UNIVERSITY OF AMSTERDAM

UvA-DARE (Digital Academic Repository)

'François Bon et la mécanique de la langue'

van Montfrans, M.

Publication date
2005
Document Version
Final published version
Published in
L'écrivain et sa langue: romans d'amour de Marcel Proust à Richard Millet

Link to publication

Citation for published version (APA):
van Montfrans, M. (2005). 'François Bon et la mécanique de la langue'. In S. Coyault (Ed.), *L'écrivain et sa langue: romans d'amour de Marcel Proust à Richard Millet* (pp. 159-174). Université Blaise Pascal. http://www.tierslivre.net/univ/X2003_Montfrans_Mec.pdf

General rights
It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations
If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: https://uba.uva.nl/en/contact, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, P.O. Box 19185, 1000 GD Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

UvA-DARE is a service provided by the library of the University of Amsterdam (https://dare.uva.nl)

Download date:15 Oct 2026

François Bon et la mécanique de la langue

Manet van Montfrans
Université d'Amsterdam

François Bon appartient à la génération des écrivains français pour qui, à l'heure d'une métamorphose accélérée de la société, interroger le réel social est redevenu un impératif catégorique.`Pour moi', dit Bon dans un entretien avec Dominique Viart, `s'il y prose, il n'y a pas seulement langage mais travail sur le lien du langage avec ce qu'il nomme. Donc présence par l'ombre ou l'écart de ce qu'on nomme, et qui n'est pas langage. Je ne crois pas écrire, s'il y a récit, avec seulement des mots, mais plutôt avec aussi ce qui les entoure'.[1] La littérature est, pour Bon, un moyen de cartographier les `taches blanches' de la réalité sociale.

Dès son premier roman, *Sortie d'usine*, publié chez Minuit en 1982, Bon balise son domaine littéraire. Il y décrit l'univers du travail usinier, un univers qu'il connaît de l'intérieur, ce qui est une situation exceptionnelle dans le monde des écrivains. Onze ans plus tard, dans *Temps machine* (1993), il évoque la mutation d'un monde qui a vu une époque s'achever - celle de l'usine et de la machine. Dans des ouvrages comme *Limite* (1985), *Le Crime de Buzon* (1986), et *Un fait divers* (1994), Bon explore les conséquences de cette mutation pour la vie sociale des sans-grade, des marginalisés. La fierté, le discours et la culture du travail ont sombré dans le vide des banlieues au chômage. Désormais, dans un monde sans repères, ces marginalisés constituent une grande partie de ce qui est désigné par le terme de *quart monde*.[2]

Depuis 1988 François Bon anime des ateliers d'écriture - dans les collèges de banlieue (*Dans la ville invisible*, 1995), avec de jeunes chômeurs d'une petite ville du Midi (*C'était toute une vie*, 1995), et avec des groupes de détenus (*Prison*, 1997). L'objectif de ces ateliers est de donner la parole à ceux qui en sont privés, à qui le système économique et social dispute jusqu'à leur dignité. Afin de leur ouvrir les voies pour dire et/ou écrire leur vie, Bon leur offre des images et des phrases provenant de

[1] François Bon, `On écrit avec de soi' (Entretien avec Dominique Viart, septembre 1998), *Revue des sciences humaines*, *Paradoxes du biographique*, n° 263, juillet, septembre 2001, p. 62.

[2] L'expression de *quart-monde*, qui date de la fin des années 1950, est utilisée pour désigner des personnes marginalisées, souvent exclues depuis longtemps du marché du travail et en situation de grande pauvreté. Le terme a été inspiré par les cahiers du *quatrième ordre* qui furent écrits au moment de la rédaction des Cahiers de doléances en 1788-1789 et réclamaient la prise en compte par les Etats généraux d'un quatrième ordre aux côtés de la noblesse, du clergé et du tiers-état. Voir à ce sujet Michèle Monte, `Les universités populaires quart-monde. De la parole à la reconnaissance'. In: *Mots/Les langages du politique*, n° 46, mars 1996, *Paroles d'"exclus"*. Paris, Presses de Sciences PO, 1996, p. 83.

l'oeuvre d'auteurs qui, à leur époque, étaient des `marginaux' - Rabelais, Baudelaire, Rimbaud, Nerval, Apollinaire, Cendrars, Kafka, Michaux, Koltès.

Cependant, la vocation de Bon ne se limite évidemment pas à celle de faire écrire, à déléguer la parole. S'il aime se définir comme un `passeur de langage', ce passage se fait dans les deux sens. Dans les livres nés des ateliers d'écriture, Bon écrit non seulement sur les participants mais crée une forme d'interaction entre son propre langage et le leur. Son objectif est triple: il fait écho à des voix autrement condamnées à se perdre, travaille sur sa propre réception de situations souvent excessives, et interroge les discours (bruts) que lui livrent les participants. Ces discours lui donnent accès à un réel qui lui resterait autrement interdit. C'est sur ce dernier point qu'il insiste dans l'entretien cité précédemment:

> C'est ce que je réaffirme à chaque atelier d'écriture que je mène, un pacte où je reçois certainement plus que je donne, parce que soudain je retrouve accès à des ordres de réel incluant le langage qui les nomme, retrouvant la veine du langage depuis un locuteur lié à telle strate de réalité, à laquelle je ne saurais accéder, ou du moins à laquelle mon propre ordre de représentation resterait sinon toujours extérieur.[3]

Bon considère l'expérience des ateliers d'écriture, celle des `voix du réel', comme cruciale, comme constitutive d'un tournant décisif dans son oeuvre. Elle l'a amené à `travailler sur des symboliques' dont il lui semble `qu'elles déplacent nos repères habituels et n'appartiennent pas encore au domaine constitué du récit'.[4] Il en résulte des livres violents et singuliers.

Je me propose de lire *L'Enterrement* en dyptique avec *Mécanique*, en passant par *Prison*.[5] C'est *L'Enterrement* qui a inauguré en 1992, après les romans des années quatre-vingt édités par Minuit, la série des récits publiés chez Verdier.[6] *Mécanique* (2001) est le texte narratif le plus récent. *L'Enterrement* et *Mécanique* racontent un retour dans la Vendée natale de l'auteur, et constituent par là une exception dans cette oeuvre essentiellement urbaine. *Prison* (1997) est né d'un atelier d'écriture dans un centre pour jeunes délinquants près de Bordeaux. L'écriture de *L'Enterrement* a par conséquent coïncidé avec les débuts de l'expérience des ateliers d'écriture, alors qu'à la parution de *Mécanique*, presque dix ans plus tard, Bon avait déjà intégrée celle-ci à plusieurs textes. *Mécanique* en porte l'empreinte, tandis que *L'Enterrement* marquerait plutôt une transition entre les romans des années quatre-vingt et les récits des années quatre-vingt-dix.

---

[3] Entretien cité avec Dominique Viart, p. 65.

[4] Ibid., p. 64.

[5] Dans les indications de numéro de pages *L'Enterrement* sera abrégé E, *Prison* P et *Mécanique* M.

[6] D'autres récits publiés chez Verdier sont *Temps machine* (1993), *C'était toute une vie* (1995), *Autoroute* (1999) et *Paysage fer* (2000).

Je centrerai mon travail sur l'évolution du statut du narrateur, celui qui nous guide vers des univers langagiers peu connus ou tout simplement autres. Si dans les trois livres en question, ce narrateur, un `je', semble poursuivre l'objectif précédemment nommé, à savoir interroger un langage lié à une réalité spécifique, son rapport aux discours des autres et son rôle conversationnel se modifient d'un texte à l'autre, et par là-même font évoluer la forme de l'écriture.

L'Enterrement: Un narrateur distant

Ecrire est pour Bon `faire avec l'ombre'. Expression qui peut être prise littéralement pour la majorité de ses textes, tant l'univers qu'ils évoquent se révèle violent et meurtrier. *Sortie d'usine* s'ouvre sur le cri d'un ouvrier dont le bras se trouve pris dans l'engrenage d'une machine. *C'était toute une vie* intègre des fragments du cahier d'une des anciennes élèves de l'auteur, une jeune femme qui s'est suicidée. Dans *Un fait divers* un chômeur désespéré tue l'amant prétendu de sa femme. Dans *L'Enterrement*, c'est le suicide d'un ami de jeunesse du narrateur. *Prison* se veut, selon l'aveu du je-narrateur, `une épitaphe' pour un jeune délinguant, assassiné dans un `squat' trois jours après sa libération. *Mécanique* est un récit plus intimiste, écrit après la mort du père du narrateur/auteur. Ecrire avec l'absence, avec l'ombre, revient ainsi chez Bon souvent à écrire avec le deuil, ce qui donne à ses textes une gravité et une urgence. `Il est vrai que pour moi l'injonction s'est faite chaque fois devant les morts', reconnaît-il.[7]

Dans *L'Enterrement*, récit raconté à la première personne, le narrateur vient de Paris pour les funérailles de son ami Alain, dans le village natal de celui-ci en Vendée.[8] C'est la seconde fois qu'il se trouve dans le village: cinq mois plus tôt il y avait assisté au mariage de la soeur d'Alain. Il se sent un étranger dans la communauté villageoise, contraint en plus au silence parce qu'il s'agit d'un suicide, un secret que les parents souhaitent ne pas divulguer et dont lui seul connaît les détails.

Le récit comporte trois parties de longueur plus ou moins égale correspondant aux différentes phases du rituel - la levée du corps à la maison familiale, la procession vers l'église, puis le cimetière et le repas de funérailles. A chacune de ces phases dont l'ordre chronologique est bouleversé par la mémoire et l'écriture, correspondent des discours produits par les membres de la communauté, avec leurs particularités et leurs automatismes.

Le narrateur s'enferme dans le rôle d'observateur/auditeur taciturne, celui de témoin non participatif des échanges; les souvenirs de son ami, navigateur solitaire ayant perdu tout goût pour la vie après un accident invalidant, le distraient du spectacle peu réjouissant d'un enterrement à la Courbet. Il se rappelle la réticence à parler d'Alain, son

---

[7] François Bon, `Je n'ai pas d'autre peau que la peau écrite', Propos recueillis par Valérie Marin La Meslée, *Le Magazine littéraire*, n° 409, mai 2002.

[8] Voir pour une analyse approfondie de ce récit, Danièle Torck, `Entre paroles et silence, conformisme et marginalité', *Rapports/Het Franse Boek*. Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1997 n° 1, pp. 18-26.

laconisme, mais aussi les traces du dialecte trahissant une provenance provinciale.[9] Les souvenirs reviennent dans des citations de conversations, dans un dialogue revécu. Ce dialogue entre deux amis qui s'entendent à demi-mot, contraste fortement avec le discours stéréotypé des villageois loquaces que Bon restitue avec une oreille remarquable.

Si le narrateur réussit à se tenir à l'écart des conversations conformistes et banales des villageois pendant la cérémonie proprement dite, il se trouve assigné le rôle d'allocutaire pour la durée du repas. Assis à côté du musicien local, l'organiste, il est exposé à un flot de confidences et de réflexions. L'organiste se situe en peu en dehors de la communauté; revenu dans le village après un séjour en ville, il se distingue des autres par sa culture et par une capacité de réflexion qui le rapproche du narrateur. Ses discours sont un mélange étrange de banalités, de réflexions justes et d'évocations de visions énigmatiques. Cependant, la médiocrité physique de cet homme, visionnaire quelque peu grotesque, affublé d'une grosse paire de lunettes fumées,[10] qui parle trop et de trop près, repousse le narrateur qui se livre à des observations peu charitables et oscille entre un sentiment d'affinité et de rejet.

Outre l'organiste, ce sont des locuteurs déficients, de vrais handicapés de la parole qui retiennent, pendant le repas, l'attention du narrateur: le bec de lièvre dont les sons `filaient sans jamais se rejoindre, voyelles qu'il fallait réassembler pour comprendre', le goitre dont la voix est comme un `bruit de cailloux qu'on verse dans une benne'. Les défauts d'articulation de ces locuteurs et la médiocrité ou la laideur de leurs visages semblent tourner en dérision leur désir de communication. Mais leur discours déformé jusqu'à la caricature tend également un miroir au discours standard, correct mais tout à fait incapable de rendre compte d'un réel `hors-norme'. Ce réel que le langage mutilé des locuteurs fait entrevoir, présente en effet peu d'attraits et ne fait que rarement l'objet du discours des nantis. C'est celui d'une communauté villageoise déracinée, enrôlée dans les usines d'une ville voisine, telle qu'elle est perçue par quelqu'un venu de dehors. L'époque est celle de la fin des années quatre-vingt, le pays est déjà irréparablement transformé par l'industrie et par le tourisme de masse.

Comment expliquer l'insistance du narrateur sur le médiocre et le laid omniprésent? Serait-ce une réaction de solidarité avec l'ami qui a fui son village et sa famille? S'agit-il d'un rejet plus général d'une région qui est aussi celle où l'auteur est né et à laquelle le progrès inexorablement a porté atteinte.[11] Ou bien vise-t-elle à rompre le

---

[9] `La voix aussi traînait d'une façon commune, où l'accentuation de pays contaminait la syntaxe ordinaire, à peine mieux gommée chez le frère (à moins d'une très légère affectation justement à la préserver) dans les frottements de la ville, posée aux mêmes endroits de locution [...]' (E, 23).

[10] Voir pour d'autres exemples de ces mutilations de la voix ou du regard qui inscrivent les personnages de François Bon dans la longue série des voyants et visionnaires aveugles ou hallucinés, Dominique Viart, `Parole folle et sagesse paradoxale dans l'oeuvre de François Bon'.(www.remue.net/fb/X1999_Viart_Uranie).

[11] Dans *Mécanique* Bon dit de son rapport avec son pays natal: `rapport dont on est séparé par ce qui est advenu de soi-même, par ce qui est advenu du pays'. Et il ajoute qu'à deux reprises il a essayé de se rétablir dans cette région mais qu'il en est reparti (M,

silence qui s'installe de ce côté de la Défense dès lors qu'il s'agit de ruine sociale?[12] Le narrateur hésiterait alors entre aversion et empathie. Une citation d'Apollinaire en phrase finale, `A la fin tu es las de ce monde ancien', fait écho à l'exergue emprunté à Baudelaire, `J'habite pour toujours un bâtiment qui va crouler, un bâtiment travaillé par une maladie secrète'. Si l'exergue renvoie à une société malade, la phrase finale semble traduire le désir de tourner définitivement le dos à ce qui représente dans ce texte cette société, le village et ses habitants. Désir que l'ami a choisi de réaliser dans la mort et dans lequel, par le biais de l'emploi du `tu', le narrateur semble le rejoindre.

Le village, Saint-Michel-en-l'Herm, est cependant bien celui de l'enfance de l'auteur, évoqué de manière beaucoup plus affectueuse dans l'autobiographique *Mécanique*. Selon les dires de Bon, *L'Enterrement*, ce roman sur le suicide d'un jeune' est un récit `complètement recomposé', ce qui revient à souligner la distinction entre l'auteur et le narrateur: `Si je suis dans ce livre, dit-il encore, c'est peut-être dans l'exposition'.[13] Cette exposition consiste en une très belle évocation du village, dans un plat pays en bord d'une mer invisible, sous un ciel étrangement lumineux de décembre.

Prison: *le partage de la parole*

De même que *L'Enterrement*, *Prison* est né de l'irréparable.[14] La tragédie, l'assassinat du jeune délinquant Jean-Claude Brulin, s'est déjà accomplie lorsque le narrateur prend la parole. Brulin a été assassiné pour rien, parce qu'il parlait comme l'organiste de *L'enterrement* trop et de trop près, parce qu'il n'était pas aimable. Trois semaines plus tard, le narrateur qui anime un atelier d'écriture dans la prison se trouve devant le meurtrier - celui qui a tué Brulin et qui a pris sa place. Les exercices d'écriture n'auront pas sauvé Brulin, ni rendu à son meurtrier le goût d'une vie définitivement gâchée. Au narrateur incombe la tâche de mettre par écrit les souvenirs de son élève, mort à l'âge de vingt-quatre ans, et de faire le bilan de cette entreprise aux résultats précaires que sont les ateliers d'écriture. Il ne lui reste qu'à réciter l'épilogue, à la façon du choeur de la tragédie antique:

> j'aurai mémoire de Brulin et ce sera la stèle faite autour de ce qu'on ne saura pas, personne, ni même celui qui en face tint la lame et aujourd'hui l'a remplacé

---

49).

[12] Bon a intitulé l'une de ses émissions radiophoniques pour France Culture, `De l'autre côté de la Défense'. L'opposition entre les riches et les démunis est globalement illustrée par celle entre le XVIe arrondissement d'un côté de la Défense, et Nanterre de l'autre côté.

[13] Entretien cité avec Valérie Marin La Meslée.

[14] Dans ce paragraphe consacré à *Prison* je me base sur mon analyse de ce texte publiée sous le titre `D'un côté à l'autre de la Défense. Quand le discours du quart monde rencontre le discours littéraire', in: *Multilinguale Literatur im 20.Jahrhundert*, Manfred Schmeling & Monika Schmitz-Emans (éds), Würzburg, Königshausen & Neumann, 2002, 293-310.

> derrière les pages blanches où s'écrire, parce que ce qu'il voulait dire il ne le savait pas lui non plus mais quémandait de trop près, [...], stèle pour ce qu'il y aurait eu à dire que rien ni personne n'est venu entendre sauf la lame [...] (P, 29).

Brulin est le personnage qui déclenche le récit, mais, après sa disparition, c'est à d'autres de dire le désarroi de ceux que la société stigmatise et rejette dès l'enfance, et dont l'une des premières expériences de jeunesse est la prison.

Chacun des six chapitres que comporte *Prison* donne la parole à un ou plusieurs personnages différents. La façon dont Bon rapporte les pensées et les paroles dites ou écrites de ses personnages, est extrêmement diverse. En italique ou mises entre guillemets, ces paroles sont insérées dans des récits à la troisième ou à la première personne. Les récits à la première personne sont ceux du narrateur/animateur de l'atelier d'écriture mais parfois aussi ceux d'autres personnages. Le texte prend souvent des allures théâtrales, comportant jusqu'à des notations qui remplissent le rôle d'indications scéniques.

Le premier chapitre se construit autour de quatre monologues dont deux sont attribués au meurtrier, le surnommé Tignasse, le troisième à sa victime, et le quatrième à la soeur du meurtrier. Le chapitre comporte aussi la transcription de deux textes provenant de l'atelier d'écriture. Le premier texte, reproduit avec les fautes d'orthographe, a été écrit par un délinquant également accusé d'homicide; le second est un travail de Brulin sur *Zone* d'Apollinaire.

Les quatre monologues sont tous présentés au style direct, entre guillemets et/ou en italique. Ils ont le souffle et les effets d'une narration parlée - style elliptique, omission des antécédents, ruptures de construction, rythme saccadé. Le discours direct se voulant le plus mimétique des discours utilisés pour rapporter les paroles ou les pensées des personnages, on s'interroge sur ce choix du narrateur qui, à chaque fois, affirme avoir inventé ces monologues et leur dénie par là l'authenticité qui leur semble conférée par les traits de l'oralité et par l'emploi des guillemets, frontières typographiques de l'énonciation: `les paroles', dit le narrateur, 'qu'on imagine sont forcément des paroles fausses' (P, 26).

Sur le plan de l'histoire il est évident que le narrateur, cherchant à savoir et à comprendre la mort de son `élève', a été contraint d'inventer: le meurtrier se tait obstinément et sa victime ne parlera plus jamais. En présentant les monologues du meurtrier et de sa victime, c'est comme si le narrateur voulait donner la parole à celui qui n'est plus et donner une sorte de droit de réponse à celui qui survit.

Mais pourquoi alors avoir choisi le discours direct? Ce geste me paraît révélateur de l'éthique de Bon, éthique du partage de la parole si souvent invoqué dans ce texte. Inventer la parole d'autrui et avouer en même temps que l'on invente, c'est se rapprocher de l'autre dans la mesure du possible, sans pour autant franchir la limite qui vous en sépare, sans nourrir l'illusion que l'on puisse se mettre dans sa peau. C'est en outre ne pas se réapproprier ce dont on essaye de faire don, la parole. Et, finalement, c'est marquer la distance entre le narrateur/animateur de l'atelier d'écriture et l'écrivain. Si Bon vise à restituer le réel de ces personnages, ce n'est pas seulement par une transcription fidèle de certains de leurs discours mais encore par le travail de l'imagination, de l'écriture.

Dans le troisième chapitre, chapitre central intitulé *Cinquante-trois fois la faute*, ce partage de la parole se fait avec cinquante-trois délinquants. Dans cinquante-trois

micro-récits autant de jeunes délinquants racontent leur histoire - l'interminable suite des délits et des peines de prison. Ce sont, résumées en deux ou trois phrases, des histoires de familles déchirées, de chômage, de bagarres de quartier contre quartier, de voitures volées, de drogue. La maladresse langagière des détenus, leur difficulté à parler, `le défaut de parole qui les habite' fait entrevoir au lecteur les drames de l'univers dans lequel ils vivent. Ainsi, la construction typique d'énoncés tels que `le rejet est venu tres tôt pour moi' (P. 17) et `malgré mon abandon du côté de ma mère' (P, 19) pousse, comme le remarque le narrateur, tout au bout de la phrase ce qui relève du sujet et aurait dû, dans la tradition de la langue française, l'initier.

Trois des quatre monologues du premier chapitre ont donc été imaginés en rétrospection par le narrateur, après le meurtre de Brulin. Les cinquante-trois micro-récits font, par contre, entendre les voix des participants à l'atelier d'écriture de Gradignan. Ils sont racontés soit au style direct soit au style indirect, introduits par un pronom démonstratif -- relatif avec un verbe de parole et un marqueur, `celui-ci qui dit que', `celui qui raconte que', `celui qui écrit que'. Formule qui, à force d'être répétée, se transforme en litanie.

Parfois les textes cités comportent deux versions, la première est orthographiée correctement, la seconde semble avoir été reproduite telle quelle, avec les fautes d'orthographe. Bien qu'il n'y ait pas lieu de douter de l'authenticité de ces textes, ils s'avouent donc réécrits, reformulés, ou corrigés. Pour citer à l'intérieur du discours indirect ou pour mettre en relief certains termes qui suscitent son commentaire, Bon emploie l'italique. Dans ce commentaire le narrateur réfléchit à sa propre démarche dans l'atelier, livre des diagnostics, exprime son indignation, son accablement et son empathie, avoue être bouleversé ou envahi par un sentiment d'impuissance.

Le cinquième chapitre, *Solitude des errants*, met la parole en spectacle: le narrateur consacre la dernière session de l'atelier d'écriture à la lecture des textes que lui ont confiés les participants.[15] La séance se déroule dans une salle de la prison en présence d'une caméra video. Ce qui est né lors de la confrontation solitaire avec le papier blanc ou d'un aparté avec l'animateur de l'atelier est maintenant offert à l'écoute des autres - détenus et gardiens. Dans la classe, l'apprentissage de l'écriture a pour première fonction de `dé-socialiser', de détacher les jeunes prisonniers du collectif de la bande, de permettre l'émergence d'un sujet. La lecture publique de leurs textes confirme cette émergence: ils sont reconnus par les autres comme sujets de leur parole, ce qui est

[15] On trouve souvent cet effort de théâtralisation chez Bon: `J'ai constamment travaillé, pour la structure, l'illusion et la phrase, en me servant d'outils pris au theâtre, le montage cut, le déjà-là et l'effet de choeur de la tragédie' (François Bon/Jean-Christophe Millois, `Entretien avec François Bon' (1995), in *Prétexte* n° 7). Dans `Entre écriture blanche et réalisme précaire, le théâtre de François Bon', Wolfgang Asholt, mentionne entre autres *Parking* (1996), texte dans lequel les monologues d'une fille et de sa mere sont transformés dans la partie finale en une `Version pour trois acteurs', les deux personnages étant liées par une intervention directe de l'auteur (intervention au colloque *Ecritures blanches*, Paris, mai 2002). Dans *Un fait divers*, l'histoire d'un meurtre reconstruite rétrospectivement par ceux qui en ont été témoins est interrompue par les réflexions d'un metteur en scène ou par des comédiens qui jouent le rôle des protagonistes.

une condition pour pouvoir substituer aux rapports de force physique des rapports médiatisés par la langue. Il est significatif que l'enoncé tronqué du premier chapitre, `Malgré mon abandon du côté de ma mère'(P, 19) ne sera complété que dans une phrase de ce cinquième chapitre dans laquelle émerge le `je': `Malgré mon abandon du côté de ma mère, ma mère est la seule personne que j'ai le plus cher au monde. Et celle que j'aimerai toute la fin de ma vie. Mais la douleur restera toujours' (P. 96).

Si les locuteurs varient de chapitre en chapitre, le rôle d'allocutaire est rempli par un seul personnage: le narrateur/animateur de l'atelier d'ecriture. Il est celui qui sollicite ces discours, les écoute, analyse, commente, résume, relie. Aussi sa présence se réfléchit-elle souvent dans les discours des détenus qui lui racontent leur vie. Dans *Prison*, Bon fait preuve d'empathie pour les personnages qui ne sont certainement pas plus `aimables' ou plus doués pour la parole que les locuteurs dans *l'Enterrement*. Mais il semble infiniment plus proche d'eux que le narrateur d'*Enterrement* l'était des villageois.

Mécanique: un narrateur héritier

Dans *Mécanique* le narrateur est appelé début décembre 1999 au chevet de son père mourant et passe avec son frère cadet quelques heures dans le service d'urgences d'un hôpital devant `celui qui ne répond plus' et dont le dysfonctionnement physique est enregistré par la mécanique sophistiquée des appareils médicaux. Ce sont les derniers signes de vie `qui ne se synchronisent pas avec les mots qu'on lui dit' (M, 13), que le père peut donner à ses deux fils désemparés.

Le livre se tend entre deux enterrements, celui de la grand-mère paternelle dont le souvenir constitue l'ouverture, et celui du père qui clôt le texte. En l'espace de trois années le narrateur porte en terre le siècle de son père : il dit éprouver `l'impression soudaine d'un tiret continu' (M, 14). Le premier enterrement est une cérémonie traditionnelle dont les phases, identiques à celles racontées en détail dans le texte de 1992, sont évoquées en raccourci (M 9, 11, 15). Le second se réduit à la pose de l'urne avec les cendres du père dans une des cases aménagées dans le mur d'un cimetière tout neuf, mais situé dans le même paysage plat, sous un même ciel de décembre, avec la mer que l'on ne voit pas, mais dont on devine la présence.

Mécanique est à la fois un portrait de ce père, mécanicien, garagiste et concessionnaire de Citroën, l'histoire d'une génération et une autobiographie. Le texte nous ramène en cinquante-quatre séquences, introduites par vingt-cinq substantifs différents, vers les années cinquante et soixante du siècle dernier et vers une Vendée encore relativement intacte, où les rêves de progrès s'incarnent dans la force motrice de tracteurs gigantesques et dans l'apparition de véhicules de plus en plus sophistiqués. Les seuls modèles (Panhard 24, Simca Aronde, Citroën Ami 6, DS 19) suffisent à évoquer une époque déjà presque mythique, pérennisée par Barthes dans ses *Mythologies* et par Perec dans ses *Je me souviens*.

Le texte se présente comme l'une des listes que l'animateur des ateliers d'écriture propose à ses élèves. Les vingt-cinq substantifs permettent de faire l'économie des transitions - certains sont repris plusieurs fois,[16] d'autres n'ont qu'une seule

[16] Par ordre alphabétique: Abandon, Biographie (4), Cartes postales, Dimanches (2), Echappée(s) (2), Emerveillement, Enterrement, Fuite, Géometrie descriptive, Histoire,

occurrence.[17] Dans cet hommage au maître mécanicien qu'a été le père, la sélection de ces mots-thèmes, le nombre d'occurrences de leur mention, la place qu'ils occupent dans le texte et leurs rapports mutuels, leur `montage', leur agencement, ne sont certainement pas laissés au hasard. Les mots-thèmes principaux, `maison' et `voix', rivalisent en importance. Le mot `maison' introduit neuf séquences qui ocupent ensemble une vingtaine de pages; il est aussi le seul à se maintenir presque jusqu'à la fin. Dans les paragraphes titrés ainsi le narrateur évoque les lieux d'une enfance heureuse - un village construit sur un rocher émergé du marais, la maison labyrinthique des grands-parents imbriquée au garage, des voitures en instance de réparation ou de revente pour jouer dedans. Plusieurs coques s'emboîtant les unes dans les autres, à l'intérieur desquelles l'enfant se sent bien à l'abri du monde.[18] Le projet de consacrer un livre entier à ces lieux de l'enfance, travail perecquien déjà mis en chantier, a été infléchi par la mort du père dont la voix hante désormais les espaces évoqués.

Les neuf séquences consacrées à ce thème de la `voix', sont réparties de manière beaucoup plus inégale: sept d'entre elles se présentent dans la première partie du livre, variant en longueur d'une seule phrase (l'incipit) jusqu'à deux ou trois pages, pour aboutir un peu avant le milieu du livre à un constat irrévocable: `Voix. Il ne vous contredira plus jamais' (M, 50). Ce constat suit la description d'une rupture entre père et fils, après que ce dernier a été évincé sans diplôme de l'Ecole d'ingénieur des Arts et Métiers, chose inconcevable pour le père qui, lui, après le lycée technique, avait été mis en apprentissage. Rupture entre deux générations, caractéristique pour l'époque, mais aussi rupture dans la communication et dans la transmission d'un certain savoir du père au fils: `nous ne nous parlions plus' (M, 50).

Le thème de la voix est par ailleurs étroitement lié à celui de la photo. Le père entre dans le récit en héros emblématique et mythique du progrès technique. Amateur photographe enthousiaste, intéressé vivement par les `mécaniques optiques', il a enregistré avec sa caméra les prouesses de l'époque automobile. Une de ses photos, celle d'un gigantesque tracteur à remorque qu'il utilisait pour l'assainissement des marais,

---

Jardin, Lamento (3), Langue, Liste (2), Maison (9), Nuits, Photographies, Photos (4), Repères, Routes (2), Temps, Transition, Véhicules (2), Voiture, Voix (9).

[17] C'est le même travail sur les mots et leurs référents que dans *Prison*: certains mots et expressions se répètent comme des leitmotive à l'intérieur d'un paragraphe ou reviennent d'un paragraphe à l'autre.

[18] A la lecture de ces évocations des lieux sûrs de l'enfance, on se souvient par contraste des chapitres III et V de *Prison*, dans lesquels le narrateur raconte comment, incités à réfléchir sur le sens du mot `maison', les participants à l'atelier d'écriture en reviennent sans exception à celui de `foyer', un terme qui pour ces jeunes, `placés' pour cause de misère financière, toxicomanie, violences physiques, est devenu synonyme de dépossession. Le narrateur commente: `cinq fois, dix fois, vingt fois le mot *foyer* et l'expression <<qu'ils en avaient marre>>" (P, 48), ou bien demeure interdit devant la question: `Mais quand on n'en a jamais eu, de maison, monsieur, qu'est-ce qu'on écrit?' (P, 88).

occupe une place tout à fait exceptionnelle dans le récit: elle est au coeur de la dernière conversation que le narrateur a eue avec son père, cinq semaines avant la mort de celui-ci. Agrandie sur l'écran d'un ordinateur, l'image de cet engin gigantesque avait ravivé chez le père le souvenir d'une traversée spectaculaire du village: à l'âge de vingt-cinq ans, aux commandes de l'Herculès, il avait emprunté la rue principale au ralenti et dans un grondement de tonnerre, observé par sa mère, spectatrice effrayée à la vue de son fils haut perché, à quatre mètres du sol (30-33).

La scène du père scrutant avec son fils la photo agrandie évoque la pratique de l'atelier d'écriture. La photo fait figure de pré-texte, elle fait naître la parole et remplit par là le même rôle que les fragments de littérature qui délient la langue des stagiaires des ateliers d'écriture. Le fils/narrateur assume tout naturellement son rôle d'animateur; il pose des questions, prend des notes, à l'étonnement de son père, et rapporte au style direct les commentaires lapidaires de celui-ci. Des bribes de cette conversation sont réparties sur les cinq premières séquences consacrées au mot-thème `Voix'.

L'intérêt de cette photo réside cependant encore ailleurs: `Elle `sous-tend en filigrane tout le récit', dit Bon sur son site internet.[19] Si la photo a fait parler le père, elle a donné au fils le désir d'écrire, de réparer le malentendu avec son père et d'expliciter `son rapport natif à un pays, rapport dont on est séparé par ce qui est advenu de soi-meme, par ce qui est advenu du pays' (M, 49). Les éléments principaux de cette photo - paysage plat, ciel immense, mer invisible, métal lourd - se retrouvent dans le dernier paragraphe du livre, dans la scène du cimetière.[20]

Dans la deuxième partie du livre, le mot-thème `voix' ne réapparaîtra que deux fois (M, 55, 101). Pour pouvoir compléter le portrait entrepris à partir de la dernière conversation avec son père, le narrateur évoque les principaux événements de sa vie dans les paragraphes titrés justement 'biographie'. Il se base sur les souvenirs d'autres paroles de son père et sur les documents, photos, cartes postales laissés par celui-ci, désormais les seuls carburants de la mémoire, qui, elle aussi, est une mécanique. Parmi ces papiers se trouve une `autobiographie' du père en quatorze pages qui remonte jusqu'à la Grande Guerre. Ainsi, au coeur du livre (56-65) trois séquences se succèdent, titrées toutes les trois `biographie', ce qui est une exception à la règle de l'alternance des mots-thèmes observée scrupuleusement dans le reste du texte et marque peut-être à cet endroit stratégique le passage de l'écoute de la voix à la lecture de l'écrit. La transition vers une quatrième séquence, au même titre `Biographie', mais portant sur la vie de la mère, fille d'instituteur et elle-même institutrice, est ménagée par l'évocation de la maison des grands-parents et celle des parents du père. Dans les pages qui suivent, le narrateur raconte la vie de son père en évoquant les histoires mentionnées dans ses papiers, histoires qui ont trait à ses multiples fonctions dans le bourg, son rôle dans la Résistance, la vie des grands-parents, la vie d'après-guerre, ses véhicules successifs - motos ou voitures.

Le portrait du père est fait à travers les échos des paroles qu'il a dites ou écrites.

---

[19] www.remue.net/fb/

[20] Voir à ce sujet l'analyse de Christine Jérusalem: `Les Mecaniques optiques de François Bon: l'écrivain en photographe' (Intervention à un colloque de l'université d'Amiens, mai 2003).

Le narrateur insère ces paroles, au style direct, entre guillemets, mais parfois aussi au style indirect, dans les autres souvenirs de son enfance. Le père se sert d'un langage technique précis, les mots n'y sont jamais à double sens: ils servent à désigner les pièces et les fonctionnements des véhicules. En vrai mécanicien, il se contente de nommer (les marques et les modèles), de compter (en cylindres) et de mesurer (selon le volume et le poids). Cette langue presque adamique, absolument transparente par rapport aux choses, est également une langue pour initiés, une langue secrète,[21] employée à l'époque par un petit cercle de spécalistes, aujourd'hui inconnue de tous ceux qui n'ont pas connu cette ère du moteur.

Cette `langue des choses' porte également l'empreinte d'une langue beaucoup plus ancienne, `la vieille syntaxe de Poitou, haute langue du douzième siecle et ce qui en survivait au temps de l'écrasement des protestants qui l'a figée telle quelle' (M, 19). Cette langue incitait le narrateur de *L'Enterrement* à une réflexion négative, `implacable communauté sur soi qu'est le patois d'enfance et la déformation de syntaxe qu'il induit, longueur des voyelles et leur lourdeur, huilement par les consonnes sifflées, élisions (E, 78)' ; elle permet à celui de *Mécanique* d'esquisser une filiation littéraire qui l'unirait à de grands modèles, Rabelais et Agrippa D'Aubigné.

Après l'extinction de la voix du père, c'est l'écriture qui prend le relais. D'allocutaire, le narrateur devient locuteur/scripteur. Le narrateur ne peut plus se cantonner dans le rôle de celui qui est à l'écoute des autres, qui les aide à accéder au discours, mais il doit désormais assumer le rôle de celui qui parle. La perte de la parole vive de cet (inter) locuteur dont il n'apprécie pleinement l'importance cruciale que lorsque celui-ci est sur le point de mourir, le rend définitivement scripteur: `Il ne vous contredira plus jamais'.

Une heureuse fusion

La relation du narrateur de *Mécanique* aux discours des autres me semble être beaucoup moins complexe que celle à l'oeuvre dans *Prison* et dans *l'Enterrement*. *Mécanique* se limite aux rapports verbaux et émotionnels entre deux individus, le fils-narrateur et son père. Dans *L'Enterrement* le dialogue revécu du narrateur avec son ami mort, est perturbé sans cesse par le bruit de fond de la communauté villegeoise, tandis que dans *Prison* le narrateur doit partager la parole avec un collectif d'élèves bien particuliers.

Mécanique est l'histoire d'une filiation somme toute heureuse, l'inventaire d'un riche héritage. Interrogeant le lien qui l'unit à son père, le narrateur redécouvre à travers les échos de conversations remémorées un univers qui lui est familier depuis sa première enfance. Il ne s'agit ni d'un langage étrange, ni d'un réel inconnu et périlleux comme dans les textes issus des ateliers d'écriture. L'atelier dans lequel le père passe le plus clair de son temps a été le terrain de jeu favori du narrateur enfant: pas plus que pour son père la mécanique n'a de secrets pour lui. Les véhicules sont démontables et re-montables à l'envi: pour celui qui s'y connaît, l'univers de la mécanique est un terrain extrêmement stable, susceptible d'une maîtrise totale, à l'opposé de l'univers de cet autre atelier, celui

[21] Comme le suggère la citation de Gracq que Bon a donnée en exergue à son livre: `parlant entre eux leur langue secrète, entrés dans l'ère du moteur comme on entre en religion' (Julien Gracq, *Le roi Cophetua*).

d'écriture. Et le long malentendu entre père et fils se résoud dans un rapprochement entre la `géométrie descriptive' (matière préférée du père et jamais maîtrisee par le fils) et la `logique complexe qu'exige la composition d'un livre' (M, 50).

Dans *L'Enterrement*, le narrateur est surtout un allocutaire (on s'adresse à lui, on lui parle) ou un auditeur non participant mais attentif à ce qui se dit autour de lui. Dans *L'Enterrement*, il y a une réticence à parler, mais non pas à écouter. Dans *Prison*, le narrateur joue un rôle beaucoup plus actif, il suscite la parole, l'invente parfois, et écoute. *Mécanique* scelle le passage définitif d'un statut à l'autre: le narrateur y devient locuteur/scripteur. Après la mort du père, c'est lui qui est aux commandes. En recréant pour son lecteur le langage de ce père et la réalité spécifique à laquelle ce langage correspond, celle de la mécanique, il remplit sa fonction de gardien de la mémoire, l'époque de la symbiose auto-homme étant définitivement révolue.[22]

Le langage est moins contraint, moins bousculé que dans les textes précédents. Bien qu'il y ait toute une séquence consacrée à la langue `d'autrefois', `de là-bas', cette langue n'est présente que dans la syntaxe - omission des verbes, des determinants. Il n'y a pas de traces de régionalismes, de transcriptions d'une prononciation atypique comme dans *L'Enterrement*, ni transgression des normes de l'orthographe comme dans *Prison*.[23] Le lexique, celui de l'ère moteur, est, lui, évidemment bien spécifique, et investit aussi des domaines qui ne lui appartiennent pas en propre. La mémoire est comparée à une mécanique, tout comme la langue, elle `s'assemble' comme on assemble les pièces d'un moteur; il y a par ailleurs les mécaniques optiques de la photographie, la mécanique détraquée du corps paternel.

Il existe en outre une relation de continuité entre la langue natale et la littérature. Dans *Mécanique*, Bon est proche des écrivains de sa génération qui, pour reprendre le titre de l'étude de Sylviane Coyault,[24] ont comme lui la province en héritage. Mais *Mécanique* ne porte aucune trace des sentiments d'infériorité, voire d'humiliation, lié au patois ou au dialecte chez des auteurs comme Pierre Bergounioux et Pierre Michon. Le sentiment d'exclusion par rapport à la littérature canonisée, le beau langage, qui constitue l'un des thèmes de l'oeuvre de Michon et que l'on trouve aussi parfois chez Bergounioux, est totalement absent dans cet ouvrage de Bon. C'est peut être dû au statut accordé dans ce texte à la langue vendéenne, cette `haute langue parlée aux douzième siècle', un statut beaucoup plus élevé que celui du limousin associé surtout avec le monde paysan. Une autre explication serait qu'à l'opposé de ses confrères Bon a grandi dans un milieu où l'on était entré de plein pied dans le siècle. Michon, Bergounioux et Millet se sont faits les chroniqueurs d'une société rurale et provinciale dont la disparition avait été scellée par la mécanisation de l'agriculture dans les années soixante, tandis que Bon, lui, célèbre le

[22] Les mécaniciens d'alors pouvaient reconnaître le problème au seul bruit du moteur. Dans les voitures modernes, la machine reste hermétique à l'homme et c'est l'ordinateur qui fait le diagnostic.

[23] Le père disait être doué pour l'orthographe mais ne pas aimer les instituteurs.

[24] Sylviane Coyault, *La province en héritage. Pierre Michon, Pierre Bergounioux, Richard Millet.* Genève, Droz, 2002.

temps-machine, le progrés mécanique et en sonne le glas.[25] Une dernière explication serait cette dualité heureuse commentée à plusieurs reprises: `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'.[26] Ou encore: `J'ai traversé toujours cette cellule natale du pére meccano et de la mére instit dans tout ce que je faisais. J'ai toujours eu cette fascination pour la littérature qui ouvre la réalité et comment, pour cela, je dois me traverser moi'.[27] Dans ce texte fusionneraient alors de maniere harmonieuse les deux cellules natales de Bon: un père mécanicien, une mère institutrice.

[25] Bon énonce cette difference ainsi: `J'ai la même enfance, à cinq ans près, et la mer au lieu de la montagne, que Bergounioux, on a eu les mêmes lectures, les mêmes passions au même âge ou à peu près, son territoire à lui, c'est la ville de Brives avant qu'il vienne en ville, le mien cet univers de la ville du jour ou je m'y suis trouvé lancé, mon sac à la main'. (Entertien cité avec Viart, p. 67) Voir pour une analyse de l'intérêt renouvelé pour le rural et le régional dans le roman européen, Korthals Altes & Van Montfrans, Amsterdam/New York, Rodopi, 2002. En particulier, Houppermans sur Richard Millet et Korthals Altes & Van Montfrans sur Pierre Bergounioux.

[26] Entretien cité avec Jean-Christophe Millois.

[27] Entretien cité avec Valérie Marin La Meslée.

Bibliographie

Romans et récits de François Bon mentionnés dans cet article:

--, *Sortie d'usine*, roman, Minuit, 1982
--, *Limite*, roman, Minuit, 1985
--, *Le Crime de Buzon*, roman, Minuit, 1986
--, *L'Enterrement*, Verdier, 1992
--, *Temps machine*, récit, Verdier, 1993
--, *Un fait divers*, roman, Minuit, 1994
--, *C'était toute une vie*, Verdier, 1995
--, *Parking*, Minuit, 1996
--, *Prison*, récit, 1997
--, *Mécanique*, récit, Verdier, 2001

Entretiens et études:

* François Bon/Jean-Christophe Millois, `Entretien avec François Bon'. In: *Prétexte*, n° 7, 1995. www.remue.net/fb/itwPrétexte98.html.

* François Bon, `On écrit avec de soi', Entretien avec Dominique Viart (septembre 1998). In: *Revue des sciences humaines*, *Paradoxes du biographique*, n° 263, juillet, septembre 2001, pp. 59-66.

* François Bon, `Je n'ai pas d'autre peau que la peau écrite', Propos recueillis par Valérie Marin La Meslée. In: *Le Magazine littéraire*, n° 409, mai 2002.

* Wolfgang Asholt, `Entre écriture blanche et réalisme précaire, le théâtre de François Bon' (Intervention au colloque *Ecritures blanches*, organisé par D. Tabaté et D.Viart à Paris, mai 2002). www.remue.net/fb/indFBétudes.html

* Sylviane Coyault, *La province en héritage. Pierre Michon, Pierre Bergounioux, Richard Millet*. Genève, Droz, 2002.

* Valéry Hugotte, `Des mains mutilées et des vies prises - sur les romans de François Bon'. In: *Ecritures contemporaines*, *Etats du roman contemporain*. Paris/ Caen, Minard <<Lettres Modernes>>, 1999, 173-187.

* Christine Jérusalem, `Les Mecaniques optiques de François Bon: l'écrivain en photographe' (Intervention dans un colloque de l'université d'Amiens, mai 2003). www.remue.net/fb/indFBétudes.html.

* Liesbeth Korthals Altes & Manet van Montfrans (éds), *The New Georgics*, *Region and Rurality in the Contemporary European Novel*, *European Studies, A Journal of Culture, History and Politics*. Amsterdam/New York, Rodopi, 2002.

* Michèle Monte, `Les universités populaires quart-monde. De la parole à la

reconnaissance'. In *Mots/Les langages du politique*, n° 46, mars 1996, *Paroles d'"exclus"*. Paris, Presses de Sciences PO, 1996.

* Manet van Montfrans, `D'un côté à l'autre de la Défense, Quand le discours du quart monde rencontre le discours littéraire'. In: *Multilinguale Literatur im 20.Jahrhundert*, Manfred Schmeling & Monika Schmitz-Emans (éds), Würzburg, Königshausen & Neumann, 2002, 293-308.

* Danièle Torck, `Entre paroles et silence, conformisme et marginalité. A propos de *L'Enterrement* de François Bon. In: *Rapports-Het Franse Boek*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi 1997, no 1, 18-26.

* Dominique Viart, `Parole folle et sagesse paradoxale dans l'oeuvre de François Bon" www.remue.net/fb/X1999_Viart_Uranie.