

L'ironie façon Mauvignier

C'est avec l'accord et l'aide de Laurent Mauvignier que son premier roman, *Loin d'eux*, publié en 1999¹, a été porté à la scène en 2009 par le collectif Les Possédés au Théâtre Garonne de Toulouse, dans une mise en scène cosignée par Rodolphe Dana et David Clavel, des hommes de théâtre dont l'auteur dit « aime[r] énormément le travail »². En juin dernier, il a été repris sur les planches du Théâtre de la Bastille où nous l'avons vu³. Quand on interroge l'auteur sur l'interprétation de Rodolphe Dana qui endosse tous les rôles, il déclare :

Je savais que Rodolphe éviterait l'emphase, le pathos, j'espérais, sans trop savoir comment il le ferait, qu'il irait vers cette liberté de ton que j'aime entendre au théâtre, faite de sous-entendus sans doute plus perceptibles pour l'auditeur que pour le lecteur. J'ai été très heureux d'entendre que Rodolphe avait si bien perçu et surtout su rendre l'ironie, le sarcasme presque, de la voix de Luc parlant des petits plats dans les grands et du grotesque de la vie à la Bassée. Je crois qu'on entend cette ironie, et c'est très important pour moi, parce que tout le monde ne le voit pas en lisant le livre, qui, il est vrai, est d'abord terrible⁴.

Rappelons que dans *Loin d'eux* le suicide de Luc, un jeune provincial de 25 ans, condamne tous ses proches à chercher une réponse à l'inadmissible : Jean, le père ; Marthe, la mère ; Gilbert, l'oncle ; Geneviève, la tante ; Céline, la cousine adorée. Ces personnages ressassent leurs souvenirs, remâchent leurs remords et leurs rancœurs en leur for intérieur, dans des monologues qui alternent entre eux et avec ceux de Luc qui lui aussi a voix au chapitre, même mort, et qui s'enchaînent de façon non chronologique, après l'enterrement, deux ans après la mort de Luc puis juste après sa mort. Dans ce roman terrible, la dimension tragique fait souvent écran lors d'une première lecture à l'ironie qu'il contient. En témoignent les comptes-rendus de lecture parus dans les quotidiens lors de la parution du livre⁵.

De fait, si le roman ne livre pas immédiatement toute sa charge ironique, en dépit d'une ironie manifeste, ne serait-ce que celle du personnage principal, c'est parce qu'il y a aussi chez Mauvignier une ironie latente. Par « manifeste », nous entendons une ironie qui apparaît, non

1 Laurent Mauvignier, *Loin d'eux*, Éditions de Minuit, Paris, 1999. Par la suite, les références à cette édition sont données dans le texte entre parenthèses.

2 « Ils font leur travail avec cœur et intelligence, on sent de la complicité entre eux, et c'est sensible sur le plateau. », *Décapage*, printemps-été 2011, Paris, Éditions de la Table Ronde, p. 103.

3 Du 9 juin au 1^{er} juillet.

4 Entretien avec l'auteur, 24.09.2011, auquel nous nous référons ensuite par « Entretien avec l'auteur » ; nous soulignons.

5 Ces comptes-rendus se trouvent sur le site dédié à l'auteur, <http://www.laurent-mauvignier.net>.

pas de façon immédiate, car il entre toujours de l'oblique dans le mode ironique⁶, mais de manière évidente ; par « latente », nous désignons une ironie qui demeure cachée et peut le demeurer mais qui est susceptible d'apparaître, à un moment donné, en différé, ou au cours d'une seconde ou é-nième lecture, ou encore lorsque un autre donne à entendre le texte en actualisant çà et là son potentiel ironique. L'ironie peut demeurer cachée parce qu'on discerne mal sa source ou sa cible, réelle ou tout au moins dernière, ou bien encore parce qu'il s'agit d'une ironie que l'organisation discursive ou textuelle rend possible mais qui n'est audible que métaphoriquement, ne pouvant être rendue par un travail vocal et prosodique. Elle peut donc donner lieu à discussions. Pour bien faire, il faudrait étudier les modalités de cette ironie, qu'elle soit patente ou latente, dans tous les textes mauvigniens, tous terribles car dans tous se jouent des tragédies intimes ou collectives. C'est là une tâche trop ambitieuse dans le cadre d'une communication. C'est donc de façon arbitraire mais, nous l'espérons, néanmoins représentative, que nous ne travaillerons que sur les deux textes extrêmes d'une œuvre déjà conséquente, publiés à 12 ans d'intervalle, *Loin d'eux* et *Ce que j'appelle oublié*⁷.

L'ironie dans *Ce que j'appelle oublié*

Ce que j'appelle oublié est un texte librement inspiré d'un fait divers, survenu à Lyon, en décembre 2009 : un jeune homme est molesté à mort par des vigiles pour un vol de canette de bière. L'auteur entend cette histoire à la radio puis tombe un soir sur une affichette parlant de l'affaire : « [C]e qui me frappe c'est le ton, avec comme leitmotiv ce début de phrase 'le procureur, ce qu'il a dit, c'est qu'un homme ne doit pas mourir pour ça' »⁸. Cette phrase est le déclencheur principal de l'écriture, comme le rappelle Laurent Mauvignier : « [C]'était une évidence, il fallait raconter l'histoire partant de ce leitmotiv, 'le procureur, ce qu'il a dit...', réinventer l'histoire, se l'approprier, en faire une fiction »⁹. La fiction mauvignienne d'une cinquantaine de pages met en œuvre le monologue d'une voix à l'identité mystérieuse qui, mêlant les époques, raconte au petit frère de la victime l'atroce mise à mort de son frère dans la réserve d'un supermarché par des vigiles qui frappent pour le plaisir de frapper ; cette voix évoque encore des détails du procès de ses bourreaux, lui rappelle des souvenirs communs, lui remémore des fragments de la vie de son frère, oubliés ou peut-être ignorés. Si la voix, il est

6 Voir à ce titre l'ouvrage de Pierre Schœntjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, « Essais », 2001.

7 Laurent Mauvignier, *Ce que j'appelle oublié*, Éditions de Minuit, Paris, 2011. Par la suite, les références à cette édition sont données dans le texte entre parenthèses.

8 *Décapage*, *op. cit.*, p. 107.

9 *Id.*

vrai, cherche à consoler ce frère¹⁰, on est loin du genre du lamento où Armelle Héliot¹¹ et Jean-Claude Lebrun¹² rangent ce texte sans en mesurer la charge ironique.

Une ironie manifeste d'abord qui s'exerce à l'endroit de diverses cibles. La vulgarité et les leures de la société de consommation se trouvent ainsi fustigés, à travers l'un de ses temples, le supermarché, et ses fidèles consommateurs, dépeints sous des couleurs kitch d'un mauvais goût qui s'ignore. La mention du « faux mur végétal », de la pelouse synthétique (10), des couleurs criardes des promos (11), de la fromagerie « qui veut ressembler à une ferme » (19), de la blonde « décolorée et frisottée » faisant des bulles avec son chewing-gum, font bien entendu sourire le lecteur amusé. L'ironie s'exerce encore contre les vigiles, perceptible dans leur description. L'ironie, qui est le fait du narrateur, est d'autant plus terrible que c'est avec les yeux de la victime que le lecteur voit, par touches, les vigiles. Ces derniers, aussi féroces que lâches et pathétiques, cherchent à en imposer, à l'exemple du plus jeune qui a le crâne rasé « pour se donner l'air mauvais ou crédible » (13), « pour faire vigile » (24), alors qu'à l'instar des autres, il apparaît ridicule dans son costume qui lui donne « l'air endimanché » (15). Décidément, le costume ne fait pas l'homme, pas plus que le badge « qu[e les vigiles] portent à la ceinture où est écrit *sécurité* » (19). Le mot est employé en mention avec des italiques qui mettent en exergue le caractère inadéquat du mot étant donné la situation. Les italiques jouent un rôle identique aux guillemets qui font de l'intitulé « issues de secours » une antiphrase lorsque le narrateur demande au frère « tu ne trouves pas drôle de lire 'issues de secours' quand les gars soudain se mettent à trois pour le pousser, allez, avance, avance [...] » (20) ? On devine la réponse à cette question rhétorique. Et le sourire du lecteur se fait grimace même si « rien n'est plus drôle que le malheur », comme Beckett le fait dire à Nell dans *Fin de partie*¹³.

L'ironie latente, quant à elle, réside dans le traitement des mots du procureur, qui scandent le texte, avec des variantes, à 6 reprises¹⁴ dont nous reproduisons d'abord les trois premières :

10 « (je te le dis à toi parce que tu es son frère et que je voudrais te reconforter comme lui aurait voulu le faire de temps en temps [...]) » (9-10).

11 « Denis Podalydès, le souffle du consolateur », *Le Figaro.fr*, 16.04.12.

12 « Quelques répétitions lui donnent son allure de lamento », in « Une vie en une phrase », *L'Humanité*, 03.03.2011. C.D.-M., dans la *Marianne*, intitulé sa revue de presse : « Lamento pour mémoire » (14.05.2011).

13 Samuel Beckett, *Fin de partie*, Paris, Éditions de Minuit, 1957, p.33.

14 C'est nous qui soulignons.

1) et ce que le procureur a dit, c'est qu'un homme ne doit pas mourir pour si peu, qu'il est injuste de mourir à cause d'une canette de bière que le type aura gardée assez longtemps entre les mains pour que les vigiles puissent l'accuser de vol [...] (7)

2) – mais n'ayez pas peur, être coupable, on n'en meurt pas, ça vous rongera peut-être, on ne sait jamais, même si aucun de vous n'a dit qu'on ne doit pas tuer un homme pour si peu, non, parce que vous avez seulement pensé, putain, je vais foutre ma vie en l'air à cause d'un sale petit connard [...] (30)

3) [...] leur avenir a glissé et disparu avec lui, et tant pis s'ils n'ont rien entendu quand le procureur a dit qu'on ne tue pas un homme pour ça [...] (32)

Dans les trois premières occurrences, le narrateur semble adhérer aux mots du procureur qui soulignent la disproportion entre le meurtre et le mobile apparent des meurtriers, d'autant que le narrateur lui-même, à plusieurs reprises, insiste sur le caractère inoffensif de la victime, comme s'il entendait montrer combien ce meurtre-là en particulier est injuste¹⁵. Dans la première et la troisième occurrences, l'ironie du narrateur n'est pas manifeste ; dans la seconde, c'est l'ironie envers les vigiles qui transparaît à travers la consolation feinte et l'emploi du discours direct traduisant une logique totalement aberrante où le bourreau tient responsable la victime de la mort qu'il lui a infligée.

C'est seulement à partir de la quatrième et de la cinquième occurrences des paroles du procureur que transparaît l'ironie du narrateur : leur retour martelé à peu d'intervalle fait signe au lecteur. Dans la quatrième occurrence, comme dans la sixième, le narrateur attribue les paroles du procureur avec une véhémence pleine de révolte et de mépris à ceux qui s'apitoient sur la mort de ce SDF que, vivant, ils ont ignoré. Dans la cinquième occurrence, son intention ironique est clairement marquée par les italiques qui correspondent à un soulignement vocal et dénoncent le vice de raisonnement, comme achèvent de le faire les explications du narrateur à partir de « comme si ».

4) [...] ces mots colportés par les journalistes, les gens, les voisins, ceux qui votent, qui parlent, ceux-là mêmes qui l'ont ignoré ou méprisé en le tuant à petit feu tous les jours, lui, sans le savoir et aussi définitivement que les autres, mais qui ont dit, les vigiles ne doivent pas, on ne tue pas un homme pour une chose comme celle-là, c'est impensable et alors, s'il le voyait, qu'est-ce que tu crois qu'il penserait ? (37)

5) il aurait dit, le vrai scandale ce n'est pas la mort, c'est juste qu'il n'aurait pas fallu mourir pour ça, une canette, pour rien, // comme si on pouvait accepter qu'ils tuent, les vigiles, si c'est utile s'ils n'ont pas le choix, on doit pouvoir se résigner à admettre, on peut comprendre et tolérer même si ça nous choque et nous déplaît mais là, impossible, quelque chose se dresse devant nous qu'on ne peut pas supporter, ce meurtre, un meurtre, ils se sont fait plaisir, voilà, le fond de l'affaire c'est que c'était de leur jouissance à eux qu'ils étaient coupables et pas de l'injustice de sa mort, ça, que ni le procureur ni les journalistes ni la police ni personne

15 Par exemple : « oui, ce frère inoffensif » (27), « quand les coups ont plu et qu'il n'a pas eu un seul geste à part ce réflexe vieux comme la mort de vouloir s'en protéger » (41).

n'admettra jamais, que ces types-là se soient payés sur sa tête, // et ils ont tout fait pour essayer de la comprendre, cette mort, tout fait pour lui donner un sens et la trouver un peu normale, ils ont écrit des papiers, ils en ont balancé sur lui pour savoir s'il était SDF ou quoi, s'il avait des antécédents et combien de vols à la tire ? ils en ont trouvé des trucs à dire, est-ce qu'il a fait de la taule ? des gardes à vue ? combien il a fait de gardes à vue, ton frère ? et est-ce qu'il était violent et alcoolique ? [...] (37-39)

6) [...] et même ton patron dira que c'est une honte de mourir pour si peu, on ne doit pas mourir pour ça [...] (56)

Le retour insistant de la formule, pourrait-on arguer, devrait alerter le lecteur, avant la quatrième occurrence. Mais le ressassement fait de multiples reprises à l'identique ou avec variantes est caractéristique de la parole des personnages mauvigniens ; le narrateur de *Ce que j'appelle oubli* ne fait pas exception. C'est donc de façon différée seulement que les premières occurrences se chargent d'ironie pour le lecteur qui se trouve idiot de ne pas l'avoir perçue dès le départ, idiot de découvrir qu'il a lui aussi adhéré sans y réfléchir à la *doxa* qui veut qu'il y ait des mobiles plus acceptables que d'autres, en somme, qu'il y a des hommes plus égaux que d'autres et que, partant, il y a plus ou moins de légitimité à tuer un homme. On l'aura compris : le texte opère une remise en cause des fondements du système judiciaire et de ses acteurs. Dès le départ, le complément circonstanciel de cause est superfétatoire, comme le signalent *a posteriori* les italiques et quelle que soit cette cause ainsi que le montre l'usage de l'indéfini « ça ». On ne doit pas tuer un homme. Et par conséquent, il n'y a pas de circonstances atténuantes même si on peut chercher à comprendre l'inacceptable, comme le fait Mauvignier dans *Ceux d'à côté*¹⁶ en se plaçant du point de vue du violeur. Essayer de comprendre n'est pas justifier¹⁷. Encore s'agit-il de ne pas produire des explications aberrantes en imputant des torts qui n'en sont pas à la victime – sa marginalité, ses déviances – pour que sa mort apparaisse « normale ».

La cible de l'ironie auctoriale se déplace donc, non sans provocation, sur le lecteur, mis au même rang que ceux qui croient tout savoir, tout comprendre, les journalistes que l'auteur ne manque jamais d'écorcher, les procureurs, y compris le frère de la victime qui croit, comme sa femme, que parce que son frère a mal tourné, il devait mal finir alors que « ça ne devait pas arriver » (9) répète la voix. Dans une certaine mesure, ce frère est lui aussi visé par l'ironie du narrateur qui tente de le déciller et le taraude de questions pressantes pour le faire réagir, comme s'il était la voix de sa mauvaise conscience :

[...] et tu restes là comme un con sans même savoir combien vaut une vie, tu le sais, non ? tu ne sais pas ? eh bien, dis-toi que lui a eu le temps de comprendre le prix de la sienne [...] d'où il est, il pourrait dire je vau, je valais, une vie doit valoir un peu plus qu'une bière, un pack de six ? de douze ? de vingt-quatre bières, non, tu crois ? c'est trop ? [...] (40)

16 Laurent Mauvignier, *Ceux d'à côté*, Paris, Éditions de Minuit, 2002.

17 Au sujet de *Ceux d'à côté* : « Il faut dire, essayer de comprendre le mécanisme du violeur, sans le justifier, simplement en essayant de le comprendre [...] », *Décapage*, *op. cit.*, p.93.

Ici encore est raillé le discours qui consiste à vouloir évaluer la légitimité de la mort d'un homme à l'aune de ses forfaits, de sa moralité, à vouloir évaluer sa valeur, pire encore, la valeur de sa vie. Ainsi, l'insistance avec laquelle le narrateur rappelle au frère que la victime a eu sa part de bonheur, que « la vie n'a pas été pingre avec lui » (9-10), qu'il a aimé et fait l'amour si souvent, c'est autant pour le consoler que pour lutter là encore contre les idées reçues et les faux systèmes de valeurs selon lesquels le bonheur ne peut se trouver dans la vie d'un homme oublié par la société mais nécessairement dans une vie rangée et conforme aux attendus sociaux :

[...] il te dirait, je sais bien que je fais le mort mieux que personne, mais je ne me plains pas parce que, l'amour, je l'ai fait si souvent, je l'ai rencontré si souvent, des visages et des prénoms, des voix et des mains, des odeurs, des parfums et des sexes, alors je me plains de rien sauf d'avoir glissé trop vite, si vite, dans la mort [...] (61)

Si, comme le dit l'auteur, ce texte paru sans sous-titre générique, « est un texte de voix fait pour la voix, pour être dit, pour rencontrer un public et un plateau »¹⁸, la force de la dénonciation qu'il contient, sa portée polémique et politique, sont telles que ce texte appelle de manière plus impérieuse encore la scène, comme une tribune. Rien n'interdit à l'interprète de faire ressortir l'ironie latente du narrateur avant qu'elle n'apparaisse de façon manifeste. Mais mieux vaut en effet respecter le parcours de lecture que dessine l'auteur pour garder entier l'effet de surprise de cette ironie qui explose comme une grenade. Ce fut, comme on pourrait s'y attendre, le parti pris de l'auteur lors de la très belle lecture qu'il fit en mars dernier de son texte lors de la journée d'études organisée à Toulouse par Mathilde Bonazzi et Jacques Durrenmatt. Dans sa lecture¹⁹, attentive à faire ressortir l'ironie là où elle est manifeste, on entend surtout l'urgence, cette même urgence avec laquelle l'écriture de ce texte s'est imposée à lui à la lecture de l'affichette. Si l'écriture du texte a donc quelque chose de circonstanciel, l'affichette n'a servi que de déclencheur à l'expression, par narrateur interposé, de ce qui est profondément ancré en l'auteur : la révolte indignée devant le scandale de la mort surtout quand elle est causée par la bêtise des hommes et les réactions épidermiques que provoque en lui le discours des bien-pensants, des garants de l'ordre et de l'autorité, qui croient distinguer sans peine le bien du mal et pouvoir établir une hiérarchie entre les hommes.

L'ironie dans *Loin d'eux*

Dans *Loin d'eux* déjà, Luc réagit violemment, au moment où l'on vient d'apprendre l'accident mortel de voiture de Jaïmé, le mari de Céline, un boulanger, contre les lamentations convenues de son entourage :

Que ça marchait si bien maintenant, et en plus si travailleur, et en plus si serviable, pas un mot de travers, toujours poli, et en plus ceci et en plus cela, comme si le bonjour aux vieilles

18 *Décapage*, op. cit., p.107.

19 Précisons que le texte a, depuis, été porté à la scène par Denis Podalydès au Studio-Théâtre, en avril 2012.

dames rendait votre mort plus scandaleuse que celle de n'importe qui, comme s'il fallait ça, quelque chose *en plus* pour que son accident rende sa mort intolérable, à Jaïmé, comme si ça ne l'était pas naturellement, intolérable, comme si là quelque chose avait gagné en injustice. (57-58)

Le germe de la révolte du narrateur de *Ce que j'appelle oubli* est donc déjà là, dans les motifs et dans le ton, prête à sourdre et à s'épancher à l'aune d'un texte entier.

Dans *Loin d'eux* c'est l'ironie de Luc qui domine et qui est manifeste en bien des passages, tout particulièrement dans celui que nous venons d'évoquer, celui qui ouvre la 2^e partie, passage savoureux parce que Luc décrit avec une ironie cinglante la comédie du chagrin²⁰ qui se joue devant lui et qu'il observe avec un regard féroce, dénonçant la théâtralité, au sens négatif du terme, des attitudes et des gestes de circonstance, le caractère ridicule parce que figé des expressions de circonstance mises en italique par le romancier :

[...] toutes ces réactions déchaînées en même temps, la fausseté des voix, des visages, toujours un peu trop (ma mère, les poings levés au ciel, image exemplaire de sa vieille chanson, *quel malheur*) (55-56)

Tous en prennent pour leur grade, pas seulement la mère, mais aussi le père, les voisins, et le père Lucas, notamment dans cet extrait où les corrections de Luc, indiquées dans des parenthèses qui sont de l'ordre de la sous-conversation sarrautienne, relèvent d'une ironie macabre que ne perçoit pas son interlocuteur :

Les voix, toutes : à peine fait, il *était* si (pas encore mort, j'ai dit, le père Lucas me reprenant, oui, tant qu'il y a de la vie), il *était* tellement, ça commençait à marcher tellement (toujours pas froid, j'ai pensé), et les *je te jure* en cascades, et les trois points de suspension à poser soi-même, surlignés sur les visages par les rictus qu'il faut, et le mouvement des cous, ça alors, oh ils ont pas de chance oh. (57)

Luc n'intervient dans la conversation que pour en sortir. Les membres de sa famille lui reprochent de ne pas s'impliquer, jugeant qu'il prend la situation « à la rigolade », quand lui-même parle de son ironie : « L'ironie qu'il a fallu pour ne pas être autre chose qu'un spectateur, un spectateur qui s'ennuie et regarde quand même et qui dit : tout ça c'est de la merde, de la merde, j'ai pensé [...] » (55).

On aura remarqué ici encore le glissement entre « dire » et « penser ». L'ironie est la distance critique qui permet à Luc de ne pas éclater contre sa famille ; c'est la bouée de salut qui permet à cet écorché vif de tenir le coup, avant que les digues ne cèdent et qu'il se retrouve définitivement loin de tout.

L'ironie n'est pas l'apanage de Luc, même si elle se concentre essentiellement dans son discours. C'est également l'arme offensive et défensive qu'utilisent les personnages lorsqu'ils

20 Cette comédie du chagrin est également dénoncée dans *Ce que j'appelle oubli*, jouée par les clients du père boucher (33).

règlent leurs comptes avec les autres, Luc compris, remâchant en leur for intérieur les reproches dont ils ont été l'objet, les paroles qui les ont blessés et auxquelles ces taiseux ont été incapables de riposter, faute d'avoir osé ou faute d'avoir les « bons mots ». Généralement, ce sont les italiques ou la reprise insistante d'un même élément qui signale un ton ironique qui fait rarement sourire le lecteur, contrairement au regard décapant de Luc. Citons ce passage, dans un des monologues de Jean où les italiques dénoncent avec une colère rentrée le caractère galvaudé de l'expression « son drame » et son inadéquation puisqu'il s'agit aussi du malheur des proches de l'adulescent :

J'étais juste incapable de mesurer rien de ce qu'il vivait, de comprendre en vrai son drame, *son drame*, comme depuis j'ai entendu ça cent fois, les langues qui finissent par torcher tout ça, emballé de ce petit mot, Luc, *son drame*. (84)

Mentionnons encore cet extrait du discours de Marthe où la reprise du mot « chance » fait entendre *a posteriori* la dérision dont est chargée sa première occurrence du fait de l'emploi antiphrastique du terme :

L'horloge Lucas, c'est fini. Une chance. Marthe m'avait dit, Geneviève, on a une chance comme ça, avec ce départ, qu'à la papeterie Luc aurait un boulot [...]. (10-11)

Il y a bien des cas où l'ironie du personnage peut échapper au lecteur parce qu'elle n'est pas aussi nettement soulignée qu'elle peut l'être par les italiques, même si bien évidemment les italiques ne sont pas nécessairement le signe de l'ironie. Une relecture peut permettre de l'entendre tout comme l'interprétation d'un acteur. Ainsi, dans cet extrait où l'on entend d'abord le dégoût de Luc, Rodolphe Dana souligne les mots « bouillie », « flotte », traîne sur le mot « micro-ondes » pour faire ressortir la dimension sarcastique du discours, ce qui a pour effet de faire glousser des spectateurs :

[je buvais] aussi cette bouille noire au goût de flotte qu'il ne fallait jamais faire trop fort parce que sinon ça m'empêche de dormir disait ma mère [...] Alors on buvait ça, réchauffé au micro-ondes, malgré le goût infâme que ça donne au café [...] (21)

Il y a bien entendu une part d'interprétation dans le jeu de l'acteur qui accentue ce qui n'est que suggéré mais il s'agit là précisément de cette liberté de ton que l'auteur dit aimer entendre au théâtre, une liberté de ton « faite de sous-entendus sans doute plus perceptibles pour l'auditeur que pour le lecteur »²¹. Cette liberté de ton est bien souvent programmée par la configuration des énoncés eux-mêmes. Comme tous les romanciers de la voix, Mauvignier use de force dislocations ; à l'instar de Beckett et Duras, il détache souvent par une virgule en fin de phrase le mot qui compte, comme dans l'exemple suivant, lorsque Luc relate désabusé les détails de son retour en train à La Bassée, mécanique comme un rituel :

Les arrêts attendus, deux minutes d'arrêt, le changement à Orléans via Les Aubrais, et puis le pont bigarré dont les couleurs vives voudraient faire croire à quel voyageur qu'il serait bon

21 Entretien avec l'auteur.

d'y vivre, à La Bassée ? Pas à moi en tout cas qui y ai vécu si longtemps et qui déjà les aperçois sur le quai, mes parents. (41)

Le lecteur peut voir dans ce détachement final à droite un simple artifice rhétorique visant à produire ce que Dominique Rabaté appelle « un effet de voix »²². Pareil redoublement du thème de la phrase est un trait d'oralité : le terme détaché est coupé du reste de la phrase au niveau mélodique par une pause, marquée par une virgule au niveau de la ponctuation²³. En même temps, ce détachement permet une mise à distance pouvant être lue comme la marque de l'ironie du personnage qui souligne le caractère inapproprié du terme puisque finalement il se sent étranger à ces parents qui ne le comprennent pas, ces parents dont il se sent d'autant plus éloigné qu'il est physiquement près d'eux. C'est ainsi que le donne à entendre R. Dana. Un autre interprète, tout aussi fidèlement au texte, pourrait choisir de ne pas activer le potentiel ironique de l'énoncé. Précisons que le rendu de l'ironie latente demande au comédien un travail d'orfèvrerie vocale lorsqu'on ne sait si l'ironie émane du personnage ou de l'auteur, ou encore lorsqu'elle provient du seul auteur, à travers la voix du personnage, comme dans cet extrait du monologue de Geneviève évoquant les affiches de cinéma avec lesquelles Luc a tapissé les murs de sa chambre :

Des fois il les changeait de place, en ajoutait une de temps en temps, Gary Cooper souvent, il en avait beaucoup de Gary Cooper, son préféré, probable, alors évidemment, comme on dit, mieux vaut ça que de traîner et de dépenser. Mais aussi, comme on dit, ça va un moment. (12)

L'expression « comme on dit » est le fait de tous les personnages, Luc y compris, des taiseux qui n'ont de cesse de répéter que les mots leur font défaut et que par conséquent ils ne peuvent parler que par approximations. Sa charge ironique peut donc passer inaperçue. Néanmoins, sa récurrence à si peu d'intervalle attire l'attention du lecteur. L'ironie auctoriale n'a pas pour cible les maladresses langagières de ses personnages mais bien leur propension à se dispenser de penser par eux-mêmes, à emprunter des schémas de pensée tout faits que véhiculent les expressions convenues. Le comédien peut donc opter ou non pour un simple détachement de l'expression sans raillerie dans la voix selon qu'il veut donner ou non à entendre l'ironie auctoriale. Il n'est pas sûr que le spectateur l'entende, pouvant recevoir ce détachement comme le reflet de la bonhomie du personnage.

De fait, la perception de l'ironie n'est pas qu'une affaire de ton ou plus généralement de prosodie. C'est tout particulièrement le cas de l'ironie latente lorsqu'elle n'est pas localisée dans un énoncé ni même un passage mais qu'elle est diffuse et relève du travail interprétatif du lecteur à partir de la configuration discursive ou textuelle. C'est à travers deux exemples que nous le montrerons, le premier portant sur le « secret » au centre de la tragédie familiale, le second, sur les modalités d'enchaînement de la plupart des monologues.

Relisons d'abord, pour développer le premier exemple, l'ouverture du roman :

22 Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, Corti, « Les Essais », 2004 [1991], p.18.

23 Voir, par exemple, Françoise Rullier-Theuret, *L'oral et l'écrit*, Bruxelles, Duculot, 2010, p.39.

C'est pas comme un bijou mais ça se porte aussi, un secret. Du moins, lui, c'était marqué sur le front qu'il portait une histoire qu'il n'a jamais dite. Ou bien, s'il l'a dite, c'est à mi-teinte à travers des formules à lui, tout en mystères quand pour seule vérité il a laissé, griffonné dans sa chambre, sur un post-it, un bout de phrase écrit au stylo à bille noir mais dont l'encre était complètement foutue. Il aura fallu qu'il appuie méchamment tant elle lui tenait au cœur, sa phrase. Sa mère a dit, Luc, il pouvait pas partir sans nous laisser de sa bouche la phrase qui s'y promenait. (9)

Si ironie il y a, c'est bien d'abord celle de Luc envers sa famille : une ironie bien cruelle puisqu'elle prend la forme du suicide du jeune homme, destiné à punir sa famille. Une telle lecture semble autorisée par la syllepse « méchamment » et par le discours-même de Geneviève qui, sitôt qu'elle l'apprend, appréhende le suicide de Luc comme une sanction contre la violence des mots que sa famille a pu avoir envers lui :

[...] alors en raccrochant ça a été la violence de tous les mots qu'on avait dit contre lui, Luc, la violence de ces mots contre son ingratitude, eh bien, oui, cette violence qui est remontée et que j'ai prise tout de suite comme une sorte d'*ironie* contre nous. (112)

L'ironie est encore celle qu'exerce l'auteur à l'endroit de Luc auquel il fait manquer sa sortie : n'est-il pas pathétique, sinon pitoyable, de livrer son secret à un vulgaire « post-it » en ne laissant comme message ultime qu'« un bout de phrase » avec un crayon à bille « foutu » ? De la même manière, Ionesco, dans *Les Chaises*, rend dérisoire le suicide du Vieux qui confie le message qui aurait donné un sens à sa vie... à un Orateur muet. « Ce qui est le plus difficile », déclare l'auteur dramatique, « c'est de ne pas s'attendrir sur soi ni sur ses personnages – tout en les aimant. Il faut les voir avec une lucidité, non pas méchante, mais ironique »²⁴. Pareils propos pourraient être attribués à l'auteur de *Loin d'eux* qui ne se montre pas tendre envers Luc dont il fait un éternel spectateur des vieux films qu'il aime, de la comédie humaine qui se joue sur la scène du monde et à La Bassée et qu'il regarde avec un sens critique dont il manque peut-être envers lui-même. L'ironie auctoriale s'exerce encore à l'encontre de la tante et de la mère du jeune homme qui veulent à tout prix voir dans ses griffonnages une explication qu'il aurait voulu délivrer avant de faire le saut dans le vide, à l'image des deux points dont parle Geneviève au-delà desquels il n'y a rien, pas même la possibilité d'une explication :

C'était tout raturé, écrit d'une écriture illisible et noire, des grands traits coupant les mots, et puis au bout, presque au bord, deux points qu'on voyait à peine. (52)

L'auteur ne joue-t-il pas *in fine* avec son lecteur, un lecteur qui attend que le « secret » mentionné en ouverture du roman lui soit finalement révélé alors que, comme le pense Rodolphe Dana, « Il n'y a pas de secret, puisque tout est dit »²⁵, ou qu'au contraire, rien n'est dit.

24 Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1966, p.178.

25 Entretien avec Rodolphe Dana du 05.10.11.

Venons-en pour clore notre propos au second exemple. Dans la grande majorité, les monologues qui se suivent dans *Loin d'eux* sont liés par un enchaînement thématique ou une reprise lexicale, comme dans l'exemple suivant où la continuité est assurée par la reprise du mot « obscurité », entre la fin du monologue de Luc et le début de celui de Jean :

[...] Et c'est le rituel encore des mouvements de chaises, du silence qui se crée autour d'un repas qui commence, comme on se cale au cinéma dans son fauteuil quand les lumières s'éteignent et que soudain c'est l'obscurité.

L'obscurité entre nous, j'ai dit, moi Jean. L'obscurité où se disait vraiment qu'à la fin on ne se comprenait plus, ou que même si peut-être on avait crus des fois se comprendre on s'était trompés toujours, qu'on avait jamais su vraiment [...] (79)

N'y a-t-il pas ironie de la part de l'auteur à enchaîner les deux discours comme si les personnages s'entendaient, au double sens du terme, alors qu'ils ne cessent de répéter qu'ils ne se sont jamais compris ? Et envers qui l'ironie s'exerce-t-elle ? Envers le lecteur confronté au paradoxe d'un dispositif textuel qui semble contredire le discours des personnages ? Envers Luc ? Luc rêve que tous aient « les mêmes mots et qu'un jour entre [eux] comme un seul regard ils circulent » (121) alors qu'ils ont déjà les mêmes mots et qu'ils ne se comprennent pas pour autant. Inversement, s'agit-il de faire apparaître que disposant des mêmes mots ils auraient pu se comprendre mais qu'ils n'ont pas su ? Partant, que l'incommunicabilité est un cliché et que l'incommunication ne l'implique pas nécessairement, même chez les taiseux ? Difficile de répondre, voire impossible puisque le texte autorise encore une lecture contraire, si l'on convoque le passage dans lequel Luc pointe, sans le mot, l'arbitraire du langage qui fait qu'il ne parvient pas à décrire le bruit qui le hante : « C'est un sifflement, mais le mot sifflement ne perce pas la tête » (18-19). Ironie de cette ironie-girouette qui, se dévoilant pour mieux se masquer, place le lecteur dans l'aporie.

L'ironie façon Mauvignier est une ironie façon Minuit à un double titre. Dans la lignée de l'ironie de Beckett que Mauvignier lui-même envisage comme l'ancêtre commun de bien des auteurs publiés par la fameuse maison d'édition, l'ironie est le contrepoids mais aussi le corollaire d'un regard porté avec une lucidité extrême sur le monde et les hommes et qui ne cherche nullement à ménager le lecteur. Un lecteur qui est la cible ultime de cette ironie latente dont nous avons montré partiellement le fonctionnement dans deux des textes de l'auteur. D'abord parce que, pris au cœur du dispositif textuel dans lequel sa figure est inscrite, il est placé dans une situation aporétique ou problématique. Dans *Loin d'eux*, la succession des monologues fait de lui un juge devant lequel comparaissent à tour de rôle les personnages pour se raconter, se justifier, mais qui ne peut rendre de verdict, puisqu'il n'est pas toujours certain de voir clair dans les intentions de l'auteur qui fait jouer les discours des personnages les uns contre les autres, remettant en cause les notions d'innocence et de culpabilité, comme il le fait aussi, *mutatis mutandis*, dans *Ce que j'appelle oubli*. Dans ce texte, le lecteur se retrouve en quelque sorte mis sur le banc des accusés aux côtés des bien-pensants qui croient tout savoir et tout comprendre, sommé pour le quitter de penser par lui-même. Sans cette ironie qu'il exerce à l'encontre du lecteur, l'auteur, si respectueux de la vie

humaine, ne serait pas cet éveilleur de conscience et de questions, qu'il tente, avec succès, d'être. Il ne serait pas cet auteur engagé dans son temps, ce qui fait là encore de lui un auteur Minuit.

Karine GERMONI

Aix-Marseille Université

EA 4235 - CIELAM

Bibliographie

Beckett Samuel, *Fin de partie*, Paris, Éditions de Minuit, 1957.

Décapage, n°43, printemps-été 2011, Paris, Éditions de la Table Ronde.

Héliot Armelle, « Denis Podalydès, le souffle du consolateur », *Le Figaro.fr*, 16.04.12.

Ionesco Eugène, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1966.

Lebrun Jean-Claude, « Une vie en une phrase », *L'Humanité*, 03.03.2011.

Mauvignier Laurent, *Loin d'eux*, Paris, Éditions de Minuit, 1999.

--, *Ceux d'à côté*, Paris, Éditions de Minuit, 2002.

--, *Le lien*, Paris, Éditions de Minuit, 2004.

--, *Ce que j'appelle oubli*, Paris, Éditions de Minuit, 2011.

Rabaté Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, Corti, « Les Essais », 2004.

Rullier-Theuret Françoise, *L'oral et l'écrit*, Bruxelles, Duculot, 2010.

Schœntjes Pierre, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, « Essais », 2001.