

**L**a langue de  
**Laurent Mauvignier**  
« Une langue qui court »

Sous la direction de  
**Jacques Dürrenmatt et Cécile Narjoux**

Langages

**EUD**

## Introduction

Depuis la publication en 1999 d'une première œuvre qui a fait sensation en remportant un impressionnant succès tant critique que public, la renommée de Laurent Mauvignier n'a cessé de croître au fur et à mesure que se succédaient des romans qui affirmaient la présence non seulement d'un regard original mais aussi d'un style toujours reconnaissable et singulier. Ce volume, qui s'ouvre sur un entretien lumineux de Laurent Mauvignier avec Mathilde Bonazzi, tente de cerner, par l'entremise de quatorze contributions, ce qui pourrait expliquer l'importance de cette écriture au sein du champ du roman contemporain et le quasi consensus critique qui l'entoure aujourd'hui.

Mauvignier est un « écrivain de Minuit » et sans aller jusqu'à parler de haute-couture ou d'aristocratie des lettres, force est de constater que la maison d'édition de Beckett, Duras et du Nouveau roman conserve une aura qui rejaillit sur ceux qui aujourd'hui sont ses ambassadeurs fidèles. De là à penser en termes de *style Minuit*, dont le romancier serait l'un des plus évidents hérauts, le pas est vite franchi par certains journalistes critiques qui y voient une façon commode de se débarrasser de la difficulté à rendre compte avec précision à un public large de ce qui fait que Mauvignier n'écrit pas comme Musso mais pas non plus, et là est le problème pour ceux qui aiment les amalgames, comme Échenoz ou Toussaint.

Comme le montre Mathilde Bonazzi, dans « “Ce qu'on pourrait appeler un style” : les représentations de la pratique stylistique de Laurent Mauvignier dans la critique littéraire », métaphores et néologismes (le verbe *mauvignier* notamment) s'accroissent, sans toujours échapper aux stéréotypes, en réduisant les complexités, parfois jusqu'à la caricature. Elle part du constat que la valeur des textes littéraires contemporains est établie initialement par la critique littéraire journalistique qui fait du style le premier critère de réception. Quant aux romans de notre écrivain, les

critiques soulignent l'émergence du « Miracle Mauvignier »<sup>1</sup> : sa langue, en effet, exemplifierait « ce qu'on pourrait appeler un style »<sup>2</sup>. M. Bonazzi cherche donc dans son étude à comprendre comment le seul patronyme « Mauvignier » a pu devenir synonyme de qualité stylistique – et donc, par synecdoque, de qualité littéraire. L'étude des occurrences du mot « style » dans un corpus d'articles de presse relatifs à l'œuvre de Mauvignier, dans une démarche mêlant stylistique de la critique et sociologie du goût, dévoile ainsi les mythologies du style qui y sont activées. Le discours métaphorique de la critique au sujet du style apparaît dès lors comme un discours stéréotypique et autoritaire dans lequel l'allusion au style « réalise une anti-argumentation référentielle, en évacuant toute analyse concrète, au profit d'une intimidation discursive »<sup>3</sup>.

C'est ainsi que reviennent sans fin trois arguments qui, comme le montrent Anaïs Mateo, Yann Fayette et Rémi Gonzalez ratent partiellement leur cible sans pour autant échouer totalement à rendre compte de certains aspects d'une écriture inscrite dans une certaine tradition Minuit – qu'il s'agisse de jouer avec l'héritage du réalisme, de se laisser hanter par le cinéma ou de jouer de l'indétermination des voix. Dans « Mauvignier : impressions », ils montrent comment Laurent Mauvignier s'inscrit pour la critique dans la lignée du roman réaliste français bien qu'il reprenne cette tradition pour élaborer un réalisme de l'intime, saisi à travers le prisme de l'intériorité. Il en découle un rapport à l'image important et particulier voué à rendre compte de la multiplicité des subjectivités. Celle de l'écrivain lui-même se veut éclatée et foisonnante, aussi son écriture en appelle-t-elle à l'intertextualité et notamment à une écriture cinématographique, dont la presse écrite tente là encore de rendre compte avec plus ou moins de bonheur et qui participe pleinement de l'édification d'un style propre. Nourri de cinéma, Mauvignier élabore une écriture en mouvement qui invente une nouvelle forme de continuité. La matière textuelle peut ainsi « donner corps » aux voix intérieures, à l'invisible et au non-dit.

Un des aspects qui ont immédiatement frappé les lecteurs, c'est en effet un usage très particulier de la polyphonie, une façon d'entremêler les voix, de les faire « résonner » (le terme lui-même, comme le note Aude Laferrière, revient souvent) jusqu'à la fusion parfois et sans volonté naturaliste de distinction immédiatement perceptible.

---

1. Christian SAUVAGE, « Le miracle Mauvignier », *Le Journal du Dimanche*, 3 avril 2005, article disponible sur <http://leseditionsdeminuit.fr>.

2. Jean-Claude LEBRUN, « Laurent Mauvignier, une insurmontable solitude », *L'Humanité*, 21 septembre 2000. Article disponible sur le site <http://www.humanite.fr>.

3. Éric BORDAS, *Style : un mot et des discours*, Paris, Kimé, 2008, p. 87.

C'est la palette étendue des discours rapportés utilisés par Laurent Mauvignier dans *Loin d'eux*, à la lumière d'une comparaison avec *Des hommes*, qu'étudie donc Aude Laferrière. Elle montre en quoi ils sont révélateurs d'enjeux profonds dans ces romans : leur omniprésence, loin d'être le signe de langues déliées, atteste toujours de la difficulté à produire une parole personnelle. Par exemple, le discours narrativisé est mobilisé pour les paroles banales aussi bien que pour les informulées, sanctionnant, dans le premier cas, leur caractère de lieu commun négligeable et, dans le second, leur aspect ineffable. Le discours direct, quant à lui, correspond au plus près à la quête mémorielle déployée dans *Des hommes* : par lui, les paroles du passé recouvrent une existence vocale. Enfin, la préférence accordée aux formes dites « mixtes » illustre l'enchevêtrement des propos et les difficultés du sujet énonciatif à se défaire des paroles usées ou autoritaires d'autrui. Mais il existe sous la plume de Laurent Mauvignier, un autre puissant vecteur du sens : le langage du corps qui se fait texte, ce qui n'est pas sans rappeler le goût de l'écrivain pour le théâtre tout particulièrement dans *Des hommes*.

Comme y insistent ensuite Stéphane Bikialo et Frédéric Martin-Achard, c'est l'utopie d'une langue qui circulerait, d'une langue enfin accessible à tous qui sous-tend le projet romanesque et lui donne son énergie.

Stéphane Bikialo propose de rendre compte de la langue de Mauvignier en citant Jean Cayrol : « On vous parle ». Il observe qu'il y a en effet chez lui une forme d'indéfinition du personnage, entre le « numéro matricule » et le « personnage », à quoi correspond « L'ON », sujet qui se situe entre le (nom) commun et le propre, entre le nom et le pronom, entre le singulier et le général. Se dégage un des enjeux de l'écriture de Laurent Mauvignier : explorer comment ça circule et comment se construit un sujet dans cette circulation des mots. L'ON, pronom de la circulation, met en œuvre une langue qui « n'est donc ni le particulier pur, ni l'universel, mais un particulier en instance d'universalisation, et un universel qui se dérobe pour renvoyer à une liberté singulière »<sup>1</sup>.

Frédéric Martin-Achard, quant à lui part du constat que, dans les romans de Mauvignier, l'événement traumatique et indicible semble davantage une contrainte féconde qu'un écueil irrémédiable. Son hypothèse initiale est que, si les personnages ne cessent de verbaliser leur incapacité à exprimer leur souffrance, le roman réussit, en revanche, à faire entendre l'incommunicable. Il distingue donc ce que le personnage *dit* de ce que le roman *fait*, mais aussi repense la notion d'indicible, débarrassée de

---

1. Jean STAROBINSKI, « Leo Spitzer et la lecture stylistique » [1964-1969], dans Leo SPITZER, *Études de style*, Paris, Gallimard, 1970, p. 23.

son caractère mystique. Il montre que les aveux d'échec des personnages ne désignent pas tant les limites du langage qu'ils ne font naître une poésie originale, déployant un arsenal de stratégies rhétoriques et de figures stylistiques qui font l'originalité de la langue de Mauvignier. La tension entre la parole trébuchante des personnages et la virtuosité rythmique et syntaxique de cette langue se joue dès lors au sein même de la phrase.

Unir le singulier et l'universel dans une volonté commune de faire langue, voilà l'ambition, politique autant qu'esthétique de l'œuvre de Mauvignier : le vrai du sujet enfin mis à nu dans le frottement de sa langue avec celle des autres, se dessinant par les marques infligées par l'autre, poussé dans ses réserves, à montrer ses réserves. Érotique du *on* qui autorise de dire le pluriel sous le singulier et vice-versa, qui peut dire en même temps que j'y suis [ils] ou pas [nous]. Si indicible, ineffable, in formulable, etc., il y a, le sujet n'est pas là. Puisqu'il va de soi aujourd'hui que la langue fait défaut, l'essentiel est de trouver comment on peut dire malgré tout.

Chacun des romans apporte sa pierre à l'édifice en interrogeant un événement dans ses répercussions plus ou moins immédiates, plus ou moins éloignées dans l'espace et le temps. Qu'il soit à l'échelle familiale ou historique, l'événement ne peut jamais totalement se dire, du moins suffisamment pour que se referment les plaies qu'il a ouvertes. Comme le posent Carine Capone et Julie Gresh, ce que recherchent les personnages, ce qui les pousse à y revenir jusqu'au ressassement, à interroger aussi sans cesse eux-mêmes et les autres, c'est ce qui n'a pas pu et ne peut toujours pas se dire.

Pour Carine Capone, l'événement est le point nodal des romans de Mauvignier, qu'il se produise dans la sphère intime ou d'événements d'ordre plus sociale. L'écrivain a choisi de faire partie de ces contemporains qui offrent une littérature affranchie du soupçon qui pesaient sur le référent et assument de faire de l'événement un enjeu du récit, avec cette nuance que l'événement n'est désormais plus pensé comme objectivable : il n'est de vérité de l'événement autre que relative et parcellaire<sup>1</sup>. Dès lors, si récit il y a, ce récit reste atomisé, fragmenté, incomplet. Les voix ne cessent en effet de manifester leur incapacité à dire ce qui s'est passé. Mais c'est justement dans leur façon de buter sur les mots que les voix réussissent à rendre compte de ce qui est l'essentiel de l'événement.

Dans cette même perspective, Julie Gresh, s'intéresse à cet enjeu majeur de la langue mauvignienne : inventer une écriture de la retenue et du détour. Enjeu paradoxal, dans la mesure où la critique – à raison – associe fréquemment cette langue à une déferlante oratoire. Mauvignier écrit en

1. Cf. François DOSSE, *Renaissance de l'événement*, Paris, PUF, 2010.

quête d'une langue à la fois violente et silencieuse. L'étude montre donc comment l'événement est la clé de cette dialectique entre violence du cri et violence du silence et comment, loin de favoriser un déploiement linéaire et chronologique du récit, cet événement génère des formes alternatives de narration.

Comment identifier ce qui manque, le cerner ? Non pas remplir le vide mais comprendre ce qui le nécessite. Les réponses manquent parce que les questions ne sont pas bien posées. Quelque chose fait écran qui fait croire en même temps qu'on arrive à dire : *ça*.

Catherine Rannoux voit dans la façon qu'a ce pronom de s'imposer dans l'écriture de Mauvignier, avec les effets de dépliement qu'il autorise à travers appositions et relatives, une manière d'inscrire de la lourdeur, tant dans le non-respect du bien écrire que dans l'exhibition du manque lexical. Elle étudie comment le démonstratif *ça*, caractéristique habituellement d'une oralité à l'œuvre, est emblématique d'une écriture de la parole intérieure qui procède par ressassement, reprise et reformulation, dans un mouvement de quête de la référence toujours reconduit. Sa multiplication dans le flux verbal permet d'opérer ce *creusement* évoqué par Laurent Mauvignier, dans un mouvement continu de relance de l'énonciation. Créateur d'un effet de parler populaire, à quoi il ne se réduit cependant pas, le pronom *ça* fait entrer dans le flux verbal les paroles clichées de la parole commune (*Loin d'eux*). Sa présence s'avère à éclipses dans les romans de Mauvignier, de la saturation qui caractérise *Loin d'eux* à la présence par vagues successives dans *Des hommes*. Aussi observe-t-elle cette forme au sein des configurations qui la mettent en œuvre, dans ses rapports avec le mouvement de la phrase, avec les représentations de discours autres mais aussi avec l'objet romanesque lui-même.

Comme *on*, *ça* fait fonctionner malgré tout le discours ; on aurait envie de dire qu'il *graisse* le discours. C'est aussi ce qui est toujours déjà là, un pré-pensé en quelque sorte. De là son importance dans une œuvre où se pose en permanence et de façon douloureuse la question du début et de la fin. Le deuxième roman s'appelait *Apprendre à finir*, comme un programme, tant ce qui semble difficile, c'est de borner : les phrases, les énoncés, les livres.

Comme le notent Cécile Narjoux et Frédéric Marteau, une phrase de *Loin d'eux* pose les termes du problème : c'est « toujours pour commencer qu'il faut finir, finir pour qu'enfin il y ait quelque chose à commencer ». Le chiasme dit l'angoisse de la fermeture dans un cycle à la Sisyphe.

Cécile Narjoux, montre que l'œuvre romanesque de Laurent Mauvignier s'inscrit exemplairement dans la lignée des romans de Beckett,

qui « *commencent sans fin* »<sup>1</sup> et poursuit cette représentation d'une narration mise en cause dans sa propension à faire progresser le récit vers son accomplissement et sa fin. La « phrase pas finie » n'est pas seulement un motif obsédant chez Mauvignier ; elle pose à son écriture même la question d'une clôture narrative qui ne va pas non plus de soi, étroitement associée qu'elle est à un événement inénarrable. La phrase mauvignienne – à supposer qu'on puisse en réduire les multiples réalisations à l'unité d'une phrase-type – est-elle achevable ? achevée ? Phrase et roman, par définition, doivent parvenir à leur fin ; et Cécile Narjoux interroge donc la manière dont cette tension entre la nécessité de finir et son impossibilité conjointe, héritière des problématiques du siècle passé, est mise en œuvre chez Mauvignier, analysant, à travers la typographie et le contenu syntaxique des segments délimités, la manière dont Mauvignier mène à bien l'achèvement – et plus largement la clôture – de sa phrase, ou au contraire les met en suspens.

Frédéric Marteau, quant à lui, montre comment l'écrivain s'attache à suivre le fil ténu d'une parole singulière ou plurielle qui se confronte à ses propres apories. Il est impossible de parler comme il est impossible de se taire. Chaque roman développe ainsi un même « travail » paradoxal qui fait se lever et se poursuivre une parole *catastrophée*. Frédéric Marteau mesure alors les enjeux d'une telle catastrophe, étant entendu que ce terme complexe, qui signifie littéralement *renversement*, désigne tout aussi bien le drame vécu par les personnages que le discours dont ils s'emparent pour rendre possible une impossible parole. Le non-dit du traumatisme cherche alors sans cesse à se dire, *en catastrophe* – pour en finir. Divers motifs ou figures propres à l'écriture de Mauvignier (comme la chute ou la coupure, la cataphore ou la prétériton) sont ainsi analysés dans cette perspective.

En attendant que quelque chose « enfin » vienne clore.

De là sans doute cette façon de retarder toujours plus, jusqu'au comble que constitue *Ce que j'appelle oublié*, la venue du point, ces stratégies à n'en pas finir que déploient les voix pour ne pas avoir à recommencer trop vite, à choisir, à avancer à découvert.

Débordement mais sans désorganisation, puisque la régie veille qui s'appuie sur toute une stratégie, rhétorique à sa façon, pour surveiller, contrôler ce qui pourrait devenir verbiage, logorrhée. Les critiques ont très tôt noté comment l'excès initial dont on perçoit les traces partout se trouve *redressé* par une évidente exigence d'écriture qui ne laisse rien (dé)passer. Karine Germoni liste quelques-unes des stratégies en œuvre pour

---

1. Louis ARAGON, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit* [1969], Paris, Flammarion/Skira – Les sentiers de la création, coll. « Champs », 1981, p. 139 et 141.

s'accommoder des dangers du flux initial. À la source de cette écriture du débordement, des personnages généralement animés par des sentiments violents qui les poussent, pour certains, à commettre des actions outrepassant les limites admises ; tous sont donc habités par une parole prolifique, ressassante, dont les caractéristiques syntaxiques, énonciatives et stylistiques opèrent un brouillage des frontières habituelles entre les phrases, entre l'intériorité et l'extériorité, ou encore entre les différents protagonistes. C'est dans *Seuls* que Karine Germoni examine donc les modalités de ce débordement sur le plan langagier essentiellement, à l'échelle du personnage et entre les personnages, et montre comment l'écriture de l'auteur l'organise, dans la micro et la macrostructure, en lui imposant *in fine* des limites, même s'il joue constamment de leur perméabilité.

Pour autant, tout l'art de Mauvignier est de conserver, dans la mise en forme, quelque chose du rythme initial, d'une organisation primordiale et puissante, d'empêcher aussi toute monotonie mortifère. Les traducteurs, comme Alberto Giordano Bramati, le savent bien, qui repèrent les procédés employés pour dominer le flot et doivent trouver des équivalents, confrontés qu'ils sont aux affres des liaisons et des répétitions, qui, comme le note Sophie Jollin, ne sont jamais tout à fait les mêmes, introduisant du mouvement, parfois presque invisible, dans ce qui pourrait avoir l'air redondant ou ressassant.

Ainsi, Alberto Giordano Bramati observe-t-il que dans ses deux premiers romans, *Loin d'eux* (1999) et *Apprendre à finir* (2000), Laurent Mauvignier a recours à la technique du monologue intérieur pour saisir le flux des pensées de ses personnages. Le monologue de Mauvignier se caractérise par une « texture rythmique » très sophistiquée grâce au recours systématique à deux procédés distincts : d'un côté, des « figures de parole » telles que la répétition et la paronomase ; de l'autre, des « ruptures » syntaxiques et sémantiques telles que l'anacoluthie et l'ellipse. Dans son étude, il analyse précisément trois types de « ruptures » qui caractérisent ces monologues – les anacoluthes, les « doubles rattachements », les libres associations – du point de vue de la traduction du français à l'italien. Un traducteur, en effet, doit non seulement essayer de résoudre les difficultés d'ordre syntaxique et rythmique que pose la reproduction de ces procédés dans une autre langue mais il doit aussi veiller à ce que l'éditeur, au nom du critère abstrait de la « lisibilité », n'efface pas, lors de la révision de son travail, les caractéristiques linguistiques originales des textes, en produisant ainsi une traduction normalisée.

Sophie Jollin-Bertocchi se penche sur *Apprendre à finir* ainsi pour en étudier les répétitions. Celles-ci y sont un trait récurrent, et en particulier la reduplication qui en constitue le modèle le plus élémentaire. L'on peut

distinguer deux variétés de réduplication, la reprise immédiate et la reprise différée. La seconde variété rejoint d'autres figures microstructurales de répétition connexes, l'anadiplose et l'épanalepse, au sein d'un continuum. La réduplication, figure du même qui s'inscrit dans une rhétorique de l'amplification, montre à maintes reprises de légères variations. Elle est emblématique de l'enfermement que subit le personnage.

On a beaucoup glosé sur le changement de dimension opéré à l'occasion de *Dans la foule* : aux événements du quotidien succédaient ceux de l'Histoire. Or nul changement véritable puisqu'il s'agit depuis le début ainsi d'approcher la réalité du temps dans la façon que nous avons de le vivre (répétition, circularité, accélérations, suspension) à travers le travail de la phrase et, si les cadres changent d'échelle, les problèmes demeurent les mêmes.

Christelle Reggiani montre ainsi que si l'œuvre de Laurent Mauvignier s'inscrit manifestement dans le « devenir discours » qui caractérise largement la prose française contemporaine, elle le fait cependant d'une manière très singulière, construisant pour son lecteur un entrelacs de voix dont les inflexions propres définissent ensemble une poétique. Autour de la question de la répétition, dont les usages divers s'imposent tout au long de l'œuvre – et en particulier dans les deux derniers romans publiés, *Dans la foule* (Minuit, 2006) et *Des hommes* (Minuit, 2009) qui donnent une ampleur historique nouvelle au propos de l'écrivain – son article met au jour quelques traits saillants de cette prose narrative, pour tenter d'en éclairer les enjeux esthétiques.

Ainsi, l'Histoire ne peut-elle se saisir qu'à l'intérieur de groupes jetés dans la tourmente comme avant eux familles, couples, amis et les complications de la phrase restent les mêmes, dont les mouvements ont à voir avec ce qu'on appelait autrefois les « intermittences du cœur ». Essentielle écriture donc pour qui veut comprendre ce qui travaille aujourd'hui le roman entre dialogue avec les traditions modernes, engagement éthique autant qu'esthétique et approche ambitieuse de ce qui fait la vérité de nos vies à travers le vrai des discours.

**Jacques Dürrenmatt et Cécile Narjoux**

## **Bibliographie de Laurent Mauvignier**

- *Loin d'eux*, Éditions de Minuit, Paris, 1999 (« double » n° 20).
- *Apprendre à finir*, Éditions de Minuit, Paris, 2000 (« double » n° 27).
- *Ceux d'à côté*, Éditions de Minuit, Paris, 2002.
- *Seuls*, Éditions de Minuit, Paris, 2004.
- *Le Lien*, Éditions de Minuit, Paris, 2005.
- *Dans la foule*, Éditions de Minuit, Paris, 2006 (« double » n° 60).
- *Des hommes*, Éditions de Minuit, Paris, 2009.
- *Un jour dans la vie*, Passages, Lyon, 2010.
- *Ce que j'appelle oubli*, Éditions de Minuit, Paris, 2011.