

L'évènement et la voix,

Poétique de « l'onde de choc » dans l'œuvre de
Laurent Mauvignier

Mémoire de Master 2 rédigé par Carine Capone, sous la direction de M. Dominique Viart,
Université de Lille 3, Laboratoire Alithila, Lettres Modernes

Juin 2010

Je remercie mon directeur, M. Dominique Viart, pour sa disponibilité et ses conseils avisés. Je remercie également Laurent Mauvignier pour avoir toujours répondu à mes questions les plus « curieuses ». Merci aussi à tous mes proches, sans le soutien de qui ce mémoire n'aurait pas vu le jour. Merci en particulier à Francine et Jean-Jacques, sur qui on peut toujours compter, à Christophe, qui m'a prêté sa maison, au grand Félix, au petit Ulysse et au gentil Michou...

Ce mémoire est dédié à ma grand-mère, et à tous ceux dont la vie a un jour croisé un évènement...

Introduction

« L'évènement, c'est le merveilleux des sociétés démocratiques. »

Pierre Nora

Il n'était pas toujours de bon ton de parler d'évènement il y a quelques décennies. Sous la houlette de Fernand Braudel, les historiens de l'école des Annales fustigeaient l'« Histoire évènementielle », tandis que de leur côté, les écrivains du Nouveau Roman prônaient la mort de l'intrigue. L'évènement, sonnait trop dix-neuvième, était condamné. Pourtant dès 1972, la revue d'Edgar Morin *Communications* remet l'évènement à l'honneur en lui consacrant un numéro spécial¹. Pour son directeur, loin de renoncer à la notion d'évènement l'heure serait venue de « réinterroger l'évènement »². Et la philosophie d'apporter sa pierre à l'édifice avec Gilles Deleuze dont la pensée ne cesse de se référer à l'évènement³, perçu comme ce qui déclenche l'acte même de penser, ou plus récemment Claude Romano dont les principaux travaux⁴ contribuent à mettre en place ce que le philosophe nomme une « herméneutique évènementielle ».

Evènement et phénomène sociétal

Traduction de « ce qui arrive », l'évènement semble de prime abord une donnée du réel, proche du fait, quelque chose est arrivé. Mais comment y voir clair à l'heure où tout est évènement, aujourd'hui que fleurissent les rubriques « évènements » dans les médias. Pierre Nora écrivait en 1972 que nous étions entrés dans l'ère de « l'évènement-monstre »⁵, qualifiant ainsi la tendance de notre société médiatique, à la recherche de sensationnel, à créer en permanence de l'évènement à partir de simples faits. Il ne mesurait peut-être pas à l'époque à quel point ce phénomène s'avèrerait présent trente ans plus tard. Qu'est-ce qui distingue alors le fait de l'évènement ?

L'approche historique apporte un premier éclairage. Michel Winock s'est en effet posé la question au sujet du 11 septembre 2001⁶ : évènement ou pas ? Il définit alors quatre caractéristiques de l'évènement qui le distinguent du simple fait : l'intensité, l'imprévisibilité, le retentissement et les conséquences. Si l'effondrement des tours jumelles fut à la fois intense parce qu'il frappa les esprits, si personne ne s'y attendait, et si toutes les télévisions mondiales étaient braquées sur New York et rediffusaient en boucle deux avions qui s'écrasent, les conséquences de l'attaque terroriste ne seront perceptibles qu'avec le recul. Aussi l'historien en conclut-il que l'Histoire jugera de savoir s'il faut considérer ce fait comme

¹ *Communications*, 18, 1972, numéro spécial consacré à « l'évènement »

² Id. p.3

³ Voir sur le sujet le travail de François Zourabichvili, *Deleuze, une philosophie de l'évènement*, PUF philosophie

⁴ Claude Romano, *L'Evènement et le monde*, PUF, Paris, 1998 ; *L'Evènement et le temps*, PUF, Paris, 1999 ; *Il y a*, PUF, Paris, 2003

⁵ Pierre Nora, « L'évènement –monstre », in. *Communications* n°18, pp.162-172

⁶ Michel Winock, « Qu'est-ce qu'un évènement ? », art. de la revue *L'Histoire* n°268, sept. 2002

un véritable évènement, suivant l'impact qu'il aura sur la société à long terme. Pour Nora aussi, c'est à l'histoire de définir l'évènement. Il rappelle d'ailleurs qu'à l'origine, évènement rimait avec histoire, nouveau, et importance à l'opposé du fait divers qui était lui commun, banal, et sans importance. Or on assiste, toujours selon lui, dans les années soixante-dix à un nivellement entre les deux notions pour parvenir à ce qu'on appelle « évènement, au sens moderne du mot »⁷, soit quelque chose qui s'est passé sur lequel « l'imaginaire de masse veut pouvoir greffer quelque chose du fait-divers, son drame, sa magie, son mystère, son étrangeté, sa poésie, son tragi-comique, son pouvoir de compensation et d'identification, le sentiment de la fatalité qui l'habite, son luxe et sa gratuité »⁸. Ce nouveau sens est selon Nora en lien avec le régime démocratique : chacun, la masse dans son ensemble, réclame en quelque sorte le droit d'investir l'évènement à sa manière, et revendique la possibilité d'être contemporain d'évènements pour lesquels il pourra dire « J'y étais ! ». D'où le constat : « l'évènement, c'est le merveilleux des sociétés démocratiques »⁹. Dans cette perspective, ce qui fait évènement reflète ainsi les préoccupations d'une société et mérite qu'on s'y intéresse. C'est ainsi que « l'évènement témoigne moins pour ce qu'il traduit que pour ce qu'il révèle, moins pour ce qu'il est que pour ce qu'il déclenche »¹⁰.

Notion anthropologique de l'évènement

Mais si Winock comme Nora envisagent l'évènement comme phénomène sociétal, l'évènement est aussi et surtout une notion anthropologique. S'il est le reflet d'une société, une donnée du réel, il est à une autre échelle une donnée de l'expérience, en lien avec le sujet. La psychanalyse, notamment freudienne, considère que la personnalité d'un individu relève d'évènements dits "fondateurs". Pour la philosophie, repenser l'évènement a été l'occasion de redéfinir le concept classique de sujet. Claude Romano propose la notion d'« advenant » pour parler de l'être humain en tant qu'individu toujours susceptible d'advenir en fonction des évènements qui jalonnent son parcours, défini par l'évènement :

« il ne s'agit plus, en effet, de penser l'évènement comme ce qui survient « de l'extérieur » à un sujet autonome, autarcique, et libre de toute implication dans ce qui lui arrive, mais inversement, de penser la « subjectivité » elle-même (...) comme ce qui ne *survient* qu'à partir de l'évènement. »¹¹

Il définit à son tour l'évènement par opposition au fait (phénomène) en cela que contrairement au fait, il n'y a d'évènement que pour l'homme :

« L'évènement n'est jamais « objectif » comme peut l'être le fait, il ne se prête à aucune observation impartiale : celui qui comprend ce qui lui arrive comme lui arrivant précisément à *lui-même* est *ipso*

⁷ Pierre Nora, « L'évènement-monstre », Op.Cit., p.165

⁸ Id.

⁹ Ibid.

¹⁰ Ibid. p.168

¹¹ Claude Romano, *L'Evènement et le Monde*, Op. Cit., p.74

facto engagé dans ce qu'il comprend, de sorte que comprendre l'évènement et en faire l'épreuve insubstituable, l'éprouver à même soi comme destiné à soi et à nul autre, ne font qu'un.»¹²

L'évènement pour Romano est « adressé », c'est pour le philosophe la première de ses quatre caractéristiques¹³. Deuxième trait caractéristique : il bouleverse totalement les paramètres du monde dans lequel vivait l'individu avant son impact. Troisième aspect : son « an-archie », l'évènement arrive sans explication, imprévisible. On retrouve ainsi trois des quatre caractéristiques données par Michel Winock : intensité, et retentissement, imprévisibilité. Le quatrième trait selon Claude Romano met en jeu la temporalité. Le temps ici n'est pas comme pour l'historien celui du recul nécessaire, il s'agit pour Romano de développer l'idée qu'on trouve aussi chez Deleuze que l'évènement n'est pas datable, qu'il ne relève pas vraiment du temps, qu'il implique un temps particulier, un temps qui incorpore tout à la fois présent, passé et futur, comme les associe l'expression "maintenant, plus rien ne sera comme avant". *Différence et répétition*¹⁴ expose l'idée que l'évènement empêche de penser le temps comme succession d'éléments mais plutôt comme une pluralité de dimensions, chaque évènement ouvrant une nouvelle dimension temporelle. L'évènement ne s'inscrit en effet pas dans une continuité temporelle, il « ouvre un monde » plus qu'il ne s'inscrit dans le monde, son temps étant perçu comme une « faille creusée entre un passé et un avenir irrémédiablement scindés »¹⁵.

L'évènement serait donc une interface entre le monde, l'extérieur, le dehors, et l'individu, l'intérieur, le dedans. Il répondrait à quatre caractéristiques : il n'existe qu'en tant qu'il m'arrive, imprévisible, à l'origine d'un bouleversement total de mon monde et créateur d'une temporalité semblable à un chaos où passé, présent et futur se confondent.

Evènement en littérature

Le regain d'intérêt pour l'évènement s'associe à sa redécouverte ou plutôt sa redéfinition, et de même qu'en histoire on salue les travaux d'Alain Corbin¹⁶, en littérature on s'intéresse à nouveau à "ce qui se passe/s'est passé", comme le montrent les travaux de Dominique Viart et Bruno Vercier¹⁷. En effet une grande partie de la littérature depuis les années quatre-vingt redevient "transitive", c'est-à-dire qu'elle accepte à nouveau les objets, de parler de, elle se réapproprie le réel. L'évènement au sens plus général d'intrigue, se retrouve convoqué. Mais fort du soupçon qui a longtemps pesé sur le roman et ses ficelles archaïsantes, l'écrivain contemporain ne cherche pas pour autant à concurrencer Dumas. D'abord parce que les évènements de ces récits sont parfois de l'ordre de l'ordinaire, non de

¹² Id. p.44

¹³ Ibid. p.69 pour la synthèse des quatre caractéristiques de l'évènement

¹⁴ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, PUF, 1968

¹⁵ Claude Romano, *ibid.* p.68

¹⁶ On pense par exemple au *Village des cannibales*, Alain Corbin, 1990

¹⁷ Dominique Viart, Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, Bordas, 2009 (2005)

l'exceptionnel, comme le suggère le metteur en scène d'*Un Fait-divers*, sorte de porte-parole de l'auteur :

« Qu'il ne s'agisse pas d'une de ces histoires extraordinaires (...) mais qu'on s'en tienne à ces brassements presque muets d'une ville lorsque quelque chose dedans craque et isole une poignée des bonshommes qu'on relâche ensuite, aussi anonymes, dans la foule grise. »¹⁸

Ensuite, parce que c'est par d'autres biais que le roman contemporain s'autorise à parler d'évènements dans le roman, sans forcément passer par l'exposé de son déroulement.

Laurent Mauvignier peut être situé dans cette veine, lui dont l'évènement parcourt les œuvres. Dans chacune d'elles en effet les voix qui racontent ont été traversées par un « moment de bascule »¹⁹, chaque fois quelque chose s'est passé qui a bouleversé le monde des narrateurs. Tout a commencé en 1999 par un suicide dans le premier roman²⁰, une rupture amoureuse l'année suivante avec *Apprendre à finir*, un viol deux ans plus tard dans *Ceux d'à côté*, *Seuls* renoue avec la rupture, puis le drame du stade du Heysel en 2006 avec *Dans la foule*, enfin la guerre d'Algérie dans le dernier roman, *Des Hommes*. Chaque fois donc, il s'est passé quelque chose qui fait date autour duquel la narration gravite. Tous ces évènements racontés dans les romans de Mauvignier ont pour point commun d'être traumatisants, de laisser des traces indélébiles. Par ailleurs la tentation est grande de lire, avec le recul, l'œuvre de Mauvignier comme une œuvre dans laquelle s'épanouit l'évènement. D'abord de l'ordre de l'intime (viol, rupture amoureuse), il étend sa sphère d'impact en 2006 avec la parution d'un roman qui traite de la tragédie du Heysel, qui fit des centaines de blessés, des dizaines de morts. A la rentrée 2009 un pas de plus était franchi avec un ouvrage dont la toile de fond, la guerre d'Algérie, relève de l'histoire majuscule.

Mais est-ce si différent, au fond, pour les voix qui s'expriment : qu'il s'agisse d'un viol ou d'une guerre, pour celui qui l'a vécu, cela ne reste-t-il pas un évènement avant tout, avec les traces, les marques qu'il laisse... Car c'est davantage l'impact de l'évènement que l'évènement en lui-même qui est raconté dans ces récits. En cela, Laurent Mauvignier s'inscrit dans une problématique contemporaine, accompagnant le regain d'intérêt des romans pour le fait divers. Comme le soulignent les recherches de Dominique Viart et Bruno Vercier à partir d'exemples pris chez François Bon, Emmanuel Carrère ou Danièle Sallenave, dans le récit contemporain « l'évènement demeure la tache aveugle que désignent par défaut ces prises de parole et ces approches narratives imparfaites »²¹. Comme ils le précisent plus loin, cette littérature aborde avant tout « ce que le fait-divers interroge, déplace en eux »²² plutôt que l'intrigue en elle-même. Laurent Mauvignier s'intéresse donc, comme beaucoup d'écrivains de sa génération, à ce que l'évènement impacte sur les

¹⁸ François Bon, *Un Fait-divers*, Gallimard, 1993, p.13

¹⁹ L'expression, présente chez Mauvignier (*Des Hommes*, p.22) est récurrente dans l'œuvre de François Bon, voir sur le sujet les analyses de Jean- Bernard Vray (éd), « Entre bascule et abîme : le franchissement des frontières », in *François Bon, éclats de réalité*, PU de Saint-Etienne, 2010

²⁰ Laurent Mauvignier, *Loin d'eux*, Minuit, 1999

²¹ *La littérature française au présent*, Op. Cit., p.239

²² Id. p.240

personnages concernés, ce qui revient à considérer l'évènement dans son sens essentiellement subjectif, « adressé » au sujet pour reprendre l'expression de Claude Romano.

L'évènement et la voix...

De là provient sans doute que son œuvre se caractérise également par le recours au récit de voix. Chaque fois, en effet, le roman se présente comme la parole d'un ou plusieurs des personnages. Polyphonique, le premier roman donne la parole successivement à cinq personnages proches de Luc, jeune homme qui s'est suicidé, ainsi qu'à Luc lui-même, dans *Ceux d'à côté* la voix est endossée alternativement par Cathy, l'amie de Claire qui a subi un viol, et le violeur qui n'a pas de prénom, la voix unique d'*Apprendre à finir* est celle de l'épouse délaissée, *Seuls* reprend le duo de voix mais cette fois c'est d'abord la voix du père de Tony qui raconte, puis celle de l'amant de Pauline, *Dans la foule* revient à la polyphonie du premier roman, et dans le dernier roman, le récit provient de la voix de Rabut, cousin du protagoniste Feu-de-bois, relayé par Février, ex-compagnon de chambrée en Algérie.

Ce phénomène du récit de voix n'est pas nouveau en littérature puisque comme l'a montré Jérôme Meizoz²³, la naissance de ce qu'il appelle « le roman parlant » remonte au début du vingtième siècle. Présenter le roman comme une voix qui raconte et non comme un texte écrit, quitte à malmener la grammaire et le beau style, permettait entre-autre de disputer aux lettrés le monopole de la littérature²⁴, de donner une place au peuple autrement qu'en faisant de lui un objet, un personnage à la Zola, mais plutôt en lui donnant accès au statut de « sujet d'énonciation »²⁵. Au contexte social étudié par Meizoz, Jean-Pierre Martin²⁶ ajoute la technique et ses progrès qui conduisent, à partir de la fin du dix-neuvième siècle à entendre de plus en plus de voix : gramophones, magnétophones, radio et autres téléphones, secondés par le fauteuil du psychanalyste qui libère la parole, transforment notre monde en univers de plus en plus sonore. Rien d'étonnant, toujours selon lui, à ce que la littérature accorde donc elle aussi une place plus importante à la voix. Souvent d'allure plus spontanée, "authentique" diraient certains, le récit de voix a surtout pour principale caractéristique d'être un récit "du dedans"²⁷ d'un personnage. Tout est fait pour que le lecteur ait l'impression qu'un sujet parle, se confie.

En cela ce n'est sans doute pas un hasard si Mauvignier use de cette forme pour donner la parole à des personnages bouleversés par un évènement qui leur est arrivé, ou qui est arrivé à un proche. La voix et l'évènement ont de curieuses ressemblances. D'abord parce que comme l'évènement, la voix est toujours subjective. Le récit de l'évènement ne

²³ Jérôme Meizoz, *L'âge du roman parlant (1919-1939)*, Droz, 2001

²⁴ Id. p.16

²⁵ Ibid. p.22

²⁶ Jean-Pierre Martin, *La Bande sonore*, Corti, 1998

²⁷ Selon l'expression commune à Barbusse, Céline et Ramuz, comme le rappelle Meizoz p.103

supporterait pas la médiatisation d'un narrateur surplombant, l'expérience de l'évènement étant personnelle, le roman de voix semble tout indiqué, plus intimiste, plus susceptible de libérer la confiance. C'est ainsi que dans les romans de Laurent Mauvignier, on croit entendre chaque fois une voix se livrer, comme spontanément, avec ses hésitations, ses digressions, ses maladresses... plus qu'on ne lit un livre.

Toutefois, malgré la théorique similitude des concepts de voix et d'évènement, un problème apparaît à la lecture des romans de Laurent Mauvignier. La voix semble prendre le pas sur l'évènement à raconter en cela qu'elle impose sa présence, envahit tout l'espace du récit tandis que ce qui est arrivé, l'intrigue, le sujet de la prise de parole, est quasi absent. En effet les voix achoppent à dire l'évènement. Ces consciences narratives tentent de dire bien plus qu'elles ne disent ce qui est arrivé, à elles-mêmes ou à d'autres. A les entendre on comprend davantage que quelque chose s'est passé plutôt que ce qui s'est réellement passé. Ainsi les romans de Mauvignier se ressemblent en quelque sorte : bien que les sujets, comme le viol, la rupture amoureuse, la guerre d'Algérie, soient variés, la voix narrative se comporte de la même manière parce qu'elle a connu un bouleversement : morcellement de la chronologie, des faits, épuisement au milieu d'une phrase, digressions... comme si elle fuyait le cœur de son propos : ce qui s'est passé. Cette disproportion entre voix et évènement fait question. Confronté au paradoxe d'un évènement à la fois présent partout mais jamais clairement évoqué, le lecteur peut toujours essayer de reconstituer le puzzle de l'intrigue, il manque toujours une pièce.

Pourtant tout se joue là, dans le non-dit du dire : l'évènement n'est pas qu'un thème, il est enjeu littéraire. « Dire en se taisant et se taire en disant », tel est l'enjeu de la littérature de voix selon Dominique Rabaté²⁸. A ce titre l'évènement, traité dans les romans de Laurent Mauvignier, est bien en phase avec cet enjeu. A l'inverse du traitement médiatique en quête de sensationnel, de « coups » à faire, qui "zappe" d'un évènement à l'autre, l'écrivain prend le temps de s'attarder sur l'impact, sur l'expérience sensible et durable de ce qui s'est passé. L'évènement passe alors au second plan. Ce qui intéresse l'auteur dans l'évènement, c'est « l'onde de choc »²⁹ qu'il produit sur les individus, comme il le dit lui-même.

L'expression « onde de choc » évoque les conséquences de ce qui s'est passé, mais l'image est chargée de violence, et invite à considérer l'expérience sensible de l'évènement sous l'aspect physique d'une secousse sismique. Nous nous intéresserons donc, à travers l'œuvre de Laurent Mauvignier, à la manière dont la littérature rend compte du bouleversement à la fois intime et violent qu'induit l'évènement, à la façon dont les voix narratives traduisent « l'onde de choc » d'un évènement.

²⁸ Dominique Rabaté, *Poétique de la voix*, Corti, 1999

²⁹ Laurent Mauvignier, Entretien avec Jérôme Diacre, « Variation, Variante, Version », *Laura*, n°3, mars-oct. 2007

Pour ce faire, nous nous attarderons d'abord sur l'impossibilité à dire ce qui s'est passé. Dans les romans, l'évènement se distingue en effet par la place particulière qui lui est faite : un vide essentiel autour duquel les voix gravitent. Si l'on soupçonne ce qui s'est passé, on ne le saura jamais vraiment. Cette situation relève à la fois de la nature même de l'évènement, de l'ordre de l'insaisissable, et de l'attitude des personnages face au langage qu'ils perçoivent comme défaillant. La seule issue possible reste alors celle de la voix intérieure, dont les achoppements à dire ce qui s'est passé peuvent constituer une sorte de poétique de l'évènement.

L'évènement peut ensuite être envisagé sous l'angle de ce qui a bouleversé la vie des personnages, reconfigurant les paramètres de leur univers. L'évènement s'inscrit en effet comme une fracture temporelle. En marquant la rupture entre un avant et un après, en soulignant l'éternel recommencement de ce qui s'est passé et en manifestant une forme de brouillage temporel, la voix rend compte d'une nouvelle temporalité instaurée par ce qui s'est passé. La fracture est également corporelle : en décalage permanent au sein du corps social, mais aussi en son propre corps, le sujet exprime le sentiment d'être tombé dans un autre monde, constitué d'ombres. Nouvelle temporalité, nouvelle enveloppe corporelle, le sujet bouleversé par l'évènement traduit ainsi combien dure l'instant de l'évènement.

Si l'impact de l'évènement est perceptible dans ces voix, il faut pourtant préciser que celles-ci n'ont souvent pas vécu l'évènement dont elles parlent. A quelques exceptions près, la voix raconte ce qu'un proche a vécu, elle s'apparente donc plus à une certaine forme de témoignage. Témoins proches des sujets bouleversés, les voix narratives "témoignent pour le témoin", et l'on est en droit de s'interroger sur la part de reconstruction dont l'évènement fait l'objet. Cela est d'autant plus en question que les voix intègrent toute une série de références littéraires et culturelles qui parasitent le témoignage et manifestent une réelle tentation du romanesque. L'intertexte, mais aussi les effets narratifs montrent ainsi que la voix fabrique l'évènement, voire qu'elle est elle-même évènement, puisqu'elle le crée par la mise en voix. L'onde de choc devient ainsi sujet du travail d'écriture.

Première partie :

Evènement et absence de voix, ou la mise en scène de l'évènement indicible

Il s'en passe des choses, dans les récits de ces voix qui constituent les romans de Laurent Mauvignier. Pourtant le récit ne cesse d'afficher une impossibilité à dire. Entre dire et taire, l'évènement se manifeste sous l'angle de l'absence de voix. Nous retenons comme définition de l'évènement pour cette première partie, l'idée d'un épisode qui fait date dans la vie d'un personnage. A la définition du Robert sous sa forme la plus basique de « ce qui arrive et qui a quelque importance pour l'homme »³⁰, nous adjoindrons la nuance d'« incident dramatique » qu'on trouve par exemple chez Littré³¹. En effet les évènements auxquels nous nous référerons sont presque tous néfastes, souvent traumatisants. A cela s'ajoute que les voix parlent davantage de ce qui s'est passé que de ce qui se passe, ce qui induit un travail de mémoire. Après rectification, nous dirons donc qu'il s'en est passé, des choses, dans les romans de Laurent Mauvignier... Paradoxalement, sans doute à cause de ce décalage temporel entre énonciation de la voix et évènement, ces évènements échappent, glissent entre les doigts, entre les voix.

1- La place de l'évènement, un vide constitutif

Le suicide, le viol, la guerre d'Algérie, la rupture amoureuse ou familiale, sont par exemple des évènements qu'on retrouve dans l'intrigue des romans. Afin de mieux cerner notre sujet, nous opérerons d'abord une sorte de typologie des évènements qui parcourent les œuvres, entre les évènements qui relèvent de l'Histoire et ceux qui relèvent de l'intime, entre évènement de surface et évènement des profondeurs, entre micro et macro évènement... Vaine tentative qui n'a pour but que de montrer, par l'aporie à laquelle nous mène une telle démarche, que le problème se pose de circonscrire ce qui fait évènement dans le récit. Il nous faudra donc en second lieu nous pencher sur une des difficultés à définir la place des évènements : leur enchevêtrement constitutif. Par ailleurs, presque systématiquement, ce qui s'est passé résonne dans le texte sans être vraiment raconté. C'est que jamais le texte ne livre la teneur exacte de ce qui s'est passé : l'évènement reste une présence allusive, partielle, retardée. C'est à cette place à la fois vide et encombrante de l'évènement que nous nous intéresserons enfin.

a) Que s'est-il passé ?³²

³⁰ Robert, p.844

³¹ Littré, 1967, « évènement », pp. 1191-1992

³² Nous reprenons le titre d'un ouvrage de Marie Cosnay, *Que s'est-il passé ?*, Cheyne, 2003, dont le récit consiste justement à ne jamais expliciter *ce qui s'est passé*.

- esquisse d'une typologie des évènements

D'abord, il convient de rappeler les évènements majeurs qui parcourent les œuvres de Laurent Mauvignier que nous étudions. Comme nous l'avons évoqué en introduction, *Loin d'eux* raconte le suicide de Luc, *Apprendre à finir* s'intéresse à la rupture au sein du couple comme *Seuls*, dans *Ceux d'à côté* c'est du viol de Claire qu'il s'agit, *Dans la foule* traite du drame du Heysel lors de la ligue des champions en 1985, et *Des Hommes* se consacre à la guerre d'Algérie. La tentation pourrait être grande de répartir les œuvres entre évènements historiques d'une part (*Dans la foule*, *Des Hommes*) et évènements de l'intime de l'autre (*Loin d'eux*, *Apprendre à finir*, *Ceux d'à côté* et *Seuls*). Mais la dialectique constante entre société et individu à l'intérieur des œuvres rend la tâche sans intérêt. Faute d'une répartition des œuvres, peut-être une typologie des évènements est-elle envisageable.

* la guerre d'Algérie, un évènement historique

Si l'œuvre résiste à un tel classement des romans, c'est par exemple que la guerre d'Algérie est présente dans presque toutes les œuvres antérieures à *Des Hommes*, non comme évènement de premier ordre, certes, mais comme évènement tout de même c'est-à-dire comme épisode qui fit date dans la vie d'un personnage. Qu'il s'agisse du père de Tony qui dit avoir envie de « vomir » parce qu'il a « ramené d'Algérie la souillure des brodequins français quand ils ont écrasé le ventre et le visage d'une femme enceinte »³³, ou de l'époux d'*Apprendre à finir* qui se souvient de « la douleur dans la nuque d'avoir des pierres pour oreillers, la peur au ventre quand ils dormaient dans les déserts, les bruits de la nuit, les chacals qui hurlaient dans la plaine et sur les toiles, sur les campements, sur les veillées... »³⁴, les figures de pères sont presque toutes associées à la guerre d'Algérie. C'est encore le cas du père de Luc qui n'oublie pas les « corps pourris, étendus dans la nuit d'Alger »³⁵. Ainsi la guerre d'Algérie n'est pas un évènement qui apparaît avec *Des Hommes*, il était en germe dans les romans précédents. Quant à *Des Hommes*, il traite autant de personnages en rupture (familiale, sociale, amoureuse) et de solitude (celle de Bernard, mais aussi celle de Rabut ou de Solange) que de guerre. Cette solitude comme résultant de quelque chose qui s'est passé est en quelque sorte la même que celle de Tony abandonné de Pauline, de Cathy abandonnée de Claire qui déménage, de l'épouse que le mari trompe. Si certains critiques ont lu le dernier roman de Mauvignier comme un roman sur l'Algérie, nombreux sont ceux qui ont justement perçu qu'il ne s'agissait pas en vérité de parler de l'Histoire. D'où cette remarque que finalement, même au centre du dernier roman de l'auteur, la guerre d'Algérie reste une toile de fond, un évènement secondaire. L'essentiel, c'est la dimension humaine, le titre du roman nous le rappelle.

* le fait divers comme évènement

³³ *Seuls*, p.116

³⁴ *Apprendre à finir* p.78

³⁵ *Loin d'eux* p.24

Nous prendrons le fait divers comme évènement de moindre amplitude que l'évènement historique, mais qui peut tout de même constituer l'objet d'une rubrique dans les medias³⁶. Le fait divers, parce qu'il s'assimile souvent à la rubrique des chiens écrasés, est encore parfois péjorativement connoté. Dire que Mauvignier s'intéresse au fait divers n'est pourtant pas une injure si l'on pense au regain d'intérêt pour ce thème d'actualité, médiatiquement illustré par *L'Adversaire*, d'Emmanuel Carrère³⁷, ou si on le place à la suite de Marguerite Duras avec *L'Amante anglaise*³⁸. Ici, seul peut-être le drame du Heysel dont il est question avec *Dans la foule* correspond à un évènement daté, précis, et relayé par les médias. Mais, comme Emmanuel Carrère avec l'affaire Romand, et plus peut-être dans la lignée de Marguerite Duras, Laurent Mauvignier ne s'attarde que très peu sur ce qui s'est passé : la guerre d'Algérie, la tuerie dans les tribunes n'est qu'une toile de fond. La plupart des autres faits divers qu'on trouve dans les romans sont plus diffus, moins identifiables, mais plus universels aussi. Il s'agit de viols, le viol de Claire, bien sûr, mais aussi l'agression de Pauline, évoquée en filigrane, de suicide, d'abandons amoureux... l'évènement dans ce cas est « un drame ordinaire dont aucun journal ne se ferait écho »³⁹. Pourtant c'est ce type d'évènement qui constitue souvent l'armature des romans de Mauvignier, ils ont partie liée avec la trame principale du récit. Contrairement au Heysel ou à la guerre d'Algérie, les « drames ordinaires » passent ainsi au-devant de la scène. Encore une fois, c'est l'humain qui intéresse l'auteur.

* les évènements minuscules

Nous qualifierons d'évènements minuscules ceux qui sont en marge de l'intrigue principale et qui relèvent de l'intime, ces scènes personnelles, qui accompagnent chacun des personnages, souvent issues de l'enfance ou d'un passé lointain. Tantôt juste évoqués comme le jour où Jean a fait grève et que Marthe a refusé de montrer à Luc son père vindicatif, tantôt lancinants comme le jour où Bernard a insulté sa sœur mourante, parfois évènement remarquable dans une vie comme le dimanche où le mari paraplégique se remet à marcher, parfois *a priori* anodin comme de porter des chaussures sans lacets le jour où on se rend chez les parents de la fille qu'on aime, ils sont nombreux, émergent au fil du texte comme autant de souvenirs, de pans d'une vie qui se dévoilent. En apparence moins importants parce qu'ils n'appartiennent pas à la trame principale du récit, ces évènements minuscules sont en réalité majeurs. Comme le souligne Arlette Farge, « la trame existentielle et évènementielle est tissée de cette production insensible des évènements du « un peu » ou du banal, du faiblement ressenti ».⁴⁰ L'attitude de Marthe enferme Jean dans le rôle du sans-voix. Lui qui criait si fort pendant la grève n'a pas été reconnu par sa famille, reste

³⁶ Le Robert définit le fait divers comme « les évènements du jour (ayant trait aux accidents, délits, crimes), sans lien entre eux, faisant l'objet d'une rubrique dans les medias », p.666, voir aussi sur le sujet la synthèse de Franck Evrard, *Fait divers et littérature*, Nathan, 1997, p.10 : « L'essence du fait divers est en effet d'être médiatisé, donné à voir, à entendre et à lire à des millions de citoyens. »

³⁷ Emmanuel Carrère, *L'Adversaire*, XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

³⁸ Marguerite Duras, *L'Amante anglaise*, XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

³⁹ Michèle Gazier au sujet de *Loin d'eux*, 14 avril 1999, Télérama, n°2570

⁴⁰ Arlette Farge, « Qu'est-ce qu'un évènement ? », *Terrain*, n°38, mars 2002

cantonné dans le rôle du taiseux qui s'emporte de temps en temps. L'aversion de Rabut envers Bernard aurait-elle été si présente si ce dernier n'avait pas traité de « salope » une sœur à l'agonie ? Que le mari puisse marcher est le début d'une émancipation retrouvée envers sa femme, et quand Tony met des lacets après être allé chez les parents de Pauline, il signe sa première abdication d'une longue série, attitude qui ne lui attirera que la sympathie de celle qu'il aime. C'est pourquoi ce sont ces événements foisonnants et extrêmement diversifiés qui finissent par prendre le plus d'importance.

Ainsi nous assistons à une forme de remise en question de l'échelle d'importance des événements. On aurait tendance à parler de macro-événement pour les événements historiques, de micro-événements pour le fait divers, et d'événements minuscules pour ce qui se passe d'intime. En réalité, ce n'est pas parce que l'événement a un grand retentissement historique, sociétal, parce qu'il a touché beaucoup de monde, qu'il faut lui accorder plus d'importance. Laurent Mauvignier réhabilite au contraire l'importance de ce qui n'est pas toujours perceptible. À la manière de ces "vies minuscules" dont parle Pierre Michon, l'événement minuscule est digne du plus grand intérêt dans les romans de Laurent Mauvignier⁴¹.

- *enchevêtrement des événements*

Nous avons pu constater que pour chacune des œuvres, l'événement majeur se trouve accompagné d'une constellation d'événements satellites. D'ailleurs les quatrièmes de couvertures de *Loin d'eux*, de *Ceux d'à côté* ou de *Apprendre à finir* ne mentionnent respectivement ni le mot "viol", ni le mot "suicide", ni celui de "rupture", refusant d'enfermer l'œuvre dans une intrigue. En réalité ce n'est pas un mais plusieurs événements qui jalonnent les romans de Laurent Mauvignier et la première conclusion est qu'il faut parler d'événements au pluriel concernant chacune de ses œuvres au risque de les amputer. Il est toutefois difficile d'y voir clair dans le déroulé de l'intrigue. Il y a un tel foisonnement que le lecteur peut être surpris.

* l'exemple de *Seuls* : un roman, des romans

On peut lire *Seuls* à un premier niveau, comme un roman sur un jeune homme, Tony, qui cherche à séduire une jeune femme, Pauline, qui ne le considère que comme un ami, et finit par le laisser, seul. Mais c'est aussi le récit d'un adolescent sur le tard, qui, abandonné de tous, se sentant seul, cherche à renouer avec un père absent à qui il n'a jamais pardonné d'avoir un jour essayé de le forcer à lui montrer le secret de ce qu'il écrivait dans ses carnets. C'est encore l'histoire d'un jeune adulte dépourvu de liens qui en vient à suivre l'exemple de cette disparue nommée Lucie. C'est encore le drame d'un père de famille touché par le deuil précoce de sa femme, auquel il n'a pas su faire face, qui le laisse seul sans cette femme

⁴¹ Laurent Mauvignier se place ainsi dans une tendance contemporaine, Dominique Viart, Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, Op. Cit., pp249-251, « De l'extra-ordinaire à l'ordinaire le plus commun »

absente jusque dans les discussions, jusque dans la tombe que Tony n'a pas su retrouver... Ou le récit d'une fille prête à tout pour préserver l'amitié, quitte à se voiler la face, jusqu'à ce qu'elle s'aperçoive trop tard de la vérité. Le sentiment de solitude s'empare alors d'elle. Si le titre est au pluriel, c'est qu'il concerne à peu près tous les personnages du roman, jusqu'à l'amant de Pauline qui devra se passer d'elle. Le récit peut se dérouler sous plusieurs angles, le foisonnement des événements lance plusieurs pistes, comme s'il y avait l'amorce de plusieurs romans en un seul.

* l'évènement déclencheur

Les événements sont enchevêtrés les uns aux autres. C'est souvent un événement qui va déclencher le souvenir d'un autre événement qui jusque là avait été caché, enfoui, plus ou moins consciemment. C'est le cas de Tony⁴² par exemple, lorsque Pauline lui annonce dans sa belle robe rouge qu'elle part rejoindre Guillaume à l'étranger, il se rappelle l'épisode des chaussures sans lacets dont nous avons parlé plus haut. Même chose pour le violeur de *Ceux d'à côté*, les larmes de Claire qu'il agresse font écho aux siennes :

« Je respirais si fort parce que ses larmes sur mes mains c'était comme celles que j'aurais voulues aussi, pour moi, pour entendre pleurer ce qui en moi pleurait parce qu'en dedans, je m'entendais pleurer. Trente ans, que j'entends pleurer sous mes mâchoires et sous ma langue. »⁴³

Rien ne précisera la cause de ces pleurs silencieux tout comme pour Claire dont cette agression fait remonter des événements oubliés qualifiés de « choses » : « les choses sont revenues, de loin, qu'elle a dû voir enfin. »⁴⁴. S'agit-il d'une autre agression subie alors qu'elle était plus jeune, d'un événement d'un autre ordre qui l'a tout autant bouleversée, nous ne le saurons pas. Le phénomène d'enchevêtrement est encore plus éloquent dans le dernier roman parce qu'il s'inscrit dans la construction même de *Des Hommes*. L'évènement de départ qui constitue la première partie, l'anniversaire de Solange, conduit Rabut à une mine de souvenirs de la guerre d'Algérie. « ... on ne sait pas ce que c'est qu'une histoire tant qu'on n'a pas soulevé celles qui sont dessous et qui sont seules à compter... »⁴⁵, la phrase de Rabut fait évidemment écho à toutes les œuvres de Mauvignier. Les histoires sont ce qui est arrivé, les événements, et la nécessité de soulever les histoires comme les pages d'un livre, pour en découvrir d'autres sous-jacentes, condense non seulement l'idée de l'importance des événements minuscules, mais revendique leur foisonnement.

- télescopage des événements

Au sein de l'intrigue, on remarque aussi que même si la voix n'établit aucun lien conscient entre les événements, elle les rapproche souvent. C'est ainsi qu'à la page 126 de

⁴² *Seuls*, p.69

⁴³ *Ceux d'à côté*, p.89

⁴⁴ Idem pp.35-36

⁴⁵ *Des Hommes*, p.270

Seuls, la mention de l'épisode des carnets de Tony est mêlée à la mention de la mort de la mère évoquée en filigrane :

« ... l'histoire des carnets : il faisait mauvais ce jour-là, un jour de son adolescence, Tony était dans sa chambre, à son bureau. Il était en train d'écrire. Il ne vous avait pas vu. Non, ni vu ni entendu et c'est vous à ce moment-là, léger et transparent comme la pluie, invisible et seul avec la mort de votre femme et quelques photos oui c'est vous qui,

Tony. Il écrivait. Il s'isolait. Il maudissait le monde et se vantait de l'écart qu'il creusait entre lui et les autres. Et ce jour-là vous avez regardé ses mains, comment il était dans son écriture... »⁴⁶

On voit bien comment la mort de l'épouse apparaît comme une digression, puis la voix recentre son propos sur le jeune homme par une phrase nominale qui le contient tout entier : « Tony », pour poursuivre la scène des carnets. Ainsi l'imbrication des événements est-elle aussi opérée par le rapprochement, sorte de télescopage des événements au sein du texte. Il en est de même pour le fameux dimanche d'*Apprendre à finir*, jour où le mari peut à nouveau marcher. Le début de la page 71 évoque avec joie cet instant, tandis que la fin de la page annonce un nouvel événement qui fait dérailler l'épisode : le garçon de la narratrice vient la voir dans la cuisine, et lui demande pour récupérer sa chambre, autrement dit pour qu'elle dorme à nouveau avec son mari. Cette simple discussion est un bouleversement pour le personnage qui ne peut plus se mentir : son couple est bien en danger pour ne plus être capable de dormir ensemble.

Pour comprendre ce qui s'est passé dans les récits de Laurent Mauvignier, le lecteur doit être attentif. Soit qu'un événement en déclenche d'autres, soit que plusieurs événements se télescopent, il semble que, pris dans une réaction en chaîne, l'événement appelle l'événement. De cette manière chaque événement s'efface au profit d'un autre, mise en abyme qui contribue à brouiller l'importance d'un épisode par rapport à un autre et peut renforcer la difficulté à en saisir la teneur. En réalité, si la place des événements est problématique à bien des égards, l'enjeu n'est pas de dérouter le lecteur. C'est qu'ils font l'objet d'une réflexion sur l'événement en général. Chaque événement qui agite un individu doit en réalité être conçu dans la perspective d'autres, et non être isolé. Dans la continuité, l'événement étant toujours lié à d'autres qui le dépassent, il ne saurait être circonscrit. L'auteur revendique donc ne pas chercher à éclairer ce qui s'est passé, notamment en rejetant une certaine dramaturgie de l'événement.

b) Contre une dramaturgie de l'événement : analyse de l'annonce de l'accident de Céline et Jaïmé, *Loin d'eux* pp.55-59

⁴⁶ *Seuls*, p.126

Dans *Loin D'eux* le suicide de Luc n'est pas le seul évènement du récit : un autre évènement se produit, évoqué en début de deuxième section, celui de l'accident de Céline et Jaïmé qui coûtera la vie à ce dernier. La voix de Luc nous raconte non pas ce qui s'est passé, mais la façon dont l'évènement est mis en scène, comme il le dit, par les proches et le voisinage. Il s'interroge et critique cette « comédie pas drôle » qui l'éloigne un peu plus de ceux qu'on appelle « les proches ».

Le vocabulaire du théâtre s'impose dans ce passage. Alors qu'il s'agit d'un accident de voiture grave, la pièce que jouent les proches est traitée pour Luc comme une « comédie », montrant par là l'inadéquation totale entre le réel, la mort programmée de Jaïmé, et la manière dont il est traité par tout le monde : quelque chose qui peut faire rire (jaune). Ce qui marque Luc c'est d'abord la « fausseté des voix » : le passage est truffé de paroles rapportées, attestant la sensation d'être au théâtre. Ça sonne faux également dans le jeu d'acteur ; cabotins, la mère et le père sont dans un rôle bien à eux, elle « les poings levés au ciel », à la manière d'une tragédienne, lui « dans le rôle de celui qui en a vu d'autres ». Du coup de théâtre du père Lucas qui « prépare son effet », annonçant l'accident, à l'effet réussi d'une maison qui tremble jusqu'aux petites cuillères des tiroirs, de « l'orchestration bien chaloupée », au public nombreux (« les voisins qui sont arrivés, ont débarqué dans la cuisine soudain noire de monde »), tout y est. Pourtant la pièce ne fonctionne pas aux yeux d'un des spectateurs, Luc n'est pas pris au jeu. Luc ne prend pas part au spectacle. Ni acteur, ni spectateur, il observe l'ensemble avec un œil critique. Cette position lui revient parce qu'il consigne tous les effets de théâtralisation, les grosses ficelles bien visibles de tout ce petit monde qui en fait beaucoup trop à son goût de Luc :

« ... une mimique qu'il aurait fallu relever un peu, ramener à un peu plus de modestie ou élever encore davantage vers le silence, mais non, toujours cette dégringolade de mots sur le malheur... »

Ainsi Luc se retrouve presque dans la position de metteur en scène, prêt à donner des conseils aux comédiens pour donner à ce spectacle plus de crédibilité. Porte-parole de l'auteur, Luc prend position concernant la voix à poser sur l'évènement. Il s'indigne de ce drame que les gens s'approprient le transformant en évènement « circonscrit et retourné, défiguré pour être ce contre quoi il faut lutter. » Simplifié parce que « circonscrit », déformé parce que « retourné, défiguré », ce qui a eu lieu n'est pas reconnaissable et devient la propriété de ceux qui le mettent en voix, s'en servent pour se donner un combat à mener. « Vous fabriquez les morts » pense plus loin Luc. Parce que cette appropriation de l'évènement par la voix est irrespectueuse, qu'elle trahit une volonté égoïste, narcissique à vouloir façonner le drame suivant ses propres principes, et qu'elle ne reflète qu'imparfaitement ce qui s'est passé, Luc rejette la mise en scène : trop d'effets nuisent à l'évènement. Luc prêcherait donc plutôt pour une parole plus contenue, voire silencieuse. Il montre combien chaque parole des personnages est déplacée. Critique de « la vieille chanson de la mère », ce « quel grand malheur » en italiques dans le texte qui sonne comme un refrain prêt à sortir en toute circonstance, il fustige ensuite la manière dont le père Lucas joue de l'effet d'annonce, puis l'imparfait employé pour qualifier Jaïmé qui n'est pas encore

mort (il était si...), s'élève contre les compliments sur la politesse du couple... Aucune parole ne trouve grâce à ses yeux, bavardage, cacophonie vide de sens, tout le monde parle à en devenir « sourds ». Plus encore que l'économie d'effet, le silence seul s'impose quand quelque chose s'est passé de bouleversant :

« Ces voix qui doivent à l'heure qu'il est parler encore du silence que la mort, elles doivent dire, leur impose. »

Ainsi, tout le monde surjoue le malheur, à défaut de le vivre. Face à cette mauvaise troupe de théâtre, Céline reste seule, elle seule vit le deuil, elle ne parle pas dans cet extrait. Luc dans sa solitude et son empathie pour la cousine se rapproche d'elle, lui non plus ne parle pas dans cet extrait sauf pour dire qu'il va partir, sans réellement « vider son sac ». Parler de l'évènement, mais sans trop rechercher l'effet. Poser sa voix dans toute sa simplicité semble nous dire Mauvignier. La critique de la mise en scène de la mort de Jaïmé faite par son personnage est ainsi une sorte de manifeste esthétique.

Par le recours au genre théâtral, Mauvignier montre l'inadaptation d'une esthétique ostentatoire pour évoquer un évènement bouleversant.⁴⁷ Le silence est quant à lui le corollaire de l'évènement.

c) Silence et évènement

Ce qui s'est passé, jamais n'est dit clairement, et ce n'est pas seulement à cause des évènements qui mélangent les échelles d'importance ou s'imbriquent les uns dans les autres... Si le récit de ce qui s'est passé est difficile, c'est aussi parce que l'évènement reste associé au silence par toute une série de causes qu'il nous appartient maintenant de mettre en évidence.

- *rester sans voix*

De manière assez évidente, le silence qui entoure ce qui s'est passé peut s'expliquer par une sorte de choc traumatique, d'effroi, induit par l'évènement lui-même. Nombreux sont les cas de figures évoqués dans les romans de Laurent Mauvignier, et nous ne les traiterons évidemment pas tous dans le cadre de ce travail. Le cas de la femme de Chefraoui est exemplaire : alors que Bernard s'est introduit chez elle par effraction et qu'il s'avance

⁴⁷ On retrouve par exemple cette idée lors du dîner où Pauline révèle à Tony qu'elle va à nouveau partir, que l'homme qu'elle aime lui manque et où, pour l'occasion, Tony note qu'elle « portait la robe rouge des grands soirs qu'il ne lui connaissait pas (...) dont le tissu est doux rien qu'au regard qu'on pose dessus », « les yeux maquillés, des bracelets aux poignets ». Pauline est déguisée, costumée. Le velours rouge n'est pas sans rappeler l'univers du spectacle, et pour souligner la théâtralité de la situation, elle plante un décor : « il faut un restaurant pour ce que j'ai à te dire ». Il s'agit donc de « marquer le coup », attention totalement déplacée quand on sait – ce qu'elle soupçonne – que l'évènement qu'elle va annoncer sera douloureux pour Tony.

vers elle dans le sous-sol de la maison, elle tente de crier. Pourtant la scène reste silencieuse, et « elle ne sait pas pourquoi elle se retient de crier »⁴⁸. La scène des carnets de Tony s'achève sur ces mots :

« ... maintenant ça y est, c'est ça, le silence entre eux deux, il ne dit rien, désormais il sera muet. »⁴⁹

Le silence est ici présenté comme catégorique, Tony devient « muet » comme si brutalement il était physiquement empêché de parler, et cela, pour toujours. Un peu plus loin dans le récit, après avoir raconté que Tony a abusé d'elle, le père de Tony remarque de Pauline que « tout à coup sa voix était cassée »⁵⁰, puis que « maintenant, tous les deux tenaient dans le même silence la tentation de ne plus rien dire... »⁵¹.

Silence et évènement entretiennent donc un rapport naturel, spontané, l'un à l'autre : parce qu'il bouleverse, l'évènement laisse sans voix, et cette absence de voix n'est pas tant une absence de son, que la présence, en creux, d'une chose à dire. Déclenché au moment de l'évènement, ce silence est tenace ; la voix du souvenir, quand elle s'approche trop de la zone de l'évènement, semble en effet renouer avec ce silence...

- *silence, ça tourne*

Le silence règne en effet dans les souvenirs de ces épisodes qui ont fait date. Les évènements qui se sont déroulés semblent avoir eu lieu dans une absence quasi-totale de bruit, chose paradoxale : la violence des temps forts évoqués chez Mauvignier sont plutôt spontanément associés au bruit. Dans l'épisode du viol de Claire, les premiers souvenirs de cet épisode révèlent l'importante dimension sonore de l'évènement⁵² :

« Tout devient terrible, ça prend corps, tout recommence et alors la musique je l'entends la nuit qui bourdonne comme un drôle de chant, et ce rythme, comme ce souffle, une main sur la rampe, le plancher qui craque, la lumière, tu sais, dans le couloir, la minuterie et alors tout revient dans ma tête et c'est à cause de la musique que ça vient et moi je voudrais qu'on m'enlève toute cette musique et puis, »

Le bruit de la musique qui revient sans cesse, est mentionné, c'est d'ailleurs lui qui rappelle la scène, puis le souffle d'une personne, enfin les craquements du plancher et la minuterie. Mais si on s'intéresse de près à ces sons, ils révèlent davantage le calme qu'ils n'induisent de bruit. En effet même si la musique est un élément sonore, c'est un son en arrière plan, qui vient de la chambre d'à côté, sans prise directe avec la scène du viol et évoquée dans le souvenir comme un « bourdonnement ». Quant au plancher qui craque et au cliquetis de la minuterie, ce sont des bruits dont la perception ne peut se faire que dans le calme le plus total. Ces bruits en lien avec la phase qui précède le viol sont les seuls

⁴⁸ *Des Hommes*, p.65

⁴⁹ *Seuls*, p.129

⁵⁰ Id. p.144

⁵¹ Ibid.

⁵² *Ceux d'à côté*, pp.13-14

souvenirs de Claire, et révéleraient donc que ce qui se dégage avant tout du souvenir, c'est le silence... ce qui semble bien difficile à croire pour une agression.

Ce serait oublier que la scène en question est le souvenir de Claire médiatisé par la voix de Cathy. Soit Cathy reprend fidèlement les mots de Claire, soit cette focalisation sur les bruits discrets trahit une certaine reconstruction de l'épisode. A la façon d'un thriller, quand elle s'intéresse à la scène, Cathy se focaliserait davantage sur le suspens qui règne avant l'agression. Pourtant, du côté du violeur, même chose : le souvenir est marqué par le silence, ou plutôt l'absence de mots prononcés de part et d'autre : « ces mots qui ne sont pas sortis de ma bouche quand ils auraient voulu répondre à ses petits cris qui s'étouffaient dans sa gorge et se transformaient en salive sous mes doigts, quand ils retenaient la bouche fermée... »⁵³ Les détails de la scène gravitent autour de cette parole empêchée, réitérés à la page 89 : « Ma main écraser sa bouche pour qu'elle ne crie pas quand moi je voulais crier. Mes ongles qui ont griffé sa bouche(...) c'est dans sa peau à elle que j'ai mordu quand j'ai voulu crier... » Ainsi la violence théorique de la scène contraste avec le silence dont son souvenir semble entouré, silence qui semble réactiver l'effroi du moment où elle s'est déroulée. On constate que le calme rejaillit ensuite sur l'environnement. Cathy parle du « silence terrible de chez elle »⁵⁴ qui gagne l'immeuble après l'agression, comme d'une substance qui se répandrait, de même qu'elle imagine entendre les silences entre Claire et son compagnon suite au viol⁵⁵. Le silence est donc bien inhérent à l'évènement, du moins à son souvenir. C'est dans le silence que Tony et Pauline auraient eu la révélation d'un amour⁵⁶, dans le silence aussi que le père essaie de lire par-dessus l'épaule les carnets de Tony⁵⁷, dans le silence que les soldats découvrent une caserne où tous les militaires ont été tués⁵⁸... Fantasmé ou non, le souvenir des faits qui ont marqué les personnages sont souvent nimbés de silence. A la manière d'un réalisateur, Mauvignier souligne ainsi certaines scènes de l'intrigue en travaillant l'acoustique. C'est le cas des évènements mis en relief par une ambiance silencieuse. S'intéresser aux traces des évènements, peut-être est-ce une solution pour dépasser le silence qui les touche.

- *le vide, l'absence, le manque, reflets de ce qui s'est passé*

Ne pas dire ce qui s'est passé, le lecteur l'observe d'entrée de jeu par les quatrièmes de couverture⁵⁹. Celle du premier roman est éloquente :

⁵³ *Ceux d'à côté*, p.68

⁵⁴ *Id.*, p.39

⁵⁵ *Ibid.*, p. 14

⁵⁶ *Seuls*, p.59

⁵⁷ *Id.*, p.126

⁵⁸ *Des Hommes*, p. 242 : « ...on peut s'imaginer, essayer de s'imaginer mais en vrai on ne peut pas imaginer ce silence qu'on découvre en arrivant dans la chambrée, ce silence-là est si lourd qu'il vous appuie sur la cage thoracique... »

⁵⁹ Nous nous sommes renseignés, c'est l'auteur lui-même qui les a rédigées

« Lorsque Luc est parti, ses parents, Jean et Marthe, ont pensé que c'était mieux pour eux trois. Gilbert et Geneviève, son oncle et sa tante, eux aussi ils y ont cru. Mais pas Céline, sa cousine. Elle, c'est la seule qui n'a pas été surprise, la seule à avoir craint que ce qui en Luc les menaçait tous finisse par s'abattre sur eux. »

Aucune mention n'est faite du suicide de Luc, nous l'avons dit plus haut. Mais au motif de ne pas trop attirer l'attention sur un événement au détriment des autres, il semble bien que s'ajoute un travail d'égaré quant à ce qui s'est passé ... Céline est « la seule qui n'a pas été surprise, » mais de quoi ? La virgule en guise de complément fait basculer l'évènement dans un vide. Quant à la suite de la phrase, la tournure complexe et le mélange des référents ne laisse aucune explication sur la teneur de l'évènement. On ne dit pas ce qui a eu lieu, on le suggère, comme ici peut-être le sens euphémistique de « partir » peut le connoter, ou comme les verbes « menacer », « finisse » ou « s'abattre » le laissent pressentir. Si l'on considère la quatrième de couverture comme un élément d'information sur le roman qui la comporte, alors on peut noter la volonté affichée de taire l'évènement. Certes, on pourrait nous rétorquer qu'il s'agit d'une mise en appétit, que la quatrième de couverture se doit de ménager un suspens qui donnerait envie de lire, d'acheter...

Au sein des textes aussi, ce qui s'est passé reste elliptique, suggéré. Il n'est donc pas étonnant que « les choses qui sont revenues » en mémoire à Claire après son viol ne seront jamais explicitées, comme ce pourquoi le violeur pleure depuis trente ans⁶⁰. C'est plus par le vide, l'absence, que l'évènement résonne. Quand la narratrice d'*Apprendre à finir* voit l'empreinte de son mari dans le lit, « la marque de son corps sur le drap housse »⁶¹, ce qu'elle voit la bouleverse parce qu'elle y voit la trace de ce qui a été là et qui est parti, l'absence de l'homme, préfigurant la suite, son départ. C'est par l'absence du corps qu'elle prend conscience de l'évènement qui se trame. Même chose avec la marque des affiches de cinéma enlevées des murs de Luc, monté à Paris :

« ... je ne voyais qu'une chose, sur les murs les marques des affiches, et puis au milieu l'espace plus clair du papier peint, et ça toute ma vie je sais que je m'en souviendrai... »⁶²

C'est quand Luc est mort que sa mère observe avec bouleversement les taches rectangulaires des murs, parce que cette fois encore, elles matérialisent l'absence du fils, écho à son suicide. Les événements sont donc davantage évoqués par le vide qu'ils laissent- comme la mort de Luc, celle de la mère de Tony, ou le viol de Claire qui condamne Cathy à rester seule- que par eux-mêmes.

Parler de ce qui a bouleversé la vie de quelqu'un semble une tâche des plus complexes, semble ainsi nous dire Laurent Mauvignier. Non seulement les événements ne peuvent être circonscrits, mais en plus l'auteur semble faire vœu de silence, le souvenir étant lui-même associé à cette absence de bruits, de voix. L'évènement est en creux dans le manque qu'il

⁶⁰ Voir partie a) *enchevêtrement des événements*

⁶¹ *Apprendre à finir*, p68

⁶² *Loin d'eux*, p.104

souligne. Pourtant l'auteur s'attèle à la tâche, c'est même ce qui la rend intéressante à ses yeux si l'on en croit un entretien auquel se réfère le critique Jean-Maurice de Montrémy :

« Mon père était appelé pendant la guerre d'Algérie : il en restait des photos, confait Laurent Mauvignier dans un entretien. Mais sur ces photos, on ne voyait rien, en tous cas pas la guerre. J'adorais cet album : ma mère racontait l'histoire de ces photographies, une à une. C'est de là sans doute qu'est né mon désir d'écrire. »⁶³

Si l'évènement dans ses œuvres est inconsistant, problématique, il s'impose donc comme objet de questionnement : interroger ce qui s'est passé, plutôt que dévoiler serait son principe. Mais les difficultés à dire l'évènement ne sont pas seulement inhérentes à la nature même de ce dernier, l'auteur met en place des personnages qui eux-mêmes ont du mal à parler, et partant, à parler de ce qui est arrivé.

2- Une parole défaillante

On a pu lire ici et là que Laurent Mauvignier donnait la parole aux « sans-voix »⁶⁴. Il est vrai que les personnages de ses romans ne sont pas d'un naturel très loquace, et nous commencerons par nous intéresser à cette parole empêchée, aux raisons qui minent la faculté de dire des personnages. Mais la raison essentielle de ce mutisme généralisé est peut-être à chercher du côté du langage en général, des mots qui ne sont pas aptes à dire. C'est pourquoi il faudra observer les relais possibles de la parole, tels que le corps ou la voix elle-même.

a) Impossible parole

Le lecteur des romans de Laurent Mauvignier peut être frappé par le silence qui règne dans ses romans. Silence des scènes bouleversantes, on l'a vu, silence qui suit ces scènes, mais aussi silence généralisé induit par des personnages au profil silencieux.

- *le complexe du langage*

Cela va de l'incapacité du père de Luc qui ne sait pas « parler sans gueuler »⁶⁵, à Claire qui ne s'exprime que dans un murmure, à la limite de l'audible⁶⁶. Du violeur qui précise qu'il ne possède pas « la certitude de ceux qui vont parler »⁶⁷, à la narratrice qui ne cesse de préciser qu'elle "se" dit les choses, les deux premiers paragraphes qui se terminent par « me

⁶³ *La Croix*, 14 septembre 2006

⁶⁴ *Le Monde*, 11-10-2002, « L'auteur se contente (si l'on ose dire) tout en se retirant lui-même, de leur donner la parole, de leur prêter une voix » (P. Kéchichian), *Libération*, 30-10-02, « Le truc de Mauvignier, c'est de (...) donner une voix à ceux qui n'en ont pas » (JB Harang); *Le nouvel Observateur*, 5-11 février 2004, « Laurent Mauvignier est l'écrivain de la restitution : il rend la parole aux sans-voix. » (J. Garcin)

⁶⁵ *Loin d'eux*, p.27

⁶⁶ *Ceux d'à côté*, pp. 12,16, 34,35, 52...

⁶⁷ Id. p.126

disant » annoncent d'ailleurs la couleur : elle ne parle pas, elle se parle. Et quand l'effort est fait de dire, le résultat est souvent fastidieux : « je bredouillais des mots idiots »⁶⁸ déclare l'épouse désemparée, et le cas de Bernard au début de *Des Hommes* est tout aussi intéressant. Bernard veut offrir un cadeau à sa sœur, mais dans le début du texte, il ne prononce aucune parole avant la page 20, il est d'ailleurs comparé à « un bloc de silence qui s'est rétracté »⁶⁹ alors qu'on entend des paroles au style direct d'autres personnages. Lorsqu'il parle, il lance un « bon anniversaire »⁷⁰ consensuel puis se tait à nouveau. Le narrateur insiste alors sur une autre phrase sans conséquence, que Bernard ne parvient pourtant pas à prononcer :

«Est-ce que ça te plaît ?

La question déjà sur le bord des lèvres, remuant dans sa bouche, prête à venir, sous forme de murmure, de prière, mais pour l'instant sans rien que l'attente fixe... »⁷¹

On comprend que Bernard a formulé pour lui-même la phrase mais il n'ose pas la dire, suit le dicton qui recommande de "tourner sept fois sa langue dans sa bouche avant de parler". Par la suite il ne répond pas aux reproches de l'assemblée. Lorsqu'il tente de prendre la parole publiquement, la difficulté se fait encore sentir :

« ...oui, a-t-il dit, au départ si faiblement qu'on n'aurait pas compris les mots balbutiés, à peine prononcés, si on ne les avait déjà entendus dire, marmonnés répétés comme répètent les mêmes mots, les mêmes obsessions, les ivrognes.

Ça a commencé par des mots écorchés, rabotés, escamotés, un flot sans aspérité, sans consonnes ni voyelles pour former des sons identifiables... »⁷²

On assiste ici à une sorte de naissance du langage, les mots sortent difficilement, d'abord mal identifiés, à peine audibles, puis la voix prendra de l'ampleur à la page suivante. La lacune du langage conduirait presque les personnages à faire douter de leur statut d'homme, comme le suggère Pauline à Tony à qui, selon elle, comme aux animaux, il ne « manque que la parole »⁷³ pour être humain.

- des causes multiples

Parfois le handicap est présenté comme une tare héréditaire. Gilbert, frère de Jean, oncle de Luc, esquisse pour la première fois l'idée d'une fatalité familiale:

« Nous, (...) on n'a jamais bien su dire les choses. Pas au point de ne pas se faire comprendre, mais tout comme il a dit, et Luc je crois qu'il comprenait ça quand même parce qu'il était comme nous,

⁶⁸ *Apprendre à finir* p.16

⁶⁹ *Des hommes*, p.19

⁷⁰ *Id.*, p.20

⁷¹ *Ibid.* p.22

⁷² *Ibid.* p.40

⁷³ *Seuls*, p.52

comme papa était, comme nous sommes, comme Céline elle est, et Luc aussi était comme ça, à vouloir je ne sais pas quoi, a dit Gilbert. »⁷⁴.

Plus loin :

« On se repasse ça de père en fils, comme si de génération en génération tout ce que les vieux n'avaient pas pu dire c'était les jeunes à leur tour qui le prenaient en eux. »⁷⁵

Le sentiment de la tragique condition familiale s'estompe dans les romans suivants. Subsiste un sentiment diffus d'appartenance. Le père de Tony, lorsqu'il s'aperçoit qu'il ne parvient pas à parler avec Pauline, établit tout de suite un lien avec son fils :

« Ma voix, elle a fait ce que Tony aussi a fait depuis tout le temps : rien. Elle s'est cachée. »⁷⁶

Pourtant nulle fatalité, le gène de la parole n'existe pas, et le problème est d'un autre ordre. Cela est suggéré pour Bernard : au moment de sa prise de parole, il est fait allusion à son frère, « un frère qui ne parlait pas, presque jamais, venu de ses champs où il passait son temps à cultiver des betteraves et les maïs »⁷⁷. Lui aussi est associé à une famille discrète. Mais ce que révèle surtout cette précision, c'est l'origine sociale de Bernard. Issu d'une famille de paysans, catégorie dont on connaît la réputation de taiseux⁷⁸, il n'a pas de prédisposition pour la parole. Or les personnages de Mauvignier s'ils ne sont pas tous d'origine paysanne, sont tous des « gens de peu »⁷⁹, appartiennent à une classe sociale populaire. L'époux d'*Apprendre à finir* est éboueur, sa femme fait des ménages à domicile, Tony lave les trains de banlieue la nuit, Pauline cherche du travail, Luc travaille dans un bar, Bernard est considéré comme un clochard, Solange et Cathy travaillent dans les cantines scolaires... A part Tony qui a fait des études de lettres avant de tout abandonner, les personnages ne sont pas du côté de ceux qui maîtrisent le langage, cela ne figure pas dans leur « habitus », pour citer Bourdieu. Leurs réticences, leurs lacunes, leurs maladroites... sont autant de difficultés de langage 'qui leur appartiennent. Laurent Mauvignier les leur laisse tout en prêtant sa voix à ceux qui n'en n'ont pas et en souffrent.

- *la souffrance de ne pas savoir dire*

C'est dans son premier roman que Laurent Mauvignier a peut-être le plus insisté sur la souffrance de ne pas savoir dire les choses. Selon son père, « peut-être il était mort de tout ça, Luc, des mots enfouis »⁸⁰, Marthe et Jean sont « dévorés par ça, ces mots qui manquent »⁸¹, les mots enfouis étouffent Luc, les parents sont dévorés par ce qu'ils gardent en eux. Mots-assassins lorsqu'ils ne sont pas prononcés, c'est aussi ce qu'éprouve la

⁷⁴ *Loin d'eux*, p.30

⁷⁵ Id. p.81

⁷⁶ *Seuls*, p.87

⁷⁷ *Des Hommes*, p.40

⁷⁸ A ce sujet, nous renvoyons aux films de Raymond Depardon *Profils Paysan : l'Approche*, 2001 ; *Profils paysan : le quotidien*, 2005 ; *La Vie moderne*, 2008...

⁷⁹ L'expression est de Pierre Sansot, *Les Gens de peu*, PUF, 1992

⁸⁰ *Loin d'eux*, p.81

⁸¹ Id. p.52

narratrice d'*Apprendre à finir* qui sent les mots lui piquer le cœur et la tête⁸². Faut de dire, elle ne cesse d'imaginer ce qu'elle aurait pu dire, « j'aurais voulu lui dire »⁸³, « j'aurais voulu lui demander »⁸⁴, « j'aurais pu lui dire »⁸⁵ les tournures au conditionnel passé ne manquent pas, témoignent d'un regret de n'avoir pas su dire. Le cas de Tony est plus nuancé puisque le silence semble délibéré : il ne veut pas dire qu'il aime Pauline, se replie dans le silence après son départ. Comme Luc et Céline, c'est un personnage qui écrit, non des lettres, comme les deux premiers, mais il tient des carnets. Cette écriture semble en premier lieu compenser l'absence de parole. La souffrance est a priori absente. Pourtant lui comme Luc et Céline éprouvent le besoin d'exprimer par la voix ce qui lui arrive et quand il va voir son père pour se confier, ce dernier remarque ses yeux « qu'il avait, comment dire, hors de lui, rouges des larmes qu'il retenait depuis trop longtemps »⁸⁶. Les mots contenus semblent physiquement faire pression sur les yeux de jeune homme, la souffrance est quasi corporelle encore une fois, l'écriture ne paraît pas suffisante⁸⁷. Rabut, Cathy, ne parlent pas davantage. Pour Cathy, l'auteur insiste plutôt sur son aptitude à écouter, esquissant par là-même la dialectique entre ceux qui parlent et ceux qui écoutent, faute de parler. Elle étudie la musique, se voit comme une oreille à qui on s'adresse sans prendre garde au visage qui est autour, rêve d'être une grande voix et imagine qu'un jour peut-être, son poisson rouge sortira de son bocal pour lui raconter sa vie... Le résultat pourtant est le même que pour les autres personnages : elle souffre, voudrait parler, se console peut-être en se répétant que, de toute manière, elle n'a rien à dire.

Les personnages de Laurent Mauvignier sont donc caractérisés par une parole empêchée, où les injonctions sociales et intimes freinent l'expression orale, les condamnant à ne pouvoir exprimer l'évènement. Mais les causes de ces mutismes ne sont pas uniquement extérieures au langage : le langage lui-même comporte des failles qui empêchent de dire...

b) Silence de la mélancolie face au langage

« Dire ou ne pas dire : là est en partie, pour tout locuteur, la question »⁸⁸. Cette question est au cœur des préoccupations des personnages de Mauvignier. Bien que le langage les mette en difficulté, ou peut-être justement parce qu'il les met en difficulté, les consciences narratives s'interrogent, réfléchissent à la langue, aux mots. De ce regard critique nous dégagerons deux pistes récurrentes : l'insuffisance des mots pour dire les

⁸² *Apprendre à finir*, p.34

⁸³ Id. , p.38

⁸⁴ Ibid. p.54

⁸⁵ Ibid. p.107

⁸⁶ *Seuls*, p.47

⁸⁷ De Rabut aussi il est dit qu'il a « les yeux gonflés » au moment où il va dire à Bernard ce qu'il pense de son attitude envers sa sœur mourante qu'il a injuriée, chose qu'il contient depuis des années. (*Des Hommes* p.220)

⁸⁸ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Implicite*, A. Colin, 1986, p.349

choses et les écueils de l'implicite, qui mènent à l'impossible partage de l'expérience par la parole.

- *insuffisance des mots*

Ce qui suscite encore la méfiance des personnages sur le langage, c'est l'insuffisance des mots pour exprimer les choses. Nous sommes loin des débats du *Cratyle*, et pourtant, les personnages semblent parfois rêver de mots qui disent les choses dans une immédiateté totale. Marthe déplore : « les mots, ils ne poussent pas au bout, ne disent pas jusqu'au ventre les vérités qu'on éprouve »⁸⁹. Luc pense les choses à l'inverse dans la réception des mots prononcés, de la parole « qui effleure mon oreille et ne descendra pas en moi »⁹⁰. Le mouvement de descente évoqué par Luc suggère les entrailles, le ventre, lieu que la parole de ses parents n'a pas réussi à atteindre. *Loin d'eux* est le roman qui interroge le plus ce problème d'une langue qui échoue à dire. D'où la remarque finale de Céline sur Luc :

« ... ton rêve de nous voir tous un jour avec les mêmes mots, oh oui tu dirais, qu'on ait tous les mêmes mots et qu'un jour entre nous comme un seul regard ils circulent. »⁹¹

« ... comme un seul regard »... les mots rêvés de Luc se conçoivent dans le silence, circulent comme l'air, le souffle, et n'offrent aucune résistance à la compréhension. L'attitude réflexive des personnages à l'égard de l'insuffisance des mots est atténuée dans les romans qui suivent, mais toujours sous-jacente. On retrouve par exemple de-ci de-là une bipartition entre l'abondance de mots creux, le penchant pour la logorrhée, et une parole vraie, contenue ou délivrée au compte-gouttes. La vieille Albertine chez qui la narratrice d'*Apprendre à finir* vient faire le ménage est à ce titre exemplaire, elle ne cesse de parler, les passages la concernant regorgent de verbes introducteurs de dialogues, chose rare dans les romans de Mauvignier, mais c'est pour souligner que tout ce qui est dit n'est que bavardage⁹². Comparés à des « bulles de savon »⁹³, symbole de vanité dans la peinture des XVII^e et XVIII^e siècles⁹⁴ que Mauvignier réactualise en « bulles de bière »⁹⁵ dans le dernier roman, les mots prononcés sont souvent sans consistance, les paroles souvent creuses. Les mots prononcés à l'anniversaire de Solange sont anodins, alors que ceux que contient Bernard, on l'a vu, sont difficiles à venir, mais vont droit à l'essentiel.

Face à la banalité des mots, face à leur platitude, le personnage de Laurent Mauvignier éprouve comme la nostalgie ou le rêve d'un monde où les mots avaient/auraient

⁸⁹ *Loin d'eux*, p.14

⁹⁰ Id. p.74

⁹¹ Ibid., page finale

⁹² *Apprendre à finir*, pp. 65-66 et 86-87

⁹³ Id., p.43 : « toutes les paroles (...) qui s'évaporent ou éclatent comme les bulles de savon dans les mains des enfants »

⁹⁴ C'est la peinture flamande qui mit à l'honneur les bulles de savon dans les tableaux destinés au *Memento Mori*, mais le motif resta longtemps en vogue. Quelques références : Pieter Fransz de Grebber, *Jeunes gens soufflant des bulles de savon*, vers 1625-1635, Louvre ; Rembrandt, *Cupidon à la bulle de savon*, Liechtenstein Muséum ; Gerit Dou, *Garçon à la bulle de savon*, 1635, Tokyo, National Muséum of Western Art ; Jan Lievens, *Enfant faisant des bulles de savon*, vers 1645, musée des Beaux Arts de Besançon...

⁹⁵ *Des Hommes*, p. 212 : « les bulles de bière, qui montent et disparaissent, comme les voix derrière lui »

du sens, de la profondeur. Sans nul doute cela rejoint-il une préoccupation de l'écrivain en quête d'une langue qui ne soit pas de l'ordre de la communication⁹⁶. Cette attitude critique et déceptive face aux mots est secondée d'une conscience aigüe du contenu implicite de tout énoncé. Conscient des écarts qui habitent le langage, entre d'une part ce que l'on dit, de l'autre, ce qui est entendu/ ou peut être entendu, recouvert sous la notion générale d'implicite⁹⁷, les personnages adoptent cette conclusion qu' « on peut tout à la fois *dire* ET *ne pas dire* »⁹⁸. Et une nouvelle fois, c'est la confiance en les mots qui s'effrite.

- *explicite et implicite, banalités et parler vrai*

A plusieurs reprises, une phrase, un mot, un énoncé, est présenté dans un double sens. Lorsque Claire dit à Cathy qu'elle a la voiture, il faut traduire : « demain, on va à la mer »⁹⁹. Ce qui est dit est sans importance (le fait d'avoir la voiture), l'essentiel réside dans ce qui n'est pas dit : aller à la mer. Non seulement les mots expriment toujours autre chose que ce qu'ils disent, ce que souligne la voix de Cathy, mais surtout l'essentiel est ailleurs que dans les mots prononcés ; l'implicite, plus particulièrement ici le « sous-entendu »¹⁰⁰, sont plus aptes à dire le réel que les mots eux-mêmes. Sans doute à cause de la propension à dire des banalités. On masque derrière un banal « rien ne va » le point précis qui dérange comme le camarade de Jean à l'usine¹⁰¹, on parle du concours et de sa mère pour ne pas dire l'essentiel¹⁰², on déguise d'un usuel « *je vais bien je pense à vous* » dont l'italique souligne la formule passe-partout, une envie de lancer :

« ... de vos présences qui sont loin je me sers, indifférent à elles, indifférent à vous, comme d'un outil, pour supporter les heures et ma fatigue. »¹⁰³.

Il s'agit donc de savoir lire à travers les banalités pour trouver l'essentiel que les mots ne disent pas. Or par définition, comme ce qui est sous-entendu n'est pas explicité, le locuteur n'a aucune prise verbale pour pouvoir être certain de ce qui est implicite. Le travail d'interprétation qu'oblige Laurent Mauvignier à ses personnages repose donc sur du ressenti. De manière tout à fait instinctive, par exemple, la mère de Luc sent que les mots de son fils ne sont pas en adéquation avec ce qu'il veut dire, et dit « imaginer sa voix à lui (la) rejetant malgré la gentillesse des mots »¹⁰⁴.

⁹⁶ Dans un entretien avec Jean Laurenti pour le *Matricule des Anges*, en mars 2004, Laurent Mauvignier se réfère au journal de Kafka qui évoque « une langue vraie, d'homme à homme », et évoque l'idée de « Trouver un langage qui ne soit pas celui de la communication, puisque ce langage-là annihile la communication. »

⁹⁷ Op. Cit., introduction

⁹⁸ Op. Cit. p.349-350, c'est l'auteur qui souligne

⁹⁹ *Ceux d'acôté*, p.11

¹⁰⁰ Catherien Kerbrat-Orecchioni définit par sous-entendu « toutes les informations qui sont susceptibles d'être véhiculées par un énoncé donné, mais dont l'actualisation reste tributaire de certaines particularités du contexte énonciatif » (p.39) par opposition aux « présupposés » qui eux contiennent intrinsèquement le message implicite (p.25).

¹⁰¹ *Loin d'eux* p.87

¹⁰² *Ceux d'à côté*, p.117

¹⁰³ Id., pp.40-41

¹⁰⁴ *Loind'eux*, p.24

Ce pressentiment, cet instinct, place le personnage dans des situations parfois dangereuses : il comprend le véritable sens d'un énoncé, mais peut encore ne pas y croire¹⁰⁵ ; comme le dit Geneviève à Marthe : pourquoi entendre ce que Luc ne dit pas clairement ? Mieux vaut ne pas s'inquiéter... Aussi Marthe peut-elle encore se mentir à elle-même, fermer les yeux / les oreilles sur le propos implicite de son fils, son sentiment d'être « loin d'eux »... jusqu'à ce que le suicide oblige à s'avouer qu'en effet, il n'était pas des leurs. Le sous-entendu donne aussi lieu à un véritable jeu de dupe. Les hommes qui défilent dans le lit de Cathy se racontent à elle. Mais Cathy les écoute « avec tout ce qu'ils ne disent pas, insistant seulement sur ce qu'ils veulent faire entendre »¹⁰⁶. Ainsi quand elle les écoute, elle entend le double langage, d'une part ce qui est assumé, revendiqué, fabriqué peut-être, de l'autre ce qui est sous-jacent, mal caché, démasqué. La relation à l'autre est donc ici vouée à l'échec de toute proximité : les hommes sont duels et n'offrent à Cathy qu'une image d'eux. En échange Cathy se dédouble, entre celle qui fait "comme si" elle croyait ce qu'on lui raconte, et celle qui adopte un regard critique, détaché de ce théâtre masculin.

Ce double langage permanent met donc en péril la possibilité de partager une expérience par le langage, aboutit à une véritable méfiance à l'égard des mots. Puisque dire, c'est aussi cacher, il ne reste plus à ces personnages qu'à se taire, comme le suggère le violeur qui, au bar, n'ose pas demander à Cathy de lui prêter le journal de peur qu'elle n' imagine que c'est autre chose qu'il veut¹⁰⁷. C'est ce que font Luc, Jean, Cathy, Claire, Tony, l'épouse...

« ... moins on peut dire dans le langage de tous, et plus l'importance de ce qui reste forclos par les mots est confirmée »¹⁰⁸ note Philippe Dufour au sujet de l'homme romantique et de son rapport au silence. Si les personnages de Mauvignier ont en effet quelques traits communs avec les héros de Flaubert dont parle le critique, contrairement à ces héros, la solution n'est pas de se tourner vers le langage de la nature¹⁰⁹ mais plutôt celui du corps.

c) Les relais de la parole : le corps, la voix

- *le langage des corps, un langage vrai*

Pour suppléer les échecs du langage à dire, les personnages de Mauvignier se rendent attentifs aux corps qui les entourent. En effet, le corps est un support de langage. Du corps mutilé du médecin dans *Des Hommes*, il est dit qu'il fallait qu'il

¹⁰⁵ A ce titre il correspond à la définition du "sujet clivé" que donne Freud et on pourrait s'attacher à ce concept concernant nombre de personnages de Mauvignier.

¹⁰⁶ *Ceux d'à côté*, p.119

¹⁰⁷ *Id.*, p.126

¹⁰⁸ Philippe Dufour, *Flaubert ou la prose du silence*, Nathan, 1997

¹⁰⁹ Philippe Dufour, *Op. Cit.*, p.19 : « Le romantique, quand il se méfie des mots, retourne lire dans le « grand livre du monde », renoue avec la vérité en écoutant un langage primordial »

reste « suffisamment intact » pour être « *lisible* »¹¹⁰, le but étant que les militaires français puissent voir les tortures dont ce corps a été l'objet, afin d'y associer les risques à rester en Algérie, qu'ils prennent peur. L'italique met l'accent sur ce terme « *lisible* » ; étant nous-mêmes, lecteurs, en train de lire, la lisibilité du corps se confond avec celle d'un texte, et le corps apparaît bien comme un langage à part entière qu'il s'agit de décrypter. D'ailleurs le corps du médecin s'accompagne d'une phrase qu'il illustre : « *Soldats français, vos familles pensent à vous, retournez chez vous* »¹¹¹. De leur côté, la narratrice d'*Apprendre à finir* et son mari ne se parlent plus. Pourtant ils vivent ensemble. Pour communiquer le corps sert de relai. L'épouse constate d'ailleurs : « Il n'y avait plus rien d'autre, c'était comme si pour la première fois, moi, j'avais des gestes pour parler »¹¹². Cela donne lieu à de très beaux passages silencieux entre l'épouse et le mari, où chaque geste, chaque expression du corps est décrite avec attention par la voix de la narratrice qui tente parfois une interprétation :

« Je me souviens de cet après-midi où j'étais assise à côté de lui, sur le rebord du lit. Et moi je le regardais, nous n'avons pas parlé, pas tout de suite, ma main était moite, je tremblais, si émue qu'il ne bouge pas la main, qu'il ne retire pas sa main, que ses doigts ne tremblent pas, oui, il n'a pas retiré sa main de dessous la mienne, j'étais là, avec lui, et je me suis penchée vers lui comme ça, sans y penser, ma bouche a cherché la sienne mais non, il n'a pas relevé la tête.

Ma bouche s'est collée sur les plis de son front.

Il a relevé la tête et ses yeux se sont ouverts en grand pour voir les miens, pour me dire, je ne sais pas, peut-être la tristesse, peut-être pour me remercier d'être là, de ne pas le laisser... »¹¹³

Involontairement, le corps parle, trahissent les pensées, ou du moins les voix des romans de Mauvignier les font parler. Il arrive que ces voix forcent le sens d'un corps comme Pauline au sujet de Tony qu'elle a fini par revoir dans un bar, mais qui ne lui a pas adressé la parole, Pauline aurait dit : « Tony n'a rien dit. Il n'a pas parlé. Pas un mot. Presque rien, un sourire désolé peut-être »¹¹⁴. Pauline est certaine que Tony n'a rien dit. Mais l'espoir qu'il lui ait parlé tout de même lui donne l'impression qu'il n'a « presque rien » dit finalement, il a quand même dit quelque chose qui n'est pas de l'ordre du mot prononcé mais qui relève du corps : un sourire désolé. Pauline lit sur le visage de Tony ce qu'elle espérerait trouver. Mais si cet exemple rappelle que le langage du corps est un implicite sur lequel on peut projeter des idées incertaines, il est souvent un langage fiable. Ne sachant que dire lorsque Marthe et Jean enterrent leur fils, les proches échappent parfois à la banalité en recourant aux gestes :

« ... les mots impossibles à venir dans la bouche des gens, et qui terminaient seulement par une tape sur l'épaule, ou un petit rictus de la bouche, une grimace comme pour dire, c'est terrible, ou bien des condoléances, qu'on voudrait moins administratives, plus fortes, plus sincères qu'un mot peut dire. »¹¹⁵

¹¹⁰ *Des Hommes*, p.178

¹¹¹ *Id.*, p. 181 et 183

¹¹² *Apprendre à finir*, p.37

¹¹³ *Id.*, pp.31-32

¹¹⁴ *Seuls* p.168

¹¹⁵ *Loin d'eux* p.48

A l'idée que nous avons déjà développée de mots insuffisants, inappropriés pour dire l'évènement, la voix de Geneviève propose ici les gestes des gens comme palliatif. Le corps serait donc plus du côté du langage vrai que des banalités. C'est en particulier au visage et à ses expressions que les voix s'attachent pour comprendre un message. La dureté du front pour exprimer que « c'est des conneries » et des mouvements de sourcils pour signifier que sa femme ne comprend rien¹¹⁶, les yeux noirs de haine¹¹⁷... Plus fréquemment encore, les parties en relation avec la parole sont chargées de sens : bouche, dents, gorge et lèvres. Quand Tony se tait, au moment de confier qu'il n'a pas su trouver la tombe de sa mère, le père l'observe et constate : « et sa voix tout à coup s'est tue, coupée par une sorte de hoquet et de tic sur la lèvre », l'interprétant comme un signe de « honte »¹¹⁸ ; l'époux qui ne parle pas a tout de même la mâchoire qui fonctionne toute la journée¹¹⁹ ; les vieux Algériens qui ne parlent plus ont les dents qui vibrent¹²⁰ ; et Bernard doit manger pour que sa langue se délie après le choc de la scène de la salle des fêtes¹²¹. Dans les trois derniers cas, les organes de la bouche trahissent une envie de parler que la voix ne dira pas.

- les plis et les bosses

Il y a des motifs corporels qui reviennent dans l'œuvre de Mauvignier. Nous inspirant des micro-lectures de Jean-Pierre Richard¹²², nous nous autorisons quelques brèves études de motifs concernant le corps, plus particulièrement les plis et les bosses. Ces derniers ont un sens : ils manifestent l'endroit où une signification est contenue soit dans un creux, soit dans une bosse. C'est d'abord la dent creuse qui en dit long. Evoquée dans trois romans au moins¹²³, elle est associée à des paroles agacées, qui ne sont pas dites, peut-être trop violentes et finissent reléguées dans l'abyme de la dent. Le pli est aussi celui qui se trouve à l'intérieur de l'ongle « entre la chair et la pulpe »¹²⁴ dira la voix du père de Tony. C'est là qu'on peut y voir la peinture qui dit combien le père de Luc aime sa famille, lui qui supporte ce travail difficile qui est le sien uniquement par amour pour eux¹²⁵, c'est l'espace que stimule le père de Tony avec une photocopie de Lucie, portée disparue, lorsque son fils a lui-même disparu, curieuse coïncidence¹²⁶... Les plis sont encore ceux du front, le front du mari qui ne parle pas contre lesquels l'épouse pose la bouche¹²⁷, le pli de la lèvre de Pauline que vise la voix du père lorsqu'il cherche en elle « l'endroit qui aurait eu quelque chose à dire »¹²⁸

¹¹⁶ *Apprendre à finir*, p.50, p.61

¹¹⁷ Motif récurrent dans *Apprendre à finir*, p. 11, 12, 15, 45, et 54 au moins...

¹¹⁸ *Seuls*, p.30

¹¹⁹ *Apprendre à finir*, p.27

¹²⁰ *Des Hommes*, p.135

¹²¹ Id p.33

¹²² Jean-Pierre Richard, *Microlectures*, T.1, Seuil, 1979 ; T.2, Seuil, 1984

¹²³ *Loin d'eux* p.47, *Seuls*, p. 26, *Dans la foule* p.14

¹²⁴ *Seuls*, p.139

¹²⁵ *Loin d'eux* p.26

¹²⁶ *Seuls*, p.139 et 147

¹²⁷ *Apprendre à finir* p. 31

¹²⁸ *Seuls* p.87

ou même d'un morceau de peau que Solange déplie juste avant de parler. A la manière de Deleuze qui considère la matière comme autant de plis, qu'il s'agit d' "expliquer"¹²⁹, de déplier, Mauvignier présente les plis du corps comme ce qui est "implique" une parole cachée... « Mais tout le monde a dû avoir des pensées un peu malsaines, en cachette, pour lui-même, se croyant seul, bien enfouies dans les plis du souvenir, dans les recoins »¹³⁰.

Son contraire, la bosse, joue le même rôle, mais ici, la parole devient irrépessible. La glotte du père de Tony, et ses lèvres gonflées¹³¹, la peau « boursouflée » de Claire¹³² ou de Bernard¹³³, les yeux gonflés de Tony ou de Rabut qu'on a évoqués précédemment, sont autant d'abcès à crever d'urgence. L'expression est bien sûr à prendre dans son sens figuré, comme le dit explicitement Février à la fin de *Des Hommes*¹³⁴, ou comme le suggère Tony dès le début de *Seul*¹³⁵. Mais l'auteur se plaît aux images physiques, comme celle de la « bulle de pus » qu'il faut « crever »¹³⁶. On constate d'ailleurs que l'ampoule que Gabriel contracte après avoir senti que Virginie lui échappait est curieusement liée à ce moment où il n'ose lui parler de ce qui le préoccupe¹³⁷. La parole se conçoit donc par moments comme un trop plein, une tension qu'il faut vider. Cachée dans un pli ou prête à exploser dans une bosse, la parole est ainsi intimement liée au corps¹³⁸. Et la voix n'est pas en reste.

- la voix et ses inflexions

Mais c'est aussi la voix qui relaie la parole. Nous prenons le mot voix dans le sens concret de phénomène acoustique, comme support de la parole humaine, comme son émis par les cordes vocales, et à ce titre, la voix s'associe au corps. A la lecture des œuvres de Mauvignier, le lecteur s'aperçoit qu'une grande attention est portée aux voix des personnages, le support de l'énoncé prenant souvent le pas sur le propos. Lorsque Luc vient voir ses parents quelques jours avant son suicide, plutôt que de rapporter les mots qu'il a dits, son père insiste sur sa voix « fatiguée »¹³⁹. La voix traduit donc l'état du personnage qui, s'il dit tout autre chose, ne pourra démentir qu'il est fatigué. Ce décalage entre la voix et les mots est soulignée par Jean à Gilbert un peu plus loin en parlant de la voix de Luc, « toute

¹²⁹ Deleuze, *Le pli, Leibnitz et le Baroque*, Minuit, 1988, Deleuze compare la matière à l'origami, p.9

¹³⁰ *Des hommes*, p.88

¹³¹ *Seuls* p.111

¹³² *Ceux d'à côté*, p.16

¹³³ *Des Hommes*, p.12

¹³⁴ Id., p.251 : « ...il s'était raconté qu'en parlant avec des gens comme lui il pourrait, comme il avait dit, crever l'abcès. »

¹³⁵ « ... par temps d'averse, quand il ne restait qu'à attendre que le ciel ait fini de crever son abcès de pluie et que le calme vienne le libérer des autres, dire quelque fois, à voix basse, deux ou trois mots sur sa mère. », p.11

¹³⁶ *Des Hommes*, p.222

¹³⁷ *Dans la foule*

¹³⁸ Dominique Rabaté note le même genre de rapport au langage dans *Enfance* de Nathalie Sarraute. Au sujet de la narratrice il écrit : « des mots s'enkystent en elle, tels les "somovoï", diabolins russes, qui réclament de sortir au dehors. La narratrice note qu'il lui faut, pour les conjurer, vider ces sortes de poches internes, les crever par la parole. » Dominique Rabaté, *Poétique de la voix*, Op. Cit., p.265

¹³⁹ *Loin d'eux*, p.79

extérieure aux mots qu'elle disait. Comme si dire pour elle ce n'était déjà plus rien... »¹⁴⁰. C'est bien encore la voix qui intéresse le père, plus que les propos, cette voix qui donne une idée plus précise que les mots de l'état émotionnel dans lequel est le personnage. L'épouse délaissée l'a bien compris elle aussi, qui note au sujet de son mari que « sa voix, l'intonation (...) disait qu'il était fatigué des fleurs... »¹⁴¹. C'est l'intonation qui parle. Ainsi les voix font l'objet de nombreuses précisions : leur intensité, leur tessiture, leur grain ou leur timbre... Nous avons déjà parlé de la voix « proche du murmure » de Claire, de celle, fatiguée de Luc, mais il y a aussi la voix « tremblante et rocailleuse » de Tony¹⁴², d'une « fragilité ridicule et molle »¹⁴³, cette voix d'un personnage à la fois effacé et brut qui contraste avec la voix « un peu maniérée » de Pauline¹⁴⁴. Laurent Mauvignier utilise souvent la voix pour donner une idée du caractère ou des sentiments de ses personnages, « la voix d'un coup plus forte et plus vibrante »¹⁴⁵ de Jean pendant la grève traduit le fait qu'il soit exalté, tandis que « le tremblement de la voix de feu-de-bois »¹⁴⁶, « sa voix tremblante, mais pas hésitante »¹⁴⁷, « sa voix brisée et pourtant forte »¹⁴⁸ souligne à la fois son appréhension et sa volonté de parler en public. On notera au passage que l'auteur s'y reprend parfois à plusieurs fois pour caractériser une voix, marquant ainsi l'importance de ce sujet. Il n'est pas nécessaire de produire une étude sur la fréquence précise du terme « voix » dans les œuvres de Mauvignier, mais le lecteur attentif conviendra d'une occurrence remarquable.

Pour suppléer une parole défaillante, le corps et la voix sont des langages fiables, traduisant les émotions et les caractères des personnages à qui quelque chose est arrivé. Cette attention aux petits détails du visage, aux mouvements minuscules, aux moindres variations de voix, permet de pallier les insuffisances du langage, de comprendre, d'accéder à autrui. Cette porte de sortie ne suffit pas : à l'attention portée sur les corps, la voix de ceux qui entourent, s'ajoute une parole intérieure, autre forme de relai de l'expression orale, qui permet de parler, quitte à rester silencieux.

3- La parole intérieure et ses ratés :

Les romans de Laurent Mauvignier, nous l'avons dit en introduction, sont des romans de voix, au sens abstrait cette fois, de voix de la conscience, de pensée vocalisée, sens étudié par plusieurs critiques littéraires au nombre desquels ceux que nous avons cités dans notre introduction : D. Rabaté, J. Meizoz et JP Martin. L'objectif des parties qui précèdent était à la fois de montrer la difficulté à cerner les événements, et les défaillances de la parole orale

¹⁴⁰ Id., p.87

¹⁴¹ *Apprendre à finir*, p.12

¹⁴² *Seuls*, p.67

¹⁴³ Id., page suivante

¹⁴⁴ *Seuls*, p.84

¹⁴⁵ *Loin d'eux*, p.29

¹⁴⁶ *Des Hommes*, p.45

¹⁴⁷ Id, p 41

¹⁴⁸ Ibid.

dans les romans de Laurent Mauvignier. L'un ne va pas sans l'autre : l'évènement, en bouleversant les personnages, les prive de voix. Inversement, les complexes de la parole ne favorisent pas l'expression de l'évènement. Ce double mouvement a trouvé une troisième voie grâce à l'attention aux corps et à la voix mais ce langage se limite à exprimer une fois de plus "qu'il se passe quelque chose" dans la voix ou le corps sans développer explicitement de quoi il s'agit. Peut-être alors que les voix intérieures nous en diront davantage... Pourtant, cette hypothèse est très vite balayée par les ratés du langage intérieur qui reproduit les écueils du langage oral dans sa tentative à formuler ce qui s'est passé... Nous avons répertorié les ratés du langage en trois groupes, suivant la forme qu'ils prennent. Nous considérerons d'abord ce que nous avons appelé le "vide évènementiel", ces passages où soudain la voix se tait, dans les blancs et les réticences. L'ellipse temporelle, les effets de répétition et les digressions pour ne pas dire en général les formes de retardement s'intéresseront à l'inverse à la lenteur du tempo comme forme de retenue, de peur, voire de l'impossibilité de dire. Le mode allusif, par son recours au "ça", et autres "choses" non nommées, par les suggestions de certains mots ou de certaines images termineront cette étude.

a) Blancs et réticences ou l'état de suffocation

Nous définissons "le blanc" comme une interruption du discours mis en page par un espace blanc, le cas le plus parlant étant celui des phrases suspendues, interrompues en pleine élocution, la suite du texte reprenant à la ligne. La réticence, aussi appelée retenue ou "aposiopèse" par les plus lettrés, est prise quant à elle dans son sens général d'« interruption brusque, traduisant une émotion, une hésitation ou une menace »¹⁴⁹. Nous avons associé ces deux phénomènes parce qu'ils introduisent de la discontinuité dans le roman.

- les blancs

Les voix s'interrompent parfois brutalement sur un blanc, cela peut surprendre, d'autant qu'aucun signe typographique de suspension n'indique l'interruption de parole. Le texte s'achève sur une virgule, un blanc, ou plus récemment¹⁵⁰ un tiret ou un point, « les trois points de suspension (sont) à poser soi-même »¹⁵¹ quand on est lecteur. Mallarmé, Reverdy en leur temps, plus récemment Marie Darrieusecq¹⁵² ont souligné l'intérêt du blanc pour le texte. D'abord utilisé avec parcimonie, le blanc est de plus en plus employé dans les œuvres récentes¹⁵³ de Laurent Mauvignier. Quel lien peut-on faire entre ces "extinctions de voix" et

¹⁴⁹ Nous renvoyons à la définition du *Gradus Littéraire*, p.64

¹⁵⁰ Seul le roman *Des Hommes* contient des phrases inachevées suspendues par un tiret (marque verticale d'un prolongement silencieux) ou un point (final) qui contredit le propos interrompu. Cette évolution typographique manifeste la recherche de l'auteur concernant ces ruptures de phrases.

¹⁵¹ C'est une remarque de Luc, *Loin d'eux*, p.57

¹⁵² Marie Darrieusecq, *White*, POL, 2003, dont le titre évoque les multiples usages du blanc en littérature

¹⁵³ Nous avons relevé deux occurrences dans *Loin d'eux*, six et quatre dans *Apprendre à finir* et *Ceux d'à côté*, alors que *Seuls* en compte plus de dix et *Des Hommes* encore plus du double

l'évènement ? Le blanc exprime avant tout une parole incapable d'aller plus loin¹⁵⁴, d'exprimer la suite. A la page 35 de *Loin d'eux*, le père de Luc s'imagine faire semblant que Luc n'est pas mort, pouvoir rire encore, et commenter les faits divers, « faire semblant de s'en émouvoir et avoir peur simplement que ça arrive un jour à quelqu'un de ma ». Le texte s'interrompt brutalement mais le lecteur rétablit facilement le mot manquant : « famille », sans doute. Ici Jean n'a pas terminé sa phrase peut-être parce que ce mot est trop pénible à prononcer. Mais peut-être aussi qu'il ne peut aller plus avant dans la phrase parce qu'au moment où il se plongeait dans le rêve d'une vie capable d'oublier la mort de son fils, la parole qui s'emballe le ramène à sa triste condition. C'est ce retour de la réalité de l'évènement qui brise la voix. Lorsque l'épouse délaissée d'*Apprendre à finir* s'échappe en pensée de sa condition, rêve d'un voyage avec son homme, c'est le rappel au réel qui lui coupe la voix : « c'était pour moi comme le projet idéal pour essayer quelque chose, qu'un jour on pourrait peut-être même si, »¹⁵⁵. Même si tout est fini... C'est encore cette phrase suspendue du père qui vient chercher de l'aide auprès de Pauline mais qui reste sans voix face à son absence de compassion : « c'est moi qui viens vous voir pour que vous m'aidiez et »¹⁵⁶ là encore, le réel est en butte aux espoirs de la voix qui ne peut que se taire.

Plus généralement, le mot qui n'est pas prononcé renvoie à un évènement tabou que la voix ne peut dire : « ce mot imprononçable pour eux » dira Gilbert, « un bout de phrase qui ne peut pas finir, mon fils qui s'est », « mon fils qui s'est tué »¹⁵⁷ reprendra la phrase suivante. Ici, après le blanc, la parole a tout de même pu se dire. Mais souvent elle reste tue comme l'évocation terrible de la famille de Fathia, mutilée par les fells :

« ...il a fallu ouvrir la maison et découvrir le corps de Fathia et les parents de Fathia et le nourrisson, tous morts, morts si, comment

Comment on peut faire ça.

Parce que , c'est, de faire ce qu'ils ont fait, je crois pas qu'on peut le dire, qu'on puisse imaginer le dire, c'est tellement loin de tout, faire ça, et pourtant ils ont fait ça, des hommes, des hommes ont fait ça, sans pitié, sans rien d'humain, des hommes ont tué à coup de hache ils ont mutilé le père, les bras, ils ont arraché les bras, et ils ont ouvert le ventre de la mère et - »¹⁵⁸

A deux reprises- d'abord par un blanc, puis par un tiret, la voix s'interrompt, la deuxième fois, elle semble ne pas supporter l'évocation des mutilations, d'autant qu'après le père et la mère, il aurait fallu parler des enfants, sujet toujours plus empreint de pathos. Tout se passe comme si l'évènement avait d'abord besoin de silence pour pouvoir être dit. Ce silence est le silence de l'émotion de la voix. Et s'il est marqué par des blancs, c'est certainement parce que l'intensité de l'émotion au moment de l'évènement a effacé tout souvenir, laissant place à du vide, du blanc, comme le suggère Marthe : « Il y a ces grandes plaques blanches de vide

¹⁵⁴ Sur le sujet on peut considérer le roman de Gérard Wajcman, *L'interdit*, Denoël, 1986, comme un modèle du genre

¹⁵⁵ *Apprendre à finir*, p.94

¹⁵⁶ *Seuls*, p.80

¹⁵⁷ *Loin d'eux*, 64

¹⁵⁸ *Des Hommes*, pp.243-244

quand ma mémoire cherche ce qui s'est passé, le trente et un mai quatre-vingt quinze »¹⁵⁹. Marquée par les blancs, l'émotion est souvent redoublée par le blanc du fragment¹⁶⁰ qui s'achève justement au moment de la parole interrompue. C'est le cas de la révélation de Tony à son père :

« ... j'ai marché entre les allées, je me suis perdu, je,
Je n'ai pas trouvé la tombe de maman. »¹⁶¹

Le blanc qui suit le pronom est certes complété par une phrase qui reprend la suite, Tony parvient à dire qu'il s'est perdu dans le cimetière, mais ce moment qui fait date dans sa vie, lui rappelle combien cette mère est aujourd'hui oubliée, est suivi d'un double silence : silence de la fin du fragment, silence de la fin de cette section, pour souligner l'intensité émotionnelle de ce souvenir. C'est que la révélation de cet événement a droit au respect du silence, Laurent Mauvignier le lui accorde, comme une empathie d'écrivain pour son personnage¹⁶². Mais ne pas pouvoir dire, c'est aussi éviter de faire revivre la situation, tenter d'esquiver un événement qui revient par les aléas de la voix. Par exemple pour le violeur, à défaut d'un mot imprononçable, c'est une image insoutenable qui interrompt sa parole, alors qu'il décrivait simplement des passants dans la rue, dont une femme :

« Un bout de mouchoir en papier blanc sort de la poche, il y a des cheveux blonds sur le tissu noir de la jupe mais, »¹⁶³

La voix s'arrête, l'image lui rappelle celle de la jeune femme qu'il a agressée. Le souvenir de l'agression est repoussé par le silence, sorte de dénégation. Le cas est similaire pour les blancs étudiés plus haut, le silence de Jean sur son fils suicidé, de Rabut sur la famille mutilée, sont autant des marques d'émotion que de volonté plus ou moins consciente de ne pas faire revivre l'évènement par la voix.

Si les blancs ont souvent pour fonction de souligner un événement imprononçable, ils marquent aussi une difficulté à dire ce qui s'est passé, en soulignant une formulation qui se cherche et reste en suspension. Tony parlant de Pauline à son père déclare : « ce qu'elle n'a pas deviné, jamais, c'est que, c'est seulement que »¹⁶⁴ et ne parvient pas à dire « je l'aimais ». A plusieurs reprises, la voix de Rabut s'achève sur « et » ou « et puis. »¹⁶⁵ sans suite, laissant entendre qu'il s'est encore passé de nombreuses choses qu'il ne dira pas. Nous n'avons pu étudier tous les cas de blancs dans les récits de Mauvignier, nous nous

¹⁵⁹ Marthe, *Loin d'eux* p.106

¹⁶⁰ Nous aurions pu étudier le rôle du fragment dans les textes de Mauvignier qui ajoutent de nombreux blancs à ceux déjà mentionnés mais nous nous contenterons ici d'en souligner la présence.

¹⁶¹ *Seuls*, p.119

¹⁶² « Parfois, on est dans un tel état de suffocation, qu'il est préférable de suspendre une phrase plutôt que de la finir... Parfois on ne peut pas... Je pense au passage, dans *loin d'eux*, où le père apprend la mort de son fils... J'avais besoin d'être dans un état particulier pour l'écrire, être dans une sorte de souffle. », in « Misère de l'amour », entretien avec Jean Laurenti, *le Matricule des Anges*, mars 2004

¹⁶³ *Ceux d'à côté*, p.47

¹⁶⁴ *Seuls*, p.30

¹⁶⁵ *Des Hommes*, pp. 250, 269 et 280

sommes attardé sur ceux qui nous semblaient les plus importants, laissant de côté par exemple les cas de figure où la voix s'interrompt parce qu'elle est interrompue¹⁶⁶... moins en relation avec notre sujet.

- les réticences

Comme les blancs, les réticences consistent en un saut énonciatif. Quelque chose est évincé du discours, mais cette fois, il n'est pas remisé dans un blanc particulièrement visible par la typographie. C'est à l'intérieur ou à la fin d'une phrase, par la lecture, qu'on trouve l'absence de mots. Cette fois encore, il s'agit de ne pas dire l'évènement qui a bouleversé, comme en a conscience Cathy elle-même qui ne peut parler de « viol » au sujet de Claire, « cette amie qui, je ne dit pas le mot », « mes histoires de rien, mes petites histoires alors qu'elle, et dire... »¹⁶⁷. On remarque que chaque fois la proposition s'interrompt avant de prononcer le mot « viol » que le lecteur rétablit facilement. Dans ce cas pour le lecteur nous sommes entre la réticence et l'ellipse¹⁶⁸. Pour le père de Tony, c'est le même principe, il y a quelque chose qui s'est passé et ne peut être formulé d'où l'ellipse dans une phrase : « nous n'avons jamais parlé de ta mère, depuis que ta mère est morte nous n'avons jamais parlé de, non, Tony n'aurait pas voulu, il n'aurait pas pu. »¹⁶⁹ Nous formulons l'hypothèse que ce dont Tony n'aurait pas pu parler est la mort de sa mère, mais le cas ici est litigieux. Peut-être s'agit-il d'autre chose, puisque « ta mère est morte » a pu être prononcé par la voix du père, peut-être que cet homme pense à un autre épisode, celui des carnets par exemple, scène qu'il ne pourra pas évoquer lui-même¹⁷⁰, ou à autre chose que nous ne saurons jamais... Dans ce cas il ne s'agit plus d'ellipse, puisque la suppression de mots ne fait pas entendre ce qui a été omis, puisqu'il reste une part d'ombre quant au sens, mais plutôt de réticence, de retenue. Les cas sont nombreux de propositions ou phrases interrompues sans qu'on sache de quoi serait faite la suite : « L'Algérien, vous avez vu, il a le même âge que nous, oui, comme nous. Sauf que. »¹⁷¹, « Et moi je suis sortie, le cœur, mon cœur qui, je suis sortie et j'ai descendu les marches, lentement, doucement, ... »¹⁷², « elle m'a présenté comme si j'étais, non, »¹⁷³, « ils ne s'attardent pas, ils parlent, des élèves, des parents, des dossiers, des conseils, des, et moi souvent je n'ose pas dire votre plateau n'est pas rangé comme il faut. »¹⁷⁴. Nous soulignons les réticences, marquant ainsi la variété des formes qu'elles peuvent prendre.

¹⁶⁶ C'est le cas d'*Apprendre à finir*, p.72, ou de Rabut qui se réveille, *Des Hommes*, p.252 par exemple.

¹⁶⁷ *Ceux d'à côté* pp.118-119

¹⁶⁸ Alors que la réticence laisse dans l'ombre le sens de ce qui a été omis, l'ellipse est définie comme « suppression de mots qui seraient nécessaires à la plénitude de la construction, mais que ceux qui sont exprimés font assez entendre pour qu'il ne reste ni obscurité, ni incertitude », *Gradus Littéraire*, Dupriez, p.173

¹⁶⁹ *Seuls*, p.115

¹⁷⁰ Cette scène ne nous sera rendue que dans la deuxième partie du roman, par la voix de Guillaume, l'amant de Pauline, de qui sans doute il a appris les détails, elle-même ayant eu échos de ce traumatisme par Tony, principal concerné.

¹⁷¹ *Des Hommes*, p.88

¹⁷² *Apprendre à finir*, p.8

¹⁷³ *Seuls*, 66

¹⁷⁴ *Ceux d'à côté* p.31

Dans tous les cas, les réticences, comme les blancs du texte en disent long sur la perception de l'évènement, dans la mesure où ils sont l'expression tantôt de la difficulté, tantôt de l'impossibilité de dire ce qui se passe ou s'est passé. Ces mots difficiles ou impossibles renvoient parfois à une espèce de blanc, de vide du souvenir en lien avec son intensité émotionnelle qui se matérialiserait donc dans le texte. Mais ils renvoient aussi à une mise en œuvre de la voix qui tâtonne pour dire ce qui s'est passé, cherche ses mots, se reprend. Ils illustrent l'impossible tout de l'évènement, condamné à être évoqué par le morcellement que soulignent encore l'écriture en fragments. Il s'agit encore d'une forme d'esquive du souvenir de l'évènement que la voix risquerait d'invoquer et que, parole performative, elle ferait renaître. Ces trous, ces vides du texte, sont donc aussi autant de signes de l'évènement perçu comme un vide, un trou, dans la vie de celui qui l'a vécu. Plus que comme une absence de texte, il faut donc considérer les blancs comme des matérialisations de ce qui se passe dans l'écriture, et rompre ainsi avec la tradition tenace selon laquelle le blanc est une manifestation de l'absence et de manque¹⁷⁵.

b) Des bombes à retardement

Dans les romans de Laurent Mauvignier, une autre constante pour formuler l'évènement se dessine, celle de retarder le moment de dire ce qui s'est passé. L'auteur met en place toute une série de jeux temporels, rythmiques afin de différer le moment de dire. Nous nous intéresserons aux ellipses temporelles, aux effets d'annonce, aux redites, et aux digressions qui font piétiner le texte tout en préservant le suspense d'un secret à dévoiler.

- *les ellipses temporelles* :

A la manière des blancs évoqués précédemment, les ellipses temporelles rejettent l'évènement dans une sorte de trou entre l'avant et l'après. Plus précisément, la voix évoque la période qui précède un évènement, puis au moment de dire l'évènement, alors elle bascule directement dans son "après". Nous trouvons nombre d'exemples de ce procédé, notamment dans *Ceux d'à côté*. Parfois l'ellipse est formulée, comme à la page 12. Cathy raconte ses dimanches à la mer en compagnie de son amie Claire et de Sylvain, son compagnon, puis, après un blanc elle lance :

« Pourquoi ça lui est arrivé, je ne sais pas. J'imagine sa voix qui chantonne sur le disque que je lui ai donné. Je l'imagine regardant ailleurs quand Sylvain lui a dit, c'est très lumineux, c'est calme. A l'agence ils ont dit que l'appartement était orienté sud-est, et que du salon on voyait le fleuve en contrebas. »

Puis vient un nouveau blanc. D'avant la tragique agression, Cathy passe à l'après, au déménagement de Claire dans un nouvel appartement, plus lumineux. L'agression est à peine évoquée par un « ça » qui ne renvoie à rien d'antérieur dans le récit, et formulée sous la forme interrogative d'un « pourquoi ». Plus loin, la voix de Cathy tente de raconter pour la première fois ce qui s'est passé :

¹⁷⁵ Nous renvoyons sur le sujet à l'ouvrage d'Anne-Marie Christin, *Poétique du blanc, vides et intervalles dans la civilisation de l'alphabet*, Vrin, 2009

« ... presque des souvenirs tellement ça me hante, l'image d'une main sur la rampe, cette ombre, cette odeur, et puis le plancher qui craque avec aussi le bruit du café qu'elle était en train de moudre (...) Une porte qui grince, le plancher, la minuterie ; oui, non, il n'a pas appuyé sur la minuterie.

Moi je n'ai rien entendu. Et je me revois après, au moment où il a fallu appeler Sylvain... »¹⁷⁶

Si Cathy passe brutalement et presque systématiquement de l'avant à l'après, cela peut s'expliquer de façon pragmatique parce que, comme elle le répète, elle n'a rien vu, la scène de l'évènement ne peut donc être racontée. Toutefois les moments qui précèdent non plus elle ne les a pas vécus, cela ne l'empêche pas de les raconter quitte à reconstruire l'évènement comme le suggère l'erreur de la minuterie dans la citation qui précède. Si elle ne raconte pas ce qui s'est passé, c'est pour d'autres raisons.

Le même principe est mis en œuvre tout au début de *Des Hommes*, la scène du bijou offert à Solange est suggérée par un avant et un après :

« On l'avait vu garer sa Mobylette devant chez Patou, comme tous les jours, et puis y faire un détour avant de traverser la rue pour venir ici, dans la salle des fêtes, retrouver sa sœur Solange fêtant avec nous tous, cousins, frères, amis, ses soixante ans et son départ à la retraite.

Et ce n'est pas à ce moment-là, mais bien après, bien sûr, une fois que tout aura été fini et qu'on aura laissé derrière nous la journée de ce samedi (...) que moi aussi je reverrai chaque scène en m'étonnant de les avoir chacune si bien en mémoire, si présentes. »¹⁷⁷

L'épisode du bijou offert par Bernard est retardé, évoqué dans une ellipse entre un avant et un après. Plus encore que la retenue à dire d'emblée ce qui est arrivé, Laurent Mauvignier souligne ainsi le refus de la narration linéaire, en accord avec les va-et-vient chronologiques, parce que l'évènement ne prend place dans aucune logique, ni temporelle, ni causale, parce qu'il arrive, par définition, sans pouvoir être prévisible. L'ellipse est même un élément de construction du récit ; dans *Loin d'eux* qui se déroule en trois parties, Mauvignier s'intéresse en premier au moment où Luc part pour Paris, soit à "l'avant-évènement" du suicide, la deuxième partie se focalise sur les années qui suivent l'enterrement, on est donc dans un "après", et seulement la troisième partie qui évoque le présent de l'évènement, mais il s'agit de l'enterrement de Luc, pas du récit de son suicide, qui lui est totalement évincé de la narration.

- effets d'annonce désamorçés

L'ellipse temporelle n'est pas la seule manœuvre dilatoire mise en place dans les romans. Une autre manière de dire l'évènement "à retardement" réside dans les nombreux effets d'annonce. De nombreuses histoires fortes sont évoquées à plusieurs reprises, d'abord suggérées, puis complétées au fil du texte suivant la figure de l'épanorthose, elles finissent par trouver enfin la consistance digne de l'impact qu'a eu cet évènement. Nous pouvons nous attarder sur le cas de l'épisode des carnets dans *Seuls* afin d'expliquer notre

¹⁷⁶ *Ceux d'à côté*, pp.36-37

¹⁷⁷ *Des Hommes*, p.12

propos. Ces carnets sont évoqués la première fois à la page 24, dans la description de Tony que met en place la voix de son père :

« les carnets bleus et les stylos feutre rouges qu'il gardait dans son sac de cuir, toujours, pour noter pour écrire quoi de sa vie et du regard qu'il portait sur celle des autres, rien. Toujours l'espace de sa liberté puisqu'il en interdisait à tous l'accès, comme il l'aurait interdit à Pauline si elle avait voulu les lire. ».

D'emblée, ces carnets sont présentés comme mystérieux, interdits. Ils apparaîtront en filigrane dans le fil du récit, Tony « barricadé au milieu de ses carnets qu'il promenait avec lui dans les rues », « pourquoi donc (...) se renfrogner avec des carnets derrière sa porte »¹⁷⁸... Mais il est vite explicite que ces carnets sont l'enjeu d'une scène, d'une histoire, « il a fallu qu'il taise cette histoire, et aussi celle des carnets »¹⁷⁹ nous dit la voix du père. S'il y a une histoire à raconter, elle est pourtant toujours tue, et pas seulement par Tony, comme le répète son père (« il ne parlait pas des carnets dans le sac de cuir qu'il trimbrait toujours à l'épaule »¹⁸⁰), ce dernier non plus n'en dit rien. Quand il sent sa voix proche de la scène, il s'interdit de la raconter, renvoie le récit à plus tard :

«... cette histoire qui revient si souvent dans ma tête, cette histoire de carnets, de papiers, et des bouts de notes qu'il prenait et puis, non, pas maintenant, il ne faut pas, non – plus tard. »¹⁸¹

Et « l'histoire des carnets »¹⁸² sera encore évoquée deux fois avant d'être dévoilée par une tierce personne, ni Tony, ni son père mais l'amant de Pauline, Guillaume à la page 126 qui racontera comment ce père a un jour essayé de forcer son fils à lire les carnets qu'il écrivait, détruisant la confiance du fils en son père. La clef de l'histoire nous est enfin donnée. Le même procédé est à l'œuvre dans *Seuls* pour l'évènement de la mère trop tôt disparue, disséminé dans le roman¹⁸³, ou pour celui de la disparition de Lucie¹⁸⁴, programmatique de celle de Tony. Si *Seuls* est le roman qui pratique le plus l'effet d'annonce retardé, on retrouve ce procédé dans d'autres romans, par exemple *Apprendre à finir* et « ce fameux dimanche » où l'homme s'est remis à marcher¹⁸⁵, ou l'histoire de l'argent gagné à la loterie et confisqué par la mère dans *Des Hommes*, épisodes qui se dévoilent au fil du texte. Une autre forme d'effet d'annonce désamorcée serait le tout début de *Des Hommes*, conçu comme *The Hunter*¹⁸⁶ comme un récit qui retarde son démarrage¹⁸⁷. Mais comme le souligne

¹⁷⁸ *Seuls* pp.25 et 29

¹⁷⁹ Id., p.35

¹⁸⁰ Ibid, p.49

¹⁸¹ Ibid. p.55

¹⁸² Les deux mentions auxquelles nous nous référons sont celles des pages 75 et 111

¹⁸³ Les références à la mère disparue : *Seuls*, pp. 35, 45, 65, 102, 115, 119, 126, 163

¹⁸⁴ Les références à la disparition de Lucie, Id.: pp.62, 102, 132, 138, 147, 148, 161

¹⁸⁵ Les références au dimanche où l'homme a marché : *Apprendre à finir*, pp. 23, 40, 41, 69, 78

¹⁸⁶ Mickaël Cimino, *The Hunter*, (traduit par *Voyage au bout de l'enfer*), les scènes au Viêt-Nam ne débutent qu'après 50 mn de film sans aucun rapport avec la guerre.

¹⁸⁷ Référence revendiquée par Laurent Mauvignier lui-même par exemple lors d'une rencontre organisée par Dominique Viart à Lille 3, le 17 mars 2010

Rabut : « ...plus ça va, plus c'est vieux, plus ça devient clair »¹⁸⁸, c'est bien le sentiment du lecteur concernant ces scènes à retardement.

- effets de répétition

Parce qu'il faut du temps pour laisser les scènes traumatiques advenir, Laurent Mauvignier multiplie les répétitions. Répétition de phrases ou de motifs, l'impression domine que le texte piétine, que l'histoire n'avance pas, ne peut pas être racontée. La phrase destinée au maire, qui roule dans la bouche de Rabut comme un refrain et ne sera jamais prononcée, par exemple : « Monsieur le maire, vous vous souvenez de la première fois où vous avez vu un Arabe ? »¹⁸⁹, c'est pourtant elle qui fera émerger les souvenirs de la guerre d'Algérie, et qui semble déjà les faire remonter par l'allusion aux « Arabes » qu'on voit pour la première fois, sans toutefois que la guerre ne soit pour l'heure explicitée. La phrase que Cathy ne cesse de répéter, qu'elle n'a rien entendu¹⁹⁰ pendant que Claire se faisait agresser, donne l'impression que le récit se fige dans l'instant de l'évènement perçu par elle comme un manque d'attention à Claire. De même, quand le père de Tony répète sept fois « c'était impossible » sur deux pages¹⁹¹, il reste fixé au moment où Tony a décidé de couper les ponts, de disparaître, moment duquel il ne parvient à se détacher. Comme sous le choc de l'évènement, la voix « bégaie » et le récit piétine.

Des motifs reviennent également. Cette tendance est particulièrement notable dans *Ceux d'à côté*, où reviennent les images des grains de café, du gravier, comme autant d'images de la mise en miettes des personnages, les lieux comme la piscine, le parc, le bar et l'appartement, sont sans cesse convoqués, la pluie, l'eau, reviennent toujours aussi. Cela confine au vertige quand on considère que les personnages font eux-mêmes écho à d'autres : Cathy suit la même direction que Claire : elle porte un chapeau imperméabilisé comme Claire porte un imperméable rouge, le violeur finit par la suivre, mais Cathy est aussi le double de ce violeur qui s'ennuie, ne trouve pas sa vie palpitante et se retrouve au cinéma et au bar, Cathy est encore celle qui met des trombones à ses bas de pantalon comme n'importe quel cycliste de la rue¹⁹². Le lecteur, même attentif, finit par s'y perdre et avoir l'impression que les personnages se reflètent les uns les autres, que l'histoire se répète, surtout quand deux scènes se ressemblent autant que celle des retrouvailles avec Pauline, dans *Seuls*. Avec Tony la première fois, à la fin de la première section¹⁹³, puis avec Guillaume, vu par Tony dans la deuxième partie¹⁹⁴. Chaque fois l'émotion, les sourires, les « bras autour du cou » et les regards... que les scènes aient été travaillées de sorte à se faire écho ne laisse aucun doute. Déjà dans *Loin d'eux*, la mort de Jaïmé semble faire écho, voire préfigurer celle de Luc, comme une sorte de répétition générale. L'auteur lui-même confie en 2004 :

¹⁸⁸ *Des Hommes*, p.103

¹⁸⁹ *Id.*, p.73, 76, 77, 86,

¹⁹⁰ *Ceux d'à côté*, pp. 33, 34, 37, 38, 59

¹⁹¹ *Seuls*, pp.90-92

¹⁹² *Ceux d'à côté*, pp.59 et 70

¹⁹³ *Seuls*, p.20

¹⁹⁴ *Id.*, p.128

« Sur quatre livres assez courts, j'ai l'impression d'être toujours dans les mêmes choses, de raconter les mêmes histoires... »¹⁹⁵

Paroles, motifs ou scènes, ces répétitions ne sont jamais vraiment des reprises exactes, et, à ce titre, il faudrait davantage parler de ressassement¹⁹⁶. Or, paradoxalement, ce piétinement peut-être aussi envisagé dans sa dynamique, comme le suggère Dominique Viart :

« Le ressassement ne se contente pas de répéter une scène indépassable, il libère pas à pas une parole perdue, enfouie, ou inaccessible »¹⁹⁷

C'est donc aussi pour favoriser la parole de l'évènement que ces ressassements emplissent le texte. Notons que le ressassement des voix accompagne en quelque sorte celui de l'auteur. Nous avons déjà mentionné la guerre d'Algérie, d'abord évoquée dans les premières œuvres pour être développée dans le dernier roman¹⁹⁸. De même, Céline préfigure Tana¹⁹⁹, ce personnage qui décide de faire table rase de la mort de l'être aimé, de continuer à vivre, quitte à passer pour une débauchée. *Dans la foule* développerait donc le personnage esquissé dans *Loin d'eux*. Le motif du personnage qui regarde à la fenêtre, ou la nécessité de savoir finir, par exemple, sont aussi récurrents. Les voix des personnages, par leur ressassement, sont ainsi en résonance avec celle de leur auteur. A ce titre les œuvres de Laurent Mauvignier illustrent doublement ce « supplice de l'écrivain (...) voué à reprendre les mêmes motifs, à s'engluer dans les mêmes pensées », dont parle Dominique Rabaté au sujet de l'auteur contemporain²⁰⁰.

-la digression

Dernier procédé que nous étudions dans le cadre des effets de retardement : la digression. Il arrive souvent que la voix, au moment de dire l'évènement, se réfugie dans des développements annexes à son sujet de départ. Cathy, au moment de raconter l'arrivée du violeur telle qu'elle l'imagine, s'interrompt pour porter des considérations sur le café moulu :

« ... le plancher qui craque avec aussi le bruit du café qu'elle était en train de moudre – car c'est en vrai que je le connais, ce bruit du café dans la machine électrique, quand j'allais avec elle dans la cuisine et qu'il fallait parler plus fort, moi toujours lui disant, tu sais qu'il font du café déjà moulu et elle, répliquant du tac au tac, ah, oui, je sais, les trucs chers et moins bons, mais j'ai mes habitudes et puis ce bruit revient aussi la nuit, pour elle, pour moi. Une porte qui grince, le plancher, la minuterie... »²⁰¹

¹⁹⁵ Entretien avec Jean Laurenti, *le Matricule des Anges*, mars 2004

¹⁹⁶ Nous renvoyons sur le sujet à la revue "Modernité", 15, PU de Bordeaux, 2001, « Ecritures du ressassement » qui précise la notion et envisage ses différentes manifestations (« reprise, retour, correction, réexamen, leitmotiv, variation... »), nous ne développerons pas ici le sujet.

¹⁹⁷ Dominique Viart, « formes et dynamiques du ressassement » in *Modernité* 15, Op. Cit., p65

¹⁹⁸ Voir I- a) de ce travail

¹⁹⁹ Personnage de *Dans la foule*

²⁰⁰ "Modernité", 15, Op. Cit., "Ouverture" de Dominique Rabaté, p.17

²⁰¹ *Ceux d'à côté*, p.36-37

Le récit revient à son sujet après le détour sur le café moulu, la voix se laisse emporter par les détours de la pensée. Si Cathy n'était pas censée se parler à elle-même, on pourrait presque s'interroger sur le caractère contrôlé d'une telle digression, sur la recherche à faire languir son auditeur, maîtrise qui serait digne d'une conteuse. A moins qu'elle ne se conte à elle-même cette histoire ? D'ailleurs ne faut-il pas prendre au sens figuré sa volonté de « juste déplacer le centre, pour voir se défaire et se reformer ailleurs les entrelacs ... »²⁰² quand elle lance du pain aux poissons du parc ?

Ce cas n'est pas isolé, et on trouve nombre de digressions qui repoussent le moment de raconter un évènement. Prenons encore pour exemple le début d'*Apprendre à finir*, alors que l'épouse s'apprête, le cœur battant, à retrouver son mari qui arrive sur un brancard, elle évoque le petit chien blanc (presque jaune) entre tirets, puis l'habitude qu'a prise le petit chien d'aller dans la cour de l'école, entre parenthèses²⁰³, enfin elle revient à son sujet. La double digression identifiable par des signes typographiques lui a permis d'éviter le sujet douloureux des retrouvailles avec un homme qui ne l'aime plus, ces retrouvailles qui ne sont pas à la hauteur de ce qu'elle attendait. Certaines digressions se présentent sous une forme assez originale ; lorsque le personnage souhaite échapper à une situation, la voix se met à décrire ce qui l'entoure, le récit s'interrompt alors en plein évènement au profit d'une pause narrative. Quand la voix reprend la narration, le passage difficile est passé. Au lieu de passer l'évènement sous silence, la narration est recouverte d'une description se déroulant dans le même temps. Observons le cas dans *Seuls*, au moment où Pauline chez ses parents dévoile sous le regard de Tony, ses projets de retourner vivre avec Guillaume :

« ... Pauline qui parlait à ses parents et racontait qu'elle ne pouvait plus rester là-bas, ce n'était pas possible d'avoir la sensation de tout sacrifier et de ne pas se sentir à sa place, avec l'amour qui en pâtissait parce qu'il faut bien être dans sa vie pour la partager. Elle disait ça à ses parents. Ils écoutaient, Tony entendait et ses yeux ont glissé sur la nappe, ont compté les tranches de pain et puis, sous le coude, les miettes près du couteau. Il a regardé sur les verres les marques des doigts et les marques des lèvres. Le vin rouge. Les taches et les auréoles sur la nappe. (...) puis dans les assiettes les restes, les dessins que les traces de pain font dans la sauce quand celle-ci commence à se figer. Les mots venaient à lui de loin, la voix de Pauline s'emballait, Pauline qui s'émerveillait d'elle-même et de sa propre joie, de s'entendre dire qu'elle ne se rendait pas compte à quel point elle aimait l'homme qu'elle avait quitté... »²⁰⁴

On remarque bien ici que le discours de Pauline est troué par les observations culinaires de Tony. Il y a donc eu une sorte de digression dans le récit mais par là même, l'évènement est cristallisé par le motif de la table, semble en conditionner la perception. Des miettes, des taches, des traces et des restes... le champ lexical du vestige est à l'image de l'histoire d'amour de Tony. La voix (celle du père) manifeste ainsi sa volonté de ne pas entendre ce qui se dit et représente Tony comme absent de la scène insupportable pour lui.

²⁰² Id., p.82

²⁰³ *Apprendre à finir*, p.8

²⁰⁴ *Seuls*, p.71

L'expression des événements passe ainsi par toute une série de procédés qui diffèrent son développement : ellipses temporelles, effets d'annonce, répétitions et digressions. Comme pour la présence de blancs et de repentirs, il s'agit de prendre le temps de dire, de ne pas brusquer la mise en voix de l'évènement, d'attendre que « ça remonte »²⁰⁵ de soi-même... jusqu'à ce que l'heure soit venue de laisser la bombe exploser « comme ces obus qu'on retrouve des vieilles guerres »²⁰⁶.

c) Le mode allusif

Autre forme de raté du langage, les allusions, nombreuses, semblent autant de manières de déguiser l'évènement, de tâcher de le dire sans pouvoir user d'une manière frontale. L'usage du "ça" nous semble à tout le moins remarquable et il fera l'objet d'une étude à part entière, suivie d'un recensement d'autres formes de l'allusion.

- le "ça"

« ... tout ça c'était peut-être arrivé parce qu'à force d'être trop proches, ils n'avaient jamais rien pu voir de ce qui n'allait pas », « Tout ça ne m'inquiètera plus. », « Pourquoi ça lui est arrivé, je ne sais pas. »²⁰⁷. Trois au moins des romans de Mauvignier évoquent dans les premières pages un événement (le suicide de Luc, le départ du mari, le viol de Claire) par un "ça" qui ne se réfère encore à rien. C'est au fil du texte que le pronom cataphorique trouvera son référent. Ce procédé est réitéré à l'intérieur du récit ; de façon presque systématique dans *Ceux d'à côté*, l'annonce du viol, son souvenir est contournée par un "ça" qui évite de nommer : « ça prend corps », « c'est à cause la musique que ça vient », « c'est à cause de ça qu'il faut se dépêcher quand on se lave », « ça s'est passé devant ma porte et je n'ai rien vu », « ça l'a changée, vraiment », « elle n'a pas vécu ça de moi », « je suis celui qui a fait ça »²⁰⁸... Tour à tour proférées par les voix de Claire, Cathy ou du violeur, l'agression est un "ça" qui ne se dévoilera clairement que par bribes aux pages 67, 88-89 par exemple, sans toutefois que le mot « viol » ne soit jamais nommé. C'est encore le « ça qui revient » pour Rabut, annonçant les passages sur la guerre d'Algérie à la page 98.

Ce procédé est ainsi une sorte d'euphémisme inconscient, « ça » étant « le viol » ou « la guerre », recouverts d'un tabou : ce qu'il ne faut pas convoquer par la parole, ce qu'il est dangereux de dire. La psychanalyse ne semble pas loin. A la différence du "Moi" et du "Surmoi" qui ont partie liée avec la conscience, le "ça" est aussi selon Freud l'ensemble des forces archaïques, primitives, que l'individu apporte en naissant, cette « marmite pleine d'émotions bouillonnantes »²⁰⁹ sur laquelle il n'a aucune prise. Cette absence de prise sur l'évènement et sur la manière d'en parler semble dominer les textes, et même si le résultat

²⁰⁵ L'expression est du violeur de *Ceux d'à côté*, p.47

²⁰⁶ *Des Hommes*, p.117

²⁰⁷ *Loin d'eux*, première page, *Apprendre à finir*, p.9, *Ceux d'à côté*, p.12

²⁰⁸ *Ceux d'à côté*, pp.13, 14, 24, 33, 35, et 65 pour les deux dernières citations

²⁰⁹ Freud, *Nouvelles Conférences*, p.99

contribue à créer une forme de suspens en mettant le lecteur dans la position de celui qui enquête sur le "ça", l'essentiel du récit vise à montrer des voix démunies face aux mots et aux réalités qui s'y rapportent. Même pour Jérôme Meizoz qui analyse le "ça" comme versant oral du "cela" littéraire, envisageant le pronom en relation avec le récit de voix,²¹⁰ il le considère sous la forme d'un déictique qui donne la sensation d'une « réalité encore indistincte » pour la voix ; le "ça" étant « susceptible de désigner n'importe quelle réalité encore indistincte, il a la particularité énonciative de le faire à partir d'un sujet qui construit autour de lui, par son acte de parole, un espace ordonné »²¹¹.

D'autres expressions proches du "ça", évocation vague de l'évènement, fourmillent dans le texte. Des mots comme « quelque chose »²¹² ou « choses »²¹³ par exemple, joueront le même rôle. Le terme « histoire »²¹⁴ (de bijou offert, de sœur insultée, de sentinelle retrouvée morte, d'argent gagné à la loterie...), quant à lui, nous semble encore plus intéressant : tout aussi récurrent, il permet d'évoquer un évènement de façon floue, tout en suggérant qu'une histoire, un récit, est sous-jacent.

- *d'autres formes d'allusions :*

Considérons d'abord quelques exemples de paronomases qui nous ont intriguées, certains mots ressemblent en effet curieusement à d'autres qui ne seront justement jamais prononcés. Il s'agit par exemple de la chambre 903 d'*Apprendre à finir*, de Cathy dans *Ceux d'à côté* qui se sent « volée »²¹⁵ quand elle imagine de futurs locataires à la place de Claire, ou de la tortue au fond d'une boîte dans *Des Hommes*. Certes, l'épouse ni le mari n'y sont pour rien dans le numéro de la chambre, pourtant l'évocation orale de ce numéro peut faire écho à l'avenir qu'envisage le mari quand il sortira : « neuf sans toi », ce que la voix peut-être, entend inconsciemment dans ce numéro de chambre qu'elle répète par trois fois²¹⁶ mais qu'elle n'est pas capable de concevoir avant la fin du roman. Plus évident encore, le terme « volée » est à une lettre près le même que « violée », ce que Cathy fantasme sans oser le dire. Le mot qui est tabou dans le texte semble revenir sous une forme détournée. Même chose pour la tortue que Bernard montre à Fathia²¹⁷. L'homme stimule la curiosité de la petite fille afin de l'attirer dans sa chambrée. L'atmosphère chaude qui règne dans ce passage, la présence d'hommes, qui plus est des militaires qui reviennent à ce moment-là d'interrogatoires plutôt musclés dans les villages avoisinants, la naïveté de la petite, tout concourt à une certaine mise en danger de Fathia dans la suite du texte. Un évènement est attendu. Une torture peut-être. Mais le suspens se dégonfle brusquement quand Fathia découvre dans une boîte... une tortue. « Une tortue, je ne savais pas qu'il y avait des

²¹⁰ Jérôme Meizoz, *L'âge du roman parlant*, Droz, 2001, l'abondance de "ça" inscrit en effet Laurent Mauvignier dans la filiation de romans comme ceux de Céline ou de Ramuz

²¹¹ Id., p. 116

²¹² *Ceux d'à côté*, p. 106

²¹³ *Des Hommes*, p.48

²¹⁴ Id., pp.36, 50, 53, 75, 79, 94, 154... par exemple

²¹⁵ *Ceux d'à côté*, p.117

²¹⁶ *Apprendre à finir*, pp.36, 38, 100

²¹⁷ Nous renvoyons pour cet épisode aux pages 165 et 166 du roman

tortues » s'exclame alors la petite, et les hommes de répondre en chœur « Non, nous non plus ». A une lettre près encore une fois, le mot en appelle un autre qui jamais ne sera évoqué dans le texte, bien qu'il vienne assez spontanément en tête lorsqu'on parle de la guerre d'Algérie même si pendant longtemps on n'a pas su non plus qu'il y avait des tortures...

Les images, les motifs peuvent aussi être pris comme des formes de l'allusion. Nous avons déjà parlé des grains de café et du gravier qui connotent la mise en miette de Claire par le viol qu'elle a subi. La feuille photocopiée signalant la disparition de Lucie est une sorte de présage inconscient ou d'allusion au sort réservé à Tony. Les personnages eux-mêmes soulignent que la pensée fonctionne par allusion : quand il repense au « clac-clac » des sandalettes de fille l'été, le violeur associe immédiatement le son aux grains de café tombant sur le plancher lorsqu'il a agressé Claire²¹⁸... Nous nous en tiendrons là, mais un état plus avancé des formes de l'allusion pourrait être opéré.

Conclusion de la première partie :

L'évènement semble ainsi faire davantage l'objet d'une absence de voix, que d'une mise en voix. Sa place dans le récit est celle d'un objet au dévoilement impossible, jamais ce qui s'est passé ne sera déplié entièrement. En accord avec une certaine esthétique de la parole contenue, plus adaptée au respect qu'impose l'évènement, les scènes où ce qui s'est passé est – en partie- raconté se déroulent dans le silence. Non seulement la parole des personnages est défaillante, traduisant à la fois une inaptitude et une mélancolie face au langage que seul le corps parvient partiellement à pallier, mais en plus la voix narrative elle-même peine à (se) dire. Blancs et repentirs, effets de retardement, et expressions de l'allusion peuvent, il est vrai, être perçus comme un ratage du langage, un échec à dire ce qui s'est passé. Pourtant ces ratés sont avant tout des formes adaptées à leur sujet : l'évènement. En effet ce qui s'est passé ayant bouleversé les voix qui en parlent, les achoppements du langage sont autant de manières de dire combien il est difficile de parler de ce qui a fait basculer une vie. C'est également parce que l'évènement est indicible qu'il est sans cesse en creux, à la fois partout suggéré, et jamais réellement formulé. Comme le suggère la méthode cathartique théorisée par Freud²¹⁹, dire l'évènement serait pouvoir se défaire de ce corps étranger que constitue le trauma. Parce qu'elles n'en sont pas capables, les voix soulignent ainsi combien le souvenir de l'évènement agit toujours en elles. Dans cette perspective, les romans de Laurent Mauvignier constituent une poétique de l'évènement.

²¹⁸ *Ceux d'à côté*, pp108-109

²¹⁹ Sigmund Freud, *Etudes sur l'hystérie*, (1895),

Avec la pudeur d'une écriture qui n'est pas à la recherche d'effets, Laurent Mauvignier propose de traiter l'évènement aux antipodes du « coup » médiatique. L'évènement en tant que tel ne l'intéresse pas, c'est la manière dont on vit avec, dans le long terme, qui est soulignée. L'écrivain montre à quel point ce qui s'est passé travaille la voix dans le temps, sans qu'elle puisse s'en défaire. L'écriture parvient ainsi à étirer l'instant de l'évènement dans la durée. Par voie de conséquence, le temps n'existe plus pour ces voix narratives qui sont restées "épinglées" au temps de l'évènement. Leur temporalité, à l'image de leur corps, est fracturée par l'évènement, plongée dans le chaos d'un nouveau monde.

Deuxième partie :

Evènement et voix fracturée : fracture temporelle,
fracture identitaire, la fin d'un monde ?

« Comment fait-on entrer le chaos dans quelque chose qui va être un livre et qui doit, à la fin, être homogène ? »²²⁰. La question préoccupe Laurent Mauvignier dont les romans toujours centrés sur des traumatismes, des ruptures, offrent une certaine esthétique du chaos. Cette esthétique du chaos, nous en avons déjà eu un aperçu dans la partie finale de ce qui précède : la manière de dire l'évènement, essentiellement par la technique du vide, du ressassement, ou de l'allusion, crée un effet de confusion, parfaitement orchestré. Nous nous attarderons encore plus précisément sur cette esthétique du chaos, mais cette fois en nous intéressant à la fracture que l'évènement a produite dans le monde des personnages. Nous emploierons le terme "évènement" dans son sens plus spécifique, défini en introduction, de fait qui bouleverse les êtres au point de reconfigurer leur monde. En effet, les voix portent la trace d'un double bouleversement. La fracture est d'abord temporelle, parce qu'il y a un avant et un après l'évènement, qu'après ce qui s'est passé, plus rien ne sera comme avant. Mais il s'agit aussi d'une fracture identitaire, le discours des personnages contribuant à définir leur *ethos*, comme le montre Dominique Maingueneau²²¹ qui réactualise le concept d'Aristote. Nous nous intéresserons ainsi à l'image fracturée que la voix construit de ces personnages.

1- L'évènement comme fracture temporelle ou des voix d'un autre temps...

A la question que soulevait plus haut Laurent Mauvignier, nous associons une autre qui nous semble corolaire : comment parler du temps de l'évènement, souvent proche de l'instant, dans un roman qui, lui, est plutôt de l'ordre de la durée, comment inscrire dans un déroulement linéaire, celui de la lecture, la brutalité temporelle de l'évènement. Nous venons de voir que les voix narratives, travaillées par l'évènement, rendaient compte de la durée. Pour compléter cette impression, nous allons analyser la fracture temporelle dont l'évènement est à l'origine, qui se manifeste au cœur de la voix. C'est pourquoi en premier lieu nous nous intéresserons aux manières de marquer une césure temporelle entre un avant et un aujourd'hui, sans transition, ou presque. Nous considérerons ensuite ces voix aux prises avec l'envie d'en finir, d'en découdre avec l'évènement passé qui tend à faire irruption dans le présent de la voix. Nous étudierons enfin les brouillages temporels, cette

²²⁰ Maxime Pierre, Entretien avec Tanguy Viel et Laurent Mauvignier, *Affronter la crise, outils et stratégies*, 3, 2008-00-00, http://www.publiforum.farum.it/ezone_articles.php?id=97

²²¹ Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire, Paratopie et scène d'énonciation*, A. Colin, 2004 : « Au-delà de la rhétorique, dès qu'il y a énonciation quelque chose de l'ordre de l'ethos se trouve libéré : à travers sa parole un locuteur active chez l'interprète la construction d'une certaine représentation de lui-même, mettant ainsi en péril sa maîtrise sur sa propre parole... », p.207

confusion des temps où passé, présent et futur se confondent dans la voix pour mieux correspondre peut-être à une définition du temps de l'évènement.

a) Avant/Après : la rupture temporelle

- *le point temporel*

La première idée concernant la temporalité qu'induit l'évènement, c'est celle d'une rupture entre un avant et un après, « cette faille que l'évènement lui-même a creusée entre un passé et un avenir irrémédiablement scindés » dont parle Claude Romano²²². Afin de rendre compte de cette faille, les voix évoquent l'instant de l'évènement comme un point, quelque chose d'insignifiant sur une chronologie, un moment très bref qui de façon disproportionnée bouleverse à tout jamais le temps à venir. Le départ de Bernard en Algérie est par exemple évoqué dans la toute dernière phrase de la section "Soir" par un « coup de sirène qui annonce le départ » dont « toute sa vie sera perforée »²²³. L'idée de la perforation n'est pas seulement intéressante par la brusquerie du mouvement et son résultat, un trou, une béance que laisse le « coup de sirène », rappelant par la forme et la vitesse le point de l'instant. Le langage physique, pour décrire ce qui se passe ici, évoque sans conteste aussi le trauma, dont l'origine grecque se réfère justement à l'idée de blessure physique, de trou causé par un élément extérieur²²⁴. Dans la section suivante, appelée "Nuit", nous plongerons directement dans l'action de la guerre qui donnera un contenu à ce traumatisme pressenti. Le quatuor final de *Loin d'eux* reprend cette image de point temporel dans la dernière partie, pour parler du suicide de Luc, en soulignant son caractère imprévisible :

« Nous quatre ce jour-là on s'était levés comme d'habitude, et la journée comme les autres suivait son cours comme on dit, suivait sa route et tranquillement sa route allait vers l'heure de ce point où la vie plus jamais ne serait la même. Un silence d'éternité pour chacun de nous, en une seconde, le trente et un mai quatre-vingt-quinze, à seize heures. »²²⁵

L'image du point sur une route associé à la seconde matérialise bien l'instant où la vie bascule. Cette idée de bascule nous semble importante. Quand Solange découvre la broche en or de son frère, la voix de Rabut parle d'un « moment de bascule dans son regard »²²⁶. Pour dire qu'à partir du moment où elle a ouvert la boîte bleu nuit tout a basculé, Laurent Mauvignier choisit l'expression "moment de bascule" qui fait écho au "mouvement de bascule", expression curieuse qui interpelle. Associé à l'univers mécanique, technique²²⁷, le sens figuré du nom commun "bascule" n'existe en effet que pour évoquer un mouvement de balancier, un va-et-vient, contrairement au mot « basculement » qui lui, plus récent, se

²²² Claude Romano, *L'Évènement et le monde*, Op. Cit., p.68

²²³ *Des Hommes*, p.129

²²⁴ En Grec le verbe sur lequel trauma est fondé signifie "trouer", Littré

²²⁵ *Loin d'eux*, p.99

²²⁶ *Des Hommes*, p.22

²²⁷ Littré mentionne associe le terme à l'univers de la serrurerie, au travail du charpentier, du couvreur et du pêcheur

rapproche plus de l'idée de "franchir un cap", de mouvement assez brutal et unilatéral. Plutôt qu'employer "basculement", peut-être un peu faible pour dire le bouleversement, l'auteur préfère déplacer le terme physique de bascule vers le domaine temporel, tout en conservant l'idée contenue à l'origine dans le mot "bas-cul" d'un monde renversé, cul par-dessus tête. Cet exemple unique de l'usage original du mot "bascule" n'est pas sans faire penser à François Bon²²⁸. Il est intéressant de constater que nous assistons peut-être ici à l'origine d'un nouveau sens pour le terme "bascule", qui semble remplacer en renforçant "basculement". Quoi qu'il en soit, de la perforation à la bascule en passant par le point, le moment de l'évènement est toujours vécu comme quelque chose de physique, presque corporel, qui met en péril l'équilibre de l'individu. Sans doute est-ce une manière de traduire le caractère totalement subjectif de l'évènement qui s'inscrit dans le corps de celui qui le vit, avant de s'inscrire comme une date clairement identifiable.

- *ce moment-là, ce jour, ce dimanche-là et autres déictiques...*

A part dans le premier roman dont nous avons cité plus haut la date du 31 mai 1995 à 16 heures comme repère temporel précis du suicide de Luc, aucune date n'est mentionnée concernant le moment où la vie des personnages a été bouleversée par un évènement. Les dates de l'enterrement de la mère de Tony, du viol de Claire, du jour où le mari de l'épouse s'est remis à marcher ne sont pas exprimées... Le père de Tony dira juste par exemple « dès ce jour, il m'a regardé avec cet air de défi qui ne l'a plus quitté »²²⁹ ; Cathy voit l'appartement de Claire comme quelque chose de « suspendu à ce moment-là où moi je n'ai rien entendu »²³⁰ ; et l'épouse d'*Apprendre à finir* évoque « ce dimanche-là que je n'oublierai pas »²³¹. Ce sont donc « ce jour », « ce moment-là », « ce dimanche-là », qui font office de repère temporel. Si la question de la date est intéressante, c'est qu'il nous semble qu'en la faisant disparaître, l'auteur confère à ce qui s'est passé le statut de l'évènement. En effet, si l'on en croit Claude Romano, l'évènement n'est pas datable, au contraire du fait, parce qu'il est essentiellement subjectif. Par l'absence de repères temporels précis remplacés par des déictiques, Laurent Mauvignier soulignerait donc une nouvelle fois la nature subjective du moment de l'évènement.

Le déictique sur lequel il nous faut nous attarder, le plus courant, est « Maintenant ». C'est dans le roman *Ceux d'à côté* que l'occurrence de l'adverbe est la plus importante²³². Avant même de dire qu'il a violé quelqu'un, le violeur, dès qu'il prend la parole, établit une rupture dans sa vie en usant du « maintenant » qui scinde sa vie entre un avant et un aujourd'hui²³³. On comprend donc surtout que sa vie a basculé. On saura ensuite pourquoi.

²²⁸ Vray, Jean-Bernard, « Entre bascule et abîme : le franchissement des frontières », Art. Cit.

²²⁹ *Seuls*, p.65

²³⁰ *Ceux d'à côté*, p.59

²³¹ *Apprendre à finir*, p.40

²³² *Ceux d'à côté*, pp. 20, 21, 23, 51, 52, 68, 87, 76, 77, 91, 109, 110, 113, 114, 117, 128, 129... certains nous ont sans doute échappé...

²³³ On compte huit occurrences de « Maintenant » dans les pages 19 à 23, autrement dit dans le début de la prise de parole de ce dernier.

Cet usage du déictique pourrait donc figurer dans les stratégies de l'allusion évoquées en première partie, puisqu'il permet de suggérer l'évènement sans le dévoiler. Dans tout le roman en effet, l'adverbe ne se réfère à rien de précis, juste à une rupture par rapport aux habitudes antérieures ; « maintenant, je ne pourrai plus aller à la piscine », « maintenant, c'est sous l'eau de la douche que je me rase »²³⁴... Rupture qui est essentiellement vécue comme la fin de quelque chose, plutôt que comme un commencement. Cette rupture temporelle est partagée par Claire, Sylvain et Cathy : tous trois reprennent ce simple terme « Maintenant », sans complément, qui les unit au violeur par le bouleversement qu'induit le moment du viol dans leur vie. « Maintenant, il ne peut m'arriver que de faire semblant d'y croire, le travail, la vie, les projets pour s'occuper »²³⁵, confie Claire à Cathy, « Sylvain (...) a dit qu'il voulait bien, maintenant, qu'ils vivent ensemble, tous les deux, qu'il avait trouvé un appartement »²³⁶, « maintenant, je sais bien la solitude dans laquelle ça va me laisser, de me dire qu'ils vont partir »²³⁷. Le même évènement aura donc bouleversé la vie des quatre protagonistes dont la nouvelle vie reste à jamais rattachée à ce « maintenant », date tacite de l'évènement à laquelle ils reviennent en permanence.

Dans *Loin d'eux, Seuls* ou *Apprendre à finir*, le même adverbe est surreprésenté, datant chaque fois le point d'origine d'un nouveau départ dont l'absence de référentiel souligne la rupture d'avec un avant qui ne sert jamais de transition ; « maintenant ils ne serviront plus les cendriers », parce que Luc est mort, « maintenant ça y est, c'est ça, le silence entre eux deux, [Tony] ne dit rien, désormais il sera muet », parce que son père voulait le forcer à lire ses carnets, « mais maintenant, que la maison soit déserte, maintenant, vraiment, quelle importance » si le mari n'est plus là²³⁸. C'est dans *Apprendre à finir* que cette expression d'un nouveau départ révèle le plus son importance. Pour la narratrice, le « maintenant » se réfère, au début du roman, au retour de son mari, « maintenant les guerres c'est fini et elle c'est fini », « maintenant qu'il était revenu », « maintenant il n'y aura plus ma voix seule pour calmer les enfants »²³⁹... progressivement le même terme recouvre un moment totalement inverse : le mari marche à nouveau et repart voir sa maîtresse : « maintenant alors, c'était ses pas à elle qui revenaient dans la nuit », « et maintenant c'est moi qui ne supportais pas la paix », « libérée de tout maintenant, de lui et d'elle, de moi, de nous »²⁴⁰. Alors que sa nouvelle vie était un nouveau départ pour leur couple, elle reprend son cours comme avant, quand il la trompait. Elle se fourvoyait sur le point de départ de sa nouvelle vie... comme le lui laissait entendre son fils Philippe « avec cette façon de dire, avec ce ton si froid dans la bouche, le menton relevé, le regard fixe, pour [me] dire : maintenant, les sourires ».

- *particularité de la rupture temporelle dans Des hommes*

²³⁴ *Ceux d'à côté*, p.20 et 23, c'est nous qui soulignons l'adverbe ainsi que dans toutes les citations qui suivent

²³⁵ Id., p.52

²³⁶ Ibid.

²³⁷ Ibid. p.76

²³⁸ Successivement *Loin d'eux*, p.46, *Seuls*, p.129, *Apprendre à finir*, pp. 116-117

²³⁹ *Apprendre à finir*, successivement pp. 13, 21, 25

²⁴⁰ Id. pp.90, 104, et 126

Des Hommes contient bien aussi quelques « maintenant » traduisant une rupture temporelle. Après la découverte du cadavre du médecin qui fait événement au sein de la caserne, par exemple : « maintenant chacun sait que les habitudes n'en seront plus »²⁴¹. Mais Laurent Mauvignier en est beaucoup plus économe, et use d'une autre manière encore plus brutale peut-être, pour marquer la rupture entre un avant et un après lié à un événement. L'évènement principal ici est la guerre, et nous avons déjà évoqué plus haut le passage entre l'embarquement des recrues à Marseille à la fin de la section "Soir" au début de "Nuit" qui place les soldats en pleine guerre. Nous allons comparer ces passages de sorte à montrer qu'un travail sur la rupture y est à l'œuvre. En effet, on passe d'une partie à une autre, et la séparation entre les pages à tourner peut déjà présenter une forme de rupture. Mais c'est davantage dans l'écriture même, que tout oppose ce qui précède et ce qui suit. Le temps d'abord, d'un texte au passé, nous passons à un texte au présent. Le décor ensuite, on passe du quai froid, humide et nocturne à un village si lumineux qu'il « faut du temps pour les yeux de s'habituer »²⁴² à l'intérieur des maisons, un climat si chaud et sec que la poussière domine. L'ambiance sonore plutôt calme, composée de mouettes et de la sirène du bateau devient totalement saturée de cris. A ceux des soldats qui « envahissent le village en criant, ils crient pour se donner du courage(...) ils crient »²⁴³, répondent ceux des villageois attaqués : « des enfants crient(...) deux petits, debout, ils crient », « des cris de femmes »²⁴⁴...

Mais c'est peut-être dans le rythme que la rupture est encore plus tranchée ; la lenteur de la fin de la section "Soir" aux phrases longues et complexes, fait place au rythme effréné de l'attaque. Les verbes d'action s'enchaînent, le texte tend à se morceler, certaines phrases sont averbales... L'amorce de cette nouvelle partie algérienne nous avait d'emblée averti. En démarrant par « Ce qui arrive- » l'auteur compte bien entrer dans le vif du sujet. Pourtant, après avoir lu durant 129 pages des histoires de famille, le lecteur se retrouve brutalement dérouté, peu préparé à cette guerre, du moins aussi mal préparé que le premier soldat qui partait à la guerre, Bernard, Rabut, par exemple, mais aussi les personnages de *Deer Hunter*²⁴⁵ de Mickaël Cimino à qui Laurent Mauvignier doit cette organisation du roman en un long temps familial, suivi d'une brutale immersion dans la guerre. Sauf que le spectateur de *Deer Hunter*, retrouve les personnages principaux après le basculement dans la guerre. Or le lecteur de *Des hommes* voit arriver Abdelmalik, Février, Nivelles, Mouret, Châtel, Poiret... tandis qu'il faudra plus d'une dizaine de pages pour retrouver Bernard²⁴⁶ sans parler de Rabut. Voilà qui rajoute à la déstabilisation, et partant, à la rupture entre la période de l'anniversaire de Solange et celle de la guerre d'Algérie. Ce qui nous intéresse dans cette absence de continuité, au-delà de l'effet de saisissement pour le lecteur à l'instar de ce qu'a pu vivre le soldat, au-delà de la rupture de rythme, c'est plus simplement qu'il y a ici fracture entre un avant et un après la guerre, c'est que le monde

²⁴¹ *Des hommes*, p. 195

²⁴² *Id.*, p. 133

²⁴³ *Ibid.*, p.133

²⁴⁴ *Ibid.* p.134

²⁴⁵ *Op. Cit.*

²⁴⁶ Ce personnage ne réapparaît qu'à la page 146

n'est plus le même après et avant la guerre, ce que souligne selon nous ici l'auteur par le changement brutal d'univers qui renouvelle le « Maintenant » des romans précédents²⁴⁷.

L'évènement induit donc une fracture temporelle entre un avant et un après sans qu'aucune continuité ne soit possible. On rejoint ici la pensée de Gilles Deleuze qui considère que l'évènement empêche de penser le temps comme succession, qu'il oblige au contraire à le penser comme une suite de nouvelles dimensions temporelles. Le moi éclate alors en âges distincts, en fonction de chaque nouvel évènement qui l'atteint et crée un hiatus entre les différentes dimensions temporelles²⁴⁸. C'est ce que traduisent les voix des romans de Laurent Mauvignier, nous l'avons vu, au point de penser la vie comme une suite de vies. En passe d'embarquer pour l'Algérie, Bernard se souvient :

« Ça, quand même, combien l'Alsace est loin de Marseille, il se souvient l'avoir appris à l'école, il y a longtemps.

Dans une autre vie. »²⁴⁹

Tandis que le personnage commence par établir une continuité entre son passé et aujourd'hui (« il y a longtemps »), il se ravise en qualifiant d'« autre vie » celle qu'il a menée avant de quitter La Bassée. Une vie sans commune mesure avec celle d'aujourd'hui. De même, après le décès de son fils, Marthe déclare : « il y avait eu ce moment où j'avais appris la nouvelle et puis après, après où comme pour tout le monde c'est l'impression d'avoir changé de vie tout d'un coup, d'être passé de l'autre côté de la fin du monde qui ne concerne que ceux qui restent »²⁵⁰.

La temporalité de l'évènement comme instant de bascule entre passé et futur, comme « faille », est ainsi rendue par les romans de Laurent Mauvignier. Mais si la rupture entre un avant et un après l'évènement est bien nette, la voix narrative, bloquée dans le "maintenant" de l'évènement, se voit privée de futur. Le temps de l'évènement est alors aussi celui des irruptions du passé dans un présent qui ne peut s'en défaire. Se pose alors le problème d'apprendre à en finir...

b) Le passé, une histoire sans fin

Intituler l'un de ses romans *Apprendre à finir* n'est pas anodin. Dans le roman susnommé, la narratrice apprend à finir l'histoire de son couple. Toutefois le problème est surtout de parvenir à s'émanciper de ce couple, de ce passé qu'elle a construit avec l'homme

²⁴⁷ Ce type de rupture en lien avec un évènement était toutefois déjà en germe dans *Seuls* où l'on peut voir combien le retour de Pauline, véritable évènement pour Tony, implique un renversement total des codes qui régissent son univers : du désordre sale, il passe à l'organisation propre.

²⁴⁸ Gilles, Deleuze, *Différence et répétition*, PUF, 1968, Chapitre 11

²⁴⁹ *Des hommes*, p. 127

²⁵⁰ *Loin d'eux*, p.108

qu'elle aimait. Réussir à rompre avec les évènements qui les ont marqués, en finir avec un passé trop lourd, telle est la difficile tâche qu'engagent les personnages de Mauvignier.

- *le passé au présent*

Les évènements passés interfèrent souvent dans le présent des voix qui s'expriment. Nous ne nous attarderons pas sur le sujet, la première partie a déjà permis de mettre le phénomène en lumière. « ça revient » et « ça remonte » souvent. Le passé reste présent, c'est ce qu'a voulu signifier Laurent Mauvignier en écrivant la période algérienne au présent, tandis que ce qui précède est écrit au passé. On trouvait déjà cette idée dans *Loin d'eux* où Luc défendait les "vieux films" au nom de leur actualité:

« Il disait : aiment voir les films de maintenant, ceux qui triment les idéologies d'avant-hier, et jamais les films d'hier, ceux qui résonnent dans nos vies d'aujourd'hui »²⁵¹

S'il est utile à éclairer ce qui se passe aujourd'hui, si comme le dit Rabut « plus ça va, plus c'est vieux, plus ça devient clair », les irruptions du passé peuvent être intempestives. Chefraoui « comme une image impossible venue brouiller le réel »²⁵² celle de la guerre, alors qu'on est en plein anniversaire, « les images de ce vieux temps »²⁵³ qui perturbent le sommeil de Rabut, sont autant de souvenirs qu'on aimerait voir disparaître. La continuité temporelle étant subie, la voix cherche à rompre avec les temps anciens. Il s'agirait alors d'en finir.

- *qu'on en finisse...*

« Qu'on recommence tout, qu'on change tout, qu'on en finisse avec les trames usées, les vieilles choses »²⁵⁴, souhaite la narratrice d'*Apprendre à finir*. Ce qu'elle désigne par « les vieilles choses », ce sont les infidélités de son mari, ces souvenirs encombrants qu'elle a hâte d'effacer de sa mémoire. Le même souhait anime les protagonistes de la guerre d'Algérie, qui décomptent les jours : « dans cent jours, c'est la quille, c'est fini, c'était fini »²⁵⁵ car ce qu'ils veulent avant tout c'est « qu'on en finisse » et qu'on puisse « rentrer à la maison »²⁵⁶. En finir avec les souvenirs pesants... on remarque que c'est le verbe "finir" qui est employé presque systématiquement, plutôt que le mot courant "oublier" qui manifesterait dans une moindre mesure l'idée d'une rupture. Les personnages luttent contre ce passé, tentent de rompre avec par des impératifs, « finissons-en, tout est fini, tout est passé »²⁵⁷, des méthodes plus douces : « Mais tout ça c'était fini, (...) il faudrait bien, pourtant, qu'un jour on oublie »²⁵⁸. Pourtant, finir, oublier, ne se commande pas, et passé le stade de la surprise, (« Pourquoi ne doit pas s'effacer ce qui dit, qui redira, qu'il faut oublier tout ça, parce que

²⁵¹ *Loin d'eux*, p.16

²⁵² *Des Hommes*, p.42

²⁵³ *Id.*, p.251

²⁵⁴ *Apprendre à finir*, p.53

²⁵⁵ *Id.*, p.260

²⁵⁶ *Des Hommes*, p.187 et 243

²⁵⁷ *Apprendre à finir*, p.56

²⁵⁸ *Id.*, p.76

c'est fini, parce que ça ne sert pas. »²⁵⁹), celui de l'agacement (« on voudrait juste que la mémoire nous foute la paix, qu'elle nous laisse dormir »²⁶⁰), vient celui de la prise de conscience que traduisent les voix.

Cela est surtout à l'œuvre dans le dernier roman, où la voix manifeste à la fois le désir d'en finir tout en ayant conscience que c'est impossible. On retrouve cela à plusieurs reprises, notamment lors des pages 185 à 187, où Rabut développe toute une réflexion sur le thème de la fin de la guerre. Cela se passe juste après la découverte du cadavre du médecin. Il semble que tout le monde voudrait crier, « dire qu'on veut en finir », « l'envie d'en finir » de « ces mêmes journées sans fin ». L'envie est tellement forte qu'elle prend les allures d'un futur proche : « Cette fois on va finir de déchirer les dernières paires de socquettes », et que la voix imagine naïvement entendre « C'est fini, vous pouvez rentrer chez vous et merci la paix est revenue en Algérie » et conclut « et ce sera fini (...) ce sera fini ». La projection dans un futur, où la guerre est finie, montre que le souhait relève aussi du fantasme. La répétition du verbe dans ce passage, comme dans les romans en général d'ailleurs, crée une sorte de litanie, de prière qui n'est rien d'autre que du souhait. La forme du subjonctif traduisant le souhait ponctue d'ailleurs le passage : « Qu'on en finisse ». Dans les dernières pages, la voix évoque les dernières semaines en Algérie avant le départ des soldats : « on attendait que ça finisse, de repartir, de quitter l'Algérie, de dire c'est fini- / et. ». Le tiret, dont nous avons déjà parlé, manifeste une sorte de prolongement tu, la conjonction « et » sert en général à ajouter ou à nuancer quelque chose mais c'est un point final qui lui fait suite. Le passage est riche en sous-entendus. La guerre est finie, certes, on peut le lire dans les journaux²⁶¹, les gens le disent²⁶², « et » pourtant elle n'est et ne sera sans doute jamais finie pour eux. Les voix traduisent ainsi ce qu'on appelle en psychanalyse des "sujets clivés", nous en avons déjà parlé, elles parlent de finir mais savent que c'est impossible, ce que résume ainsi Luc :

« Céline, va vivre avec cet homme, loin d'eux, loin des regards, (...) finir, ça n'existe pas. C'est pour commencer qu'on finit, toujours pour commencer qu'il faut finir, finir pour qu'il y ait quelque chose à commencer. »²⁶³

L'enjeu d'une telle préoccupation est de taille : celui de parvenir à libérer l'individu d'un passé trop lourd pour pouvoir vivre. Comme le note Laurent Mauvignier au cours d'un entretien, « le passé nous construit autant qu'il nous détruit parce qu'il nous enchaîne »²⁶⁴, d'où la nécessité de maintenir l'illusion qu'il est possible d'en finir, pour pouvoir ménager l'espoir de vivre à nouveau, d'envisager le futur. Mais une des manières les plus simples d'en finir n'est-elle pas de nier ce qui est arrivé ?

²⁵⁹ Ibid, p. 62

²⁶⁰ *Des hommes*, p.253

²⁶¹ P.245 « Et moi, moi comme les autres j'ai lu le journal et j'ai vu dans le journal que c'était fini... »

²⁶² P.246 : « Mais quand même ils sont contents que tout soit terminé et puis. Et puis ils passent à autre chose, »

²⁶³ *Loin d'eux*, p.91

²⁶⁴ Entretien avec Pierre Hild, à la librairie L'Arbre à lettres, avril 2005, disponible sur le site laurent.mauvignier.net

- la parenthèse évènementielle

Juste après un évènement traumatisant, tout se passe en effet comme s'il fallait renouer avec une vie antérieure à l'évènement, afin de reléguer ce qui s'est passé dans une sorte de parenthèse, un accident de la vie qu'on éjecterait de la mémoire. Cette vie d'avant les infidélités de son mari que rappelle l'épouse de tous ses vœux,²⁶⁵ comme si la vie était partie avec l'homme qu'elle aime, cette vie que les soldats qui reviennent de la guerre souhaitent dès leur retour "reprendre" comme le dit Rabut, là où ils l'avaient laissée :

« très vite, tous, nous nous sommes remis à travailler pour ne plus y penser, et seulement reprendre la vie avec une drôle de frénésie, tellement on était contents d'en finir avec les régions pourries, la chaleur, la soif, la poussière, la lessive improvisée dans le fond du casque, une vieille brosse à dents pour décasser les cols de chemise et les trous dans les socquettes et les doigts de pieds en sang, ce monde pourri, et enfin, on allait de l'avant on voulait rattraper le temps perdu, tellement on avait perdu notre temps là-bas »²⁶⁶

Le même verbe vient à Claire au sujet de la vie après son viol : « il faudra reprendre là où on s'était arrêté de la vie »²⁶⁷.

L'évènement semble donc ne pas faire partie de leur vie, la vie s'est arrêtée dès lors qu'il est survenu et il s'agit de la reprendre après coup. Cette impression rejoint ici les idées de Deleuze et de Romano évoquées précédemment, sur l'effet de discontinuité du temps de l'évènement, lequel ne s'inscrit pas dans une linéarité chronologique. Ici au lieu d'observer les choses sous l'angle de l'avant et de l'après, on s'intéresse à ce qu'il y a entre les deux : rien, du vide, souhaiteraient les voix des personnages. Ce qui s'est passé ne fait pas partie de leur chronologie personnelle. Le déni de l'évènement est une manière de concevoir qu'on peut se remettre à vivre, reprendre la vie qui s'était arrêtée. D'où le sentiment d'avoir perdu du temps, de chercher à le rattraper, comme l'éprouvent les soldats évoqués plus haut. Mais si ces derniers s'illusionnent quelques temps sur la capacité à "reprendre" là où ils en étaient de la vie, comme si rien ne s'était passé, Claire est plus sceptique, ne se sent pas capable de « continuer tous les jours, encore, repartir comme si on était ailleurs qu'à zéro » tout au plus, un jour, peut-être pourra-t-elle « se donner l'illusion de croire encore » qu'il faut continuer.²⁶⁸ La voix de Février conclut sa prise de parole dans le même sens, il n'est pas possible de recommencer, de refaire sa vie :

« La vérité, c'est que le passé, on n'en parle pas, il faut continuer, reprendre, il faut avancer, ne pas remuer. Et lui, il était resté seul à les entendre dire et redire, comme une incantation ou une prière, ce bout de phrase,

Refaire sa vie. »²⁶⁹

²⁶⁵ « que revienne la vie », *Apprendre à finir*, p.18

²⁶⁶ *Des Hommes*, p. 111-112

²⁶⁷ *Ceux d'à côté*, p.51

²⁶⁸ Id.

²⁶⁹ *Des Hommes*, p.251

L'évènement dont les voix voudraient faire une parenthèse temporelle ne peut être effacé, le déni ne sert à rien, « au-dedans quelque chose est fini pour de bon »²⁷⁰, « on croyait que c'était fini mais ce n'était pas fini »²⁷¹. *Des Hommes* montre bien comment, à travers le personnage de Rabut, le passé nous rattrape toujours et comment, en Bernard, il trouve celui qui ne s'est pas accommodé de la guerre, qui n'a pas essayé de reprendre la vie, son odeur est la mauvaise conscience de tous ceux qui ont fait semblant. Plutôt qu'une parenthèse, l'évènement se traduit donc comme une onde de choc, quelque chose qui, bien que passé, persiste. Et par voie de conséquence, les voix sont comme bloquées dans le non-temps, ce temps vide de l'évènement duquel elles ne parviennent à s'arracher. Après le viol, « tout s'est arrêté pour elle »²⁷² constate avec effroi le violeur au sujet de Claire. La question se pose alors de composer avec ce qui s'est passé. C'est à la lueur de ce problème que peut se lire la phrase finale du roman : « - je voudrais savoir si on peut commencer à vivre quand on sait que c'est trop tard ». Sur le sujet, les personnages sont partagés entre ceux qui y parviennent : Claire, Céline, le personnage du mari, et ceux qui restent bloqués dans le temps de l'évènement comme Cathy ou les parents de Luc, Février et Rabut, la femme d'*Apprendre à finir*. Concernant ces derniers dont les voix sont prédominantes, on peut constater qu'elles sont marquées par de nombreuses confusions temporelles, qui sont peut-être justement la manifestation d'un statu quo, autrement dit d'une rupture avec le déroulement du temps.

²⁷⁰ *Ceux d'à côté*, p.44

²⁷¹ *Des Hommes*, p.42

²⁷² *Ceux d'à côté*, p.91

c) La confusion temporelle

- Memento mori en couleur ou le futur à l'œuvre dans le présent

Nous avons observé, dans la partie qui précède, que le passé faisait irruption dans le présent. Le futur, lui aussi fait irruption. Cela se traduit surtout de façon imagée, par le recours aux couleurs : le blanc et le jaune. Dans ce système, le blanc est symbole de fraîcheur, le jaune, de décrépitude en cours. A la manière d'un *Memento Mori*, ce processus de dépérissement traduit l'annonce d'un futur dégradé dont les signes seraient d'ores et déjà perceptibles. C'est surtout dans *Loin d'eux*, *Apprendre à finir* et *Seuls* que ce motif est présent. Dès les premières pages d'*Apprendre à finir*, la narratrice évoque « le petit chien blanc aux poils presque jaunes par endroits, sur la tête »²⁷³. Ce chien, elle l'évoquera plusieurs fois, notamment quand elle reconnaît le trouver « insupportable, ce petit chien blanc avec ces taches jaunes sur le corps, vers la tête »²⁷⁴ parce que c'est son mari qui l'a offert à son fils, et qu'elle est « sûre » que c'est en cherchant un chien qu'il a rencontré la femme qui sera son amante. La narratrice parle de taches pour le jaune, comme des salissures, ce qu'elle ne faisait pas au début du récit. Cela coïncide avec le moment où elle acquiert la certitude que son mari la trompe à nouveau, que son couple est "entaché" par la présence d'une autre, alors qu'au début, elle reprenait espoir. On pourrait ainsi voir le souci de propreté de l'épouse comme un symbole, l'envie de retrouver son mari, de retrouver la fraîcheur de leurs premières amours. La chambre d'hôpital est d'abord évoquée comme « la chambre blanche »²⁷⁵, et la narratrice veille à bien nettoyer la maison - à l'instar de Tony dans *Seuls* lorsque Pauline revient- parce qu'il s'agit d'un nouveau départ, il faut que la maison soit comme neuve. Les draps qui ne sont plus conjugaux sont lavés, « les draps mouillés et lourds, les draps que le soleil aussi blanchissait »²⁷⁶. La lutte qu'elle mène contre une maison qui se dégrade est ainsi allégorique de cet amour qu'elle cherche à préserver... pourtant « les plafonds blancs, jaunis »²⁷⁷ ne sont pas repeints, et le mari retrouve de plus en plus souvent la rivale « vers la côte de Peu Blanc », curieuse coïncidence... La dégradation latente induite par le jaune, est donc bien le signe d'un processus irréversible, sorte d'annonce de ce qui va arriver.

Le jaunissement est un motif très présent dans *Loin d'eux* et *Seuls*, nous ne ferons pas de relevé exhaustif, juste quelques allusions afin de conforter l'analyse menée plus haut. Du blanc de l'œil qui évoque davantage à Luc « l'ennui qui le jaunit »²⁷⁸ à Marthe qui laisse le linge « croupir dans la bassine, ou brûler, devenir tout jaune »²⁷⁹, de la photocopie « grise et sale, au papier jauni »²⁸⁰ de l'avis de recherche pour Lucie, au filtre jauni des mégots²⁸¹, le

²⁷³ *Apprendre à finir*, p.8

²⁷⁴ Id p.108

²⁷⁵ Ibid., p.36

²⁷⁶ Ibid., p.106

²⁷⁷ Ibid p.41

²⁷⁸ *Loin d'eux* p.10

²⁷⁹ Id. p.23

²⁸⁰ *Seuls*, p.44 et 138

²⁸¹ Id, p.99

jaunissement est toujours associé à un certain renoncement au monde. S'ennuyer, laisser croupir le linge, disparaître, et fumer, si l'on résume, sont des actions teintées de jaune parce qu'elles traduisent une forme de désengagement du monde où tout est destiné à finir, pour reprendre un verbe souvent employé. A ce titre Luc, avant de se donner la mort, entrevoit avec une sorte de fatalisme qu'il porte en germe sa propre disparition. Il commence par parler de sa vie, en général :

« Dans tout ce qui en elle fait rêve j'ai l'impression que ça jaunit, jaunit comme le ciel dans la lucarne, le ciel de nuit éclairé par les néons et les voitures, éclairé d'en bas et qui paraît tout jaune dans sa grisaille au-dessus de ma tête, dans la lucarne. Jaunissent aussi les affiches sur les murs, plus ou moins vite selon qu'elles sont plus ou moins exposées à la lumière (...) D'abord les zones les plus blanches, les dents et le blanc de l'œil, les cols de chemise, les robes, tout s'enfonce doucement mais au jour le jour je ne vois rien, tout glisse doucement et tout va vers le fond noir qui m'obligera un jour à les ranger pour ralentir pour ralentir la disparition des images. »²⁸²

On a presque l'impression que c'est son regard qui fait jaunir le monde qui l'entoure. Mais lui-même est concerné : « ne voyez-vous pas comment aussi c'est moi qui jaunis, mes doigts jaunes de tabac et les dents aussi, ma peau et le teint cireux parfois qu'elle prend »²⁸³

Ainsi, de façon à peine perceptible, les voix évoquent un monde insatisfaisant, qui se dégrade progressivement, contre lequel on ne peut rien. Elles annoncent de la sorte les événements qui suivront : suicide de Luc, rupture du couple, ou meurtre de Pauline par exemple. C'est pourquoi nous parlons d'un futur déjà à l'œuvre dans le présent qui tend à confondre les temporalités.

- *une temporalité brouillée*

Mais l'irruption du passé ou du futur dans le cours de la voix n'est rien à côté de certains entrelacements de temporalités, certains va-et-vient d'une période à l'autre qui peuvent laisser le lecteur légèrement étourdi, voire perdu. La voix qui rapporte l'évènement semble associée à une temporalité brouillée, peu claire, comme si, bouleversée par ce qui s'est passé, elle peinait à se souvenir précisément d'une date. C'est à ce titre que nous parlons d'une voix en rupture, rupture ici avec le cours logique du temps. Du moins la voix contribue-t-elle à entretenir de la confusion en multipliant les imprécisions, les doutes, en particulier dans le dernier roman. Pourtant le début de *Des Hommes*, est d'une facture assez traditionnelle, à défaut de « la marquise sortit à cinq heures... », nous lisons :

« Il était plus d'une heure moins le quart de l'après-midi, et il a été surpris que tous les regards ne lui tombent pas dessus... »²⁸⁴.

Pour la première fois un incipit de roman de Laurent Mauvignier livre quelque chose qui s'apparente à un cadre temporel. Pourtant très vite, ce cadre explose :

²⁸² *Loin d'eux*, pp.75-76

²⁸³ *Id*, p.76

²⁸⁴ *Des Hommes*, p.11

« ... il portait (...) l'une de ces cravates en Skaï comme il s'en faisait il y a vingt ans et qu'on trouve encore dans les solderies. »

Doucement mais sûrement, alors qu'on ne sait pas encore en quelle année se déroule l'histoire (les années 90) la voix nous entraîne vingt ans avant, puis au temps de la narration. Cet "encore" du texte est-il celui des années quatre-vingt-dix, où l'intrigue se déroule, ou celui des années deux mille que le lecteur partagerait alors avec la voix ? La suite est du même acabit : « « Aujourd'hui on dira qu'il ne sentait pas trop mauvais. (...) On se souviendra que derrière Feu-de Bois on pourrait retrouver Bernard. » Le choix du futur pour raconter ce qui se passe au temps du récit peut sembler étrange, il enferme ce qui se passe comme des événements révolus avant même qu'ils aient lieu. Puis vient le passé du souvenir... En résumé, le cadre donné initialement était plus un leurre qu'un repère, le lecteur ne cesse d'opérer des va-et-vient entre les différentes époques. La voix semble se perdre, notons que ce phénomène lui arrive juste au moment de raconter l'évènement du cadeau offert par Bernard, à l'origine de toute une série de bouleversements. Le début de *Seuls* est à ce titre du même genre. Après une brève présentation du protagoniste, la voix (de son père) évoque le plaisir du fils à aller à la plage :

« Il profitait des vagues, de la fraîcheur, du soleil pour la torpeur qui alourdissait son corps et le faisait dormir un peu dans le bus du retour, une heure ou deux, le temps de laisser flotter dans sa tête des images et rêver au retour de Pauline. Son retour, bientôt. Il savait. Il a voulu attendre. Il a voulu croire que c'était pour lui, sans oser se protéger de son rêve, de la douceur du mensonge. Il a voulu faire comme si c'était vrai, puisque c'était lui qu'elle avait appelé, un soir, pour lui dire de venir la chercher à l'aéroport. Ils avaient décidé qu'elle dormirait chez lui le temps de trouver un appartement et un travail. Elle n'avait qu'une joie : le retrouver et revivre un peu des années où ils étudiaient ensemble, où ils partageaient un appartement. Alors il avait tout préparé pour aller la chercher à l'aéroport. »²⁸⁵

Ce qui est annoncé ici est en réalité l'évènement du retour de Pauline, retour qui bouleverse la vie de Tony avant d'aboutir au drame. Les sauts temporels sont là aussi intéressants : l'imparfait de l'habitude, le temps long de la durée commence par évoquer les rituels de Tony à la plage, dans le bus, introduisant le retour de Pauline sous la forme de rêve éveillé, de souhait (T1)²⁸⁶. Puis deux phrases lapidaires « Son retour bientôt. Il savait. », tranche avec le reste et insère de la réalité dans cet espace de rêve. Arrive ensuite un passé composé qui se réfère au temps qui suit l'annonce du retour de Pauline. Aux espoirs de Tony. Subrepticement, nous sommes passés du bus, des habitudes de Tony, au moment du retour de son amie (T2). La suite évoque les souvenirs d'un appartement partagé ensemble, il y a longtemps (T3), et la dernière phrase nous amène au jour où il va aller chercher Pauline à l'aéroport, ce que la suite développera (T4). Quatre périodes en quelques phrases, qui contribuent à un brouillage temporel une nouvelle fois, et ce alors que le roman ne fait que commencer. Le lecteur doit s'attendre à se perdre dans la chronologie précise des faits, et ce, d'autant que la voix aborde un évènement. Le procédé se retrouve au détour d'une phrase, surtout dans le dernier roman. Par exemple, le moment où se réunissent les

²⁸⁵ *Seuls*, p.12

²⁸⁶ Nous appelons T1 la première temporalité, T2, la deuxième, et ainsi de suite...

gendarmes, le maire, Patou et Rabut pour parler du cas de Bernard n'est pas clair : « C'était la nuit, comme la nuit s'installe dès la fin de l'après-midi en décembre, c'est-à-dire parfois un peu avant la fin d'après-midi, très tôt, très noire. »²⁸⁷ Du moment "Nuit", nous passons à celui d'une "fin d'après-midi" puis, nouvelle correction à "un peu avant". Mais la confusion est à son comble lorsque quelques pages plus loin, pour évoquer la même période, quand sont arrivés les gendarmes et le maire, « en fin d'après-midi, c'est-à-dire déjà en fin de soirée »²⁸⁸ ! Deux conclusions sont possibles : la voix n'est pas fiable ou le temps des événements n'est pas identifiable. Ce brouillage temporel est donc inhérent à l'évènement rapporté par la voix.

- *présent, passé, futur*

Dans le prolongement de ce qui précède, nous nous intéresserons maintenant au mélange des temps, en mettant l'accent sur les fréquentes interférences entre ces trois temps que sont le passé, le présent et le futur. L'auteur semble en effet prendre plaisir à nous faire osciller les voix d'un temps à l'autre, nous l'avons vu, les irruptions du passé sont monnaie courante, le futur, quant à lui, émerge de temps à autre aussi. Parfois ce sont les trois dimensions temporelles qui sont convoquées au sein d'un même passage :

« Maintenant, c'était à moi de prendre les choses en main. A moi de ne pas laisser filer ce qu'il m'avait appris, lui, sans le savoir vraiment, à moi de dire, je ne laisserai pas tout, comme ça, à la dérive, je ne laisserai plus ma vie se faire sans moi (...) je me souviens de la douleur et elle ne m'écraserait pas, ça non, je ne la laisserai pas, je ne voulais pas, et je me souviens... »²⁸⁹

Ici la voix passe du présent de la résolution, au passé des leçons qu'elle a apprises, au futur de ce qu'elle n'acceptera plus, donnant l'impression d'une confusion temporelle. Mais plus fréquemment que les phrases, il s'agit surtout de passages où le lecteur ne sait plus trop à quelle époque de l'intrigue il se trouve. Le moment où le départ de Bernard pour l'Algérie est révélateur. Après avoir laissé sa sœur, Rabut imagine...

« Alors sûr que, comme moi, Solange ne dormira pas bien. / Elle entendra sa voix à lui, Bernard. Elle l'entendra comme moi je l'entends, comme on peut l'entendre et le voir en 1960, arrivant en civil au centre de recrutement de Marseille, au petit matin, après une nuit passée à ruminer sa rancœur. On peut l'imaginer s'étonnant que le train soit très lent, qu'on ne soit pas prioritaires pour aller là où l'on va. Cela l'agacera vaguement, il n'aime pas la lenteur. »²⁹⁰

D'abord un futur d'anticipation, où Rabut imagine Solange qui « entendra » son frère, puis c'est lui qui « entend » au présent Bernard, ensuite on se retrouve au passé, en 1960, voire encore plus loin, « après la nuit passée à ruminer sa rancœur », pour revenir au temps du futur qui servira le début de la narration : « cela l'agacera... »... Ces mélanges de temps sont très intéressants, parce qu'ils permettent de rendre compte une nouvelle fois de la temporalité de l'évènement. Claude Romano et Gilles Deleuze, qui se sont intéressés à ce

²⁸⁷ *Des Hommes*, p.30

²⁸⁸ *Id.*, p.48

²⁸⁹ *Apprendre à finir*, p.64

²⁹⁰ *Des Hommes*, p.119

sujet sont très proches dans leurs analyses : le temps de l'évènement confond présent, passé et futur. Claude Romano explicite par exemple ce que Deleuze appelle « paradoxe du devenir »²⁹¹ pour parler de l'évènement :

« il n'est jamais « présent » que comme passé à la lumière de son futur. Constitué en lui-même tout entier par ce délai structurel sur soi qui fait que *survenir*, pour lui, ce n'est jamais se produire au présent, mais inclure déjà en soi (ou déployer à partir de soi) les trois dimensionnels du temps, l'évènement ne se montre donc *comme présent* (c'est-à-dire comme lui-même : *évènement*) que s'il apparaît comme tel *au passé*, à la lumière de son futur, c'est-à-dire à partir de la dimension essentielle où se joue son ad-venir comme *sens*. »²⁹²

Reformulé autrement, on dira que l'évènement porte en lui les trois dimensions temporelles parce que, pour devenir "évènement", un fait nécessite du recul (futur), et qu'à ce moment l'évènement est compris rétrospectivement comme tel.

A la lueur de ces réflexions, nous pouvons ainsi mesurer combien les brouillages et confusions temporels sont adaptés pour dire l'évènement, combien la voix charrie en elle la temporalité événementielle, sorte de "temps vide", en rupture d'avec un déroulement chronologique normal. Elles expriment l'idée d'une faille temporelle, un point de bascule. Ce qui s'est passé ne s'inscrivant pas dans la chronologie personnelle, l'évènement est alors perçu comme quelque chose d'avec quoi il faut rompre. Mais la rupture d'avec l'évènement passé s'avère difficile, la voix ne s'émancipe pas du moment de l'évènement et traduit cet état de fait par une énonciation à la temporalité brouillonne, multipliant les va-et-vient entre les périodes ou confondant passé, présent et futur au sein d'un même passage. Elle manifeste ainsi une autre forme de rupture temporelle : tandis que le temps suit son cours, la voix, elle, reste bloquée dans le moment de l'évènement. La vie continue donc sans elle, laissée sur le bord de la route comme l'est Rabut à la fin de *Des Hommes*. La manière d'exprimer le temps traduit donc pour la voix, l'idée d'une fracture, fracture temporelle, on l'a vu entre un avant et un après, consolidé par une envie d'en finir, de rompre avec le temps de l'évènement, fracture qui se traduit encore par une impossibilité de reprendre le cours normal du temps, faute de parvenir à se dégager du moment de l'évènement. Par cette fracture aux formes multiples, Laurent Mauvignier remplit la gageure de rendre compte du temps de l'évènement, de sa temporalité si particulière, chaotique, dans le temps linéaire de la lecture. Mais là n'est pas le seul enjeu. La voix donne aussi d'elle une image décousue, un ethos fracturé, qu'il nous faut maintenant analyser avec plus de précision.

2- Des personnages en quête de corps ?

Si la question du corps nous semble fondamentale dans l'œuvre de Laurent Mauvignier, elle s'inscrit parfaitement dans le couple voix/ évènement et permet d'éclaircir le couple de notion. En effet, les personnages entretiennent un rapport problématique avec

²⁹¹ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Op. Cit.

²⁹² Claude Romano, *L'Évènement et le temps*, p.182

le corps, corps social, mais aussi et surtout leur "propre" corps, si l'on peut parler ainsi d'une enveloppe corporelle qui leur échappe. Nous tâcherons de montrer que cette question problématique du corps est une manière d'inscrire de manière concrète -sociale et charnelle- le bouleversement de l'évènement que rapporte la voix. Nous observerons dans un premier temps la fracture existentielle des personnages : marginaux, ils ne s'inscrivent ni dans le corps familial, ni professionnel, ni sociétal en général. Mais plus étonnant encore, ils ne semblent pas non plus pouvoir s'inscrire dans une enveloppe charnelle. Entre lumière et obscurité, l'ombre servirait alors peut-être de corps symbolique, un corps de l'entre-deux et dématérialisé qui pourrait bien convenir à la voix.

a) La question du corps social

Les personnages de Mauvignier semblent n'avoir leur place nulle part dans la société, qu'elle soit familiale, plus généralement sociale, ou qu'elle se manifeste dans le domaine professionnel, la marginalité est là.

- *l'inscription familiale, « ... pour ce que c'est intéressant, les histoires de famille »*²⁹³

La phrase que Laurent Mauvignier place dans la voix de Février ne peut pas laisser sans sourire, lorsqu'on considère ses romans. Le lecteur de ses œuvres serait en droit de se demander s'il ne s'agit pas d'un clin d'œil complice en forme d'antiphrase. Chaque fois en effet, la famille est le cœur d'un foisonnement d'histoires complexes, même dans le dernier roman, davantage centré sur la guerre, la relation de Bernard à ses parents et à sa fratrie est des plus intéressantes. D'abord la figure de la mère, celle qui lui prend l'argent de la loterie, qui attise la haine de Bernard au point de ne pas tout de suite se rendre compte qu'il partait pour la guerre²⁹⁴. Cette mère qui, quand il rentre de guerre, ne veut plus le voir²⁹⁵, chez qui il ne remettra plus les pieds de son vivant, attendant qu'elle meure pour aller rechercher ce qui lui appartient : la boîte avec l'argent. En outre, Bernard ne se rend même pas à l'enterrement de son père. Pour ce qui est des nombreux frères et sœurs, ils le rejettent tous à l'exception de Solange. Cette dernière nuance la version officielle sur son frère que tous contribuent à propager comme une évidence²⁹⁶ sans toutefois lui manifester une franche amitié en public. Mais si Bernard n'est pas très intégré dans sa famille, il ne cherche pas non plus à l'être. D'ailleurs ce qui l'intéresse essentiellement dans l'argent de la loterie, c'est quitter les siens :

« Ce pactole avec lequel il a cru pouvoir fausser compagnie à sa famille et trouver un travail de mécano, ou n'importe quoi, pourvu que ce soit ailleurs »²⁹⁷

²⁹³ *Des Hommes*, p.230

²⁹⁴ *Id.*, p.104

²⁹⁵ *Ibid.*, p.102 : « Quand il est revenu la Vieille n'a même pas voulu le revoir. »

²⁹⁶ *Ibid.*, pp.89-90 et 107-108 : « Je veux dire, je comprends pas ce qu'il a fait pour que tous vous le preniez comme ça, avec une telle méfiance. »

²⁹⁷ *Des Hommes*, p.119

Et lui-même quitte étrangement femme et enfants, ne gardant sur ses murs aucune photographie d'eux tandis que Fathia, la jeune algérienne avec qui il avait sympathisé, y rayonne, ce qui scandalise Rabut²⁹⁸ dont la voix focalise sur les enfants oubliés – aveu d'un propre manque ? Comme s'il ne se reconnaissait plus ni ancêtres, ni descendants autres que qu'une jeune fille morte, Bernard, isolé, n'a plus qu'à errer dans la ville. Le même destin gagne Tony. Lui s'est rendu à l'enterrement de sa mère, mais n'a pas été capable de retrouver sa tombe²⁹⁹, et a rompu avec son père pour une histoire de carnets. La femme qu'il aime ne veut pas de lui et il erre³⁰⁰ à son tour dans les rues comme un clochard, « dont les journaux avaient parlé, celui qu'on avait surpris dans les rues, pieds nus, vociférant pour lui-même, contre lui-même, le crâne presque rasé et qu'on avait vu jetant ses vêtements en boule dans une poubelle, ses chaussures dans les égouts »³⁰¹. Cathy, quant à elle, ne semble avoir pour toute famille qu'une mère, avec qui elle n'a que des relations téléphoniques, lesquelles manifestent une incompréhension totale entre les deux femmes³⁰². En ce sens elle est dans la même situation que Luc, qui se sent totalement incompris de ses parents, et pour qui il n'y a que sa cousine, Céline, qui puisse le comprendre. Mais cette dernière s'est mariée à Jaïmé, et il ne la voit pas souvent.

Le cas du vieux clochard et des jeunes adultes n'est pas isolé : les voix d'âge intermédiaire aussi déplorent d'être mises à l'écart, comme c'est le cas de Jean, mis sur la touche lui, semble-t-il, au sein de la cellule familiale par sa femme et son fils, « eux deux, si intimement reliés par la haine de moi »³⁰³, ou du père de Tony, qui ne cesse d'exprimer le manque de son fils, et qui « attend , seul, qu'un de ses enfants se souvienne de lui »³⁰⁴. C'est encore et enfin le cas de la narratrice d'*Apprendre à finir*, délaissée par son mari et critiquée ouvertement par son aîné, Philippe.

La famille ne joue pas, dans les romans de Laurent Mauvignier, son rôle socialement convenu de convivialité, loin s'en faut. Les voix expriment surtout leur isolement face aux "proches", et à une ou deux exceptions près, les "liens du sang" ne favorisent aucune empathie, ni compréhension. L'expérience de l'évènement reste personnelle, incommunicable, refoulant l'individu à la lisière de la famille. La sphère sociale n'est pas en reste.

- *l'inscription sociale*

A l'instar du manque de lien familial, la voix des personnages de Laurent Mauvignier traduit une solitude en société. L'amitié, par exemple, est rare. Pas ou peu d'amis, c'est ce qui convient à Tony, qui s'est mis à « ne plus parler à personne quand tout le monde

²⁹⁸ Id., pp.98-103

²⁹⁹ *Seuls*, p.119

³⁰⁰ Id, p.160

³⁰¹ Ibid., pp. 145-146

³⁰² *Ceux d'à côté*, p. 10 et 94

³⁰³ *Loin d'eux*, p.26

³⁰⁴ *Seuls*, p.25

s'inquiétait pour lui »³⁰⁵, le jour où Pauline est partie. Pauline, quant à elle, « parce que c'était la chose la plus importante, la plus belle de [sa] vie, l'amitié de Tony »³⁰⁶ est prête à faire des concessions pour la préserver, quitte à feindre d'être endormie un soir où ce dernier la caresse³⁰⁷. Le viol de Claire bouleverse la vie de Cathy parce que son amie n'habitera plus dans l'appartement d'à côté, scellant par là la fin d'une "amitié", dont Cathy s'aperçoit qu'elle n'était peut-être qu'une sorte d'échange de bons procédés. En effet, le thème est soumis au prisme de la critique, par sa voix et celle qui complète le duo de *Seuls*, celle du violeur. Entre Cathy et Claire, le lien consiste à se servir l'une de l'autre : Cathy sert à écouter, Claire à donner une vie par procuration à celle qui l'écoute. Quand Claire déménage, Cathy mesure ce que cette relation pouvait avoir de circonstancié. Le violeur lui-même met à distance le terme « amis », comme le traduit l'usage de l'italique à la page 86. Ce terme ne recouvre pour lui qu'une communauté qui cherche essentiellement à « façonner une vie comme pour eux »³⁰⁸, et non à accepter l'individu dans sa différence. On se sert donc du terme "amitié" pour conforter ses valeurs, ou profiter les uns des autres. Cette vision de l'amitié procède de l'évènement. C'est après qu'il arrive que les voix se défont des amitiés passées. En cela on observe bien que l'évènement est destructeur de lien.

Comme pour la famille, les romans de Laurent Mauvignier ne font pas dans les bons sentiments, ne construisent aucun mythe de la communauté heureuse, mais au contraire contribue à défaire ce qui peut subsister d'illusion parmi les voix qui abordent ces sujets. Son pendant, la solitude résonne dans toutes les œuvres. Chaque fois la voix souligne la solitude quasi existentielle des personnages. Alors que le début de *Des Hommes* se déroule dans une salle des "fêtes", en pleine période de Noël, pour célébrer un anniversaire, l'ambiance festive tranche totalement avec le rustre de Bernard au « nez grêlé » et à « la grosse main calleuse »³⁰⁹, en porte-à-faux avec cette communauté pour laquelle il n'est pas fait : ses efforts de propreté ne parviennent qu'à donner l'impression qu'il est « récuré »³¹⁰ comme un vulgaire plat sorti de la vaisselle. A l'inverse, les invités se fondent dans un décor à leur mesure, comme Marie-Jeanne et « son collier de perles irisées, scintillant sur sa grosse poitrine rebondie » et sa « robe vert pomme »³¹¹, lumineuse, à croquer, ou Evelyne, dont le pull -over « d'une drôle de couleur jus de melon ou saumon »³¹² n'est pas sans évoquer les mets dont on régale les invités lors des fêtes. Pour symbole, Bernard se réglera avec « le pain, les pommes de terre et les harengs »³¹³ ingurgités à la va-vite dans le café d'en face. Cette solitude existentielle s'exprime d'ailleurs de façon ostentatoire, à travers les titres de romans. A bien y regarder, *Loin d'eux*, *Ceux d'à côté*, et *Seuls* se font écho de par leur

³⁰⁵ Id.

³⁰⁶ Ibid., p.142

³⁰⁷ Ibid, pp.142-143

³⁰⁸ Ibid., p.86

³⁰⁹ *Des Hommes*, pp.12 et 17

³¹⁰ Id., p.15

³¹¹ Id, p18

³¹² Id, p.38

³¹³ Id., p.33

thématique de l'isolement. Ce sentiment d'isolement, d'être coupé des autres est sursignifié par une vie professionnelle en marge que mènent ces personnages.

- *l'inscription professionnelle*

Ils travaillent presque tous, ces personnages, à part bien sûr les soldats retraités de *Des Hommes*. Bernard rêve tout de même d'avoir son garage, le mari d'*Apprendre à finir* est un ancien éboueur, son épouse est femme de ménage, Luc barman, son père, Jean, ouvrier peintre, Cathy surveillante de cantine et Tony s'occupe du nettoyage des trains... les métiers dont parlent les voix placent les personnages du côté de ce que Pierre Sansot appelle « les gens de peu ». Nombreux sont les individus qui vivent de ces métiers difficiles, et en cela nous ne nous permettrons pas de parler de marginalité, cependant, socialement, ces métiers les mettent à la marge. Cathy évoque son statut d'individu anonyme à la cantine, la narratrice d'*Apprendre à finir* parcourt des kilomètres à vélo afin de se rendre chez la vieille Albertine faire le ménage. Son mari, Luc et Tony travaillent sur des horaires décalés, commencent à 17 heures, 18, ou trois heures et demie du matin³¹⁴. Ce décalage est d'autant plus marqué pour Tony qui se voit laver les trains de Banlieue à la périphérie de la ville la nuit en compagnie d'étrangers. L'horaire, le lieu, l'univers sonore et même l'objet du travail concourent à placer cet emploi en marge. Ce qu'il y a d'étonnant, c'est que parmi les personnages, la plupart sont de jeunes adultes qui n'ont pas de projet, ou qui n'y croient pas. Tony n'espère pas vraiment reprendre ses études, ni devenir écrivain, Cathy est en passe de passer un concours dont elle ne se préoccupe pas, Luc se lasse très vite des bars.

A travers cette multitude d'emplois qu'on appelle aujourd'hui "précaires", les personnages jeunes donnent l'impression d'une absence totale d'avenir. En cela ils semblent en décalage avec les préoccupations qu'on leur attribue à leur âge, et rejoignent les soldats à la jeunesse mise au placard qui ne l'éprouvent qu'au cours des permissions :

« Mais pour eux ce sera autre chose : on est en permission.

Et alors on ne pensera qu'au soleil, on voudra marcher, s'amuser, être de son âge, retrouver l'âge qu'on a et qu'on a l'impression d'oublier dans la caserne ou le poste. »³¹⁵

Et comme en témoigne Rabut, la guerre lui a donné en quelques mois les allures d'un homme (« Maintenant, j'ai l'air d'un homme »³¹⁶), même s'il est encore un jeune homme à cette époque. Les personnages ne semblent donc pas non plus pouvoir s'inscrire dans l'âge qui leur reviendrait...

Au final les personnages ne s'inscrivent donc pas plus dans un âge, dans un milieu professionnel que dans une communauté familiale ou sociale. Ces êtres en déshérence, solitaires, marginaux, sont ainsi construits par les voix qui les évoquent, et soulignent en eux tout ce qui peut les placer en rupture d'avec une cellule communautaire, d'avec le monde en

³¹⁴ *Apprendre à finir*, p.46

³¹⁵ *Des Hommes*, p.199

³¹⁶ *Des Hommes*, p.246

général. On retrouve peut-être là la figure incontournable du personnage en marge de la société, selon Dominique Maingueneau. De Don Quichotte à Carmen, en passant par Jean Valjean ou Madame Bovary, les exemples ne manquent pas. Ces personnages de romans, depuis des générations, s'inscrivent dans une « localité paradoxale »³¹⁷, la paratopie, qu'il définit comme « cette impossibilité de s'assigner une véritable "place" (...) qui n'est pas absence de lieu, mais une difficile négociation entre le lieu et le non lieu, une localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser. »³¹⁸ Si tel est le cas, pour poursuivre la pensée de Dominique Maingueneau, la fracture sociétale à l'œuvre dans les romans de Laurent Mauvignier est une forme de transposition de la situation de l'écrivain. Dans la troisième partie de notre mémoire, nous verrons que l'idée des personnages comme figures de l'écrivain est bien en filigrane dans les œuvres. Pourtant si nous nous en tenons à cette analyse, que reste-t-il de l'évènement ? En quoi la fracture sociale est-elle l'expression par la voix, de personnages bouleversés par ce qui leur est arrivé ? C'est par le corps, charnel cette fois, que l'évidence se fait jour.

b) Le corps comme matérialisation du choc évènementiel

Les œuvres de Mauvignier portent des thématiques contemporaines, notamment celle du corps. Dans *Loin d'eux* Luc, un jeune homme, se suicide sans que sa famille parvienne à comprendre pourquoi, *Ceux d'à côté* raconte les conséquences d'un viol ; *Apprendre à finir* nous peint une femme rassurée que son mari soit paralysé suite à un accident de voiture : il voulait la quitter, peut-être restera-t-il ; quant à *Seuls*, Tony désire Pauline, une amie qui vient vivre chez lui en tout bien tout honneur... A première vue, la guerre, le suicide, le viol, la paralysie ou le désir sont des thèmes en lien avec le corps, pourtant peu d'attention est accordée au corporel : peu de détails sur les mutilations de la guerre, aucune mention de la dépouille de Luc, la scène du viol est passée sous silence, le paralytique n'est pas l'essentiel, et il n'est fait que quelques allusions au corps désiré de Pauline. Plus encore : les personnages ne mangent pas ou rarement, n'ont pas de sexualité, on ne peut se les représenter, rien qui puisse rappeler qu'ils ont un corps, comme si, au fond, ils n'en avaient pas. Et c'est bien là que réside le problème, car les personnages sont avant tout des corps parlants, Mauvignier s'inscrit comme on l'a vu dans le récit de voix, voix qui, à l'opposée du corps, est souvent mentionnée. Les personnages n'auraient donc pas de corps, aux dépens d'une voix qui prédominerait. Nous verrons dans la troisième partie du mémoire que les portraits, même de simples esquisses, sont rares et déjouent souvent la tentation du cliché. Nous nous intéresserons ici au corps comme matérialisation de l'impact d'un évènement.

- *les corps détraqués*

³¹⁷ Dominique Maingueneau, Op. Cit, p.52

³¹⁸ Id.

Les voix qui évoquent des personnages bouleversés parlent souvent de leurs corps qui se détraquent à la suite d'un évènement, marqués qu'ils sont par ce qui s'est passé. Le corps de Claire, directement touchée en sa chair, est considéré comme un corps « cassé »³¹⁹. De son côté Claire confirme la permanence du traumatisme. Comme ces membres fantômes que les mutilés de guerre ressentaient malgré leur absence, le corps de Claire conserve la mémoire de l'agression :

« ... qu'est-ce qu'ils comprenaient tous quand je sentais encore, des semaines après, ces doigts dans ma peau, ce souffle dans mes cheveux, toujours cette odeur sur moi quand on m'interdisait que je me lave les mains »³²⁰

Son corps dysfonctionne, les sensations la trompent. Même quand il n'a pas été directement touché par une agression ou une mutilation physique, le corps porte en lui les stigmates de l'évènement. Ils peuvent parfois se manifester par une sensation de « choc »³²¹, ou par la pesanteur. Lorsqu'il vient parler à son père de son histoire manquée avec Pauline, Tony, par exemple, a le corps « lourd »³²² dit le père. Evocation sonore du « cœur lourd » de celui qui aurait besoin de se confier, le corps lourd, ankylosé, somatise une sensation, traduit l'état de celui qui est abattu par les évènements. C'est le cas aussi du corps de l'époux dans *Apprendre à finir*. La narratrice se souvient de cette particularité, elle le décrit au retour d'une escapade infidèle :

« Pas assis vraiment ou plutôt si, assis, à l'abandon, le corps lourd d'une fatigue trop lourde pour ses bras, pour ses jambes, pour sa tête qui tombait. J'étais debout devant l'évier, et là, de le voir si las, si lourd d'être comme ça, ... »³²³

La lourdeur, on le voit, n'est pas seulement physique ; les termes « abandon », « las », l'idée d'une fatigue « trop lourde » pour son corps insinue que cet état dépasse le physique, et relève davantage du psychisme. La culpabilité et les préoccupations induites par ce qui se passe pèsent sur la conscience comme sur le corps. C'est à Marthe que nous avons repris l'expression de « corps détraqué ». Encore une fois, cela se passe après un bouleversement, la mort de son fils Luc :

« ...dès les premières semaines (...) son corps s'est détraqué. Ses os qui lui faisaient mal et le sommeil qui ne venait plus que lorsque, à bout de forces, les somnifères l'imposaient. Comment elle a laissé son malheur submerger son corps, sa voix même était devenue sèche. (...) sur son corps à elle, Marthe, c'était la violence et les médicaments, le visage bouffi et les kilos qui l'ont dévastée, tout ça qui a recouvert son corps, avec l'âge qu'il a pris d'un seul coup. »³²⁴

La voix insiste sur la rapidité du processus de détérioration, « dès les premières semaines », « submerger », « d'un seul coup », comme si l'évènement avait littéralement transformé son corps de l'intérieur (« les os lui faisaient mal ») comme à l'extérieur (« le visage bouffi »).

³¹⁹ *Ceux d'à côté*, p. 106

³²⁰ *Id.*, pp.53-54

³²¹ *Loin d'eux*, p.105 : « le choc qui se rependait en nous »

³²² *Seuls*, p. 35

³²³ *Apprendre à finir*, pp.20-21

³²⁴ *Loin d'eux*, pp.66-67

Comme dans les tableaux de Francis Bacon, dont l'auteur ne nie pas l'influence³²⁵, les corps se déforment pour porter la trace de ce qui les travaille. L'idée culmine avec le corps de Bernard, corps de clochard d'une odeur effroyable, qui symbolise le corps de l'homme détraqué par les événements comme le comprend Rabut vers la fin du roman :

« J'ai dû m'avouer que ce que je détestais en lui maintenant ce n'était pas lui, ni ce qu'il avait été quand il était jeune, ni rien de lui, mais seulement de le voir tous les jours, lui, dans la rue, traînant dans tout son corps et sa présence et même aussi sa façon d'être devenu ce qu'il est devenu, notre histoire à tous les deux. Et, ce qui me gêne, c'est qu'il est devenu ce que j'aurais dû devenir aussi si j'avais été capable de ne pas accepter les choses. »³²⁶

Corps détruit à la mesure des horreurs de la guerre, ce corps si repoussant suscite presque l'envie chez Rabut parce qu'il parvient à incarner le choc, la fracture.

Ainsi, l'évènement détraque le corps, y marque son empreinte comme l'étymologie du terme "trauma" le suggère. Cela se traduit aussi par un manque de maîtrise totale du sujet sur son corps, d'où le sentiment d'y être étranger.

- les corps étrangers

Le corps est souvent au cœur d'*Apprendre à finir*. Ce récit, nous l'avons déjà évoqué, relate l'histoire d'un homme qui rentre de l'hôpital, paralysé suite à un accident de voiture. De longs passages présentent le corps de l'homme, « ce corps qu'il ne reconnaissait plus comme le sien, ou qu'à peine, un résidu, qui n'était plus un corps mais un poids, un dépotoir trop lourd de chair et d'os, sa première prison... »³²⁷. Etranger à son corps, le malade ne le conçoit plus comme sien. Frein à son épanouissement, « prison », le corps empêche l'être de se réaliser. Il parlera plus loin de « cette chose morte »³²⁸. Et même s'il remarque peu à peu, le corps n'est jamais un adjuvant pour lui. On retrouve cette vision du corps dans *Ceux d'à côté*, où la voix du violeur se lamente de n'avoir pu contrôler son corps, « ... je ne voulais pas lui faire ce mal que mon corps faisait »³²⁹ résume assez la situation. Cette fois nulle paralysie, au contraire, toutefois là encore le manque de maîtrise sur ce corps est déploré. Il explique plus loin :

« On était pris au même piège, elle et moi, de mon corps. Moi aussi j'étais sous mon corps quand il est sorti de moi et que j'ai vu sa force, cette force, comment c'est moi aussi qu'il a jeté par terre, mon corps, quand il l'a faite tomber, elle. »³³⁰

Véritablement étranger au violeur, son corps est ici une force agissante, sujet des verbes, alors que les pronoms désignant les deux individus, "elle" et "moi", sont objets ou sujets de verbes à la voix passive. " Ce n'est pas moi, c'est mon corps", l'excuse est un peu faible et on

³²⁵ Entretien avec Jean Laurenti, in *Le Matricule des Anges*, mars 2004 : « le corps enregistre ce que l'être subit », « le visage parle des vies difficiles »

³²⁶ *Des Hommes*, p.267

³²⁷ *Apprendre à finir*, p.29

³²⁸ Id. p.44

³²⁹ *Ceux d'à côté* p.69

³³⁰ Ibid. p.88

pourrait y voir ici une manière pour l'agresseur de se dédouaner de ce qu'il a fait si l'idée d'avoir un corps étranger n'était pas un phénomène généralisé pour les personnages, phénomène d'autant plus criant en situation de crise. Cela se retrouve dans de nombreux récits, par exemple lorsque Rabut ne peut bouger pour retenir Bernard, (« mon corps refusant net d'avancer »)³³¹, ou quand Pauline voit Tony qui ne lui adresse plus la parole, en état de choc pour elle c'est « comme si son corps aussi allait devoir rester figé »³³². Après la mort de Luc, lorsque Marthe s'effondre, elle se souvient : « elle est tombée dans mes mains, ma tête »³³³ ; comme dotée d'une vie propre en conflit avec la personne, la tête qui tombe toute seule exprime une défaillance de l'être. « Puis ma tête s'est penchée... »³³⁴, déclare aussi Tony au moment où il est complètement détruit par l'annonce de Pauline qui va rejoindre son amant.

Dans ces exemples le narrateur distingue très clairement la personne de son corps en substituant au pronom le mot "corps" comme il en montre la démarche dans cet exemple tiré de *Des Hommes* : « Parce qu'on voudrait, le corps voudrait ne plus connaître encore le même corned-beef.. »³³⁵, en reprenant la phrase, comme se corrigeant, après avoir remplacé "on" par "le corps". Même cas, un peu plus loin, au sujet de Bernard qui fait des rondes la nuit :

« ... ce qu'il cherche lui aussi à entendre, plus qu'à voir, ce sont tous les bruits qui ne viennent pas de lui, de son corps dont la respiration est si lourde que parfois c'est elle qui lui fait peur, comme si on soufflait derrière lui, comme s'il y avait quelqu'un tout près de lui.. »³³⁶

Là encore "de lui" devient "de son corps", le texte semble se corriger, du moins se préciser, et, au fil de la phrase, ce corps échappe même à Bernard lui-même pour devenir celui d'un autre, un corps étranger, que la guerre a transformé au point qu'il ne le reconnaît plus. C'est pourquoi sans doute les miroirs ne reflètent plus le visage du violeur qui leur tourne systématiquement le dos³³⁷, pourquoi aussi le miroir de la chambre louée en permission par Bernard reflète un visage fracturé³³⁸. L'individu ne s'y reconnaît plus, étranger à son propre visage. N'assumant plus vraiment ce corps qui lui échappe, le personnage se replie dans ce corps.

- coquilles et carapaces

Se sentant menacés par les événements de ce monde, les personnages s'en recréent un, et c'est en eux que celui-ci s'enracine. En effet si les corps des personnages sont souvent comparés à des espaces, maisons ou appartements, c'est certainement parce que le corps est perçu comme un espace clos dans lequel on se réfugie, en particulier en temps de crise,

³³¹ *Des Hommes*, p.47

³³² *Seuls*, p.94

³³³ *Loin d'eux*, p.69

³³⁴ *Seuls* p.62

³³⁵ *Des Hommes* p.147

³³⁶ *Id.* p.148

³³⁷ *Ceux d'à côté*, p.65 : « je me mets toujours à la même place, au fond, oui, mais dos au miroir... »

³³⁸ *Des Hommes*, p.200, « une glace fendue sur toute la hauteur qui sépare son visage en deux »

peut-être pour fuir l'évènement. Lorsque Solange reste songeuse après le scandale de Bernard le texte souligne qu'elle est « retournée quelque part en elle-même »³³⁹. Plus qu'une façon de dire qu'elle est ailleurs, c'est comme si Solange avait disparu « quelque part », physiquement, en l'occurrence en elle-même. De même Tony lorsqu'il vient raconter ses déboires amoureux à son père a un regard « tellement retourné vers lui-même » : il ne s'agit pas que d'un propos au figuré. Mauvignier prend soin de détourner l'expression consacrée « être tourné vers soi » en modifiant le verbe et la préposition qui l'accompagne comme pour en accentuer le sens ; comme pour Luc : dès lors qu'il se met à travailler, on lui trouve le visage durci, et « tourné au-dedans de lui »³⁴⁰. Pour parler de son mari, paralysé, qui semble ailleurs en permanence, l'épouse explique : « tout ça l'avait envoyé là où nous n'irions jamais, ni moi ni personne »³⁴¹. Intériorité mal identifiée, le corps est surtout un espace de repli car, comme poursuit l'épouse un peu plus loin, «... des fois, peut-être qu'à deux on se fait encore plus seul chacun pour soi, comme si l'autre nous repoussait en nous, au plus loin, au plus isolé »³⁴². Cela se retrouve lorsque Luc évoque son plaisir de rentrer à pied du travail, il souligne qu'« être seul un peu éloigne de la solitude, et vous ramène profond en vous, là où à creuser vous trouvez un espace de repos »³⁴³. Là encore, le corps est perçu comme « espace » qui peut être « profond » et qu'on peut encore « creuser » pour y trouver le repos. Cet espace est souvent une maison. C'est dans le roman *Apprendre à finir* que l'analogie entre le corps et la maison est la plus évidente. Filée sur l'ensemble de l'œuvre, la métaphore de la maison qui se délabre débute dès l'ouverture :

« Il y aura toujours quelqu'un pour repeindre les plinthes. Toujours quelqu'un pour colmater les brèches et enduire les plâtres qui se fendent. »³⁴⁴

Par ces deux phrases d'ouverture, la narratrice cherche à conjurer par un futur de certitude le sort qui lui est réservé : se faire quitter par son mari. Comme c'est souvent le cas, l'homme bricole dans la maison, et son absence entraînerait quelques négligences... Pourtant une deuxième interprétation s'offre rapidement. En effet, l'épouse souffre dans son corps dont elle dit que c'était comme des ciseaux qui lui déchiraient « le ventre, les jambes, les tendons »³⁴⁵, que lorsqu'elle voit que son mari marche à nouveau, l'appréhension lui fait ressentir « comme une lame, une pointe déchirant sous les os, au-dessous de la poitrine, oh non, presque rien, ça a été un éclair, une décharge de rien, qui m'a juste tailladée comme on se coupe au canif, comme dans le pouce se pique l'aiguille... »³⁴⁶. Or ces déchirements, coupures et taillades font écho aux brèches à colmater, aux fissures des plâtres de la maison. A l'image de son corps qui se brise par la souffrance, la narratrice évoque sa maison qui se fissure jusqu'à s'écrouler en pensée dans les dernières pages :

³³⁹ Id., p.91

³⁴⁰ *Loin d'eux*, p.42

³⁴¹ *Apprendre à finir*, p.27

³⁴² Id., p.38

³⁴³ *Loin d'eux*, p.17

³⁴⁴ *Apprendre à finir* p.7

³⁴⁵ Id., p.24

³⁴⁶ Ibid., p.68

« Mais maintenant : que la maison soit déserte, qu'elle tombe, qu'elle s'écroule ou qu'à leur tour les rats descendent du grenier et remontent de la cave, que les ronces aussi s'acharnent, que le crépi, il ne sera pas refait cette année, que tout devienne noir, que les fissures prennent la largeur d'une main, d'un corps, qu'un corps puisse s'y enfoncer, que l'air aussi s'infiltrer, maintenant, quelle importance, vraiment. »³⁴⁷

C'est donc une maison fantasmée qui se délabre, une maison allégorie de sa propre intériorité en miettes, dans laquelle, pour le coup, elle ne peut trouver refuge, mais qui est bien à l'image de l'évènement qu'elle subit : une rupture.

Le corps est donc le lieu où se manifeste le choc traumatique. La voix en parle comme d'un lieu que l'évènement détraque au point de le rendre étranger, ou replié sur lui-même. Dans tous les cas, le corps dont parlent les voix échappe aux personnages. Privés d'une enveloppe corporelle digne de ce nom, ils se sentent désincarnés, fantômes, ombres...

c) L'ombre d'un corps...

Tandis qu'ils ne se sentent pas dépositaires de leur corps, les voix évoquent souvent leur ombre. Tony a l'« habitude (...) de se voir comme une ombre, incapable d'affronter ni lumière ni nuit, mais de se tenir à la lisière des risques qu'il voyait, qu'il ne touchait qu'en rêve... »³⁴⁸. Ici l'ombre est surtout perçue comme un intermédiaire entre lumière et nuit, un entre-deux qui situe le personnage dans un nulle part. En effet, les "ombres" vivent dans un monde à part, sorte de limbes pour personnes qui ne se sentent pas faites pour la vie... ni pour la mort. Quelques temps avant de se donner la mort Luc confie à son père son sentiment d'être un « corps invisible dans la foule »³⁴⁹. Mais contrairement à Tony, lui n'est pas resté à la lisière et a pris le risque de la nuit : il s'est suicidé. Autre personnage au ban de la vie, le violeur dont la voix se fait porte-parole de tous ceux pour qui comme lui « il n'y a que nos ombres à déshabiller la nuit, dans les rêves, dans les bras de ces filles qu'on a vues dans la rue ou dans les films, et puis dans ceux des filles qui n'ont que l'image de l'amour qu'on voudrait leur faire. »³⁵⁰. S'il déshabille une ombre plutôt qu'un corps, c'est que sa vie, nous en reparlerons, penche plus du côté d'un univers onirique ou fantasmé qui s'oppose à la vie véritable. Par le passé déjà, s'il est admis parmi la communauté de ses amis, c'est selon lui « parce qu'ils ne me voyaient pas »³⁵¹. Lui aussi se situe dans un entre-deux, ses premières paroles sont les suivantes :

« Moi dans la foule, je ne suis plus tout à fait cet homme, pas encore cette ombre. Pas encore quelqu'un mais plus tout à fait personne. »³⁵²

³⁴⁷ Ibid., p.116-117

³⁴⁸ *Seuls*, p.68

³⁴⁹ *Loin d'eux*, p.86

³⁵⁰ *Ceux d'à côté*, p.105

³⁵¹ Id., p.45

³⁵² Ibid., p.19

Etrange manière de se présenter, à la charnière entre ombre et homme, entre quelqu'un et personne, le violeur semble nous poser une énigme. Personnage en transition, le violeur, parce qu'il a violé, bascule du statut de quidam à celui de personnalité. Pour l'heure cependant, il n'appartient à aucune rubrique clairement identifiée et c'est cet espace non identifié qu'il occupe. Ailleurs, pour parler des rencontres superficielles qu'il fait il dit qu'après un échange de banalités « chacun repart dans son ombre »³⁵³, ce qui fait écho à l'expression « chacun repart dans son coin », comme si par "ombre" il fallait entendre un espace loin du reste, coupé de tout, comme si être une ombre était vivre à l'écart, dans son coin. Le père de Luc, Jean, se voit justement comme un « spectre »³⁵⁴, quand il évoque l'amour qui liait sa femme Marthe à Luc, ce qui le tenait à distance, seul et exclu au sein du foyer.

Ombres sans corps, contours sans matière, les personnages de Mauvignier expriment peut-être ainsi de manière plus contemporaine une forme de « paratopie » corporelle, leur sentiment de manquer de consistance, d'exister en marge des autres ou de la vie, dans un univers à part, qu'il s'agisse d'une frontière entre deux mondes, d'un état de transition ou d'un recoin. Mais cette hypothèse n'écarte pas la symbolique de ce corps "entre deux mondes", corps que l'évènement a fait basculer dans un ailleurs qui n'est ni la vie, ni la mort.

- l'ombre entre effacement et permanence

De l'absence de consistance à la disparition, il n'y a qu'un pas. Luc l'a franchi comme nous l'avons vu plus haut. Claire, qui est bouleversée après son viol, parle de la difficulté de « n'être plus qu'un corps qui a survécu à sa propre mort, et n'être rien d'autre qu'une ombre, rien. »³⁵⁵ L'évènement traumatique a transformé son corps en ombre, sur le corps plane l'ombre du viol, son corps disparaît pour laisser place à « rien » mis sur le même plan que l'ombre. Ce « rien » traduit la mort physique qui lui incombe. Dans *Apprendre à finir*, c'est d'abord l'homme paralysé qui se sent « devenir lui-même une ombre »³⁵⁶ à force de ne pouvoir rien faire, il ne se sent plus exister. Mais les regards indifférents qu'il porte à son épouse la poussent à croire qu'il cherche à l'effacer. Qu'il s'agisse du début où ses « sourires trop pâles (...) s'éteignaient en tombant sur ses yeux »³⁵⁷ ou de la fin du récit où elle se voit comme « celle qu'il effaçait »³⁵⁸, les verbes sont éloquents. Malgré ses efforts, l'épouse sera incapable de s'attirer à nouveau l'amour de l'homme avec qui elle a toujours vécu, et c'est une nouvelle vie qui commence pour elle qui devient alors une ombre. On retrouve le même processus de disparition progressive chez Marthe. A la mort de son fils Luc elle a « les traits gommés par la pâleur », son visage s'efface.

³⁵³ Ibid, p.91

³⁵⁴ *Loin d'eux*, p.26

³⁵⁵ *Ceux d'à côté*, p.53

³⁵⁶ *Apprendre à finir*, p.27

³⁵⁷ Id., p.16

³⁵⁸ Ibid, p.107, c'est nous qui soulignons

Comme s'ils se rapprochaient de la mort réelle ou métaphorique, les personnages dont le monde bascule subissent une altération de leur corps, tendant à les assimiler davantage à des ombres. Lorsqu'il apprend la trahison de Pauline, Tony quitte travail et appartement sans laisser de traces, lui qui était déjà « enclin au reniement de lui, à l'effacement »³⁵⁹, finit par disparaître au sens propre, devient un être « errant »³⁶⁰, une sorte de fantôme que ni son père, ni Pauline ne parviennent à retrouver. L'ombre est associée au thème de la mort : les robes noires, qui « collent à la peau »³⁶¹ de Marthe et de sa sœur Geneviève à l'enterrement de Luc, les assimilent à des ombres, tout comme les ombres de Tony et son père les précèdent après l'enterrement de la mère³⁶². Chaque fois, c'est de la disparition d'un monde dont il est question, un monde harmonieux mais perdu, qui jette son ombre sur ceux qui restent, comme un deuil.

Bien que proches de la mort, ces ombres ne disparaissent véritablement jamais. Sortes d'esprits perdus entre deux mondes, elles persistent sous forme de présence, sorte d'esprits qui viennent côtoyer ceux qui restent. Malgré sa mort, Luc entoure Céline de son « ombre pleine de chaleur »³⁶³ pour la consoler de rester seule, mais aussi comme une trace imperceptible de l'évènement de son suicide. Quand les anciens d'Algérie revoient pour la première fois depuis la guerre des maghrébins à l'Intermarché du coin, Rabut commente :

« ça avait été comme de revoir surgir les morts ou des ombres comme elles savent parfois revenir, la nuit ... »³⁶⁴

Associées à la nuit, à la pénombre, les ombres sont les traces, les vestiges de ceux qu'on ne voit plus mais qui nous ont marqués, incarnent des évènements, et survivent en nous, près de nous. Elles peuvent aussi porter la parole de ce qui s'est passé. A la toute fin de la quatrième partie d'*Apprendre à finir*, l'épouse est désespérée. Lorsqu'elle part faire le ménage et laisse son mari seul à la maison, elle observe le combiné téléphonique, ce qu'il y a autour : les feuilles de papier blanches, le pot en plastique avec les crayons dedans. Rien n'a bougé à son retour, rien ne témoigne qu'il l'a appelée, l'autre, la rivale. L'absence de preuves face au pressentiment qu'il la trompe encore la déboussole. Elle s'interroge :

« Et j'aurais supplié qu'on me réponde enfin, une fois, pour qu'une fois je n'aie pas à redouter la nuit, pour qu'une fois, moi, je ne sois pas seule contre les ombres. »³⁶⁵

Les ombres qui ponctuent la phrase et cette quatrième partie "incarnent", si l'on peut dire, le souvenir de la tromperie, la voix des infidélités passées. Voix de la sagesse et de la dure réalité, les ombres rappellent ce qu'elle ne veut pas voir, et qui surgit malgré elle la nuit. Peut-être parce que c'est dans la nuit qu'on peut mieux faire face à la vérité, à l'instar du héros qui s'est crevé les yeux, les personnages de Mauvigner écoutent la nuit les ombres

³⁵⁹ *Seuls*, p.33

³⁶⁰ *Id.*, p.160

³⁶¹ *Loin d'eux*, p.48

³⁶² *Seuls*, p.65

³⁶³ *Loin d'eux*, p.117

³⁶⁴ *Des Hommes*, p.87

³⁶⁵ *Apprendre à finir*, p.101

leur dire les évènements tels qu'ils se cachent à eux-mêmes. Tony sait pertinemment que Pauline ne sera pour lui qu'une "bonne copine", pourtant il se prend à croire qu'ils seront plus qu'amis :

«... c'était naturel de croire que marcher aux côtés d'une femme qui nous sourit, porter ses bagages, connaître le nom de son parfum, savoir où le soir elle pose ses bijoux, c'était dans le regard des autres avoir réussi plus loin que cet exploit de lui parler.

Il a voulu ce bonheur de faire comme si c'était vrai. Il a voulu lutter pour faire taire les **ombres** qui le ramenaient à lui-même, et ne pas s'avouer qu'il faudrait faire deux lits et se parler des amours déçues, rire devant des verres vidés avec la même boulimie, le goût amer qu'il y a à partager les échecs. »³⁶⁶

L'extrait en deux temps révèle l'opposition qu'il y a entre d'une part les faux espoirs d'« avoir réussi », et de l'autre la vérité que les ombres nous amènent à nous « avouer », faute de savoir les « faire taire ». Ces ombres parlantes rappellent les voix d'outre-tombe qu'on peut souvent entendre dans les romans de Laurent Mauvignier ; en effet, bien que suicidé, Luc raconte son histoire dans *Loin d'eux*, sans que cela n'interpelle véritablement le lecteur tant comme les autres personnages, cette voix est avant tout celle d'une ombre. Des ombres qui nous racontent des histoires, l'idée est explicitement formulée à la fin de *Des Hommes*, lorsque Rabut décide de ne pas accompagner les gendarmes chez Bernard :

« Peut-être que ça n'a aucune importance, tout ça, cette histoire, qu'on ne sait pas ce que c'est qu'une histoire tant qu'on n'a pas soulevé celles qui sont dessous et qui sont les seules à compter, comme les fantômes, nos fantômes qui s'accumulent et forment les pierres d'une drôle de maison dans laquelle on s'enferme tout seul, chacun sa maison, et quelles fenêtres, combien de fenêtres ? »³⁶⁷

A chaque fantôme son histoire, à chaque ombre sa voix qui raconte ce qui s'est passé...

Conclusion de la deuxième partie :

Ainsi les personnages ont inscrit en leur corps la trace des évènements qui les ont bouleversés, à l'origine d'une fracture entre le sujet et son enveloppe corporelle. Les évènements s'inscrivent dans la chair par des dysfonctionnements physiques, ou dans la représentation de ce corps perçu comme étranger, replié, ou fantomatique. Dans tous les cas la voix narrative observe le corps comme un objet qui échappe à son propriétaire, en rupture avec le sujet qui ne s'y sent pas à sa place. En ce sens nous pouvons dire que ce corps qui fait défaut au personnage n'est pas tant l'objet d'une quête, que le reflet de sa situation : bouleversé, perdu, le sujet ne trouve plus sa place, en décalage permanent avec le monde jusque dans sa propre chair.

³⁶⁶ *Seuls*, p.21

³⁶⁷ *Des Hommes*, p.270

Il convient de revenir un instant sur le corps social lui-même présenté en rupture avec le sujet, et ce, parfois, avant même que le sujet ne soit confronté à l'évènement majeur qui a détruit sa vie. Certes, le travail en marge de Tony est antérieur au départ de Pauline, le père de Luc se sent au ban de sa famille avant même le suicide de son fils, ce n'est pas parce qu'il a fait la guerre d'Algérie que Bernard était dès son enfance mal aimé de ses parents, rejeté de la famille, et bien avant d'avoir violé Claire, le violeur n'était pas à sa place parmi ses "amis"... bref la chronologie empêche d'imputer à l'évènement principal la cause de cette fracture sociétale généralisée chez les personnages, ce qui constitue notre fil. Pour rendre notre propos cohérent, il faut donc préciser que toutes les voix narratives que nous étudions rapportent des évènements qui ont déjà eu lieu. Ces voix sont donc des voix *a posteriori*, et partant, comme nous le montrons dans la troisième partie, des voix qui n'échappent pas à une part de reconstruction des faits. Autrement dit, une première hypothèse serait de dire que les voix reconstruisent des histoires de personnages en soulignant tout ce qui fait fracture dans leur parcours. En vue de rendre-compte d'un *ethos* en rupture, l'évènement est rendu comme le couronnement attendu d'une rupture plus profonde, quasi-existentielle, bien qu'il soit lui-même à l'origine de cette vision de personnage brisé. Une autre hypothèse peut considérer que des évènements traumatiques, plus ou moins tus mais antérieurs, sont déjà à l'origine de ces parcours de vies brisées : décès de la mère lorsqu'il était enfant pour Tony, jour de manifestation nié pour le père de Luc, quant aux cas de Bernard ou du violeur, toutes les hypothèses sont possibles, dans la mesure où souvent un évènement en révèle un autre, plus profond. Les romans de Laurent Mauvignier sollicitent l'imagination en la matière. Nous avons déjà parlé de ces "strates" d'évènements, dont la voix de Rabut dévoile l'importance, rappelons donc en guise de conclusion sur ce point qu'« ...on ne sait pas ce que c'est qu'une histoire tant qu'on n'a pas soulevé celles qui sont dessous...»³⁶⁸.

Il importe ainsi de noter à quel point l'évènement donne son empreinte à la voix, la façon à son image. Défini lui-même comme une fracture entre un monde et un autre pour le sujet qui le vit, l'évènement se traduit dans la voix par une prédominance du thème de la fracture : fracture temporelle, fracture sociale et corporelle. Ainsi le personnage ne peut se retrouver que dans la voix, ce qui n'est pas original en littérature :

« On sait depuis Beckett qu'un personnage, c'est une bouche qui parle »³⁶⁹

Comme pour les personnages de Samuel Beckett, Laurent Mauvignier « défait l'illusion d'une voix qui coïnciderait (...) avec un lieu, un ici, un langage intérieur, un corps, un sujet »³⁷⁰. A la différence de Beckett qui défait cette illusion en ne donnant pas vraiment d'inscription temporelle, sociale et corporelle, en cultivant le flou qui les entourent, Mauvignier place ses personnages dans une époque, une durée relativement claire, convoque une microsociété autour des protagonistes et les dote d'une représentation corporelle assez complexe. C'est

³⁶⁸ *Des Hommes*, p.270

³⁶⁹ Entretien avec Jean Laurenti, in *Le Matricule des Anges*, mars 2004

³⁷⁰ Jean-Pierre Martin, Op. Cit., p.179

peut-être pourquoi, contrairement à ceux de Beckett, aux personnages de Mauvignier il arrive souvent autre chose que "d'attendre Godot", - ou alors, quand c'est le cas, comme pour Cathy ou Luc qui semblent attendre quelque chose de la vie, c'est dans une version rendue plus contemporaine par ce cadre. Chaque fois, c'est en soulignant l'inadaptation du sujet à ce temps, cette société, et ce corps, que l'écrivain contemporain inscrit dans la voix le bouleversement de l'évènement. On retrouve ainsi à nouveau l'idée d'une poétique de l'évènement dans la mise en voix des romans de Laurent Mauvignier. N'oublions pas toutefois, que ces voix font avant tout l'objet d'une construction, celle de leur auteur. L'évènement lui-même est l'objet d'une fabrication, celle de la mise en voix.

Troisième partie :

Petite fabrique de l'évènement

Nous avons vu dans les parties qui précèdent que la voix pouvait porter la trace de l'évènement sans passer par le récit de son déroulement, simplement en manifestant à quel point il est ineffable, et combien il bouleverse et fracture la vie de celui qui le subit. Nous allons désormais nous intéresser à la façon dont les récits portent la trace d'une certaine fabrication de l'évènement. L'évènement n'est pas une donnée préconstruite qu'il s'agirait de rendre par le récit, mais bien un acte insaisissable en soi qu'une voix fabrique. La forme du témoignage, avec lequel flirtent les romans, permet de montrer qu'un évènement est le fruit d'une reconstruction par le biais d'une enquête. Nous interrogerons donc la forme du témoignage et la figure du témoin. Le style plutôt considéré comme "naturel" qui découle de cette forme n'est toutefois pas synonyme d'authenticité. La tentation du romanesque est elle aussi à l'œuvre, montrant par-là que même dans un style de facture "sincère", la voix fabrique l'évènement. Mais n'est-ce pas simplement la voix qui est évènement, c'est ce sur quoi nous terminerons.

1- Forme du témoignage, figures de témoins

Ce qui peut être étonnant dans les romans de Laurent Mauvignier, c'est que souvent, la voix qui rapporte les évènements n'est pas celle qui a été directement touchée par lui. Dans le premier roman, tous les personnages, de celui qui était directement concerné par le suicide, Luc, aux très proches, la mère, le père, et Céline, jusqu'aux parents plus éloignés, l'oncle et la tante de Luc, tous avaient leur voix. *Apprendre à finir* concentre la voix du personnage directement concerné par la rupture, l'épouse. Mais par la suite l'auteur tend faire endosser le récit par des personnages "secondaires", ceux qui n'ont justement pas directement vécu ce dont ils parlent. Dès 2002 *Ceux d'à côté* fait alterner les voix du violeur mais aussi de Cathy, la voisine, l'amie de celle qui a été agressée. Dans *Seuls*, pour raconter l'histoire de Tony et de Pauline, ce sont les voix du père de Tony, puis de l'amant de Pauline, qui sont employées. *Des Hommes* fait essentiellement parler Rabut, le cousin du protagoniste Bernard, et Février, un ami. Le dispositif énonciatif tend à donner la voix non au protagoniste de l'évènement, mais à un proche, ami, père, amant ou cousin, témoins plutôt qu'acteurs de l'évènement. D'où l'intérêt que les romans semblent accorder à la forme du témoignage, d'autant que l'écriture semble y puiser son style.

a) Entre confiance et témoignage

- des romans qui s'écoutent

On pense assez naturellement au témoignage en lisant les romans de Laurent Mauvignier. La raison essentielle réside évidemment dans le style oral de ces voix qui s'expriment. Pas de langage familier³⁷¹ mais des mots simples, une syntaxe, des tournures, proches du style oral avec des négations incomplètes, le "ça" qui remplace "cela", la parataxe, l'anacoluthie... Nous en avons déjà livré tout un panel au gré des citations qui précèdent. Elles produisent cet effet de donner à entendre le texte, place le lecteur dans une position d'écoute, plus que de lecture. Avant *Des hommes*, il semble que le destinataire de ces voix soit la voix elle-même, que le discours ne tienne pas compte d'un interlocuteur, même si le lecteur "entend" ces témoignages à la lecture. En revanche dans le dernier roman, si la voix continue de parler pour elle-seule, par moments elle manifeste la prise de conscience d'un interlocuteur indéfini. Cela se traduit par exemple par l'usage de parenthèses lors du début :

« ...moi j'aurais dit plutôt que c'était la foi d'un illuminé (mais j'ai des raisons pour avoir pensé et vu comme ça)... »

Comme si soudain le discours changeait de destinataire, la voix semble faire un aparté dont le destinataire n'est pas identifié.

« Enfin, non, ce n'est pas comme ça qu'il faut raconter »³⁷²

La voix de Rabut a aussi conscience d'être en train de raconter une histoire tout en parlant pour elle-même. En effet à ces moments du discours, Rabut ne s'adresse à aucun autre personnage, sa voix est bien une voix de la conscience mais qui endosse aussi en quelque sorte le rôle de conteuse. Elle parle d'ailleurs de « notre histoire »³⁷³ alors qu'une fois encore, la voix est silencieuse, seule, ce que parasite le possessif au pluriel. Avec qui la voix partage-telle l'histoire ? S'agit-il d'une simple auto-analyse ? Lors de ces moments, elle tend à faire advenir un destinataire potentiel de ce discours, ouvre un espace au lecteur/auditeur, que ce dernier est libre d'occuper. En offrant une place au lecteur, jusqu'alors relégué dans le second niveau d'énonciation, Laurent Mauvignier renforce aussi l'effet d'écoute induit par la voix et inscrit le lecteur comme destinataire d'un discours.

- des voix-témoins

S'il faut écouter, c'est que ce qui est dit présente de l'importance. Les personnages revendiquent la parole lorsqu'ils la prennent, de manière ostentatoire. Dans le premier roman, c'est plutôt par la tournure récurrente « Moi, X... » en début de paragraphe que les voix s'inscrivent dans le témoignage. « Moi, Luc, j'entends tout ça... », « ...moi, Gilbert, je

³⁷¹ A l'exception de *Loin d'eux* qui comporte une fois les verbes « gueuler » et « chier », le reste de l'œuvre ne recourt pas au style familier ni grossier

³⁷² *Des Hommes*, p.48

³⁷³ *Id.*, p.42

crois qu'ils ne remonteront jamais... », « Et moi, Jean, pendant ce temps... », « Alors moi, Geneviève, ça m'a soulagé... »³⁷⁴. Plus qu'une manière d'identifier ces voix qui s'entrecroisent, ces tournures font écho au « Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur, mon frère... », recueilli par Foucault, (ou, pour la "littérature" d'adolescents, « Moi, Christiane F., treize ans, droguée, prostituée... »,) et infléchissent le texte vers la forme du témoignage. Dans *Ceux d'à côté*, la forme du pronom tonique "moi" suivi d'une virgule est encore très présente comme amorce de paragraphe, dans la voix de Cathy comme de celle du violeur, sauf qu'il n'est plus suivi du prénom³⁷⁵. Sans doute cela aurait-il alourdi le style.

Dans les romans suivants, *Seuls* et *Des Hommes* en particulier, il faut quelques pages avant d'identifier les narrateurs. Le récit semble au début pris en charge par un narrateur omniscient. Soudain le personnage se dévoile :

« ... ce père (...) qui traîne encore cette autre histoire et se la redit tous les jours pour essayer de comprendre ce qu'il sait mieux que tous les autres puisque voilà, ce père, c'est moi. »³⁷⁶

L'effet est d'autant plus saisissant que, comme le montre l'exemple, le personnage parlait de lui à la troisième personne jusqu'à présent. Le même procédé est employé dans la deuxième partie de *Seuls* pour Guillaume, l'amant de Pauline, qui prend en charge la suite du récit :

« Elle était là, entièrement à cet homme et ce regard qu'elle avait, si large, perdu, presque effrayant tant il attendait : et puisque l'homme était venu pour s'accrocher à ce regard qu'elle avait, les yeux verts, presque gris sous les larmes, cet homme s'en souviendra, oui, il se souviendra de ça, je me souviendrai toujours, puisque cet homme qui est revenu, c'est moi. »³⁷⁷

Le parallèle entre les deux narrateurs est frappant : chaque fois la technique de présentation est la même : passage de la troisième à la première personne, recours au lien logique de cause et « c'est moi » final. Le personnage quitte donc son statut de personnage pour devenir narrateur à partir du moment où il devient témoin. Mais chaque fois surtout, le personnage revendique la narration dans un contexte où il assure la véracité de ce qui est dit (« sait mieux que tous les autres », « je me souviendrai toujours »). Il s'agit de cas typiques d'« autodésignation du sujet témoinant »³⁷⁸ dont parle Paul Ricœur. Le témoin cherche à attester de la véracité du témoignage. Ce qui est dit peut donc être cru, d'autant que les personnages narrateurs sont des proches qui ont assisté aux événements : le père, l'amant. Il faut d'ailleurs préciser que lorsque les événements ne sont pas rapportés par la voix qui les a vécus, celles qui racontent sont toujours des personnages intimes des protagonistes : la famille de Luc, Cathy avec Claire, son amie, et dans une moindre mesure, Rabut avec Bernard, son cousin. C'est pourquoi on peut donc accorder crédit à ce qui est rapporté. Ces récits oralisés peuvent ainsi s'entendre comme des témoignages.

³⁷⁴ *Loin d'eux*, pp. 45, 60, 69, 88

³⁷⁵ On trouve de nombreux exemples, citons pp.10 « Moi, je montais derrière... », 16 « Moi, je ne vais jamais à la piscine... », 19 « Moi, dans la foule... », 37 « Moi je n'ai rien entendu», 38 « Moi, j'avais le casque... »...etc

³⁷⁶ *Seuls*, p.24

³⁷⁷ *Id.*, p.109

³⁷⁸ Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, 2000, p. 204

D'ailleurs à l'intérieur des œuvres, l'idée de témoigner est représentée. Par exemple dans *Loin d'eux*, les prénoms de Luc et de Jean ne sont sans doute pas le fruit du hasard. Comme des évangélistes, ils ont pour tâche de propager ce qui s'est passé. Le témoignage est aussi mis en abyme dans le dernier roman : Chefraoui se rend à la gendarmerie pour faire une déposition et Rabut est sollicité par le maire et les gendarmes pour témoigner de ce qui s'est passé dans la salle des fêtes. Mais il n'ira pas. Dans ce cadre institutionnel à visée punitive, Rabut ne trouve pas sa place de témoin. Le témoignage dans les œuvres de Laurent Mauvignier se conçoit en effet comme quelque chose qui relève de l'intime, adoptant le ton de la confidence.

- le ton de la confidence

La confidence, à la différence du témoignage, place l'énonciateur et le destinataire dans une relation de complicité que le témoignage n'implique pas forcément. Cette complicité est souvent à l'œuvre dans les romans, notamment entre la voix qui rapporte les événements, et le sujet qui les a vécus. La présence de ces duos est relativement importante : Cathy/Claire, Tony/son père, Pauline/son amant, Rabut/Bernard et peut rappeler la relation de maître et valet, ou héros et confident du théâtre classique au plus contemporain. Cathy a un don pour recevoir les confidences des autres, notamment celles de Claire³⁷⁹, et l'origine de l'évènement rapporté est bien souvent un aveu. Aveu de Claire à Cathy concernant son viol, mais aussi de Tony qui vient « tout dire »³⁸⁰ à son père. Avouer et voix partagent la même origine étymologique, comme le rappelle peut-être inconsciemment Rabut qui met sur le même plan les verbes avouer et dire :

« ...il faudra bien le- l'avouer, le dire,... »

Aussi trouve-t-on de nombreuses références au thème de l'aveu. Dans *Loin d'eux* il est presque toujours exprimé avec réticence, voire à la forme négative : Luc « ose à peine [s]'avouer » la vérité concernant les lettres qu'il envoie à ses parents, évoque « cet aveu qu' [il] ose à peine formuler »³⁸¹, qui se soldera par un échec à dire (« ne pas avouer que je devrais écrire ça à mes parents »³⁸²), Marthe note que « Jean, jamais n'aurait avoué ça »³⁸³, son amour de Luc, Geneviève s'interdit de dire combien elle en veut à Luc : « ne pas avouer, ne jamais dire la colère que j'ai contre lui »³⁸⁴, l'ouvrier qui travaille avec Jean a « peur d'avouer » son vertige³⁸⁵... Cela rejoint les analyses concernant l'impossibilité de dire déjà évoquées³⁸⁶. Mais le paradoxe c'est que tout en exprimant sa peur ou son refus d'avouer quelque chose, la voix livre une confidence. Le lien de confiance qui s'établit ici ne concerne plus deux personnages, mais un seul qui dialogue avec lui-même, s'avoue les choses qu'il ne

³⁷⁹ *Ceux d'à côté*, p.15

³⁸⁰ *Seuls*, p84

³⁸¹ *Loin d'eux*, p.39

³⁸² *Id*, p.40

³⁸³ *Ibid.*, p.44

³⁸⁴ *Ibid.*, p.71

³⁸⁵ *Ibid.*, p.88

³⁸⁶ Cf. première partie

souhaite pas dire. Le lecteur étant le destinataire second de cette voix se retrouve lui aussi dans la confidence. Entre confidence et témoignage, le discours cherche avant tout à conserver les traces de ce qui s'est passé, tout en employant de la réserve à dire les choses. Cette forme employée par les récits de Laurent Mauvignier permet de rappeler une fois encore que l'évènement n'est pas donné une fois pour toute, mais qu'il fait bien l'objet d'une investigation.

- *des récits d'investigation*

Pour dire ce qui s'est passé, les romans adoptent la forme du témoignage intime parce qu'il faut mener l'enquête pour retrouver l'évènement. La voix s'en charge, à la recherche de son propos ; atermoiements, corrections sont monnaie courante, manifestant une pensée en cours de réflexion :

« On ne sait pas ce qu'on doit penser. Ou bien, est-ce qu'on sait déjà ? Peut-être que si. Si, déjà. On sait. Est-ce qu'on sait ? C'est seulement plus tard qu'on se dit qu'on savait déjà, à ce moment là, à ce moment-là, et que simplement on n'osait pas se dire,

Oui, c'est ça. »³⁸⁷

A tâtons, la voix prend ici conscience qu'elle savait déjà ce qui s'était passé dans la caserne, bien qu'elle n'ait pas voulu s'avouer ce massacre. On observe ainsi souvent une voix en marche, qui semble spontanée, porte la trace de ses corrections et de son cheminement :

« Moi non plus je n'avais rien fait. Comme si j'étais démantibulé à la manière de, non, au contraire, pas comme un pantin parce qu'eux, les pantins, ils ne veulent rien, parce qu'ils n'ont pas de force alors que moi je n'étais que force... »³⁸⁸

Ce *work in progress* manifeste la difficulté à retrouver la teneur des évènements, le violeur tâchant dans l'extrait qui précède d'être le plus précis possible. Ce qui s'est passé fait ainsi l'objet d'une quête, d'une investigation de la part de la voix qui le met à jour progressivement.³⁸⁹ Cela place les romans de Laurent Mauvignier dans une tendance contemporaine, soulignée par Dominique Viart. Le roman contemporain adopte en effet souvent un modèle narratif proche du roman policier, qui consiste à faire émerger des choses enfouies, au fil du récit, romans qu'on peut ainsi qualifier de « romans archéologiques »³⁹⁰. L'évènement, dans les romans de Mauvignier, fait ainsi l'objet d'une enquête, c'est pourquoi les personnages qui "prennent la parole" jouent le rôle de témoin, un statut bien particulier sur lequel nous allons maintenant nous pencher.

³⁸⁷ *Des Hommes*, p.236

³⁸⁸ *Ceux d'à côté* p.88

³⁸⁹ Nous renvoyons aux analyses de la première partie concernant la manière dont les évènements se dévoilent peu à peu (3, b, *des bombes à retardement*)

³⁹⁰ Dominique Viart, "Fictions critiques : La littérature contemporaine et la question du politique", in *Formes de l'engagement littéraire(XVè-XXIè siècle)* sous la direction de Jean Kaempfer, Sonya Florey et Jérôme Meizoz, Antipodes, 2006, Lausanne, pp. 199-200

b) Vivre ou écrire... ou... "être du bon ou du mauvais côté du manche"

A l'occasion de la parution de *Dans la foule*, Laurent Mauvignier précise ce qui caractérise les personnages à qui il donne la parole :

« Pour parler, il faut être du mauvais côté du manche. Tony, lui, est du bon côté, c'est un beau personnage, il est dans la vie, dans l'action. Alors que Jeff enregistre, il restitue. Il y a un rapport de passivité à la parole, de soumission. »³⁹¹

En donnant aux voix le rôle d'enregistrer, de restituer, l'auteur les place dans la mission de témoin, du côté de la passivité à la vie, au contraire des personnages qui n'ont pas la parole, comme le Tony de *Dans la foule*, qui eux s'inscrivent dans le monde. Ce système impose alors une sorte de bipartition entre les personnages que développent les principaux intéressés.

- deux communautés de personnages

Les personnages des romans de Laurent Mauvignier se répartissent souvent en couples dont l'un est dans la vie, l'autre pas, le premier connaît les événements, l'autre les consigne. Si cette répartition est en place dans tous les romans, elle est davantage exposée sous forme de théorie dans *Ceux d'à côté* par Cathy et le violeur, tous deux du « mauvais côté du manche ». Bien qu'elle constate elle-même cette distribution des rôles, Cathy en refuse la responsabilité et s'insurge contre l'expression employée par Claire, " être doué pour la vie", comme si ce n'était qu'une question de talent :

« Comme si oui, comme ma mère dit parfois que mon père, lui, il était *doué* pour la vie. Comme si les autres n'avaient qu'à se reprocher à eux les jours ternes, comme s'il fallait se dire, eh bien oui, c'est comme ça, tant pis pour moi, je ne suis pas doué pour la vie, je n'ai qu'à regarder les autres avec ce talent qu'ils ont d'être *doué* pour la vie et me dire, restons là, tranquille ; et sans rien faire asseyons-nous, regardons vivre les gens faits pour ça, ceux-là qui ne nous dirons jamais autre chose que de regarder comment ils font, eux... »³⁹²

Dans sa manière de décrire les choses, le verbe « regarder » revient par trois fois pour caractériser ceux qui ne sont pas dans la vie. Observer, s'asseoir, et rapporter ce qu'elle voit, c'est la fonction qui lui est dévolue, elle qui se considère justement « comme un petit satellite mort gravitant autour d'une planète en vie »³⁹³, cette planète étant certainement appelée Claire. Comme Cathy, le violeur parle de « ceux pour qui la vie est faite »³⁹⁴, communauté à laquelle il n'appartient pas, bien qu'il soit impliqué dans l'évènement du viol. En réalité, il en parle comme s'il n'avait décidé de rien, cet évènement lui échappe, il semble juste avoir assisté à la scène en tant que spectateur :

«Moi aussi j'étais sous mon corps quand il est sorti de moi et que j'ai vu sa force, cette force, comment c'est moi aussi qu'il a jeté par terre, mon corps, quand il l'a faite tombée, elle. Elle qui avait enlevé son

³⁹¹ Entretien avec Jean Laurenti, in *Le Matricule des Anges*, mars 2004

³⁹² *Ceux d'à côté*, p.75, c'est nous qui soulignons le verbe regarder

³⁹³ Id., p.58

³⁹⁴ Ibid., p.65

imperméable et je revois comment ma furie a jeté sur elle sa violence, sur son chemisier gris, sa jupe aussi. »³⁹⁵

Comme Cathy, il appartient à " ceux d'à côté " ainsi que le suggère le titre. D'ailleurs quand il la rencontre, le violeur voit tout de suite qu'elle appartient au même monde que lui :

« ... car elle, j'étais tellement sûr à ce moment-là qu'elle savait comme moi cette façon de marcher en dessous des autres, qu'elle était aussi comme on est, quelques uns, j'imagine, je rêve, à marcher sans bruit à côté des autres... »³⁹⁶

Les quelques autres auxquels peut faire référence le violeur sont par exemple Rabut, le père de Tony, Luc ou encore la narratrice d'*Apprendre à finir...* tous observateurs fidèles de personnages vivant auprès d'eux.

Cette communauté rappelle les ombres dont nous parlions dans la partie précédente. Il convient de s'arrêter un instant sur le sujet. En effet, les ombres, nous l'avons vu, caractérisent les voix des personnages bouleversés par les événements. Or nous sommes en train de préciser que les voix sont plutôt du côté du non- événement, de l'observation, et du récit. Une première hypothèse serait qu'il existe plusieurs catégories de personnages-ombres. Qu'ils aient basculé dans une vie de fantôme à cause de l'évènement, ou qu'ils le soient parce qu'ils se sentent en dehors de la vie, les personnages sont à leur manière tous un peu "à côté". Autre hypothèse, ces voix qui racontent constituent une « mémoire des proches », dont parle Paul Ricœur, à mi-chemin entre mémoire individuelle et mémoire collective³⁹⁷. A ce titre elles se chargent d'« attester » de l'existence des leurs³⁹⁸. Elles doivent ainsi être tout aussi bouleversées, en racontant l'histoire des leurs, que ceux qui ont eux-mêmes vécu les événements ; une sorte d'empathie se transmet par la voix.

A l'inverse de ces observateurs, il y a Claire. Malgré le viol qu'elle a subi dont jamais elle ne se défera vraiment, elle tente d'échapper à l'inertie à laquelle cet événement la condamne. Avant son agression, elle est un personnage positif, plein de projets : l'amour, le travail, les enfants, vivre ailleurs...³⁹⁹. Après, elle est abattue mais parvient à partir, « ailleurs, dans une autre ville »⁴⁰⁰ pour "refaire sa vie". Dans la lignée de ce personnage qui revient d'un événement traumatique, citons Céline qui se remet à vivre malgré la mort de Jaïmé, et projette de partir dans un autre pays⁴⁰¹, préfigurant le personnage de Tana en voyage de noces lorsque Francesco meurt⁴⁰². Il y a aussi le mari qui parvient à retrouver la vigueur de ses membres malgré l'accident qui l'avait laissé paralysé. Pauline, elle aussi serait du côté de ces personnages. Elle est belle, a rencontré l'amour et compte partir à l'étranger

³⁹⁵ *Ceux d'à côté*, pp.88-89, c'est nous qui soulignons.

³⁹⁶ *Id.*, p.154

³⁹⁷ Paul Ricœur, *Op. Cit.*, pp. 161-163

³⁹⁸ Paul Ricœur, *Op. Cit.*, p. 162 : « Ce que j'attends de mes proches, c'est qu'ils approuvent ce que j'atteste : que je puis parler, agir, raconter, m'imputer à moi-même la responsabilité de mes actions. »

³⁹⁹ *Ibid.*, p.18

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p.76

⁴⁰¹ *Loin d'eux*, p.96

⁴⁰² *Dans la foule*, *Op. Cit.*

définitivement avec Guillaume. Peut-être parce que la vie est ailleurs, partir, quitter le foyer, la ville, ou le pays, est ce qui réunit encore ces personnages positifs. Et parce que vivre, comme nous l'avons vu, c'est ne pas avoir la parole, à part Céline qui n'intervient qu'une fois dans *Loin d'eux*, tous les personnages cités ci-dessus n'ont pas de voix. Quant à Céline, sa prise de parole est motivée par un basculement, celui causé par la mort de son cousin dont elle se sentait si proche, basculement qui la propulse au nombre des porteurs de voix comme elle en a elle-même conscience :

« En quelques secondes, toutes les idées folles qui me sont passées par la tête. Me disant, moi, unique porte-parole maintenant de celui qui pour avoir perdu son visage à l'horizon du monde ne perdra pas sa voix... »⁴⁰³

C'est peut-être le même phénomène qui se produit pour Guillaume, actif, en rendez-vous d'affaire lorsque Pauline retrouve Tony, et qui serait devenu témoin, détenteur d'une voix, au moment où Pauline est tuée, faisant là encore basculer sa vie. Certains personnages témoignent ainsi comme un devoir de faire entendre la voix de ceux qui ne sont plus, comme une nécessaire transmission de « ces voix chères qui se sont tuées »⁴⁰⁴.

A l'inverse il y a le père de Tony. Dès lors qu'il prend de l'ampleur comme personnage, il perd sa voix et se voit relayé par Guillaume⁴⁰⁵. Il suit alors le processus inverse de celui qui l'a porté au rang de témoin-narrateur, cette fois il reprend le statut de personnage⁴⁰⁶.

Le système établi par Laurent Mauvignier entre les personnages qui vivent, et ceux qui témoignent, semble ainsi tout à fait cohérent à quelques nuances près. On peut en effet se demander pourquoi Tony et Bernard qui ne sont pas plus dans la vie que le père de Tony et Rabut, n'ont pas la parole. Quoi qu'il en soit, afin d'approfondir ces figures de témoins, nous allons désormais leur associer la fonction qui leur convient : voir.

⁴⁰³ *Loin d'eux*, p.117

⁴⁰⁴ Paul Verlaine, "Rêve familial", in *Romance sans parole*,

⁴⁰⁵ Même remarque pour Geoff, personnage de *Dans la foule*

⁴⁰⁶ Cf. partie 3, a) – *Des voix témoins*

- « *pourtant quelqu'un voit, toujours.* »⁴⁰⁷

Pour pouvoir témoigner, il faut avoir vu. Comme a « vu » Jean qui raconte l'Apocalypse, Rabut établit ce lien entre voir et témoigner en évoquant « ceux qui (...) avaient assisté à la scène [de la boîte bleu nuit] et ont pu témoigner, après...»⁴⁰⁸. De même, Rondot qui « passe sa vie à la fenêtre »⁴⁰⁹ peut ensuite témoigner avoir vu Bernard passer, s'arrêter, puis faire demi-tour, regarder si quelqu'un venait... seul témoin de l'aventure, mais témoin quand même, car « ...quelqu'un voit, toujours », comme le rappelle Rabut.

Le personnage de Rabut d'ailleurs, quand il prend le statut de narrateur, émerge à la première personne, juste au moment où il évoque la vision inoubliable de l'épisode de la boîte bleu nuit (« ... je reverrai chaque scène en m'étonnant de les avoir chacune si bien en mémoire, si présentes »⁴¹⁰) parce que ce sont ces visions qui lui confèrent le statut de témoin, et partant, sa légitimité en tant que voix. D'où le nombre impressionnant de verbes de perception visuelle à partir de ce moment⁴¹¹.

Notons aussi que lorsque Céline est investie d'une voix, dans les dernières pages, elle se met justement à voir ce que son cousin voyait :

« Luc, toujours, (...) sur les murs, dans les fenêtres, et partout dans cet espace et dans cette vie dans le monde qui palpète moi je voyais Luc, et c'était étrange qu'au spectacle seulement des gens dans la rue les larmes montaient aux yeux, dur de dire, là, devant moi, sa rue, sa rue qu'il a vue si souvent et son regard aujourd'hui, c'est dans le mien qu'il survit, dans le mien qui voit ces choses tout entières occupant ses yeux, ces choses qui étaient les choses de sa vie. »⁴¹²

Comme il y a transfert de la voix de Luc à la sienne, il y a transfert de regard, passage de témoin. Pour témoigner il faut donc voir. C'est sans doute pourquoi les personnages-témoin aiment se poster à leur fenêtre.

- *lucarne et fenêtre sur cour*

«... je le regardais par la fenêtre de la cuisine, assis dans la cour »⁴¹³... Une fenêtre, une cour et un homme paralysé, on se croirait chez Hitchcock. La fenêtre comme poste d'observation est en effet un lieu récurrent, attribut principal de la voix-témoin. C'est par exemple la fenêtre de la cuisine, de laquelle la narratrice voit « que la petite cité tourne en rond sur elle-même et qu'elle se loge comme un cercle où toutes les maisons du coup sont visibles les unes des autres, sans qu'il n'y en ait aucune qui puisse échapper à l'œil »⁴¹⁴.

⁴⁰⁷ *Des Hommes*, p.18

⁴⁰⁸ *Id.*, p.18

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p.50

⁴¹⁰ *Des Hommes*, p.12. Notons que dans les exemples de *Seuls* donnés plus haut, l'émergence du narrateur à la première personne est également associée à l'idée de scènes inoubliables.

⁴¹¹ « regardé », « vue », « vue », fin de la page 12, « regardant », « vu », « vu », p.13, « voir », p.14, « voir », « regardé », « yeux », « voyait », « regardais », « regardais », « vu », p.15 ...

⁴¹² *Apprendre à finir*, p.119

⁴¹³ *Id.*, p.95

⁴¹⁴ *Ibid.*, pp.108-109

Décrite par sa vision panoptique qui rappelle les prisons, cette fenêtre est une vigie, l'épouse une gardienne de prison qui guette son mari qu'elle voudrait pouvoir « surveiller et punir »⁴¹⁵. La chambre de Luc, montée à Paris, est succinctement décrite, mais Geneviève d'oublie pas de mentionner « une sorte de petite lucarne qui ouvrait sur une cour intérieure »⁴¹⁶. On retrouve la fenêtre et la cour, qui permettent à Luc d'être « au spectacle de la vie »⁴¹⁷ dira sa cousine. Ces fenêtres que Marthe a fermées, privant Luc du spectacle, lorsque Jean et ses collègues manifestent bruyamment leur colère, justement face aux fenêtres, afin d'être vus⁴¹⁸.

La fenêtre constitue ainsi un écran qui ouvre sur un spectacle, celui de la vie que les voix observent. Ce poste d'observation est aussi celui du violeur qui semble habiter en haut d'un immeuble et confie :

« ... j'aime regarder de chez moi les trottoirs et les gens, inverser les rôles et les voir sans qu'ils me voient, personne. J'aime bien suivre d'en haut tout ce qui nous agite quand on est en bas ... »⁴¹⁹

Souvent en effet, il observe les gens en bas, en plongée, comme Tony qui restait « toute la journée devant la fenêtre de la chambre, à regarder en contrebas la fin du marché... »⁴²⁰. L'avantage de regarder par la fenêtre, c'est de pouvoir voir sans être vu, sorte de voyeurisme en tout bien tout honneur. Mais Cathy peut aussi bien voir sans être vue au milieu de la foule du self, parce qu'elle n'a rien de remarquable, personne ne songe à la regarder tandis qu'elle voit tout.⁴²¹ Quant au personnage de Rabut, s'il n'est pas face à une fenêtre, il est derrière l'objectif de son appareil photo en Algérie. Or l'appareil photo, ou *camera obscura*, est en effet aussi à sa manière une chambre avec une fenêtre. Mais Rabut n'a pas su voir :

« à ce moment-là j'ai pensé qu'en Algérie j'avais porté l'appareil photo devant mes yeux seulement pour m'empêcher de voir, ou seulement pour me dire que je faisais quelque chose de-peut-être, disons-utile. »⁴²²

C'est pourquoi plus jamais il ne fera de photos. La photographie étant un domaine artistique, on peut voir en Rabut une sorte d'artiste manqué. La figure de l'artiste est d'ailleurs convoquée par ces figures d'observateurs, souvent à leur fenêtre, qui consignent les choses, sans qu'on prête attention eux. Comme l'écrivain, elles observent discrètement le monde, savent le voir, pour en rendre compte par une voix.

c) L'écrivain témoin de son temps

⁴¹⁵ Référence à l'ouvrage de Michel Foucault sur les prisons, *Surveiller et Punir*, Gallimard, 1975

⁴¹⁶ *Loin d'eux*, p.13

⁴¹⁷ *Id.*, p. 117

⁴¹⁸ *Ibid.*, p.28

⁴¹⁹ *Ceux d'à côté*, p.26

⁴²⁰ *Seuls*, p.10

⁴²¹ *Id.*, p.31

⁴²² *Des hommes*, p.258

- la figure de l'écrivain

Il y a quelques personnages qui peuvent faire songer à des figures d'écrivains dans les romans de Laurent Mauvignier, en dehors du fait que ce soit des personnages à leur fenêtre. Notamment parce que nombre d'entre eux écrivent. Luc écrit des lettres à ses parents, à sa cousine, a laissé le fameux post-it avec une phrase inachevée avant de se suicider, et rédige un cahier de notes sur des films⁴²³. Il est d'ailleurs fait d'emblée allusion à cette écriture, dès la première page, et c'est l'avant-dernière page qui évoque pour la première fois les carnets de notes. La place de l'écriture semble importante. Malgré tout nous ne saurons pas ce qu'écrit Luc, ni la phrase en suspens, ni le contenu de ses lettres hormis « je vais bien je pense à vous » ne sont livrés. L'écriture est une présence absente. C'est la même chose pour Tony qui, dans *Seuls*, écrit à l'encre rouge dans des carnets bleus dont nous avons déjà parlé. Nous développons cette image d'écrivain parce qu'elle nous semble plus riche.

Tony a fait une « maîtrise de lettres » qu'il a abandonnée lorsque Pauline est partie⁴²⁴, la première fois. Il aime lire dans le bus en rentrant de la mer⁴²⁵. Il conserve toujours sur lui « un carnet bleu et [des] stylos feutre rouge »⁴²⁶ et il possède dans son appartement une affiche de Hopper qu'il a conservée depuis les études⁴²⁷. Il est en somme inscrit dans un univers littéraire bien qu'au moment du récit, son travail consiste à nettoyer des trains de banlieue. La voix du père se réfère ainsi à de nombreux intertextes littéraires en parlant de lui. Pour le père, Tony se joue « des sérénades imbéciles » au sujet de Pauline, croit cette dernière menacée par « l'hypocrisie d'un Don Juan » ou s'imagine « dans ces grands romans russes où les âmes pâlottes et fluettes promènent leur épilepsie sur les rives d'un fleuve glacé » quand il est avec elle.⁴²⁸ On note que le domaine littéraire est systématiquement dévalorisé par le père qui manifeste l'écart entre les rêves de Tony, formatés par la littérature, et la réalité :

« Il a fait son miracle avec cette idée d'être aimé, d'aimer, avec le ridicule des chansons de variété quand il croyait rejouer Shakespeare. »⁴²⁹

La littérature serait imposture et Tony serait atteint du syndrome de Don Quichotte. Ses désirs, médiatisés par les héros dont il a lu les aventures, font de lui un personnage concerné par le « désir triangulaire » théorisé par René Girard⁴³⁰. Dans la description que le père fait de son fils, il précise d'ailleurs qu'il a les dents mal placées dont « on aurait dit une bataille avec des lances dans tous les coins, qui volent et vont chahuter l'espace »⁴³¹, ou si l'on veut, un chevalier à la triste figure... Si le père est tellement critique à l'égard du domaine

⁴²³ *Loin d'eux*, respectivement pp.9, 22, 120

⁴²⁴ *Seuls*, p.16

⁴²⁵ *Id.*, p.12

⁴²⁶ *Ibid.*, p.24

⁴²⁷ *Ibid.*, p.28

⁴²⁸ *Ibid.*, respectivement pp.26, 33 et 60

⁴²⁹ *Ibid.*, p.56

⁴³⁰ René Girard, *Mensonges romantiques et vérités romanesques*, Grasset, 1961

⁴³¹ *Seuls*, p.10

littéraire qui semble tant correspondre à Tony, c'est sans doute parce que la scène traumatique, à partir de laquelle plus jamais Tony n'a parlé à son père, provient d'un moment où Tony était en train d'écrire⁴³². Mais ses reproches à l'égard de l'écriture ne sont-ils pas fondés ? Bien qu'il n'ait pas ouvert le carnet de Tony au moment où il l'a sorti du sac⁴³³, le père semble savoir ce qu'il contient en réalité, c'est-à-dire rien :

« Il y avait aussi les carnets bleus et les stylos feutre rouges qu'il gardait dans son sac de cuir, toujours pour noter, pour écrire quoi de sa vie et du regard qu'il portait sur celle des autres, rien. »⁴³⁴

Tony le lui aurait laissé pour lui avouer son imposture : il n'écrivait rien qui vaille la peine d'être caché, n'écrivait pas tout court, n'était qu'un imposteur. L'écriture est à nouveau une présence absente et Tony une figure d'artiste manqué. Comme pour Rabut, peut-être que Tony n'a pas su voir. Il ne voit pas que son père l'attend, que Pauline ne l'aime pas... Le problème de Tony est peut-être de trop regarder le monde à travers les livres, à l'instar de son père qui regarde « le monde par le journal et la télévision... »⁴³⁵. Car l'écrivain doit rester à l'affût du monde et de ce qui s'y passe, sans être formaté.

- *une certaine mission de l'écrivain*

A travers ces voix-témoins, l'écrivain semble ainsi livrer sa conception de la littérature : témoigner des événements, de son temps, de son époque. Dans un récent article où il rend hommage à François Bon, Laurent Mauvignier écrit :

« François Bon, et j'en reviens toujours à cette fascination que ça a eu sur moi, est le premier qui, dans un paysage, ne gomme pas les antennes de télévision sur les toits. Ce qui est une opération rare, à laquelle nous sommes redevables, c'est d'écrire le monde comme il est et non comme nous voudrions qu'il soit. »

Puis il précise au sujet de la série d'ouvrages sur des stars du rock et de la pop :

« Et une fois encore François Bon les regarde comme il a regardé le monde, avec compréhension et avec le souci constant de faire entrer dans la grande littérature ce monde minuscule, manufacturé. »⁴³⁶

Par cet hommage, l'écrivain s'exprime sur son propre travail à l'aune de celui de François Bon : il s'agit de rendre compte du réel, de ce qui se passe, de ce qui nous entoure, sans œillères. Pourtant, les romans de Laurent Mauvignier ont plutôt des allures de romans "intimistes". Les voix intérieures, les thèmes du repli, le manque de lien social, nourrissent cette ligne de lecture un peu caricaturale, avec laquelle l'écrivain lui-même déclare vouloir rompre⁴³⁷ en élargissant son champ d'abord avec la tragédie du Heysel (*Dans la foule*), puis avec la guerre d'Algérie (*Des Hommes*), sans toutefois renoncer à ses thèmes de

⁴³² Id., pp. 126-129

⁴³³ Ibid., p.138

⁴³⁴ Id., 24

⁴³⁵ Id., p.123

⁴³⁶ Laurent Mauvignier, « La Folie Bon », in *François Bon, éclats de réalité*, PU Saint-Etienne, 2010, sous la direction de Dominique Viart et de Jean Bernard Vray

⁴³⁷ Déclaration au cours d'une rencontre organisée par Dominique Viart à l'université de Lille3, le 17 mars 2010

prédilection. Il convient malgré tout de noter que son univers n'est pas aussi marqué par le repli sur soi que manifestent ses personnages, qu'il y a une toile de fond qui donne à voir le monde « tel qu'il est et non comme nous voudrions qu'il soit ».

- *témoigner : la dimension sociale*

Nous avons déjà évoqué la situation sociale des personnages de roman. Mais Laurent Mauvignier ne se contente pas d'inscrire ses personnages dans un milieu, il donne quelques fragments de leur réalité, de leur vie quotidienne, en particulier de leur travail. Le travail d'éboueur par exemple, évoqué par l'épouse au travers de sa plainte à le voir partir:

« Plus jamais il n'enfilera les gants qui le protégeaient des coupures, des éclats, comme il ne sentira plus les odeurs des viandes pourries, des restes, comme il ne jettera plus dans la benne ni les cartons ni les sacs éventrés par les chats, n'ayant plus ce jet dans la voix pour faire repartir le camion quelques mètres plus loin, juste après, au moment même où à nouveau avec son collègue de l'autre côté, à droite, à gauche, ils sautaient du marchepied. »⁴³⁸

Même si la description du travail d'éboueur, la difficulté de ce métier, n'est pas l'enjeu principal du roman, l'écrivain ne « gomme » pas cette dimension. Au souci du détail (gants, odeurs, gestes...), on voit comment il est sensible, même, à ces vies difficiles, qui restent toutefois en filigrane. La scène au travail est d'ailleurs une scène incontournable des romans jusqu'à *Des Hommes*. S'ils font grève, Jean et ses collègues, c'est parce qu'ils ont conscience du danger de leur métier :

« ... regardez-les, les mains des types à l'usine, ceux de l'atelier de peinture qui respirent depuis trente ans pour certains les mêmes chimies, les mêmes peintures qui ne leur tournent plus la tête depuis longtemps et qui bouffent leurs poumons encore comme un souvenir poison qui s'agite et persiste en eux après qu'ils ont posé sur un clou la cote bleu pétrole dont ils n'avaient plus besoin que pour aller au jardin. »⁴³⁹

Luc au bar⁴⁴⁰, Cathy à la cantine⁴⁴¹, Tony et les trains de banlieue⁴⁴², chaque fois quelques pages dressent le tableau d'une réalité sociale, rendue avec nuance et précision dans la brièveté du passage. Nous aurions également pu examiner de plus près l'univers urbain contemporain, très souvent évoqué dans les romans, ou insister davantage sur le manque de lien social, les individualismes... toujours très manifestes, et dont l'écrivain se rend témoin.

- *témoigner : la dimension intime*

Mais parler de l'intimité de quelqu'un, c'est aussi parler du monde : il y a beaucoup de couples qui se séparent, de nombreuses personnes sont touchées, si ce n'est par un suicide ou un viol, par un drame familial. En offrant un aperçu de l'intérieur des êtres brisés par la vie, l'écrivain nous ouvre aussi une fenêtre sur ce que, peut-être, nous ne voyons pas.

⁴³⁸ *Apprendre à finir*, pp.46-47

⁴³⁹ *Loin d'eux*, p.27

⁴⁴⁰ *Id.*, pp.16-19

⁴⁴¹ *Ceux d'à côté*, pp.30-31

⁴⁴² *Seuls*, p.11

Contrairement au journal et à la télévision qui nous présentent des évènements pour lesquels nous ne ressentons rien, Laurent Mauvignier prend le temps de nous faire partager l'univers de personnages touchés par la vie.

A sa manière, Laurent Mauvignier développe une critique de l'évènement tel qu'il est traité dans nos sociétés occidentales. La place de la télévision fait souvent l'objet d'une critique. Elle n'est pas capable de rendre compte des bouleversements qu'elle offre à voir, comme le suggère le père de Tony qui la regarde par habitude, « s'étonnant mollement des meurtres, des cris, un sniper à Hong-Kong, des drapeaux, des larmes et des grèves »⁴⁴³. Des images qui se succèdent comme au rythme d'un zapping, aucune émotion chez le spectateur, voilà ce qui résume la télévision. On retrouve ainsi la critique, relativement consensuelle aujourd'hui, d'une télévision qui s'emploie à « l'uniformisation et à la banalisation » des évènements⁴⁴⁴. A l'inverse, l'émotion des personnages fait l'objet d'une réelle attention dans les romans. Nous avons vu par exemple à quel point l'évènement empêchait les individus de s'exprimer à son sujet, combien ils fracturaient leur monde. Prendre le temps de dire, de « déplier » ce qui touche, ébranle, bouleverse, la mission de Laurent Mauvignier est aux antipodes du rôle et des effets de la télévision.

- *témoigner : les limites du genre*

La critique du traitement de l'évènement en société ne s'arrête pas à la critique de la télévision. En effet l'auteur évoque aussi la façon dont on manipule l'évènement. C'est le cas du maire et des gendarmes qui veulent absolument faire de ce qui s'est passé chez Chefraoui un évènement local digne d'un entrefilet dans la presse : un clochard s'est introduit par effraction, terrorisant une femme et ses enfants. Il ne fait nul doute que cet épisode a pu frapper la famille, mais nous devons nous méfier des évènements qui ne nous sont rapportés que par la voix du gendarme, « Ménard racontant non pas ce qu'il avait vu, mais ce que Chefraoui avait trouvé en arrivant chez lui ».⁴⁴⁵ D'autant que face au maire, Rabut comprend qu'on cherche à lui faire dire ce qu'il n'a pas vu, de faire en somme un faux témoignage :

« C'est ça qu'il faut voir. Qu'on me demandait de voir. Feu-de-bois hésitant. Et que je me dise : il s'est arrêté sur sa mobylette et, sans doute, lui, une fraction de seconde, une poignée de secondes jetées en l'air, il a éprouvé un vague désir de vengeance ; c'est ça, l'idée qu'avaient voulu que j'entende le maire et les gendarmes. »⁴⁴⁶

Rabut n'est pas dupe, Patou non plus pour qui ce qui s'est passé se résume à « une connerie ». A quoi le gendarme et le maire opposent « un choc, c'est un choc pour tout le monde »⁴⁴⁷. On ne peut pas mieux souligner à quel point le regard porté sur ce qui s'est passé est relatif, à quel point ce qui fait évènement peut être l'objet d'une (dé)construction

⁴⁴³ *Seuls*, p.123

⁴⁴⁴ Pierre Bourdieu, *Sur la télévision*, Raison d'agir, 2008, p.20

⁴⁴⁵ *Des Hommes*, p.54. L'épisode de l'effraction est rapporté entre les pages 54 et 67

⁴⁴⁶ *Id.*, p.49

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p.72

de la part de ceux qui ne sont pas directement concernés. Dans ce cas on peut s'interroger sur la volonté de donner de l'ampleur aux faits, de chercher à tout prix à faire en sorte que Cheffraoui porte plainte :

« Comptez sur moi pour qu'ils le fassent. J'ai envoyé un médecin pour la femme. Les enfants sont traumatisés et elle aussi elle est traumatisée, on ne peut pas laisser faire ça »⁴⁴⁸

L'attirail institutionnel est mis en place, manipule les victimes, parle pour elle. Peut-être le maire souhaite-t-il s'emparer de la situation pour se débarrasser de Bernard. Peut-être est-il de ces hommes d'état qui estiment que leur ville a besoin d'être « nettoyée au karcher » ? Ou peut-être souhaite-t-il juste faire la une du journal local...

Comme c'est la voix qui crée l'évènement, il faut parfois se méfier. Le témoignage peut en effet être mensonger (ce qu'on demande à Rabut), orienté (celui de Ménard), manipulé (par les médecins, le maire). C'est le cas lorsque l'évènement est enjeu politique. On pense à l'épisode de l'effraction de Bernard chez Cheffraoui mais on pense aussi à la manière dont les autorités françaises ont longtemps rangé sous l'appellation euphémistique d'« Evènements » la guerre en Algérie.

Ainsi, les romans de Laurent Mauvignier jouent avec les codes du témoignage ; l'oralité, l'importance de l'écoute et le ton de la confidence conduisent à instaurer l'évènement comme l'objet d'une quête. C'est donc la voix, celle du témoin, qui fait advenir l'évènement. Ces personnages-témoins constituent une communauté à part dans les romans : ce sont des personnages observateurs, souvent à leur fenêtre, qui savent voir, qui sont lucides sur ce qui les entoure. Ces facultés dont ils sont dotés placent ces personnages comme des doubles de l'écrivain dont la mission elle aussi est de témoigner de son temps, dans sa dimension sociale, mais aussi, et surtout chez Laurent Mauvignier, dans sa dimension intime. Il reste que témoignage n'est pas gage de vérité. D'abord parce qu'il peut être falsifié. Et bien que sincère, le témoin n'est-il pas tenté de meubler les lacunes, de reconstruire ce qui s'est passé. Si cette tentation n'est pas voulue, ne s'impose-t-elle pas à tout sujet qui raconte ? Peut-on échapper à la fictionnalisation du récit ?

2- La tentation du romanesque

« Tout sujet s'appréhende dans une "ligne de fiction". Cette "fiction" est la seule "vérité possible" que le sujet puisse produire de lui-même : il ne saurait y en avoir d'autres. »⁴⁴⁹

⁴⁴⁸ Ibid., p.74

⁴⁴⁹ Lacan « Le stade du miroir », in *Ecrits*, Seuil, 1999 (1966), p.94

Quoi de plus normal que l'attitude de Tony qui vit son histoire d'amour sur le mode des romans russes et des pièces de Shakespeare ? Il est le reflet d'un processus humain, et courant : chaque individu se raconte l'histoire de sa vie. Mais dans le cas précis de Tony, on peut se demander si le père a conscience de ces allusions littéraires, si la voix n'est pas, malgré elle, chargée de romanesque pour raconter l'échec amoureux du fils. En effet, nous avons constaté que les voix-témoins des romans de Laurent Mauvignier sont tentées par le romanesque. Or, nous l'avons-vu, elles racontent très souvent l'histoire d'un autre. Aussi la question n'est plus de savoir si tout sujet s'appréhende dans "une ligne de fiction" mais plutôt de considérer que la voix-témoin appréhende autrui dans cette "ligne de fiction". L'auteur lui-même souligne que le romanesque est au cœur des souvenirs : au cours d'un entretien il déclare que « la mémoire c'est du récit et déjà de la fiction »⁴⁵⁰. Nous constaterons d'abord l'abondance d'intertextes qui convoquent le romanesque à l'intérieur des récits. De là nous considérerons la tendance générale des voix à envisager la vie des autres comme une fiction, roman ou film de cinéma. Nous chercherons enfin à comprendre les enjeux de cette propension au fictionnel.

a) un univers pétri de fiction

Sous des dehors de témoignages, aux allures spontanées et naturelles, les voix laissent poindre des références à l'univers littéraire et cinématographique plus ou moins conscientes.

- *des personnages de contes :*

Le fait est suffisamment marquant pour être mentionné : presque tous les personnages principaux des romans sont associés à un personnage de conte. Luc, dont la tante dit que « quelque chose en lui ne voulait pas grandir »⁴⁵¹, est un Peter Pan moderne. Dans *Apprendre à finir*, l'épouse évoque son mari à l'hôpital qui « aurait voulu avoir le souffle de faire basculer le papier (...) voir juste son souffle faire céder un équilibre, faire tomber l'aluminium »⁴⁵², et on pense au loup des *Trois petits cochons*. Cela est d'autant plus évident dans *Ceux d'à côté*, où Claire, qui a été violée, porte le jour de l'agression un imperméable rouge qui reste dans le souvenir du violeur comme l'essentielle caractéristique physique de sa proie⁴⁵³. D'ailleurs lorsqu'il évoque le désir qui précède son agression, le violeur utilise l'expression « des yeux (...) qui la dévorait déjà », se glissant lui-même dans le costume du loup. Quant à son rejet des miroirs⁴⁵⁴, s'ils traduisent l'impossibilité de faire face à ce qu'il est devenu après le viol, il n'est pas sans évoquer les vampires. Suceur de sang, ou dévoreur de petites filles, le violeur introduit par cet intertexte une dimension psychanalytique⁴⁵⁵ qui fait résonner le sens de l'évènement. La voix s'inscrit dans les histoires

⁴⁵⁰ Entretien avec Jean Laurenti, in *Le Matricule des Anges*, mars 2004

⁴⁵¹ *Loin d'eux*, p.11

⁴⁵² *Apprendre à finir*, p.13

⁴⁵³ *Ceux d'à côté*, pp.49, 65, et 125

⁴⁵⁴ Id., p.23 « j'ai retourné les miroirs », voir aussi sa place habituelle « dos au miroir » dans le café

que l'on raconte aux petits enfants, fait de son récit une histoire digne d'un recueil de conte, de ses personnages des figures de "héros".

Mais si elle fabrique son récit à la lueur de ces références, c'est aussi, inconsciemment, parce que les contes populaires font écran. En effet, élevées dans la culture française où les contes font partie d'un patrimoine culturel quasi-incontournable, on peut supposer que les voix sont victimes du « syndrome de Brulard » dont parle Dominique Viart⁴⁵⁶. Le concept provient d'une remarque au sujet de *La route des Flandres* de Claude Simon. Au cours du récit, le narrateur se rend compte qu'une gravure s'est interposée entre son souvenir et la réalité de ce qu'il a vu. Comme pour Henri Brulard de Stendhal, cela montre que l'imaginaire culturel sert souvent de médiation au récit du souvenir. Si on ne peut y échapper, du moins peut-on y être attentif. La voix de Rabut tend à présenter Bernard comme un ogre lorsqu'il mange :

«... il était obscène, sale, répugnant aussi, à déglutir comme il le faisait en laissant l'huile tapisser sa bouche et son menton de son épaisse matière gluante et brillante. »⁴⁵⁷

Mais aussitôt, la voix tempère cette image : « mais ce n'était pas un ogre non plus, pas un monstre, juste un type en qui la colère montait pour remplacer l'incompréhension et le sentiment d'injustice, de mépris, de haine dont il se sentait victime. »⁴⁵⁸. Même si cette figure de dévoreur d'enfants persiste avec la disparition des siens, et l'image des frères et sœurs qui « dorment toujours dans les chambres à côté de celle des parents par quatre dans le sens de la largeur du lit »⁴⁵⁹ (comme, au nombre près, les propres enfants de l'ogre qu'il dévorera), la voix tient à nuancer le propos, consciente que l'univers manichéen des contes n'est pas adapté à la réalité qu'elle est en train de dépeindre. Ainsi les voix, influencées, tendent à donner aux personnages dont elles font le récit, des allures de personnages de contes, construisent le sens du récit tout en le menaçant de tomber dans les clichés. Plus encore que les contes, le cinéma joue ce rôle de conditionnement dans la vie des personnages.

- *comme au cinéma*

Le cinéma est une référence majeure pour les romans de Laurent Mauvignier, cinéphile et observateur averti des techniques que le genre met en place. Il y a les allusions à *Deer Hunter* dont nous avons déjà parlé pour la construction de *Des Hommes*, mais aussi la curieuse boîte bleu nuit qui fait basculer le destin des personnages comme dans *Mulloland*

⁴⁵⁵ Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fée*, Hachette, 1998 (1976) Dans ses analyses il montre par exemple que le loup est le symbole du prédateur sexuel, le chaperon rouge évoque par sa couleur le sang des menstrues...

⁴⁵⁶ Dominique Viart, *Une mémoire inquiète, La Route des Flandres de Claude Simon*, PUF, 1997

⁴⁵⁷ *Des Hommes*, p.33

⁴⁵⁸ Id.

⁴⁵⁹ *Des Hommes* p.158

Drive de David Lynch⁴⁶⁰, ou *La rivière* de Tsai Ming-Liang⁴⁶¹ comme référence assumée⁴⁶² pour *Ceux d'à côté*. Nous ne traquons pas ici les intertextes cinématographiques mais nous intéressons à cette tendance que confère l'auteur à ses personnages à évoluer dans un univers cinématographique. C'est d'abord par les références à cet univers qu'on peut voir cela. Les affiches d'acteurs collées dans la chambre de Luc, son envie d'aller à Paris pour pouvoir aller aussi souvent qu'il le souhaite au cinéma, les néons des cinémas qui éclairent la chambre de Cathy, les souvenirs de sorties heureuses au cinéma pour l'épouse, les sorties qu'organise Tony pour Pauline...⁴⁶³ Dans toutes les œuvres le cinéma est au moins cité. Certains personnages s'y rendent souvent, c'est le cas de Luc, Tony, le violeur, Claire et Cathy. C'est même un lieu clef dans *Des Hommes* et *Ceux d'à côté*, puisque c'est là aussi que les couples se forment : Bernard et Mireille qui se touchent la main pour la première fois⁴⁶⁴, et Cathy qui échange un premier sourire avec le violeur⁴⁶⁵. Et cela bien sûr, comme pour les contes, conditionne le regard que les voix portent sur le monde qui les entoure.

Mireille voit Bernard comme un acteur américain, Luc est amoureux d'une fille au bar qui ressemble à Jean Seberg, le violeur voudrait savoir dire des mots de cinéma à celle qu'il aime...⁴⁶⁶ Plus encore que dans un roman, les personnages semblent évoluer dans un film. Quand elle imagine Claire, Cathy « imagine (...) comment tourne l'histoire »⁴⁶⁷, quand elle entend du bruit la nuit Cathy en conclut « c'est Fantasia chez les torchons »⁴⁶⁸. La tendance à voir les choses à travers le prisme du cinéma est d'ailleurs soulignée par Luc qui est au spectacle chez ses parents « comme on se cale dans son fauteuil quand les lumières s'éteignent et que soudain c'est l'obscurité »⁴⁶⁹. On retrouve l'image du témoin, de l'observateur qui s'intéresse à ce qui se passe dans « le cadre de la fenêtre »⁴⁷⁰ comme sur un écran de cinéma. Le cinéma est ainsi très présent, du cinéma d'auteur à Walt Disney. Chaque fois il introduit une part de rêve, recourir au cinéma, c'est ouvrir la porte à tous les possibles. Mais comme pour les contes, les voix sont dotées d'un regard éclairé sur cet univers de paillettes. Luc en prend conscience, il ne va même plus au cinéma. Et pour Rabut, Mireille, qui vivait sa vie sur le mode des films américains, en a fait les frais :

« ... les mains trop fragiles de Mireille, elle qui n'avait pas la moindre idée de ce que ce serait de gagner sa vie en faisant des ménages ou de la couture, elle qui n'avait pas la moindre idée de ce que ce serait de se retrouver avec Bernard, là-haut, qui n'aurait pas son garage, jamais, et qui travaillerait chez Renault, à la chaîne, comme tout le monde, à l'usine, et les cadences, les horaires, le métro, cette vie dont elle n'avait pas idée et où ni la jeunesse, ni l'Olympia, ni Bécaud, ni les bords de Seine, ou

⁴⁶⁰ David Lynch, *Mulholland Drive*, 2001

⁴⁶¹ Ming Liang Tsai, *La Rivière*, 1994

⁴⁶² Correspondance privée

⁴⁶³ Successivement *Loin d'eux*, p.12, *Ceux d'à côté*, p.56, *Apprendre à finir*, p.83, *Seuls*, p.37

⁴⁶⁴ *Des Hommes*, p.200

⁴⁶⁵ *Ceux d'à côté*, p.143

⁴⁶⁶ Respectivement *Des Hommes*, p.156, *Loin d'eux*, p.19-20, *Ceux d'à côté*, p.68

⁴⁶⁷ *Ceux d'à côté*, p.14,

⁴⁶⁸ Id, p.57

⁴⁶⁹ *Loin d'eux*, p.79

⁴⁷⁰ *Apprendre à finir*, p.43

alors parfois, le dimanche matin, de temps en temps, ne l'attendraient jamais que comme un grand manque, un rêve avorté et dont elle porterait le deuil... »⁴⁷¹

Les clichés sur Paris sont convoqués, les images stéréotypées ne sont pas pour elle, son film s'arrête.

- *d'autres références ...*

L'univers des contes et du cinéma n'est pas le seul invoqué qui façonne un regard en décalage avec le monde. Dans le domaine littéraire, on trouve encore la mention d'un roman policier américain, *L'affaire Galton*, de Ross Macdonald⁴⁷², que Cathy ne parvient pas à finir⁴⁷³. Cette référence permet de souligner un personnage conditionné par les fictions à suspens, or nous avons déjà vu que dans sa manière de raconter le viol de Claire, elle joue des effets de ce type de roman⁴⁷⁴. L'art pictural est un peu présent avec Hopper et une référence aux icônes russes dans *Seuls*. La musique est aussi importante dans *Ceux d'à côté*, où l'on voit Cathy chanter « à pleins poumons » « la voix de Verdi et des femmes qui meurent d'amour »⁴⁷⁵. Comme une compensation de la propre platitude de sa vie amoureuse. Mais ce formatage peut aussi être beaucoup moins "honorables" que les références artistiques. *Ceux d'à côté* s'ouvre sur « cette station où ils ne passent que des chansons des années soixante-dix, qu'on connaissait tous les trois par cœur »⁴⁷⁶, Cathy, Claire et Sylvain manifestent ainsi une forme de conditionnement musical. De même, la vieille Abertine, chez qui la narratrice se rend faire le ménage, est adepte des revues "People" (*Gala, Point de vue*). Elle raconte sa vie comme un conte de fée en se coiffant :

« Elle était contente de parler de ça. Et moi, moi ça m'amuse de la voir se maquiller, se coiffer avec une vieille brosse, elle qui n'avait presque plus de dents mais qui était recouverte de vieux bijoux, comme cette broche en forme de papillon qu'elle portait, en émeraude, mais dont il manquait des morceaux par endroits, sur un vieux cardigan qu'elle gardait bien boutonné jusqu'au cou malgré la chaleur du poêle »⁴⁷⁷.

On observe ici que le parasitage culturel dans le récit de sa propre vie, va jusqu'au conditionnement physique dont elle est l'objet : les bijoux, le cardigan boutonné, elle joue à la princesse du XXème siècle. La médiation "culturelle" – peut-on encore parler de culture ? – s'opère encore par le moyen des cartes postales dans *Des Hommes* :

« Ils pensaient tous qu'ils verraient Marseille, le soleil, déjà la mer. Une image de carte postale, un port noyé dans le soleil et les reflets brillants dans l'eau comme du papier d'aluminium. »⁴⁷⁸

⁴⁷¹ *Des Hommes*, p.277

⁴⁷² Ross Macdonald, *L'affaire Galton*, 1959, raconte l'histoire d'un fils qui revient toucher l'héritage de son père.

⁴⁷³ *Ceux d'à côté*, pp. 59, 117, 143

⁴⁷⁴ Cf. première partie, c), - *Silence, ça tourne*

⁴⁷⁵ *Ceux d'à côté*, p.78

⁴⁷⁶ *Id.*, p.9

⁴⁷⁷ *Apprendre à finir*, p.66

⁴⁷⁸ *Des Hommes*, p.123

La description de ce que s'attendent à voir les soldats est toute de clichés, ce qui est souligné par le papier aluminium qui est tout sauf "naturel". Cette description, malgré son aspect artificiel, est pourtant bien la vision qu'anticipent les hommes qui embarquent. Mais il fait nuit, et on n'est pas à Marseille. Les rêves ne tiennent pas longtemps, « les idées toutes faites de carte postale, le désert, les chameaux... »⁴⁷⁹, concernant l'Algérie seront aussi de courte durée. Il nous reste à parler de ces corps peints par le père de Pauline, remisés dans le sous-sol : « les grands corps nus de femmes imaginaires, des corps de pin-up à la peau orangée, un peu le ton des boîtes de camembert et des publicités »⁴⁸⁰. La publicité aussi formate, et les artistes du dimanche en font parfois les frais.

Les contes, le cinéma, mais aussi le roman policier, la musique, la presse people, les cartes postales ou la publicité, les individus font feu de tout bois pour pouvoir se raconter des histoires... ou pour raconter celles des autres. La médiation culturelle parasite aussi bien les souvenirs qu'on croit avoir (syndrome de Brulard), que la vie présente ou les projections qu'on peut faire. A ce titre, nul n'y échappe, des soldats aux artistes, du violeur à la vieille Albertine. Laurent Mauvignier nous offre un panel de personnages qui, tel Tony formaté par les études de lettres, sont conditionnés par leur milieu culturel. Nous remarquons que la plupart des intertextes tendent vers la culture populaire : les contes comme le cinéma semblent des domaines moins élitistes que la poésie par exemple. C'est pourquoi Monsieur et Madame tout le monde tiennent des discours susceptibles d'interférer avec leur culture. « on a tellement d'histoires en tête »⁴⁸¹ ... qu'il est temps de prendre avec méfiance les récits de voix concernant ce qui s'est passé.

⁴⁷⁹ Id., p.150

⁴⁸⁰ *Seuls*, p.70

⁴⁸¹ *Des Hommes*, p.150

b) Le récit romanesque

- la voix romancée des évènements

Nous le répétons, les évènements sont souvent racontés par une tierce personne. Ces récits, malgré des apparences de naturel, sont romancés. On note ici et là des effets de style qui donnent au récit de la voix, un ton très différent du reste, assez étonnant dans un ensemble plutôt marqué, nous l'avons dit, par une prose simple. Le cas de *Seuls* est éloquent. Notamment par le début du récit où la voix a des accents poétiques :

« Il a voulu les villes pour réapprendre à vivre. Il a voulu les routes et d'autres aventures que celles où il dormait, comme au retour de la mer il somnolait parfois (...) Il a voulu les villes et puis avoir du temps. »⁴⁸²

La tournure de la phrase « il a voulu » en anaphore, associé au rythme de l'alexandrin⁴⁸³ produit à l'oreille un effet de style indéniable. De même lorsqu'elle évoque Tony qui va chercher Pauline à l'aéroport, la voix du père semble être en train de nous raconter l'histoire d'un personnage, ne faisant pas l'économie de certaines fioritures :

« Il a roulé vite sous le vent. Les nuages aux formes rondes balançaient au-dessus de l'asphalte leurs gros corps pressés par les bourrasques et lui, pareil, balourd, un peu idiot, il allait vite, il respirait fort et sentait sur ses joues et près du cœur le sang qui allait trop vite. »⁴⁸⁴

Les nuages sont personnifiés, mais en plus de cela on observe une sorte de communion entre le personnage et la nature : la vitesse en accord avec le vent mais aussi avec les battements du cœur, les nuages « balourd[s] » à son image. L'image de Tony est ainsi construite comme celle d'un personnage romantique - en voiture.

Toujours dans ce roman, on peut s'interroger sur la façon dont le père puis Guillaume, évoquent les retrouvailles avec Pauline. Si l'on compare les deux extraits⁴⁸⁵, nombreux sont les points communs. Importance du moment qui bouleverse (« qu'une image vienne à lui, qu'elle le submerge, qu'elle soit là, dans l'œil, dans la tête et tout le corps... »/ « que l'image soit là, qu'elle le submerge, qu'elle s'étale dans son œil, dans sa tête »), du regard (« ces yeux que soudain il a vus »/ « ce regard qu'elle avait », « les bras autour du cou », les « larmes » à chaque fois... la situation est presque un cliché de scène de première rencontre amoureuse, théorisée pour le roman par Jean Rousset⁴⁸⁶, mais qu'on retrouve dans nombre de films aussi. Bien qu'il s'agisse de deux voix différentes, et de personnages différents que retrouve Pauline, la scène des retrouvailles, parce qu'elle est une scène

⁴⁸² *Seuls*, p.9

⁴⁸³ Alexandrin qui connaît quelques dérapages : 6/6/6/6/7 !/6/6 pour l'extrait que nous avons cité

⁴⁸⁴ *Seuls*, p.15

⁴⁸⁵ Id., p.20, et pp.108-109

⁴⁸⁶ Jean Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent*, José Corti, 1981, le critique montre que la scène de première rencontre dans le roman correspond à une forme fixe, à une structure qui résiste au temps, et caractérisée par exemple par la description du lieu, la soudaineté, l'échange de regards et une forme de reconnaissance, caractéristiques que nous retrouvons ici, bien qu'il ne s'agisse pas d'une première rencontre mais de retrouvailles.

d'amour, est comme vouée à être racontée de la même manière. La tendance à voir les choses à travers le prisme du cinéma hollywoodien ou des romans à l'eau de rose. Mais peut-être la tendance au romanesque n'est-elle caractéristique que de *Seuls*. Ce roman évoque un ancien étudiant de lettres qui a pu être influencé par ses lectures.

En réalité, on retrouve le romanesque de temps à autre dans toutes les œuvres. Il faut bien par ailleurs que la voix invente : elle n'a pas été témoin de tout. Il est intéressant de constater par exemple que Rabut n'était pas si près de Bernard quand Solange a reçu la boîte bleu nuit. Bien qu'en arrière plan, (« moi, derrière un groupe de quelques-uns »⁴⁸⁷ il décrit avec minutie Solange qui « sur son visage avant tout, [elle] a laissé l'incrédulité se répandre, s'étendre sur chacun de ses traits, et laisser son empreinte, longtemps, très profondément. »⁴⁸⁸. De même, la scène où Bernard achète la broche pour sa sœur⁴⁸⁹, que la voix de Rabut nous raconte avec détails, ne peut être qu'une fiction puisqu'il n'y était évidemment pas. Il reprend sans doute la déposition des époux Buchet aux gendarmes. Mais ces derniers ont-ils pris soin de préciser le « grand désespoir de Madame Buchet, parce qu'elle savait que la puanteur de ces hommes-là s'incruste comme celle que dégage le poil des chiens sous la pluie »⁴⁹⁰. Peut-être est-ce mot pour mot ce que la commerçante a déclaré aux forces de l'ordre. Peut-être est-ce une intention que Rabut lui prête. En effet tous les états d'âme, les pensées des personnages sont des hypothèses que la voix prête aux personnes dont elle parle. Elle multiplie parfois les modalisateurs d'incertitude (« je crois », « peut-être », « mais peut-être que je lui prête des intentions qu'il n'a pas eues »⁴⁹¹), mais toutes ces précautions sont vaines. Le récit s'emporte. Ce que nous qualifions ici de romanesque ne sont pas tant des effets de style que la tendance à reconstruire le récit, les épisodes manquants, à injecter du sens et du continu dans les failles du témoignage.

D'autres passages, de *Des Hommes* en particulier, font de la voix une conteuse plus qu'un témoin. Nous en avons déjà parlé.⁴⁹² A certains moments, la voix raconte comme si elle était à la recherche d'effets, comme l'anticipation Elle surplombe le sujet, comme une voix omnisciente :

« Ce qu'il ne sait pas encore, Bernard, au moment où il reçoit une lettre de Mireille, c'est qu'il sera aussi très bientôt dépité, presque furieux. »⁴⁹³

« Ça non, non, c'est pas du bœuf !

Fulmine Février qui s'y connaît et reconnaît très vite le goût du mouton et celui du chameau. Mais il ne reconnaît pas celui des ânes qu'on tue aussi, parfois, par erreur... »⁴⁹⁴

⁴⁸⁷ *Des Hommes*, p.21, la même analyse pourrait être faite à la page 47

⁴⁸⁸ *Id.*, p.20

⁴⁸⁹ *Ibid.*, pp.28-30

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p.29

⁴⁹¹ *Des Hommes* p.19

⁴⁹² Cf. première partie, c)

⁴⁹³ *Des Hommes*, p.170

⁴⁹⁴ *Id.*, p.147

La voix délivre encore des sortes de secrets de fabrication sur la manière de raconter. Après avoir découvert le corps du médecin mutilé, les soldats rentrent au poste :

« Et après, au poste, à ceux qui n'auront pas vu, ils ne feront que raconter la poussière et le silence, les mouches déjà s'attaquant au corps et aussi les détails, tous les détails dont on peut affubler son récit pour retarder le moment où il faudra monter et dire »⁴⁹⁵

Cette manœuvre dilatoire dont parle la voix de Rabut manifeste à quel point elle a conscience des effets du récit, elle adopte une sorte de point de vue critique sur la manière de raconter. Aussi pouvons-nous conclure que tous ces effets de blancs, de répétitions, et d'allusions, dont nous avons parlé dans la partie sur l'impossibilité de dire, sont à la fois le reflet de l'évènement, et une mise en voix de l'évènement, à la recherche d'effets romanesques. Il arrive même à la voix de jouer de son pouvoir de conteuse quand elle s'amuse à créer des évènements, là où il n'y en a pas vraiment...

- le dégonflement événementiel

On pense au récit de Ménard, qui raconte l'effraction de Bernard chez Chefraoui à coup de suspense et de rebondissements, pour un évènement qui n'est peut-être qu'une « connerie » comme dirait Patou. On peut aussi penser à la première rencontre entre Fathia qui joue aux olives et Bernard⁴⁹⁶, le portrait de la petite fille timide se nuance : Fathia, malgré les recommandations de sa mère invite Bernard à jouer avec elle, le tutoie, et le suit ... sans savoir ce qui l'attend, naïvement, prête à avoir un « petit secret » dont sa mère ne saura rien avec cet inconnu. La journée est « très chaude, très lourde », propice à la sieste. Personne ne traîne dans les rues d'autant que beaucoup de soldats sont en permission. La petite est dans l'ombre fraîche, attirante. Elle « ne le voit pas tout de suite » comme si Bernard avançait à pas de loup. Elle est liante et accorde facilement sa confiance à ce soldat qu'elle ne connaît pas. En outre ce moment est précédé de toute une série d'interrogatoires violents auxquels les soldats et Bernard se sont mêlés, un garçon a été tué, un bébé tenu par le cou puis jeté, une jeune fille palpée avec insistance... L'ensemble du contexte explique que lorsque Fathia, inconnue de tous, est amenée dans « la chambrée », lieu clos habité d'hommes potentiellement violents, par un Bernard qui a eu « une idée », « idée qui lui plaît tant que tout à coup il sourit », le lecteur s'attend à ce que Fathia soit prise au piège, jetée dans la gueule du loup. Il va lui arriver quelque chose, un malheur sans doute.

Pour le lecteur si l'idée de Bernard ne lui est pas révélée, c'est qu'elle est inavouable, son sourire est narquois, ses intentions mauvaises. Le début du paragraphe qui suit lui confirme ses impressions :

« Lorsqu'ils arrivent dans la chambrée, celle-ci n'est pas vide, trois ou quatre hommes sont là, dont Poiret et Nivelles. »

⁴⁹⁵ Ibid., p.182

⁴⁹⁶ *Des Hommes*, pp.165-166

Les hommes semblent les attendre. Les mentionner revient-il à leur faire jouer un rôle dans la suite de la scène ? La suite désamorce l'évènement supposé arriver :

« Bernard et Fathia approchent d'une boîte, dans laquelle il y a une tortue. »

Bernard souhaitait juste présenter la « mascotte » du groupe de soldats à sa nouvelle amie, ravie. La confiance entre les deux personnages est honorée. Et l'évènement hypothétique attendu est oublié, le suspens retombe brutalement. La voix de Rabut nous donne ici un exemple de non-évènement, lorsque le lecteur attend que quelque chose se passe. Il crée un horizon d'attente, une pression, qui se dégonfle instantanément. Le lecteur est pris au piège de ses propres fantasmes, de ses propres projections. Car la guerre – la guerre d'Algérie en particulier – convoque une mémoire collective qui impose un type d'évènements : viols, tortures en particulier, conduisant à croire qu'il peut être un schème généralisable : tous les appelés ont violé, tué, massacré... fait le sale boulot. Mais dans le cas du non-évènement qui nous intéresse ici, les soldats restent des hommes. Et la voix exerce son talent de conteuse en nous envoyant sur une fausse piste

Ainsi la voix du récit n'est pas à l'abri de tentations romanesques. Elle stylise parfois, invente ce dont elle n'a pas été témoin, joue les narrateurs omniscients ou talentueux. La voix du témoignage prend ainsi une nouvelle inflexion, celle du romanesque dont il semble impossible de se défaire. Par là-même, la voix est créatrice des évènements qu'elle raconte, qu'elle (re)fabrique en quelque sorte. Cette invention dans le récit est particulièrement manifeste quand les voix transforment les personnes réelles qui les entourent en personnages. Le récit bascule alors dans l'imagination totale.

- la création de personnages

Les voix du récit ne se privent donc pas pour produire quelques effets dans la narration des évènements. Elles ne se privent pas non plus pour transformer les gens qui les environnent en personnages. On retrouve cette tendance dans la voix de Cathy qui, dès le début, assume le fait de traiter Claire et Sylvain en personnages de fiction :

« J'imagine sa voix qui chantonne sur le disque que je lui ai donné. Je l'imagine regardant ailleurs quand Sylvain lui a dit, c'est très lumineux, c'est calme. A l'agence ils ont dit que l'appartement était orienté sud-est et que du salon on voyait le fleuve en contrebas. »⁴⁹⁷

Insidieusement, sa voix passe du verbe "imaginer" présent des propos de Sylvain, comme si l'imagination devenait réalité. Ce procédé qu'elle met en place avec des gens qu'elle connaît, une scène dont elle a pu entendre parler par l'un ou l'autre de Claire ou de Sylvain, elle est tentée de le pratiquer aussi avec un inconnu : « le petit vieux » au-dessus de sa tête, par exemple :

⁴⁹⁷ *Ceux d'à côté*, p.12

« ... il traîne la chaise vers le salon, je suppose, je suis sûre, oui, c'est comme ici, tous les appartements sont les mêmes dans l'immeuble. Alors, je l'imagine qui s'assied, je ne sais pas à quoi il rêve, à quoi il pense, là-haut, le petit vieux... »⁴⁹⁸

Ou le violeur qu'elle aperçoit dans un bar :

« je me demande à quoi il pense, parce que quand on voit quelqu'un de seul, on lui imagine une vie... »⁴⁹⁹

Ce faisant, elle fait écho au violeur qui parle d'elle en ces mêmes termes :

« ... et je me demandais, à quoi elle peut penser, elle, avec l'air distrait que ça lui donne. Je me disais, à quoi, à quoi cet air vague et on dirait la mélancolie comme on voit dans les films, cette douceur que les femmes ont quand elles portent la mélancolie des héroïnes. Mais non, elle doit penser, peut-être à rien de précis, elle est seule et tout de suite, quelqu'un qu'on voit seul il faut qu'on lui prête une vie, des rêves... »⁵⁰⁰

La tentation est là, même si chaque fois elle est avortée par la conscience lucide des voix. Parfois pourtant, cela fonctionne, en rêve notamment. L'épouse imagine « cette scène vécue vingt fois en rêves »⁵⁰¹ de sa rencontre avec la rivale :

« moi qui m'étais si souvent raconté comment nous nous reconnâtrions au premier regard, comment nous aurions la même méfiance, une peur pour deux, nous serions pareilles, à ce moment là, avec la distance entretenue entre nous, l'œil et le regard furtif, restant chacune comme accrochée à sa méfiance, sur des gardes trop vigilantes pour être menacées – en alerte. »⁵⁰²

A mi-chemin entre les souvenirs et le rêve, la voix de Rabut évoque Bernard en route pour l'Algérie. D'abord sa voix se fait prudente, (« on peut l'imaginer s'étonnant que le train soit lent », « ce qui lui arrive là n'est qu'une corvée de plus, voilà ce qu'il se sera dit »⁵⁰³), puis le récit prend place au présent, Bernard devient en somme un personnage :

« Dans le train, il est assis, bien sagement, on dirait, sans expression particulière, avec sa valise en bois, quelques vêtements, un missel, trois fois rien mais à quoi il tient, avec son pantalon bien repassé, ses souliers trop étroits et encore presque neufs. Il a dénoué les lacets, écarté la languette, il a sorti le talon de la chaussure mais n'a pas osé retirer son pied complètement. »⁵⁰⁴

Des hypothèses de Rabut, on passe à un récit descriptif au présent, (qui n'est pas sans évoquer *La Modification* – peut-être le train y est-il pour quelque chose ?), truffé de précisions qu'aucun témoin n'a consignées. Ajoutons que cette voix qui fabrique le personnage s'écoute la nuit, ainsi la voix se confond-t-elle avec une voix du rêve, du fantasme, tendant à faire fiction, à inventer des personnages.

- voix rêvées, voix fantasmées...

⁴⁹⁸ Id, pp.29-30

⁴⁹⁹ Ibid., p.142

⁵⁰⁰ *Ceux d'à côté*, p.127

⁵⁰¹ *Apprendre à finir*, p.30

⁵⁰² Id, p.31

⁵⁰³ *Des Hommes*, p.119

⁵⁰⁴ *Des Hommes*, pp.119-120

Comme pour le retour de Pauline dont nous avons parlé plus haut⁵⁰⁵, d'abord rêve puis réel, ou le rêve éveillé de la narratrice au sujet de sa rivale évoqué plus haut, certains passages donnent l'impression d'une confusion entre ce qui relève de la réalité, et ce qui relève du rêve, du fantasme. Le passage de *Des Hommes*, est significatif. Si l'on est encore plus entre le rêve et le réel, c'est que Solange est sur le point d'aller se coucher, donc de rêver, tout comme Rabut d'ailleurs. En outre le fait d'entendre des voix, place les personnages dans un état intermédiaire entre rêve et réalité. A cela s'ajoute que toutes les précisions qui concernent Bernard au futur ne sont que des supputations ou alors la voix de Rabut s'apparente à celle d'une voyante. Hypothèse ou voyance, nous ne sommes pas dans le domaine du réel. La voix qui retrace l'évènement est apparentée aux rêves, semble provenir du même univers où le temps est brouillé, où les temps se confondent. Le personnage de Bernard lui-même fait écho à l'état de Rabut au moment du récit, car « il perçoit le monde comme lorsqu'on a de la fièvre et que tout ressemble à un engourdissement d'un premier sommeil, ou du rêve, presque. »⁵⁰⁶ D'ailleurs toute la partie algérienne de *Des Hommes* se déroule tandis que Rabut dort. Se réveiller, c'est faire taire cette voix du souvenir ; à la fin de la page 252 la voix semble s'éteindre, perdre de la vigueur :

« Est-ce que demain j'irai là-bas, avec les gendarmes, chez Bernard ?

Est-ce que j'aurai la force ?

Est-ce que je- »

La phrase est de plus en plus courte, s'épuise, puis la page suivante évoque le réveil de Rabut (« Je me suis levé et j'ai pris ma robe de chambre »⁵⁰⁷). L'histoire est terminée. S'ensuivent les dernières pages, où la conscience de Rabut semble plus présente. Même si la voix du personnage se poursuit, elle cesse de raconter la période algérienne qui débute et s'achève dans le sommeil du personnage. De même les voix qu'entend la narratrice d'*Apprendre à finir* se déploient la nuit⁵⁰⁸, ou la somnolence de Tony dans le bus fait apparaître Pauline. Ainsi, pour parler de l'évènement (retrouvailles, rencontre avec la rivale, guerre...), temps bref qui se répercute ensuite à plus long terme, la voix adopte un ton proche du rêve, dont on sait qu'il s'agit d'un phénomène très bref au cours du sommeil mais qui donne la sensation d'avoir une durée importante.

L'univers des personnages est chargé de fiction, ce qui influence les récits de voix, tendant à infléchir, ici ou là, la narration-témoignage vers le romanesque. A coup d'effets, de procédés, ou d'inventions, en prêtant au quidam ou à leurs proches des pensées, des intentions, des personnalités qu'ils n'ont pas forcément, les voix satisfont leur besoin de romance. Ce qu'elles font avec d'autant plus de réussite en rêve. Dans une autre

⁵⁰⁵ XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

⁵⁰⁶ *Des hommes*, p.122

⁵⁰⁷ *Des Hommes*, p.253

⁵⁰⁸ *Apprendre à finir*, p.76 « je n'oublierai pas les voix que ça fait quand c'est la nuit », p.80 également

perspective, le rêve, n'est pas seulement la manière de raconter, il relève d'un enjeu plus ou moins conscient : enjoliver le monde.

3- Les enjeux du romanesque

Si l'univers des personnages, et *a fortiori* des voix qui témoignent des événements, est court-circuité par des références culturelles, s'ils tendent à raconter sur le mode romanesque malgré quelques réserves, ils manifestent ainsi une sorte de propension humaine à fabriquer de l'évènement. Face au réel décevant, les voix compensent par le besoin de raconter.

a) Enjoliver le monde

Les personnages vivent très souvent dans un environnement fictionnel : la littérature, les contes, le cinéma sont recherchés aussi pour ce qu'ils donnent à voir un autre monde. Nous avons déjà évoqué la tendance des personnages à vivre dans un univers fictionnel falsifié afin de se créer un monde à la mesure de leurs rêves. Nous allons développer cet aspect comme un enjeu du récit romancé. Il arrive en effet que les personnages racontent ce qui s'est passé en tronquant le récit, falsifiant le réel, afin de le rendre acceptable. On pense en premier lieu à Luc qui ponctue ses lettres d'un « je vais bien je pense à vous » au lieu de ce qu'il pense sérieusement, beaucoup moins lisse et facile à écrire comme à entendre⁵⁰⁹. Qu'on pense aussi aux mensonges par omission de Bernard qui, prêt à embarquer, pense à ce qu'il écrira à sa sœur :

« Et cette fois, se dire qu'il va voir la mer, même de nuit. Tant pis si c'est de nuit. Il va voir la mer et il pense aux premiers mots qu'il écrira à Solange. Il se dit qu'il parlera de la taille du bateau, un bateau tellement grand, dira-t-il, qu'on ne serait pas loin d'y mettre tous les habitants de La Bassée. Pourtant il ne parlera pas des regards autour de lui, de l'étrange silence qui s'engouffre dans les regards et, sur le bateau, avec eux, avec l'air froid qui cingle, la présence de la peur. »⁵¹⁰

Le récit de ses aventures se fera ainsi sur le mode épique, il ne soufflera mot de l'anxiété qui règne, de ce qui met en péril. Il soulignera au contraire ce qui est extraordinaire : la taille, gigantesque, du bateau. Ainsi, lui, simple paysan à qui rien n'est jamais arrivé, il est celui qui a embarqué sur un bateau extraordinaire. Le récit falsifié satisfait le désir de compenser un monde qui n'est pas à la hauteur des attentes : les siennes et celles de son interlocutrice, Solange.

Ce désir, ou besoin de compensation, est donc recherché de ceux qui écoutent. L'autre, à qui l'on parle, friand d'anecdotes et d'histoires extraordinaires ne saurait se satisfaire d'une narration trop proche du réel. On traque les histoires afin de pouvoir en nourrir son prochain, comme les gens présents à la salle des fêtes, « attirés par le crépitement d'un petit drame, une histoire à raconter, l'anecdote du type fauché qui offre à

⁵⁰⁹ *Loin d'eux*, pp. 40-41

⁵¹⁰ *Des Hommes*, p.128

sa sœur, au vu de tous ceux qui lui auront fait l'aumône une fois, une broche qu'aucun d'eux n'aura jamais les moyens d'offrir à personne. »⁵¹¹. On voit bien ici la relation entre « petit drame » et « histoire à raconter » qui s'instaure mécaniquement dans l'esprit de ceux qui sont là. Il y a comme une urgence à satisfaire le besoin d'histoires. C'est pourquoi les soldats en permission sont priés « de faire un récit qui soit à la hauteur des attentes de ceux qui sont restés »⁵¹². On demande à la voix de raconter ce qui s'est passé, mais il faut que ce soit sur un mode "audible", acceptable : le mode commercial dirait-on, à l'aune de ce qu'Eliane répète à Février qui vient lui raconter la dure réalité de ce qu'il a vécu :

« tu fais fuir les clients avec tes histoires »⁵¹³

Pour essayer d'oublier le viol dont il est responsable, le violeur regarde autour de lui ce qui se passe, autrement dit rien de spécial, mais il tâche de transformer son regard sur les choses :

« je m'accroche, j'essaie de trouver ça magnifique, il faut que ce soit magnifique, que toute ma tête ne respire que par ça, ce vélo noir attaché à un poteau, et puis cette femme-là, avec une béquille. »⁵¹⁴

On voit qu'il est l'affût de l'évènement, qu'il essaie de se construire un récit incroyable pour oublier tout le reste, s'oublier, être subjugué par l'émotion.

Laurent Mauvignier semble ici aborder de façon critique une certaine forme de mise en voix de l'évènement. S'il est fréquent, humain de raconter les événements sur le mode romanesque, le récit de l'évènement est aussi une pratique individuelle et sociale à la recherche de divertissement - au sens pascalien du terme, d'émotions fortes. Il s'agirait de produire de l'évènement à tout prix pour se détourner de ce qui nous préoccupe :

« Mais les faits divers, ce sont aussi des faits qui font diversion. »⁵¹⁵

L'auteur nous invite ainsi, à nous méfier de ces histoires extraordinaires dont on entend parler. Il montre d'ailleurs l'exemple en orientant l'intrigue de ses romans vers des événements dont la teneur relève plus du « drame ordinaire »⁵¹⁶.

Mais enjoliver le monde, n'est pas le seul enjeu des récits romanesques. D'autant que cela est voué à l'échec. Tôt ou tard, le doux rêve se déchire. En butte à un monde décevant, les voix utilisent alors l'évènement comme un moyen de vivre, tout simplement. Que la vie soit plus belle ou non, il s'agit simplement de se sentir vivre en s'appropriant les histoires des autres. C'est ce qu'on appelle vivre par procuration. Se satisfaisant de la mise en voix des événements pour vivre, les personnages soulignent ainsi tout le pouvoir concret, tangible,

⁵¹¹ Id., p.25

⁵¹² *Des Hommes*, p.197

⁵¹³ Id., p.248

⁵¹⁴ *Ceux d'à côté*, p.47

⁵¹⁵ Pierre Bourdieu, *Sur la télévision*, Op. Cit., p.16

⁵¹⁶ Michèle Gazier, Op. Cit.

des mots. Position pas seulement critique, qui montre aussi le pouvoir de la voix, à telle enseigne qu'on peut parler de voix-événement.

b) La voix - événement

- *écouter pour vivre*

C'est Cathy qui explique le plus ce processus de vie par procuration dans *Ceux d'à côté*. Elle prend conscience peu à peu que sa relation à son amie Claire, qui a été violée, est faussée, qu'elle vampirise Claire, qu'elle se sert de ses histoires pour elle-même :

« Je tremble avec toi, c'est vrai. Mais pas pour toi. C'est ma voix qui tremble quand tu parles parce qu'à moi il n'arrive pas les choses dont tu parles. Il n'arrive pas celles dont tu souffres. Et te dirais-je, moi, que je guette aussi dans la rue, que je rêve aussi tes cauchemars, pour les attendre, pour les vivre puisque ça n'a aucune importance pour moi, ce qu'on vit, quand déjà c'est la chance de vivre. »⁵¹⁷

Ainsi Cathy se présente comme un être déjà mort, ombre avons-nous déjà dit, en quête de vie. Elle tente de trouver, chez son amie, cette rencontre avec l'évènement qui la fera « trembler », se sentir en vie. L'idée est récurrente, lui fait honte:

« Oui, comme s'il fallait que ça lui soit arrivé à elle pour que moi je puisse parler et me rendre intéressante pour eux, presque m'embellir, et vivre... »⁵¹⁸

« J'ai honte aussi de cette histoire alors que moi, Claire, c'est son malheur et moi je me sers de ça, comme de tout, pour vivre un peu de ce qui manque. »⁵¹⁹

La voix de l'amie est ainsi un événement pour Cathy. Ecouter, c'est vivre pour elle à qui, comme elle ne cesse de le répéter, il n'arrive rien. La voix, en produisant des émotions, par le récit de l'évènement, produit le même effet que l'évènement lui-même lorsqu'il est vécu. « sa voix me fait trembler »⁵²⁰, dit-elle de Claire, et « j'ai besoin peut-être de cette peur pour me mettre à vivre »⁵²¹. Le recours à la voix, celle de l'autre en l'occurrence ici, permet à Cathy de ressentir des choses, d'être bouleversée.

La voix se trouve ainsi dotée d'une caractéristique de l'évènement : une certaine charge émotionnelle y réside. On retrouve cette idée développée dans *Des Hommes* : Rabut est bouleversé toutes les nuits par le récit que Février lui a fait des horreurs de la guerre :

« Et cette nuit encore, il se réveillera et se souviendra et pourra se demander si c'est à cause du froid qu'il tremble, que son corps tremble, ou si c'est parce qu'il a en lui cette voix qui ne sait pas se taire et murmure des souvenirs comme dans un champ de mines ou de ruines, des mots, des questions, des

⁵¹⁷ *Ceux d'à côté*, p. 80-81

⁵¹⁸ *Id.*, pp.119-120

⁵¹⁹ *Ibid.*, p.139

⁵²⁰ *Ibid.*, p.120

⁵²¹ *Ibid.*

images, un amas compact et confus dont il ne sait pas tirer autre chose que de la peur et le mal de ventre. »⁵²²

Le tremblement caractérise l'émotion une fois encore. Phénomène physique, il inscrit dans le corps de celui qui a entendu, la force d'un évènement qui l'aurait bouleversé. Dans sa chair, comme s'il avait lui-même vécu les évènements du récit, le personnage tremble sous l'onde de choc. Comme Cathy, l'épouse d'*Apprendre à finir* cherche à vivre à la place de son époux les évènements, notamment ceux de la guerre d'Algérie, qu'il lui a autrefois racontés. Mais s'il s'agit pour Cathy de remplir un vide existentiel, pour l'épouse il faut entrer en fusion avec celui qui la quitte :

«... et je me souviens, quand je travaillais, comment en silence je l'imaginai dans la maison, son corps se déplaçant lentement encore, d'une pièce à l'autre, comment j'aurai voulu être dans l'intimité de sa solitude pour la vivre avec lui, en lui, de lui, et me dissoudre dans toute cette vie-là, qui était la sienne, à lui. Comment même des fois dans mes nuits j'avais essayé de voir, d'imaginer avec le plus de détails possibles, comme pour les transformer en souvenirs qui seraient devenus les miens, les choses qu'il m'avait racontées... »⁵²³

Ici encore, tout passe par la voix. Des « choses qu'il [lui] avait racontées », l'épouse tâche de faire ses propres « souvenirs », soit une expérience personnelle. Se dessine ainsi la possibilité d'être quelqu'un d'autre, de ménager une issue à sa propre existence par le truchement d'autrui. Ce qu'appelle le violeur de tous ses vœux :

« je voudrais hurler aux gens, au premier venu, tiens, toi, prête-moi ton corps, il vaudra toujours mieux que le mien et pendant que je m'habitue au tien, j'aurai au moins le temps de me faire croire que je ne suis pas moi. Peut-être que je changerai d'histoire, ou de mémoire. Peut-être bien, oui, c'est ça, peut-être bien que le monde n'est pas pareil avec des yeux verts. »⁵²⁴

Par la voix de l'émotion, le récit des évènements prend vie. L'évènement peut ainsi se transmettre par les mots, par la voix. Voilà ce qui permet aux personnages des romans de Laurent Mauvignier de s'identifier aux évènements vécus par d'autres. Insatisfaits de leur vie de fantôme, déçus par les égarements fictionnels de la littérature ou du cinéma, confrontés à un réel sans relief, ils trouvent une compensation par la voix d'autrui qui les émeut. L'émotion qu'ils ressentent par l'écoute est une secousse dans la platitude de leur quotidien. L'impact sensible de ce qu'ils entendent justifie pourquoi ce qui leur est raconté, d'abord entendu, est assimilé comme une expérience personnelle, puis raconté comme du vécu. C'est sans doute ce processus d'identification, favorisé par l'émotion, qui autorise ensuite les personnages à « témoigner pour le témoin », pour reprendre la formule de Paul Celan⁵²⁵.

Cette position évoque en filigrane une conception de l'acte de lecture et de la littérature qui nous semble très importante. D'une part le lecteur qui "écoute" les récits de

⁵²² *Des Hommes*, p.251

⁵²³ *Apprendre à finir*, p.77

⁵²⁴ *Ceux d'à côté*, p.45

⁵²⁵ Paul Celan, « Nul ne témoigne pour le témoin », "Gloire de cendres", *Choix de poèmes*, réunis par l'auteur, Poésie Gallimard, 2004, p.262

voix émouvants peut nourrir sa propre expérience de la vie, de l'autre la littérature est une manière de donner vie à quelque chose qui serait de l'ordre de l'émotion.

Dans cette idée d'une voix capable de contenir l'évènement, nous sommes loin de la conception du langage insuffisant, double, qui ne peut exprimer la réelle teneur des sentiments, dont les personnages semblent se méfier⁵²⁶. Ce paradoxe s'explique. Ce qui est reproché au langage, c'est justement de ne pas contenir d'émotion, c'est l'usage du verbe pour communiquer qui est déploré. En revanche, lorsqu'une parole est "vraie", lorsqu'elle est chargée d'émotion, alors elle percute, au sens propre, celui qui l'entend... C'est pourquoi en situation d'intense émotion, de choc émotionnel, la voix est matérialisée, elle devient comme un matériau tangible, capable de "toucher" au sens propre, comme au figuré.

- les mots-matière

Une certaine conception du verbe, de la voix, se dégage des romans de Laurent Mauvignier. Les mots dotés de pouvoirs que le commun des mortels ne perçoit pas forcément. Comme des organismes vivant à l'intérieur du corps et autonomes, ils « roulent », « remuent », des phrases « se bousculent » dans la tête des personnages au sens propre, produisent des « chocs », des « attaques », peuvent faire un « bond dans [l]a poitrine », ou « tressauter dans [l]a gorge »⁵²⁷. Les mots sont prêts à « exploser » dans la bouche, se « mangent » comme les gros mots de Jean, « naissent » sur la langue comme des enfants⁵²⁸. Les mots « piquent dans le cœur, dans la tête »⁵²⁹ de la narratrice d'*Apprendre à finir*.

Parfois personnifiés, tantôt réifiés, mots « pépites », ou « pourriture »⁵³⁰, les mots sont comme des bouts de bois « polis, rabotés » pour Bernard qui a eu du mal à les faire advenir, « comme une fusillade » pour Février qui voudrait décharger sa haine, ou « comme des miettes » pour Cathy lorsqu'elle découvre, défaite, le viol de Claire⁵³¹. Chaque fois la voix, les mots, s'incarnent dans un contexte d'intensité émotionnelle. Les « éclats de voix » se superposent aux « éclats de verre » par la proximité sonore des expressions, donnant à la voix le tranchant adapté à l'esclandre que fait Bernard en jetant son verre⁵³². De même dans leur critique impitoyable du monde, Pauline et Tony « cassaient avec des verbes et des mots tranchant »⁵³³ Après la découverte du massacre à la caserne, les hommes restent sans voix. Prononcer un seul mot est impossible ; « ce mot s'effrite et tombe et n'est plus rien que cette pâte molle qui meurt dans la gorge »⁵³⁴. La matérialité des mots reflète ainsi l'état

⁵²⁶ cf. première partie, 2-,b) Silence de la mélancolie face au langage

⁵²⁷ *Des Hommes*, pp. 73, 22, 33, 77, 116...

⁵²⁸ *Loin d'eux*, pp.14, 30, 45...

⁵²⁹ *Apprendre à finir*, p.34

⁵³⁰ *Ibid.*, p.42 et 112

⁵³¹ *Des Hommes*, p.40, 250, et 38

⁵³² *Id.*, p.47

⁵³³ *Seuls*, p.46

⁵³⁴ *Des Hommes*, p.240

émotionnel de celui qui les prononce, ou cherche à les prononcer, les mots incarnent le propos. A l'image d'un sentiment, ils «(re)montent »⁵³⁵ souvent dans le corps du personnage.

Dans les moments où elle est longtemps contenue, la voix est traitée comme une matière qui fait mal. C'est le cas de toutes les fois où Bernard prend la parole en public, dans la salle des fêtes⁵³⁶, ou quand il contient ses mots au café, ainsi que Rabut face au maire⁵³⁷. La violence des mots n'a d'égale que la tension intérieure qui anime les personnages dans ces circonstances. La narratrice d'*Apprendre à finir*, qui contient sa parole tout au long du roman, ne cesse de comparer les mots à une matière dangereuse, à des images agressives:

« ... dans ma bouche, tous les mots de colère et de rage qui s'entassaient ça craquait de partout d'avoir si lourd de mots, un tel chargement qui s'entassait dans la gorge... »⁵³⁸

Les mots s'entassent, comme physiquement capables de le faire, menacent la narratrice d'implosion. Les images d'objets destructeurs leur sont souvent associés ; « chaudière », feu qui « brûle les lèvres », « déluge »⁵³⁹ qui menace, comme autant d'avertissements de leur capacité à détruire. Cette idée de violence du mot-matière est le reflet de l'intensité émotionnelle de celle qui "ronge son frein".

Dans cette conception matérielle, les mots peuvent ainsi "toucher" le locuteur. L'émotion est suivie d'un impact. La voix, comme une vie autonome, est action, sorte de « parole performative »⁵⁴⁰. Mais ici, ce n'est pas par le propos qu'elle agit. On ne sait, en effet, souvent pas ce qui est dit. C'est plutôt, en quelque sorte, le souffle de l'émotion qui la rend efficace. Les mots qui s'interposent, par exemple, entre Bernard et Chefraoui, comme des êtres physiques ne sont pas prononcés:

« Et derrière des voix, d'autres voix, des femmes, des hommes, les frères et les cousins, que des voix dont on connaissait par cœur les timbres et les intonations et les accents venus voler au-dessus des tablés pour arrêter, dédramatiser, calmer. »⁵⁴¹

L'usage du terme « voix » semble remplacer les personnes physiques elles-mêmes. La voix, qui endosse le rôle des corps, est plus évoquée par ses nuances, au moyen de timbres, intonations, et accents, que par son propos. De même l'épouse lorsqu'elle se dispute avec son mari, évoque ces échanges verbaux violents comme une empoignade physique :

« j'ai entendu dans ma bouche cette voix furieuse qui est remontée de loin (...) pour se jeter sur lui »⁵⁴²

⁵³⁵ *Loin d'eux*, p.26, 71, 74, 103 *Ceux d'à côté*, p.47, 79, 87, *Apprendre à finir*, p.21, 114

⁵³⁶ *Des Hommes*, pp. 22, 40-41

⁵³⁷ *Id.*, p. 33 et p.73

⁵³⁸ *Apprendre à finir*, p.20

⁵³⁹ *Id.*, pp. 80, 113, 105

⁵⁴⁰ Austin, *Quand dire c'est faire*, Point Seuil, XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

⁵⁴¹ *Des Hommes*, p.44

⁵⁴² *Apprendre à finir*, p.21

La voix, longtemps contenue, est de plus chargée de colère. L'intensité de l'émotion est rendue par l'action autonome de cette voix, qui se jette contre le mari, comme une bête féroce. De son côté, Jean retient des mots qui sont « prêts à rouler hors de [s]a bouche comme des projectiles qu'[il] aurai[t] lancés à Marthe »⁵⁴³, mais qu'il parvient à contenir.

Ce n'est donc pas par les mots prononcés, que la parole agit, mais par sa charge émotionnelle. Pour preuve certains effets de voix narrative interne, cette fois. Par exemple au début de la section "Nuit", Nivelles pose un pistolet sur la tempe d'un bébé pour faire avouer aux villageois « où sont les hommes ». Face à leur mutisme, il se résout à tirer, l'émotion est à son comble lorsque :

« Non,

Il entend une voix qui dit,

Non,

Il attend comme ça et laisse le silence recouvrir tout, puis il se demande si c'est lui, si c'est lui-même qui a parlé et qui a dit,

Non.

Il rengaine son arme, et, d'un mouvement indifférent, comme un noyau qu'on recrache après l'avoir fait rouler dans la bouche très longtemps, jette le bébé à quelques mètres de lui... »⁵⁴⁴

C'est bien une voix intérieure, voix de la conscience, voix fantasmée, qui interrompt le geste de Nivelles. Le contexte rappelle l'histoire du sacrifice d'Abraham. La voix de Dieu l'en aurait empêchée. L'allusion au matériau biblique contribue à montrer les pouvoirs dont peut être chargée la voix – divine dans la Bible, sensible dans la littérature de Laurent Mauvignier. Les premiers mots bien connus du prologue de l'évangile selon Jean consacrent en effet cette parole :

« Au commencement était la Parole, et la parole était avec Dieu, et la Parole était Dieu.

Elle était au commencement avec Dieu.

Toutes les choses ont été faites par elle, et rien de ce qui a été fait n'a été fait sans elle.

En elle était la vie, et la vie était la lumière des hommes. »⁵⁴⁵

La parole, prononcée ou intérieure, peut donc impacter la situation. Comme par le plus grand des hasards, en se remémorant les souvenirs de la fin de la guerre, événement marquant, Rabut, en voiture, dérape :

« ...ce bonheur, la liesse, le grand bonheur dont est capable la foule quand elle déborde d'elle-même, je me souviens de ça, l'émotion si folle, si belle, des Algériens –

⁵⁴³ *Loin d'eux*, p.26

⁵⁴⁴ *Id.*, 142

⁵⁴⁵ Prologue de l'évangile selon Jean, traduction de Louis Segond, 1910

Et c'est là que la voiture a glissé. »⁵⁴⁶

La neige a préparé le terrain, il est vrai, mais nous sommes convaincus que c'est aussi la voix intérieure qui a fait partir Rabut dans le fossé. En réponse aux « débordements de la foule en liesse » chargés d'émotion, Rabut perd le contrôle de son véhicule et la voiture "déborde" à son tour le tracé des bandes blanches. En se laissant envahir par la voix de l'émotion, il quitte la voie toute tracée qui est celle de la route. Comme une force physique, secousse sismique ou onde de choc, la voix l'a fait basculer.

Mais l'émotion est aussi à l'origine d'une prise de conscience. Rabut songe également quitter la voie toute tracée de sa vie, la refaire, peut-être... prêt à voir « si l'on peut commencer à vivre quand on sait que c'est trop tard »⁵⁴⁷.

⁵⁴⁶ *Des Hommes*, p.275

⁵⁴⁷ *Id.*, p.281

Conclusion

Par un jeu de dialogues constants entre les notions de voix et d'évènement, nous avons pu constater que les romans de Laurent Mauvignier procèdent d'une poétique de l'onde de choc. S'il ne fait pas l'objet d'un récit détaillé, s'il est une présence en creux, c'est parce que l'évènement n'est jamais intéressant pour lui-même mais pour l'impact qu'il procure, ce que traduit la voix. La voix, reflet d'une intimité dévastée par une secousse brutale, l'évènement.

Parce que l'évènement travaille la voix, nous nous sommes d'abord intéressés à toutes les façons dont le langage manifeste l'impossibilité de dire ce qui s'est passé. Cette impossibilité est liée à diverses causes, et la première réside dans la nature même de l'évènement : insaisissable, diffus, il échappe sans cesse au récit. La voix sous l'émotion du souvenir ne peut en faire un déroulement clair. La charge émotive de l'instant, liée à ce qui s'est passé, semble d'ailleurs imposer de ne dire les choses qu'avec parcimonie, pudeur, retenue, voire, de consigner l'évènement au silence.

Les personnages ne sont pas bavards ; avarés de leurs mots, soupçonneux, ils manifestent un certain recul critique face au langage. En effet, chargés d'implicite, essentiellement "communicants", les mots invitent les personnages à la méfiance. Le verbe semble trop souvent échouer à dire « jusqu'au ventre les vérités qu'on éprouve »⁵⁴⁸. Au contraire, le corps, dans les interstices de ses plis et les renflements de ses bosses, trahit une émotion sincère.

L'évènement ne peut ainsi être formulé que par une voix intérieure. Là encore, lorsqu'elle en vient à (se) raconter ce qui s'est passé, la voix narrative échoue. Troué de blancs, le texte manifeste les tabous, et autres impossibilités à poursuivre une phrase, reflet d'un « état de suffocation »⁵⁴⁹ tel, qu'il vaut mieux se taire. Suivant le principe des bombes à retardement, les jalons d'un évènement sont posés, destinés à être développés ultérieurement, ce qu'ils ne seront pas. Par le jeu d'ellipses, de digressions, d'effets d'annonce ou de répétition, l'évènement sitôt esquissé est esquivé. Essentiellement traité sous la forme d'allusion, ce qui s'est passé reste un « ça » sans référent précis, objet d'interprétation. Ainsi la voix, même intérieure, peine à formuler ce qui s'est passé. Cette impossibilité est avant tout la transcription d'un état sensible. La voix, toujours travaillée par l'évènement, reflète l'émotion du souvenir douloureux qui lui est associé. Ce qui s'est passé résonne dans « les

⁵⁴⁸ *Loin d'eux*, p.14

⁵⁴⁹ Laurent Mauvignier, « Misère de l'amour », Art. Cit.

zones d'empêchement et de contention de la parole »⁵⁵⁰, muselle, bâillonne la voix. Ainsi l'onde de choc de l'évènement se traduit en elle par l'incapacité à dire ce qui s'est passé.

Mais la voix traduit aussi le bouleversement induit par l'évènement, par un *ethos*⁵⁵¹ de la fracture. Fracture temporelle, fracture sociale, et fracture physique, affleurent de façon récurrente par le discours. La voix narrative use en effet d'une temporalité particulière. Entre un "avant" l'évènement et son "après", une « faille »⁵⁵² s'est formée, rendant caduque toute entreprise de continuité entre ces deux étapes de la vie. L'instant de l'évènement est ainsi traduit par un point, point d'achoppement dans la chronologie personnelle. Ce point s'exprime moins par un repère temporel précis que par des déictiques, plus à même d'exprimer l'essence subjective de l'évènement. Parmi les déictiques, nous avons noté une certaine prédilection pour le « maintenant », qui marque le début d'une nouvelle « dimension temporelle »⁵⁵³. Mais la temporalité est également perturbée par l'irruption intempestive du passé dans le présent empêchant de mettre en œuvre l'injonction d'en finir avec lui, et partant, de refaire sa vie. Enfin, sujette aux brouillages temporels, la narration présente aussi des intrusions du futur dans le récit, notamment sous la forme de la couleur jaune, présage d'un blanc qui finira sale, mise en garde de l'ordre du *Memento mori*. Les brouillages temporels procèdent plus généralement de télescopages d'époques, voire d'un va-et-vient entre présent, passé et futur. La voix narrative révèle ainsi des personnages bloqués dans le temps de l'évènement, privés d'avenir.

Or les personnages sont, d'après la voix, non seulement en décalage avec leur temps, mais aussi avec leur corps. Il s'agit d'abord du corps social ; famille, amitié ou profession ne constituent en aucune manière un lieu d'insertion pour eux. En marge du corps social, les personnages sont aussi décalés par rapport à leur propre corps ; l'évènement l'a détraqué, au point qu'il leur semble étranger, et qu'ils se replient. Sans enveloppe corporelle, les personnages ont le sentiment d'être des ombres fantomatiques. A la lisière entre lumière et nuit, entre vie et mort, le statut d'ombre convient à ces personnages dont le monde, sous l'effet d'un évènement, a basculé dans un autre. En présentant des personnages privés de corps de social et d'enveloppe corporelle, relégués dans un autre temps, la voix manifeste combien l'expérience de l'évènement s'approche d'une expérience de la mort. Par l'onde de choc qui en résulte, l'évènement a fracturé le corps, la vie de ces personnages. Sa secousse se traduit par une "bascule" d'un monde à l'autre.

Si l'évènement s'empare de la voix, la travaille et lui confère le statut de voix d'outre-tombe, la voix se saisit aussi de l'évènement. On assiste en effet à une sorte de renversement de l'équilibre des forces à l'intérieur du couple voix/évènement dès lors qu'on considère que les voix narratives n'ont pas vécu ce dont elles parlent. Alors qu'on a

⁵⁵⁰ Kéchichian, Patrick, Entretien, Le Monde, 15 sept. 2006

⁵⁵¹ Dominique Maingueneau, Op. Cit.

⁵⁵² Claude Romano, *L'Évènement et le monde*, Op. Cit., p.68

⁵⁵³ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Chapitre 11, Op. Cit.,

l'impression qu'elles sont dominées par l'évènement qui impacte la voix, certaines de ces voix donnent à entendre ce qui n'est pas directement vécu par elles, mais par leurs proches. L'état de choc dont elles témoignent ne serait en réalité qu'un "artifice", visant à mimer l'émotion des autres ? Entre témoignage, discours d'investigation et confiance, les voix de ceux qui observent, postés à leur fenêtre, au lieu de vivre, rendent ainsi essentiellement compte des expériences d'autrui, constituent une « mémoire des proche »⁵⁵⁴. Cette attitude de la voix qui consigne et diffuse les choses après les avoir observées, n'est pas sans faire penser à la figure de l'écrivain. Une certaine mission de l'auteur se dessine ainsi : témoigner de son temps, de ce qui arrive, mais surtout dire ce qui touche à l'intimité d'autrui. Témoigner de l'onde de choc d'un évènement peut donc faire partie du cahier des charges constitué par Laurent Mauvignier lui-même.

Le caractère "fabriqué" des évènements, rapportés par les témoignages est renforcé par une tendance au romanesque. Se glissent çà et là des références aux contes, ou à l'univers du cinéma qui interfèrent dans la narration, la parasitent. La voix, emportée par son récit, est conditionnée par son environnement culturel. Elle romance, joue d'effets d'attente, considère son prochain comme un personnage, dans des fictions qu'elle se raconte comme on rêve. La voix n'est donc pas un témoin fiable, et traduirait plutôt son désir de vivre dans un monde à la mesure de ses attentes, de s'emparer de la vie des autres pour vivre la sienne.

Pourtant, si l'écrivain nous interpelle sur les dangers possibles d'une manipulation médiatique ou personnelle de l'évènement, l'appropriation de l'évènement reste inévitable. Tout récit d'évènement est une fabrication, les témoins directs eux-mêmes reconstruisent. En outre, en fabriquant l'évènement, la voix le crée, le construit, le fait exister. Ces analyses nous amènent à la conclusion que la voix se superpose à l'évènement, qu'elle est évènement. Cela se confirme par la manière dont elle est physiquement évoquée dans les romans, comme une chose dotée du pouvoir d'agir. Ce n'est donc plus l'évènement qui impacte la voix, mais la voix qui impacte l'évènement. En traitant la voix comme une matière tangible, capable de "toucher" au sens propre comme au figuré, la voix incarne l'onde de choc, et en rend compte comme d'un enjeu majeur.

D'une certaine manière, à partir des romans de Laurent Mauvignier, la question des relations entre voix et évènement peut être envisagée suivant différents domaines. Au niveau du sujet, d'abord. A la lecture, nous avons en effet l'impression d'entendre une voix allongée sur le divan du psychanalyste. Comme si elle était engluée dans l'impossibilité de se purger d'un traumatisme, la voix ne cesse de raconter, quitte à contourner l'essentiel, le noyau de l'évènement étant relégué au refoulement, au tabou. Sur le plan social, l'impact d'un évènement est rendu par l'*ethos* d'une voix d'outre-tombe qui exprime la mort sociale.

⁵⁵⁴ Ricœur, Paul, Op. Cit., p.161

Bouleversé, l'individu ne se sent plus en accord avec ni avec le monde, ni avec les gens, ni avec lui-même. Mais c'est dans le domaine littéraire que le couple voix/événement fait l'objet d'une réflexion plus importante, selon nous. D'abord parce que les romans montrent que tout événement fait l'objet d'une appropriation par la voix qui le modèle, le façonne, sans qui il n'existerait pas. L'événement ne précède ainsi pas la mise en voix, il en procède. Cela confère au matériau qu'est l'événement une souplesse qui peut expliquer l'intérêt d'un écrivain pour cette matière. Cela questionne aussi la fiabilité d'une parole par essence fabriquée. Puisque tout récit est une fabrication, quelle part de vérité peut-il contenir ? La réponse que les romans de Laurent Mauvignier apportent est celle de l'émotion. En effet, une parole chargée d'émotion, par son impact, ne peut être une parole fautive, même si elle est fabriquée.

Bien souvent, nous avons pu souligner les points communs entre voix narrative et la figure de l'écrivain. D'abord dans la manière dont les voix envisagent le langage. Critiques à l'égard de ce moyen de communication, elles sont à la recherche d'une parole plus "authentique", plus "vraie". Cette quête d'un langage pour dire au plus près ce qu'on ressent les assimile à des artisans du verbe. Par ailleurs, leur sentiment d'être en marge, sortes d'ombres, peut évoquer une forme de « paratopie », reflet du sentiment de ne pas avoir sa place, qui habite souvent l'écrivain comme le mentionne Dominique Maingueneau. Mais c'est sans doute la figure du témoin à sa fenêtre, en marge de ceux qui vivent (encore une manifestation de la « paratopie »), consignants les événements en jouant d'effets et de références, qui nourrit le plus la figure de l'écrivain. Se dessine alors une sorte de mission pour l'écrivain qui serait de témoigner pour son temps. Dire le monde, mais aussi, dire les émotions, en particulier ce qu'il en est de l'état de choc.

Bibliographie

I- Corpus :

Mauvignier, Laurent, *Loin d'eux*, Minuit, collection "double", 2002 (1999)
Mauvignier, Laurent, *Apprendre à finir*, Minuit, Collection "double", 2004 (2000)
Mauvignier, Laurent, *Ceux d'à côté*, Minuit, 2002
Mauvignier, Laurent, *Seuls*, Minuit, 2004
Mauvignier, Laurent, *Des Hommes*, Minuit, 2009

II- Autres œuvres citées :

Beckett, Samuel, *L'Innommable*, Minuit, 1953
Bon, François, *Un Fait-divers*, Gallimard, 1993
Celan, Paul, *Gloire de Cendres*, Choix de poèmes, Gallimard, 2004 (1967)
Carrère, Emmanuel, *L'Adversaire*, POL, 2000
Cosnay, Marie, *Que s'est-il passé ?*, Cheyne, 2003
Darriousecq, Marie, *White*, POL, 2003
Duras, Marguerite, *L'Amante anglaise*, Gallimard, 1967
Macdonald, Ross, *L'Affaire Galton*, U.G.E., 1997 (1959)
Mauvignier, Laurent, « Un caillou dans la poche », nouvelle parue dans *L'Humanité*, 1999, disponible sur le site remue.net
Mauvignier, Laurent, *Le Lien*, Minuit, 2005
Mauvignier, Laurent, *Dans la foule*, Minuit, 2006
Wajcman, Gérard, *L'interdit*, Denoël, 1986

III- Ouvrages critiques :

André, Emmanuelle, Boyer-Weinmann, Martine, Kuntz, Hélène, *Tout contre le réel. Miroirs du fait divers*, L'Esprit des Lettres- Le Manuscrit, 2008
Barthes, Roland, « structure du fait divers », in *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964
Boisset, Emmanuel et Corno, Philippe (dir), *Que m'arrive-t-il ? Littérature et événement*, P.U. Rennes, 2006
Christin ,Anne-Marie, *Poétique du blanc, vides et intervalles dans la civilisation de l'alphabet*, Vrin, 2009
Didier, Alexandre, Madelaine, Frédéric et Tournet, Michèle (éds.), *Que se passe-t-il ?* PU de Rennes, 2004
Evrard, Franck, *Fait Divers et littérature*, Nathan, 1997
Foucault, Michel, « *Moi, Pierre Rivière...* », Julliard, 1973
Foucault, Michel, *Surveiller et punir*, Gallimard, 1975
Genette, Philippe, *Proust palimpseste, Figure I*, Seuil, 1966
Girard René, *Mensonges romantiques et vérités romanesques*, Grasset, 1961
Glaudes, Pier, Meter, Helmut (éds) *Le sens de l'évènement dans la littérature française des XIXème et XXème siècle*, Actes du colloque international de Klagenfurt, juin 2005, Peter Lang, Wien, 2008
Kaempfer, Jean, Florey, Sonya et Meizoz, Jérôme, *Formes de l'engagement littéraire (XVe-XXIe siècle)*, Antipodes, 2006, Lausanne
Kebrat-Orecchioni , Catherine, *L'Implicite*, Colin, 1986

Maingueneau, Dominique, *Le discours littéraire, Paratopie et scène d'énonciation*, A. Colin, 2004
Martin, Jean-Pierre, *La Bande sonore*, Corti, 1998
Meizoz, Jérôme, *L'âge du roman parlant (1919-1939)*, Droz, 2001
Rabaté, Dominique, *Poétique de la voix*, Corti, 1999
Richard, Jean-Pierre, *Microlectures*, T.1, Seuil, 1979 ; T.2, Seuil, 1984
Rousset, Jean, *Leurs yeux se rencontrèrent*, José Corti, 1981
Viart, Dominique, *Une mémoire inquiète, La Route des Flandres de Claude Simon*, PUF, 1997
Viart, Dominique, Vercier, Bruno, *La littérature française au présent*, Bordas, 2009 (2005)

articles, revues

- sur l'œuvre de Laurent Mauvignier

Bikialo, Stéphane, Dürrenmatt, Jacques, (dir.), *Dialogues contemporains*, I, Pierre Bergounioux, Régine Detambel, Laurent Mauvignier, La licorne, UFR Langues Littérature Poitiers, 2002
Diacre, Jérôme, entretien, « Variation, variante, version », *Laura* n°3, mars-oct. 2007
Garcin, Jérôme, « Le mal-aimé » *Le nouvel Observateur*, 5-11 février 2004,
Gazier, Michèle, « Le poids des silences », *Télérama*, n°2570, 14 avril 1999
Harang, Jean-Baptiste, « On entend des voix », *Libération*, 03-10-02
Hild, Pierre, entretien, *Pages*, avril 2005
Kéchichian, Patrick, « Laurent Mauvignier, en retrait de la voix des autres », *Le Monde*, 11-10-2002
Laurenti, Jean, entretien, « Misère de l'amour », *Le Matricule des Anges*, mars 2004
Laurenti, Jean, entretien, « Capter la surface des autres », *Le Matricule des Anges*, oct. 2006
Montrémy (de), Jean Maurice, « Laurent Mauvignier, le romantisme funèbre » *La Croix*, 14 septembre 2006

- plus généralement

Mauvignier, Laurent, « La Folie Bon », in *François Bon, éclats de réalité*, PU Saint-Etienne, 2010, sous la direction de Dominique Viart et de Jean Bernard Vray
Rabaté, Dominique (dir.) *Modernités*, 15, « Ecritures du ressassement », PU Bordeaux, 2001

sites

laurent.mauvignier.net, un site très utile qui comporte la plupart des articles de journaux sur les œuvres de l'auteur
Henry, Catherine, « Dedans/Dehors, le monologue chez Mauvignier », art. en ligne sur remue.net, 24 janvier 2005
Pierre, Maxime, Entretien avec Tanguy Viel et Laurent Mauvignier, *Affronter la crise, outils et stratégies*, 3, 2008-00-00, http://www.publiforum.farum.it/ezone_articles.php?id=97

III- Sciences Humaines

- Arendt, Hannah , *Penser l'évènement*, Belin, 1989
Augé, Marc, *Fictions fin de siècle* suivi de *Que se passe-t-il ?*, Fayard, 2000
Austin, John Langshaw, *Quand dire c'est faire*, Seuil, 1970(1962)
Awad, Gloria, *Du sensationnel*, L'Harmattan, 1995
Bettelheim, Bruno, *Psychanalyse des contes de fée*, Hachette, 1998 (1976)
Bourdieu, Pierre, *Sur la télévision*, Raison d'agir, 2008
Lacan, Jacques, *Ecrits*, « Le Stade du miroir », Seuil, 1999 (1966)
Corbin, Alain, *Le village des cannibales*, Aubier, 1990
Deleuze, Gilles, *Différence et répétition*, PUF, 1968
Deleuze, Gilles, *Le Pli, Leibnitz et le baroque*, Minuit, critique, 1988
Dufour, Philippe, *Flaubert ou la prose du silence*, Nathan, 1997
Farge, Arlette, *Essai pour une histoire des voix au XVIIIème siècle*, Bayard, 2010
Freud, Sigmund, *La naissance de la psychanalyse*, PUF, 1956
Freud, Sigmund, *Etudes sur l'hystérie*, 1895
Freud, Sigmund, *Nouvelles Conférences d'introduction à la psychanalyse*, Gallimard, 1984 (1933)
Lacan, Jacques, *Ecrits*, Seuil, 1999 (1966)
Merleau-Ponty, Maurice, *Signes*, Gallimard, Folio essais 2003 (1960)
Nora, Pierre, *les lieux de mémoire*, Gallimard, 2004 (1983)
Ricoeur, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, 2000
Romano, Claude, *L'évènement et le monde*, PUF, épiméthée, Paris, 1998
Romano, Claude, *l'évènement et le temps*, PUF, épiméthée, Paris, 1999
Romano, Claude, *Il y a*, PUF, Paris, 2003
Sansot, Pierre, *Les Gens de peu*, PUF, 1992
Zourabichivli, François, *Deleuze, une philosophie de l'évènement*, PUF n°54 philosophies

articles, revues

- Farge, Arlette, « Qu'est-ce qu'un évènement ? », *Terrain*, n°38, mars 2002
Nora, Pierre, « l'évènement-monstre » in *Communications*, 18, 1972, pp.162-172
Viart, Dominique, Vrayled, Jean-Baptiste (éd.), « François Bon, éclats de réalité », PU Saint-Etienne, 2010
Winock, Michel, « Qu'est-ce qu'un évènement ? », *L'Histoire*, n°268, septembre 2002

Table des matières