

Stéphane BIKIALO

Laurent Mauvignier : « Rien n'est dit et l'on vient trop tard (pour le dire) ».

Loin d'eux (1999)

Apprendre à finir (2000)

Quelques mois après la sortie de *Loin d'eux* de Laurent Mauvignier en 1999, paraissait aux éditions de Minuit également *Loin de moi* de Clément Rosset, sous-titré « Etude sur l'identité ». Ce parallèle entre les deux titres n'est pas seulement anecdotique puisque dans les deux cas c'est la construction de l'identité qui est en jeu, et notamment dans le rapport aux autres. Après avoir montré l'inexistence et la vanité de la recherche d'un « moi personnel » qui s'opposerait au « moi social », C. Rosset¹ affirme qu'

Il ne saurait donc être de moi que de l'autre et par l'autre, dont l'étagage assure l'éclosion et la survie du moi.

A la notion philosophique d'identité correspond dans le langage la notion de subjectivité, qu'E. Benveniste caractérise ainsi :

C'est dans et par le langage que l'homme se constitue comme *sujet* ; parce que le langage seul en réalité, dans sa réalité qui est celle de l'être, le concept d'« ego ». [...] La conscience de soi n'est possible que si elle s'éprouve par contraste. Je n'emploie je qu'en m'adressant à quelqu'un qui sera dans mon allocution un tu.²

Or, dans *Loin d'eux* comme dans *Apprendre à finir*, c'est cette construction de la subjectivité dans le dire et dans le rapport à l'autre qui est mise en scène à plusieurs niveaux. Ce qu'interroge cette écriture c'est la construction de la subjectivité, de l'identité dans le rapport du dit au non-dit et de sa parole à la parole d'autrui. D'où l'importance de la réticence comme mode du dire et du discours autre sous toutes ses formes.

Au « tout est dit et l'on vient trop tard » de La Bruyère, on pourrait donc substituer chez Laurent Mauvignier un « Rien n'est dit et l'on vient trop tard (pour le dire) ».

***Loin d'eux* ou la polyphonie des non-dits.**

C'est pas comme un bijou mais ça se porte aussi, un secret. Du moins, lui, c'était marqué sur le front qu'il portait une histoire qu'il n'a jamais dite (9)

Ainsi s'ouvre *Loin d'eux*, sur un secret, et sur la parole qu'il déclenche. Car comme dans les *Lettres de mon moulin* où « chacun expliquait à sa façon le secret de maître Cornille »³, ce secret va être à l'origine de la succession des voix familiales qui structurent le récit. Comme l'écrit P. Brunel dans *L'Imaginaire du secret*,

D'une ignorance irritante naît une volonté de savoir. Le mutisme suscite un bruit, une rumeur plutôt qui cherche, sinon à combler, du moins à recouvrir une vacance. Les curieux imaginent à partir du secret, ils créent du mythe, ils mythifient par peur sans doute d'être mystifiés⁴.

1 C. Rosset, *Loin de moi*, Minuit, 1999, p. 48.

2 E. Benveniste (1966), *Problèmes de linguistique générale*, tome 1, Gallimard, «Tel», p. 259.

3 A. Daudet, *Lettres de mon moulin*, Hetzel, 1869, LGF, Livre de poche classique, 1994, p. 33.

4 P. Brunel, *L'Imaginaire du secret*, Grenoble, Ellug, 1998, p. 9.

Ces voix, ce sont celles de Luc, jeune homme qui est parti de chez ses parents avant de se suicider, de Céline, sa cousine, proche de lui, dont la voix n'apparaît qu'une fois pour clore le récit, et surtout de leurs parents respectifs : Marthe et Jean, Geneviève et Gilbert. Est créée ainsi une variation, une succession de points de vue, de « monologues rapportés »⁵ sur un même ensemble de faits, qui inscrivent *Loin d'eux* dans la filiation du *Planétarium* de Nathalie Sarraute, ou d'*Un Fait divers* de François Bon, ces récits de la voix ou des voix. Ces voix se succèdent dans ce récit selon une progression à thème linéaire rigoureuse, sans rupture, avec une insistance pour tenir, serrer la parole, sans aucune place pour un narrateur. A la différence du *Planétarium* par exemple pour lequel a pu être évoquée une « polyphonie orchestrée »⁶, il n'y a pas ici d'orchestration – ou par un narrateur silencieux. L'alternance des voix est marquée par la typographie, le blanc, ce qui crée des séquences discursives précisément délimitées, mais, à l'intérieur, la représentation du discours autre n'est jamais signalée – par la ponctuation notamment. Cela pourrait faire passer de la polyphonie à la cacophonie, aux brouillages énonciatifs, ce qu'empêche l'abondance d'incises explicites comme « dit-il »... qui permettent d'intégrer des discours rapportés, d'enchâsser les voix.

Ici la voix est collective, car il y a une certaine unité dans les paroles de la famille – hormis les interventions de Luc et de sa cousine Céline. Non seulement le texte n'est que paroles prononcées, prises en charge explicitement par des voix énonciatives identifiées, mais il présente en outre une saturation de renvois au dire sous des formes multiples. On ne peut en effet guère tourner une page rencontrer le verbe « dire ». Les personnages sont traversés par les paroles des autres, et leurs discours sont saturés de renvois à leurs propres dires (« j'ai dit »), aux dires de leurs proches (« il a dit »), ou au dire collectif, commun, stéréotypé (« comme on dit »).

En dépit de cette prolifération métadiscursive, ce sont toutefois les non-dits ou les presque-dits qui priment, le dire réticent. C'est d'ailleurs moins le silence de Luc qui provoque la réaction de ses "proches" que ce semi-dire emblématisé par le post-it qu'il a laissé :

Du moins, lui, c'était marqué sur le front qu'il portait une histoire qu'il n'a jamais dite. Ou bien, s'il l'a dite, c'est à mi-teinte à travers des formulations à lui, tout en mystères quand pour seule vérité il a laissé, griffonné dans sa chambre, sur un post-it, un bout de phrase écrit au stylo bille noir mais dont l'encre était complètement foutue (9),

Ce petit mot griffonné, [...], une petite phrase pas en entier qu'il avait oubliée de jeter je suis sûre, parce que ça ne dit rien, une phrase pas finie, en suspens, qui ouvre sa mort à tout le possible dont l'ignorance est capable. Je n'en parlerai pas à Jean parce que [...] ça ne sert à rien qu'on soit deux à être dévorés par ça, ces mots qui manquent (51).

Ce post-it, qui dans sa nature même redouble le caractère réticent de ce qui y est inscrit, illustre bien le rapport paradoxal de Luc à la parole et notamment face aux autres. Ce post-it, même non adressé, même incomplet, raturé, ou précisément parce qu'il l'est, représente à la fois le contact recherché par le dire et l'impossibilité de ce dire. Il relève de la fonction phatique du langage mise en avant par R. Jakobson présente dans

des messages qui servent essentiellement à établir, prolonger ou interrompre la communication, à vérifier si le circuit fonctionne (« Allô, vous m'entendez ? »), à attirer l'attention de l'interlocuteur ou à s'assurer qu'elle ne se relâche pas (« Dites, vous m'écoutez ? »)⁷

5 D. Cohn (1978), *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, traduit au Seuil en 1981.

6 G. Zeltner-Neukomm, « N. Sarraute : une nouvelle expérience de l'intime », *Médiations* n° 3, 1961.

7 R. Jakobson (1963), *Essais de linguistique générale*, Minuit, repris en «Points», p. 217.

S. Bikialo et J. Dürrenmatt (dir.), *Dialogues contemporains : Bergounioux, Detambel, Mauvignier, La Licorne*, Université de Poitiers, 2002, p. 129-140.

Dans le rapport au langage des différents personnages, Luc s'oppose en effet à ses parents en ce qu'il représente la réticence face au silence, les « mots qui manquent » (51) face aux « mots enfouis » (81), ce qu'illustre cette formule de son père, Jean :

C'est justement parce que Luc a parlé que je n'ai rien pu dire (82)

Luc, s'il a conscience d'une distance irréductible entre ses parents et lui, d'où la nécessité du départ physique, ne renonce pas à la possibilité de dire, refuse le silence, ce que n'ont pas compris à temps ses parents :

J'aurais dû parler quand même, oser dire : non, je ne comprends pas mais je veux comprendre, j'ai besoin de comprendre, dire peut-être que ne pas comprendre ça n'empêchait rien, pas de vouloir être là avec lui, et qu'ensemble on cherche comment se dire tout ce dont on avait besoin [...]. En tout cas ne pas rester comme j'étais, et rompre les silences invisibles qui tuent (83)

La réticence de Luc n'est pas ce silence atavique de la génération de ses parents – « tout ce que les vieux n'avaient pas pu dire c'étaient les jeunes à leur tour qui le prenaient en eux » (81), « nos deux voix qui se cognent contre le mutisme des leurs » (76) – qu'il s'agisse de l'ineffable de la mère, Marthe (43), ou de la dignité silencieuse vue comme masculine (65) de Gilbert (33) ou du père (83). La parole réticente s'oppose en effet à la fois au silence et au dire convenu, des parents. Ainsi lors de ce « dit » de Luc qui évoque la mort de Jaimé (mari de Céline) et son « dégoût » devant leur mise en scène notamment langagière :

Toujours cette dégringolade des mots sur le malheur [...]. Tous abasourdis, ils disaient, abasourdis et tous, à trop parler, faisaient qu'on n'entendait plus rien [...]. Les voix, toutes : à peine fait, il *était* si (pas encore mort, j'ai dit, le père Lucas me reprenant, oui, tant qu'il y a de la vie), il *était* tellement, ça commençait à marcher tellement (toujours pas froid, j'ai pensé), et les *je te jure* en cascades, et les trois points de suspension à poser soi-même, surlignés sur les visages par les rictus qu'il faut, et le mouvement des cous, ça alors, oh ils ont pas de chance oh [...]. Ces voix qui doivent à l'heure qu'il est parler encore du silence que la mort, elles doivent dire, impose (57-60)

La mise à distance des ces paroles stéréotypées marquées par les italiques et les nombreuses incises contrastent avec les paroles des parents de Luc et de Céline non pas traversés par la parole des autres mais anesthésiés par cette parole, ce que désignent les « comme on dit » qui saturent les discours de Marthe (109), Jean, Gilbert (32-33), et ici Geneviève :

alors évidemment, comme on dit, mieux vaut ça que de traîner et dépenser. Mais aussi, comme on dit, ça va un moment (12)

Le commentaire méta-énonciatif que forme le « comme on dit » signale que les paroles prononcées relèvent de la connotation autonymique analysée par J. Rey-Debove, et qu'elle définit comme « le cumul de deux sémiotiques : on emploie un signe et on le cite tout à la fois »⁸. Dans le cas de ce mode du « comme on dit », l'énonciateur (en l'occurrence le personnage) s'appuie sur une parole codée, de type proverbial – comme l'illustrent les présents gnomiques. La reprise de cette formule à deux reprises et de manière rapprochée témoigne non seulement d'un appui sur la parole commune, mais d'un effacement de sa propre parole, de son individualité langagière. Il y a là une façon de se rapprocher de la norme, du « on » de la collectivité, voire d'être « avalé » par ces

8 J. Rey-Debove (1978-1997), *Le Métalangage*, Armand Colin, p. 253.

paroles figées comme en témoigne L. Mauvignier dans l'entretien rapporté dans ce numéro⁹. Cette saturation de soi par les mots des autres est un des aspects qui rebutait Luc :

le goût infâme encore que j'ai dans la bouche d'entendre de ma mère, dans sa voix, des mots qu'elle allait chercher dans la bouche des hommes quand elle parlait de politique, avec même ses intonations qui ne manquaient pas d'avoir été prélevées dans la voix de mon père souvent (21)

Ce discours de la mère soumis à celui du père est sensible dans de nombreuses expressions qui soulignent cet appui permanent sur les mots des autres : « comme il dit Jean » (24), « Jean finit toujours par dire » (25) . Aux « comme on dit » et « Luc disait » des parents fait contraste la propre parole de Luc à la recherche d'un « espace de repos » (17), de « liberté » (18), qui passe par une parole sienne assumée, même si celle-ci ne s'affirme pas dans la plénitude du dire maîtrisé :

Un sifflement s'élève lentement et bientôt me traverse la tête de long en large, d'une oreille à l'autre comme une tige de fer, un truc métallique qui vrille mais ne s'enroule pas, non, lime plutôt, grignote, je ne sais dire. C'est un sifflement, mais le mot sifflement ne perce pas la tête (18)

On est là en présence de ce que J. Authier-Revuz appelle des « nominations multiples »¹⁰, qui soulignent la recherche du mot sinon juste du moins subjectivement adéquat, sans que cette nomination soit réussie : la nomination est finalement partagée, et remplacée par une suite de nominations qui donnent un équivalent, une idée, là où le mot seul fait défaut, fige. *Loin d'eux*, c'est aussi, à travers la syllepse référentielle permise par le pronom personnel, loin des mots, ou du moins de ces mots communs – comme on parle de lieux communs – qui éloignent plus qu'ils ne rapprochent, empêchant d'accéder à l'individualité. C'est pourquoi les prises de parole de Luc sont souvent exhibées, revendiquées – « moi, Luc » (37, 45) –, le pronom tonique soulignant ce désir d'identité par la parole. Etre reconnu comme un « je » ou un « tu », c'est ce que souhaitait Luc, car ses parents n'ont pas su ou voulu lui parler quand il était présent :

Elles parlaient de moi avec mon corps posé dans la même pièce que ceux de ces deux femmes, mon corps qui n'était pas un signe de présence puisque leurs mots à elles ne s'embarrassaient jamais de le comptabiliser parmi les objets du mode présents dans la cuisine. Et elles disaient, Luc ne s'intéresse pas à ça, non, Luc, il pense à autre chose (22)

Luc n'aspire qu'à être là, qu'à être considéré autrement que comme une « non-personne » selon l'expression employée par E. Benveniste¹¹ pour désigner la troisième personne, celle qui n'est pas incluse dans l'acte interlocutif, et qui étant ici présente, en est volontairement, violemment exclue. C'est ainsi que cette prolifération de paroles semble vouloir pallier l'absence passée, comme s'il n'était pas trop tard, comme s'il avait fallu cet éloignement en deux temps de Luc (le départ à Paris, puis la mort), pour que ses parents se rendent compte de leur éloignement de fait lorsqu'il était là, comme si

à force d'être si proches ils n'avaient jamais rien pu voir de ce qui n'allait pas (10).

C'est ce que confirme Marthe :

et non plus, comme avant qu'il parte, être à côté de lui mais loin quand même, séparés de lui par les barrières qu'il voulait, dont il avait besoin pour vivre avec nous (43)

9 « L'auteur se fait complètement avaler par le narrateur, qui lui-même se fait avaler par d'autres narrateurs potentiels qui se font eux-mêmes avaler par des discours, des phrases entendues par tout le monde, des phrases de l'oralité, celles que l'on connaît tous, des phrases un petit peu cliché ».

10 J. Authier-Revuz (1995), *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, Larousse.

11 E. Benveniste (1966), *Problèmes de linguistique générale* t.1, Gallimard, p. 228.

On pense à cette phrase du *Journal* de Kafka : « si je fuis les autres, ce n'est pas pour pouvoir vivre en paix, mais pour pouvoir mourir en paix ».

Cette parole vive du « comme je dis » – qui n'est pas le « comme j'ai dit » qu'utilisent aussi les parents – s'oppose à la parole figée des « comme on dit » en ce qu'elle est le garant de mots qui circulent, selon le rêve de Luc évoqué par Céline (121). Le texte met en scène cette circulation des mots par l'abondance et le mode d'apparition des discours rapportés : le discours autre est constamment présent – sous toutes les formes évoquées de renvois à des proches ou de convocation de la parole commune – sans aucune marque typographique de discours rapportés hormis les incises avec le verbe « dire ». Ces discours sont donc « intégrés »¹², ce qui crée un effet d'enchâssement des paroles, voire de fusion : ainsi de ce « dit » de Luc qui cite Céline lors de leurs échanges épistolaires, elle-même lui rapportant les paroles des parents :

Sois courageuse ils disent, sois résignée à l'être. Alors je les entends bien, quand elle m'écrit pour dire, Luc, ils ne veulent simplement plus que je vive, et moi je les entends qui parlent entre eux, ils sont dans la cuisine, *forcément* dans la cuisine, et là tranquillement à quatre, assis, ils rabotent son corps à elle pour qu'il entre dans le putain de cercueil du mort, et ils ont la pauvre tête des bouchers résignés et des bourreaux contraints, allez, encore un petit effort, Céline, sois courageuse. (73)

Les discours s'enchâssent avec parfois des ambiguïtés possibles quant à la prise en charge énonciative : ainsi si « je vive » renvoie à Céline, et que le possessif dans « son corps » témoigne explicitement d'une prise en charge énonciative par Luc, l'ensemble du segment intercalé est ambigu : vraisemblablement attribuable à Luc (la rupture énonciative serait marquée par le « et moi je les entends », la conjonction, le pronom tonique et la reprise d'une formule attribuée à Luc auparavant indiquant la rupture énonciative), rien n'empêche syntaxiquement et sémantiquement de faire de Céline la source énonciative de ces paroles.

Cette parole proliférante qui succède à la mort de Luc semble pouvoir être diversement interprétée : d'une part elle peut être le signe que la parole « circule » maintenant – ce maintenant étant par surcroît distendu par la triple temporalité qui structure le roman en chapitres : le jour même de l'enterrement au chapitre 1, deux ans après la mort de Luc au chapitre 2, et le jour même de la mort de Luc au chapitre 3), mais qu'elle circule trop tard, une bonne partie des références au dire ce faisant sur le mode conditionnel, et plus précisément par la forme grammaticale joliment nommée dans ce contexte « irréel du passé ». Ce sentiment d'échec est renforcé par le fait que le silence se perpétue entre eux : Jean et Marthe ne se disent pas tout, continuent à conserver ces « mots enfouis » à l'origine de la mort de Luc selon leurs propres mots. C'est ainsi que l'on peut se demander si cette parole qui circule en apparence n'est pas encore une fois le signe d'un dire figé, figé dans le passé, et servant même dans le cas de Geneviève à condamner Luc, à la manière des stoïciens et du moyen âge qui jugeaient après coup les suicidés. Le paragraphe qui ouvre le dernier chapitre pris en charge par un « nous quatre » va dans le sens d'une parole collective et amorphe ce que souligne l'expression le syntagme « un silence d'éternité pour chacun de nous » à la fin de ce paragraphe.

Ce qui apparaît peu à peu c'est une dichotomie foncière entre deux façons de concevoir le dire et le silence : chez Marthe ce silence relève de l'ineffable, vécu dans la joie (43), pour Jean il est davantage lié à un sorte de fierté du silence masculin, pour Luc ce silence est ce qu'il peut y avoir de mieux même s'il peut être couvert par des mots sans intérêt : « tous ces mots pour ne rien dire » (46).

12 L'expression est de S. Benmussa dans ses Entretiens avec N. Sarraute, *N. Sarraute. Qui êtes-vous ?*, La Manufacture, p. 61.

Apprendre à finir ou la monodie du silence.

Avec *Apprendre à finir*, la monodie succède à la polyphonie de *Loin d'eux* : la narratrice qui a récupéré son mari infidèle à la suite de, ou grâce à, un accident, prend en charge le récit du début à la fin, en se citant elle-même :

Mais maintenant qu'il était revenu je me disais qu'il reviendrait de sa colère. Qu'il réapprendrait à me voir, je me disais qu'il s'adoucirait, lentement, doucement, au rythme de ses progrès, je me disais tout ça parce que moi je n'avais plus peur, je ne craignais plus son regard de pierre sur mes yeux baissés et sur la salive que je renvoyais d'un coup au fond de la gorge. Je me disais : nous allons réapprendre (p. 13).

Les verbes introducteurs des discours rapportés ne varient pas : l'insistance sur le « je me disais » – trois occurrences en quelques lignes – montre qu'il s'agit juste d'un dire à soi-même, que la narratrice a besoin de poser comme tel en raison du silence qui règne dans le couple. Le silence est lié à une forme d'attentisme, de volonté de laisser faire « la force des choses », attitude qui caractérise la narratrice dans ses rapports avec les autres, et en particulier avec son mari. Mais ce silence n'est pas une forme de passivité. Avant l'accident, lorsque la rupture était imminente, la femme pensait ainsi éviter la dispute trop violente qui serait irrémédiable, qui signifierait le départ définitif de son mari :

Et sa voix que j'ai entendue si souvent dans mon oreille, qui riait en disant, débrouille-toi avec ce nous qui te tracasse tant, bientôt je ne serai plus là, je ne peux plus, ici, je ne peux plus, avec toi je ne peux plus. Et moi avec mon silence ridicule qui voulait nous laisser une chance. (p. 20)

Le silence n'est pas seulement « ridicule » face à une telle violence, il est douloureux :

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, écrasant les parois, déchirant la chair pour prendre la place et moi j'étouffais (p. 20)

Mais ce silence est aussi la seule manière de faire durer, en espérant que cela évolue favorablement. Paradoxalement ce silence est une manière de souligner l'importance des mots, leur pouvoir. E. Puccinelli Orlandi a parfaitement montré dans *Les Formes du silence* qu'alors que « le langage se constitue pour assurer, grégariser, unifier le sens » (et les sujets), « le silence, à l'inverse, est ce qui peut gêner l'unicité »¹³. Aussi le fait de garder le silence apparaît-il comme un moyen d'empêcher l'unification du sujet, la réduction au UN, et sa prise de position ferme pour une décision rédhibitoire. Le silence est donc d'abord une manière de maintenir la possibilité d'un « nous » :

on se foutait bien quand on était jeunes des prénoms et des noms, puisqu'il y avait ce *nous*, que ça suffisait, que ça faisait tous les miracles. Tant pis pour tout ça, puisque *nous*, maintenant, c'était aussi faux que les mensonges qu'on disait aux autres pour avoir une heure de plus à nous – il y a longtemps. (84)

Du « nous » en italique qui est ce « je dilaté » dont parle Benveniste, on passe dans la phrase à un « nous » à valeur de « je » séparés, au mieux un « je + tu », au pire un « je + il », où le « il » bascule du côté des « autres ». « Apprendre à finir », c'est moins apprendre à se quitter physiquement¹⁴ qu'apprendre à en finir de ce « nous » de fusion :

la peur d'avoir à nous séparer, à nous arracher de nous, nous qui ne savions pas en finir de nous, pas en finir avec ça, de nous (110)

13 E. Puccinelli Orlandi (1994-1996), *Les Formes du silence*, Editions des Cendres, p. 33.

14 Il me semble que les dernières pages ne vont pas dans le sens d'une séparation matérielle, d'un départ de l'homme comme le sous-entend J.-B. Harang dans « Laurent Mauvignier voix une », *Libération*, 21 septembre 2000.

S. Bikialo et J. Dürrenmatt (dir.), *Dialogues contemporains : Bergounioux, Detambel, Mauvignier, La Licorne*, Université de Poitiers, 2002, p. 129-140.

Mais ce silence maintient aussi le sujet dans une forme d'indétermination de sa propre attitude ; il faut donc à la fois ne pas dire et s'arranger pour que l'autre ne dise pas :

Et je me taisais pour ne pas avoir à hurler, oui – ce qu'il faut savoir apprendre à ne pas crier, ce qu'il faut taire de douleur pour se sauver d'un déluge de mots comme du feu qui détruirait tout de soi et des autres (105)

Le silence est lié à une force de résistance, force d'inertie qui mise sur la durée, sur l'oubli pour pouvoir reconstruire quelque chose. Il apparaît comme la seule façon de reconstruire une communauté familiale, à la différence de *Loin d'eux* où le silence, les non-dits étaient ressentis comme destructeurs :

Mais tout ça c'était fini. J'aurais voulu lui dire, à Philippe, que maintenant il ne fallait pas rester sur tout ça si on voulait reprendre une chance, notre dernière chance à nous, d'être ensemble, comme avant tout ça. Il faudrait bien, pourtant, qu'un jour on oublie, il faudrait bien que lui aussi il oublie, que lui aussi il pardonne. Que moi je ne voulais pas qu'on ait supporté tout ça pour rien, non, et qu'il fallait savoir se taire, savoir oublier (76)

Le silence apparaît ici dans l'emploi du verbe oublier de manière absolue, qui témoigne d'une forme d'ellipse du COD désignant ce qu'il faut oublier, manière de donner une forme linguistique à cet oubli. Et lorsqu'il n'y a pas ellipse, c'est le pronom à contenu nominal indistinct « ça » qui est utilisé.

L'accident semble être intervenu comme un bienfait, une manière de montrer qu'elle est indispensable, qu'il n'a qu'elle, une manière pour elle d'être sûre que son horizon ne s'élargira pas – dans la chambre d'hôpital puis en convalescence à la maison puisqu'il ne peut pas marcher au début.

La parole dans ces deux premiers romans de L. Mauvignier¹⁵ est dominée par la réticence : tout se passe comme si le dire réticent était le seul mode du dire apte à préserver une certaine identité ou une relation avec les autres. Ces deux textes sont donc dominés par la nature paradoxale de ce mode du dire qu'est la réticence, où il s'agit de dire sans dire, comme dans ces paroles rapportées de Luc dans *Loin d'eux* :

ces phrases où je me tais parce que ces phrases-là ne parlent pas et ne disant jamais rien de ce qui voudrait surgir... (45)

La formule oxymorique « ces phrases où je me tais », est emblématique de ces deux romans. Ce que révèlent certains personnages et que cherchent à éviter les autres – et l'entretien de L. Mauvignier révèle à quel point cette problématique est fondamentale dans son rapport à l'écriture –, c'est cette parole abondante, empruntée, que B. Noël appelait la « sensure » pour la distinguer de la « censure » qui « bâillonne », « réduit au silence » :

Une inflation verbale, qui ruine la communication à l'intérieur de la collectivité, et par-là même la censure. Peut-être, pour exprimer ce second effet, faudrait-il créer le mot SENSURE, qui par rapport à l'autre indiquerait la privation de sens et non la privation de parole.¹⁶

15 Le troisième, paru en septembre 2002 aux éditions de Minuit, s'intitule *Ceux d'à côté*.

16 B. Noël, *L'outrage aux mots*, 1975, repris dans *Le Château de Cène*, Gallimard, « L'imaginaire », 1990, p. 158.

Laurent Mauvignier met en scène à la fois cette parole de la « sensure » et la parole autre, réticente, la parole intime, difficile à dire, où les mots manquent, celle qui permet la construction du sujet par le langage et par les autres.

Cette parole ne semble pouvoir émerger que dans la distance, le départ, départ pour le départ qui est le seul mode de recommencement, même si cela passe par la mort. L'emploi intransitif du verbe « finir » dans le titre du second roman en témoigne, mais cela est valable pour les deux romans comme le montrent ces deux énoncés qui pourraient être échangés d'un roman à l'autre :

finir, ça n'existe pas. C'est pour commencer qu'on finit, toujours pour commencer qu'il faut finir, finir pour qu'enfin il y ait quelque chose à commencer (*Loin d'eux*, 91),

trinquer à la fin de tout, à la fin disait-il puisqu'il n'y a qu'elle pour faire rêver de tous les débuts possibles, et qu'on en finisse il a dit (*Apprendre à finir*, 122)

On ne peut s'empêcher de penser à Rimbaud tel qu'il se met en scène dans « Ma Bohème » et tel que René Char l'a repris (« tu as bien fais de partir... »). Ce Rimbaud-là qui s'en va « petit poucet rêveur » et qui égrène des cailloux n'est pas sans rappeler une des nouvelles écrites par L. Mauvignier, « Un caillou dans la poche », qui s'achève par ces mots :

Avoir dans sa poche, serré contre sa paume, quelque chose de muet qui dit non.¹⁷

17 L. Mauvignier, « Un caillou dans la poche », *L'Humanité*, 07 août 1999, repris sur le site de F. Bon, <http://www.remue.net>.