

Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas
Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)
Band: 30 (1996)

Artikel: Annie Ernaux, une politique de la forme : "C'est plutôt la leur de langue que j'ai perdue"
Autor: Meizoz, Jérôme
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-264353>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 14.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

ANNIE ERNAUX, UNE POLITIQUE DE LA FORME

"C'est plutôt la leur de langue que j'ai perdue"

"Il se trouve des gens pour apprécier le «pittoresque» du patois et du français populaire. Ainsi Proust relevait 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."¹

Impasse: la composition française

*Ce qu'il disent ou rien*² d'Annie Ernaux se donne comme la confession d'une adolescente nommée Anne. Le récit de cette dernière commence à l'occasion d'une "composition française" (p. 9) qui lui est demandée en sa première année de la filière du baccalauréat.

L'été s'achève, les cours reprennent: l'étudiante est invitée à dresser le bilan de ses vacances. Son récit intime s'élabore alors en parallèle à l'exercice scolaire. Anne se plaint de son incapacité à formuler quoi que ce soit dans le cadre que lui impose l'école: l'adolescente ne sait comment dire ce qu'elle ressent, car "ça n'a pas de forme" (p. 7). A la précédente composition, l'enseignante lui a reproché de ne pas savoir développer son thème, malgré un bon sujet. Plusieurs remarques métalinguistiques témoignent de cet embarras:

Je ne saurais jamais traiter le sujet comme il le faut (p. 9)
je ne sais même pas comment appeler ce que je sens (p. 9)

¹ Annie Ernaux, *La Place*, Paris, Gallimard, 1984, p. 62.

² Annie Ernaux, *Ce qu'ils disent ou rien*, Paris, Gallimard, 1977. Je cite désormais entre parenthèses les pages de l'édition originale.

A la clôture du récit, de pareilles notations reviennent, venant rappeler le protocole initial d'écriture et indiquer le fossé qui sépare un vouloir-dire pressant du devoir de "composer":

Jamais je ne vais finir ma dissert, la prof me collera un zéro. (p. 166)

Il nous est signalé que ce magma de sensations et de souvenirs de vacances rechigne à entrer dans le moule scolaire. Un autre récit commence toutefois, même s'il semble menacé de se terminer en queue de poisson, comme les "histoires" des parents, leurs commérages, leurs plaintes, leurs propos de table (pp. 7-8). On peut en saisir la logique lorsque Anne "[se laisse] aller" au désordre verbal qui l'habite. L'écriture qui en résulte présente les traits inverses de celle de la "composition française":

Je n'ai rien à dire sur le sujet donné par la prof. Que du désordre, si je me laissais aller, que je sois libre, je parlerais de sang, de cris, et j'avais une robe rouge, un jean aussi, on ne se doute pas de l'importance des fringues dans les événements, et des repas dans la cuisine, il dit encore un de pris, elle étend sa jambe fatiguée, que ça fasse un nœud bien serré autour de moi. Ça n'aurait pas de sens, je me perdrais dans les détails comme mes parents, quand ils tournent en rond dans leurs histoires, il n'y a pas de vraie sortie. (p. 165)

Ce fragment glisse d'une impossibilité de *dire selon la norme* à un second mode de récit "hors sujet": à une tendance paratactique s'ajoutent des signes massifs d'oralité (les "ça", la reprise des "et"). De plus, diverses voix s'y chevauchent, comme dans une rumeur, sans la ponctuation d'usage à l'écrit. Mais "ça n'aurait pas de sens" si l'écriture ne parvenait à capter l'intensité d'un événement majeur pour la jeune fille: la découverte du sexe au cours de l'été qui s'achève.

Le récit d'Anne peut donc être lu comme une échappée belle hors des canons et des cadres du récit scolaire: l'impossibilité même de se conformer à cet ordre, la submersion constante de sa personne par un "désordre" de pensées interdites, de mises en relation non conformis-

tes, de secrets, de révoltes, tout cela mène au récit intime dont l'écriture déviante, justement, cherche à saisir le souvenir.

Représenter l'oral: quels choix pour quels effets?

En cherchant à rendre immédiatement le flux psychique d'une adolescente à travers son propre langage, Ernaux s'est réapproprié un des parti-pris du roman moderne, que partagent, si divers soient-ils, aussi bien Zola que Céline, Ramuz ou Robert Pinget: rapprocher la voix narrative du langage parlé, et la dégager ainsi du cadre d'une rhétorique littéraire jugée caduque ou insuffisamment expressive par ces auteurs. Bref, répandre jusque dans la voix narrative des effets d'oralité réservés jusqu'à la fin du XIX^e siècle, et avec quelles précautions, aux dialogues romanesques³. Prenant exemple sur Céline et sur Prévert, Raymond Queneau invitait les romanciers, dans les années 1950, à "donner un style au langage parlé. Nous pourrions peut-être assister à la naissance d'une nouvelle littérature"⁴. Au même moment, Roland Barthes signalait la tendance de plus en plus fréquente au "style oral" dans le roman, et la reliait explicitement à la dimension politique de la pratique littéraire⁵.

C'est bien la solution post-célinienne qui est mise en œuvre chez Ernaux: le récit est lui-même oralisé, teinté de formes du français familial, et la frontière entre les diverses voix du roman s'efface avec la disparition des indicateurs typographiques (guillemets, tirets). Certains passages évoquent même allusivement, me semble-t-il, des

³ Voir Henri Godard, *Poétique de Céline*, Paris, Gallimard, 1985, Nelly Wolf, *Le Peuple dans le roman français de Zola à Céline*, Paris, PUF, 1990 et Andreas Blank, *Literarisierung von Mündlichkeit. Louis-Ferdinand Céline und Raymond Queneau*, Tübingen, Narr Verlag, 1991, p. 9.

⁴ Raymond Queneau, "Conversation avec Georges Ribemont-Dessaignes", *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, 1965, p. 40.

⁵ Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, p. 13.

scènes de *Mort à Crédit* (1936)⁶. La confusion volontaire des voix de personnages "qui tournent en rond dans leurs histoires" (p. 165) rappelle aussi les récits-bavardage de Robert Pinget (*Le Fiston*, 1959; *Le Libera*, 1968). Symboliquement, ce n'est donc plus la Littérature qui subsume et contrôle diverses voix en son giron mais bel et bien, comme chez Céline, un discours socialement marqué, socialement mêlé ou "impur", étranger à la rhétorique littéraire traditionnelle⁷.

Dans *Ce qu'ils disent ou rien*, cette étrangeté est thématifiée dès le début par les deux récits en présence: la composition qu'Anne doit rendre sous peu, et le récit intime de ses dernières vacances. Les deux textes ont une genèse parallèle et concurrentielle puisque ce sont deux discours dont Anne pressent la visée inverse: d'un côté, donner dans une langue normée une image largement acceptable du monde; dénoncer avec la force de l'émotion, de l'autre, les mensonges du monde comme il va. A la clôture du récit, la composition n'est toujours pas achevée: l'écriture intime l'a éclipsée...

⁶ Lorsque Anne et sa mère se rendent chez le médecin, l'insistance sur le sentiment d'infériorité et de révolte à l'égard des bourgeois rappelle la célèbre scène du démarchage des étoffes dans *Mort à Crédit*. De plus, comme dans le roman de Céline, le récit d'enfance est avant tout une autobiographie sociologique par laquelle le transfuge réévalue après coup sa propre trajectoire sociale, exagérant alors la modestie de ses origines. Le principe en est le même chez Vallès (*L'Enfant*), Guillaumin (*La Vie d'un simple*), Philippe (*Charles Blanchard*) ou Péguy (*Victor-Marie, comte Hugo*).

⁷ Etudiant l'œuvre de Ramuz en 1936, Léo Spitzer compare, non sans ironie, l'étonnante oralité du narrateur ramuzien à la voix du *Salavin* de Georges Duhamel: "Le procédé de Ramuz est aussi différent que possible du style autobiographique d'un personnage médiocre, tel que l'a imaginé Duhamel pour son *Salavin*: *Salavin* parle comme un Duhamel, comme un médecin-psychologue, qui saurait exprimer, de son être intime, tout sauf le diagnostic exact [...]. *Salavin* ne dirait jamais *il y a ça* etc..., parce qu'il est lui (par un miracle inexplicable), un lettré qui s'explique dans un français impeccable, et qui, au fond, du moment qu'il possède ce français, devrait être à même de se juger avec la même lucidité que son auteur." (Léo Spitzer, "Le style de Ch. F. Ramuz: le raccourci mystique", in *Romanische Literaturstudien 1936-1956*, Tübingen, Narr Verlag, 1959, p. 332, note 1).

Comme toutes les tentatives de représenter l'oral dans l'écrit, la langue d'Ernaux est un artefact littéraire ("fingierte Mündlichkeit")⁸: elle sélectionne des marques parmi les traits typiques du français parlé chez les adolescents. Ce langage prend parfois une teinte sociolectale bien connue que Raymond Queneau⁹ a lui aussi exploité, l'argot des collégiens. Celui-ci s'exprime d'abord par des choix lexicaux délibérément déviants par rapport aux termes attendus dans un contexte "littéraire". Les termes utilisés sont d'ordinaire réservés à la conversation et renvoient à une situation d'énonciation où celui qui s'exprime parle à des pairs hors de toute évaluation scolaire. Ainsi les "fringues" et non les vêtements, la "bobine" et non le visage, "bouffer" (p. 29) pour manger, "se faire chier" (p. 25) pour s'ennuyer, "bosser" pour travailler, "toubib" (p. 43) pour médecin. Cependant, l'essentiel du texte ne se démarque pas de l'écrit standard: le vocabulaire marqué ne sert que de relais pour donner un ton général à la confession d'Anne. Le récit se plie donc majoritairement aux normes de l'écrit en les combattant par des *effets d'oralité* qui restent à décrire. Ceux-ci, bien que nombreux, sont disparates chez Ernaux et n'ont jamais ce caractère massif, ni cette violence de transgression qui les caractérisait chez Céline, par exemple¹⁰.

⁸ Andreas Blank, *op. cit.*, p. 9. Voir également Sylvie Durrer, *Le Dialogue romanesque. Style et structure*, Genève, Droz, 1994, p. 39.

⁹ Voir Raymond Queneau, "On cause", *Bâtons, chiffres et lettres*, cit., p. 53.

¹⁰ Bien que certaines marques typiques de l'oral se dégagent à la lecture, Ernaux n'a pas renouvelé fondamentalement la représentation de l'oral dans le roman. Elle recourt à des marques très bien identifiées dans la tradition qui la précède: un tout petit nombre d'entre elles suffit d'ailleurs à provoquer une sensation d'oralité.

La transgression que représentent ces marques désormais traditionnelles est donc largement affaiblie: nous ne sommes plus dans le contexte de réception de *L'Assommoir* (1877) ni même de *Voyage au bout de la nuit* (1932). Enfin, l'usage qu'Annie Ernaux fait des marques d'oral est facultatif et nullement homogène, parfois même disparate (ainsi du système des négations). Cela tient en bonne partie au choix de l'argot: celui-ci étant un contre-discours, il ne prend toute sa valeur que dans la coexistence avec le discours normé. Ce sont les incrustations argotiques dans un flux linguistique conventionnel qui donnent le ton de *Ce qu'ils disent ou rien*.

Les marqueurs d'oralité

Diverses marques *phoniques* d'oralité sont d'abord repérables. Ainsi la notation de la prononciation dans l'expression les "vécés" (pp. 63, 100, 131, 138), la graphie compacte, à visée ironique, de "commifaut" (p. 141) ou de "ya de l'école" (p. 37). Cependant de telles corruptions de la graphie standard au profit de la notation de la prononciation — à la façon de Queneau — restent très rares. Plus fréquentes sont les abréviations, courantes pour les mots-clefs de plus de trois syllabes, familiers du monde adolescent ("la dissert", "le prof", "la colo", "le dico", le "dirlo").

Les marques *prosodiques* sont elles aussi massives: bien que les phrases interrompues soient rares ("Comme Alberte, toutes sortes de simagrées avant de." p. 74), de même que les exclamations et les suspensions, la ponctuation se rapproche, par les virgules, du débit irréversible et hâché qui caractérise l'oral¹¹. En effet, dans l'ordre de la syntaxe, on observe une nette prééminence de la juxtaposition et de la coordination sur la subordination:

Mais rien à faire pour encaisser le mot masse, on s'est toujours bouffé le nez dans ma famille, dans le quartier, ça fait pas très masse à mon idée, et puis on se voit comme une espèce de bloc gris, moi au milieu, désolant, une masse. (p. 123)

Je reviendrai par la suite sur les structures phrastiques d'Ernaux.

Sans doute est-ce du côté des marques *morphosyntaxiques* que la régularité est la plus grande: omission du "ne" de négation ("on peut pas tripoter ici", p. 32), grande fréquence du "ça" en lieu et place du "cela" de l'écrit standard (soit 21 occurrences contre 2 "cela" dans un échantillon allant des pages 7 à 17). Ainsi: "Un cadeau riquiqui ça me paraissait [...]" (p. 25), "Ça sent toujours le pipi dans les foires, et les chansons retardent d'une année, ça dépayse dans le temps." (p. 52).

¹¹ Sur la stylistique de la ponctuation voir Anne Herschberg-Pierrot, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, 1994, pp. 265-279.

On constate encore l'abolition fréquente du "il" impersonnel ("mais ça pourrait devenir dangereux, suffirait qu'elles s'arrêtent", p. 146, "faut pas tout vouloir dans la vie", p. 15), les constructions avec reprise ou anticipation du sujet ("Si elle voulait qu'on soit vraiment copines, Gabrielle, il fallait que [...]", p. 75, "Peut-être qu'il s'est trompé, Mathieu [...]", p. 163). Enfin, l'usage du "on" plutôt que du "nous" attendu à l'écrit: "On s'est enfilées dans une rue à pavés gras [...]. On a sonné." (p. 56).

Une marque ambiguë: la négation

Parmi ces marques morphosyntaxiques propres à l'oral, observons maintenant plus particulièrement les formes de la négation. La négation abrégée (disparition du "ne" dans "ne...pas") est ainsi caractéristique de la langue parlée. Certains "ne" tombent facilement pour des raisons euphoniques ou morphologiques, mais Françoise Gadet relève surtout trois facteurs sociaux de l'omission: la jeunesse des locuteurs, leur extraction défavorisée¹², le contexte de non-surveillance, c'est-à-dire la conversation "entre soi". La situation de communication d'Anne est bien celle-là. Toutefois, les omissions ne sont pas systématiques:

Tâche de pas la salir trop vite, t'es pas soigneuse, ma pauvre petite fille. L'ordre, surtout, elle avait que ça à la bouche, cet été, peut-être avant mais je ne l'avais jamais remarqué. (p. 31)

Mon père a crié, ben quoi tu n'as rien à dire que tu ne parles pas de tout le dîner. (p. 154)

Dans les propos de la mère, la négation est incomplète ("Tâche de pas la salir") et le pronom personnel adopte la forme apocopée

¹² Pour une réflexion sur la notion ambiguë de "langage populaire", voir Pierre Bourdieu, "Vous avez dit populaire?", *Actes de la recherche en sciences sociales*, no. 48, mars 1983, pp. 98-105.

typique ("t'es pas soigneuse"). Dans le commentaire d'Anne, les deux modes de la négation coexistent cependant dans la même phrase ("elle avait que ça", "je ne l'avais jamais remarqué"). Dans les propos paternels rapportés, par contre, malgré un signal lexical d'oralité ("ben quoi"), les négations complètes subsistent ("tu n'as rien à dire", "tu ne parles pas"). Ce n'est pas la règle, d'ailleurs, puisqu'on trouve de nombreux exemples du contraire:

Mon père était en rogne, je suis sûr que t'as passé ta journée devant le poste de télé, ça puis tes chanteurs à la gomme, il était excité, un peu plus j'aurais pensé que, non, jamais plus d'un ou deux verres, il recommençait, c'est pas pour dire mais tu sais pas quoi faire de ton corps, t'occuper. (p. 33)

Qu'est-ce à dire? En fait, comme le souligne Gadet, les deux formes coexistent toujours à l'oral: "La chute des *ne* est l'un des stéréotypes les plus fréquemment soulignés comme signe d'un discours négligé, bien qu'il n'y ait, de fait, aucun locuteur pour les réaliser toujours ou les omettre toujours"¹³. Ernaux conserve bien l'hétérogénéité des formes, mais il reste à se demander si celle-ci a une logique. Un bref sondage nous aidera:

Echantillon 1, pp. 7-17

ne...pas =	35 fois (négation complète)
.....pas =	6 fois (négation abrégée)
Total =	41 occurrences

Echantillon 2, pp. 112-122

ne...pas =	30 fois
.....pas =	13 fois
Total =	43 occurrences

¹³ Françoise Gadet, *Le Français ordinaire*, Paris, Armand Colin, 1989, p. 127.

Distinguons maintenant les négations propres au discours narratif et celles relevant des propos d'autres personnages: la majorité des négations complètes se trouvent alors dans le récit. Toutefois, dès que celui-ci prend des tournures émotives en abordant des sujets de l'adolescence, les formes incomplètes augmentent. Le petit sondage ci-dessus invite également à penser que la fréquence des négations incomplètes dans le récit augmente régulièrement, parallèlement à la crise de l'héroïne, alors qu'elle semble stable dans les paroles rapportées. Voilà donc une narratrice en pleine évolution: elle commence dans l'insécurité d'un récit non encore dépris du devoir scolaire, qui tâtonne, où elle désire expliquer, justifier, rationaliser. Peu à peu, narrant la découverte ambivalente des relations sexuelles, les conflits avec ses parents, Anne s'abandonne à des émotions et des souvenirs violents qui remettent en jeu, au travers de sa stabilité syntaxique, l'ensemble de son expression. L'*explicatif* cède au discours *émotif* et la forme en porte la marque¹⁴.

Une syntaxe en lambeaux

Autre marque particulièrement intéressante chez Ernaux, la structure syntaxique. La phrase d'Ernaux juxtapose dans son corps même divers niveaux d'énonciation et plusieurs voix. Il s'agit d'une "construction hybride" du partage des voix (Bakhtine¹⁵), ne recourant ni au système traditionnel (récit distinct des dialogues), ni au discours indirect libre. La confusion est totale entre le récit de la narratrice et les paroles rapportées non signalées comme telles. La syntaxe épouse non pas la logique analytique de l'écrit, mais tente de rendre le cheminement intérieur dans lequel s'élabore le discours d'Anne. Des énoncés en lambeaux se succèdent par reprises, incises et précisions ayant le caractère irréversible de l'oral:

¹⁴ De Ramuz à Céline, de Prévert à Pinget, la distinction entre "émotion" et "explication" apparaît comme un topos du discours des écrivains de l'oral au sujet de leurs choix formels.

¹⁵ "Du discours romanesque" cité par Herschberg-Pierrot, *op. cit.*, p.116.

C'était décousu, les parents, le boulot, il répétait tout ça c'est con. Peut-être qu'on avait des points communs, lui et moi, mais question langage, ça tournait court, je lui ai demandé s'il s'intéressait à la politique, qu'est-ce que tu lis comme canard, oh dis tu vas pas devenir chiante, ça ne lui a pas plu que je lui parle de trucs qu'il ne connaissait pas, je répétais ce que m'avait expliqué Mathieu, mais il n'était pas au courant. (p. 151)

Cet extrait regroupe l'ensemble des faits de style concourant à donner un air d'oralité au récit: une narration autodiégétique, une situation de discours dont est absent tout passé simple¹⁶, pièce du "rituel des Belles-Lettres"¹⁷ par excellence, des paroles rapportées données sans la ponctuation conventionnelle de l'écrit (ni les guillemets, ni le double point), des effets locaux d'oralité ("tout ça c'est con", "oh dis", "ça ne lui a pas plu"), des marqueurs de registre ("canard", "trucs"), et enfin une juxtaposition de propositions séparées par des virgules. La suite de virgules neutralise la hiérarchie ordinaire de la phrase écrite au profit d'une progression et d'une accumulation qu'on peut imaginer sans fin, telle une logorrhée.

Il s'agit maintenant de se demander quels *effets de sens* produit, dans le roman, ce type de syntaxe oralisée. Pour cela, je propose d'en reprendre l'ensemble à la lumière des propos d'Annie Ernaux elle-même.

Pourquoi écrire "l'argot des collégiens"?

Lors d'un entretien avec le sociologue Smaïn Laacher¹⁸, Annie Ernaux a raconté l'expérience qui a précédé la rédaction de ses deux

¹⁶ Anne lit justement, cet été-là, *L'Etranger* de Camus, dont une des particularités, comme l'a remarqué Sartre, est la prééminence du passé composé et la rareté du passé simple. L'écriture "blanche" est une des tentatives d'échapper aux signaux de littérature.

¹⁷ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 46.

¹⁸ Smaïn Laacher, "Entretien avec Annie Ernaux", in *Politix*, n° 14, 1991.

premiers romans. Fille unique d'ouvriers devenus petits-commerçants au statut précaire, Ernaux a réalisé l'espoir de sa mère: étudier pour éviter l'usine, devenir "professeur". Après ses études de lettres et sa nomination dans un lycée, elle a enseigné dans des classes terminales composées majoritairement d'adolescents de milieux défavorisés. Elle a alors en quelque sorte revécu le monde "populaire" à travers le langage de ses élèves¹⁹. Ses premiers romans répondent à cette redécouverte: *Ce qu'ils disent ou rien* prend ainsi le point de vue d'une adolescente révoltée contre son milieu et en plein malaise scolaire. La parole lui est donnée sans médiation: il fallait pour cela "[rompre] avec le "bien-écrire"²⁰. Chargée d'inculquer à ses élèves d'autres codes linguistiques, Ernaux a perçu l'étrangeté de sa propre tâche: réfréner leur rapport affectif à la langue et y substituer une langue lisse ou euphémique, cela à travers une série d'interdictions qu'elle même avait subies, comme "il ne faut pas dire ceci", "c'est incorrect"²¹. La langue de *Ce qu'ils disent ou rien* met ainsi en question le discours scolaire.

Un "mauvais français"?

D'un côté, l'expression normée de l'école est délibérément rejetée comme aliénante et castratrice — d'où la référence régulière à la "composition française" toujours en échec —, de l'autre le discours parental et le monde de croyances qu'il tend à préserver sont considérés comme caducs.

Le rejet du français scolaire fait suite à la prise de conscience de son arbitraire, après des années de révérence craintive envers le bien-écrire. Dans son récit autobiographique *La Place* (1984) Ernaux évoquait son insécurité linguistique d'enfant:

¹⁹ *Ibidem*, p. 75.

²⁰ *Ibidem*, p. 75.

²¹ *Ibidem*, p. 76.

Enfant, quand je m'efforçais de m'exprimer dans un langage châtié, j'avais l'impression de me jeter dans le vide.

Une de mes frayeurs imaginaires, avoir un père instituteur qui m'aurait obligée à bien parler sans arrêt, en détachant les mots. On parlait avec toute la bouche.

Puisque la maîtresse me "reprenait", plus tard j'aurais voulu reprendre mon père, lui annoncer que "se parterrer" ou "quart moins d'onze heures" n'existaient pas. [...] Tout ce qui touche au langage est dans mon souvenir motif de rancœur et de chicanes douloureuses, bien plus que l'argent. (p. 64)

Paradoxalement en apparence, c'est la scolarisation qui lui a permis, plus tard, de prendre ses distances à l'égard de la norme, et finalement d'écrire de manière polémique des mots qui, pour l'école, "n'existaient pas". L'écriture d'Ernaux répond polémiquement à ce malaise culturel: les expériences existentielles y sont narrées selon le point de vue adolescent sur le mode de ce que les maîtres d'école appellent un "mauvais français"²².

Ecrire en argot de collégien, véritable pied de nez aux professeurs, signale l'entrée dans un groupe de référence nouveau, capable de nommer un monde de sensations et d'opinions jusque-là voilé.

Ainsi, la narratrice des *Armoires vides* entre-t-elle, à travers un nouveau langage, dans un style de vie qui tient à distance les parents et les professeurs:

Il m'a fallu presque deux ans pour arriver à ma gloire, être relaxe comme les autres filles, balancer mon porte-documents à bout de bras, parler l'argot des collégiens, connaître les Platters, Paul Anka et l'adagio d'Albinoni²³.

²² Voir Nelly Wolf, "Un mauvais français? Le style de Céline dans *Voyage au bout de la nuit*", *Revue des sciences humaines*, n° 174, avril-juin 1979, pp. 61-81.

²³ Annie Ernaux, *Les Armoires vides*, Paris, Gallimard, 1974, p. 127.

Il n'y a pas de passé simple...

L'écriture d'Ernaux préserve donc la pulsion du parlé, laisse ainsi affleurer l'expérience intérieure d'Anne qui, jusque-là, ne se trouvait pas dans les mots qu'elle avait à sa disposition. La jeune fille croyait autrefois devoir écrire son histoire au "passé simple parce que ça fait relevé" (p. 114). Or, au moment où Anne vit l'amour physique pour la première fois, les mots qui fonctionnaient jusque-là se déchirent. La double référence à la mère et à l'école comme deux modèles discursifs désormais impossibles réapparaît ici:

Ça ne collait avec rien, ni les romans des journaux de ma mère, ils s'étreignirent fougueusement, ni la poésie du livre d'explications de textes, un soir t'en souviens-tu, nous voguions en silence. (p. 94)

Il y a plusieurs versions du monde, plusieurs phraséologies, chaque mot étant à lui seul signe d'une attitude à l'égard de la société. L'argot des collégiens porte sa propre vision du monde, révoltée. Il fait communiquer des faits que les autres discours tabouisent ou euphémisent. La découverte des mots, de la sexualité et la prise de conscience politique vont donc de pair:

Parler tous les deux, avec les autres monos aussi, ils m'ont appris des tas de mots qui ne m'étaient pas familiers, c'est pas dégueu, se faire piéger, fliquer, et j'ai mieux su la différence entre la gauche, la droite, les anars, les communistes. (p. 122)

Et la décision d'écrire "avec d'autres mots" résulte de cette découverte et d'un élargissement conséquent du champ du "racontable":

Un après-midi, je me suis mise à la lucarne de la piaule, je le voyais fumer sur le lit et le soleil en travers lui coupait le ventre. J'écrirais, oui, un journal intime, je décrirais sa chambre, peut-être, son sexe, avec d'autres mots, on écoutait Jimi Hendrix, jamais je n'avais autant senti le présent et si c'était ça avoir seize ans, les jours gonflés à crier, j'étais heureuse. (p. 122)

Annie Ernaux parie tout, ici²⁴, sur un choix d'écriture rejetant, après celui de Céline et d'autres, la belle langue (la rhétorique littéraire) et les "belles images", pour reprendre un titre significatif de Simone de Beauvoir: désolidarisée d'une forme, la narratrice se trouve désormais étrangère par la même occasion à tout un monde de valeurs convenues.

Ainsi Anne finit-elle par ne plus comprendre ses parents, non pour des raisons linguistiques, mais parce que son monde de références l'éloigne désormais d'eux. Leur "conversation" (pp. 30, 122, 141), leur aliénation, leur langue de bois sur le sexe et la politique:

Ma tante a dit, t'as perdu ta langue Anne? t'étais plus causante avant.
C'est plutôt la leur de langue que j'ai perdue. Tout est désordre en moi, ça colle pas avec ce qu'ils disent. (p. 157, je souligne)

La tradition des cancrs

L'écriture d'Ernaux dans *Ce qu'ils disent ou rien* repousse donc à la fois le discours des parents et le modèle de la "composition française". On l'a dit, elle s'élabore contre la langue écrite correcte et ses gardiens. Elle tourne délibérément le dos à l'école, première commanditaire de texte, première juge, source de procédures visant à régler l'accès à l'expression légitime des expériences. Il n'y aura pas de "composition française" et lorsque son récit s'achève, Anne est certaine d'avoir "un zéro"...

Cette petite mise en scène, hautement métalinguistique, dit tout un rapport de l'auteur au roman. Mettre en concurrence une démarche d'écriture violant la norme et un exercice scolaire est d'ailleurs une

²⁴ Dans ses romans ultérieurs, de *La Place* (Paris, Gallimard, 1984) à *Journal du dehors* (Paris, Gallimard, 1993), Annie Ernaux a renoncé à ce style pour se tourner vers une forme d'écriture "blanche" qui témoigne d'une évolution profonde du jugement rétrospectif sur son propre passé.

stratégie courante chez certains écrivains modernes²⁵. Céline raille ainsi à plusieurs reprises le "style de bachot"²⁶ qu'il parodie même parfois dans ses romans²⁷, Ramuz se moque avec tendresse de l'application qu'il mettait, enfant, à rédiger les exercices scolaires²⁸. Plus près de nous, Nathalie Sarraute distingue implicitement le travail de l'écrivain de son "premier devoir de français":

Les mots parmi lesquels je me suis posée ne sont pas les mots de tous les jours, des mots grisâtres, à peine visibles, assez débraillés... ces mots-ci sont comme revêtus de beaux vêtements, d'habits de fête... la plupart sont venus de lieux bien fréquentés, où il faut avoir de la tenue, de l'éclat... ils sont sortis de mes recueils de morceaux choisis, des dictées, et aussi...

— Etait-ce des livres de René Boylesve, d'André Theuriet ou déjà de Pierre Loti?

— En tout cas ce sont des mots dont l'origine garantit l'élégance, la grâce, la beauté... je me plais en leur compagnie, j'ai pour eux tous les égards qu'ils méritent, je veille à ce que rien ne les dépare... s'il me semble que quelque chose abîme leur aspect, je consulte aussitôt mon Larousse, il ne faut pas qu'une vilaine faute d'orthographe, un hideux bouton les enlaidisse. Et pour les relier entre eux il existe des règles strictes auxquelles on doit se conformer... si je n'arrive pas à les retrouver dans ma grammaire, si le moindre doute subsiste, il vaut mieux ne pas y toucher, à ces mots, en chercher d'autres que je pourrai placer dans une autre phrase où ils seront à une place appropriée, dans le rôle qui leur convient²⁹.

²⁵ Nelly Wolf écrit à ce sujet à propos de Michel Butor dont elle analyse quelques œuvres: "Et qu'est-ce que *La Modification* sinon une rédaction de collège qui, elle aussi, a mal tourné ?", *Une littérature sans histoire. Essai sur le Nouveau Roman*, Genève, Droz, 1996, p. 182.

²⁶ Louis-Ferdinand Céline, "Lettre à André Rousseaux", *Le Style contre les idées*, Bruxelles, Complexe, 1987, p. 66.

²⁷ Voir Nelly Wolf, art. cit., 1979, p. 78.

²⁸ Charles Ferdinand Ramuz, *Découverte du Monde*, Lausanne, Mermod, 1939.

²⁹ Nathalie Sarraute, *Enfance*, Paris, Gallimard, 1983, pp. 210-211.

Ce conformisme linguistique, encouragé dans le circuit scolaire, apparaît alors comme l'anti-littérature, ou plutôt comme le repoussoir des conceptions de la littérature depuis le romantisme. Mais les attitudes de Sarraute et d'Ernaux n'en sont pas moins très différentes: la première témoigne d'un amour à l'égard d'une langue-objet, la seconde doit négocier un malaise linguistique qu'elle surmonte avec agressivité et défi. Avant Sarraute, de nombreux écrivains en situation de rupture esthétique avaient joué sur la parodie des clichés scolaires pour élaborer leur propre style de résistance. Qu'on songe à Vallès, à Péguy³⁰, ou, plus près de nous, à certains nouveaux romanciers³¹.

Dans *Ce qu'ils disent ou rien*, Anne se défait peu à peu des modèles pour atteindre au ton qui l'exprime au mieux. Elle raconte ainsi ses anciennes tentatives d'écriture, encore prises entre la crainte de ce qui "ne s'écrit pas" et la gangue figée du récit *kitsch*³²:

Impossible d'écrire, j'ai bu du café au lait à quatre heures, ma mère notait sa liste de courses. [...] Je n'ai pas d'événements et les sentiments tenaient à peine une page. Je me fais chier ça ne s'écrit pas et c'est trop limité par contre. J'ai essayé malgré tout, et à la troisième personne, il me semblait que c'était plus tranquille au cas où j'aurais eu des trucs délicats à dire. Au bout de trois pages, je n'ai plus eu l'envie de continuer, ça ressemblait à un début d'*Intimité* [...]. Finalement je n'avais pas de petits détails délicats à raconter, ça me

³⁰ Pour le cas de Péguy, voir Renée Balibar, *Les Français fictifs*, Paris, Hachette, 1974.

³¹ Voir à ce sujet Nelly Wolf, *op. cit.*, pp. 182-183.

³² Echapper au kitsch et aux lieux communs, dépasser l'admiration naïve pour les mots rares, réinvestir la langue à partir de valeurs non scolaires, tel est le but, également d'un écrivain d'origine populaire comme Alberto Nessi. Dans *Le Train du soir*, il raconte avec ironie ses premières expériences d'écriture, à l'école: "Comme les filles, j'étais fort en composition. Le maître lut à haute voix celle que j'avais faite sur le martin-pêcheur que j'avais vu un après-midi passer entre les branches des saules, au bord de la rivière. J'aimais bien les mots nouveaux comme "indélébile" ou "firmanent": "la neige étincelante des cimes", ce fut une conquête poétique." (Genève, Zoé, 1992, p. 39).

barbait, je m'étais laissé entraîner par je ne sais quoi, et j'étais à côté de la plaque, hors sujet, hors des mots même. (p. 68)

La transgression polémique des modèles scolaires, la provocation qui consiste à écrire un "mauvais français" ou simplement à prendre ses distances à l'égard des cadres formels de l'expression est en général complice d'une vision de la littérature.

Après Céline ou Prévert, le non-respect de la norme et le glissement vers les aspects émotifs et rythmiques de la langue redoublent ici l'irruption de registres thématiques non conventionnels, tels la sexualité, la violence (guerres, révolutions), ou le retour du primitif.

Une politique de la forme, tel est un des enjeux du travail d'Annie Ernaux: enjeu autobiographique pour l'auteur, qui n'a pas pour but la seule transfiguration esthétique (l'élévation du langage "vulgaire" à la littérature) mais tente avant tout de se débarrasser d'un sentiment ancien d'indignité culturelle.

En osant élaborer son propre récit, la narratrice Anne parvient ainsi à échapper à l'alternative figée entre le discours proposé et les silences imposés: elle a tracé sa voie entre *ce qu'ils disent ou rien*.

Jérôme Meizoz
Université de Zurich

Bibliographie

- Balibar, Renée, *Les Français fictifs. Le rapport des styles littéraires au français national*, Paris, Hachette, 1974.
- Barthes, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.
- Bourdieu, Pierre, "Vous avez dit "populaire"?", in *Actes de la recherche en sciences sociales*, no. 48, 1983.
- Blank, Andreas, *Literarisierung von Mündlichkeit. Louis Ferdinand Céline und Raymond Queneau*, Tübingen, Narr Verlag, Coll. ScriptOraia, 1991.
- Céline, Louis Ferdinand, *Le Style contre les idées*, Bruxelles, Ed. Complexe, 1987.
- Durrer, Sylvie, *Le Dialogue romanesque. Style et structure*, Genève, Droz, 1994.
- Ernaux, Annie, *Les Armoires vides*, Paris, Gallimard, 1974.
- *Ce qu'ils disent ou rien*, Paris, Gallimard, 1977.
 - *La Place*, Paris, Gallimard, 1984.
 - *Une femme*, Paris, Gallimard, 1987.
- Gadet, Françoise, *Le Français ordinaire*, Paris, Armand Colin, 1989.
- Godard, Henri, *Poétique de Céline*, Paris, Gallimard, 1985.
- Herschberg-Pierrot, Anne, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, 1994.
- Laacher, Smaïn, "Entretien avec Annie Ernaux", in *Politix*, no. 14, 1991.
- Nessi, Alberto, *Le Train du soir*, Genève, Zoé, 1992.
- Queneau, Raymond, *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, 1965.
- Ramuz, Charles Ferdinand, *Découverte du monde*, Lausanne, Mermod, 1939.
- Sarraute, Nathalie, *Enfance*, Paris, Gallimard, 1983.
- Spitzer, Léo, "Le style de Ch. F. Ramuz: le raccourci mystique", in *Romanische Literaturstudien 1936-1956*, Tübingen, Narr Verlag, 1959.
- Wolf, Nelly, *Le Peuple dans le roman français de Zola à Céline*, Paris, PUF, 1990.
- *Une littérature sans histoire. Essai sur le Nouveau Roman*, Genève, Droz, 1996.