

Christine Jérusalem : La langue d'enfance chez François Bon et Annie Ernaux : écrire depuis l'origine

Christine Jérusalem est maître de conférences à l'IUFM de Lyon. Ce texte est une intervention dans un colloque de l'université de Clermont-Ferrand en mars 2003.

Annie Ernaux, François Bon : deux enfances provinciales, un lieu, une langue : c'est une des similitudes qui unissent les deux œuvres. Il en est d'autres. D'abord, leur évolution : dans les deux cas les écrivains ont choisi de se détourner du roman et de revenir au réel par des récits qui croisent la parole intime et le témoignage social. Ensuite leur ambition : le désir de cerner au plus près la figure paternelle (*La Place* d'Annie Ernaux, *Mécanique* de François Bon)¹ et, plus largement, de rendre compte de l'histoire d'une génération (les années 60) et d'une classe sociale (approximativement, un milieu dit « modeste »). Comment dès lors prendre le parti de l'histoire, comment ancrer le récit dans le témoignage social tout en faisant œuvre littéraire ? En consignait, en manière d'acte conservatoire, les traces laissées par cette génération : photographies (en noir et blanc), objets (domestiques ou mécaniques), langue (les paroles entendues pendant l'enfance, ce que j'appellerai la langue d'enfance). Les récits d'Annie Ernaux et de François Bon gravitent autour des mots prononcés dans l'enfance, mots familiers, mots de la langue familiale. Du côté du familier, on cherchera à repérer les traits caractéristiques de cette langue, son contexte, sa texture. Du côté du familial, on tentera d'appréhender les sentiments que cette langue inspire. A partir de ces deux axes, on examinera la façon dont l'écriture met en scène cette langue pour lui donner une voix.

¹ Annie Ernaux, *La Place*, Paris, Gallimard, 1983, réédition « Folio Plus », 2002. François Bon, *Mécanique*, Lagrasse, Verdier, 2001.

La langue de l'enfance, les mots familiers

Cette langue s'enracine fortement dans un milieu (la famille) et dans un lieu (la province). Cette « province en héritage »,² pour reprendre le titre de l'essai de Sylviane Coyault, est facilement identifiable par des références topographiques : Yvetot, en Normandie, pour Annie Ernaux. Pour François Bon, un « paysage de moteurs et de fer »,³ à Saint-Michel-en-l'Herm et à Civray. La langue constitue pour les deux écrivains le principe d'activation de ce qui fut. *Mécanique* et *La Honte*⁴ s'ouvrent significativement par deux épigraphes qui l'évoquent.⁵ Par delà cet effet oblique, les écrivains ne cessent de signaler l'importance de la détermination linguistique : « Mettre au jour les langages qui me constituaient, les mots de la religion, ceux de mes parents liés aux gestes et aux choses, des romans que je lisais dans *Le Petit Echo de la mode* ou dans *Les Veillées des chaumières*. », écrit Annie Ernaux dans *La Honte*.⁶ Dans un texte paru dans la revue « Actualité Poitou-Charentes », François Bon évoque « Civray, archéologie sixties » et explique que lorsqu'il convoque mentalement ces images d'enfance, « c'est un contexte sonore qui précède l'univers visuel : fond de vent, bruit d'eau, sonorités d'un accent qui allait avec les casquettes ». ⁷

Un accent, des mots liés « aux gestes et aux choses », des « voix » : autant de morceaux sonores qui font de la langue d'enfance une « phonê » plutôt qu'un « logos », un son plutôt qu'un sens, ce que Pascal Quignard nomme des « fredons », qui « disent en nous quel "ancien temps" il fait actuellement en nous. »⁸ Les fredons de l'enfance forment une langue rugueuse, compacte. Cette épaisseur peut se décliner selon quatre modalités.

La première, d'ordre polyphonique, consiste à collecter une multiplicité de paroles : pour Annie Ernaux, ce sont les bribes de conversations échangées dans le bistrot de ses parents : « Conversations, la pluie, les maladies, les morts, l'embauche, la sécheresse. Constatation des choses, chant alterné de l'évidence, avec, pour égayer, les plaisanteries

² *La province en héritage*, Pierre Michon, Pierre Bergougnieux, Richard Millet, de Sylviane Coyault-Dublanchet, Genève, Droz, 2002.

³ *Mécanique*, p.14. L'expression résonne évidemment avec le titre *Paysage fer*, Lagrasse, Verdier, 1999.

⁴ Annie Ernaux, *La Honte*, Paris, Gallimard, 1993, réédition « Folio », 2002.

⁵ L'épigraphe de *Mécanique* est extraite du *Roi Cophetua* de Julien Gracq : « parlant entre eux leur langue secrète, entrés dans l'ère du moteur comme on entre en religion. » Celle de *La Honte* correspond à une citation de Paul Auster extraite de *L'invention de la solitude* : « Le langage n'est pas la vérité. Il est notre manière d'exister dans l'univers. »

⁶ *La Honte*, pp.39-42.

⁷ François Bon, « Civray, archéologie sixties », in *Actualité Poitou-Charentes*, numéro spécial juillet 2000.

⁸ Pascal Quignard, *La haine de la musique*, Paris, Folio, 2000, p.20.

rodées, *c'est le tort chez moi, à demain chef, à deux pieds.* »⁹ François Bon, lui, se souvient de « nappes alourdies et de voix qui s'affrontent » le dimanche et, dans un raccourci saisissant, il fait coïncider cette journée avec « cette seule sensation sonore sur fond de ce tissu toilé de nappes épaisses à initiales brodées à l'angle. »¹⁰

Deuxième modalité, d'ordre métaphorique : l'opposition presque systématique dans les deux œuvres entre le grave et le léger. La langue de l'enfance est du côté du lourd, du grave, du pouvoir pétrifiant. Annie Ernaux parle à plusieurs reprises d'une « insaisissable pesanteur », d'une « impression de clôture » :

Les mots que je retrouve sont opaques, des pierres impossibles à bouger. Dépourvus d'image précise. Dépourvus de sens même, celui que pourrait me fournir un dictionnaire. Sans transcendance ni rêve autour : comme de la matière. Des mots d'usage indissolublement unis aux choses et aux gens de mon enfance, que je ne peux pas faire jouer.¹¹

Cette langue matérielle s'oppose à la langue des romans « féminins », aux mots qui font rêver mais qui sont « sans poids », qui gardent leur « légèreté et leur exotisme ». ¹²Quant à François Bon, il évoque la langue du Limousin et celle de la Vendée, en appelant celle-ci la langue « des marais sous la mer » : on voit comment ici la métaphore permet de dégager tout à la fois une épaisseur géographique (on sait l'importance dans *Mécanique* du chemin qui mène à la digue en construction), une épaisseur sonore (dans cette langue marécageuse, il y a une « manière de tirer la syntaxe et de l'assembler » et un « art des diphtongues tel qu'il vous reste toute la vie dans l'oreille. »¹³), et enfin une épaisseur symbolique (cette langue souterraine, emplie de « lourdeur » voire de « sauvagerie »¹⁴ est la langue de l'enfance, du mouvement régressif, de la pulsion.

Troisième modalité, d'ordre sémantique, qui rejoint la dimension archétypale évoquée précédemment : dans la langue d'enfance, le sens résiste, expose son étrangeté. Annie Ernaux évoque des mots « dépourvus de sens ». La « langue des choses » de François Bon enveloppe, elle aussi, le référent d'un épais manteau. Le mot répété se replie sur lui-même et file sur la ligne du non-sens. C'est la « langue secrète » évoquée dans l'épigraphe par le truchement de Julien Gracq : « Voix : des mots séparés, opaques, par exemple Citroën B2, moteur Bettus Loire, ou CLM. »¹⁵ Dans le même ordre d'idée, on relèvera toutes les phrases prononcées par le père, que Bon recopie « à l'identique » « à la volée, juste là, dans un carnet, sur la nappe,

⁹ *La Place*, p.68.

¹⁰ *Mécanique*, p.51.

¹¹ *La Honte*, p.73.

¹² *Ibid.*, p.73. Voir aussi *L'écriture comme un couteau* : « J'importe dans la littérature quelque chose de dur, de lourd, de violent même, lié aux conditions de vie, à la langue du monde qui a été complètement le mien jusqu'à dix-huit ans, un monde ouvrier et paysan. », *L'écriture comme un couteau*, Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet, Paris, Stock, 2003, p.35.

¹³ *Mécanique*, p.19.

¹⁴ *Id.*, p.19.

¹⁵ *Ibid.*, p.11.

entre les verres et les miettes »¹⁶ : « Culasse plate à soupapes non culbutées », « Un delco gros comme une assiette, un delco à six plots », « Un volant large comme ça, direction très douce ».¹⁷ L'écrivain, en recopiant les paroles du père, isole la beauté du vocabulaire technique, capte le prestige du signifiant sans pour autant céder à une attitude esthétisante. Le mot devient mesure atomique de l'être. Mesure chronologique : « ... à égalité des noms de l'annuaire, ceux des marqueurs tellement précis des années, selon qu'il s'agit de Panhard 24, Simca Aronde, Citroën Ami 6 ».¹⁸ Les mots du passé sont des mots de passe, les mots de marques, marquent. Les mots fétichisés servent d'objet de transmission, et acquièrent, par leur simple profération, pouvoir d'incarnation. Ces mots charnels sont proches de ceux que Roland Barthes considère comme « des mots "chéris", des mots "favorables" (au sens magique du terme), des mots "merveilleux" (brillants et heureux) ».¹⁹

Mais cette vibration sentimentale ne se lit que dans le détour. Il s'agit là de la quatrième modalité de la langue d'enfance : la pudeur qui sert de corset au sentiment. La langue « des marais sous la mer » est une langue de la retenue, de l'endiguement. Les ellipses qui la constituent, cette « manière d'arrêter la phrase trop tôt », « cette distorsion par trop de mots oubliés », « l'abandon trop souvent des verbes »²⁰ renvoient stylistiquement à des formes légères de refoulement. La composition par fragments, commune aux deux écrivains, participent du même effet. Pour Annie Ernaux, la force du manque s'exprime avec plus d'intensité encore :

Il n'y avait presque pas de mots pour exprimer les sentiments. *Je me suis trouvé dupe* pour la désillusion, *j'étais mauvaise* pour le mécontentement. *Ca m'a fait deuil* se disait du regret de laisser du gâteau dans l'assiette et de la tristesse de perdre un fiancé. Et *gagner malheur*. La langue du sentiment était celle des chansons de Luis Mariano et de Tino Rossi, des romans de Delly, des feuilletons du *Petit Echo de la mode* et de *La Vie en fleurs*.²¹

L'écriture en italique fige en oblique les douleurs passées. Et par un effet de curieuse distorsion de perspective, l'oblique ici sert d'expression au lieu commun, à la parole commune, à la ligne droite de la loi. Car la langue monosémique de l'enfance d'Annie Ernaux s'enracine dans le prescriptif, le « bon usage » qui lie normes linguistiques et normes sociales : il ne faut pas, écrit Annie Ernaux, « manquer d'usages ». Et ce sont avec des mots usés, des mots de peu, (« *rendre*, un repas, une invitation », « ne pas *déranger* les gens », « ne

¹⁶ *Ibid.*, p.46.

¹⁷ *Ibid.*, pp.32-33.

¹⁸ *Ibid.*, p.18.

¹⁹ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, « Ecrivains de toujours », 1975, rééd. 1985, pp.133.

²⁰ *Mécanique*, p.46.

²¹ *La Honte*, p.75.

pas leur *faire affront* » « *être comme tout le monde* »²²) que l'écrivain rend compte de ce que Pierre Sansot a appelé « les gens de peu ».

On le voit : la langue de la bonne tenue dans l'univers d'Annie Ernaux n'est pas celle de la retenue pudique chez François Bon. Les tonalités diffèrent : à la poétique joyeuse de la voix présente dans *Mécanique* répond une dramatique douloureuse de la loi dans l'œuvre d'Annie Ernaux, dont l'expression « gagner malheur », qui scande *La Honte*, pourrait servir d'emblème. Ce sont là deux façons d'envisager la langue de l'enfance, deux sentiments différents qui peuvent se mesurer en termes à la fois géométriques et spatiaux : dans ces sortes de « Cahier d'un retour au pays natal », comme se placer par rapport à la langue d'enfance ? Comment, pour le dire avec les mots de Deleuze, « évaluer les coefficients de territorialité, de déterritorialisation, de reterritorialisation. »²³

Le sentiment de la langue, les mots familiaux

Pour les deux écrivains, la question de la place est centrale, quoique vécue de façon opposée. Cartographie de ces deux itinéraires. Chez les deux écrivains, il est fait référence à la distance qui a pu s'établir avec le pays natal, avec la famille. Annie Ernaux parle d'une « distance de classe, mais particulière, qui n'a pas de nom. »²⁴ François Bon évoque « le rapport natif à un pays, rapport dont on est séparé par ce qui est advenu de soi-même, par ce qui est advenu du pays. »²⁵ Chez les deux écrivains, l'écriture est comme une voix adressée à l'autre pour combler la distance. Elle porte le souvenir du dialogue. L'écriture plate d'Annie Ernaux est celle qu'elle utilisait autrefois lorsqu'elle donnait des nouvelles à ses parents. *Mécanique* est un récit qui est autant tombeau qu'offrande. Dominique Viart a montré combien cette littérature avait restauré « une vocation *d'adresse* ». ²⁶ Cependant, au-delà de cet effort pour saisir l'autre, la place à occuper par rapport au monde de l'enfance varie selon les deux écrivains.

Chez Annie Ernaux, l'interrogation sur la place est essentielle puisqu'elle va jusqu'à titrer le récit de 1983. Quelle place occuper par rapport à ceux qui sont « haut placés » ?

²² *Ibid.*, pp.69-70.

²³ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Les Editions de Minuit « Critique », 1975, réédition 1996, p.46.

²⁴ *La Place*, p.20.

²⁵ *Mécanique*, p.49.

²⁶ Dominique Viart, « Filiations littéraires », in *écritures contemporaines 2*, Paris, Lettres Modernes Minard, 1999, pp.115-139.

Comment ne pas avoir peur, à la suite du père, « d'être déplacé, d'avoir honte » ?²⁷ Le sentiment d'être déplacé est si fort qu'il lui fait encore dire, en 2003 :

En 1982, j'ai mené une réflexion difficile, qui a duré six mois environ, sur ma situation de narratrice issue du monde populaire, et qui écrit, comme disait Genet, dans la « langue de l'ennemi », qui utilise le savoir-écrire « volé » aux dominants. (ces termes ne sont pas, comme vous pourriez le penser, excessifs, j'ai eu longtemps – et peut-être même l'ai-je encore – le sentiment d'avoir conquis le savoir intellectuel par effraction.²⁸

La distance qui a pu s'établir avec le pays natal se cristallise sur la question de la langue : « Tout ce qui touche au langage est dans mon souvenir motif de rancœur et de chicanes douloureuses, bien plus que l'argent. »²⁹, écrit-elle dans *La Place*. Et l'on peut se demander si le titre *La Honte*, qui s'explique par l'événement de 1952 (la scène du meurtre de la mère par le père), n'est pas aussi le sentiment que la narratrice ressent par rapport à cette langue familiale. Les réflexions engagées sur le patois semblent particulièrement révélatrices d'un sentiment d'humiliation. Annie Ernaux fait en effet référence au « patois » alors même que le père a réussi à se débarrasser en partie de cette langue qui lui apparaît comme « quelque chose de vieux et de laid, un signe d'infériorité ».³⁰ Personne, « ne veut avoir l'air de “sortir de sa campagne” ». Faire paysan signifie qu'on n'est pas évolué, toujours en retard sur ce qu'on fait, en vêtement, langage, allure. »³¹ Il est donc absurde, voire inconvenant, conclut l'écrivain, de célébrer le « pittoresque patois », et, comme Proust, de relever avec « avec ravissement les incorrections et les mots anciens de Françoise » : « Seule l'esthétique lui importe parce que Françoise est sa bonne et non sa mère. Que lui-même n'a jamais senti ces tournures lui venir aux lèvres spontanément ».³² Or on sait que Proust ne s'est pas seulement intéressé aux difficultés dans l'usage de la langue des illettrés (Françoise ou le liftier de Balbec) mais aussi à la manière de parler d'hommes plus instruits (le docteur Cottard) ou d'origine sociale plus élevée (le duc de Guermantes). Si Annie Ernaux a l'impression que la langue de Françoise n'est retenue que pour sa valeur de parure et d'ornementation, c'est qu'elle a le sentiment que la langue de son enfance a été trahie. Là réside sans doute le nœud de sentiments ambigus que l'écrivain porte à la langue de l'enfance : d'un côté la honte de cette voix natale, de cette *vox populi*, de l'autre le désir de la

²⁷ *La Place*, p.53.

²⁸ *L'écriture comme un couteau*, *op.cit.*, pp.34-35.

²⁹ *La Place*, p.58.

³⁰ *Ibid.*, p.56. Les mêmes mots servent à qualifier le patois dans *La Honte*, p.57. On pourra comparer cette perception du patois avec celle d'écrivains comme Pierre Michon, Pierre Bergougnieux et Richard Millet. Cf. *La Province en héritage* de Sylviane Coyault-Dublanchet, chapitre 2 « La conscience de la langue », *op.cit.*

³¹ *La Place*, p.63.

³² *Ibid.*, p.56.

faire entendre dans sa nudité âpre, dans sa vérité authentique c'est-à-dire sociale. C'est « la voie étroite » entre la « réhabilitation » et la « dénonciation d'une aliénation ».³³

Le bilinguisme est aussi une réalité décrite par François Bon qui oppose « la langue d'ici » et la « langue de l'école ».³⁴ Bon distingue deux manières de parler : la langue à Civray et celle de la Vendée :

D'un seul coup cette année-là (tu as onze ans, tu as déjà en Vendée commencé ta sixième, interrompue en route) il n'y a plus la mer, c'est en pays de collines et d'un autre accent, une autre façon de prononcer la langue quand bien même on n'est qu'à cent soixante-quatre kilomètres, parce qu'à Civray la langue est déjà celle du Limousin proche tandis que dans cette poche de la Vendée c'était la vieille syntaxe de Poitou, haute langue du douzième siècle et ce qui en survivait aux temps de l'écrasement des protestants qui l'a figée telle quelle.³⁵

« Haute langue » : l'expression est ici révélatrice du sentiment éprouvé par l'écrivain. La « vieille syntaxe du Poitou » possède aux yeux de l'écrivain une noblesse, une profondeur temporelle. Contrairement à Annie Ernaux, il y a pour François Bon une continuité entre la langue natale et la littérature : « [...] j'ai [...] compris que ma propre richesse résidait dans cette dualité, avoir eu contact dès l'enfance [...] à la fois avec les machines et le fer d'un côté, les livres de l'autre. »³⁶ Cette dualité joue moins sur les oppositions que sur les superpositions. L'épigraphe de Gracq le laissait deviner, les réflexions dans *Mécanique* le dévoilent clairement : « Plus tard, loin de la famille et du garage, quand toi tu avais ouvert et lu Rabelais puis d'Aubigné tu avais su que telle était la langue autrefois autour de toi entendue, la langue des marais sous la mer. »³⁷ De la même façon, la langue mécanique est à la fois celle de son père et celle de Claudel (voir les *Poèmes mécaniques* que Bon inclut dans ses archives sur son site internet) ou de Barthes (la référence à la DS dans les *Mythologies*). Convoquer cette filiation littéraire n'est pas un geste artificiel. Il s'agit plutôt d'assumer les phénomènes de « déterritorialisation » théorisés par Deleuze. Si la place à occuper reste pour Annie Ernaux une difficulté (voir par exemple, dans un autre registre, son dernier récit précisément intitulé *L'occupation*), elle est d'emblée pour François Bon affaire de délocalisation, de dérèglement, de dérangement. Sans doute trouve-t-on dans ses textes l'assurance que l'écrivain est, par une nécessité consubstantielle à son statut, « mal placé, déplacé ». Je reprends ici le titre d'une conférence d'Olivier Rolin, publiée aux éditions Verdier dans un recueil qui s'intitule précisément *La Langue*.³⁸ Rolin explique que le français de l'écrivain n'est pas un code unique, épuré, protégé, mais « une agitation, une vive circulation d'un milieu, d'un état de

³³ *Ibid.*, p.49.

³⁴ *Mécanique*, p.20.

³⁵ *Ibid.*, p.19.

³⁶ Entretien de François Bon par Jean-Christophe Millois, *Prétexte*, n°7, octobre 1995, p.27.

³⁷ *Mécanique*, p.19.

³⁸ Olivier Rolin, *La Langue*, Lagrasse Verdier, 2000.

langue à un autre (...) une affaire de vitesse de déplacement, de force de pénétration. »³⁹ A leur manière, *Mécanique*, *Paysage fer* ou *Impatience* disent la vitesse, l'urgence, le mouvement, dans une langue qui joue sur les décalages, les formes de la segmentarité (le fugitif, l'inouï, le local). « La littérature est assaut contre la frontière » écrit Bon en citant Kafka à la fin de son introduction à *Tous les mots sont adultes*. Et de conclure : « Suivons-le ». ⁴⁰

Mais la langue de l'enfance n'engage pas seulement un rapport de nature sociale. Elle constitue une marque indélébile qui structure les soubassements intimes de l'être et modèle les trajectoires littéraires. Il y a d'abord un pouvoir d'impression de la langue d'enfance, pouvoir matriciel qui rappelle le rôle joué par « l'image préférée », « l'image muette de l'enfance » que l'on trouve dans *Les Eaux étroites* de Julien Gracq. Il ne s'agit pas encore une fois d'accorder à la langue de l'enfance un pouvoir poétique mais de noter sa charge affective, voire fantasmatique. Les mots de l'enfance sont bien des « mots transitionnels » au sens entendu par Barthes. Il y a « émerveillement » écrit François Bon « rien qu'au mot Panhard ». ⁴¹ La machine constitue du reste la métaphore récurrente de son œuvre et le modèle de son écriture. Pour Annie Ernaux, la langue fixe par un détail « une image dont il serait impossible de se débarrasser. “ Elle s'est assise sur deux vipères”, “il a un os qui pourrit dans la tête” ». ⁴² Ces formules apparaissent presque comme magiques, comme ces « phrases qui unissent mystérieusement le corps à l'avenir, au reste du monde, *fais un vœu tu as un cil sur la joue, j'ai l'oreille gauche qui siffle on dit du bien de moi ...* ». ⁴³ Ou encore, à propos de ses amies de classe : « J'entends leurs voix, quelques phrases, souvent incongrues, par lesquelles elles se sont fixées pour moi : “Est-ce que tu sais parler javanais ? ” demande Simone D. » ⁴⁴ La langue d'enfance, c'est notre javanais à tous. Ces petites phrases, ces vignettes, livrées de façon abrupte, sans commentaires, possèdent une valeur essentialiste qui permet de convoquer l'enfance dans sa vérité brutale, opaque et mystérieuse, débarrassée des scories de la glose. Ecriture lapidaire, a-t-on pu dire du style d'Annie Ernaux. Certes. Et même, allons plus loin. Ces mots de l'enfance, qu'Annie Ernaux comparait à des pierres impossibles à bouger, possèdent un statut presque sacré. « Des tables de la loi », écrit Ernaux ⁴⁵ dans *La Honte*,

³⁹ *Ibid.*, p.86.

⁴⁰ François Bon, *Tous les mots sont adultes, méthode pour l'atelier d'écriture*, Paris, Fayard, 2000, p.21.

⁴¹ *Mécanique*, p.14.

⁴² *La Honte*, p.68.

⁴³ *Ibid.*, p.60.

⁴⁴ *Ibid.*, p.97.

⁴⁵ *La Honte*, p.73.

expression très forte qui revient sous sa plume sept ans après, dans *L'Occupation*. Il s'agit de la fin du récit où la narratrice raconte comment elle a rédigé une lettre de rupture :

Couchée sur le ventre, j'ai commencé d'halluciner sous moi des mots qui avaient la consistance des pierres, des tables de la loi. Les lettres, cependant, dansaient et s'assemblaient, se disloquaient, comme celles qui flottent dans le potage des pâtes appelé « alphabet ». Je devais absolument saisir ces mots, c'étaient ceux qu'il me fallait pour être délivrée, il n'y en avait pas d'autres.⁴⁶

On voit comment ici se télescopent plusieurs motifs majeurs : les mots assimilés aux tables de la loi, l'alphabet de l'enfance et la lettre de rupture. C'est ce geste iconoclaste qui retiendra notre attention pour analyser, en manière de conclusion, la mise en voix de la langue d'enfance.

Les voix dans l'écriture, la voix de l'écriture

Je voudrais maintenant analyser les choix scripturaux que les écrivains ont opérés pour mettre en scène la langue de leur enfance. On pourrait opposer les écritures selon leurs couleurs. Celle d'Ernaux, on le sait est blanche, celle de Bon, serait plutôt gris fer anthracite. Je n'y reviens pas. Je me propose plutôt d'explorer les nuances entre ces deux entreprises à partir d'un schème qui leur est commun, qui les travaille souterrainement : l'artefact de la mosaïque qui me semble ici particulièrement opératoire⁴⁷. A « l'écriture de pierres » d'Annie Ernaux répond l'écriture « en pièces détachées » de François Bon. D'un côté un modèle minéral, de l'autre un modèle géométrique. Dans les deux cas, le même désir de collecter, de ramasser, de rassembler les bribes éparses, les lambeaux de l'enfance.

La mosaïque permet de thématiser la composition. Les deux écrivains, en rupture avec une narration plus ou moins linéaire, ont opté pour une structure éclatée. *Mécanique* joue résolument sur le morcellement : le livre est construit à partir de fragments, 52 séquences titrées (25 substantifs) : voix, Maison, Lamento, Repères, Listes, Langue, Dimanches, Biographie, Routes, jardins, échappée, Photo ou Photographies. Ces séquences sont autant de tessères rassemblées par l'écrivain pour son œuvre-mosaïque. Dans la mosaïque, les matériaux utilisés se caractérisent par leur hétérogénéité et leur polychromie. C'est sous la forme du menu, du modeste, du minuscule, mais aussi du polyphonique et de l'hétérogène qu'apparaissent les tesselles dans *Mécanique* : liste de modèles de voitures, listes de noms des habitants du village recopiés sur un cahier à partir d'un annuaire, paroles du père, repères biographiques... Le texte dé-lié admet la nécessité des blancs, des ruptures mais ce montage

⁴⁶ *L'Occupation*, Paris, Gallimard, 2002, pp.67-68.

⁴⁷ Cf. Lucien Dällenbach, *Mosaïques*, Paris, Seuil, 2001.

discontinu est en quelque sorte dépassé, conjuré par la voix même de François Bon. L'idée de ce liant s'origine dans le lien très fort que l'écrivain entretient avec la langue du père et, plus largement, avec son univers mécanique. Cette fidélité s'illustre à différents niveaux. Comme son père, François Bon a étudié la géométrie descriptive. Il réussit l'examen d'entrée de l'Ecole Nationale Supérieure des Arts et Métiers, avec 3/20 en géométrie descriptive et 18/20 en dissertation. Mais, trente ans plus tard, dans un geste qui revendique la continuité du modèle paternel, il écrit : « L'idée intérieure de la géométrie descriptive est ce qui m'a aidé le plus, depuis vingt ans, pour tenter d'avancer dans la logique complexe des formes qu'exige la composition d'un livre »⁴⁸ La fidélité au père se manifeste aussi par la langue qui caractérise l'écriture de Bon. François Bon n'écrit pas seulement au nom du père mais avec la langue du père. Son écriture en effet, reconnaissable à une certaine texture, une sonorité, un grain rugueux, ses multiples ellipses, est très proche de la « langue des marais sous la mer ». Le rythme de sa prose perpétuellement déhanché, syncopé par ses petits sauts dans la syntaxe (omission des verbes mais aussi des déterminants) rappelle cette « distorsion par trop de mots oubliés » caractéristique de la langue du père.⁴⁹ Michel Volkovitch, grand connaisseur de Bon, écrit : « Fuir le lisse, le léché. Faire brut, rugueux, rocailleux, parce que la vie est rugueuse, parce que ces personnes-là sont des êtres en plein trouble et qui ne savent pas bien parler. On sent, dans ces phrases hérissées, granuleuses, toute la matière, l'épaisseur de la langue. »⁵⁰

L'épaisseur qui vient d'être évoquée s'oppose apparemment à ce que l'on a pu appeler « l'écriture plate » d'Annie Ernaux. Il y a cependant un discours qui gonfle les récits de l'écrivain : ce sont les mots ou les expressions en italique de la langue d'enfance qui gondolent le style impersonnel. Se tenir « au plus près des mots et des phrases entendues, les soulignant parfois par des italiques », lit-on dans *La Place*. « Non pour indiquer un double sens au lecteur et lui offrir le plaisir d'une complicité, que je refuse sous toutes ses formes, nostalgie, pathétique ou dérision. Simplement parce que ces mots et ces phrases disent les limites et la couleur du monde où vécut mon père, où j'ai vécu aussi. »⁵¹ ». L'italique produit un curieux effet d'entre-deux : il fonctionne comme un signal démarcatif (construction d'un arrière-texte comme on parle d'un arrière-pays) qui finit par être absorbé par l'ensemble du texte. On se souvient que l'écrivain compare les mots de son enfance à des « pierres

⁴⁸ *Mécanique*, p.50.

⁴⁹ *Ibid.*, p.19.

⁵⁰ Michel Volkovitch, *Verbier, herbier verbal à l'usage des lisants et des écrivains*, Paris, Nadeau, 1999, p.47. Volkovitch commente un extrait de *Loin d'eux* de Laurent Mauvignier en établissant le parallèle (avec quelques réserves) avec le « grand François Bon ».

⁵¹ *La Place*, p.41.

impossibles à bouger. Des tables de lois ». Même si le rapprochement étymologique est faux, il est intéressant de faire jouer la collusion de sens entre les lois de Moïse et la mosaïque. Annie Ernaux a pu briser les tables de la loi (ce n'est sans doute pas hasard si, dans *L'Occupation* elles étaient associées à un geste de rupture) et, dans ce pur éclat des fragments, à su créer une mémoire authentique.

Ce matériau brisé, coupé, cassé est fondamental dans l'élaboration de l'œuvre-mosaïque. Ce que disent, chacun à leur manière, Bon et Ernaux. La langue d'enfance d'Annie Ernaux est une langue écorchée. De cette blessure naît le titre des entretiens qu'elle a réalisés dernièrement avec l'écrivain Frédéric-Yves Jeannet : *L'écriture comme un couteau*, une arme, explique-t-elle.⁵² Il y a aussi un tranchant de la phrase chez François Bon. Dans *Mécanique* le geste d'entaille est déclenché par la photographie du père « Elle ne provoquait pas de briser la tension, d'entamer écriture ».⁵³ Phrase énigmatique, mais j'aime y lire l'obligation du geste d'ouverture, l'écriture comme la pointe d'un scalpel, la hache de Kafka ou la flèche du tracteur dans la photographie du père de François Bon.

Au terme de ce parcours, on peut se référer, en décalant légèrement les perspectives, au titre que François Bon donne à sa méthode pour l'atelier d'écriture : *Tous les mots sont adultes*. Il s'agit d'une citation empruntée à Maurice Blanchot que Bon fait entendre dans son intégralité à la fin de son essai :

Tous les mots sont adultes. Seul l'espace où ils retentissent, espace infiniment vide comme un jardin où, bien après qu'ils sont disparus, continueraient de s'entendre les cris joyeux des enfants, les reconduit vers la mort perpétuelle où ils semblent naître toujours.⁵⁴

En interrogeant cet espace, ses points d'incandescence (honte ou émerveillement), le territoire de ses polarités (la matière et le sentiment), ses lignes de tension (son effacement, ses résurgences), François Bon et Annie Ernaux font entendre, chacun à leur manière, les échos éclatés de cette langue « mineure » qui semble « naître toujours ». Ils la font filer « suivant des lignes de fuite créatrices. »⁵⁵

⁵² *L'écriture comme un couteau*, op.cit., p.36.

⁵³ *Mécanique*, p.49.

⁵⁴ *Tous les mots sont adultes*, op.cit., p.261.

⁵⁵ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka, pour une littérature mineure*, op.cit., p.49.