme est la femme maltraitée : elle se tait (ne parle pas au gardien de ses problèmes), elle est passive, mais dans le fond, on ne peut pas lui en vouloir puisqu'elle n'a pas le choix.

Catherine, l'amie, est une femme d'action, elle est l'amie qui ose, c'est elle qui est extravertie, qui est courageuse.

Le mécanicien est le personnage que j'ai préféré, puisque malgré les apparences (il le dit au début qu'il n'était considéré que comme « le mécanicien ») c'est lui qui va les tirer d'affaire et contrairement à l'homme, il laisse transparaître ses sentiments (il va même jusqu'à uriner dans son pantalon), il est résolument humain.

A mon sens, les acteurs, metteur en scène...n'ont guère d'importance.

2) Vous êtes-vous identifié totalement ou partiellement à un personnage ? Si oui auquel, si non pourquoi ?

Un Fait divers : Je me suis facilement identifiée au mécanicien, parce que comme je l'ai dit dans la question précédente, c'est celui qui est le plus « humain », donc, plus à la portée du lecteur.

J'avais moi-même l'impression d'être attachée au radiateur et de voir ce qui se passait en regardant sous le bandeau.

Cependant, je ne pense pas m'être totalement identifiée à ce personnage.

Roberto Zucco : Je ne peux pas dire que je me suis identifiée à la gamine, cependant, je pense que je l'ai comprise par rapport aux sentiments qu'elle a pour Zucco. Cet homme l'a violée, que faire pour ne pas souffrir et pour se persuader que l'on a fait l'amour par sentiment et non par force ? L'aimer, tout simplement.

C'est cette gamine qui a (à mes yeux) le meilleur rôle dans cette pièce de théâtre : les autres sont lâches ou bien ils se mentent à eux-mêmes et au monde entier ; tandis que la gamine est la seule à aller jusqu'au bout de ce qu'elle ressent. Elle est jeune, elle est entière.

3) Comment vous est apparue la lecture de chacune des œuvres (facile, agréable, difficile, laborieuse, intéressante, sans enjeu...) ?

Roberto Zucco : J'ai adoré cette pièce et cela pour une raison toute simple : le style d'écriture qu'a employée Koltès « colle » tout à fait au contexte, à l'époque et à chaque personnage.

Tandis que François Bon a utilisé le même style d'écriture, le même vocabulaire pour chaque personnage, ce qui rendait Un Fait divers bien moins vivant et intéressant à lire que Roberto Zucco.

Il est à mon sens plus intéressant de connaître la perception de chacun des différents personnages : disons qu'on sent moins la présence de l'auteur plutôt que de n'avoir que la pensée de l'auteur mise dans la tête de chacun des protagonistes.

De plus une pièce de théâtre est toujours plus digeste.

4) Quelle est la chose ou l'idée que vous retenez des deux ouvrages respectivement ?

Roberto Zucco : Il ne faut pas se fier aux apparences.

Et je serai tentée* de dire idem pour Un Fait divers, mais il est vrai que ce qui m'a marquée c'est le comportement des êtres humains. Les gens ont peur (les voisins qui ne bougent pas en croyant que ce sont des fous alors qu'un homme meurt), les gens se voilent la face car ils ont peur de la réalité et peut-être de ce qu'ils ont engendré.

*J'aurai été tentée de dire idem quand on pense que la vie d'un homme peut basculer avec un tournevis ou qu'un gentil allemand peut se transformer en tueur tandis qu'un simple mécanicien devient un héros.

Réponses de Monsieur Christophe Schrek, conducteur de trains âgé de 32 ans :

1) Que pensez-vous des différents personnages ? Quels sont ceux qui vous plaisent et ceux qui vous déplaisent ? Pour quelles raisons ?

Un Fait divers :

Le Mécanicien m'a plu. C'est un genre de héros de la vie courante, pas comme ceux du cinéma. Il fait de son mieux.

Roberto Zucco :

Les deux gardiens au début du livre pour leur discussion un peu décalée pour des gardiens.

2) Vous êtes-vous identifié totalement ou partiellement à un personnage ? Si oui auquel, si non pourquoi ?

A aucun des personnages.

3) Comment vous est apparue la lecture de chacune des œuvres (facile, agréable, difficile, laborieuse, sans enjeu...) ?

Les deux œuvres sont très dures à lire, et pas à la portée de tout le monde.

Dans le récit de Koltès, pas de temps, ni de lieu, souvent incompréhensible.

Dans Un Fait divers, déjà je n'ai pas fini le livre (page 140), pas d'intrigue. J'ai eu l'impression de lire le journal La Provence. C'est vraiment un fait divers. En même temps, l'histoire est simple, mais c'est sa façon de raconter les choses.

4) Quelle est la chose ou l'idée que vous retenez des deux ouvrages respectivement ?

C'est pas pour moi, je me suis un peu forcé parce que c'est ma cousine.

Réponses de Mademoiselle Emeline Mathieu, emploi jeune âgée de 27 ans :

1) Que pensez-vous des différents personnages ? Quels sont ceux qui vous plaisent et ceux qui vous déplaisent ? Pour quelles raisons ?

Personnages positifs :

Roberto Zucco :

La Gamine de par sa naïveté.

Zucco de par sa liberté.

Un Fait divers :

Le Mécanicien parce qu'il a le plus souffert.

2) Vous êtes-vous identifié totalement ou partiellement à un personnage ? Si oui auquel, si non pourquoi ?

Non, car je n'ai jamais vécu (ni des gens que je connais) des expériences similaires ; et je souhaite ne jamais en vivre.

3) Comment vous est apparue la lecture de chacune des œuvres (facile, agréable, difficile, laborieuse, sans enjeu...) ?

Roberto Zucco :

Facile et agréable, mais complexe à certains moments en particulier concernant les dénominations des personnages et leur rôle.

Un Fait divers :

Lecture plus difficile car besoin de plus de concentration pour recentrer tous les éléments dans le cadre de l'histoire tout en réussissant à prendre en compte les objectifs de chacun.

4) Quelle est la chose ou l'idée que vous retenez des deux ouvrages respectivement ?

Roberto Zucco :

La liberté hors de toutes limites jusqu'à rendre cohérent les faits les plus graves.

Un Fait divers :

- la promiscuité
- l'amour se transformant en haine destructrice.

DISCUSSIONS SUITE A LA LECTURE DE ROBERTO ZUCCO DE KOLTES ET DE UN FAIT DIVERS DE BON

**Discussion avec Monsieur Jean-Luc Vurpas, psychiatre
Agé de 50 ans**

Mlle Moquillon : En fait, je voudrais surtout vous poser des questions en rapport avec votre profession, en fait, vous avez dit que vous aviez ressenti un sentiment de « dégoût » quand vous avez lu Roberto Zucco, et je voudrais savoir si vous pourriez l'expliquer, en fait ?

Mr Vurpas : Oui, le sentiment de dégoût c'est parce qu'on a l'impression que c'est quelque chose qui est un peu... comme du vomi quoi, dans la production, dans l'écriture, j'ai trouvé que les personnages sont vus... ça fait très banlieue, zone, c'est pour ça que j'ai ressenti ce dégoût.

Mlle Moquillon : Vous connaissiez Koltès ?

Mr Vurpas : Non, non.

Mlle Moquillon : Il a vécu un peu dans ce milieu, il est mort du sida.

Mr Vurpas : Il était toxicomane ?

Mlle Moquillon : Il a été toxicomane, mais il ne l'était plus lorsqu'il a écrit le livre. Et vous saviez que Succo avait existé ou vous ne le saviez pas ?

Mr Vurpas : Non.

Mlle Moquillon : Vous dites que Arne on ne peut pas le soigner, en tous les cas que c'est plus du ressort d'un jugement pénal, vous pourriez expliquer pourquoi on ne peut pas le soigner, parce qu'en fait, moi ça m'échappe ? Enfin, j'aimerai savoir ce que vous entendez par là.

Mr Vurpas : C'est un type qui souffre, à plusieurs reprises, il y a des longs passages où il expose ses difficultés à lui, sa souffrance ; ce qui le rend d'ailleurs attachant, assez émouvant par moments, mais au niveau..., je ne sais pas s'il est forcément vraiment sincère lorsqu'il dit tout ça, et il fait penser sur le plan diagnostic à un état limite ou à une psychopathie, enfin je ne sais pas on est un peu dans ce registre de personnalité narcissique aussi. Ce sont des gens qui sont très difficiles à soigner dans les hôpitaux, dans les hôpitaux psychiatriques, parce que ce sont des gens qui échappent un petit peu aux soins, où lorsqu'on les trouve ici, eh bien on les trouve dans l'agressivité, dans la revendication, plus dans un registre de violence, si vous voulez.

Mlle Moquillon : Vous parlez aussi de collectionnisme, pour vous le collectionnisme, ça dénote quoi dans la personnalité d'un individu ?

Mr Vurpas : Alors ça c'est intéressant effectivement cette idée, j'avais l'impression, on le voit ça chez les personnes carencées qui récupèrent un petit peu des petits bouts d'eux-mêmes, d'ailleurs il l'explique, il faut accumuler, il faut garder les choses, les collectionner, et surtout, c'est un peu un mouvement anal, ne pas les relâcher, il n'y a pas entrée, sortie, mais il faut que ça rentre, et puis que ça reste.

Mlle Moquillon : Ce serait alors le même comportement qu'il aurait avec la femme qu'il veut absolument garder, pas laisser échapper, ou pas du tout ?

Mr Vurpas : Je ne sais pas. La relation avec... Je ne sais pas, c'est compliqué la relation qu'il a avec la femme, il y a effectivement une partie de lui-même qui part, mais il y a aussi une relation de jalouse, il ne supporte pas qu'elle lui échappe, j'ai trouvé, quelque chose qui m'a frappé, c'est quand même, à plusieurs reprises, quand il se pose cette question : « est-ce que je continue à aller au Mans ou est-ce que je retourne en Allemagne ? », et ça, je me suis interrogé sur la signification que ça pouvait avoir, parce que ce n'est pas classique, quoi ce

n'est pas classique, il ne me semble pas que ça soit classique, je me demandais qui parlait à ce moment là, si c'est pas, enfin c'est l'auteur bien sûr, parce que retourner en Allemagne, ça voulait dire quoi pour lui ? [Blanc]

Mlle Moquillon : Repartir à zéro ou tout effacer à la rigueur, j'aurais dit tout effacer.

Mr Vurpas : Peut-être oui, peut-être tout effacer, oui tout effacer, repartir à zéro, oublier ses antécédents, les conneries qu'il a pu faire, peut-être oui, oui.

Mlle Moquillon : Et vous trouvez qu'ils se ressemblent Zucco et Arne ?

Mr Vurpas : Ah... Je trouve que... J'ai trouvé Arne plus intéressant quand même que Zucco. Zucco est macho, il y a moins de réflexion, j'ai trouvé qu'Arne était plus... Il y avait plus de choses quoi au niveau de sa personnalité.

Mlle Moquillon : Et vous avez préféré Un Fait divers ou Roberto Zucco ?

Mr Vurpas : Roberto Zucco est plus facile à lire, se lit plus vite ; mais Un Fait divers est quand même beaucoup plus intéressant, il est plus difficile à lire.

Mlle Moquillon : Vous avez aimé l'écriture de François Bon ou ça vous a gêné ?

Mr Vurpas : Non, ça m'a gêné énormément. Je n'aime pas trop cette écriture. Je n'aime pas trop, je l'ai trouvée compliquée à outrance, les phrases, la construction des phrases, c'est un peu bizarroïde, c'est un peu... Souvent il faut reprendre les phrases pour arriver à en saisir le sens, si on veut en saisir le sens, parce qu'on est pas obligé, on peut le lire comme une mélodie, laisser courir, mais si on veut en saisir le sens, c'est vrai que moi, à plusieurs reprises, je les reprends.

Mlle Moquillon : Et pour vous, c'est un roman Un Fait divers, ou ça ne ressemble pas à un roman ?

Mr Vurpas : Ca ne ressemble pas à un roman.

Mlle Moquillon : Vous pourriez dire pourquoi ?

Mr Vurpas : Parce que... [Blanc] Non, je ne sais pas...

Mlle Moquillon : Parce que ce n'est pas assez lié ou... ?

Mr Vurpas : C'est une lecture qui est quand même assez difficile quoi, je ne sais pas, dans un roman, je me mets dans la peau d'un personnage, je pars dans le personnage, tandis que là c'est difficile de partir dans un personnage, parce qu'ils sont tous décotés un peu, donc euh, pas repoussants mais presque...

Mlle Moquillon : Votre personnage préféré dans Un Fait divers, c'est qui ?

Mr Vurpas : Alors, lequel j'avais dit ?

Mlle Moquillon : Il me semble que vous ne l'avez pas vraiment dit en fait dans Un Fait divers, vous avez fait une liste, et je n'ai pas réussi à savoir lequel vous avez trouvé le plus attachant.

Mr Vurpas : Oui, c'est peut-être l'auteur qui est attachant, non ? L'auteur dans ce qu'il dit, et sur l'écriture d'une part, et sur... Oui, je crois que c'est l'auteur, oui.

Mlle Moquillon : Et les émotions que cela vous a fait ressentir Un Fait divers, est-ce que ça vous a fait ressentir des émotions ?

Mr Vurpas : Non, je n'ai pas tellement ressenti d'émotion... Si peut-être quelquefois l'impression que les gens se rataient, qu'ils n'arrivaient pas à se rencontrer, le Mécanicien aussi avec sa relation avec euh, comment elle s'appelle... Catherine là, c'est une drôle de relation en fait, c'est quand même un peu superficiel, ils sont un petit peu à côté, il y a des... un peu de... oui, des échecs au niveau des relations, beaucoup d'échecs, oui.

Mlle Moquillon : Et ça a modifié votre regard sur quelque chose la lecture des œuvres ? Ou l'idée principale que vous en retenez en fait ? [Blanc] Si vous deviez décrire ces œuvres à quelqu'un qui ne les a pas lues vous diriez quoi ?

Mr Vurpas : [Blanc] Ce sont des textes qui sont plutôt dépressifs pour moi. C'est-à-dire qu'ils montrent... C'est un aspect de l'existence qui est, qui montre un aspect des choses, des relations qui est un peu déroutant, ça manque de spiritualité, c'est un peu...

Mlle Moquillon : Vous les trouvez vulgaires les œuvres ?

Mr Vurpas : Non, non.

Mlle Moquillon : Vous conseillerez la lecture de ces œuvres à quelqu'un ou vous la déconseillerez plutôt ?

Mr Vurpas : Je ne la conseillerais pas, mais je ne la déconseillerais pas non plus, je ne sais pas si ça me laissera..., si Un Fait divers me restera peut-être plus. C'est quand même un épisode intéressant. La scène du passage à l'acte, là dans le parking, c'est quand même bien fait..., c'est vraiment bien fait, c'est juste, il y a des choses qui sont vraiment justes.

Mlle Moquillon : Et vous aimeriez lire d'autre œuvres de François Bon ou ça vous a un peu dérouté ? Ca vous a attiré ?

Mr Vurpas : Je ne connais pas les autres œuvres de François Bon, elles ne sont peut-être pas écrites de la même façon, je ne sais pas.

Mlle Pauvert [infirmière en psychiatrie qui lit au moment de la discussion L'enterrement de François Bon] : Non, non, pas celui que je lis en ce moment.

Mlle Moquillon : Pas tous en tous cas.

Mr Vurpas : Oui. Ce n'est pas le même style ?

Mlle Pauvert : Non.

Mlle Moquillon : Ca dépend des œuvres. Il y en a qui ressemblent davantage à Un Fait divers, et d'autres beaucoup moins.

Mr Vurpas : Ca dépend peut-être aussi des moments où il les a écrit. Par contre, il y a quelque chose que je n'ai pas compris, c'est Un Fait divers, c'était... Parce qu'à un moment on a l'impression que c'est pour..., que c'est pour du cinéma, que c'est un scénario de film ?

Mlle Moquillon : En fait, Un Fait divers, c'est un fait divers qui apparemment a eu lieu, François Bon a écrit ensuite cette œuvre, et il y a eu en parallèle un court métrage qui a été tourné par Fabrice Cazeneuve et qui a été diffusé sur Arte, donc, il y a d'une part le film et d'autre part le livre en fait.

Mr Vurpas : D'accord, c'est pour le cinéma, ce n'est pas du théâtre ?

Mlle Moquillon : Non, ce n'est pas du théâtre.

Mr Vurpas : Tandis que Roberto Zucco, c'est du théâtre ?

Mlle Moquillon : Oui.

Discussion avec Mademoiselle Odile Pauvert (Âgée de 50 ans, infirmière en psychiatrie, expérience en milieu pénitentiaire)

Mlle Moquillon : Alors, vous pensez que cela s'est vraiment passé comme ça dans la réalité ?

Mlle Pauvert : Pour lequel ? Les deux je les trouve très différents en fait. Celui-là [Un Fait divers], il y a un truc qui m'a paru bizarre c'est l'intrusion de celui qu'on a tué.

Mlle Moquillon : Il ne parle pas pourtant.

Mlle Pauvert : Mais, non, justement, et après, à la fin, enfin, dans la fin [Blanc]

Mlle Moquillon : Quand ils en parlent. Est-ce que vous pensez que ce sont les vraies paroles des gens ? Comment vous pensez qu'il l'a écrit ce livre François Bon ?

Mlle Pauvert : Non, moi je pense que c'est plus de l'imaginaire que de la réalité. Dans les deux.

Mlle Moquillon : Et, ils vous semblent réalistes les personnages ?

Mlle Pauvert : Celui-là plus proche de la réalité que celui-là.

Mlle Moquillon : Donc Un Fait divers plus proche de la réalité que Roberto Zucco.

Mlle Moquillon : Vous avez lu la quatrième de couverture ?

Mlle Pauvert : Oui, je l'ai vue mais je ne m'en rappelle plus.

[Elle la lit]

Mlle Moquillon : d'après vous, est-ce que c'est vrai ? Est-ce que l'auteur a rencontré les personnes ?

Mlle Pauvert : Est-ce que l'auteur a rencontré les personnes ? Non, je pense que c'est par rapport à un fait divers qui a été lu, enfin lu peut-être dans la presse et qui après a été écrit.

Mlle Moquillon : Et après, Zucco, vous pensez que c'est complètement inventé ?

Mlle Pauvert : Oui, moi je le trouve complètement inventé.

Mlle Moquillon : Alors, dans Roberto Zucco, vous ne vous êtes identifiée à aucun personnage ?

Mlle Pauvert : Non, je le trouve vraiment en dehors, en dehors de la réalité, autant les personnages que tout. C'est pour ça que si tu veux que je te parle d'un point de vue professionnel, celui-là [Roberto Zucco] il me paraît complètement psychotique, en dehors de la réalité, pas dans la réalité.

Mlle Moquillon : Et si vous deviez résumer les livres à quelqu'un vous diriez quoi ? [Blanc] Si vous deviez conseiller ou déconseiller la lecture de chaque livre, en fait, vous diriez quoi ?

Mlle Pauvert : Ben, comme j'ai été plus prise par Un Fait divers, je conseillerais plus celui-là. D'ailleurs, je l'ai conseillé au psychiatre qui avait lu le petit, il m'a dit : « je l'ai lu en une après-midi », je lui ai dit l'autre il est plus, je le trouve plus intéressant.

Mlle Moquillon : Et, d'après vous, là [sur la couverture] c'est écrit « roman », mais d'après vous, c'est un roman, ou c'est plutôt un documentaire, un essai, pour vous, ça ressemble à un roman ?

Mlle Pauvert : Non, c'est pas un roman parce que c'est pas lié, enfin comment dire, les choses sont citées mais pas reliées comme une histoire avec des personnages qui communiquent, là en fait, c'est juste posé.

Mlle Moquillon : Vous pensez que ça vous a apporté quelque chose ? Qu'est-ce que vous en pensez en fait ?

Mlle Pauvert : Qu'est-ce que j'en pense ? C'est une histoire qui aurait pu être vécue. Que ça m'a apporté quelque chose non. Ce sont des choses de la vie courante, qu'on pourrait retrouver dans les faits divers de la vie courante.

Mlle Moquillon : Et à vous, ça vous apporte quelque chose, ça change un peu votre vision d'un assassin ou...

Mlle Pauvert : Non, non.

Mlle Moquillon : Aucune sympathie ? Et Arne Frank, l'assassin dedans, vous le trouvez comment ? [Blanc] Vous le trouvez sympathique ou est-ce qu'au contraire vous ne le trouvez pas du tout sympathique, en fait ?

Mlle Pauvert : les deux, ça dépend des moments où il est cité.

Mlle Moquillon : Il serait plutôt complexe alors, on l'aime pas tout au long et ...

Mlle Pauvert : Non, je trouve que justement, les sentiments de haine et d'amour étaient mélangés.

Mlle Moquillon : Et Roberto Zucco, vous le trouvez pas du tout sympathique ?

Mlle Pauvert : Pas du tout. Je le trouve très froid, très lointain, non je ne l'ai pas trouvé... Ca s'est lu très vite mais je n'ai pas été bien dans l'histoire.

Mlle Moquillon : Arne Frank, à quels moments, par exemple, vous le trouvez sympathique ?

Mlle Pauvert : c'est pas vraiment sympathique, mais je trouverais quelque chose dans l'histoire d'un dérouté, quelqu'un qui recherche un peu l'aide de quelqu'un, au moment où il a connu la femme [blanc]

Mlle Moquillon : Et donc, c'est la femme qui vous plait le plus dans Un Fait divers ?

Mlle Pauvert : Oui, j'aime bien son caractère.

Mlle Moquillon : La lecture de Un Fait divers vous avez trouvé ça plutôt facile ?

Mlle Pauvert : J'ai trouvé ça facile et très prenant. Celui-là, je l'ai trouvé vraiment très prenant. Je l'ai lu une après-midi et le soir, j'avais envie de lire la suite.

Mlle Moquillon : Ca ne vous a pas déroutée le fait que cela soit justement juxtaposé, ou que chronologiquement ce n'est pas vraiment respecté ?

Mlle Pauvert : Non, j'étais bien dedans, donc non. Ce qui m'a le plus gênée, c'est qu'à la fin, j'ai vu qu'il avait commis un crime, alors que, en fait, je l'ai pas vu arriver le crime. Enfin, je n'ai pas vu l'entrée du personnage. Je ne m'en suis pas souvenue.

Mlle Moquillon : Et vous avez lu les dates de publications des œuvres ou pas ?

Mlle Pauvert : Non, j'en n'ai pas de souvenir. J'ai regardé mais...

Mlle Moquillon : Et vous diriez que ça concerne quelles années ?

Mlle Pauvert : Celui-là [Roberto Zucco] beaucoup plus ancien.

Mlle Moquillon : Est-ce que vous aimeriez lire d'autres œuvres de Koltès ou de François Bon ?

Mlle Pauvert : François Bon oui.

Mlle Moquillon : Et qu'est-ce que vous avez pensé du fait qu'il y ait une équipe de cinéma en même temps dans Un Fait divers ?

Mlle Pauvert : Ca m'a gênée pour la lecture.

Mlle Moquillon : Est-ce que c'est vrai qu'il y a eu une équipe de cinéma ?

Mlle Pauvert : Ce n'est pas réalisable.

Mlle Moquillon : Est-ce que vous pensez qu'il y a eu un film qui a été fait à propos de ce fait divers, en double du livre ?

Mlle Pauvert : Non, je ne le vois pas réalisable.

Mlle Moquillon : En fait, il a été réalisé.

Mlle Pauvert : Je ne vois pas comment ça a pu... comment ça a pu être relié les choses.

Mlle Moquillon : Et si vous deviez le résumer Un Fait divers, vous diriez quoi en fait ?

Mlle Pauvert : Comment je le résumerai ?

Mlle Moquillon : C'est l'histoire de quoi en fait ?

Mlle Pauvert : C'est l'histoire d'un couple. Je dirai plutôt que c'est l'histoire d'une femme qui... qui a voulu sauver un homme... en formant un couple et qui aurait peut-être pu tenir... mais c'est deux personnages trop, trop différents, et..., la haine, l'abandon ce que ça peut générer comme haine chez quelqu'un, et peut-être jusqu'au crime, après tout, pourquoi pas.

Mlle Moquillon : Et la femme, vous ne l'avez jamais trouvée caricaturale ou agaçante ou... ?

Mlle Pauvert : Non.

Mlle Moquillon : Et la mère ?

Mlle Pauvert : Je l'ai trouvée absente à la fin mais elle ne m'a pas marquée. J'en ai très peu de souvenirs. Au début, elle a voulu je crois s'immiscer un petit peu dans leur histoire ; mais non je n'ai pas trop de souvenirs, ça m'a pas marqué.

Mlle Moquillon : Et personnellement, ça vous a apporté quelque chose ou ça a changé votre regard sur quelque chose ?

Mlle Pauvert : Non, c'est bien ce que je pensais de ce qu'on peut ressentir dans un cas d'abandon.

Mlle Moquillon : Donc, vous pensez que Un Fait divers est très réaliste ?

Mlle Pauvert : Je le trouve plus réaliste que celui-là [Roberto Zucco]. Ou alors, celui-là [Roberto Zucco] à une époque lointaine. Par contre, celui-là [Roberto Zucco] ce qui peut être réaliste c'est l'affrontement de la mère par rapport au fils ; l'affrontement, quand il arrive, je trouve là que ça fait vraiment penser à la mère d'un psychotique qui n'arrive pas à communiquer avec son fils. Là ça m'a vraiment fait penser à ça. Mais, je l'ai pas trouvé [réaliste], non.

Mlle Moquillon : Est-ce que vous pensez que dedans il y a d'autres choses qui ont été insérées ? Est-ce que vous pensez qu'il y a des paroles vraies du personnage qui ont été

insérées ou pas ? [Blanc] Ou alors, est-ce que vous pensez que c'est complètement de la fiction ou certaines choses ont été insérées ?

Mlle Pauvert : C'est possible qu'il y ait des choses qui ont été insérées. Mais, pour moi, c'est irréel, enfin, c'est vraiment fictif.

Mlle Moquillon : Si je ne vous avais pas dit que Succo a existé, vous m'auriez dit que c'était de la pure fiction, que ça n'avait aucun lien avec le réel.

Mlle Pauvert : Oui, je pense oui.

Mlle Moquillon : Dans Un Fait divers, le lien avec le réel est très fort. Lequel vous trouvez le plus optimiste des deux ? Est-ce que vous trouvez qu'il y en a un qui est plus optimiste, ou est-ce que vous trouvez qu'au contraire les deux sont pessimistes ou...

Mlle Pauvert : Roberto Zucco très pessimiste, peut-être un petit peu d'espoir dans celui-là [Un Fait divers], mais je les trouve quand même bien tristes. Les deux sont bien tristes dans les relations. Bien tristes

Mlle Moquillon : Et les lieux, le décor, l'ambiance dans Un Fait divers ?

Mlle Pauvert : Les lieux plutôt réalistes dans Un Fait divers puisque j'ai dit que c'était plus près du réel.

Mlle Moquillon : Vous trouvez que ça a une importance le lieu ou pas tellement ?

Mlle Pauvert : Non, ça peut se dérouler n'importe où. Bien, ça a de l'importance là, parce que ça situe les choses. Mais ça aurait pu être d'autres villes ou d'autres...je ne pense pas que cela aurait influencé le fait divers.

Mlle Moquillon : Et les policiers, les psychiatres, les substituts dans Un Fait divers et dans Roberto Zucco, vous les trouvez comment ?

Mlle Pauvert : Je ne me souviens pas trop de celui-là [Roberto Zucco]. Celui-là je trouve que c'est bien décrit quand l'expert parle. Je trouve que lui, il est bien, que ça reflète bien. Celui-là [Roberto Zucco] je ne m'en rappelle plus du tout. Peut-être que ce sont des choses qui se sont déroulées mais...

Mlle Moquillon : Vous vous rappelez beaucoup plus Un Fait divers que Roberto Zucco ?

Mlle Pauvert : C'est le dernier que j'ai lu et celui qui m'a le plus intéressée.

Mlle Moquillon : C'est celui qui vous a le plus touchée peut-être aussi ?

Mlle Pauvert : Oui, parce qu'il est plus dans la réalité, pour moi.

Mlle Moquillon : Vous préférez Un Fait divers qui est plus réaliste à Roberto Zucco qui est plus...

Mlle Pauvert : ...Zucco est fantastique. J'ai trouvé que les personnages avaient beaucoup de détachement. Enfin, non je n'ai pas aimé les personnages, la façon dont ils sont décrits, les actes aussi, ça fait parti du crime. Peut-être que j'aime plus un criminel qu'un violeur. [Rires]

Mlle Moquillon : Vous pensez qu'Arne c'est une impulsion, et Zucco c'est plus réfléchi ?

Mlle Pauvert : C'est réfléchi dans sa logique à lui. Ce n'est pas réfléchi euh... C'est réfléchi dans une certaine logique au personnage.

Mlle Moquillon : Ce n'est pas le même meurtre en fait...

Mlle Pauvert : ... Non c'est pas le même. Ca peut plus arriver.

Mlle Moquillon : Il n'y a pas une idée que vous retenez de Un Fait divers, ça ne vous fait pas dire quelque chose de particulier, je ne sais pas, ça ne vous fait pas prendre conscience de quelque chose ? Ca vous rappelle ce que vous pensiez déjà ?

Mlle Pauvert : Non, ça me rappelle ce que je pensais déjà. Je pense que oui. Je pense que dans le manque de communication, je pense que les gens dans une situation d'abandon peuvent, moi je pense, peut-être, que tout le monde euh, je pense qu'il faut avoir un certain type de personnalité, que ça correspond à un certain type de personnalité.

Mlle Moquillon : Vous pensez que c'est le manque de communication qui est [à l'origine] ?

Mlle Pauvert : Je pense. J'ai trouvé que dans ce qui était décrit... mais dans la réalité c'est souvent comme ça.

Mlle Moquillon : Et donc, Zucco vous le trouvez pas sympathique, vous le trouvez froid, vous ne l'avez pas trouvé agréable comme personnage ?

Mlle Pauvert : Non, je l'ai trouvé distant de tout, détaché de tout je dirai.

Mlle Moquillon : Et vous, il vous a fait une impression négative. Vous pourriez en retirer quelque chose de positif, ou tout est négatif ?

Mlle Pauvert : Qu'est-ce que je pourrai trouver de positif à cet homme là ? Si c'est encore un homme... [Cette dernière phrase est dites pour elle, « marmonnée »]

Mlle Moquillon : Vous seriez peut-être plus du point de vue des gardiens qui disent : « c'est une bête furieuse, une bête sauvage ». Vous vous demandez si c'est toujours un homme ?

Mlle Pauvert : C'est quelqu'un qui est tellement détaché des personnes qu'il peut y avoir autour. Oui, c'est ça, c'est le manque de possibilité de communiquer avec lui qui fait penser que c'est quelqu'un mais quelqu'un en grosse difficulté, je dirai, oui, je pense en grosse difficulté de communication avec les autres. Ce qui intrigue et ce qui le rend méchant entre guillemets. Non, je ne lui trouve pas de chose positive, même dans sa façon de braver tous les interdits, tout ce qui peut être... Non.

Mlle Moquillon : Il est entièrement négatif ?

Mlle Pauvert : Oui, entièrement négatif, oui.

Mlle Moquillon : Et donc, l'œuvre vous la trouvez comment alors ? Vous la trouvez inintéressante, ou, vous lui trouvez quand même quelque chose d'intéressant ?

Mlle Pauvert : Bien, si, je l'ai lu jusqu'au bout sans...en essayant de trouver quelque chose... Non, je n'ai pas trouvé... Si l'histoire, quand même, peut apprendre à certains, mais, moi, ça ne m'a pas appris.

Mlle Moquillon : Ca n'a changé votre regard sur rien, en fait ?

Mlle Pauvert : Non, je ne peux pas dire que ça a changé quelque chose, parce que même si je le trouve psychotique, c'est vraiment le contact qu'on peut avoir avec les malades mentaux. Pour moi, c'est un malade mental, ça ne m'a rien appris.

Mlle Moquillon : Donc, ça ne vous a rien appris, il n'y a pas une idée qui ressortirait ?

Mlle Pauvert : Peut-être que j'aurais bien aimé le connaître pour pouvoir voir ce qu'il avait exactement au fond de lui [Rires]. Non, ça ne m'a pas...

Mlle Moquillon : Et vous conseillerez la lecture de cette œuvre ou vous diriez que...

[Blanc]

Mlle Moquillon : Moins que Un Fait divers ?

Mlle Pauvert : Non, non.

Mlle Moquillon : Ca vous a moins apporté que Un Fait divers ?

Mlle Pauvert : C'est-à-dire que c'est en dehors de la réalité. Euh... Moi qui ai les pieds sur terre... Je me suis mieux retrouvée dans l'autre [Un Fait divers]. J'ai été bien plus captivée par l'autre [Un Fait divers].

Mlle Moquillon : Ils sont peut être plus humains les personnages dans Un Fait divers...

Mlle Pauvert : ... Oui, plus réels, plus réels. Plus humains, je ne suis pas sûre, mais plus réels oui.

Mlle Moquillon : Et donc, vous trouvez qu'ils se ressemblent les deux livres ou qu'ils ne se ressemblent pas du tout ?

Mlle Pauvert : Non, ils ne se ressemblent pas du tout, non. J'en trouve un [Blanc]

Mlle Moquillon : Pourtant, c'est la même chose, c'est le traitement d'un fait divers, mais vous trouvez qu'ils ne se ressemblent pas du tout ?

Mlle Pauvert : Mais le fait divers est très...est différent. Non, je ne les trouve pas du tout pareils.

Mlle Moquillon : Donc, en fait, pour résumer, vous diriez que Un Fait divers c'est quoi, et que Roberto Zucco c'est quoi ? [Blanc] Si vous deviez dire à quelqu'un, voilà j'ai lu ces deux livres, Un Fait divers c'est ça et Roberto Zucco c'est...

Mlle Pauvert : Un Fait divers, je dirai que...que c'est oui, c'est quelque chose qui peut être réel, et donc c'est quelque chose auquel on peut s'identifier plus facilement. L'autre, pour moi, c'est vraiment irréel et fantastique, et comme je n'aime pas trop le fantastique...c'est pour ça que ça ne m'a pas du tout flashée.

Discussion avec Madame Simone Noël (82 ans, retraitée, secrétaire de direction)

Mme Noël : Voilà, alors, j'ai commencé par lire les deux livres, j'ai été choquée, parce que c'est pas le genre de littérature que je lis habituellement, et puis, disons qu'avec l'âge, j'ai perdu pas mal de choses, mais enfin je me suis appliquée, je les ai lus tous les deux. Et puis, je n'ai tiré aucune conclusion, si ce n'est que je trouvais la lecture dure, pénible, que je ne comprenais pas, je n'arrivais pas à saisir l'idée de l'auteur, rien du tout. Alors j'étais partie sur une idée de dire, bien écoute, je ne comprends rien, je trouve que ce n'est pas...joli, je n'étais pas attirée. Alors, je vais mettre que ma foi des livres comme ça, ça ne rentrera jamais dans ma bibliothèque. Et puis, j'avais commencé à faire un petit brouillon, en état, j'avais préparé des trucs. Après je me suis dit, mais enfin, il faut bien quand même qu'il y ait une idée là dedans, et c'est cette idée que j'ai cherchée, et j'ai mis deux, trois jours à la chercher, finalement j'ai réalisé que si on lit Roberto Zucco et Un Fait divers, à mon avis, ça se rapporte au banditisme, mais au banditisme, à des gens qui ont été traumatisés, qui ont été

dououreusement éprouvés, et la prison. Et je suis partie là-dessus et c'est ce que j'ai trouvé. Alors ma conclusion, elle est celle que vous voyez là. Bien entendu, je n'ai pas pu me mettre à la place de certains personnages, je n'ai pas pu, comment je peux dire, même partiellement, dire j'aime mieux celui-là que celui-là. Mais j'en ai quand même déduit que ce sont des êtres, que ça relevait plus de la psychiatrie que de la police ou que et cætera... Alors..., ce que je dis, c'est que ma foi, ce sont des êtres malades pour faire ce qu'ils ont fait. Ce n'est pas normal. Ils ne sont pas normaux.

Mlle Moquillon : En fait, ça vous a fait réfléchir ?

Mme Noël : Voilà, oui, oui, ça m'a fait réfléchir. Au premier abord, quand je l'ai lu tout de suite, là eh bien, ça n'a pas été la joie pour moi. J'aime beaucoup lire, mais ça, ce genre de livres pas trop. Puis, je me suis dit, quand même ça doit vouloir dire quelque chose, et puis alors je me suis rapportée, alors attendez, je ne sais pas si c'est celui-là... [Elle cherche dans les premières pages de Un Fait divers] Où, il a écrit des livres : Sortie d'usine, Le Calvaire des chiens, La Folie de Rabelais, Le Crime de Buzon... C'est noir. J'ai trouvé que c'était noir, et je me suis dit, là il y a quelque chose qui... Il faut que je trouve, dans mon esprit, ça a été la prison, l'enfermement.

Mlle Moquillon : Et les personnages vous les avez trouvés un peu sympathiques ou vraiment vous ne les aimez pas les personnages ? Vous les trouvez attachants ?

Mme Noël : Bien, attachant, il y a une partie que c'était naïf, surtout dans Roberto Zucco : les gardiens, tout ça. C'est celui-là, je crois qui vient tuer sa mère, son père et tout. Alors il y a eu un côté naïf, quand il vient et qu'il met le couteau sous la gorge, c'est son couteau ou son revolver ?

Mlle Moquillon : Le revolver sous la gorge de la femme ?

Mme Noël : Parce que lui, il avait un tournevis.

Mlle Moquillon : oui.

Mme Noël : Celui-là, je crois qu'il avait trouvé un revolver. Il veut tuer la maman, puis le petit garçon est par terre. Il lui colle la tête par terre. Puis, il finit par tuer l'enfant et la mère, elle était presque heureuse qu'il ait tué son enfant, alors je n'ai pas senti un personnage tellement attachant.

Mlle Moquillon : Et Arne Frank, donc celui qui a tué, comment vous le trouvez ?

Mme Noël : Oui, alors euh, au fur et à mesure que je lisais, je l'ai repris. Je reprenais des... Mais c'était un peu dur comme lecture pour moi... parce que c'était, enfin, c'est quand ils parlent : c'est la femme, l'amie, puis on revient un peu en arrière pour repartir et pour... C'est pas un roman à l'eau de rose, ça c'est sûr. Mais, quand même, j'ai surtout cherché ce qu'ils

voulaient dire, et comme, quand même, les éditions de Minuit, ce sont de bonnes éditions quand même. J'ai dit, non, je ne peux pas donner ça comme ça en disant que ça ne m'a pas plu et que j'achèterai jamais des livres comme ça. Dans le fond de moi c'est un petit peu ce que je pense parce que si je dois m'acheter un livre c'est pas ceux-là que je m'achèterai pour me faire plaisir. Mais quand même, en étudiant, j'ai dit c'est la prison, c'est l'enfermement, c'est ce que je dis à la fin, et je ne sais pas si c'est ça. Et qu'est-ce que vous en pensez ? J'ai trouvé quelque chose de... ?

Mlle Moquillon : Ce qu'il y a surtout, c'est que les livres ça vous a fait vous poser des questions en fait.

Mme Noël : Oui, oui, oui, je m'en suis posée beaucoup, en fait. Je n'ai pas trouvé sympathique un gars qui martyrise des personnes, qui tue, et cætera... Maintenant, ce sont, celui-là, là par exemple [Arne Frank], il a connu l'enfer, il a ..., d'ailleurs son avocat le dit là sur la fin, il dit : « ça a été la descente aux enfers », je ne sais pas s'il dit ça comme ça, mais enfin... forcément, alors finalement, ce sont des malades, ce sont des malades, ce n'est pas possible que quelqu'un qui est normal fasse ce qu'il a fait. Celui-ci, on n'a pas le temps de le mettre en prison, Roberto Zucco, qu'il sort de prison.

Mlle Moquillon : Et vous les avez trouvés réalistes les personnages ? Vous avez trouvé que c'est réaliste en fait ?

Mme Noël : Ah, c'est réaliste ! Ah, sûrement que c'est réaliste. Parce que dans la société, certainement, nous on est un peu préservé, mais il y a des choses quand on lit les faits divers sur les journaux, ou quand on écoute à la télévision. Il y a des faits divers qui sont quand même semblants.

Mlle Moquillon : Et vous trouvez qu'il y a un personnage qui vous plaît dans Un Fait divers, ou vraiment il n'y a aucun personnage qui vous plaise ?

Mme Noël : Peut-être la femme, parce que quand même, elle a fait des efforts sa femme. Sa femme a fait beaucoup d'efforts pour essayer de ... Elle est restée trois ans avec lui, elle travaillait, lui ne voulait pas travailler, il restait..., quand il trouvait quelque chose, il se faisait aussitôt liquider. Et elle, elle a fait quand même un effort parce qu'elle est allée quand même contre la décision de ses parents, parce que ses parents n'en voulaient pas de ce garçon, elle a appris sa langue, elle est partie dans son pays. C'est la seule personne qui, à mon avis, et son amie quoi. Parce qu'elle a eu recours à son amie après. A part ça, je n'ai pas trouvé [Blanc].

Mlle Moquillon : Et l'écriture en elle-même, vous la trouvez belle ? La façon d'écrire à François Bon ou à Koltès ? Vous trouvez qu'ils écrivent bien entre guillemets ?

Mme Noël : Ca [Roberto Zucco], c'est sous forme d'une pièce de théâtre, alors on ne peut pas trop dire. On met les noms, on fait parler les gens, euh... Mais euh, un peu laborieux. Moi j'ai trouvé..., pour moi...

Mlle Moquillon : A lire, vous voulez dire ? Vous trouvez ça difficile à lire parce que c'est très entrecoupé ?

Mme Noël : oui, ce n'était pas trop suivi.

Mlle Moquillon : Et les phrases, vous les trouvez comment ? Vous les trouvez belles ?

Mme Noël : Ah bien, il y a avait des choses qui étaient jolies. A un moment donné, quand je l'ai lu, par exemple un rhinocéros dans la neige, là. Il y avait un petit peu de poésie de temps en temps. J'ai rencontré quelques phrases, je n'ai pas noté là, mais sûrement, à un moment donné, quand il dépeint quelque chose, il me semble qu'il dit..., qu'il a parlé d'un rhinocéros dans la neige ou quelque chose comme ça. La phrase m'a assez plu. Il y a quelques choses qui ont été un peu, oui..., qui étaient quand même [Blanc].

Mlle Moquillon : Que vous trouvez poétiques en fait ?

Mme Noël : Oui, voilà, ça a été [Blanc]

Mlle Moquillon : Donc, en fait, ce que vous retenez, c'est que ça vous a fait réfléchir ?

Mme Noël : Ah oui, ah oui, ça m'a fait beaucoup réfléchir. Quand on lit un livre finalement, il faut quand même essayer de penser..., je ne sais pas..., de se mettre à la place, pas se mettre à la place, mais euh, saisir l'idée ou l'esprit de l'écrivain. Voilà, et ça, je ne l'ai pas trouvé tout de suite.

Mlle Moquillon : Qu'est-ce qu'il a voulu faire penser au lecteur l'écrivain ? Qu'est-ce qu'il a voulu faire en écrivant ce livre ? Le but de l'écrivain quand il écrit ce livre, selon vous, qu'est-ce qu'il veut faire ?

Mme Noël : Le but, c'est ce que je dis sur la lettre. Ils veulent faire remarquer que... Ils seraient presque contre la prison, et contre l'enfermement surtout. Voilà, que pour des gens comme ça, ce n'est pas une solution. C'est ce que j'ai mis dans ma conclusion. Je pense que... Je pense que ces deux auteurs ont voulu faire comprendre ça. Je ne sais pas, il me semble que c'est... ce que je mets à la fin. C'est ça que j'ai saisi moi.

Mlle Moquillon : Et vous en avez préféré un ou... ? Vous trouvez qu'ils se ressemblent déjà ?

Mme Noël : J'aurais quand même préféré celui-là.

Mlle Moquillon : Un Fait divers donc.

Mme Noël : Oui, parce qu'il m'a été plus pénible à lire que celui-là parce qu'il est court, il fait un peu enfin... J'ai lu Zucco, j'ai lu les autres aussi.

Mlle Moquillon : Tabataba et...

Mme Noël : ...Oui Tabataba. Je n'ai pas pu mettre à tous. Il y a eu un peu une satire sur Coco Chanel, parce que... Il est certain qu'elle a été un petit peu tout ce que sur elle on dit. Mais ça aurait été dit plus élégamment, parce que là-dessus, il la traite comme...C'est certainement vrai... le fond est vrai... mais... On ne peut pas les comparer les deux, parce que ça [Un Fait divers] c'est un texte, un peu, si on veut, et ça [Roberto Zucco], c'est on parle, c'est la personne qui parle, alors on ne fait pas les mêmes phrases... quand on parle, quand on raconte quelque chose que lorsque les personnes parlent. Ce n'est pas la même chose. Moi, j'aime bien le théâtre, mais enfin, là, les gardiens, ils sont un peu bêtises, naïfs [elle lit à voix haute la scène 1 de Roberto Zucco]. On passe des pages comme ça ou euh...et puis après on cherche le fond bien sûr. Alors, j'ai lu Coco aussi, j'ai lu Tabataba aussi, alors Tabataba, ça m'a paru débile. Ca, c'était absolument débile.

Mlle Moquillon : Et si vous deviez résumer en fait, vous diriez quoi, pour les résumer chacun ?

Mme Noël : Que je les résume chacun ?

Mlle Moquillon : Si vous disiez à quelqu'un Un Fait divers c'est ça et Roberto Zucco c'est ça, vous diriez quoi ?

Mme Noël : Ah bien oui, ah non, ils sont différents. C'est quand même différent, même si dans le fond ils se rejoignent sur [Blanc]

Mlle Moquillon : Sur le sujet, en fait ?

Mme Noël : Pour moi, sur la prison, sur l'enfermement. Mais non [Blanc]

Mlle Moquillon : Et vous diriez quoi alors si vous deviez dire à quelqu'un ce que c'est Un Fait divers ?

Mme Noël : Ca plutôt, Un Fait divers.

Mlle Moquillon : Et pour raconter l'histoire vous diriez que c'est quoi en fait ? C'est l'histoire de quoi ? De quoi ça parle ?

Mme Noël : De toutes façons, ils le disent là [Elle montre la quatrième de couverture], c'est l'histoire d'un gars qui à mon avis, c'est un malade, il séquestre des personnes, il va jusqu'à tuer...comment je peux dire moi ça, et puis que c'était prémedité ce qu'il a fait. Il ne fait pas Marseille en vélomoteur jusqu'au Mans avec un couteau bien aiguisé sans avoir l'idée de le faire. Je ne sais pas, je ne réponds peut-être pas à la question.

Mlle Moquillon : D'un autre côté, il y a peut être une part de fatalité parce qu'il dit environ : si la mobylette cale en fait, je n'y vais pas, à un moment, il le dit.

Mme Noël : Oui, oui, à un moment, il le dit. Et puis, à la fin, il pleure, à la fin, il pleure, il baisse les bras et il pleure ; et, il se rend compte peut être de ce qu'il a fait et tout, mais il est

bien trop tard, si... Il a agi sous une impulsion. Au fond, c'était un gros malheureux, mais... On ne peut quand même pas faire les frais, la société ne peut pas faire les frais de personnes qui sont malades mentalement.

Mlle Moquillon : Et vous préférez Arne Frank ou Roberto Zucco ?

Mme Noël : Celui que j'ai préféré c'est celui-là [Un Fait divers]. Non, celui-là c'est... Celui-là, je le parcours.

Mlle Moquillon : Et au niveau du personnage, vous l'aimez bien Roberto Zucco ?

Mme Noël : Non.

Mlle Moquillon : Et, par contre Arne Frank, un peu quand même, Arne Frank, c'est l'assassin.

Mme Noël : Frank Arne, non, non je ne l'aime pas, je ne l'aime pas, non parce qu'on peut pas aimer quelqu'un qui a fait ce qu'il a fait, mais..., à un moment donné, je crois que je dis, je l'ai lu c'était douloureux, ça m'a fait quelque chose, mais j'ai pas de la pitié. Je ne sais pas, je n'ai pas ressenti de la pitié, parce que je n'ai peut-être pas connu ce qu'ils avaient passé avant. On commence au moment où ils sont déjà déséquilibrés. Non, je n'ai pas connu, je n'ai pas senti... Je crois bien que je le dis à un moment donné, je n'ai pas senti [Elle regarde ses réponses dans le questionnaire]. « Dans l'ensemble ces personnages m'ont déplu, aucun ne m'a paru équilibré », la femme peut-être. [Elle cite sa réponse à la deuxième question].

Mlle Moquillon : Les deux livres, vous trouvez qu'il y a un langage trivial dedans ?

Mme Noël : Celui-là surtout.

Mlle Moquillon : Roberto Zucco, surtout, donc.

Mme Noël : Surtout celui-là [Roberto Zucco].

Mlle Moquillon : Celui-là moins ? [Un Fait divers]

Mme Noël : Celui-là moins [Un Fait divers].

Mlle Moquillon : Et cela vous a inspiré quoi comme sentiment alors ?

Mme Noël : Douloureux, oui, douloureux.

Discussion avec Mademoiselle Olivia Joffre (Élève en première littéraire, âgée de 17 ans)

Mlle Moquillon : Alors qu'est-ce que tu as pensé en fait des livres respectivement ? Est-ce qu'ils t'ont plue ? Qu'est-ce que tu as pensé de l'écriture et des auteurs ?

Mlle Joffre : Alors déjà je me rappelle quand tu m'avais présenté les deux livres, je les avais feuilletés déjà, comme ça, voilà, et c'est vrai que ma première réaction quand j'ai vu le livre de Bon, de suite, je me suis plutôt refermée, et d'entrée, ce livre ne m'a pas trop plue, et puis bon par contre, c'est vrai que Zucco avait l'air beaucoup plus attrayant que Un Fait divers. Après c'est vrai que le reproche, enfin ce que je n'ai pas trop aimé dans François Bon, enfin dans Un Fait divers, son style d'écriture, c'est que justement il n'a pas changé de style d'écriture pour chaque personnage. Enfin tous les personnages s'exprimaient de la même façon, et bon après, pour Koltès, je trouvais que c'était bien parce qu'il adaptait son style, enfin ce qu'il écrivait, au langage que chaque personnage pourrait avoir.

Mlle Moquillon : Tu trouves que Le Mécanicien parle comme Arne Frank ?

Mlle Joffre : Evidemment c'est deux points de vue différents, mais je trouve que dans le style, enfin déjà un mécanicien ne s'exprime pas avec des ...enfin c'est peut-être un cliché, mais bon déjà, enfin, disons qu'on sentait trop la présence de l'auteur à travers tous les personnages [blanc]

Mlle Moquillon : Tu as lu les quatrièmes de couverture ?

Mlle Joffre : oui, oui, vite fait...

Mlle Moquillon : D'après toi, qu'est-ce qu'ils ont voulu faire les auteurs ? Qu'est-ce qu'ils ont voulu inspirer au lecteur ?

Mlle Joffre : Déjà une quatrième de couverture, c'est fait pour donner envie au lecteur de lire le livre...

Mlle Moquillon : ... Enfin, pas forcément dans la quatrième de couverture...

Mlle Joffre : Déjà, ce qu'on peut remarquer, c'est que pour Koltès c'est pas, ah si, si je confonds, donc c'est Koltès qui a... dans les deux cas c'est l'auteur qui a écrit la quatrième de couverture...c'est vrai que, à première vue...

Mlle Moquillon : C'est Le Courrier de l'Ouest selon ce qui est écrit qui a rédigé l'article de la quatrième de couverture, enfin même si c'est François Bon qui a choisi de l'insérer.

Mlle Joffre : C'est vrai que si on lit la quatrième de couverture de Bon, c'est plus abrupt comme introduction, parce que bon, là il nous fait entrer directement dans ce qui s'est passé, et c'est vrai qu'après, si on lit tout le livre, c'est l'enquête qui est liée, enfin c'est lié à ce bout d'article qui est la quatrième de couverture. Alors c'est vrai que ça a l'air plus intéressant au premier abord, alors après Koltès s'est contenté de trois phrases, mais qui bon, mais c'est vrai qu'une fois, après avoir lu ces trois phrases de Koltès, disons que si on les relit après avoir lu

le livre on comprend tout à fait, la femme est une gamine, et le véritable héros, c'est à la base une force de la nature, puisque bon il a quand même tué son père, sa mère et d'entrée on nous le dit, euh, juste d'être ébranlé par un sentiment, ça le fragilise, et justement ça montre qu'un héros, ou une force de la nature peut être touché.

Mlle Moquillon : Donc d'après toi là le héros c'est Zucco, parce que toi, tu dis avoir préféré la gamine dans ton questionnaire, mais là, pour toi, c'est Zucco, tu as évolué donc [blanc] et là pour toi le héros, tu as dit dans ton questionnaire que c'était le mécanicien en fait ?

Mlle Joffre : oui.

Mlle Moquillon : Pour toi, c'est lui ?

Mlle Joffre : Oui, parce que, voilà justement, d'entrée dans Zucco on nous présente d'entrée le héros comme tous les héros types, c'est-à-dire c'est l'homme qui est fort, une force de la nature, puisque bon il le compare même à Goliath dans sa quatrième de couverture, tandis qu'un mécanicien qui, au premier abord , je me rappelle les premières phrases du mécanicien dans le livre c'est « elle m'appelait le mécanicien », donc on nous montre que c'est un homme dont tout le monde se fout un peu, c'est-à-dire qu'il est pas très important parce que justement il est mécanicien, et, en fin de compte, c'est lui qui va les sauver ce soir-là, qui va faire quelque chose.

Mlle Moquillon : Donc pour toi c'est le mécanicien le héros, alors il a voulu faire quoi d'après toi François Bon dans ce livre ?

Mlle Joffre : C'est vrai que moi, en pensant que le mécanicien, c'est le héros, c'est pour montrer qu'en fin de compte, il ne faut pas se fier aux apparences.

Mlle Moquillon : Et Arne Frank, l'assassin, il est connoté négativement par l'auteur ? Comment tu le perçois Arne Frank, en fait ?

Mlle Joffre : Arne Frank, je ne l'aime pas du tout parce que...Je ne sais pas...il est pas... je ne perçois pas tellement de sentiments dans ce personnage, tandis que dans Zucco, justement, on sent ses sentiments par rapport à cette histoire qu'il a avec la gamine, tandis que, lui, son mobile, je ne l'ai pas tellement compris.

Mlle Moquillon : Son mobile, en fait, il n'en a pas vraiment, si ce n'est la jalousie, il voit sa femme arriver avec un autre homme et il est jaloux en quelque sorte, il a une impulsion en fait.

Mlle Joffre : Justement c'est ça. Et je...[blanc]

Mlle Moquillon : Zucco, il n'a pas plus de mobile quand il tue l'enfant, il n'en a pas de mobile.

Mlle Joffre : Non c'est sûr mais...

Mlle Moquillon : Il a la voiture, il a la femme, il pouvait partir, il n'a aucun mobile pour tuer l'enfant, il le tue gratuitement, au moment où il tue l'enfant, il a tout.

Mlle Joffre : Oui, mais la femme dans Zucco, je l'ai trouvée justement complètement connue en fait, moi j'aurai plutôt tué la femme que l'enfant. Mais bon, c'est vrai qu'Arne Frank, c'est un personnage que je ne comprends pas.

Mlle Moquillon : Et il ne t'as pas émue quand il parle d'une certaine fatalité qui s'abat sur lui, ça ne t'a pas émue ?

Mlle Joffre : J'ai trouvé ça facile de sa part de dire ça, c'est facile de dire que c'est la fatalité qui... Je ne sais pas mais, pour parler de Phèdre, on dit c'est la fatalité, à l'heure actuelle n'importe quel criminel peut dire : ah bien justement, voilà, j'ai eu une enfance de merde, j'ai été élevé dans telles conditions, mon père m'a battu, donc bon ben voilà, comme ça on peut tout excuser.

Mlle Moquillon : Non, mais en fait, c'est pas présenté comme ça, lui il dit : on a volé une voiture, on comptait la ramener, on l'a plantée, et en fait du coup, je suis parti pour ne pas faire de prison, et c'est ça qui fait qu'il ne pouvait pas revenir en Allemagne, lui il ne l'explique pas par des raisons sentimentales ou autres, il dit : pour une bagnole plantée dans un talus, c'est toute une vie qui déraille en fait.

Mlle Joffre : Oui, mais bon peut-être qu'après...

Mlle Moquillon : Ca ne t'apitoie pas en fait, tu n'as pas de pitié pour Arne ?

Mlle Joffre : Non, franchement non, parce qu'il a quand même eu, après avec la femme qu'il avait choisi, il est allé s'installer à Marseille, donc, c'est quand même lui c'est ce qu'il avait un petit peu choisi, puisqu'il voulait aller s'installer là-bas, sa femme le suivait parce qu'elle quittait un peu sa famille, donc bon, elle faisait des sacrifices pour lui, et après lui...

Mlle Moquillon : C'est elle qui voulait partir aussi parce que ça ne lui plaisait pas quand il s'est intégré plus ou moins dans sa famille, au moment où lui s'intègre bien dans sa famille, qu'elle se revoit dans une routine, c'est elle aussi qui veut partir, et s'éloigner, ils partent en Allemagne, puis après ils partent à Marseille, c'est pas seulement sa volonté à lui...

Mlle Joffre : ... Oui je sais, d'accord, mais bon, notamment, lui après n'a pas fait plus d'efforts que ça, et elle qui voulait fuir sa routine, ils ont recréé une routine ailleurs. [Blanc]

Mlle Moquillon : Et sinon, tu penses qu'ils sont réalistes les textes ?

Mlle Joffre : C'est fort probable que ce type de choses existe puisque justement pour, dans Un Fait divers, Arne Frank fait justement les choses sous le coup d'une impulsion, et il y a pleins de cas, aux infos on en parle des fois, ou des meurtres passionnels, ou des trucs justement qu'on ne contrôle pas, ce sont les sentiments qui parlent.

Mlle Moquillon : Tu trouves qu'ils se ressemblent les deux livres ?

Mlle Joffre : Par rapport à quoi ?

Mlle Moquillon : Tu trouves que l'un ressemble à l'autre en fait ?

Mlle Joffre : Ben si on se base sur le style pas du tout puisque Roberto Zucco, c'est une pièce de théâtre en fait, et bon une pièce de théâtre, le problème c'est que le lieu est toujours différent et ce serait difficile de le mettre en scène je pense, mais dans Un Fait divers, enfin non je ne pense pas qu'on puisse dire que c'est pareil parce que...et puis quelque chose que je n'ai pas comprise, c'est les irrutions d'acteurs dans Un Fait divers ?

Mlle Moquillon : En fait, c'est parce qu'il y a effectivement un court métrage qui a été tourné à propos de ce fait divers, donc il y a effectivement une équipe qui a mis en scène ça, donc François Bon parle à la fois des acteurs réels du fait divers, et ceux qui après l'ont envisagé au cinéma.

Mlle Joffre : Enfin j'ai pas trouvé les interventions des..., j'ai pas trouvé que cela faisait avancer quoique ce soit dans l'histoire.

Mlle Moquillon : Ca ne t'a pas gênée que cela soit très décousu comme ça, pour la lecture ?

Mlle Joffre : Non, ça ne m'a pas gênée, mais simplement c'était ennuyeux, c'était ennuyeux parce qu'on avait l'impression que ça n'avancait pas, il y avait des fois où c'était intéressant, mais je me souviens que j'attendais à chaque fois les interventions du mécanicien, je me disais, là bon c'est l'amie, c'est la femme qui parle, c'est Frank Arne, donc je m'en fous, mais j'attendais, je lisais en vitesse, et j'attendais les interventions du mécanicien parce que je savais que lui allait parler de...

Mlle Moquillon : De l'intrigue en fait

Mlle Joffre : De l'intrigue, et c'est ça...

Mlle Moquillon : Donc c'est l'intrigue qui t'a fait avancer dans la lecture ?

Mlle Joffre : Oui, c'est ça, le problème c'est qu'à la fin, je voulais savoir pourquoi il avait fait ça, pourquoi, enfin pourquoi il avait tué cet homme et tout, puis, je suis restée un petit peu con à la fin du livre, voilà, il a fait ça un peu pour rien, voilà sur un coup de tête, je pense que c'est moins intéressant, parce que tout le long du livre justement, bon bien, étant donné que chaque personnage a de longs moments pour s'exprimer, pour exprimer son point de vue, pour exprimer ce qu'il pense, justement, c'est peut-être pour qu'à la fin on comprenne mieux pourquoi il a fait tout ça, et bon c'est ça qui m'a motivée en me disant bon bien, il a bien une raison quand même, puis à la fin, on ne sait pas pourquoi.

Mlle Moquillon : Tu cherchais en fait pourquoi Arne avait fait ce qu'il a fait.

Mlle Joffre : Oui, voilà, je cherchais les éléments qui, et puis plus j'avançais et plus je trouvais que tout était négatif sans vraiment de raison. Par exemple un épisode qui m'a marquée, parce que c'est vrai moi j'aime bien les animaux, donc, c'est vrai que ça m'a..., à la limite que le gars se fasse tuer d'un coup de tournevis je m'en fichais, mais alors le coup du chien, ça m'a traumatisée complet, cette pauvre bête qui n'a absolument rien fait, il le prend comme ça sans raison, puis pouf, il le balance par la fenêtre, j'ai trouvé ça mais dégueulasse. Alors là, ça m'a vraiment beaucoup touchée.

Mlle Moquillon : Parce que le coup de tournevis on ne le voit pas, on n'en parle quasiment pas d'ailleurs ? C'est dit en quelques lignes. Sauf les gens qui viennent en parler. Alors que pour le chien, il y a une sorte d'insistance ?

Mlle Joffre : oui. Alors là c'est vrai que bon, est-ce que c'est moi ou est-ce que maintenant les gens s'apitoient plus sur ce genre de choses, ou est-ce qu'il suffit, je pense à Diderot dans la Lettre sur les aveugles, il dit que dans le fond : « il est plus facile de tuer un homme que l'on voit de loin plutôt que de tuer un bœuf de ses propres mains ». Donc c'est vrai que si quelque chose est décrite, en long, en large, en travers, là bon, ça nous touche plutôt qu'une description rapide.

Mlle Moquillon : Et qu'est-ce que ça t'a fait ressentir Un Fait divers comme sentiments, qu'est-ce que tu as ressenti, qu'est-ce que tu en as pensé après la lecture ?

Mlle Joffre : À la fin, l'éloignement des deux amies, je me suis dit que... quand il y a ce genre d'histoires qui doit arriver, c'est ce qu'il doit se passer. Je veux dire, que quand il arrive quelque chose de grave au sein d'un groupe de personnes, comme par exemple la mort, la mort d'un être cher je pense que les personnes se séparent comme pour essayer d'oublier et de gommer ce qui s'est passé, pour essayer de se reconstruire après.

Mlle Moquillon : Et ça a changé ta vision des choses Un Fait divers ou ça a modifié quelque chose pour toi, ça t'a apporté quelque chose ?

Mlle Joffre : Non, simplement, ça n'a fait que renforcer mon idée que, maintenant, ça doit l'être depuis longtemps, mais si on veut tuer quelqu'un on n'a pas forcément besoin d'un mobile.

Mlle Moquillon : Et pour Roberto Zucco, ça a changé ta vision de quelque chose, ça t'a apporté quelque chose personnellement, tu as ressenti quoi à la lecture ?

Mlle Joffre : C'est l'histoire de la gamine qui m'a le plus marquée parce que bon je suis à un âge où on dit que généralement les premiers rapports sexuels doivent arriver à dix-sept ans et quelques, alors bon [rires] donc bon forcément enfin on est dans la moyenne là, et tout le monde me dit, les parents et tout, il faut le faire parce qu'on aime, il faut le faire par amour et

tout, et là, cette gamine, il lui arrive ça, et dans le fond, je me demande si Roberto Zucco, enfin si elle l'avait vraiment choisi.

Mlle Moquillon : Ah non, il la viole.

Mlle Joffre : Bon bien voilà, c'est pour ça, il la viole, donc est-ce qu'après, elle n'essaie pas de se persuader qu'elle l'aime pour adoucir ce qui s'est passé. [Blanc]

Mlle Moquillon : Roberto Zucco, c'est aussi une part de rêve, c'est un élément extérieur dans son enfermement à elle, elle, elle ne voit que sa famille, et Roberto Zucco, c'est quand même quelqu'un, comme le dit Koltès d'extraordinaire en fait.

Mlle Joffre : Oui, bien sûr, mais quand on est, moi quand j'étais petite, c'est vrai que la plupart des filles c'est ça, quand on est gamine, quand on dit : « on a un amoureux », c'est parce que le garçon, on l'a regardé pendant des mois, et c'est vraiment l'amoureux, c'est pas, on décide pas d'être amoureux sur un coup de tête, quand on est gamine.

Mlle Moquillon : Oui, enfin, elle se fait violer.

Mlle Joffre : Alors qu'après elle dit qu'elle l'aime puisqu'elle va même jusqu'à se prostituer par amour pour lui, et euh, moi, je pense qu'elle essaie de s'en convaincre et peut-être que, et d'un autre côté sombrer dans la prostitution, c'est que bon voilà, il est arrivé ça et du coup, cette chose qu'on a tendance à sacraliser, eh bien du coup, puisqu'on lui a volé quelque chose, on lui a pris quelque chose, c'est ce qu'elle dit, eh bien ,maintenant ça n'a plus d'importance.

Mlle Moquillon : Et Roberto Zucco, tu l'aime bien ou c'est comme Arne ?

Mlle Joffre : Je préfère nettement Roberto Zucco à Frank Arne.

Mlle Moquillon : Pourtant, il tue plus de personnes, il tue son père, sa mère, l'enfant, le flic, et tu préfères Roberto Zucco. Tu peux l'expliquer ou pas ?

Mlle Joffre : Ben euh, son père, je ne sais plus pourquoi il l'a tué...

Mlle Moquillon : C'est rarement expliqué en fait, le flic, on sait qu'il le tue pour avoir un revolver.

Mlle Joffre : Sa mère on pense que si elle lui avait donné son pantalon plus tôt, si elle avait moins posé de questions, peut-être qu'elle serait encore en vie.

Mlle Moquillon : Et tu préfères Zucco à Arne, tu peux expliquer pourquoi ? Arne, tu dis que c'est facile la manière dont il « s'excuse », que c'est atroce ce qu'il a fait, et Zucco, pourtant, il a commis quatre meurtres, il a violé une gamine, et ça ne te fait rien, enfin tu l'aimes bien.

Mlle Joffre : C'est pas non plus le gars que j'aimerai bien...

Mlle Moquillon : Non, mais le personnage, tu l'aimes bien ou tu ne l'aimes pas ?

Mlle Joffre : Ah oui, je préfère Zucco à Arne parce que... c'est difficile à expliquer, mais, dans le fond, lui après cette gamine justement, enfin si on se base sur le viol, cette gamine

enfin, il l'a... Je ne sais pas si on peut dire qu'il l'a aimée, mais par exemple, la discussion qu'il y a entre eux, le dialogue, quand il lui dit tu garderas mon secret ou... C'est, ça dénote je trouve une certaine sensibilité.

Mlle Moquillon : Et chez Arne Frank tu ne l'as pas trouvé sensible en fait.

Mlle Joffre : Ah non. Et puis dès le début, le premier mot en fait c'est « l'homme ». Et « l'homme » ça laisse envisager que... Le personnage, et disons que voilà je pense en fait qu'il y a une différence entre « l'homme » sous entendu l'humanité, et « l'homme », la femme ; l'humanité c'est vu comme quelque chose de très positif, du moins à mes yeux, et quand on dit « l'homme », sous entendu un homme quelconque on l'envisage avec tous ses défauts, ses vices, enfin tout ce qui est négatif chez lui.

Mlle Moquillon : Et quand par exemple Arne dit, quand il raconte leur rencontre avec la femme : « C'était un pas à côté de leur route monotone, ce qu'elles attendaient de leurs vacances pour autre chose qu'un bref défilé de semaines entre deux années de routine assignée. Donc elle était là devant moi et on se regardait et c'est un désespoir que je n'avais jamais vu sur personne ni senti avec une telle intensité et cela personne ne l'expliquera jamais ni pourquoi c'est à moi et en cet instant que ce désespoir elle offrit. » Là il raconte leur rencontre.

Mlle Joffre : Oui, c'est bien joli, mais le désespoir c'est elle qui le vit, c'est pas lui, lui tout ce qu'il fait là c'est voir simplement, étant donné que lui il le raconte comme ça, et bien forcément, il y a une certaine sensibilité, mais je trouve [Blanc] Evidemment, il doit avoir des sentiments, mais dès le début, je ne saurai pas l'expliquer, mais rien que « l'homme », « l'homme », on voit « l'homme » dans toute sa négativité rien que par ce premier terme. Après cette image m'a poursuivie tout au long du livre, après je n'ai vu aucun élément qui me permettait de revenir sur cette impression là, puisque après, on ne connaît pas son mobile, il n'y a rien qui tient, qui puisse jouer en sa faveur, donc forcément, cette image là est restée.

Mlle Moquillon : Et donc François Bon d'après toi qu'est-ce qu'il a voulu montrer, qu'est qu'il a voulu faire penser ou ressentir au lecteur ?

Mlle Joffre : Alors, c'est très difficile que je puisse parler de ce livre, alors en plus qu'est-ce que l'auteur a voulu faire ressentir au lecteur, parce que je n'ai pas été très réceptive à ce livre. [Blanc]

Mlle Moquillon : En fait ce que tu veux dire c'est que tu as senti que tu ne l'avais pas reçu peut-être comme il aurait entre guillemets fallu le recevoir ?

Mlle Joffre : Peut-être, voilà. D'ailleurs, quand on avait parlé de la vie de l'auteur, moi je t'avais dit que j'imaginais Bon dans sa bulle, l'auteur qui vit dans le seizième à Paris, dans son bureau, bien au chaud, et par contre Koltès qui est mort du sida.

Mlle Moquillon : Ca tu le savais donc qu'il était mort du sida ?

Mlle Joffre : Ca, je le savais en fait, mais rien que par le style qu'il a employé, le langage qu'il emploie dans son livre, c'est pas le langage cul serré Paris seizième.

Mlle Moquillon : Tu trouves que Bon c'est un langage Paris seizième ?

Mlle Joffre : C'est un langage... Ce n'est pas tout le monde qui s'exprime comme ça, je ne dirai pas que c'est Paris seizième, mais Bon, ce n'est pas un langage qui est à la portée de tout le monde, et j'ai trouvé ça à la limite amusant que des gens ordinaires philosophent entre guillemets, et puis toujours avec cette constance du même vocabulaire, même...enfin, il n'y a pas...le style est toujours le même.

Mlle Moquillon : Tu trouves que par exemple, là je t'avais lu un texte d'Arne, et là c'est le mécanicien qui parle : « Ce n'était pas une machine, ce type on pouvait encore peut-être le manipuler, comme sous le palan on tourne un moteur »...

Mlle Joffre : ...Oui mais c'est pour ça que le mécanicien je l'aime bien, parce que lui, il a encore à la limite une petite part d'authenticité.

Mlle Moquillon : Et quand il dit : « qu'on le materait comme on fait d'une bête en lui écrasant la tête », là c'est le mécanicien qui parle encore, probablement, enfin, je ne sais pas, mais probablement que Arne ne dirait jamais « materait » ou des choses comme ça, il a quand même un vocabulaire très machiste le mécanicien, il s'affirme quand même comme homme quand il décrit sa façon d'uriner tu trouves ça humain, mais lui...lui il sent qu'il y a un jeu de forces et que... Le mécanicien a un vocabulaire très machiste, qu'Arne n'a pas par contre.

Mlle Joffre : Oui, d'accord, mais, justement, ça lui laisse un peu plus d'humanité au mécanicien, enfin, d'humanité, ce que je veux dire c'est que il est plus authentique que les autres personnages.

Mlle Moquillon : Ah, tu l'as trouvé plus proche du réel que les autres personnages, tu as trouvé qu'ils étaient peut-être plus imprégnés de l'auteur que le mécanicien.

Mlle Joffre : Oui voilà... Déjà quand il parle de lui, ça m'a quand même marquée parce que ça colle bien justement aux préjugés qu'on les gens dans la vie, c'est un mécanicien donc bon ..., qu'est-ce qu'on s'en fout de ce qu'il peut penser. Et, non c'est vrai que c'est ça que j'ai bien aimé dans ce personnage.

Mlle Moquillon : Et pour finir tu pourrais me dire, en fait, ce que tu as pensé de Roberto Zucco et ce que tu as pensé de Un Fait divers en quelques mots, comme si tu disais à quelqu'un, j'ai lu ce livre, et puis j'ai lu cet autre livre, ce que tu en as pensé, ou si tu devais conseiller ou déconseiller la lecture de ces deux livres ?

Mlle Joffre : Je ne me permettrai pas de déconseiller, même si moi je n'ai pas trop aimé Un Fait divers, je ne me permettrai pas de le déconseiller parce qu'il peut être interprété de façons différentes, moi, par exemple, j'ai préféré le mécanicien, mais peut-être qu'une autre sera bouleversée [rires] par le destin de Arne, et donc, c'est vrai que là ça dépend de chacun. Roberto Zucco, ce que j'ai aimé, c'est justement, pour revenir aux meurtres qu'il commet, c'est que, je pense que c'est quelqu'un qui a une soif de vie, et quiconque se met en travers de son chemin... Enfin, pourquoi avec la gamine, il a une telle connexion quelque part, c'est parce que la gamine, bon déjà il la viole donc..., de toutes façons elle n'oppose aucune résistance parce que c'est une gamine, et puis après, comme elle semble l'aimer, au contraire, elle ne se met pas en travers de son chemin, la femme le fait sortir de ses gonds, parce qu'elle est..., la femme dans Roberto Zucco, je l'ai trouvée mais..., enfin, je ne l'ai pas du tout aimée, je l'ai trouvée détestable, et c'est par sa faute, à elle, que le gamin meurt. Et après, pour François Bon, ce qui est intéressant, les gens, c'est les rapports qu'on les gens entre eux, on s'immisce plus que dans Roberto Zucco, Roberto Zucco est plus centré sur Roberto Zucco, tandis que dans Un Fait divers, on s'immisce dans la réalité, le quotidien de gens ordinaires, mais dans le fond c'est une histoire assez..., même si c'est un fait divers, pour des gens ordinaires comme eux, c'est quelque chose d'assez hors du commun d'assister à ce genre de crise, de scène, donc c'est vrai que c'est plus intéressant pour pouvoir..., si on devait étudier la condition humaine, c'est plus intéressant de lire Un Fait divers que Roberto Zucco qui est plus centrée sur le personnage principal. Enfin, c'est ce que j'ai pensé en première lecture, peut-être que si j'avais lu plusieurs fois Un Fait divers, j'aurais peut-être été plus touchée par d'autres choses.

Discussion avec Monsieur Christophe Schrek,
Âgé de 32 ans,
Conducteur de trains.

Mlle Moquillon : Qu'est-ce que tu as pensé à chaque fois du personnage principal, c'est-à-dire de Zucco et de Arne ?

Mr Schrek : Ils sont trop bizarres, c'est ça le truc. Ils sont trop drôles. Il y en a un c'est vraiment le fou...

Mlle Moquillon : Roberto Zucco

Mr Schrek : Roberto Zucco, c'est illogique ce qu'il fait, en plus il ne t'explique même pas dans le livre pourquoi il fait ça, pourquoi... C'est un mec, il tue et voilà

Mlle Moquillon : Et Arne Frank, tu l'as trouvé comment ?

Mr Schrek : Déjà, je n'ai pas fini le livre, parce que j'ai eu l'impression de lire La Provence, et en même temps l'auteur il veut... en fait tu lis un fait divers et c'est comme s'il voulait, comme si l'écrivain il voulait montrer qu'il écrit intelligent et qu'il arrivait à; il écrit plein de petits trucs autour... comment expliquer ça ? Il raconte une histoire et il brode beaucoup dans cette histoire. Et à la limite après avec tout ce qu'il raconte autour l'histoire elle devient... Lui ce qu'il veut dire c'est ce qu'il y a autour de l'histoire...

Mlle Moquillon : Ce que tu veux dire peut-être, c'est qu'on perd l'intrigue.

Mr Schrek : Déjà, il n'y a rien, il n'y a pas d'intrigue. Il se sert de cette histoire un peu drôle, oui un peu drôle parce que le mec il a traversé toute la France en mobylette ; et en fait il se sert de ça pour raconter des trucs personnels, et j'ai eu l'impression que c'était un peu pour montrer qu'il écrit bien. Déjà, je ne l'ai pas fini parce que tu sais tout au début.

Mlle Moquillon : Comme il n'y a pas d'intrigue, ça ne t'a pas intéressé comme lecture ?

Mr Schrek : Non, pas du tout.

Mlle Moquillon : À partir du moment où tu as perdu l'intrigue, tu as trouvé ça inintéressant.

Mr Schrek : Après le mec il parle alors, ce n'est pas intéressant, si il y a le moment où le Mécanicien il raconte l'histoire, c'est quand ils sont enfermés dans la chambre, et il y a le Mécanicien qui fait un peu le héros, là ça m'a un peu intéressé parce qu'il y avait un peu d'action, après il n'y avait plus rien [rires]

Mlle Moquillon : Et pour toi, le héros c'est le Mécanicien, c'est celui qui t'a le plus plu ?

Mr Schrek : Oui, parce qu'autour...

Mlle Moquillon : Et Arne Frank, il t'a plu ou il ne t'a pas plu ? Tu l'as trouvé comment ?

Mr Schrek : Trop décalé. C'est vraiment un...c'est un personnage...vraiment hors de la société, il pense vraiment autrement, il est différent.

Mlle Moquillon : Et ça t'a plu qu'il pense différemment ou pas trop ?

Mr Schrek : Non parce qu'il a fait du mal quand même.

Mlle Moquillon : Et tu préfères Roberto Zucco ou Arne Frank ?

Mr Schrek : Je ne sais pas. Zucco peut être parce qu'à la limite c'est plus une fiction, que l'autre c'est vraiment un vrai personnage, donc du coup tu te dis le mec qui est comme ça il est trop bizarre, Zucco, ça n'existe pas.

Mlle Moquillon : C'est étrange que tu dises cela parce qu'en fait Zucco est le double d'une personne qui a vraiment existée.

Mr Schrek : Oui mais ça ne s'est pas passé comme ça dans la réalité ?

Mlle Moquillon : Il a commis globalement les mêmes meurtres, c'est sûr que Koltès la façon dont il écrit ça a tendance à...

Mr Schrek : ...Oui, c'est facile ; ça me fait penser aux films américains, il met une balle dans la tête et il part. Ca va vite. On a l'impression que ça va vite parce qu'il passe d'un lieu à l'autre, enfin, en fait tu sais pas trop où tu es à chaque fois.

Mlle Moquillon : Et tu as préféré lire quoi ?

Mr Schrek : Koltès ; parce que l'autre c'est lourd à lire, j'ai trouvé que c'était vraiment pénible à lire, j'ai rarement lu des livres aussi pénibles, même à l'école [rires] ; parce qu'à l'école j'ai lu des livres durs mais alors là c'était une horreur.

Mlle Moquillon : Qu'est-ce qui t'a gêné ?

Mr Schrek : Oui, parce que qu'en tu lis, tu es obligé de revenir plusieurs fois en arrière, pour comprendre ce qu'il a voulu dire l'écrivain ; peut-être parce que je suis un peu benêt ou parce qu'il a voulu dire des trucs très compliqués. En fait, il y a des scènes simples, et lui dans les scènes simples, il rajoute des trucs très compliqués.

Mlle Moquillon : Et l'écriture des phrases, ça t'a gêné, quand tu lisais une phrase est-ce que tu trouvais...

Mr Schrek : Oui, c'est pour ça que je revenais en arrière, des fois il y avait des mots que je comprenais pas mais je sautais ; comme c'est tordu, c'est pour ça que j'ai eu du mal à le lire et que je suis revenu en arrière. Comme c'est tordu, en plus tu ne comprends pas le sujet

Mlle Moquillon : Et l'intrigue ?

Mr Schrek : Oui, j'ai compris à ma manière, c'est un jaloux. Comme je n'aime pas les jaloux en plus, je trouve que c'est un des pires défauts la jalousie.

Mlle Moquillon : Tes impressions après la lecture de chaque livre ?

Mr Schrek : Zucco déjà au début ça m'a fait rire parce que c'est tellement décalé, c'est tellement bizarre comme histoire...le mec, il est assis à côté de la femme, ils discutent, les gens ils parlent autour, ça fait un peu une drôle d'impression, c'est...drôle. Mais comme c'est court comme histoire, c'est facile à lire quand même, ce n'est pas comme l'autre. Tu arrives facilement à lire, à suivre. Ce n'est pas laborieux à lire, c'est drôle la façon dont c'est présenté.

Mlle Moquillon : Ca t'a plu ou pas Zucco ?

Mr Schrek : Il ne fallait pas que ça dure, oui ça m'a plu, mais bon, après c'est lourd quand même à lire parce que tu n'as pas de notions. Dans un livre, j'aime bien savoir où je suis, où ça se passe, les mecs, tout ça. Et là, tu passes d'un truc à l'autre ; il n'y a rien...d'une scène tu passes à une autre scène où c'est complètement différent. Tu passes dans une chambre, après ils sont dans le parc...

Mlle Moquillon : C'est le fait qu'il n'y a pas de logique qui t'a gêné ?

Mr Schrek : Déjà dans son comportement il n'y a pas logique, et ce n'est pas expliqué, il n'y a pas de logique...

Mlle Moquillon : C'est sa logique à lui, en fait ?

Mr Schrek : Oui, il est à part. C'est un personnage, il fait un truc et puis voilà, c'est comme ça. Mais même les gens autour ils sont illogiques, par exemple quand on voit les deux gardiens de prison qui parlent au début, ils ne parlent pas comme ça des gardiens de prison. Ça m'a fait rire, ça m'a fait pensé à un film, le mec juste avant de tuer quelqu'un, il parle d'un truc banal, c'est vraiment décalé par rapport à ce qui se passe. Quand ils sont dans le parc avec la femme, les gens qui parlent autour, c'est impossible que les gens ils puissent parler comme ça. Il le frappe devant eux, et les gens ils sont presque d'accord avec lui, ça fait bizarre.

Mlle Moquillon : Et les réactions ne sont pas celles que tu aurais attendu traditionnellement. Et tu dis dans le questionnaire qu'ils t'ont plu les deux gardiens de prison ?

Mr Schrek : Oui, au début, ils m'ont plu, jusqu'à ce qu'ils voient l'autre s'évader, parce qu'ils discutent, et ça fait vraiment un décalage.

Mlle Moquillon : Et la Gamine, tu t'en rappelles ?

Mr Schrek : Elle est un peu fade. Elle m'a surpris par rapport à sa famille, le fait qu'elle veuille partir avec le mec... Mais, elle arrive et tu ne sais pas trop d'où, d'un coup, elle est là, lui aussi, ils sont cachés, mais tu ne sais jamais, d'où elle sort et qui c'est.

Mlle Moquillon : Est-ce qu'il y a des personnages que tu as trouvés attachants ?

Mr Schrek : Le pauvre flic.

Mlle Moquillon : Le policier qui se fait tuer ?

Mr Schrek : Oui, il n'a rien fait de mal lui. Il est là, il fait son boulot, puis d'un coup voilà, le hasard a voulu que...

Mlle Moquillon : Est-ce que les livres t'ont fait te poser des questions, sur les criminels ou autre chose ?

Mr Schrek : Non, parce qu'avec tout ce qu'on voit autour, il n'y a plus rien qui surprend.

Mlle Moquillon : Et est-ce qu'il y a un sentiment que tu retiens ou juste essayer de les résumer ?

Mr Schrek : Les deux livres ?

Mlle Moquillon : Oui.

Mr Schrek : Je ne pense pas... Ils ne sont pas pareils en fait. Il y en a un, il a une raison de faire ce qu'il a fait : la jalousie. Tandis que l'autre tu ne sais pas les raisons qu'il a, c'est comme ça, il le fait parce qu'il est comme ça. Lui, il est comme ça donc voilà. Alors que l'autre il a un truc.

Mlle Moquillon : Qu'est-ce que tu retiens principalement et d'après toi qu'est-ce que les auteurs ont voulu faire ?

Mr Schrek : Ils ont peut-être voulu dire... Pour Zucco, il a peut-être voulu dire qu'il y en a qui sont tout fou et ils ont vraiment une autre façon de voir, ils sont dans leur monde.

Mlle Moquillon : et pour l'autre livre ?

Mr Schrek : Je crois qu'il a surtout voulu montrer qu'il écrivait bien et qu'il était très intelligent. Je ne l'ai pas trouvé bien ce livre, je l'ai trouvé « bidon », je ne sais pas comment les autres ont réagi devant, mais il aurait pu choisir un autre exemple...

Mlle Moquillon : C'est le sujet qui ne t'a pas plu ou c'est la façon d'écrire ?

Mr Schrek : La façon d'écrire. Le sujet, il est banal. Mais en fait, il était proche de l'histoire ; et il était tellement proche de l'histoire que c'était une histoire normale ; et c'est pas sorti de l'histoire. Mais c'est vraiment la réalité.

Mlle Moquillon : Tu as trouvé ça très réaliste en fait ?

Mr Schrek : Oui, mais comme je t'ai dit, il veut raconter des trucs autour, et c'est ça qui m'a fait bizarre.

Mlle Moquillon : Et pourtant, il ne sort jamais des personnages. C'est toujours l'histoire des mêmes personnages. Mais tu as trouvé ça inintéressant parce que ça part dans différents sens en fait ?

Mr Schrek : Oui voilà.

Mlle Moquillon : Et donc lequel des deux ouvrages tu as préférés ?

Mr Schrek : Roberto Zucco. L'autre, je ne l'ai pas fini, il m'a [Blanc]

Mlle Moquillon : Il t'a gêné au niveau de l'écriture et un peu de l'histoire.

Mr Schrek : Oui.

Discussion avec Emeline Mathieu
Emploi jeune pour une collectivité locale
Dans le service jeunesse,
Agée de 27 ans.

Mlle Moquillon : Alors déjà qu'est-ce que tu as pensé globalement de chacun des livres respectivement ?

Mlle Mathieu : Alors pour Roberto Zucco il était assez facile à lire, assez rigolo, c'est, c'est..., pour un livre comme ça c'est un peu spécial parce que j'ai trouvé ça assez humoristique, mais bon...même si c'est très macabre. Et pour Un Fait divers, beaucoup plus difficile à lire, beaucoup plus difficile à se mettre dans l'histoire, et à s'adapter en fait au système de flash-back, l'histoire ne découle pas d'elle-même, c'est-à-dire que pour connaître ce qui s'est passé avant il faut déjà arriver à un certain endroit dans le livre, c'est plus difficile à se mettre en route.

Mlle Moquillon : Alors est-ce que tu pourrais élire ou du moins dire quel est le personnage qui t'a le plus plu ou que tu retiens le plus dans chaque œuvre ?

Mlle Mathieu : Alors dans Roberto Zucco, ce serait la jeune fille...

Mlle Moquillon : ...la gamine.

Mlle Mathieu : Voilà, la gamine, je ne savais plus comment elle s'appelait...pourquoi, je ne sais pas..., je ne sais pas...c'est elle qui m'a le plus marquée par rapport au rôle qu'elle avait dans le livre...parce qu'on a l'impression qu'elle a un rôle vraiment secondaire, et elle prend de plus en plus d'importance au fur et à mesure, et à la fin on a l'impression qu'elle est presque plus importante que le héros en fait.

Mlle Moquillon : Tu la trouves attachante ?

Mlle Mathieu : Je la trouve attachante par sa naïveté en fait, parce qu'à priori elle a quand même été victime, mais elle ne le ressent pas du tout comme ça et donc elle a l'impression que c'est un peu son prince charmant, alors que bon d'après ce qu'on comprend c'est quand même un violeur plus qu'un prince charmant...mais pour elle c'est son prince charmant, donc c'est vrai que... on dirait qu'elle ne vit pas sur la même planète quoi ; donc, elle est attachante par ce côté-là, en même temps... ça fait un peu...on pourrait la trouver bête... Par rapport à l'écriture ça ne fait pas de doute sur ce qui s'est passé donc c'est bizarre...

Mlle Moquillon : Et dans Un Fait divers ?

Mlle Mathieu : Dans Un Fait divers, celui qui m'a le plus marquée c'est le... je ne sais plus comment il s'appelle..., en fait c'est l'ami, pas la fille, mais son compagnon.

Mlle Moquillon : Le Mécanicien ?

Mlle Mathieu : Le Mécanicien voilà, parce que... parce qu'en fait on dirait que c'est presque lui qui a le plus souffert dans cette histoire de par son orgueil ; il se retrouve face à quelqu'un qui est plus faible que lui à priori, qui a pris le dessus, et pendant tout le livre il est bloqué, et il ne peut pas...

Mlle Moquillon : Tu le trouves attachant ?

Mlle Mathieu : Pas forcément attachant, mais je le plains plus parce qu'on a l'impression que c'est celui qui a le plus souffert de cette situation, par rapport au fait qu'il était en faiblesse par rapport à un autre homme.

Mlle Moquillon : Et Arne, tu le trouves comment ?

Mlle Mathieu : [Blanc] Bizarre, c'est un peu trop...

Mlle Moquillon : Est-ce qu'il t'a touchée ?

Mlle Mathieu : Pas vraiment touchée, je trouverais son comportement presque logique par rapport à son histoire. En fait, par rapport à tout ce qui est dit, par rapport à sa vie en Allemagne, par rapport à [incompréhensible], par rapport à comment ils se sont rencontrés on aurait presque pu s'attendre à ce que ça se finisse de cette manière, parce qu'à priori c'est quelqu'un qui a toujours été excessif dans ce qu'il faisait, il est quand même parti sur des problèmes judiciaires en Allemagne, euh, ils sont repartis là-bas, ils sont repartis à cause de problèmes judiciaires ; ils sont arrivés sur Marseille après et il trempait à priori dans des affaires pas trop...pas trop bien...pas trop bien stables ; c'est un instable à la base et c'est vrai que...qu'on pourrait presque dire que l'histoire aurait fini comme ça...maintenant ce qui est surtout étonnant c'est son histoire de mobylette, de traverser toute la France en mobylette, c'est vrai que c'est pas que ça le rend attachant, mais ça donne un aspect un peu..., un peu fou en fait à ce qu'il a fait, parce qu'à la limite on en voit pas l'intérêt, parce qu'on peut se dire qu'il aurait pu réflé... enfin réfléchir... oui, il aurait pu réfléchir pendant tout ce temps, alors qu'au lieu de le dissuader ça l'a renforcé dans son idée.

Mlle Moquillon : Et tu trouves qu'ils se ressemblent Roberto Zucco et Arne Frank ?

Mlle Mathieu : Non, je ne pense pas. Je pense qu'ils n'ont pas du tout le même but en fait. Arne Frank, il a plus...il a vraiment une idée fixe en tête ; c'est de faire payer la personne dont d'après lui il a été victime, et donc il lui a fait du mal ; alors qu'il ne se pense pas du tout coupable d'avoir fait quelque chose. Il se sent entièrement victime. Alors que Roberto Zucco, je pense que...il est plus en fait psychopathe, je pense qu'il n'a pas du tout conscience en fait

de ce qu'il fait ; c'est comme ça, il le fait et puis...et puis voilà ; il n'y a pas de...Lui, il se serait plus du style psychopathe, alors qu'Arne Frank, c'est plus un sociopath, il se rend compte qu'il y a une difficulté par rapport aux autres.

Mlle Moquillon : Et la victime dans Un Fait divers, est-ce que tu as tout de suite compris comment le meurtre avait eu lieu ?

Mlle Mathieu : J'ai compris comment le meurtre avait eu lieu, mais c'est vrai que les circonstances sont un peu, un peu bizarre, de ne pas avoir réfléchi, en même temps, mourir d'un coup de tournevis c'est un peu bizarre...mais non je pense que sur ça on comprend, enfin moi j'ai compris tout de suite que c'était, c'est une personne qui se trouvait là au mauvais endroit au mauvais moment, et qui n'avait pas du tout le rôle que le meurtrier pensait qu'il jouait. Et je pense qu'à la fin du livre, enfin à la fin du livre...même à la fin de son acte, même après quand il se fait arrêter, il ne savait toujours pas que ce n'était pas la personne qu'il pensait ; il a toujours été persuadé que c'était l'amant de la fille.

Mlle Moquillon : Et tu les as trouvées réaliste les deux œuvres ?

Mlle Mathieu : Un Fait divers, oui, puisque ça... on a vraiment l'impression que c'est... la vraie vie, déjà parce que les personnages sont quand même assez simples, même dans ce qu'ils pensent, ça pourrait être des choses que l'on pourrait penser tous les jours en fait. C'est des situations dans lesquelles on pourrait se retrouver, ce ne serait pas très bien mais bon [rires]. Par contre, dans Roberto Zucco, moins ; parce qu'on se demande comment il peut traverser une ville en semant les cadavres derrière lui sans qu'on s'en rende compte. En plus, il s'évade une première fois tout au début du livre, il s'évade...enfin il n'y arrive pas puisqu'il décède, il essaie de s'évader une deuxième fois toujours de la même manière à la fin du livre, donc, je l'ai trouvé moins réaliste, plus euphorique, un petit peu en fait.

Mlle Moquillon : Et donc Roberto Zucco est-ce que tu savais qu'il y avait eu effectivement un tueur en série qui s'appelait Roberto Succo, et que leurs trajets se ressemblent ; ou est-ce que tu n'en avais pas du tout connaissance, puis il y a Cédric Kahn qui avait fait un film aussi...?

Mlle Mathieu : Non.

Mlle Moquillon : Donc tu ne savais pas du tout qu'il y avait un rapport avec le réel ; et donc pour toi, ça ne ressemble pas à quelque chose de réel ?

Mlle Mathieu : Non, beaucoup moins que Un Fait divers. Et oui, surtout par rapport au fait qu'on dirait qu'ils n'arrivent pas à l'attraper, ou même qu'ils ne le cherchent même pas ; il a l'air de se promener dans la rue sans même se cacher en fait, voilà c'est ça, il se promène comme ça, il a tué je ne sais pas combien de gens pour le moment, et il se promène quand

même toujours dans la rue, il prend le métro comme si de rien n'était, même pas en mettant un chapeau, un machin, il est là au milieu des autres, ça paraît irréalisable.

Mlle Moquillon : Est-ce que la lecture de Un Fait divers t'a gênée ? Est-ce que tu le qualiferais de roman ? Qu'est-ce que tu en as pensé en fait ? Est-ce que tu avais déjà lu des œuvres dans ce style là ?

Mlle Mathieu : Avec des flash-back, oui. Maintenant pour moi, oui, c'est vraiment un roman ; maintenant c'est vrai que j'ai eu vraiment du mal à me mettre dedans. Alors je ne sais pas si c'est dû à l'écriture, si c'est dû à la complexité des faits ou parce que mon esprit n'était pas là à ce moment là, ça c'est une autre possibilité, mais c'est vrai que...moi souvent quand je me mets dans un livre, j'ai envie de le lire tout d'un coup, et là je l'ai lu en plusieurs fois, et c'est pour ça aussi que j'ai eu du mal à m'y retrouver.

Mlle Moquillon : Par contre, tu n'as pas eu de mal à reconstruire l'histoire ?

Mlle Mathieu : Non, ça non.

Mlle Moquillon : Et si on te demandait quel est le héros dans Un Fait divers, tu dirais qui ?

Mlle Mathieu : [blanc] Arne Frank. Même si ce n'est pas vraiment..., même si celui que j'ai préféré, enfin que j'ai préféré...que l'image du Mécanicien m'a le plus marquée, mais c'est vrai que c'est quand même lui, enfin pour moi c'est quand lui le thème central on va dire.

Mlle Moquillon : Est-ce que tu te rappelles de tes premières impressions après la lecture de chaque œuvre, quels sentiments tu as éprouvés, qu'est-ce que tu as pensé que ce soit positif ou négatif ?

Mlle Mathieu : Après Un Fait divers, c'est un peu neuf, c'est pas vraiment ni positif ni négatif ; parce que c'est vrai que j'ai eu du mal à le lire, je l'ai lu vraiment en plusieurs morceaux sur un temps assez long, j'ai dû mettre un mois quand même à le lire, donc c'est vrai que je l'ai repris par morceaux, donc c'est vrai qu'il y a des choses qui m'ont peut être moins marquée que d'autres. J'ai trouvé que ce n'était pas un mauvais livre, qu'il était bien écrit ; mais c'est vrai que ce n'est pas le genre d'histoires que je rechercherais dans un livre ; maintenant ça ne m'a pas... Ça ne m'a laissée aucune impression vraiment positive ni négative ; alors que Roberto Zucco, je l'ai lu avec plus de facilité donc plus rapidement ; je l'ai lu quasiment d'un trait ; et pour un livre aussi..., enfin pour un sujet aussi difficile, ce qui m'étonne c'est la légèreté qu'on peut y retrouver en fait. Je trouve qu'il y a beaucoup de légèreté dans la manière dont c'est écrit, dans la manière dont on arrive à le lire ; et c'est vrai qu'on dirait que ces faits qui sont très très graves ; ne le sont même plus en fait à la fin ; quand on a fini le livre. C'est une bonne pièce de théâtre ; moi j'ai essayé d'imaginer un peu

comment elle pourrait être jouée, et c'est vrai que...on peut presque dire que c'est presque un truc comique, c'est voilà...Donc c'est peut être pas le but de l'auteur mais bon c'est...

Mlle Moquillon : C'est intéressant que tu dises ça parce que Koltès a dit justement que ce qu'il voulait lui c'est faire rire le public, et que ça l'étonnait justement qu'à chaque fois l'on fasse des interprétations très tragiques de ses œuvres ; et Koltès voulait faire rire le public ; beaucoup de gens ne trouve pas le comique, et apparemment, tu l'as bien reçu, parce que lui, c'est ce qu'il voulait : faire rire. C'est ce qu'il dit du moins dans une interview qu'il a le but de faire rire. Tu pourrais me faire un bref résumé des œuvres ? Est-ce que cela te semble difficile de les résumer ?

Mlle Mathieu : Sur Un Fait divers, non. Maintenant, ça fait un bon moment que je l'ai lu donc je ne suis pas sûre que je me souvienne... Enfin si, je me souviens des traits en grand, donc c'est Arne Frank qui part, je ne me rappelle plus des villes

Mlle Moquillon : Il part de Marseille et il va au Mans.

Mlle Mathieu : Voilà Le Mans. Donc de Marseille jusqu'au Mans en mobylette pour retrouver donc sa femme qui l'a quitté lorsqu'ils habitaient à Marseille, et qui est partie directement au Mans, donc assez loin, en pensant qu'elle serait tranquille. Elle est partie chez une amie, cette amie vit avec la personne qui s'appelle le Mécanicien, et en fait au moment où il y va, donc il le tient en otage en pensant que l'amant de sa femme va venir puisque lui il est persuadé qu'elle l'a quitté pour quelqu'un alors qu'elle le quitte parce qu'elle ne s'entendait plus avec lui, parce qu'a priori cette vie ne lui convenait pas. Je crois que c'est un livreur qui vient ou un coursier qui vient apporter quelque chose et croyant que c'est l'amant, il le poignarde avec un tournevis, donc celui-ci décède durant la prise d'otage. Et en fait ce qui est raconté dans le fait, durant le livre c'est plus en fait les instants...tout ce qui se passe durant la prise d'otage, donc plus les sentiments qu'ont les gens pendant ces instants là : sentiments de peur, de faiblesse, de fierté, tout ça. Et donc à la fin c'est le Mécanicien qui arrive à se détacher du radiateur et qui arrive à le désarmer.

Mlle Moquillon : Et les femmes tu en a pensé quoi ? Est-ce que tu les a trouvées attachantes ou est-ce qu'elles t'ont agacée ?

Mlle Mathieu : Elles ne m'ont pas agacée. C'est vrai que j'ai eu l'impression qu'elles auraient pu faire plus de choses, en même temps ça doit être difficile dans cette situation. Non, c'est vrai que par rapport à leur réaction c'est un peu difficile. L'amie est à priori un peu hystérique, elle avait l'air de le vivre un peu plus mal ; et je pense que la femme elle était peut-être trop abasourdie pour penser quoi que ce soit, donc elle s'y attendait déjà pas du tout

et je pense qu'elle ne s'imaginait pas qu'il pourrait en arriver à ce qu'il a fait, et elle pensait pouvoir le résonner, ce qu'elle n'a pas pu faire.

Mlle Moquillon : Je ne sais pas si tu t'en rappelles mais il y a des irruptions des personnages du cinéma, metteur en scène, directeur de la photographie, etc....Ca ne t'a pas du tout marquée ?

Mlle Mathieu : Si.

Mlle Moquillon : Tu te rappelles si ça t'a gênée ou si tu as trouvé ça intéressant, si ça t'a interrogée ?

Mlle Mathieu : Ca ne m'a pas gênée à la lecture, c'est vrai que je n'avais jamais vu de livre où justement...En fait on aurait dit qu'ils mettaient un film en route en fait, qu'ils montraient des moments du scénario et que de temps en temps il y avait des personnes qui disaient voilà non là il faut faire comme ça, là voilà ce qu'il pense ; donc moi ça ne m'a pas du tout gênée à la lecture ; maintenant, je ne sais pas si ça apporte quelque chose de supplémentaire au texte.

Mlle Moquillon : Et est-ce que ça t'a apportée quelque chose la lecture de cette œuvre ?Est-ce que ça a modifié ton regard, est-ce que tu t'es posée des questions ?

Mlle Mathieu : Poser des questions pas forcément. En même temps, de par mon travail, je suis déjà confrontée donc au monde de la délinquance à peu près tous les jours, donc c'est vrai qu'il n'y a plus grand-chose qui m'étonne. C'est vrai que je vois plus ou moins comment les gens réagissent, le système judiciaire. Et c'est vrai qu'au fur et à mesure, je me rends compte qu'on ne peut jamais savoir ce que les gens vont faire (qu'ils soient bons ou méchants à la base) ; et que par rapport à la nature humaine c'est vrai que souvent les gens sont capables de réactions qu'on n'attendait pas du tout d'eux que ce soit dans le bon sens ou dans le mauvais sens. Il y a des gens pour qui on peut penser que ça va aller super bien et qui finalement nous déçoivent énormément ; il y en a d'autres dont on peut se dire qu'ils sont complètement perdus, et puis tout d'un coup, un jour, ils ont le déclic et puis il n'y a plus de problème. Donc c'est vrai que c'est plus... Ce n'est pas que ça ne m'a pas apportée quelque chose mais on va dire que ce qui est dit dans le livre, je le pensais déjà auparavant, par rapport au fait que c'est vrai que ce qui est un peu dit c'est justement qu'on peut s'attendre à tout de la part des gens et j'y croyais déjà ; c'est un peu mon état d'esprit.

Mlle Moquillon : Donc tu retiens l'imprévisibilité de la nature humaine ?

Mlle Mathieu : Voilà, tout simplement. Même si tu as une ligne tracée, et bien il y a des moments où la ligne soit ça dévie, soit...

Mlle Moquillon : Soit ça déraille comme dit Zucco.

Mlle Mathieu : On ne peut pas savoir.

Mlle Moquillon : Donc je vais te poser des questions sur ton questionnaire. Tu as parlé de « la liberté de Zucco hors de toutes limites », est-ce que tu pourrais expliquer davantage ce que tu as voulu dire par là ?

Mlle Mathieu : En fait comme on disait toute à l'heure, c'est par rapport à cette légèreté et à ce comique de la situation. On a l'impression que ce qu'il fait c'est presque normal, c'est-à-dire qu'au bout d'un moment, il le fait, il s'évade, il tue une première personne, il en viole une autre, il en tue une deuxième, voilà quelqu'un qui passe dans la rue. Il est dehors, il n'est pas grimé, il n'est pas masqué, voilà il se promène dans le métro, il y a quelqu'un qui le cherche ; on a l'impression que personne ne le trouve alors qu'il est au milieu des gens. Pour lui c'est sa liberté qui est comme ça et en même temps ça permet presque d'expliquer ses gestes en fait ; de toutes façons c'est comme ça et ça n'est pas autrement, voilà. On dirait qu'il n'y a presque rien à expliquer.

Mlle Moquillon : Et tu l'aimes bien Roberto Zucco, il t'a plu comme personnage ?

Mlle Mathieu : Il me serait presque sympathique [rires] c'est un peu bizarre car je ne voudrais pas le rencontrer quand même [rires]. C'est vrai qu'il me serait presque sympathique par ce fait que c'est un psychopathe ce type, tu le rencontres dans la rue voilà il te poignarde voilà c'est comme ça et ce n'est pas autrement, ça lui a pris comme ça comme il aurait envie d'une glace quoi ; donc...

Mlle Moquillon : Après tu dis aussi que les dénominations t'ont beaucoup gênées dans Roberto Zucco ; c'est le nombre de personnages ou c'est autre chose ?

Mlle Mathieu : Non c'est plus le fait de ne pas mettre de nom mis à part sur le sien Roberto Zucco, c'est-à-dire qu'il y a la galerie : la mère, le gardien, le gardien deux, le lieutenant, le commissaire de police...et c'est vrai que du coup c'est peut-être pour ça aussi que Roberto Zucco paraît plus sympathique, plus important par rapport au fait qu'il est au dessus des autres, c'est-à-dire que les autres n'ont pas de nom, on dirait pas qu'ils n'existent pas parce qu'ils sont quand même là mais ils n'ont pas d'identifiant en fait, ils sont une chose ; alors que lui il a un nom donc un identifiant donc il existe réellement, il a une véritable identité ; donc c'est plus par rapport à ça.

Mlle Moquillon : Et pour Un Fait divers à présent, tu parles de « promiscuité » et d'« amour changé en haine », tu dis que c'est cela que tu retiens essentiellement ?

Mlle Mathieu : Dans l'amour changé en haine c'est plus par rapport justement à ce qu'a pu faire Arne Frank ; quand on lit le livre on sent quelqu'un initialement de très amoureux de sa femme qui aurait presque tout fait pour elle, même n'importe quoi. Et au fur et à mesure, ce qui est flagrant c'est sa traversée en mobylette parce que quand il démarre on dirait presque

qu'il part la rejoindre, et au fur et à mesure qu'il avance il devient haineux et puis il ne part plus la rejoindre mais il part se venger et donc après il part tuer la personne avec qui elle est partie ; donc on dirait que sur les mille kilomètres qu'il a fait en mobylette il a tous ses sentiments qui se sont complètement transformés au long du voyage. Pour la promiscuité, c'est plus pendant la prise d'otage ; d'avoir ces quatre personnes encore en vie dans un lieu très serré avec leurs pensées, tout ce qu'ils ont ensemble ; on a presque l'impression de sentir un peu les odeurs, tout est fermé, tout est sombre, en même temps il y a une autre personne qui est décédée donc il doit y avoir une odeur de sang qui doit être... Donc pour la promiscuité c'est plus ça, l'ambiance, je la sens très enfermée en fait, ils sont tous les quatre et il n'y a pas d'extérieur en fait donc c'est plus par rapport à ça...

Mlle Moquillon : Et donc tu as préféré Roberto Zucco ou Un Fait divers ?

Mlle Mathieu : A lire, j'ai préféré Roberto Zucco ; maintenant au fur et à mesure qu'on en parle finalement je trouve l'histoire de Un Fait divers très intéressante, donc c'est vrai que c'est peut-être le fait que j'ai eu du mal à lire le livre au fur et à mesure qui m'a moins plu ; mais à priori j'ai lu plus facilement Roberto Zucco, il m'a plus plu par rapport à sa liberté ; mais j'ai l'impression d'avoir retenu plus de choses de Un Fait divers dans les détails. Ca m'a peut-être donc plus marquée. C'est deux lectures différentes en fait je pense.

Mlle Moquillon : Et tu conseillerais la lecture de ces œuvres ?

Mlle Mathieu : Pour Un Fait divers, c'est quand même assez difficile pour quelqu'un qui lit peu, je pense que ça doit être assez difficile à lire ; pour Roberto Zucco, plus facilement ; mais c'est vrai que c'est quand même des littératures assez particulières pour des gens qui sont habitués à lire de la littérature grand public entre guillemets c'est vrai que je pense que ça doit être quand même assez difficile à lire.

Mlle Moquillon : Et globalement, tu trouves que c'est une expérience positive ?

Mlle Mathieu : Oui, oui. C'est vrai que c'est des auteurs que je ne connaissais pas du tout. C'est des types de livres que je ne lis absolument pas. Je lis beaucoup de policiers mais plus type policier américain un peu glauque style Elisabeth Georges, c'est quand même très glauque, mais ça se lit beaucoup plus facilement. Comme j'ai l'habitude de lire, j'ai quand même pu les lire sans que ça ne me prenne trop la tête. Je sais que Un Fait divers j'ai quand même eu du mal, la lecture a été assez difficile, mais je ne connais pas d'autres livres d'eux donc je ne peux pas dire. Mais c'était intéressant.

Mlle Moquillon : Donc ce que tu retiens essentiellement de Un Fait divers, c'est l'imprévisibilité, et dans Roberto Zucco c'est pareil ?

Mlle Mathieu : Oui, pareil. Je trouve que sans se ressembler, ils se ressemblent quand même les deux. Ce sont des tueurs tous les deux à la base, et puis ils ont un côté attachant tous les deux, un petit peu. Roberto Zucco, il a ce côté sympathique du fait que c'est léger, c'est un peu comique ; c'est vrai que si on n'en faisait un film on pourrait presque mettre des gags au milieu. Dans Un Fait divers, c'est le fait de faire ces mille kilomètres pour rejoindre quelqu'un même si on sait qu'il est complètement fracassé, c'est quand même une preuve d'amour entre guillemets qui est assez importante. Ils sont assez imprévisibles quand même tous les deux parce que Zucco je ne pensais pas par exemple la mère, je ne pensais pas qu'il la tuerait.

Mlle Moquillon : Donc tu retiens l'imprévisibilité, et pour toi c'est ce que les auteurs ont mis en relief ?

Mlle Mathieu : Oui, moi c'est plus par rapport justement à la nature humaine et à la manière différente dont les gens peuvent ressentir les choses pour les autres personnages puisque sur une même situation il y a des gens qui ressentent des choses tout à fait différentes, et par rapport aux deux héros sur l'imprévisibilité de la nature humaine.

BIBLIOGRAPHIE

I) Corpus :

BON, François : Décor Ciment, Paris, Minuit, 1988.

BON, François : Un Fait divers, Paris, Minuit, 1994.

BON, François : C'était toute une vie, Lagrasse, Verdier, 1995.

KOLTES, Bernard-Marie : La Nuit juste avant les forêts, Paris, Minuit, 1988.

KOLTES, Bernard-Marie : Combat de Nègre et de chiens, Paris, Minuit, 1989.

KOLTES, Bernard-Marie : Roberto Zucco, Paris, Minuit, 1990.

II) Autres œuvres de Koltès et de Bon :

BON, François : Le Crime de Buzon, Paris, Minuit, 1986.

BON, François : L'enterrement, Lagrasse, Verdier, 1992.

BON, François : Temps Machine, Lagrasse, Verdier, 1993.

BON, François : Parking, Paris, Minuit, 1996.

BON, François : Dans la Ville invisible, Paris, Gallimard, 1996.

BON, François : 30 rue de la Poste, Paris, Seuil, 1996.

BON, François : Prison, Lagrasse, Verdier, 1997.

BON, François : Qui se déchire, Paris, Théâtre ouvert, 1999.

BON, François : Bruit, Paris, Théâtre ouvert, 2000.

BON, François : Pour Koltès, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2000.

BON, François : Tous les Mots sont adultes, Paris, Fayard, 2000.

BON, François : Mécanique, Lagrasse, Verdier, 2001.

BON, François : Quatre avec le Mort, Lagrasse, Verdier, 2002.

KOLTES, Bernard-Marie : Dans la Solitude des champs de coton, Paris, Minuit, 1986.

KOLTES, Bernard-Marie : Le Retour au désert, Paris, Minuit, 1999.

KOLTES, Bernard-Marie : Une Part de ma vie, Paris, Minuit, 1999.

KOLTES, Bernard-Marie : Quai Ouest, Paris, Minuit, 2001.

III) Ouvrages ou articles consacrés à Bon :

« François Bon côté cuisine », L'Infini, 1987.

« François Bon », Le Matricule des anges, Avril-Mai 1993.

« Centre noir, langue cassée », entretien avec C. Millois, in Prétexte, 1995.

« La Littérature sans roman », entretien avec Jean-Claude Lebrun, 1998.

« Paradoxes du biographique », entretien avec Dominique Viart, Revue des Sciences Humaines, 1999.

« Qu'est-ce qui pousse les hommes à se représenter eux-mêmes », entretien avec Bruno Tackels, Mouvement, 2001.

« François Bon / Lire avec écrire », entretien avec Jean-Louis Tallon, horpress.com, Août 2002.

« François Bon / Ce qui tremble dans la nouvelle », entretien avec Christian Congiu, Nouvelle Donne, 2003.

RASSON, Luc : « L'écriture spéléologique de François Bon ».

IV) Articles et ouvrages consacrés à Koltès :

« Roberto Zucco », Cahiers de Jeu, Décembre 1993, 69.

« Koltès », Séquence 2, 1995.

« Koltès », Alternatives théâtrales, 1995, 35-36.

« Koltès, Combats avec la scène », Théâtre d'aujourd'hui, 1996, 5.

« Bernard-Marie Koltès », Europe, Novembre Décembre 1997.

UBERSFELD, Anne : Bernard-Marie : Koltès, Arles, Actes Sud, 1999.

« Bernard-Marie Koltès », Magazine littéraire, Février 2001, 395.

Koltès : La question du lieu, Paris, CRESEF, 2001.

V) Ouvrages de critique littéraire :

BARTHES, Roland : Le degré zéro de l'écriture, Paris, Seuil, 1972.

BARTHES, Roland : Le Plaisir du texte, Paris, Seuil, 1973.

COMPAGNON, Antoine : La Seconde main, Paris, Seuil, 1979.

CUSSET, Christophe : La Tragédie grecque, Paris, Seuil, 1997.

ECO, Umberto : Lector in fabula, Paris, Le Livre de poche, 2001.

HUBERT, Marie-Claude : Le théâtre, Paris, Armand Colin, 1988.

JOUVE, Vincent : L'effet personnage dans le roman, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

JOUVE, Vincent : La Lecture, Paris, Hachette, 2001.

JOUVE, Vincent : La Poétique du roman, Paris, Armand Colin, 2001.

RICARDOU, Jean : Pour une théorie du nouveau roman, Paris, Seuil, 1971.

SAÏD, Suzanne : La Faute tragique, Maspero, 1978.

UBERSFELD, Anne : Lire le théâtre, Paris, Belin, 2000.

VI) Ouvrages relatifs à l'intertextualité :

La Bible nouvelle traduction, Paris, Bayard, 2001.

BALZAC, Honoré de : Louis Lambert, Paris, Gallimard, 1980.

BAUDELAIRE, Charles : Le Spleen de Paris, Paris, Flammarion, G.-F., 1987.

ESCHYLE, Théâtre Complet, Paris, Flammarion, 1964.

FLAUBERT, Gustave : Correspondance, Gallimard, Folio, 1998.

LONDON, Jack : John Barleycorn, Paris, Phébus, 2000.

MICHAUX, Henri : Face aux verrous, Paris, Gallimard, 1992.

RIMBAUD, Arthur : Oeuvres Complètes, Paris, Le Livre de poche, 2000.

VII) Ouvrages relatifs aux illustrations :

Koudelka Josef, Nathan, Photo poche, 2002.

CARTIER-BRESSON: Des Images et des Mots, Paris, Nathan, 2003.

VIII) Autres ouvrages :

BENJAMIN, Walter : Oeuvres, Paris, Gallimard, Folio, 2000.

IX) Site Internet consulté :

www.remue.net

TABLE DES MATIERES

| | |
|--|------------|
| Introduction..... | 1 |
| | |
| CHAPITRE I : Construction, existence et Mort des personnages..... | 6 |
| | |
| I) Construction des personnages..... | 7 |
| 1- La nomination en question..... | 9 |
| 2- « Une marque physique rendue abstraite »..... | 21 |
| 3- « Un lieu réel hors de la scène de la pièce »..... | 33 |
| 4- « Comment le personnage parle ? »..... | 41 |
| | |
| II) Existence et trajet des personnages..... | 52 |
| 1- L'existence pour soi ou la construction « intérieure » des personnages..... | 52 |
| 2- Vivre avec les autres..... | 61 |
| 3- Un trajet hanté par la Mort..... | 73 |
| | |
| | |
| CHAPITRE II : Construction des œuvres..... | 77 |
| | |
| I) L'intertextualité « littéraire »..... | 80 |
| 1- Influence de la tragédie grecque..... | 80 |
| 2- Les citations « affichées »..... | 87 |
| 3- Les citations « masquées »..... | 92 |
| | |
| II) L'image dans le texte..... | 96 |
| 1- L'image : source de l'écriture..... | 96 |
| 2- Les images artistiques au cœur des textes..... | 99 |
| 3- Ecriture du réel et écriture de l'image..... | 106 |
| | |
| III) Au carrefour des écritures..... | 121 |
| 1- Réalisme ou fiction..... | 121 |
| 2- Au carrefour des genres..... | 124 |
| | |
| | |
| CHAPITRE III : Le Texte et son lecteur..... | 126 |

| | |
|---|-----|
| I) Le lecteur du texte : programmation..... | 127 |
| 1- L'attitude du lecteur postulée par le texte..... | 127 |
| 2- Essai de détermination du lecteur type..... | 131 |
| 3- La réception programmée par les textes..... | 136 |
| II) Des œuvres et des lecteurs..... | 142 |
| 1- Présentation de l'enquête..... | 142 |
| 2- Résultats de l'enquête..... | 146 |
| 3- Conclusions de l'enquête..... | 153 |
| Conclusion..... | 157 |
| Annexe..... | 161 |
| Bibliographie..... | 221 |