

Juliette Willerval

Master 2, Parcours « Textes, auteurs, cultures »

**« Surgir de l'asphyxie, ou le paradoxal sursaut tragique »**

**Le tragique à l'œuvre dans l'écriture du temps chez Laurent Mauvignier : *Apprendre à finir, Dans la foule, Continuer***

---

Sous la direction d'Evelyne Thoizet

Université d'Artois

UFR Lettres & Arts

Année universitaire 2018- 2019

« Je croyais apprendre à vivre, j'apprenais à mourir. » Ces mots de Léonard de Vinci, placés en exergue de *la Route des Flandres* de Claude Simon<sup>1</sup> – chez qui la phrase mauvignienne semble avoir puisé en partie son aptitude à « lancer l'écriture à fond de cale »<sup>2</sup> -, pourraient s'inverser pour le lecteur qui fait la rencontre des personnages de Laurent Mauvignier. Nous qui croyions les voir apprendre à mourir, nous les découvrons en train d'apprendre à vivre. A la fois saturée par l'empreinte de la mort et renouant avec le vieux *Bildungsroman*<sup>3</sup> tourné vers l'apprentissage de l'existence – dualité inscrite dans le titre même d'*Apprendre à finir* -, l'œuvre mauvignienne ressuscite le *fatum* de la tragédie antique à travers des histoires perdues d'avance, et renouvelle le désespoir beckettien de personnages englués dans un présent qui n'en finit pas, mais apporte avec elle un formidable souffle de survie. Telle est la tension paradoxale où fait entrer l'œuvre de celui qui, interrogé sur l'existence d'un « style Minuit », estime, dubitatif, que « s'il y a une « famille Minuit », nul doute qu'elle se retrouve sous le regard de Beckett, qui serait l'ancêtre du *minuitumscritorus* »<sup>4</sup>. Or, selon Laurent Mauvignier, « Beckett est celui qui a dit mieux que les autres [...] ou le plus clairement, cette obsession de la vie, jusqu'à l'épuisement, [...] ce désir impossible à stopper de parler, de vivre, de souffler, d'aller, de reprendre, de recommencer toujours, même moins mais encore, et sans relâche, jusqu'à l'absurdité. »<sup>5</sup> S'il y a du Beckett chez Mauvignier, il est bien dans cette lutte incessante qui maintient l'homme debout.

Mais l'œuvre singulière de Laurent Mauvignier est loin de se laisser ranger sous une influence ou sous une expression telle que celle de « style Minuit », qui permettrait aux critiques de se débarrasser de la difficulté à rendre compte de ce qui fait l'originalité d'un regard et d'une voix. Depuis la publication de *Loin d'eux*<sup>6</sup> en 1999, où se déroule le fil de monologues intérieurs reliés par la déflagration d'un suicide, imbriquant le lecteur dans le dévoilement d'un secret par-delà les silences qui s'intercalent entre les voix, c'est justement par son « style »<sup>7</sup> que le romancier s'est imposé auprès de la critique. « Style organique, [...] sa manière à lui, haletante, rauque, étouffante, obsessionnelle, spasmophilique, de raconter des drames qui échappent à la raison ou à la grammaire »<sup>8</sup>, ce « style,

---

<sup>1</sup> Claude Simon, *La Route des Flandres*, Paris, Les Editions de Minuit, 1960, p. 7.

<sup>2</sup> Laurent Mauvignier, dans Mathilde Bonazzi, « Lancer l'écriture à fond de cale sur l'autoroute », conversation avec Laurent Mauvignier, dans *La Langue de Mauvignier : « une langue qui court »*, sous la direction de Jacques Dürrenmatt et Cécile Narjoux, Dijon, Editions Universitaires de Dijon, 2012, p. 15.

<sup>3</sup> « roman de formation ».

<sup>4</sup> Laurent Mauvignier, dans Mathilde Bonazzi, « Lancer l'écriture à fond de cale sur l'autoroute », op. cit., p. 30.

<sup>5</sup> Laurent Mauvignier, entretien avec Johan Faerber, <https://diacritik.com>, 8 octobre 2018.

<sup>6</sup> Laurent Mauvignier, *Loin d'eux*, Paris, Editions de Minuit, 1999.

<sup>7</sup> Mathilde Bonazzi, dans son article « « Ce qu'on pourrait appeler un style » : les représentations de la pratique stylistique de Laurent Mauvignier dans la critique littéraire » (dans *La Langue de Laurent Mauvignier : « une langue qui court »*, op. cit., p.33-48), montre que métaphores et néologismes s'accroissent dans la critique pour qualifier la langue de Laurent Mauvignier, et peut apparaître dès lors comme un discours stéréotypé et autoritaire, en réduisant les complexités, parfois jusqu'à la caricature.

<sup>8</sup> Jérôme Garcin, « la morte voisine », *Le Nouvel Observateur* n°1974, 5 septembre 2002, p.129.

mélange de lutte oral-écrit, de répétitions nécessaires, de fureur contenue »<sup>9</sup>, qui « fait coller la phrase au rythme irrégulier de la pensée »<sup>10</sup>, donne à la phrase mauvignienne une empreinte reconnaissable et reconnue, que la critique tente de cerner par un discours souvent métaphorique. On peut repérer deux versants dans cette écriture romanesque qui semble vouée à scruter la protéiforme souffrance humaine, comme le fait Johan Faerber, qui distingue les « romans de l'intime comme *Loin d'eux* où les protagonistes subissent des tragédies personnelles », et les « romans de l'extime, du dehors comme *Dans la foule*<sup>11</sup> où les personnages sont ébranlés par des événements collectifs. »<sup>12</sup> À l'extrémité peut-être de l'extime, c'est l'Histoire qu'est venue côtoyer la plume de Laurent Mauvignier avec *Des hommes*, roman qui remonte à la source de la guerre d'Algérie en partant des traces laissées sur les hommes, traces qui sont aussi celles laissées sur sa propre enfance. À la jonction entre l'intime et l'extime se trouve le fait divers, auquel s'est nourrie l'inspiration de *Ce que j'appelle oubli*, *Ceux d'à côté* ou encore de *Continuer*, œuvre la plus récente. Avec *Dans la foule* et *Autour du monde*, le roman se prend à épouser le rythme de la vague, celle de la foule ébranlée par la bousculade mortelle des hooligans un soir de mai 1985 au stade du Heysel à Bruxelles, ou celle du tsunami japonais de 2011 qui seule relie des personnages aux vies et aux horizons éclatés. Histoire ou fait divers d'ampleur collective ? Dans les romans dits « de l'extime », l'arrière-plan collectif est surtout une façon de faire se dresser des destins individuels, qui rejoignent ceux des huis clos du début.

Les trois romans de notre corpus permettent à la fois d'embrasser ces deux tendances et de dépasser cette distinction. *Apprendre à finir* est une plongée dans la conscience meurtrie d'une femme torturée de solitude amoureuse. Le roman s'ouvre sur l'espoir, pour la voix féminine, de voir renaître le couple après l'accident du mari, quand son retour de l'hôpital inaugure une convalescence que l'épouse assimile à un renouveau amoureux. Mais c'est à suivre une double voie – et une double voix – qu'invite le romancier, car derrière les protestations de recommencement surgit bien vite le portrait d'un couple en déliquescence, gangréné par la trace indélébile d'une trahison, qu'une autre voix, s'extirpant peu à peu de l'aveuglement, s'attache à regarder en face. Au contraire de ce roman dont l'ancrage spatio-temporel n'est que secondaire, *Dans la foule* se tisse autour d'un événement réel au cadre nettement défini : le 29 mai 1985 à Bruxelles, lorsque la finale de la Coupe des Champions qui oppose Liverpool à la Juventus de Turin devient un match meurtrier suite à la charge des hooligans sur les supporters Italiens, causant la mort de trente-neuf personnes par piétinement ou écrasement sous la pression des corps. Quatre voix se relaient dans ce récit polyphonique de la catastrophe, dont l'une est celle d'un

---

<sup>9</sup> Marie-Laure Delorme, « labyrinthe sentimental », *Le Magazine Littéraire* n°428, février 2004, p. 74.

<sup>10</sup> Aimé Ancian, « Disparition du hooligan », *Le Magazine Littéraire* n°457, octobre 2006, p.64.

<sup>11</sup> Laurent Mauvignier, *Dans la foule*, Paris, Editions de Minuit, 2006.

<sup>12</sup> Laurent Mauvignier, entretien avec Johan Faerber, <https://diacritik.com>, 8 octobre 2018.

hooligan, Geoff, puisque les bourreaux aussi ont une voix chez Mauvignier. Jeff, le premier à prendre la parole, est un français venu assister au match avec son ami Tonino, d'origine italienne. Arrivés à Bruxelles sans billets, ils rencontrent Gabriel, qui fête son nouvel emploi avec sa compagne Virginie et ses amis Benoît et Adrienne, et brandit, euphorique, les deux entrées pour l'évènement sportif tant attendu qu'on vient de lui offrir. Le pas sera vite franchi, et la tentation pour Jeff et Tonino aura raison de l'amitié fraîchement conquise par les sourires avinés. Gabriel sera la troisième voix à se faire entendre dans le roman, après celles de Jeff et de Geoff, puis résonnera la voix tourmentée de Tana, jeune Italienne venue en voyage de noces avec Francesco, rencontrée par les deux français dans le métro qui l'emporte vers le match et vers la mort de son jeune mari<sup>13</sup>. Ces quatre voix se rejoignent par la façon involontaire ou inattendue dont les billets pour le match leur arrivent entre les mains, scellant malgré eux leur destin. C'est à travers leur succession et leur entremêlement, sans que la présence d'aucun narrateur ne vienne les surplomber ou les hiérarchiser, que le lecteur accède aux évènements, traumatisants pour chacun des personnages. Trois moments d'égale ampleur se dessinent dans ce long roman, une première partie pour l'avant-match et l'acmé du drame, une seconde pour la soirée et la nuit qui suivent la catastrophe, et une dernière où les quatre voix renaissent après une ellipse de trois ans, au moment du procès des hooligans. Le flot des voix emporte le lecteur dans un récit tourbillonnant qui reproduit pour lui l'accès lacunaire et morcelé des spectateurs au nœud central du drame. Enfin, dans *Continuer*, Laurent Mauvignier ouvre l'espace romanesque - déjà devenu mondialisé dans l'œuvre *Autour du monde*, mais de façon brève et fragmentaire - aux contrées lointaines du Kirghizistan, en suivant la chevauchée de Sibylle et de son fils Samuel dans les immenses plaines d'Asie centrale. Ce voyage, Sibylle le conçoit comme une dernière chance pour guérir un fils dont elle refuse d'accepter la violence, le mal-être, et l'enfoncement dans un marasme moral où elle se sent elle-même sombrer. Il faut partir pour « tout reprendre à zéro, dès le début »<sup>14</sup>, et dans cette fuite lancée contre la fugue de Samuel, se sauver revient surtout à se sauver soi-même. Reprendre à zéro, c'est laisser le début reprendre le dessus, c'est laisser refluer un passé souterrain pour éviter qu'il avale mère et fils comme les eaux fondues des glaciers où s'enlisent les sabots des chevaux.

Ces trois romans s'édifient sur des dispositifs narratifs bien distincts : la forme du monologue à une seule voix pour *Apprendre à finir*, le monologue à plusieurs voix pour *Dans la foule*, et le récit à la troisième personne – que nous rapprocherons de la technique du psycho-récit<sup>15</sup> définie par Dorrit Cohn –

---

<sup>13</sup> Francesco porte le prénom d'une victime réelle du Heysel, âgée de 25 ans.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p.65.

<sup>15</sup> Dorrit Cohn, *La transparence intérieure, modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Editions du Seuil, Paris, 1981. Nous reviendrons ultérieurement sur la définition précise de cette technique.

pour *Continuer*. La ligne de partage entre les trois oeuvres semble se mouvoir au gré de la perspective choisie, et aucune démarcation nette ne semble pouvoir les opposer en deux blocs figés. En effet, si la forme monologuée qui fait entendre directement la voix du personnage tendrait à rapprocher les deux premiers, *Apprendre à finir* et *Continuer* se rejoignent pourtant sur d'autres points : par la présence d'une figure féminine centrale - à laquelle fait certes écho la Tana de *Dans la foule*, parmi d'autres voix – ou encore, selon la distinction faite par l'auteur lui-même entre une écriture de « la spirale » et de « la flèche »<sup>16</sup>.

Cette opposition fait entrer *Apprendre à finir* et *Continuer* dans le même axe des romans « où la phrase traverse l'ensemble comme une flèche, une phrase qui (est) un courant électrique », par opposition à l'autre axe, où s'inscrit *Dans la foule*, des romans dans lesquels « avec le monologue, la phrase se cherche, elle grossit, elle avance en spirale, comme un effet boule de neige. ». « Parce qu'elle oblige à une hiérarchisation du réel, la ligne droite s'oppose à la version démocratique des voix dans les romans où chaque personnage peut parler. » Ainsi, *Dans la foule* déploie le récit « en rhizomes, à l'horizontale, et pourrait s'ouvrir à l'infini d'une parole multiple », à la manière d'autres romans comme *Loin d'eux* ou *Autour du monde*, alors que dans *Apprendre à finir* et *Continuer*, « la matière tend vers un point de fuite, comme si tout le livre se précipitait vers sa conclusion, qui est son épanouissement ultime. ». Là où l'écriture-spirale dilue l'ensemble dans le creusement du détail, dans l'écriture-flèche « la façon dont on entre dans les détails est délimitée par la construction globale. ». L'auteur reconnaît pourtant avoir cherché avec *Continuer* « une position médiane », conciliant la ligne droite vers la chute et la spirale par l'étalement de l'écriture sur un paysage inconnu, et conciliant l'intime et l'extime dans « un huis clos familial à ciel ouvert », après l'étape de *Dans la foule*, où il avait tenté déjà d'élargir l'espace de la maison familiale à un stade, « avant de (s') apercevoir qu'un stade [...] reste un lieu fermé sur lui-même ». Si donc en apparence, les deux romans les plus récents pouvaient être rapprochés en tant que récits de drames plus extérieurs qu'*Apprendre à finir*, d'autant plus qu'ils ont tous deux émergé de faits divers de plus ou moins grande envergure, cette position médiane de *Continuer*, « sorte de synthèse », affirmée par l'auteur et confirmée par un article de Morgane Kieffer observant un infléchissement récent dans l'écriture mauvignienne<sup>17</sup>, attribuée en définitive à chacun des trois romans une place à part entière et non assimilable à celle des autres, dans le champ de l'œuvre de Laurent Mauvignier.

---

<sup>16</sup> Laurent Mauvignier, entretien avec Johan Faerber, <https://diacritik.com>, 8 octobre 2018

<sup>17</sup> Morgane Kieffer, « La spirale et la flèche. Inflexion esthétique et remobilisation du roman chez Laurent Mauvignier », dans *Ecrire le contemporain, sur l'œuvre de Laurent Mauvignier*, sous la direction de Michel Bertrand et Alberto Bramati, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2018, p. 15-26.

Qu'il soit tirailé dans le tête à tête d'un couple qu'il n'arrive pas à faire finir, ballotté par l'absurdité du hasard dans un match funeste, ou encore menacé par la répétition d'un passé où s'engluent un présent cerné par la fatalité, le personnage mauvignien est toujours saisi au cœur d'une crise tragique, si l'on appelle tragique non seulement « une situation où la mort frappe », mais « une phase où l'homme est dans l'obligation d'affronter une crise insurmontable. »<sup>18</sup>. Pourtant, l'ancien étudiant des Beaux-Arts, qui inscrivait *Des hommes* dans la filiation des silhouettes de Giacometti, poursuit dans ses romans la même quête que le sculpteur qui, selon Jean Genet, « semble vouloir découvrir cette blessure secrète de tout être et même de toute chose, afin qu'elle les illumine. »<sup>19</sup> Car la lutte n'est jamais vaine, et si les personnages de Beckett sont d'emblée saisis dans une fin réelle ou souhaitée<sup>20</sup>, ceux de Mauvignier finissent toujours par un début. « Finir, ça n'existe pas », dit l'un d'eux, ou encore « à la fin, parce qu'il n'y a qu'elle pour faire rêver de tous les débuts possibles ». « Deux jambes pour tenir debout. Tenir debout pour se tenir droit et faire face, savoir dire non, refuser, marcher malgré tout », voilà comment Laurent Mauvignier décrit les silhouettes de Giacometti, derrière lesquelles se dessinent celles de ses personnages. Le tragique mauvignien est donc bien singulier, lui qui prend toujours le parti de la vie, mais s'arc-boute sur l'extrême brisure par laquelle l'être doit naître ou renaître, lui qui insuffle aux personnages un acharnement à vivre qu'ils ne tirent que de l'attraction de la mort même. Comment conjuguer la temporalité romanesque avec cette exigence de lutte, comment présenter de façon simultanée cette pulsion antithétique et double qui fait osciller le personnage et ne le fera vaciller vers la vie que lorsque la mort, de son regard hypnotique, l'aura presque avalé ? Avec quels mots, quel rythme, quels sons et quels silences faire parler ces voix pour dire, de front, la puissance d'effondrement et la force d'extraction qui propulsent tout être humain, vers sa perte et en même temps vers son salut ? « On ne tombe pas toujours dans le désespoir, parfois, on y monte », dit Henry Thomas cité par Laurent Mauvignier. Les personnages mauvigniens sont la preuve de ce paradoxe, eux qui se hissent hors de l'angoisse grâce au vide vertigineux qui les condamne.

Cette tension tragique originale nous semble d'abord intimement liée à l'impossibilité, pour les personnages des trois romans qui nous occupent, d'habiter pleinement le présent. Aspirés par un passé indépassable ou par un futur écrit d'avance, quelle que soit la forme prise par la fatalité, elle les empêche de regarder ce présent en face et de s'y mouvoir avec lucidité. Nous serons amenés ensuite à suivre le motif du souffle dans les trois romans, puisque l'ambivalence du tragique mauvignien peut se

---

<sup>18</sup> Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 780.

<sup>19</sup> Jean Genet, *L'Atelier d'Alberto Giacometti* [1963], édition l'Arbalète, 2007.

<sup>20</sup> « Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir » (première réplique de Clov), Samuel Beckett, *Fin de partie*, Paris, Editions de Minuit, 1957, p.15.

concentrer de façon métaphorique dans le mécanisme de la respiration. Comme le blanc typographique oblige l'écriture – et la lecture - à sauter par-dessus le vide sans arrêter son mouvement, le souffle menacé d'asphyxie oblige le personnage à laisser l'air s'infiltrer, par là même où la fêlure semblait menacer. Cet appel d'air prend des formes différentes mais offre seul la possibilité d'un présent vécu, dans des moments où semblent converger passé et avenir, et qui donnent à l'immense inspiration la force du rebond. Le souffle devient enfin musical lorsque le tragique se dit à un niveau autre que celui du rythme du récit, à travers la répétition de motifs qui reviennent de façon lancinante, cachant l'autre derrière l'apparence du même, comme le sujet d'une fugue subit des métamorphoses successives selon l'art du contrepoint. Les silences de l'œuvre où résonne l'écho de ces motifs renouent avec le mode d'expression de l'antique chœur tragique, et invitent au prolongement du geste créateur suscité par l'inachèvement.

## 1. Un impossible et impalpable présent, toujours guetté par la dissolution dans le passé ou l'avenir.

Les personnages de Laurent Mauvignier peinent à se situer dans le présent, ce qui leur confère une parenté certaine avec les êtres Faulknériens tels que les décrit Jean-Paul Sartre. Dans son analyse de la temporalité mise en œuvre dans *Le Bruit et la fureur*, il rapproche leur vision du monde de « celle d'un homme assis dans une auto découverte et qui regarde en arrière », et dont le présent, qui « chemine dans l'ombre, comme un fleuve souterrain »<sup>21</sup> ne devient visible que lorsqu'il est passé. Il semble bien que le présent soit impossible à envisager et à dire pour ces personnages. Le caractère rétrospectif du récit crée inévitablement un décalage avec le présent, dans un dispositif qui se centre sur des événements passés et où le présent n'est que le lieu d'où l'on regarde les choses. Mais cette impossibilité du présent ne tient pas seulement au dispositif narratif mis en place, elle est surtout ce qui fait l'essence même des personnages. Car si l'œil qui regarde derrière lui fait de l'écriture une démarche de re-construction ou de re-mémoration du passé dans *Apprendre à finir*, *Dans la foule* et *Continuer*, la façon dont se fait ce cheminement et dont les voix remontent le cours du temps témoigne d'une incapacité essentielle à être en harmonie avec ce présent, même lorsque celui-ci était encore du passé.

Passons simplement en revue les trois débuts de romans, dont les temps verbaux semblent significatifs de l'impossibilité à regarder le présent en face : le futur happe la voix d'*Apprendre à finir* avant même que se dessine le moment présent : « Il y *aura* toujours quelqu'un pour repeindre les plinthes. »<sup>22</sup>. Dans le roman *Dans la foule*, le passé est immédiatement perçu à travers le prisme rétrospectif du conditionnel passé – à valeur d'irréel du passé - puis à travers la projection dans l'avenir dont il a fait l'objet, au futur périphrastique puis au conditionnel présent : « Nous deux, Tonino et moi, on *n'aurait jamais imaginé* ce qui *allait arriver* – Paris au-dessus de nos têtes et cette fois on *ne s'y arrêterait pas*. »<sup>23</sup> Etonnant flottement provoqué par ce seuil où le lecteur se trouve aspiré par un passé qui n'est défini que par une autre aspiration, celle du futur vers lequel regardait ce passé, sans que le moment d'où tout cela est aperçu soit fixé. C'est à un véritable tangage entre passé et futur que le lecteur est invité, comme en pleine mer la ligne d'horizon se

---

<sup>21</sup> Jean-Paul Sartre, *Situations, I, Essais critiques*, Paris, Gallimard, 1947, p. 68. Cette comparaison est ainsi explicitée : « A chaque instant des ombres informes surgissent à se droite, à sa gauche, papillotements, tremblements tamisés, confettis de lumière, qui ne deviennent des arbres, des hommes, des voitures qu'un peu plus tard, avec le recul. Le passé y gagne une sorte de surréalité : ses contours sont durs et nets, immuables ; le présent, innommable et fugitif, se défend mal contre lui. »

<sup>22</sup> Laurent Mauvignier, *Apprendre à finir*, Paris, Editions de Minuit, 2000, p. 7.(je mets en italiques)

<sup>23</sup> Laurent Mauvignier, *Dans la foule*, Paris, Editions de Minuit, 2006, p. 9.(je mets en italiques)



dérobe à qui veut la fixer en raison de son oscillation perpétuelle. Enfin, si *Continuer* semble peut-être s'ancrer plus sûrement dans le présent des personnages, le léger décalage instauré par les premiers mots, « la veille », est significatif des liens qui vont se tisser et s'amplifier progressivement entre passé et présent au cours du roman : « *La veille*, Samuel et Sibylle se sont endormis avec les images des chevaux disparaissant sous les ombelles sauvages et dans les masses de fleurs d'alpage. »<sup>24</sup> Comme l'évènement dramatique qui va suivre est regardé à travers l'apaisement de la veille, l'ensemble du voyage où s'ancre le début du récit sera regardé avec les yeux du passé, de plus en plus prégnant.

Le refus ou la négation du présent, l'incapacité à s'y tenir pleinement, sont au cœur du tragique dans lequel l'auteur place ses personnages. Si l'on tient pour tragique toute situation où « l'impossible au nécessaire se joint »<sup>25</sup>, cette inhabitabilité du présent, pourtant nécessaire à rencontrer pour l'être humain puisque seule dimension temporelle « palpable », dans laquelle il est bien condamné à se mouvoir, constitue bien une situation tragique : vivre en niant le présent, est-ce encore vivre ? Vivre dans un impossible présent comme Jeff, Tana, Sibylle ou la voix délaissée *d'Apprendre à finir*, qui se tournent sans cesse vers un passé omniprésent ou vers un avenir obsédant, est-ce possible, est-ce « vivable » ? Poser cette question, c'est poser la question philosophique de l'essence tragique de la condition humaine, mais c'est aussi tenter de la dépasser, et chaque roman, voire chaque personnage, y répond à sa façon, dans une tentative toujours renouvelée de surmonter le tragique et d'y ouvrir une brèche.

Le tragique mauvignien tient en effet surtout à cette nécessité essentielle pour les personnages de se libérer d'une fatalité qui pèse sur eux, à l'obligation de se sauver, de se « désenliser » d'une situation inextricable et qui semble déjà jouée d'avance, rejoignant ainsi les racines mêmes du tragique qui « est associé dès l'origine à l'exercice de la liberté de l'homme, et à l'usage approprié ou non qu'il en fait. »<sup>26</sup>. Le « jeu » dans lequel chacun est jeté comporte une marge plus ou moins vaste s'étirant entre fatalité et liberté, un espace qu'il va falloir faire « jouer », ouvrir le plus possible en se débattant, parfois désespérément, contre ce qui pèse sur son destin. Ce poids inexorable du destin, que le texte de Mauvignier dévoile avec plus ou moins d'évidence, donne une dimension ironique au regard que l'auteur porte sur eux, regard où le lecteur le rejoint dans un clin d'œil complice, regard surplombant qui rend plus puissant encore le tragique de la condition des personnages, seuls et inconscients de la masse qui les dépasse et les condamne. Les

---

<sup>24</sup> Laurent Mauvignier, *Continuer*, Paris, Editions de Minuit, 2016, p. 9. (je mets en italiques)

<sup>25</sup> Vladimir Jankélévitch, *L'Alternative*, 1938 (cité dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, article « Tragique », p. 780-782.)

<sup>26</sup> Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, *Le dictionnaire du littéraire*, op. cit., p. 780.

romans sont l'histoire à jamais inachevée de cette lutte qui est le moment où le lecteur les saisit, où leur auteur choisit de les faire surgir, lutte entre la vie et la mort, lutte pour arracher une existence pleine à la vacuité et au non-sens qui les guette.

### **1.1. Une structure romanesque qui fait refluer le temps vers un passé indépassable.**

Les trois romans qui nous intéressent sont construits d'une façon qui révèle une incapacité pour le personnage à sortir d'un passé qui le hante et le rattrape. *Apprendre à finir* retrace cet enfoncement progressif dans les racines du passé, même s'il se double d'une avancée vers la lucidité. *Dans la foule* tourne autour d'un événement tragique à la fois central et fui par le récit, qui n'est regardé en face qu'une fois devenu le passé des personnages. *Continuer* fait remonter par vagues de plus en plus fortes le passé non dépassé de Sibylle, qui imprègne le présent de son voyage.

#### **1.1.1. Affleurement d'un passé interminable dans *Apprendre à finir*.**

C'est parce que le passé déborde sans cesse sur le présent que vivent les personnages, et l'immerge de ses vagues incessantes, que ce dernier semble impossible à habiter. Le traumatisme de la cassure entre un avant et un après ne cesse de résonner sur le présent, d'en faire une caisse de résonance qui ne peut vibrer de l'instant mais subit sans cesse les secousses d'un passé impossible à faire taire. *Apprendre à finir* est ainsi, comme son titre l'indique, la quête douloureuse d'un passé enfin clos où, pour reprendre l'expression de Paul Eluard, le temps ne déborderait plus (même s'il ne s'agit pas ici des soubresauts de la mort d'une personne mais de la mort d'un amour), où le présent pourrait cesser de se faire l'écho d'une mémoire qui hante le personnage pour qu'il puisse enfin dénouer ses liens et avancer.

Pourtant, c'est le mouvement inverse à ce désir que reflète la structure du roman *Apprendre à finir*. C'est en effet dans un reflux inévitable du passé douloureux qu'elle plonge le personnage, reflux d'autant plus violent que la voix tente de l'étouffer. En effet, si le premier chapitre alterne les différents moments que nous venons d'évoquer, le deuxième ne fait alterner que le séjour à l'hôpital avec l'après-hôpital (et notamment le récit du dimanche où le mari fait la surprise à ses enfants réunis de venir les rejoindre en marchant, étape importante de sa guérison), réussissant à faire taire presque complètement le passé douloureux le plus ancien, celui d'avant l'accident. La tentative de maîtrise et d'oubli semble ici à son maximum, car même si l'époque de l'hôpital est elle aussi marquée de souffrance en raison du sentiment de haine qu'exprime le mari vis-à-vis de la narratrice,

elle n'est pas le noyau profond du malheur qui prend sa source à un passé plus ancien. Le troisième chapitre oublie complètement la période de l'hôpital mais se trouve gagné par le passé plus ancien d'avant l'accident (occupant environ la moitié des pages de ce chapitre), le moment où l'angoisse d'abandon était la plus forte. Et c'est alors, comme une strate souterraine ouvre le chemin à une autre encore plus enfouie, qu'émergent des souvenirs de la guerre d'Algérie, qui hante la mémoire du mari et mène peut-être aux racines de son silence et de l'échec de la relation amoureuse. Ce passé lié à l'Algérie ressurgira encore dans le dernier chapitre du roman, très vite relié à un autre traumatisme du mari, celui de la mort de sa mère alors qu'il avait six ans, ultime remontée du passé, ultime signe de l'impossible oublié. Ainsi le lecteur voit-il se déployer les fils tentaculaires du passé, dont la toile invisible réapparaît progressivement dans la matière du présent. Le récit suit donc un mouvement contraire à celui de l'oubli : il est un enfoncement progressif dans un passé de plus en plus envahissant et de plus en plus lointain, et cet inévitable enlèvement dans le passé, par vagues de plus en plus puissantes, empêche de regarder le présent.

De plus, le fait que le même temps verbal, l'imparfait de l'indicatif, soit utilisé pour désigner ces différents moments<sup>27</sup>, et empêche de les distinguer de façon nette, témoigne d'une sorte de passé perpétuel, sans repères et sans limites précises<sup>28</sup>, un temps vague où la narratrice ne peut accomplir ce qu'elle cherche : couper avec son passé pour pouvoir se construire un avenir. Le schéma bergsonien dit du « cône renversé »<sup>29</sup> dit bien la vanité de toute tentative de penser le présent comme séparé du passé et donc d'évacuer ce dernier. La base du cône représente la masse des souvenirs accumulés dans la mémoire (la « véritable mémoire »), et sa pointe le contact ponctuel de la mémoire avec le présent qui sans cesse passe, lieu d'une mémoire quasi-instantanée (la « mémoire-habitude »). L'individu avance ainsi dans le présent habité par ce rapport constant au passé, et l'expérience du présent est toujours hybride, mixte : « nous ne percevons pratiquement que

<sup>27</sup> « Puisqu'il était là, à la maison. » (Laurent Mauvignier, *Apprendre à finir*, op. cit., p. 18) pour l'après-hôpital, « Parce qu'avant, bien avant, il n'avait pas le dégoût de faire descendre sa colère sur ma tête » (*Ibid.*, p.19) pour la période antérieure à l'accident, ou encore « Quand je me faisais du lait chaud dans la cuisine, à deux heures du matin, que j'avais froid dans ma chemise de nuit et que je levais les yeux au-dessus de la porte, sur la pendule » (*Ibid.*, p. 30), et pour l'époque de l'hôpital : « Son regard de haine que je ramenaient dans le bus et que toujours je taisais » (*Ibid.*, p. 36). Pour les souvenirs d'Algérie : « la peur au ventre quand ils dormaient dans les déserts, les bruits de la nuit, les chacals qui hurlaient dans la plaine » (*Ibid.*, p. 78) Même si le passé composé, le plus-que-parfait et le futur sont également employés, l'imparfait domine largement le récit et peut exprimer toutes les époques évoquées.

<sup>28</sup> « Par opposition au passé simple, l'imparfait n'envisage pas les limites du procès, auquel il n'assigne ni commencement ni fin.[...] L'imparfait s'accorde donc bien avec le sémantisme des verbes imperfectifs, comme lui dépourvus de limites nettement marquées. Un complément de temps peut poser une limite initiale [...], mais *plus difficilement une limite finale*. Employé avec un verbe perfectif, l'imparfait *estompe l'indication intrinsèque d'une limite finale* : Il sortait. » Cet « effacement du seuil final » semble particulièrement significatif dans un roman intitulé *Apprendre à finir*. (Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 306, je mets en italiques).

<sup>29</sup> Henri Bergson, *Matière et Mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, Presses Universitaires de France, 1896, p. 292-294.

le passé, le présent « pur » étant l'insaisissable progrès du passé rongé par l'avenir »<sup>30</sup>. Comme le note Gilles Deleuze commentant Bergson, « Non seulement le passé coexiste avec le présent qu'il a été, mais [...] c'est le passé tout entier, intégral, *tout* notre passé qui coexiste avec chaque présent. La célèbre métaphore du cône représente cet état complet de coexistence. »<sup>31</sup> Le présent ne peut être autre que présence de l'absence, présence continue du passé qui ne passe pas, et cette présence essentielle torture celle qui fait entendre sa voix dans *Apprendre à finir*, elle qui lutte à corps perdu pour oublier. L'obsession de l'oubli sera aussi celle de Tana, après la mort de Francesco à Bruxelles, mais le roman *Dans la foule* lui donne vie avant le moment où tout bascule, alors que le passé n'est pas encore ce traumatisme qui la menace d'enlèvement. La souffrance n'a pas encore commencé au début du roman, contrairement à celle de l'épouse de *Apprendre à finir*, et pourtant ce présent d'où irradie la douleur ne pourra pas être regardé en face.

### 1.1.2. *Dans la Foule, un récit aspiré par un centre invisible*

La préposition « dans », premier mot du titre du roman, semble tenter de placer le lecteur au centre d'une masse humaine, et en même temps au cœur de l'évènement, mais elle révèle surtout son envers, qui est le regard nécessairement biaisé et opaque que l'observateur ne peut qu'adopter sur l'évènement au milieu d'une foule, et l'éclipse de soi où plonge l'*agora*. La nécessaire absence dans le degré extrême de la présence. Être « dans », c'est paradoxalement n'être jamais que « dehors », de même que dire l'évènement, c'est paradoxalement le fuir ou le taire. La temporalité du récit fait écho à cette perception décalée de l'espace. *Dans la foule* contient en effet un centre vide, le drame du Heysel, autour duquel le récit tourne, évènement traumatisant vers lequel tend tout le roman sans jamais l'atteindre, sans pouvoir le dire exactement : il est d'abord perçu comme un futur vers lequel avancent inévitablement les personnages, puis comme un passé impossible à assimiler, à intégrer au présent, parce qu'il bouscule la trajectoire des vies et rend impossible ce qui était projeté sur l'avenir. Contrairement à ce qui se passe pour *Apprendre à finir*, non seulement la source de la souffrance est liée à un évènement collectif et non à une expérience intime, mais de plus le tragique devient celui de l'évènement, qui a lieu à un moment précis, où tout bascule, et où la mort surgit – celle de Francesco, mais aussi celles de toutes les autres victimes, cortège de morts auquel doivent faire face tous les personnages et qui fait de l'évènement vécu un traumatisme -, la mort qui arrête la vie entière et non seulement l'amour. Dans *Apprendre à finir*, ce n'est pas l'évènement – l'accident du mari- qui porte en lui le tragique, mais le quotidien d'avant et d'après l'accident, qui répète et reproduit le déchirement intérieur de façon lancinante. On peut donc

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 291.

<sup>31</sup> Gilles Deleuze, *Le Bergsonisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1966, p. 55.

opposer le tragique de l'évènement à celui du quotidien. Or, l'évènement qui irradie par ondes concentriques dans tout le récit et lui donne sa puissance tragique, est paradoxalement abordé de façon fuyante. C'est ce regard dévié, oblitéré par l'obsession du drame, que Laurent Mauvignier semble inscrire avec beaucoup de clairvoyance dans la stratégie d'évitement sur laquelle se construit le récit de ses personnages.

L'observation de la structure du roman indique que le moment même du drame, ce présent inimaginable qui fait tout basculer, est abordé de façon fuyante et détournée, décalée : il est une impasse et l'écriture l'aborde comme telle, pour le dire tout en le niant. Il est, comme le dira le monologue de Jeff dans la dernière partie, qui se situe trois ans après l'évènement, « comme un trou dans un champ. Une trace d'obus. Une dévastation. Une excavation qu'il faudrait recouvrir à coup de mensonges et d'histoires inventées (pratique, ça, les histoires qu'on invente pour ne pas dire celles qui nous hantent). »<sup>32</sup> La force du récit est bien de faire de cette excavation son centre, tout en le laissant à l'état de vide, de trou, d'évènement presque non-vécu car trop bouleversant, et de placer le lecteur au cœur d'un traumatisme tout en le laissant à l'état de traumatisme, c'est-à-dire un présent impossible à appréhender, perçu comme irréel, et qu'on ne peut que « recouvrir » « d'histoires inventées » : cette parenthèse dit bien métaphoriquement ce que fait le roman, passer à travers d'autres histoires, d'autres fictions qui se mêlent à l'évènement central et le recouvrent partiellement pour mieux en mettre en valeur le choc. L'impossibilité du présent est ici liée au séisme qu'il déclenche, dont les retentissements se font sentir dès l'avant, et continueront à faire vaciller l'après.

Ainsi, toute la tension du roman vient de son aptitude à placer le lecteur avant, puis après le drame, sans que l'on soit jamais à l'intérieur du drame, dans ce moment présent qui est pourtant ce dont le roman cherche à rendre toute l'intensité tragique – ce qu'il parvient à faire justement par cette stratégie d'évitement. La crise tragique, à la fois nécessaire et impossible à vivre, n'est paradoxalement présente qu'à travers ses déflagrations, d'abord sous la forme de prolepses et d'effets d'annonce - la fatalité tragique jouant ici sur la connaissance commune de l'évènement, qui a déjà eu lieu quinze ans avant l'écriture du roman - et ensuite à travers ses effets, sa propagation sur l'avenir des personnages, juste après le drame dans la deuxième partie et trois ans après dans la troisième partie.

---

<sup>32</sup> Laurent Mauvignier, *Dans la foule*, Paris, Editions de Minuit, 2006, p. 299.

Les trois chapitres qui précèdent le récit du drame font percevoir le décalage avec lequel est perçu l'évènement, puisque tous trois s'achèvent, dans une structure répétitive, sur une autre histoire, annexe, secondaire mais en même temps déterminante pour la façon dont chacun va jouer un rôle dans la tragédie du Heysel : l'obtention des billets pour le match. En effet, la façon dont les personnages se procurent des billets, qui passe chaque fois par le don, volontaire ou involontaire – cadeau ou vol – mais impliquent chaque fois le hasard, l'imprévu, peut se lire comme l'accomplissement du destin, de la fatalité. Sarah Sindaco rattache la façon dont les personnages sont impliqués dans un évènement historique, « par une série de circonstances et de surprises », à ce qu'elle désigne par l'expression « ironie dramatique » : « à part Tonino et Jeff, tous les autres protagonistes se retrouvent pourvus de leurs tickets d'entrée sans avoir cherché à les obtenir ». Le vol est, selon elle, le « premier des renversements ironiques sur lesquels se construit la mécanique narrative. »<sup>33</sup>

Le premier chapitre se termine en effet sur le vol des billets de Gabriel et Virginie par Tonino et Jeff, dans le monologue intérieur de Jeff, qui ironise sur la société des nantis à laquelle appartiennent les Bruxellois et contre laquelle le vol est aussi un acte de révolte :

tous ces gens qui félicitaient Gabriel pour ce travail formidable et congratulaient Adrienne et Benoît pour cette idée qu'ils avaient eue, eux, les amis formidables : ces deux billets pour la finale d'un match qui ne serait pas moins formidable ni exceptionnel qu'eux.<sup>34</sup>

Comment ne pas lire dans la répétition de l'adjectif « formidable » - dont l'étymologie latine *formidabilis*, est celle du verbe *formidare*, redouter, de *formido*, la crainte – une prolepse tragique, et une progression du sens de l'adjectif dans un sens de plus en plus négatif et inquiétant ? Si le travail est formidable, il est déjà menaçant dans la mesure où il amène à la fête et au cadeau des billets, mais les amis, eux, ont davantage de quoi inspirer la crainte puisque derrière leur perfection - comme dans les contes les êtres les plus malfaisants apparaissent sous des traits angéliques – même s'ils l'ignorent, ils offrent le cadeau empoisonné, maléfique, et enfin le sens de l'adjectif ressuscite pleinement le sens étymologique lorsqu'il s'applique au match, dont on sait que le caractère « exceptionnel » va tenir à son aspect redoutable. Mais l'ironie dont Jeff fait ici preuve se retourne contre lui à travers l'emploi de cet adjectif dont l'auteur réactive le sens : si le vol est une façon de compenser l'injustice du sort qui donne toujours aux mêmes, la catastrophe qui se prépare va inverser les rôles et renverser la hiérarchie qui semble se mettre en place.

---

<sup>33</sup> Sarah Sindaco, « l'ironie tragique des vies ordinaires : Dans la foule de Laurent Mauvignier », *L'ironie : formes et enjeux d'une écriture contemporaine*, volume dirigé par Didier Alexandre et Pierre Schoentjes, Paris, Garnier, 2013, p. 263-264.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 33.

Le deuxième chapitre s'achève quant à lui sur la découverte du vol des billets par Gabriel et Virginie, la veille du match, après le retour dans leur appartement, qui prend l'allure d'une mini-tragédie, bien dérisoire à l'idée de celle qui se prépare :

Elle ne disait rien. Si pâle tout à coup. Voilà. Nous avons compris tous les deux en même temps, et nous avons revu vers le Quai-aux-briques deux silhouettes qui déambulaient, un grand type dégingandé et un autre, plus petit, avec sur le dos de son blouson, écrit en grosses lettres blanches, Chicago.<sup>35</sup>

Le silence et la pâleur de Virginie, la brièveté des trois premières phrases, qui se rétrécissent jusqu'à devenir non-verbales puis ne plus contenir qu'un seul mot : ce « voilà » qui semble mettre face à l'accomplissement d'un destin inéluctable et fatal, ainsi que l'évocation des deux silhouettes fantomatiques et presque fantastiques (aspect renforcé par la suite immédiate : « Ils ont disparu comme ça, hop, envolés dans la nuit »), tout concourt à créer une atmosphère tragique<sup>36</sup>, alors que nous ne sommes qu'à côté du drame et même à rebours de ce drame : ce sont justement ceux qui semblent alors victimes qui seront les vainqueurs du sort. Mais cette mini-tragédie pourrait presque prendre la forme d'une comédie : les deux personnages, un grand et un petit, prennent un aspect farcesque, et le thème du vol relève plus de l'univers de la comédie que de celui de la tragédie, d'autant qu'ici le renversement qui s'annonce peut faire penser au schéma du trompeur trompé, puisque Jeff et Tonino seront punis de leur vol par la mort qui les menace. Ce tragique détourné ou déplacé est proche de la parodie, et prend même un aspect burlesque. Le schéma comique du renversement concerne aussi Tana et Francesco, qui ne devaient pas être là ce soir-là, mais qui se sont vu imposer ce cadeau de mariage par leurs familles empressées à faire de ce mariage discret une fête. Le sacrilège de ne pas s'être mariés à l'église reviendra plusieurs fois dans la bouche de Tana, de peur que la mère de Francesco lui reproche sa mort comme une punition divine, mais encore une fois, il s'agit d'un cadeau empoisonné, une contrainte extérieure qui va précipiter les personnages vers leur funeste destin. Le schéma tragique n'est pas loin de celui d'un comique de situation : en voulant priver leur famille d'une réjouissance, les jeunes mariés se sont vus privés par cette famille de leur bonheur et de leur jeunesse, Eros et Thanatos se trouvant indéfectiblement liés puisque c'est directement l'amour (à travers le mariage) qui entraîne la mort. Sarah Sindaco appelle « ironie de situation » ce revirement qui conduit au dénouement final, et selon elle, « l'engrenage des ironies de situations produit un « bouleversement généralisé » qui tient à la fois de la tragédie antique et du carnivalesque », la « hiérarchie des pouvoirs et des valeurs se (trouvant) renversée et prise en charge dans l'échelonnement du récit. » Le match, « gigantesque fête populaire et lieu de

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>36</sup> Nous nous appuyons encore ici sur la définition du tragique dont la référence est donnée en note 42, qui a trait au caractère inéluctable et en partie inexplicable de la souffrance. Les deux silhouettes qui s'éloignent apparaissent comme les agents du destin que Gabriel et Virginie n'ont fait qu'aider à s'accomplir en les invitant à leur table. Le personnage tragique va au devant de son destin sans le savoir et devient victime de l'ironie tragique.

mélange par excellence » peut en effet être associé à un « contexte carnavalesque »<sup>37</sup>. L'ironie du sort n'est jamais loin, et elle semble hésiter entre la noirceur du tragique et la raillerie d'un comique amer, comme s'il s'agissait des deux pans d'un même habit.

C'est sur ce cadeau des billets à Francesco et Tana par leur famille que se termine le chapitre trois, dont l'évocation est réservée pour la toute fin du chapitre : « et deux billets pour la finale de la Coupe des coupes, rien que ça, la Coupe d'Europe des clubs champions ! »<sup>38</sup> Le récit du mariage – récit pris en charge par Jeff à partir du récit fait par Tana et Francesco - qui précède comporte une série de détails où la mort et sa menace s'infiltrent au cœur du bonheur : les hommes qui « se tenaient droits et fiers comme pour un enterrement », la remarque de Francesco qui sonne comme sa propre malédiction, au moment où Jeff note qu'il a les dents du bonheur, lui qui sera la victime du drame : « je ne souhaite ça à personne ! a conclu Francesco en riant, découvrant ses dents blanches et l'espace entre elles (je me suis dit, tiens, les dents du bonheur) »<sup>39</sup> L'ironie tragique est pleinement à l'œuvre, comme dans la périphrase suivante qui laisse une marge d'interprétation et peut s'entendre de deux façons : « Francesco et Tana [...] retenant leur envie de rire et nous racontant comment, un mois après leur mariage, il avait fallu vivre *exactement ce qu'ils avaient voulu éviter* », c'est-à-dire soit cette fête de famille improvisée, soit le drame qu'ils s'appêtent à vivre, puisque l'une va entraîner l'autre. Le grand-père Gianni qui bredouille « des mots de bon sens, eh oui, c'est la roue qui tourne et qui tournera aussi pour vous les enfants »<sup>40</sup>, mots dans lesquels on peut lire une annonce du drame, à travers cette roue revenant à plusieurs reprises, celle de Bruxelles associée au jeu du hasard et du destin, ou encore les cadeaux : fleurs à planter, associées au cimetière, ou la magnifique nappe blanche, évoquant peut-être un linceul, nappe que Tana offrira à Jeff à la fin du roman, drap blanc qui sera aussi celui du tableau de Magritte dans la chambre d'hôtel de Bruxelles, et qui associe étroitement Eros et Thanatos. Ainsi, la structure visible du roman est un trompe l'œil : chacun des trois premiers chapitres, ceux qui précèdent le récit détourné du drame, donne l'impression de tenir le lecteur en haleine autour d'un nœud qui n'est pas le nœud central et qui va précipiter ces innocents vers le tragique ou au contraire les en détourner malgré eux, selon la façon dont ils vont obtenir, conserver ou perdre leurs billets pour le match, selon la façon dont s'accomplit leur destin.

---

<sup>37</sup> Sarah Sindaco, « l'ironie tragique des vies ordinaires : Dans la foule de Laurent Mauvignier », *L'ironie : formes et enjeux d'une écriture contemporaine*, volume dirigé par Didier Alexandre et Pierre Schoentjes, Paris, Garnier, 2013, p. 269-270.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 88. (pour les deux citations).

<sup>40</sup> *Ibid.*, p.89 (pour les deux citations- je mets en italiques).



Frédéric Martin-Achard note cette faculté des récits de Laurent Mauvignier à « tourner autour d'un élément central indicible », et à l'encercler pour « en donner à voir l'incommunicabilité »<sup>41</sup>, l'aveu d'impuissance individuelle des personnages permettant la réussite paradoxale de la poétique originale du roman à dire l'indicible. Frédéric Martin-Achard rapproche les romans de Laurent Mauvignier de la célèbre sculpture de Giacometti appelée « l'objet invisible », qui donne à voir les mains d'une femme accueillant un objet absent et met ainsi le vide, circonscrit par ces mains, au centre de l'œuvre. La présence paradoxale de l'objet, « renforcée par (son) invisibilité », nous semble de même nature que celle de l'évènement central de *Dans la foule*, obsédant mais fuyant. C'est la fuite qui devient l'objet même du dernier roman de Laurent Mauvignier, récit d'une longue parenthèse de voyage par laquelle une mère et son fils tentent de s'extraire de l'embourbement dans le quotidien, or c'est encore à un réveil progressif de ce qui est fui que mène la fugue, et à une présence plus vive de ce qui est absent.

### 1.1.3. *Continuer vers le deuil d'un passé refoulé : un voyage initiatique*

Dans *Continuer*, que dix années séparent de *Dans la foule*, l'écriture de Laurent Mauvignier s'est nettement infléchie et s'écarte délibérément du « monologue intérieur autonome »<sup>42</sup> utilisé dans *Apprendre à finir* et *Dans la Foule*, à une seule voix dans le premier roman et à quatre voix dans le second. Dans *Continuer*, le récit à la première personne laisse place à un récit à la troisième personne, dans lequel la présence d'un narrateur se trouve donc plus largement assumée, et qui se rapproche de la technique du « psycho-récit » que Dorrit Cohn définit comme « discours du narrateur sur la vie intérieure d'un personnage »<sup>43</sup>, technique la plus indirecte par rapport à la précédente qui nous plonge au cœur même des sensations du personnage sans aucune médiation. Mais certains passages de *Continuer* se rapprochent de la technique intermédiaire du « monologue narrativisé », « discours mental d'un personnage pris en charge par le discours du narrateur », lorsque les propos ou les pensées de Sibylle – parfois de Samuel, ou même de Benoît, son père -

---

<sup>41</sup> Frédéric Martin-Achard, « l'objet indicible et la phrase circulaire de Laurent Mauvignier », », *La langue de Laurent Mauvignier : « une langue qui court »*, sous la direction de Jacques Dürrenmatt et Cécile Narjoux, Dijon, Editions Universitaires de Dijon, 2012, p. 93-112.

<sup>42</sup> Nous utilisons ici la terminologie proposée par Dorrit Cohn, selon laquelle le monologue intérieur autonome constitue une forme particulière du monologue intérieur rapporté (que l'on peut définir rapidement comme le « discours mental d'un personnage »). Le monologue intérieur autonome se distingue par l'absence de « médiation d'une voix narrative ». Il ne s'agit pas en effet dans ces deux romans d'« une technique narrative permettant d'exprimer les états de conscience d'un personnage par citation directe de ses pensées dans le contexte d'un récit », mais d'« un genre narratif, constitué entièrement par la confession silencieuse qu'un être de fiction se fait à lui-même », ou encore d'« une forme de discours autonome, à la première personne ». (Dorrit Cohn, *La transparence intérieure, modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Editions du Seuil, Paris, 1981, p. 29-31.) Il nous paraît important de définir ici ce dispositif narratif pour bien le distinguer de celui qui apparaît dans *Continuer*, le troisième roman de notre corpus.

<sup>43</sup> Dorrit Cohn, *La transparence intérieure, modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Editions du Seuil, Paris, 1981, p. 28-29.

semblent se passer de la distance du narrateur, et être rapportées mot à mot, rappelant le style indirect libre. La distance minimale avec les pensées du personnage, adoptée par Laurent Mauvignier dans *Apprendre à finir* et *Dans la foule*, devient donc maximale, or paradoxalement, selon Dorrit Cohn, « le romancier qui désire rendre compte des niveaux les plus obscurs de la vie psychique est contraint de le faire en suivant les méthodes les plus indirectes et les plus traditionnelles ». En effet, « la plus directe des techniques du « courant de conscience », le monologue intérieur, est par définition limitée à l'activité verbale de l'esprit, alors que le domaine qui s'étend au-delà de la conscience échappe par définition à la verbalisation. [...] De cette façon le psycho-récit peut être considéré comme le chemin le plus direct, et d'ailleurs le seul, vers les profondeurs infra-verbales de l'esprit. »<sup>44</sup>

Le dispositif narratif utilisé par Laurent Mauvignier dans *Continuer lui* permet de nous entraîner dans les profondeurs obscures de l'inconscient de Sibylle, notamment à travers le récit de ses rêves qui jalonnent le roman, à des moments particulièrement déterminants, et qui prennent une place à part entière dans le fil de la narration, acquérant le statut d'instant vécus pour eux-mêmes. En effet, comme le dit Dorrit Cohn, « le rêve *en tant que tel* est le plus souvent rapporté par le moyen du psycho-récit »<sup>45</sup>, et la façon singulière avec laquelle l'auteur les intègre au récit leur donne une puissance signifiante accrue, et un lien renforcé avec la réalité non rêvée : les rêves se font révélation d'une réalité passée et impriment leur trace sur le présent. La phrase sur laquelle s'ouvre le deuxième récit de rêve du roman fait bien allusion à cette « zone » intermédiaire et vague « à l'intérieur de la nuit, il y a une zone qui s'immisce. »<sup>46</sup>, zone où affleure un passé mêlé de présent, zone où le romancier dessine une trajectoire nourrie d'aléatoire pour son personnage.

Le présent du voyage, de l'échappée, est donc ici prégnant, puisque le quotidien des deux aventuriers en est imprégné physiquement, dans la fatigue des corps qui impriment leur marque sur le paysage, mais ce voyage vers l'ailleurs se fait aussi retour à soi et retour aux sources, remontée par vagues et par strates d'un passé oublié ou mal assumé, dans un mouvement qui rappelle celui de Montaigne à cheval ou à pied, voyageant vers lui-même, ainsi que l'adage stoïcien de Sénèque *tecum fugit*, selon lequel la fuite n'est jamais que fuite avec soi-même. Ce « retour du refoulé » selon les termes freudiens, s'ancre dans le déroulement d'un présent où l'on perçoit la menace d'une fatalité, menace d'emblée sensible mais dont on ne pourra comprendre la teneur que lorsque l'on aura accédé à une compréhension globale du passé. Or ce passé ne parvient à notre conscience

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>46</sup> Laurent Mauvignier, *Continuer, op. cit.*, p. 172.

comme à celle du personnage, que de façon fragmentaire et opaque – comme les résurgences d’eau souterraine ou encore les nappes de brume qui jalonnent le paysage kirghize – pour se révéler dans son entièreté lorsque tout est joué – ou presque.

Dans une construction qui peut rappeler celle *d’Apprendre à finir*, déjà évoquée dans notre première sous-partie, le présent en mouvement de Sibylle se fait le réceptacle d’un passé qui se réveille par soubresauts et qui comporte différentes strates. La première partie, intitulée « Décider » et qui n’occupe que la moitié du nombre de pages de la deuxième, ne fait que revenir à une strate de passé récent, celui qui a directement motivé le départ : le divorce de Sibylle, le déménagement à Bordeaux, la lente descente aux enfers de Samuel, « victime collatérale » de ce divorce, et enfin le samedi soir de la fin mars où Samuel n’est pas rentré de la nuit, et a été arrêté par les gendarmes au retour d’une soirée où il a été complice d’un viol. Cette première partie, après avoir plongé d’emblée le lecteur dans le quotidien du voyage, introduit donc une longue analepse permettant de comprendre la décision de Sibylle et les raisons du départ. La seule allusion à un passé plus ancien se fait à travers la bouche de Benoît lorsqu’il révèle à Samuel l’épisode corse, renouvelant la fonction du prologue tragique.

La deuxième partie, intitulée « Peindre un cheval mort », permet au récit de se déployer pleinement, et c’est alors seulement que le voyage présent trouve son rythme, son harmonie, sa respiration propres, que le passé plus ancien de Sibylle va émerger. C’est de façon inattendue et involontaire qu’il ressurgit, à travers ses rêves. Deux chapitres entiers se font le récit de deux rêves différents, à travers lesquels s’exprime son inconscient et qui vont la mener, à l’état éveillé, à faire remonter son passé à la conscience, par la réflexion, mais surtout par l’écriture du carnet qu’elle a entrepris au début du voyage, renouant un lien ancien avec l’écriture que nous allons cerner peu à peu. On peut distinguer deux strates différentes dans ce passé plus ancien de Sibylle, qui correspond à ses années d’étudiante : une période heureuse, avant 1995, où tout lui réussit, où elle poursuit une carrière de chirurgien et a écrit un roman, et où elle aime Gaël, et une période où elle sombre dans le mal-être et la dépréciation de soi, après 1995, période qui se clôt artificiellement par la randonnée corse et la demande en mariage de Benoît, mais qui n’est en fait pas achevée, ou n’a commencé son achèvement qu’avec son divorce. Entre ces deux strates qui correspondent à la jeunesse de Sibylle, une cassure nette : la mort de Gaël, en 1995. Les deux récits de rêves vont retourner le présent vers ce passé refoulé, d’une façon qui croît en précision et permet d’amener le lecteur à deviner les circonstances de la mort de Gaël, à travers l’opacité du second rêve, avant d’en avoir confirmation dans le récit.

Or cette rupture du traumatisme qui fait de la jeunesse de Sibylle une ligne brisée - rappelant en cela le personnage de Tana – ne sera pris en charge par le récit, par un accès au conscient et non plus à l'inconscient du rêve, que dans la dernière partie du roman, intitulée « Continuer » comme le roman lui-même, partie la plus courte qui intervient après le drame de la chute de Sibylle. Cette partie dessine de façon symétrique l'apogée du bonheur de Sibylle juste avant la mort de Gaël, puis l'effondrement qui suit cette mort, réservée pour l'avant-dernier chapitre, avec, au centre de ce retour au passé, le moment présent où Benoît chemine vers son fils puis vers la chambre d'hôpital de Sibylle, le père assistant à la métamorphose de son fils qui fait s'écrouler ses certitudes. L'auteur ne donnant au lecteur un accès complet au passé de Sibylle qu'en toute fin de roman, les raisons de l'échec de la randonnée corse, et du quasi-échec de la randonnée kirghize, ne sont comprises qu'après-coup, à un moment où justement le lecteur ignore si Sibylle va survivre ou non, si la fatalité s'est exercée complètement ou pas. C'est donc l'impression d'échec qui domine d'abord, l'idée d'une fatalité accrochée à Sibylle et qu'elle n'a pu encore que répéter, parce qu'elle l'a comprise trop tard, comme le lecteur, parce qu'elle n'a pas su se réapproprier le passé qui lui était revenu sous la forme du rêve. Et l'on perçoit beaucoup d'ironie de la part de l'auteur de ne nous mener jusqu'au passé de Sibylle qu'au moment où ce passé l'a déjà submergée, nous laissant avec cette tragique conviction que tout combat contre la fatalité inscrite en nous est vain et perdu d'avance. Mais dans cette dernière partie, c'est finalement un tout autre équilibre qui se dessine : les deux pans du passé de Sibylle, l'un heureux et l'autre malheureux, avant 1995 et après 1995<sup>47</sup> – comme deux versants d'une montagne sur laquelle Sibylle n'a pas réussi à se tenir en équilibre -, se répartissent de chaque côté du présent où Benoît est forcé de constater la réussite de la mère à s'extirper elle-même de son passé, et à sortir son fils du quotidien en manque de repères et de valeurs dans lequel il sombrait. Benoît est bien obligé de voir son fils se mêler à un jeu traditionnel kirghize où « il a l'air de tenir sa place, de résister, d'être l'un d'eux »<sup>48</sup>, bien obligé d'entendre son fils lui dire qu'« aller vers les autres, c'est pas renoncer à soi »<sup>49</sup>, bien obligé de comprendre « comment (les choses) ne se sont pas passées », c'est-à-dire comment Sibylle, malgré les apparences, a su empêcher la fatalité de s'accomplir, et bien obligé de se dire que « non, finalement,

---

<sup>47</sup> Je fais ici référence au chapitre 52 page 209 pour la période qui précède la mort de Gaël, et le chapitre 56 page 228 pour la période qui la suit, au milieu desquels les chapitres 53 à 55 racontent du point de vue de Benoît son arrivée dans le camp nomade où est resté Samuel, puis le trajet vers l'hôpital où se trouve Sibylle.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 221.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 227.

on n'est peut-être pas définitivement ce que l'on est »<sup>50</sup> en regardant son fils métamorphosé par l'expérience du voyage.

Ainsi le passé, parce qu'il a été dépassé, ne se répète pas. En cela le roman semble inscrire dans sa structure même le fonctionnement de la mémoire exposé par Freud dans l'essai « Remémoration, répétition, perlaboration », daté de 1914 et que Paul Ricoeur commente ainsi dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli* : « l'obstacle principal rencontré par le travail d'interprétation » et « attribué aux « résistances du refoulement » (*Verdrängungswiderstände*), est désigné du terme de « compulsion de répétition » (*Wiederholungszwang*). [...] Le patient ne reproduit pas [le fait oublié] sous forme de souvenir mais sous forme d'action : il le *répète* sans évidemment savoir qu'il le répète ». Tout le « travail de remémoration » (*Erinnerungsarbeit*) consistera à sortir de cette « compulsion de répétition »<sup>51</sup> et le second essai de Freud auquel Ricoeur s'intéresse conjointement, intitulé « Deuil et mélancolie » complète cette analyse par le rapprochement suivant : de même que le passage à l'acte répété prend la place du souvenir et l'empêche, la mélancolie prend la place du deuil et l'empêche : « au lieu du souvenir, le passage à l'acte – au lieu du deuil, la mélancolie. »

A travers ses rêves qui sont un chemin détourné vers son passé, et à travers l'écriture qui prolonge cet accès inconscient au passé, à travers Samuel aussi et ce qu'il lui renvoie d'elle-même, il semble que Sibylle fasse enfin le deuil de la mort de Gaël grâce au retrait spatial et temporel de la parenthèse kirghize. Pour Freud, l'opposition entre mélancolie et deuil se trouve, entre autres, au niveau de la « diminution du « sentiment de soi » (*Selbstgefühl*) » présente dans la mélancolie, alors que « dans le deuil il n'y a pas de diminution du sentiment de soi », parce que la mélancolie consiste en une « révolte compréhensible » contre la réalité, qui « a montré que l'objet aimé a cessé d'exister et (que) toute la *libido* est sommée de renoncer au lien qui la rattache à cet objet », parce que « l'existence de l'objet perdu se poursuit psychiquement ». Au contraire, « la réalisation en détail de chacun des ordres édictés par la réalité *est* le travail du deuil » et « une fois achevé le travail de deuil, le moi se trouve à nouveau libre et désinhibé. »<sup>52</sup>

C'est grâce à la fuite décisive qu'elle a choisi d'entreprendre avec la conviction qu'elle les sauverait de leur marasme, elle et son fils, que Sibylle va enfin accepter, vingt ans après, la réalité de la mort de Gaël et sortir de la mélancolie qui l'habite depuis ce traumatisme. La fin du deuxième

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 223.

<sup>51</sup> Paul Ricoeur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Editions du Seuil, 2000, p. 84-85. La citation de Freud est tirée de « Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten », in *Gesammelte Werke*, t. X, Francfort-sur-le-Main, S. Fischer Verlag, 1913-1917, p. 126-127.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 87, mais ici les citations de Freud sont tirées de « Trauer und Melancholie » (1915), in *Gesammelte Werke*, t.X, *op. cit.*

rêve de Sibylle, qui surgit au moment où la possibilité d'un nouvel amour semble s'offrir à elle en la personne d'Arnaud, est significative de ce travail de deuil, puisqu'il s'achève sur cette supplication de sa part au Gaël de son rêve : « ne viens plus, je suis trop fatiguée, trop épuisée, j'ai besoin d'oublier », et le jeune homme de vingt-sept ans qui n'a pas vieilli lui répond : « je ne viens pas, Sibylle, c'est toi qui viens, c'est toi »<sup>53</sup> Ce dialogue onirique par-delà le temps et la mort permet à Sibylle d'entendre qu'elle ne subit pas mais décide de ne pas achever le deuil. Cette prise de conscience, encore au stade du rêve, est déjà une décision, de même que la décision de partir était déjà un appel vers le renouveau et vers une restauration de l'image de soi, une valorisation du « sentiment de soi » freudien.

Mais ce parcours à la fois spatial et psychologique, qui prend donc l'allure d'un voyage initiatique vers le deuil – deuil d'un premier amour brisé par la mort pour elle et deuil du divorce de ses parents pour son fils -, Sibylle l'a décidé pour son fils, pour « le sauver », et c'est bien ce fils qui est le point de départ de ce voyage vers elle-même. En effet, c'est grâce à ce fils, grâce à la façon dont leurs histoires se font écho et dont Samuel, sans le savoir, rejoue et réactive le passé mal assumé de Sibylle, qu'elle va devoir se confronter à ce passé et pouvoir se retrouver elle-même. Le vrai sauveur n'aura pas été le père mais le fils. Le combat pour « se sauver » - dans un emploi polysémique qui concentre le sens de « fuir » du verbe pronominal et le sens de « faire échapper à un danger » du verbe transitif - n'a été possible que par et pour ce fils, et le chemin vers soi passe par ce fils. Samuel apparaît en effet comme un double vivant de Gaël, comme l'attestent les sonorités très similaires des prénoms. Lorsque Sibylle s'enfuit dans la nuit kirghize, dans une course effrénée à la recherche de Samuel, avant de chuter à l'instant où la pensée de la Corse et de Benoît la mènera à répéter en partie le passé, elle est tout à l'énergie de sa quête, et, si elle s'est sentie renaître dans les bras d'Arnaud, elle sait que cette renaissance n'aura pas lieu si Samuel, lui, ne se relève pas :

Elle l'a oublié, le temps de s'oublier elle-même. Le temps de penser à la femme qu'elle est, cette femme qui était tellement morte en elle, depuis si longtemps... Elle a cru qu'elle pourrait la réveiller, l'aider à se relever, et maintenant elle se dit que si Samuel est blessé, si Samuel est perdu, si Samuel ne revient pas, elle ne se le pardonnera jamais.<sup>54</sup>

C'est à l'instant où elle oublie que son voyage n'a de sens qu'avec et pour Samuel que Sibylle fait le faux pas qui pousse Samuel à se mettre en danger, tout à la colère oedipienne d'avoir entendu sa mère faire l'amour avec un homme. Cette fugue insensée de Samuel en pleine nuit va faire basculer le voyage vers le tragique, au moment où la transformation de la mère comme du fils

---

<sup>53</sup> Laurent Mauvignier, *Continuer, op. cit.*, p. 176.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 184.

semblait prendre de l'ampleur et où l'échappée semblait porter ses fruits. Or Sibylle prend ici conscience que sa guérison va de paire avec celle de son fils, et il est intéressant de repérer qu'à ce moment de lucidité – lucidité pourtant également oedipienne du côté de la mère –, c'est de Gaël qu'elle rapproche Samuel dans la phrase qui suit celle citée précédemment : « Elle ne survivra pas à ça, elle refuse de survivre à ça, elle y a survécu déjà une fois, elle ne pourra pas y survivre une deuxième, elle sait qu'on ne peut pas. »<sup>55</sup> La mort possible de Samuel, qu'elle ne peut nommer, qui ne peut être que désignée par le pronom indéfini « ça », est ici étroitement associée à la mort réelle de Gaël, puisque le pronom « y », en reprenant le pronom « ça » mêle indistinctement les deux morts (« elle refuse de survivre à ça, elle y a survécu déjà une fois »), emmêle passé et futur, et fait de la seconde mort la répétition de la première, à travers l'emploi de l'adverbe « déjà », ainsi que les expressions « une fois » et « une deuxième », qui font d'un mort éventuelle de Samuel la répétition de la mort de Gaël. La répétition du verbe « survivre » ainsi que l'effet de parallélisme, avec l'anaphore du pronom « elle », renforcent cette impression de redoublement du passé, de ressassement illimité, et imitent également l'essoufflement de Sibylle et de son cheval, concentrés sur la course, car c'est cette peur de la répétition qui fait avancer, « continuer ». Le verbe « survivre » n'apparaît d'ailleurs qu'une seule fois sans être nié, lorsqu'il est employé au passé composé, ce qui invite à penser que, si Sibylle se sent incapable de vivre un second deuil, le premier est enfin effectif : « elle y a survécu ». Elle n'a pas sauvé Gaël, mais elle sauvera Samuel, et la mort de l'un ne se répètera pas dans celle de l'autre, si le personnage obéit à l'injonction du titre du roman. Si l'expérience du passé donne au personnage la force d'empêcher le présent de basculer complètement dans le tragique, cette possibilité de chute vertigineuse reste entière et, comme le vertige peut brouiller la vue et forcer à détourner le regard, le récit utilise des effets de miroir et d'écho pour éviter de regarder en face le tourbillon funeste qui s'abat, ou risque de s'abattre, sur les personnages.

## **1.2. Jeux de reflets : des micro-événements pour approcher l'évènement tragique de façon décalée.**

### **1.2.1. A l'ombre du stade : déplacer le regard.**

Lorsque surgit la bousculade mortelle au quatrième chapitre du roman *Dans la foule*, c'est le narrateur le plus extérieur à l'action qui le prend en charge : Gabriel, le seul des quatre narrateurs à

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 184.

ne pas être dans le stade, au cœur des événements, mais à l'extérieur, à l'entrée du stade où il s'est rendu dans l'espoir de retrouver Jeff et Tonino pour récupérer ses billets volés. C'est donc un regard biaisé, indirect qui va retracer les événements qui sont au centre de tout le récit, un regard qui ne voit et n'entend que partiellement le drame – comme chacun des narrateurs, qui ne voit la scène que de manière limitée et subjective, mais pour Gabriel la vision est d'autant plus limitée qu'il n'a pas accès directement aux événements-, un regard restitué par une voix qui se laisse traverser et relayer par une autre : la voix du commentateur radio que Gabriel entend, et grâce à laquelle il a accès – mais un accès paradoxalement encore plus indirect - à ce qui se passe dans le stade. C'est d'abord à travers cette voix que Gabriel perçoit que tout bascule, mais rien n'est vraiment livré au personnage à travers celle-ci, de même que rien de précis n'est livré au lecteur, dont la compréhension du drame reste floue et presque absente :

Et puis soudain la voix qui s'affole dans la radio. Le type du bus s'est penché pour monter le son. Ça arrive de très près. Je ne sais pas d'où ça vient mais elles arrivent vers moi, des voix, des sifflements comme une volée d'hirondelles quand elles rasant les trottoirs et les rues<sup>56</sup>

L'adverbe « soudain » fait monter la tension, le suspense, signalant au lecteur que « ça arrive », et la difficulté à nommer ce qui arrive se manifeste bien à travers le pronom « ça » comme à travers l'emploi cataphorique du pronom « elles », explicité ensuite par le groupe nominal « des voix », auquel l'épanorthose, avec la correction « des sifflements » apporte un caractère étrange, avec une hésitation qui se crée entre féminin et masculin (« elles » annonce « des voix » mais ne peut avoir le même référent que « des sifflements »), partiellement résolue avec la comparaison aux « hirondelles » reprises par un autre pronom « elles » qui a changé de sens.

Ce flou qui se fait jour au moment où le drame arrive est bien symptomatique du voile qui ne cessera d'entourer le cœur des choses, comme en témoigne la confusion ou l'assimilation provoquée par la répétition du même mot, entre « la voix » surgie de la radio et « des voix » qui entourent le narrateur, comme si entre la réalité restituée par la médiation de la radio, et celle à laquelle le narrateur a accès directement, il ne savait plus vraiment laquelle était la plus vraie, la plus signifiante. D'ailleurs, la voix du commentateur, elle-même prise par l'illusion, tarde plus de trois pages avant de révéler « qu'il y aurait une trentaine de blessés »<sup>57</sup> et l'amorce de l'annonce du drame dévie vers les pensées de Gabriel qui est encore dans l'ignorance de l'événement et envie encore Jeff et Tonino d'être dans le stade : « Les salauds. Ils auront les cris et le soulèvement de joie quand les joueurs vont entrer dans le stade. »<sup>58</sup> puis ne saisit que des bribes, progressivement,

---

<sup>56</sup> Laurent Mauvignier, *Dans la foule*, op. cit., p. 114.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 114.



de ce qui se passe, sans comprendre : des billets non déchirés au sol, des hommes de la Croix-Rouge qui passent en courant (lui faisant penser que quelqu'un a dû s'évanouir), mais il s'agit d'autant d'indices mal interprétés ou non interprétés par le personnage, et le lecteur, au courant de ce qui se trame, surplombe le personnage, ignorant et limité. L'attente du lecteur quant à l'évènement est ainsi sans cesse jouée et étirée dans le temps, puisque celui-ci ne sera compris qu'après coup par les personnages, et n'est pas donc pas décrit de façon exhaustive.

D'une façon significative, qui nous rappelle que nous ne percevons notre présent que de façon limitée et restreinte, le regard de Gabriel, au moment où les hooligans chargent les supporters italiens, se focalise sur une micro-tragédie qui a lieu à l'extérieur du stade, une tragédie que l'on pourrait appeler « de pacotille » au moment où se joue la grande tragédie dans le stade : il observe le vol de billets, par une dizaine de garçons, dans la caisse d'un stand de hot-dogs, dont deux femmes sont victimes. La montée de la tension et de la terreur des deux femmes, vulnérables jouets incapables de résister à l'attaque, la violence des voleurs et l'indifférence générale dont les victimes éplorées font l'objet donnent à cette scène une dimension tragique, mais sans qu'elle aille jusqu'à la mort. Nous pouvons parler de petite tragédie par opposition à la grande, parce que ces deux scènes se caractérisent par « la représentation d'évènements tristes, sanglants ou déplorables »<sup>59</sup> liée « à l'idée d'une mort ou d'une souffrance inéluctables et en partie inexplicables »<sup>60</sup>, mais dans une moindre mesure pour le vol, d'une part parce qu'il concerne un faible nombre de personnes contrairement à la bousculade du stade, et d'autre part parce que la violence entraîne la souffrance mais pas la mort. De plus, l'aspect inexplicable atteint un degré supérieur lors des évènements du stade, dans la confusion et l'incompréhension générales.

Cette mini-tragédie est donc une annonce et une métaphore de la grande, qui a lieu en même temps dans le stade, et une façon de dire sans dire, de donner un accès indirect à la vraie tragédie, innommable et indescriptible, et qui conserve d'autant plus de puissance tragique qu'elle n'est pas dite. Le vol des billets de banque (qui rappelle aussi le vol des billets pour le match, autre façon décalée d'aborder l'évènement, comme nous le verrons ensuite) fonctionne comme un miroir de ce qui se joue dans le stade : il s'agit « d'une dizaine de types, tous bruyants, visiblement soûls » qui assiègent deux femmes qui « paraissent toutes petites sous leur parasol et derrière leur table »<sup>61</sup>, rejouant l'injustice du fort qui agresse le faible, puis les garçons « ont encerclé le stand », « l'un des

---

<sup>59</sup> Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 777.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 780.

<sup>61</sup> Laurent Mauvignier, *Dans la foule, op. cit.*, p. 114.

types se jette sous la table [...] ; les autres l'accompagnent en criant et en hurlant », la violence et l'absence de secours évoquent l'agressivité des hooligans en train de se jeter sur les supporters italiens dans le stade, mais ici la micro-tragédie est d'autant plus ignorée que le vrai traumatisme est en train de surgir ailleurs : « ils arrachent les poches du tablier de l'une des femmes, ils arrachent des billets, personne ne vient, personne ne fait rien, quelque chose arrive du côté de l'entrée : de derrière la bouche noire du tunnel, de derrière les grilles. » Les gardiens ne voient rien car « cette fois, ils sont tournés vers le stade »<sup>62</sup> : l'auteur joue ici à mettre le lecteur face au drame ignoré, à cette mini-tragédie qui restera à jamais anonyme, en décalant le regard, les projecteurs, pour mieux faire saisir peut-être ce que chacun pourra ressentir lorsque les projecteurs arrêteront à leur tour d'être braqués sur le Heysel, trois ans après, lorsque d'autres sujets d'actualité auront recouvert les tragédies individuelles, pour mieux nous faire percevoir le parti-pris toujours lacunaire des médias et leur cruauté, ainsi que l'impartialité et l'imperfection de toute vision du présent. Ironie du sort, les deux jeunes femmes ne valent pas la peine d'être regardées par les gardiens, qui regardent le stade, alors que le lecteur, lui, toujours lésé et malmené dans sa perception du présent de l'évènement, est invité, avec Gabriel, à regarder à l'extérieur du stade. Le présent de la catastrophe est vécu de façon décalée, diffractée, particulièrement lacunaire et imparfaite, c'est ce que ce dispositif nous invite à remarquer, nous plongeant dans un drame que nous connaissons, dont nous approchons toujours mais sans jamais l'atteindre, de même que les évènements les plus marquants de notre existence ne nous parviennent peut-être jamais que par bribes.

La transition entre le micro-évènement et le macro-évènement, juste après ce passage, avant de revenir au cœur du stade avec le monologue intérieur de Tana, est un parfait exemple de maîtrise de l'effet de miroir et d'écho, de cette lunette délibérément brouillée à travers laquelle l'auteur choisit de nous montrer le drame. La transition s'apparente à un effet de caméra qui, après un gros plan sur la femme agressée, serait comme happée par le surgissement des spectateurs et ferait un zoom arrière pour élargir le champ de vision, tout en se déplaçant vers l'arrière du bloc Z. Cette vision toujours lacunaire et instable renforce l'effet tragique puisque le lecteur se trouve plongé, comme les personnages, au cœur d'une catastrophe qu'il ne peut cerner dans son ensemble, comme le personnage tragique qui est le jouet ignorant de forces qui le dépassent.

La femme s'accroche à la lanière de son sac, des pains et des sandwiches tombent et les voleurs piétinent les morceaux de pain ; ça s'écrase sous les chaussures, la femme est par terre et maintenant elle hurle, mais la police arrive, d'abord deux, puis plusieurs policiers. Les hommes ont disparu comme ils étaient arrivés, comme une nuée, vague, floue, ils se sont dispersés *et pendant ce temps* surgissent des visages effarés, des

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 116.

hommes, des spectateurs – de l'arrière du bloc Z on voit *des spectateurs qui sautent dans le vide, ils ont l'air effrayé, ils sont effrayés, des hommes se jettent dans le vide* - <sup>63</sup>

Dans ce passage, il est d'abord question du micro-drame qui a lieu sur le stand, puis de ce qui se passe simultanément dans le stade, comme le montre la locution « pendant ce temps » : le regard passe de l'un à l'autre en finissant par observer les conséquences du drame qui se joue dans le stade : la fuite des spectateurs effrayés qui se jettent dans le vide. Pourtant, c'est dès le début de la phrase que la scène de vol nous dit de façon détournée, à demi-mot, la bousculade terrifiante que Gabriel ignore encore, et le texte nous invite à lire entre les lignes pour voir le macro-drame derrière le micro-drame : les verbes « s'accrocher », « tomber » et « piétiner » sont à ce titre explicites, et les pluriels invitent le lecteur à se représenter comme une scène collective ce qui n'est ici limité qu'à quelques personnes (et une seule victime) : « des pains », « des sandwiches », « les voleurs », « les morceaux de pain », qui seront repris par un « ça » collectif, vague et confus, sujet de la tournure impersonnelle « s'écraser » comme si le lecteur était placé dans la peau de celui dont les chaussures écrase tout cela, sans que personne ne puisse plus distinguer ce qui s'écrase sous les chaussures.

Cette impression de confusion générale créée par l'emploi du pronom indéfini « ça », qui reprend tout un ensemble d'objets piétinés, invite à faire le lien avec l'intérieur du stade, et à lire ici métaphoriquement la mise à mort des personnes piétinées dans le stade. Derrière les sandwiches piétinés, ce sont les hommes piétinés dans le stade qui surgissent aux yeux du lecteur, et cette vision qui s'éveille prend tout son sens avec la description de la femme qui se retrouve « par terre » et « hurle » : ici la scène s'arrête à temps, le piétinement n'a concerné que des objets, mais le flou indistinct du « ça » et la vision de la femme propulsée au sol invitent à imaginer la suite tragique de la scène, qui, elle, a bien lieu dans le stade : des êtres humains piétinés, hurlant dans le vide, sans que personne ne leur vienne en aide.

La dispersion rapide des bourreaux, « comme une nuée, vague, floue », préfigure déjà l'absence de responsabilité dans cette furie collective, et la dispersion programmée des hooligans trois ans plus tard, après le procès. Mais ce mouvement de dispersion en appelle un autre, et les deux scènes entrent ici en communication, puisque ceux qui se dispersent font surgir des visages : le mouvement de fuite des bourreaux est ici associé au mouvement de fuite des victimes, appelées par le vide, poussées par « une nuée, vague, floue », qui s'est abattue sur eux. La nuée est anonyme et indifférente, elle s'abat de façon impersonnelle, alors que les victimes sont individualisées, humaines, douées d'émotions, comme le montre l'insistance sur les « visages » et la répétition des

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, p.117. (je mets en italiques)

paronymes « effarés », puis « effrayés », ainsi que du groupe nominal « des hommes ». Le chiasme final semble dire de façon implicite la situation désespérée des victimes, et le pourquoi de cet appel du vide : il crée un sentiment d'enfermement, d'emprisonnement, de compression avec, au centre, la peur, qui est ici le seul moteur : « ils ont l'air effrayé, ils sont effrayés » : l'épanorthose met bien en évidence la seule certitude qui subsiste : la peur qui habite ces hommes. Cet appel du vide constitue la ligne la plus centrale de celles par lesquelles le récit tourne autour du drame, l'épicentre du récit. Cette aspiration vers l'espace vide figure aussi la « compression mécanique de la cage thoracique » qui est en train de causer la mort de Francesco, le jeune amoureux de Tana. Le vide est celui dans lequel se dispersent anonymement les bourreaux et celui qui appelle les victimes, au péril de leur vie. Le vide happe les personnages comme le lecteur, et l'auteur reproduit dans le récit la puissance tragique de l'évènement, en nous rendant nous aussi, lecteurs, jouets de cette force qui nous dépasse, nous bouscule et nous pousse dans une direction que l'on ignore, puisque l'on ne sait où s'arrête, par exemple, le vol de l'argent et où commence le véritable évènement. La tragédie du Heysel crée dans le récit une sorte d'appel d'air qui empêche de l'approcher vraiment, qui ne permet, comme ici, aux mots, ou à Gabriel, que de tourner autour, « à l'arrière du bloc Z ». L'effet tragique vient à la fois de l'impossibilité à percevoir ce présent qui bouleverse, et de l'incapacité à le mettre en mots.

Si la tempête du stade emporte d'autant plus le lecteur qu'elle n'est regardée qu'à travers la formidable aspiration qu'elle provoque à l'extérieur, dans *Continuer* le nœud tragique est d'abord approché à travers des épisodes autonomes qui en donnent un écho anticipé. A une fuite spatiale correspond une fuite temporelle, comme si le moment tragique était sans cesse repoussé dans le temps et cerné par étapes successives de façon concentrique.

### **1.2.2. Deux épisodes kirghizes où se précise la menace qui pèse sur la grande échappée.**

Dans le présent kirghize où Sibylle a emmené son fils Samuel, dans une sorte de fugue pour empêcher sa fuite dans la destruction de soi, et son enfermement dans la haine de l'autre suite au choc du divorce de ses parents, le présent est d'abord difficilement habitable parce que le voyage, qui tente d'échapper au passé, semble devenir le creuset de dangers qui menacent l'avenir, et font peser sur ce temps qui avance – comme les cavaliers avancent dans leur trajet - une fatalité que l'on voit se dessiner puis s'accroître et se préciser peu à peu.

Cette présence d'une inquiétude permanente, qui se précisera jusqu'à l'intuition d'une fin funeste annoncée d'avance, va prendre d'abord la forme de deux mini-tragédies dans le fil du

voyage, où la mort ne sera que frôlée et pourra être évitée, mais qui fonctionnent comme l'annonce d'une tragédie plus vaste dans laquelle les personnages seront pleinement jetés, comme s'ils n'avaient pas su saisir les avertissements successifs. Mais l'issue heureuse de ces deux épisodes, trait qui les démarque du genre tragique, est aussi une façon d'annoncer la faculté à esquiver la mort qui se fera décisive à la fin du roman. Tragédie à l'issue non fatale, menace qui s'accomplit à demi-mot ou à demi-silence, l'épisode assume donc à la fois la fonction de reflet et d'annonce du macro-récit, qui trouve lui aussi son équilibre dans ce jeu avec le genre tragique.

La peur surgit dès le premier chapitre, qui nous plonge immédiatement dans le temps du voyage, amorcé trois semaines auparavant, comme la dernière chance pour Sibylle de transmettre des valeurs à son fils et de le retrouver. La menace est immédiate et imminente : « au réveil, lorsque Sibylle sort de sa tente, une poignée d'hommes se tient debout et la regarde ».<sup>64</sup> Les voleurs de chevaux contre lesquels Samuel et Sibylle ne peuvent rien, très vite « passent à l'attaque », et portent bien une menace de mort : « Oui, pas le temps de se dire qu'on peut se faire tuer par des sales gueules qui puent l'alcool et la crasse »<sup>65</sup> et seule une intervention extérieure inespérée, celle d'une femme, Djamilia, et de son pistolet, va permettre à la mère et son fils d'y échapper. Ce drame évité est l'occasion d'évoquer pour la première fois la peur qui pèse sur ce voyage, la fatalité d'échec qui semble lui être attachée : « On lui avait bien dit que c'était une connerie de partir avec son fils comme ça, seulement tous les deux. »<sup>66</sup> Le pronom « on », tout chargé qu'il est de norme et de *doxa*, ainsi que l'emploi du plus-que-parfait, semblent ici distiller l'idée que tout est joué d'avance, et que tout est voué à l'échec, idée renforcée par l'emploi du terme dépréciateur et vulgaire « connerie », qui rabaisse l'entreprise passionnée de Sibylle au rang de bêtise d'enfant, et qui fait entendre aussi - nous le comprendrons ensuite - la voix méprisante de Benoît, le père de Samuel. Pourtant, une force croissante va permettre à Sibylle de « continuer », d'emmener son fils plus loin encore. Étonnamment, les deux détonations du pistolet salvateur de Djamilia résonnent en « un son métallique qui se fracasse très loin contre les parois des montagnes et se répercute encore avant d'aller mourir très loin, en haut, contre les glaciers »<sup>67</sup>, et le verbe « mourir » rapproché des « glaciers » annonce avec beaucoup d'ironie la deuxième mini-tragédie, dont l'issue ne sera pas encore fatale mais où la mort se rapprochera encore de nos deux voyageurs. L'écho du revolver, objet porteur de mort qui jouera un rôle fondamental dans l'issue du roman, invite symboliquement le lecteur à regarder les glaciers et à entendre un présage de mort dans leur univers inquiétant.

---

<sup>64</sup> Laurent Mauvignier, *Continuer*, op. cit., p. 9.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 14.

L'épisode dramatique des glaciers, second avatar de tragédie dans la tragédie, utilise les ressorts de la fatalité de manière encore plus nette que la précédente, et constitue vraiment dans le roman un épisode saisissant, où le suspense tient le lecteur en haleine durant deux chapitres. Le récit s'étire en longueur par rapport au premier épisode inquiétant, et le regard omniscient adopté par le narrateur fait des deux personnages les jouets d'une fatalité qu'il tend à nous laisser paraître comme inéluctable, comme à travers cette voix prophétique qui clôt le chapitre précédent : « Ils avancent sur cette vaste esplanade herbeuse ponctuée de blocs de glace. Et ils tombent dans le piège facilement, sans se rendre compte qu'il se referme sur eux et qu'ils ne pourront pas faire marche arrière. »<sup>68</sup> Tout est dit dans cette prolepse - procédé qui devient beaucoup plus explicite dans ce roman que dans les deux autres, grâce à la technique du psycho-récit - à travers le passage du présent au futur, du verbe « avancer » à la locution « faire marche arrière », de la forme affirmative à la forme négative, qui insistent sur la présence d'une impasse pour les cavaliers ignorants. Le passage de l'évocation d'un mouvement à travers le verbe « avancer » à l'idée d'immobilité contenue dans les verbes « se refermer » et dans la négation finale, indique que le voyage est menacé, que le mouvement horizontal vers l'avant risque d'être détourné. Il tend à se muer en mouvement vertical d'enlèvement, comme le suggère le verbe « tomber », ou mouvement d'encerclement (rappelant en cela l'encerclement par les voleurs kirghizes du premier chapitre) évoqué par le verbe « se refermer sur eux », ainsi que le mot « piège », ou encore mouvement de régression, mais qui est ici nié, et devient donc associé à l'immobilisation. La métaphore du piège rapproche implicitement les personnages de proies innocentes et ignorantes, et l'insistance sur leur inconscience est presque redondante : « facilement », « sans s'en rendre compte ». Le piège devient une métaphore tragique, qui annonce déjà le destin final de Sibylle luttant contre la mort dans les montagnes kirghizes, à la recherche de Samuel. Au début du chapitre précédent, la menace dont le narrateur était conscient avant les personnages n'est plus située dans l'avenir mais dans le présent, et le blanc qui sépare les deux chapitres l'a fait se rapprocher de leur conscience : « Mais pour eux, maintenant, il est déjà trop tard ; ils ont trop avancé lorsqu'ils comprennent que cette esplanade qu'ils croyaient froide mais paisible s'ouvre sur un sol imbibé d'eau. »<sup>69</sup> La répétition de l'adverbe « trop » insiste sur le dépassement de la mesure révélateur de l'*hubris* humain facteur de tragique : c'est la démesure du héros tragique qui risque de provoquer la colère divine. L'« esplanade » rassurante, presque aménagée pour l'homme, et « paisible », devient un « sol » sauvage, « imbibé » d'une eau fuyante et indomptable. L'eau, dans *Continuer*, prend très souvent un aspect inquiétant,

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 111.

et associe étroitement espoir de vie et menace de mort. Le sol « s'ouvre » sous les sabots des chevaux, et à nouveau cette instabilité est signe qu'un mouvement vertical s'opère, à la place ou en plus du mouvement horizontal naturel, un mouvement vers les profondeurs : profondeurs de la terre – l'image du volcan, du cratère, sera particulièrement présente dans les rêves de Sibylle, que nous évoquerons plus loin -, profondeurs de la mort, profondeurs de soi et de son passé. La question sous-jacente lancée dès ces épisodes symboliques, est la suivante : Sibylle et son fils réchapperont-ils de ce voyage vers les profondeurs, et de toutes les formes successives qu'il va prendre ?

Car l'espace réel du Kirghizistan prend bien sûr une valeur symbolique, de même que le voyage est d'emblée présenté comme un parcours initiatique vers des valeurs et vers soi-même pour l'adolescent. L'espace devient métaphore de la vie lorsque « Sibylle comprend que faire du surplace c'est s'embourber, la boue est le danger, non, il faut continuer, il faut aller plus vite »<sup>70</sup> et le sol imprégné d'eau qui se dérobe et devient mouvant, ramène à l'injonction du titre du roman. L'enlèvement que ressentait Sibylle dans son quotidien bordelais l'a poussée hors d'elle-même, sur les hauteurs de ces montagnes dépaysantes, donnant un coup d'accélérateur à sa vie pour ne pas sombrer. L'espace ne fait que rendre palpable ce que le temps lui avait déjà délivré de ses secrets. L'enjeu est vital mais surtout existentiel : peut-on éviter de se laisser aspirer par le sol, par son passé, par soi-même ou par ce qui au creux de soi nous fait « tomber » ? Les chevaux, alliés des hommes, ont compris eux aussi qu'il fallait lutter contre « l'immobilité qui voudrait les prendre », et que les « falaises » et les « crêtes », « comme une gouttière en forme de zinc, [...] les condamnent à continuer pour sortir de ce tunnel. »<sup>71</sup> La pulsion de vie naît de la présence toute proche de la mort, et le mouvement infatigable naît des noirceurs insondables de l'immobilité où la mort nous traque.

Ces deux pulsions contradictoires s'ancrent d'ailleurs dans le dédoublement qui touche les personnages mauvigniens, pris entre le risque de sombrer et la force de se sauver, comme la décision du voyage dessine les traits d'une Sibylle gonflée d'espoir, qui se superposent en partie à ceux de la Sibylle désabusée qui rôde toujours, là-bas, au Kirghizistan. Cette double identité du personnage touche aussi sa relation au réel, entre illusion et lucidité, indissociable de sa relation au temps.

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 113.

### **1.3. Des voix qui se dédoublent, entre désir aveugle d'oubli et décillement progressif**

#### **1.3.1. Une chronologie fantasmée par les personnages pour nier l'absence.**

L'illusion où s'enferme le personnage mauvignien recompose le temps pour recomposer le réel, et l'auteur invite le lecteur à traquer les erreurs ou les errances d'une chronologie imaginaire dans la voix qu'il fait entendre.

#### **Le désamour nié par la voix d'*Apprendre à finir* : une fin reportée**

*Apprendre à finir* laisse parler une voix tout entière tournée vers un désir d'amnésie. Le roman s'ouvre en effet sur le récit inaugural du retour de l'hôpital du mari, évènement qui tranche le temps en deux, et introduit une rupture entre un avant fait de l'absence de cet homme, et un après où sa présence retrouvée à la maison est envisagée par la narratrice comme un renouveau de leur relation. Ainsi, l'évènement du retour est porteur de tous les espoirs car il est censé gommer une autre rupture, une autre cassure remontant à un passé plus lointain : l'infidélité du mari, son désamour et son désir de séparation, sources d'une souffrance à laquelle la voix du monologue espère que l'accident a mis une fin définitive. Le roman serait donc l'histoire d'une cassure qui en annihile une autre, l'évènement de l'accident perçu comme « recollant » les morceaux d'une relation amoureuse - comme l'évoque à maintes reprises de façon métaphorique l'importance de « colmater les brèches » ou les « fissures » de la maison – ou plutôt recollant deux morceaux de temps en mettant bout à bout le bonheur d'avant l'adultère et celui, espéré, d'après l'accident, effaçant, annulant le passé douloureux plus récent qui s'est étendu entre l'adultère et l'accident. Le second évènement, portant atteinte à l'intégrité physique du mari et l'ayant fait passer tout près de la mort, enterrerait ses velléités de départ, et la séparation physique imposée par l'hôpital permettrait des retrouvailles qui ne seraient pas que spatiales, mais où le lien d'amour se nouerait à nouveau, niant la souffrance et la violence antérieures, comme si le choc de l'accident pouvait



réinstaller le passé heureux, aplanir les tensions et le deuxième séisme annuler le premier. C'est donc au prix d'une incohérence temporelle que la voix du monologue s'accroche à l'idée qu'un évènement, de par sa fulgurance, puisse retourner le présent, le faire revenir à un état antérieur qui gommerait une portion de temps passé, à la manière de l'amnésie qui peut surgir lorsqu'un choc violent se produit. Mais l'amnésie espérée ne concernerait qu'une période bien limitée, puisque l'oubli ne gommerait pas le passé plus ancien de bonheur à deux, bien au contraire il permettrait de le faire ressurgir dans le présent, de le ressusciter. On voit – dans les extraits analysés ci-dessous - à quel point l'espoir est irrationnel et le combat perdu d'avance, et ce sont cette lucidité et cette prise de distance ironique de l'auteur et du lecteur, de plus en plus marquées, face à un personnage qui se débat dans une illusion qu'il entretient lui-même, qui donnent une dimension tragique au récit, comme on verrait un noyé se débattre sans pouvoir lui venir en aide, tout en étant plongé au cœur de sa conscience.

Les passages dans lesquels transparaissent ce désir d'oubli sont nombreux et récurrents au cours du roman, en particulier en début de paragraphes où se manifeste une litanie de « Mais maintenant », opposant avec force un présent heureux au passé douloureux, chaque fois que celui-ci ne se laisse pas oublier, ou encore des « Mais maintenant c'est fini », ou « Mais maintenant c'était fini », avec un changement de temps verbal dont nous reparlerons. Ainsi, au tout début du roman, après l'évocation des visites à l'hôpital où l'espoir de retrouvailles est sans cesse déçu, le paragraphe s'ouvre sur la phrase suivante : « Mais maintenant qu'il était *revenu* je me disais qu'il *reviendrait* de sa colère »<sup>72</sup>, puis, à la page suivante, « On reprendrait tout ça, *dans l'autre sens* »<sup>73</sup>, puis, au début du paragraphe suivant : « Et je me disais que *j'oublierais* quand il était là-bas, dans la chambre blanche. *J'oublierais* tout. »<sup>74</sup>, et ensuite : « Puisqu'il était *revenu*. Puisqu'il était là, à la maison. Comme s'il n'y avait qu'à attendre pour que ça *revienne*, que le temps et la guérison à attendre pour que *revienne* la vie qu'on avait voulue, comme ça. »<sup>75</sup>, et un peu plus loin : « Mais maintenant qu'il était *revenu*, que la force des choses pour une fois avait voulu qu'il *revienne*, là, chez lui, qu'à *nouveau* on ait une chance, que j'aie, moi, une chance ».<sup>76</sup> Ces phrases ouvrent toutes des paragraphes situés dans les quinze premières pages du roman, mais de nombreux autres exemples jalonnent le texte, en particulier les paragraphes débutant par les deux mots « Mais maintenant », témoignant de l'effort de la narratrice pour gommer un passé douloureux et lui refuser

---

<sup>72</sup> Laurent Mauvignier, *Apprendre à finir*, op. cit., p.13.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p.14. (je mets en italiques)

<sup>74</sup> *Ibid.*, p.15. (je mets en italiques)

<sup>75</sup> *Ibid.*, p.18. (je mets en italiques)

<sup>76</sup> *Ibid.*, p.21. (je mets en italiques)

le droit d'exister, pour tenter d'intégrer l'oubli au présent, ainsi que le recommencement et la renaissance, comme le montre la répétition entêtée du verbe « revenir », dont le sens à la fois concret et abstrait permet d'assimiler le retour du mari au retour ou à la résurgence de moments anciens et heureux, désignés par « ça » ou « la vie qu'on avait voulue ». Le verbe « revenir » permet en effet de placer sur le même plan la réalité du retour à la maison, et un souhait irrationnel et même aberrant sur le plan logique - le retour de moments heureux auxquels le temps a mis fin, topos littéraire - et de jouer ainsi sur l'ambiguïté de la langue pour se faire croire que les deux « retours » coïncident et que l'un entraînerait l'autre. Revivifiant pleinement le verbe « revenir », l'auteur en utilise également une autre signification en employant l'expression « revenir de sa colère », au sens d'y mettre fin, comme si le retour à la maison allait de pair avec la fin de sentiments négatifs et le retour de sentiments d'amour. Le lecteur assiste au dédoublement de ce retour dont le personnage voudrait faire coïncider les contours avec un autre retour. La voix ne désire pas finir, mais revenir à un état ancien, contre l'ordre même des choses. Et comment ne pas lire un paradoxe dans le désir d'oublier un moment passé tout en souhaitant se ressourcer à un autre passé, plus ancien ? Le personnage, parce qu'il est habité d'un désir d'oubli, lui-même suscité par un désir de renaissance, trahit une distorsion dans sa compréhension du temps, et sa façon de l'appréhender nous est montrée comme incohérente : il nie la linéarité du temps et la chronologie des événements en imposant avec l'énergie du désespoir une autre chronologie, une chronologie imaginaire et fantasmée que le lecteur reconstitue au-delà des errances de la narratrice. La fin se décale et se dédouble également aux yeux du lecteur, qui comprend qu'elle n'est pas là où le personnage la situe.

Le lecteur est ainsi invité à la lucidité et à une prise de distance proche de l'ironie vis-à-vis du personnage, en particulier grâce à ce qui s'intercale entre ces revendications répétées d'un « nouveau départ » par la voix la plus audible, entre ces tentatives de reprises en main du personnage qui ne sont qu'apparentes et bien impuissantes, et ne font pas taire la voix la plus profonde, celle qui fait remonter le passé de ses profondeurs douloureuses, malgré tout.

Dans la voix de Tana, la fin, puisqu'elle surgit avec fulgurance et mépris des conventions, n'est pas repoussée ou décalée à la faveur d'une ambiguïté quant à son objet, elle est tout simplement niée au moment où elle survient. Le paroxysme de l'horreur, qui coïncide avec la mort de Francesco, ne peut être que renvoyé au silence. Le « tu » de Tana à Francesco permet que l'essentiel soit tu.

### **la mort niée par Tana ou le refus de la brisure**

Si le moment du drame du Heysel est éludé dans le monologue de Gabriel, et relayé par la voix extérieure de la radio, la voix de Tana, qui succède à celle de Gabriel au moment du paroxysme du drame, appréhende le présent sous la forme de l'irréalité, et le déni de la jeune fille confrontée à la mort de son mari, que le lecteur ne peut que deviner à travers un refus désespéré, devient pour le romancier une nouvelle stratégie d'évitement du centre même du récit.

La voix de Tana prend sa source à l'angoisse même suscitée par la bousculade mortelle : elle naît de ce moment même où la panique s'empare du personnage et où la mort se fait jour, elle naît du pressentiment d'une mort, dont le personnage portait l'empreinte dans son prénom. En effet, Tana ne prend la parole qu'au moment où Gabriel vient de percevoir les prémices du drame, et sa voix ne surgit pour la première fois qu'à ce moment-là, comme si ce personnage ne pouvait exister et jaillir qu'à travers la mort imminente, comme son prénom le laisse entendre. Tana incarne Thanatos, celle qui va recevoir la mort de plein fouet, la frôler en la personne de Francesco et en subir toutes les déflagrations. C'est elle parmi les autres que la mort a choisi de frapper, celle qui représente l'amour le plus pur et le plus rayonnant (« Oui, ça se voyait. On le voyait, nous, à la façon qu'ils avaient de se tenir ensemble sans rien dire, juste en se regardant quelques secondes<sup>77</sup>), c'est le personnage tragique par excellence qui relie Eros et Thanatos de façon inconcevable et inimaginable. Cette voix naît du prénom même de celui qui est déjà entre la vie et la mort, prénom qui sera sans cesse répété par Tana, faisant de la négation de la mort le sens même de cette voix qui s'élève comme pour maintenir une continuité de la vie par cette adresse perpétuelle, cette litanie insatiable. L'amorce de la catastrophe se fait donc, avec distance, sous le regard de Gabriel qui en est le premier messager, et c'est ainsi avec beaucoup d'ironie que l'auteur inverse les connotations bibliques de son prénom, puisqu'il devient porteur de nouvelles tragiques. La transition entre le monologue de Gabriel et celui de Tana, que nous avons déjà évoquée, se fait en passant de la masse des supporters observée par le jeune homme de l'extérieur, masse qui tente de s'enfuir du stade grâce à une brèche ouverte : « le grillage a cédé sur plusieurs mètres, on va pouvoir fuir par l'ouverture, des centaines de gens veulent s'enfuir, »<sup>78</sup>, l'emploi du pronom « on » permettant d'entrer dans le point de vue des supporters affolés, de passer de l'extérieur du stade à l'intérieur, de l'extérieur de la panique à l'intérieur, de faire entendre leur voix collective avant de faire entendre celle de Tana, préparant le saut visuel et psychologique qui apparaît juste après la virgule précédente, suivie d'un blanc typographique, laissant les deux monologues à la fois joints et disjoints :

---

<sup>77</sup> Laurent Mauvignier, *Dans la foule*, op. cit., p.86.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p.117.

Francesco,

Francesco surtout ne lâche pas ma main et n'écoute pas les cris, tiens-moi la main, ne me protège pas, pourquoi me protéger et te laisser frapper, toi ; [...] Ils ont couru ou plutôt ils ont chargé et toi tu m'as dit,

Cours ! cours Tana !<sup>79</sup>

Cette voix est toute entière adressée à l'amoureux en train de sombrer, et Tana est la seule des quatre narrateurs du roman à ne se faire entendre que tournée constamment vers ce « tu » omniprésent, comme happée par lui, indissociable de cette apostrophe. Même dans la troisième partie du roman, trois ans après les faits, c'est encore à Francesco que s'adressera Tana, et c'est seulement dans le dernier chapitre pris en charge par la jeune fille (l'avant-dernier du roman), évoquant l'appel de Tonino chez elle après le procès des hooligans, que sa voix pourra résonner enfin sans s'adresser à l'ombre de Francesco. Entre temps, exprimant sa révolte contre sa mère et le deuil qu'elle tente de lui imposer, c'est à celle-ci que Tana se sera adressée durant tout le chapitre quatorze, comme si Tana ne pouvait enfin se parler à elle-même, à la toute fin du roman, qu'après s'être libérée du poids de la transmission familiale. Mais si toute la force de cette voix vient de l'adresse à Francesco qui la prolonge indéfiniment, même après la mort, elle se fait relais de la voix de Francesco, répétant dans une seconde litanie les derniers mots qu'il lui a adressés « Cours ! Cours Tana ! » comme on le voit ci-dessus. Ces mots ressuscitent le disparu en lui donnant la parole, réveillent l'injonction à vivre formulée par lui, mais aussi la douleur et la culpabilité d'avoir couru en abandonnant Francesco à son sort.<sup>80</sup> De plus, l'absence de marque typographique du discours direct permet de mêler indistinctement les deux voix et de les fondre l'une dans l'autre, faisant de Tana un être double ou ventriloque qui rappelle la mère *d'Apprendre à finir* dont la voix faisait place à celle du fils.

Au moment où le drame collectif pouvait être perçu dans son ensemble par Gabriel, le choix a été fait d'éluder l'évènement, de tourner autour sans l'aborder, comme nous l'avons vu, et lorsque nous entrons au cœur de la catastrophe et sommes plongés dans le drame individuel de Tana, c'est encore une fuite que nous suivons : de même que les paroles de Francesco invitent Tana à la fuite, le récit fuit le moment tragique qui est en train de se vivre. Dans ce chapitre rapportant le cœur des évènements, le monologue de Tana est entrecoupé de courtes interventions de Gabriel et de Geoff,

---

<sup>79</sup> *Ibid.*, p.117.

<sup>80</sup> Cette culpabilité sera enfin formulée à la fin du roman, justement lorsque Tana s'adressera à sa mère : « dis-toi bien qu'on est irrécupérable lorsqu'on a lâché la main de celui qui nous disait, cours ! cours Tana » (*Ibid.*, p. 350) Les mots « Oh, Tana ! » (*Ibid.*, p. 355), détachés par un blanc typographique, semblent d'ailleurs conjurer ce sort lorsqu'ils sont prononcés par Gavino, frère et double de Francesco de par sa ressemblance physique avec lui, rencontré à Milan au moment du procès.

et à l'extérieur comme à l'intérieur du stade, aucun personnage n'est capable de nommer ce qui se passe, mais il s'agit uniquement pour chacun, plongé dans un chaos incompréhensible où aucune vérité ni aucune vision d'ensemble ne peut émerger, de dire avec angoisse ce qu'il voit, ce qu'il perçoit, sans ordonner ses impressions, et c'est finalement la voix de la radio qui seule permet de synthétiser les événements, mais d'une façon trop extérieure pour correspondre à la réalité que vivent les personnages. Cette voix ne délivre également qu'une perception partielle et incertaine : « on dit, on avance maintenant le chiffre effarant de vingt-quatre morts »<sup>81</sup>. Elle insiste surtout sur l'aspect chiffré, concret et surplombant, avec parfois au contraire une vision dramatisée mais vague comme ici : « mais que se passe-t-il ici, c'est la guerre ici, c'est la guerre, des images d'apocalypse ici »<sup>82</sup>, mais elle ne semble pas non plus comprendre les événements et ne permet pas de les appréhender de façon claire. Le roman semble ainsi ouvrir une large part au vide, laissant au lecteur le soin de reconstituer la logique des événements, en s'appuyant sur une connaissance préalable des faits qui permet de laisser cet aspect de côté pour permettre à l'intériorité des personnages de se déployer d'autant plus et de prendre toute la place, le lecteur n'ayant ainsi qu'un accès à la fois brut et fuyant au présent.

C'est donc paradoxalement un présent nié que nous rapporte Tana, principale porte-parole de l'évènement catastrophique, et nous ne comprenons la mort de Francesco qu'à travers le refus persistant et croissant avec lequel Tana l'intègre à son discours : « tu ne peux pas mourir, Francesco, pas maintenant, pas ici, on ne meurt pas pendant son voyage de noces, on ne meurt pas au stade, pas comme ça, écrasé, les muscles tendus dans un effort impossible à tenir. »<sup>83</sup> Le passage du « tu » au « on » montre le recours désespéré de Tana à la voix d'une *doxa* bien impuissante, qui, à travers la répétition de la négation du verbe mourir, affirme ce qu'elle est en train de nier, comme on le devine nettement à la fin de la phrase « pas comme ça, écrasé, les muscles tendus dans un effort impossible à tenir ». C'est le terme « impossible » qui prend le dessus sur tout ce qui a été affirmé, le corps ne peut tenir donc ne peut que mourir, et c'est donc entre les lignes de la naïveté angoissée de Tana que le lecteur comprend que c'est ce qu'elle nie qui est en train de se produire. Les circonstances exactes de la mort de Francesco ne pourront d'ailleurs être nommées par Tana que trois ans après, dans les termes médicaux transmis par l'autopsie, dont la mise en italiques invite encore à une distance ironique et incrédule, alors qu'elle continue à s'adresser à l'absent tout en affirmant sa mort, dans un insensé « tu es mort » : « Très bien, tu es mort *d'asphyxie résultant*

---

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 123.

*d'une compression mécanique de la cage thoracique, ça suffit, inutile, Francesco* »<sup>84</sup>. L'expression « tu es mort » peut en effet se lire, selon les termes de Catherine Kerbrat-Orecchioni, comme un « paradoxe pragmatique », puisque « le contenu intrinsèque de l'énoncé se trouve [...] inadapté à ses conditions situationnelles d'utilisation, ou contredit par ce qu'implique son énonciation »<sup>85</sup>, le « tu » supposant que Francesco est présent dans la situation d'énonciation donc en vie. Ce déni qui se prolongera encore au début de la troisième partie dans la voix de Tana, est à son paroxysme au moment de la mort de Francesco, où, comme le note Sarah Sindaco, s'instaure un rapport inversé entre fiction et réalité<sup>86</sup>, lorsque Tana déclare :

Tu ne vas pas mourir ici, tu ne peux pas, tu sais, rien de ce qui nous arrive ici n'est vrai et c'est impossible – ça ne peut pas arriver – parce que ce sont des histoires pour la télévision ou pour un film ridicule et méchant, mais ce n'est pas vrai, ces cris, cette folie n'est pas vrai et nous en rirons bientôt, je te promets, dans le canapé de notre appartement quand nous regarderons les photos, bientôt<sup>87</sup>

Les affirmations répétées par Tana du caractère irréel la mort de Francesco reviendront ainsi de façon obsessionnelle et lancinante, en particulier dans la deuxième partie du roman, pour s'estomper peu à peu dans la troisième. La négation est martelée avec force, l'adjectif « vrai » est nié trois fois dans ce passage comme pour tenter de recouvrir la mort de découvertures successives de négations. Le verbe « arriver » est également répété deux fois, insistant sur le caractère irrationnel de l'évènement, qui au départ est la mort, mais qui s'élargit peu à peu à l'ensemble du monde réel. En effet, le verbe « mourir » concernant uniquement le pronom « tu », devient « rien de ce qui nous arrive », puis les pronoms indéfinis « ça » et « ce », deviennent des groupes nominaux plus précis qui montrent qu'un décalage s'est opéré par rapport à la mort : « ces cris », « cette folie ». C'est donc l'ensemble de l'univers présent, qui est en train d'être vécu, qui est affirmé comme une fausse apparence. L'univers perçu par Tana se rapproche du monde baroque où tout semble glisser de façon inattendue vers l'illusion, où vérité et mensonge se mêlent et se confondent sans cesse, où la réalité et son reflet ne peuvent être distingués avec certitude. D'ailleurs, c'est en vertu même de sa force tragique que la possibilité de l'évènement est nié. Tana préfère le renvoyer à ces « histoires pour la télévision ou pour un film ridicule et méchant », parce que la réalité prend une telle intensité tragique qu'elle s'élève au rang du mythe. Elle devient, par la bouche de Tana, une histoire fictive

---

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 324.

<sup>85</sup> Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation*, Paris, Armand Colin, 1999. L'auteur donne l'exemple suivant de paradoxe pragmatique emprunté à F. Recanati : « le navire sur lequel je me suis embarqué a péri avec tous ses passagers ».

<sup>86</sup> Sarah Sindaco, « *L'Ironie tragique des vies ordinaires : Dans la foule de Laurent Mauvignier* », *L'ironie : formes et enjeux d'une écriture contemporaine*, volume dirigé par Didier Alexandre et Pierre Schoentjes, Paris, Garnier, 2013, p. 261-277.

<sup>87</sup> Laurent Mauvignier, *Dans la foule*, *op. cit.*, p. 130.

qui captive et transporte les lecteurs ou les téléspectateurs, provoquant un effet de catharsis. Tana se sert de ce rapport qui s'inverse entre réalité et fiction pour renvoyer la réalité dans le domaine de l'impossible. Tana tente de se persuader avec la naïveté d'un enfant que le réel n'est qu'un cauchemar d'où elle va sortir, et l'emploi du terme « méchant » personnifie le film comme l'enfant personnifie l'objet réel qui lui a fait mal pour mieux le renvoyer à une forme d'irréalité. Mais ces mots résonnent avec ironie dans la mesure où ils rappellent implicitement que la fiction n'est toujours que *mimesis* de ce qui peut être. L'emploi du verbe performatif « je te promets » est ici d'ailleurs tout à fait paradoxal. En effet, cet acte de langage - qui s'associe à l'emploi du futur (« nous en rirons » et « nous regarderons ») et à l'emploi de l'adverbe « bientôt », rapprochant la réalisation de la promesse du présent vécu – vise à réaliser un désir dans le langage même, puisque dans une promesse, les mots eux-mêmes garantissent une existence future à ce qui est dit et se suffisent à eux-mêmes.<sup>88</sup> Mais le pouvoir de cette promesse est aussi de ramener la réalité présente à un spectacle futur, à une fiction prenant corps dans les photos qui seront regardées, après coup, lorsque le cauchemar sera fini. Les photographies, perçues comme une trace du passé prolongée dans le futur, sont donc chargées d'une double mission : réactiver le souvenir de l'évènement dans le futur, le faire renaître après coup – fonction habituelle des photographies -, mais dans le même mouvement atténuer la douleur du présent par anticipation, gommer tout ce que ce présent a de tragique et d'inconcevable en le regardant de loin, et en imaginant la trace heureuse qui en subsistera à coup sûr dans l'avenir.

Ainsi, puisque les souvenirs du moment présent sont programmés par la voix de Tana pour être heureux, le malheur ne peut pas surgir dans le présent, ou avoir déjà surgi. L'espoir insensé de Tana consiste à demander à l'avenir de balayer le présent, de le rendre d'avance inoffensif. Sa voix exige donc de l'avenir qu'il soit le garant du présent, comme elle demande à la projection heureuse qu'elle se faisait de ce voyage à deux d'interdire à l'évènement malheureux de se produire, d'empêcher le hasard de briser la trajectoire qu'elle s'était fixée. Or l'avenir, tel qu'elle l'envisage ici en imaginant les deux amoureux se remémorant de bons souvenirs de leur voyage de noces, ou tel qu'elle l'envisageait lorsque cet avenir était le voyage et le moment du match dont elle se réjouissait à l'avance, n'est dans les deux cas que représentation imaginaire sans aucune réalité, et, de même que ce qu'elle attendait du match ne s'est pas produit, ce qu'elle attend du retour en Italie ne se produira pas. C'est donc dans le même mouvement qu'elle espère ce qui est devenu

---

<sup>88</sup> Selon Austin, le verbe promettre, comme les verbes baptiser, parier, sont des énoncés « performatifs » car ils relèvent d'une énonciation qui « est l'exécution d'une action », et dans ces exemples, « énoncer la phrase, ce n'est ni *décrire* ce qu'il faut bien reconnaître que je suis en train de faire en parlant ainsi, ni affirmer que je le fais : c'est le faire. » (J. L. Austin, *Quand dire c'est faire*, op. cit., p. 40-41.)

impossible – de bons souvenirs du voyage de noces, et qu'elle espérait ce qui était possible mais n'est pas advenu – un voyage de noces heureux. C'est avec cette certitude que le lecteur la voit donc, comme la voix que nous entendons dans *Apprendre à finir*, se noyer dans des attentes qui ne sont qu'illusion, et ce choix du refuge dans un avenir fictif pour éviter de voir que la trajectoire prévue a été modifiée par le hasard, fait du personnage de Tana le personnage tragique par excellence. Touchée de près par la mort mais incapable d'envisager cette mort comme réelle, Tana refuse délibérément d'habiter le présent en préférant l'illusion, mouvement inverse de celui qu'elle revendique aveuglément en s'accrochant à une vérité qui rendrait le présent « impossible ». Le déni de Tana est là, dans le refus de la concordance entre l'impossible et le réel, qui parfois se rejoignent dans une mort imprévisible, et on peut d'ailleurs voir dans tout le monologue de Tana adressé à Francesco, c'est-à-dire la quasi-totalité des moments où elle prend la parole, un usage performatif du langage, puisque proclamer l'impossibilité de ce qui est advenu est une façon de résister au réel et de lancer un appel désespéré à celui-ci pour qu'il obéisse à notre voix.

Comme pour la voix d'*Apprendre à finir* qui tendait vers l'amnésie de la période de conflit conjugal d'avant l'accident, la force tragique du monologue de Tana provient de la recherche désespérée d'une continuité entre l'avant et l'après du drame, de l'appel à une coïncidence entre la trajectoire prévue et la trajectoire qui « arrive », et ce monologue ne s'édifie et ne s'entretient durant toute une partie du roman que sur cet interstice qui justement empêche de permettre aux deux figures de se superposer (celles de l'avenir prévu et de l'avenir réel)<sup>89</sup>, sur cette rupture qui empêche au passé, au présent et à l'avenir de se suivre de façon linéaire dans l'esprit de la jeune fille. Une ligne brisée, c'est ainsi qu'elle perçoit sa vie après le choc de la mort de Francesco et c'est de cette brisure même que naissent sa voix et son souffle. La mort tragique instaure une rupture avec le quotidien qui la précédait : « cette fois c'est vous qui êtes l'actualité, à votre tour les

---

<sup>89</sup> La comparaison utilisée par Tonino et rapportée par Jeff à propos de son retour à Bruxelles trois ans après la catastrophe est à ce titre intéressante : « les images que sa mémoire allait chercher n'arrivaient pas à se superposer à ce qu'il avait sous les yeux – rien, ça ne marchait pas, cette tentative de faire comme dans l'enfance avec les vignettes autocollantes dont il s'agissait de trouver la place sur un décor » (Laurent Mauvignier, *Dans la foule*, op. cit., p 304.) De façon symétrique, les traces du passé laissées par la mémoire ne coïncident pas avec la réalité du présent, alors que pour Tana, ce sont les images projetées dans le passé sur l'avenir qui ne coïncident pas avec une réalité présente et funeste. Dans les deux cas, le présent est bien fui et évité, soit parce que l'on n'y retrouve pas la trace du passé, soit parce qu'on n'y trouve pas ce que ce, dans ce passé, on en avait fait à l'avance. Il est soit trop anticipé, soit trop tourné vers le passé. L'image des vignettes superposables rappelle la problématique de l'*eikon* chez Platon, la « représentation présente d'une chose absente », qui est associée dans le *Théétète* à « celle de l'empreinte, du *tupos*, sous le signe de la métaphore du bloc de cire » : l'erreur de la mémoire est assimilée « soit à un effacement des marques, des *semeia*, soit à une méprise de quelqu'un qui mettrait ses pas dans la mauvaise empreinte ». (Paul Ricoeur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit. p. 8) Cette métaphore de l'empreinte tente d'exprimer l'aporie de la présence de l'absence du souvenir. La mémoire de Tonino ne peut lui permettre de retrouver les bonnes empreintes dans le bloc de cire de la réalité bruxelloise, parce que l'oubli a fait son travail et que le souvenir est par définition absent, mais la présence d'un traumatisme renforce peut-être le rapport de distance avec le passé, et le travail de déformation de la mémoire.



morts dont les noms sont des chiffres, des numéros »<sup>90</sup>, dira Tana après le drame, lorsque les médias braquent tous les regards sur le stade bruxellois. Le pronom personnel « vous », mis en valeur par le présentatif, interpelle directement le lecteur. L'adresse est reprise par le déterminant possessif « votre » et semble répéter pour le lecteur cette projection de Tana sur la scène immense du monde, cette sortie de l'anonymat qui est aussi une sortie du temps, l'accès à un hors-temps angoissant où l'on est au centre des regards mais où la répétition rassurante et régulière des jours n'est plus accessible, au contraire du passé où les morts des autres n'étaient que « des numéros » sans humanité. L'image de la douleur physique est ensuite utilisée pour faire ressortir la rupture instaurée par l'évènement tragique avec les gestes habituels du quotidien : « la poitrine vous est déchirée alors qu'hier encore la même nouvelle et le même nombre de morts vous dégoûtaient puis vous alliez seulement vous brosser les dents et faire votre toilette. Mais là, non. »<sup>91</sup> La gradation descendante entre deux niveaux de douleur : « déchirée » puis « dégoûtaient », le premier désignant la violence de la souffrance présente et le deuxième la légère atteinte subie lorsque les journaux annonçaient des morts anonymes, ainsi que l'anaphore de « même », mettent en parallèle deux situations où rien n'a changé sauf le fait d'être impliqué directement dans l'évènement médiatisé. L'emploi de l'adverbe temporel « hier » montre que le décalage immense et inimaginable s'est fait en un temps restreint et fulgurant où tout s'est retourné, où l'on est passé sans transition de la tranquillité à l'angoisse. La brièveté de la dernière phrase, de ces trois mots simples qui résument ce bouleversement et en même temps disent dans leurs silences tout ce qui en est indicible, fait retomber le rythme sur un « non » où s'arrête le mouvement tranquille des jours passés, après un « mais » qui insère sa ligne de partage bien nette entre l'avant et l'après, et tout retombe, comme les bras de celui qui autrefois reprenait les gestes du quotidien mais reste ici bloqué dans son mouvement, happé par « les nouvelles ». Quelque chose est arrivé qui a rompu le quotidien et son avancée, mais qui pour cette raison est perçu comme n'ayant pu advenir, comme le montre la suite immédiate de ce passage :

Vous restez à tourner autour de la table, vous reprenez un café, une tisane [...] et puis vous vous dites que cette fois, puisque le journal le dit c'est que c'est faux, absolument faux, *c'est arrivé* à d'autres, puisque c'est dans le journal vous vous dites : il ne *m'arrive* jamais rien alors ça ne peut pas *m'arriver*, c'est aussi simple que ça,<sup>92</sup>

Même dénegation du réel que précédemment ici, contre toute logique, l'absence d'évènement marquant dans le passé antérieur de Tana - même si l'emploi du « vous » et du présent donnent une tonalité généralisante au passage - conduisant à prouver artificiellement que

---

<sup>90</sup> Laurent Mauvignier, *Dans la foule*, op. cit., p. 320.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 320.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 320. (je mets en italiques)

l'évènement récent et bouleversant n'est pas arrivé, toujours en se raccrochant à l'idée d'une trajectoire linéaire et prévisible. Pour consacrer l'existence de cette trajectoire rassurante envers et contre tout, Tana conjure le sort en niant l'évènement funeste et le texte épouse ce blanc, cette ellipse en étant toujours avant ou après cette mort. La voix mime en effet un saut brutal du passé à l'avenir, en s'appuyant constamment sur le passé pour se projeter d'un bond dans un avenir heureux en faisant l'impasse sur le présent, comme dans les moments où l'intuition de la mort de Francesco est balayée d'un revers de main :

arrête, il faut que tu viennes avec moi et pense à ce voyage de noces qu'ils nous ont offert et l'odeur de fleur d'oranger et les pétales de rose devant la porte ; ton visage, ton sourire et tes promesses ; pense à tes promesses et à tout ce que tu m'as juré et les projets que nous réaliserons ensemble, tout ce qui rend ta mort et la mienne impossibles parce que nous ne nous sommes jamais menti, pas vrai ?<sup>93</sup>

Passé et avenir se mêlent pour tenter de bâillonner le présent : Francesco, encore entre la vie et la mort, est appelé à résister à cette dernière en s'extirpant d'un présent infâme pour se hisser vers l'avenir déjà façonné de ses « promesses » et des « projets » échafaudés, et c'est bien au passé vécu ensemble que Tana demande de l'aide, de l'élan pour passer par-dessus la mort et basculer directement dans l'avenir rêvé. Le « voyage de noces » est de l'ordre du moment présent mais il permet de revenir au moment où il a été offert « qu'ils nous ont offert » et donc aux souvenirs de « fleur d'oranger et de pétales de rose », et ce passé rejoint bien vite l'avenir grâce au mot « promesses » qui allie les noces passées à l'affirmation d'un avenir, comme le montre le va-et-vient entre les différents temps verbaux. En effet, le passé composé « tout ce que tu m'as juré » surgit du mot « promesses », se transforme ensuite en futur « nous réaliserons » grâce au nom « projets », encore moins hypothétique que « promesses », puis le présent assène fermement l'impossibilité de la mort des deux amoureux en vertu des promesses non tenues : « tout ce qui rend ta mort et la mienne impossibles », pour revenir au passé composé « parce que nous ne nous sommes jamais menti » : dans une sorte de spirale, tous les temps du récit et toutes les époques sont convoquées pour renier le réel et contourner le macabre présent. L'expression finale, qui utilise une tournure familière et enfantine : « pas vrai ? », est ici pleinement réactivée puisqu'elle semble signifier qu'en vertu de la sincérité de leurs promesses, la mort ne peut faire mentir après coup les deux amoureux innocents – comme si les évènements devaient obéir aux mots proférés, ce qui réaffirme la foi en un langage qui agit sur les choses -, mais elle semble également contenir une épaisseur ironique, être le signe de l'auteur au lecteur, une sorte de code rappelant insidieusement, entre une virgule et un point d'interrogation que tout ce qui vient d'être dit n'est bien sûr, aux dépens de Tana, « pas vrai ». La question est posée au lecteur avec beaucoup d'ironie, le regard est

---

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 124.

lancé de façon oblique et complice par-delà l'innocence de la voix prise dans sa négation désespérée de la réalité. Trois ans après cet instant, c'est seulement en s'accrochant encore à la force illocutoire des mots que Tana pourra entrevoir la possibilité de la trajectoire brisée par la mort, ou plutôt l'inexistence de toute trajectoire, grâce au pouvoir des mots médicaux qu'elle parviendra enfin à prononcer, seulement grâce à la mise à distance de l'italique :

Très bien, tu es mort *d'asphyxie résultant d'une compression mécanique de la cage thoracique*, ça suffit, inutile,

Francesco,

comment tout peut-il dévier de sa trajectoire comme ça ? Comment c'est possible, dis-moi ? Ah, oui, c'est ça, parce qu'il n'y a pas de trajectoire. Pas de direction. Rien. On est balancé comme ça à toute allure<sup>94</sup>

Les deux questions adressées à Francesco reçoivent contre toute attente une réponse, et la voix qui répond semble être une voix nouvelle, qui ne peut émerger qu'à la fin du roman, alors que Tana semble se métamorphoser et sortir de l'égarement où elle était. Cette voix lucide formule enfin, comme une évidence oubliée mais revenue à la mémoire, l'absence de « trajectoire », l'inadéquation de ce mot avec la vie. La gradation marque la reconnaissance et l'acceptation progressives de l'absence d'ordre : non seulement aucune ligne directrice n'existe, mais aucune direction susceptible de nous faire avancer vers un avenir, « rien ». Cette découverte du vide, qui n'est pas seulement le vide laissé par la mort, mais le vide de toute existence que cette mort a mis au jour, l'absence de sens préétabli, est enfin mise en mots ici. Le déni de la mort laisse enfin place à cette vérité : cette représentation spatiale du temps rassurante, comme une trajectoire déjà entamée qui ne peut que continuer avec harmonie, et qui allierait passé, présent et avenir dans une succession déjà programmée, est absurde et vaine, impuissante contre la mort et l'accident. Le mot « balancé » montre la violence et l'indifférence avec lequel le hasard s'abat sur les êtres, et la vitesse avec lequel le temps les emporte « à toute allure », mais cette vitesse est aussi celle de la vie, et l'accident est aussi ce qui permet de rompre avec la monotonie d'une ligne tracée d'avance. Le chaos est aussi signe de vie et tout simplement vie : « à Bruxelles j'ai compris que rien ne tient debout que par hasard et par accident ; c'est le chaos qui est la norme, pas l'inverse. »<sup>95</sup> Si la mort a surgi, c'est que la vie est hasard, et que la mort en faisait déjà partie malgré le refus de la voir, et le drame a donc permis d'ouvrir les yeux, de percevoir le « chaos » universel et de « comprendre » que l'ordre était illusion. Tana le sait, l'inversion qu'elle tente d'appeler de ses vœux entre réalité et fiction n'est en fait que le signe que la mort est bien là, et qu'elle se manifeste de par son aspect

---

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 324.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 342.

inimaginable et irréel pour tous les vivants, parce que cette coupure entre la mort et la vie est impossible à comprendre : « Je ne saurai jamais ce que j'ai vécu là-bas, ce jour-là. Et l'on pourra me dire, voilà comment les choses se sont passées : il était 19h22, la première charge, etc., etc. [...] est-ce possible ? Est-ce que c'est vrai ? Sans doute, puisque ça a l'air faux. »<sup>96</sup> La mort ne peut donc être envisagée que comme fiction du point de vue de la vie, elle renverse le regard et les repères et c'est justement l'impossibilité à l'appréhender comme réelle qui fait son essence. En cela, le présent de Tana à Bruxelles était bien in-vivable, in-existant. Elle ne saura jamais appréhender, approcher ce qu'elle a vécu, ce passage de la vie à la mort qui s'est fait alors qu'elle tenait la main de son compagnon : « pour expliquer quoi, ton corps, ta main, ton absence, la vie qui déraile »<sup>97</sup> La vie qui s'enfuit vers la mort ne peut être perçue que comme un déraillement que les mots ne peuvent approcher.

De même que les mots de Tana ne peuvent agir sur les choses, l'entêtement insatiable de la voix *d'Apprendre à finir* à refuser l'absence ne fait que pointer du doigt sa propre impuissance sur le monde.

### **1.3.2. Une illusion qui se dévoile peu à peu comme telle, entre dédoublement et ventriloquie : la voix double d'*Apprendre à finir***

#### **Une voix qui trahit sa propre impuissance à construire un possible**

C'est d'une tension contradictoire entre une force qui pousse le personnage vers l'avenir et une autre qui le met face à l'impossibilité même de cet avenir, parce qu'il est déjà relu comme un passé à la lumière du présent de l'écriture, que naît le tragique mauvignien. L'auteur met le lecteur face à cet avenir impossible auquel il croit avec le personnage pour lui faire comprendre après coup que tout est déjà joué, procédé visible dès le premier paragraphe du roman qui est une plongée dans un possible qui ne s'est pas accompli, qui apparaissait alors comme un possible mais dont nous comprendrons peu à peu qu'il est resté à l'état d'imagination et de projection : un futur avorté .

---

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 323.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 323.

Il y aura toujours quelqu'un pour repeindre les plinthes. Toujours quelqu'un pour colmater les brèches et enduire les plâtres qui se fendent[...] Il y aura toujours quelqu'un, je me disais, il y aura quelqu'un parce que je savais qu'un jour il irait mieux. Parce qu'on m'avait dit : demain. Demain il rentrera.<sup>98</sup>

Si dans ce paragraphe, la voix du « je » bute sur le « demain », ne voit que lui, ne vit que de lui, au point de l'élargir en un « toujours », et si elle ne peut se concentrer que sur l'avenir, c'est que le présent est trop angoissant à cause du poids que le passé lui fait porter, et l'avenir est donc toujours une fuite imposée par un passé trop prégnant, il est une façon de fuir le passé. On peut remarquer que ce regard permanent du personnage – et par suite, du lecteur- vers un possible non réalisé est le mouvement inverse de celui qui inciterait à retrouver, après coup, dans le passé, les signes avant-coureurs du futur qui s'est accompli. Bergson dénonce ainsi cette erreur qui provient de l'illusion du possible dans *Matière et mémoire* : « Les signes avant-coureurs ne sont donc à nos yeux des signes que parce que nous connaissons maintenant la course, parce que la course a été effectuée »<sup>99</sup>. L'erreur consiste à « s'(imaginer) que l'avenir est donné dans le présent, qu'il y est théoriquement visible, qu'il n'y ajoutera, par conséquent, rien de nouveau »<sup>100</sup>, et la dénoncer permet au philosophe de poser la définition de l'action libre : « action qui serait entièrement neuve (au moins par le dedans) et qui ne préexisterait en aucune manière, pas même sous forme du pur possible, à sa réalisation ». Au contraire, le personnage féminin d'*Apprendre à finir* ne relit pas le passé à la lumière du possible, mais à la lumière de l'impossible, et l'auteur montre au lecteur comment ce personnage prend le parti de l'impossible. Le dispositif rétrospectif ne vise pas à construire le possible mais à mettre en lumière l'incohérence du personnage qui ne sait lire dans le présent qu'un impossible avenir, et dont la liberté ne s'exerce paradoxalement qu'en niant les signes avant-coureurs, en choisissant l'aveuglement.

Il est significatif que le roman commence au futur de l'indicatif, le temps de tous les possibles, le temps de l'espoir, mais d'un espoir bien vite anéanti et d'emblée marqué du sceau de l'illusion par le surgissement, au détour de la phrase, de l'incise : « je me disais » qui rappelle le caractère rétrospectif de la parole et ramène l'avenir lui-même à l'emprise toute-puissante du passé : l'avenir n'était donc que la projection imaginaire que la narratrice s'en faisait dans un passé vague qu'elle nous restitue, exprimé par l'imparfait de l'indicatif dans ce monologue intérieur au discours direct, sans que le lecteur sache bien si, perçu avec le recul du présent indécis d'où elle parle, cet avenir a eu lieu où non.

---

<sup>98</sup> Laurent Mauvignier, *Apprendre à finir*, op. cit. , p. 7.

<sup>99</sup> Bergson, *La Pensée et le Mouvant*, Presses Universitaires Françaises, Quadrige, Paris, 1938, p. 17.

<sup>100</sup> *Ibid.* p.10.

Le couperet de cette incise, « je me disais », revient régulièrement au cours du roman, dans le déploiement de phrases où le lecteur croit pouvoir se projeter dans l'avenir de la voix qui parle, pour se voir signifier ensuite de façon nette que ce futur n'en est pas un, mais qu'il est un faux futur, tronqué, presque perversi par le passé. Le surgissement incongru de l'imparfait pousse à porter sur le futur de l'indicatif un regard oblique et méfiant : aucun avenir ne peut s'accomplir car cet avenir est lui-même déjà passé, ou pas, et c'est plutôt la deuxième hypothèse qui semble s'imposer aux yeux du lecteur : la parenthèse du « je me disais » incite en effet à voir l'espoir en un avenir comme une illusion, une erreur qui a été démentie par la suite des événements. Tout le roman peut d'ailleurs être lu comme le récit de cette illusion qui tend peu à peu à être dévoilée pour laisser place à une forme de lucidité, à la manière d'une enquête tournée vers la recherche d'une vérité fuyante, dont le lecteur ne sait si au moment où le livre s'écrit, elle est déjà entièrement dévoilée ou si le chemin s'effectue ou se continue dans le temps de l'écriture. Cet ancrage du personnage dans un moment qui à la fois progresse et se dérobe au fil du récit, et qui est difficile à situer pour le lecteur, peut rappeler l'univers de Samuel Beckett, et par exemple la voix de *l'Innommable* qui ouvre ainsi le roman : « Où maintenant ? Quand maintenant ? Qui maintenant ? » puis « Ces quelques généralisations pour commencer. Comment faire, comment vais-je faire, que dois-je faire, dans la situation où je suis, comment procéder ? »<sup>101</sup> La répétition de l'adverbe « maintenant », puis l'emploi de l'infinitif « commencer » et du groupe nominal expansé « la situation où je suis » témoignent d'un effort du personnage pour s'ancrer dans le présent, de façon beaucoup plus explicite que la voix d'*Apprendre à finir*, mais ce présent que l'auteur tente de superposer au moment de la lecture reste fuyant et la succession d'instantanés dont il est fait le rend paradoxalement inaccessible pour le lecteur.

Dans les premières lignes d'*Apprendre à finir*, c'est donc un avenir ressassé qui apparaît, mais surtout un avenir qui ne peut s'affirmer que de manière indécise, comme le traduit la figure de l'épanorthose qui corrige et nuance l'expression « il y aura toujours quelqu'un », en finissant d'ailleurs par lui ôter la force de l'adverbe « toujours » - donc l'idée de l'éternité d'une présence -. De plus, le jeu complexe des temps verbaux montre à quel point peu à peu cette affirmation est gagnée par le doute : l'imparfait « je me disais » se prolonge en un « je savais » qui tente de poser une certitude, mais le futur de l'indicatif devient dans le même mouvement du conditionnel présent : « il irait mieux », s'affirmant bien après coup comme un futur perçu du passé, et non perçu du présent comme le lecteur pouvait le croire à la première ligne. En outre, l'expression « un jour » fait bien de cet avenir devenu hypothétique un moment vague qui risque de ne pas s'accomplir du

---

<sup>101</sup> Samuel Beckett, *L'innommable*, Paris, Editions de Minuit, 1953, p. 9.

tout. La répétition du pronom indéfini « quelqu'un » apparaît comme une tentative pour le personnage de nier l'absence et le vide, comme l'évoque le sens métaphorique de l'expression « colmater les brèches », mais laisse subsister un doute quant à l'identité de celui qui sera présent, puisqu'il s'agit d'un pronom au référent vague. Le lecteur assiste donc, dans ce premier paragraphe, à une curieuse tension contradictoire : plus la voix de la narratrice tend à se tourner vers un avenir fictif et à s'y accrocher, plus elle est ramenée, au cœur de l'avenir rassurant lui-même où elle cherche à se plonger pour oublier l'angoisse, vers un passé de plus en plus lointain. En effet, à la fin du paragraphe apparaît le plus-que-parfait qui renvoie à un moment encore antérieur à celui où la narratrice espère le retour de son compagnon : « Parce qu'on m'avait dit : demain. » L'anadiplose de la phrase suivante « Demain il rentrera. » montre à quel point la voix bute sur ce « demain » répété où se concentrent tous les espoirs, mais qui remplace insidieusement l'adverbe « toujours » du début du paragraphe : l'avenir se fait moins ouvert que ce que le « je » voulait croire. L'avenir s'arrête à demain, et l'horizon ouvert de la première phrase se restreint finalement au verbe « rentrer ». Or, « Rentrer » est un verbe dont l'aspect est « nécessairement perfectif puisqu'une fois son terme atteint, le procès qu'il exprime ne peut être prolongé »<sup>102</sup> : il s'agit d'un retour, d'une action qui ne dure pas, bien délimitée dans le temps, et non d'une présence continue et certaine comme le laissait croire l'expression plus vague « il y aura », le verbe « avoir » étant un verbe imperfectif dont le procès ne comporte pas de limitation intrinsèque. La brièveté de la dernière phrase du paragraphe qui ne contient que trois mots (« Demain il rentrera. ») où vient se briser l'élan de phrases dont le rythme se rétrécit peu à peu, fait résonner la réduction définitive de l'horizon de la narratrice. Entre temps, le prisme du regard rétrospectif est venu distiller sa méfiance face à l'espoir trop lumineux du début, et le lecteur se sent pris dans les rets d'une illusion qui se sait illusion ou se dévoile comme telle au fil de la voix qui avance.

Dans l'avant-dernière phrase du paragraphe, le personnage présente comme logique une assertion qui ne l'est pas, et s'efforce de se convaincre lui-même d'une certitude qui n'en est pas une : « Il y aura quelqu'un, je me disais, il y aura quelqu'un parce que je savais qu'un jour il irait mieux »<sup>103</sup>. La proposition subordonnée circonstancielle de cause introduite par la locution conjonctive « parce que » (qui sera répétée au début de la phrase suivante, martelant une logique bégaie sur elle-même) reflète un effort pour justifier la conviction, qui semble vain. En effet, la certitude de la guérison du mari n'implique pas l'assurance de la présence de « quelqu'un » à tout

---

<sup>102</sup> Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 294.

<sup>103</sup> Laurent Mauvignier, *Apprendre à finir*, op. cit., p. 7.

jamais aux côtés de la narratrice, et ce dérèglement de la logique qui tente de masquer la vanité d'un espoir préfigure l'ensemble du roman où le lecteur assiste à l'enlèvement du personnage dans une illusion qui va peu à peu se dénouer. Ce premier paragraphe est bien en effet emblématique du fonctionnement de l'ensemble du roman où toute certitude se trouve minée par l'après-coup, où la certitude d'une présence illimitée se limite à la simple réalité d'un retour, où les « toujours » deviennent des « demain », où les « quelqu'un » qui comblent la solitude tragique en ouvrant un horizon rassurant deviennent des « il » fragiles et incertains, restreints aux limites de l'individu, dont le retour est de plus garanti et imposé par un « on » institutionnel et extérieur (« on m'avait dit »), témoin que le retour n'est même pas choisi par le « il » en question. Tout est dit, dans l'envers de ce qui semble dit : il s'agit d'un retour où la solitude continuera.

Cette intuition d'une absence fatale, d'un vide qui ne sera pas comblé, est renforcée par l'incapacité à nommer ce « il » cataphorique ou énonciatif, dont on ne sait encore s'il sera défini par la suite ou s'il l'est simplement par la situation. Le pronom « il » surgit en effet dès ces premières phrases et ne sera jamais nommé mais le lecteur aura à deviner peu à peu son identité, comme pour ne pas rompre le charme ni entamer le pouvoir qui lui est conféré, comme pour insister sur l'évidence de cette présence qui est en même temps absence. Et cette façon de faire assister le lecteur à la foi naïve du personnage en l'avenir tout en sachant que tout est joué – ce que le personnage, de plus, sait aussi - rappelle bien les ressorts de la fatalité tragique dans les grands mythes antiques, comme celui de Phèdre condamnée à aimer Hippolyte d'un amour contre-nature et non partagé. On pourrait lire les premières lignes d'*Apprendre à finir*, « Il y aura toujours quelqu'un pour repeindre les plinthes » comme l'envers d'un prologue tragique, puisque ces lignes annoncent avec certitude le contraire de ce qui sera, elles annoncent l'absence en affirmant une présence avec la locution « il y a ». Comme dans le prologue d'*Hippolyte* d'Euripide où le futur a presque valeur d'ordre – c'est une déesse qui parle, Vénus<sup>104</sup> – et permet de faire connaître l'argument au spectateur qui ignorerait le récit mythique, il ne s'agit plus que de s'immerger dans la souffrance et la peur du personnage. Sans être aussi explicite qu'un prologue euripidien<sup>105</sup>, puisqu'elle ne formule l'argument que dans l'envers de ce qu'elle dit –il faut comprendre « Il n'y aura plus personne pour

---

<sup>104</sup> « J'instruirai Thésée de cette passion, elle sera dévoilée ; et celui qui me montre une âme ennemie périra par les imprécations de son père », *Tragédies d'Euripide*, Première série, traduites du grec par M. Artaud, Paris, Charpentier, 1847.

<sup>105</sup> D'après Nietzsche, le prologue euripidien permet le « renoncement délibéré et impardonnable à l'effet de tension » : « L'effet de la tragédie ne reposait jamais sur la tension épique, sur l'incertitude excitante au sujet de ce qui allait se produire à présent et plus tard : mais au contraire sur ces grandes scènes rhétoriques et lyriques dans lesquelles la passion et la dialectique du héros principal enflaient jusqu'à devenir un fleuve large et puissant. C'est au pathos, non à l'action, que tout servait de préparation », l'objectif étant de « partager, le souffle coupé, la souffrance et la peur » du personnage. (Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, Paris, Librairie générale française, 2013, p. 169-170).



repeindre les plinthes », en ajoutant une négation -, cette ouverture de roman dresse la charpente d'une tragédie où une fatalité pèse sur le *Je* qui nous retrace l'histoire d'une mort programmée, et même s'il s'agit ici de la mort d'une relation, elle prend un aspect tragique puisqu'elle est elle-même associée à une mort intérieure du personnage.

### **Une voix ventriloque qui ouvre la voie au passé bâillonné**

La voix qui maîtrise et qui affirme dans *Apprendre à finir*, celle qui ouvre le récit, ne s'exprime que de façon bien éphémère et son aspect répétitif et obsessionnel ne fait que dévoiler son impuissance. En effet, les débuts de paragraphes où s'étale la litanie des « mais maintenant c'est fini » sur laquelle nous reviendrons, sont chaque fois des tentatives de ressaisie après un retour en force du passé dans le récit, passé antérieur au retour du mari qui occupe la plus large place textuelle. Cette litanie affirme l'opposition entre avant et « maintenant », à l'aide de la conjonction de coordination « mais », pour faire taire la résurrection inévitable du passé douloureux qui contamine tout le récit et s'infiltré sans cesse dans les fissures du texte pour reprendre le pouvoir. Entre ces mots qui tentent maladroitement de mettre bout à bout un passé douloureux et un avenir heureux, le passé constitue en effet le corps même du roman. Dès les premières pages, le récit du retour de l'hôpital fait remonter au séjour à l'hôpital dans la « chambre blanche », et petit à petit, après une vingtaine de pages, au passé d'avant l'accident, plus ancien, centre névralgique de la douleur qu'il faudrait tenter de balayer par l'oubli.

Dans une longue expérience de dédoublement vocal, dont le seuil n'est marqué que par deux points, la mère se fait le porte-parole de son fils Philippe, en laissant la place à un Je qui n'est pas le sien, et laisse s'exprimer non plus l'impossibilité de l'oubli mais son refus. Le lecteur entend, dans cette sorte de ventriloquie imaginaire, une revendication de non-oubli, une affirmation délibérée de la puissance de la mémoire qui empêche de nier le passé. Cette parole de l'enfant va se déployer sur plusieurs pages dans une litanie des « je n'oublierai pas » lorsque la mère prend conscience qu'elle a cherché à l'étouffer lors de ce fameux dimanche, dont le récit s'étire par intermittences tout au long du deuxième chapitre, et qui marque un cap dans la guérison du père rejoignant pour la première fois à table, par ses propres moyens, la famille réunie. Ce monologue intérieur imaginaire de Philippe apparaît bien après, dans le troisième chapitre, et constitue une analepse dans la progression de la guérison, c'est-à-dire la strate la plus récente de passé qui se retourne sur elle-même et en vient à dire tout ce qui n'avait pas été dit dans le récit du dimanche du second chapitre. Eclairant après coup cette première ébauche du récit où le mensonge prenait le dessus, une voix que l'on a refusé d'entendre alors cherche ici à s'exprimer, et à dire tous les restes de souffrance qui

font après coup de la scène familiale une scène hypocrite et illusoire, le passé ayant jeté en réalité son ombre menaçante sur le lumineux présent de ce dimanche. Mais la voix qui parle reste celle de la mère, qui imagine ce qu'aurait pu ou voulu dire Philippe, fait parler ce Je à la manière d'un ventriloque, puisque cette voix n'aura jamais été entendue autrement qu'à travers celle de la narratrice, par un dispositif d'emboîtement des voix. Frédéric Martin-Achard emploie en effet l'expression de « ventriloquie énonciative » pour qualifier cet effet, qui peut s'étendre selon lui à la plupart des personnages de Laurent Mauvignier, constamment « traversés par une altérité langagière », et qui fait de ses romans un « plaidoyer pour une approche intersubjective de la conscience humaine. »<sup>106</sup> Ce dédoublement de la voix fait à la fois du personnage sa propre victime et l'agent de son propre décillement. En effet, elle est l'artisan de son propre malheur en faisant elle-même rejaillir, au cœur du présent, à travers la voix de son fils, ce passé inoubliable et cette souffrance à jamais inconsolable. Mais cette relecture distanciée du passé, comme après avoir enlevé des verres déformants, permet en réalité à la mère de revendiquer son propre refus de l'oubli, de se servir de la voix de son fils comme d'un miroir pour refléter sa propre mémoire, sa propre mauvaise conscience, ce qui constitue une étape dans le dévoilement de sa propre illusion.

La voix imaginaire de Philippe surgit d'ailleurs juste après le passage dans lequel une souffrance irrationnelle se réveille, physiquement, au moment où la guérison et la nouvelle vie familiale laissent espérer un bonheur retrouvé :

A cause de quoi, en moi, la volonté de l'aider s'est déplacée, doucement, vers une zone que je connaissais mais dont je me disais si souvent : ça ne doit pas revenir, ça ne doit pas, ça ne doit plus exister dans mon ventre, cette chose, ce nœud qui est revenu, un jour, sans raison, de voir dans sa chambre le lit défait.<sup>107</sup>

La souffrance désignée par les termes imprécis « ça », « chose », puis décrite de façon physique comme un « nœud », est sujet du même verbe « revenir » que le mari, et à travers ce verbe, toutes les espérances cristallisées dans ce retour se muent en mal. C'est le retour de la douleur qui fait remonter au souvenir d'une parole qui, elle aussi, était comme la blessure du passé tranchant de façon lancinante ce beau dimanche familial, mais qui à l'époque a été refusée. Le « nœud » physique est la trace des mots retenus de Philippe, il contient le poids de ces mots auxquels la mère a « coupé la parole en lui disant que ce n'était pas le bon moment ». La douleur physique, réveillée par le passage du temps, fait « comprendre qu'au contraire c'était le bon moment pour qu' (elle) entende ce qu'il disait »<sup>108</sup> et ouvre la voie à cette voix étouffée.

---

<sup>106</sup> Frédéric Martin-Achard, « l'objet indicible et la phrase circulaire de Laurent Mauvignier », *art. cit.*, p. 93-112.

<sup>107</sup> Laurent Mauvignier, *Apprendre à finir*, *op. cit.*, p. 68.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p.72.

Mais c'est avec beaucoup d'ironie que l'auteur fait formuler par cette femme elle-même les mots qui font mal. Dans une solitude essentielle et tragique, le personnage ne peut que s'entendre lui-même, et même lorsque la mère semble emprunter la voix d'un autre, c'est sa propre parole qu'elle ressasse et redit. Réveiller la voix qu'il a voulu faire taire est emblématique du tiraillement du personnage tragique, toujours pris entre besoin et refus de l'autre, entre solitude subie et choisie, et témoigne également d'un rapport au temps tragique. En effet, le « bon moment » évoqué ci-dessus semble toujours décalé dans le passé, et jamais saisi dans le présent, ce qui participe d'une fatalité tragique de l'après-coup. Cette intuition du moment opportun rappelle le concept grec de *kairos*, qui se distingue, dans la perception du temps, de la notion linéaire de *chronos* car il est une approche immatérielle du temps, mesuré non pas par la montre, mais par le ressenti. *Kairos* désigne l'instant d'inflexion, l'opportunité qu'il faut saisir juste quand elle se présente, et ce dieu grec est représenté par un jeune homme qui ne porte qu'une touffe de cheveux sur la tête, qu'il faut savoir saisir au moment où il passe<sup>109</sup>. Cette chance du « bon moment » apparaît ici sous une dimension ironique puisqu'il n'a pas été saisi, le recul du temps écoulé étant nécessaire pour que la mère s'aperçoive qu'il *aurait pu* exister : « c'était le bon moment » : l'imparfait trahit bien le regret de n'avoir pas su saisir l'instant idéal, le moment où le dialogue vrai et éclairé *aurait pu* avoir lieu. La parole lucide, dans ce roman, semble toujours coupée, tue, ou avortée, et ne peut être que reconstruite après-coup, artificiellement, faussée par le décalage irrémédiable du temps écoulé depuis le moment où elle aurait dû s'exprimer.

Les mots imaginaires de Philippe ainsi amenés ouvrent une brèche, un second flot de mots dans la logorrhée première du roman, où le rappel de la souffrance vécue peut émerger sans freins – justement parce que ces paroles ne sont pas attribuées à la narratrice et qu'elle donner libre cours à sa souffrance à travers la voix d'un autre – où le passé douloureux se fraie enfin un chemin qui fait basculer le roman vers la lucidité et va permettre de faire taire progressivement cette voix revendiquant un bonheur retrouvé, qui n'est que de façade. Mais en opposant un « je » à un « tu », ce sont les deux versants intérieurs du personnage féminin que la voix de Philippe permet d'opposer. En effet, tout au long de ces pages résonne le martèlement de la négation au futur « je n'oublierai pas » et ce *Je* finit par se confondre avec celui de la narratrice, comme si elle osait enfin se mettre face à l'impossible oubli, à la mémoire qui la hante. Le passage commence d'ailleurs par un véritable bégaiement autour du verbe « oublier » où le « tu » est d'emblée accusateur : « maintenant tu baignes dans cette espèce de bonheur idiot, tu te vautres, là, dans tout ce mensonge, et tu as tout *oublié*, tout *oublié*, mais moi je n'*oublie* pas, je n'*oublierai* pas les dimanches où tu me

---

<sup>109</sup> *Kairos* a donné en latin *opportunitas* (l'opportunité, l'occasion).

suppliais [...] »<sup>110</sup>. La très longue phrase qui s'ouvre ici et qui va laisser éclater la réalité terrible des moments vécus par l'enfant, livré à la violence des parents et à l'effondrement de la mère, met en place un effet de miroir inversé à l'aide du net parallélisme de construction, plaçant de chaque côté du « mais » central un « tu » et un « je », tous deux sujets du verbe « oublier », employé d'abord à la forme affirmative et au passé composé pour le « tu », puis à la forme négative et au présent puis au futur de l'indicatif pour le « je ». La symétrie apparente fait ressortir tout ce qui oppose les deux personnages dans leur approche du passé, mais ce sont en fait les deux voix intérieures de la narratrice qui s'opposent : d'un côté l'oubli - avec le pronom indéfini « tout » comme COD, qui traduit bien la volonté d'effacement en englobant le passé dans un terme vague - et de l'autre la revendication forte d'une absence d'oubli, puisque les cinq pages qui vont suivre ne seront qu'une liste de compléments du verbe oublier conjugué au futur et à la forme négative. Ramener le passé dans le présent, telle est la fonction de cette parole, pour ne pas le faire taire, et cette voix fait un usage particulier de la prétérition, puisqu'elle passe par la mention de l'oubli pour rappeler le passé, et ramène dans le corps du texte ce qui est paradoxalement annoncé comme oublié par la mère<sup>111</sup>. Le passage du présent au futur de l'indicatif « je n'oublierai pas » peut se lire comme une extension à l'infini du passé : il déborde sur le présent, et il débordera sur l'avenir, qui apparaît donc programmé par le passé. Le passé continuera à exercer son pouvoir sur l'avenir, rendant celui en partie déterminé d'avance, et cette contamination de l'avenir, lieu de tous les possibles, par le passé, est de l'ordre de la fatalité qui pèse sur les personnages tragiques. Les souvenirs attribués à Philippe projettent dans le présent de sa voix le passé qui torture la narratrice elle-même, et cette brèche ouverte sur le passé fait vaciller les paroles rassurantes qu'elle s'adresse à elle-même depuis le début du roman.

La voix de l'enfant fait en effet résonner la mauvaise conscience intérieure de la mère, qui fait d'elle « la plaie et le couteau » à la manière d'une Phèdre, artisan de son propre malheur. Cette voix résonne avec force parce qu'elle est d'abord la voix d'un corps qui garde la trace indélébile du passé :

Tu crois, dis, que j'oublierai la terreur d'être réveillé, d'être comme ça tiré de sa nuit par le bruit de la porte du sous-sol qu'on entendait résonner dans toute la maison, comme si la maison entière prenait ça dans le ventre, et moi dans ma chambre j'entendais, je m'accrochais au drap, les doigts mouillés, la peur au ventre, j'entendais la porte qui s'ouvrait en bas<sup>112</sup>

---

<sup>110</sup> Laurent Mauvignier, *Apprendre à finir*, op. cit., p.73. (je mets en italiques)

<sup>111</sup> Rappelons que l'étymologie du mot prétérition est *praeteritio* : action de passer sous silence, or ici il s'agit bien de laisser éclater, dans un long monologue enchâssé, ce qui a été passé sous silence, et ce que la mère déclare avoir fait taire, sur le moment.

<sup>112</sup> Laurent Mauvignier, *Apprendre à finir*, op. cit., p.75.

La violence des sensations de l'enfant ressuscitée indirectement par la voix de la mère se fait l'écho de celle vécue par cette dernière, et les deux voix se mêlent insensiblement dans une solidarité de la souffrance décuplée par le jeu de dédoublement, qui renforce l'aspect tragique. Le retour du père rompt le déroulement ordonné du temps scandé par les heures en tirant l'enfant « de sa nuit », c'est-à-dire en l'arrachant au domaine intime du sommeil où l'ancrage au présent atteint sa plénitude. La nuit peut aussi désigner métaphoriquement le malheur qui ne cesse jamais, même durant le sommeil. La disposition en chiasme (le bruit de la porte – la maison – la chambre - la maison – le bruit de la porte) tend à rétrécir l'espace à la chambre où le cœur de l'enfant bat à l'unisson du bruit extérieur, puis à revenir de façon obsessionnelle à ce bruit qui envahit tout l'espace de l'angoisse qu'il provoque, comme il résonne dans tout l'espace de la phrase. L'asyndète « j'entendais, je m'accrochais au drap » met en évidence l'immédiateté de la réaction de l'enfant – et de la mère -, qui semble agir par réflexes tant la scène s'est répétée et semble condamnée à se répéter à l'infini. Le verbe « entendre » a perdu son complément, le corps court-circuitant l'analyse rationnelle de la situation. La personnification de la maison « comme si la maison entière prenait ça dans le ventre » témoigne de la confusion entre l'espace intérieur et l'espace extérieur, en raison de l'ampleur démesurée prise par la douleur. C'est le terme « ventre » - ce ventre même où a surgi chez la mère le « nœud » symptôme du non-dit - qui permet de passer de la maison au moi : «comme si la maison entière prenait ça dans le ventre, et moi dans ma chambre », terme repris ensuite dans l'expression figée « la peur au ventre » qui se trouve revivifiée par l'attribution d'un corps à la maison. C'est donc par le corps que le passé ressurgit dans le présent, corps qui s'étend à tout l'espace de la phrase, qui est à la fois concret et métaphorique, qui est à la fois celui de l'enfant et celui de la mère – surtout peut-être celui de la mère, puisque c'est elle seule qui fait entendre sa voix.

Comme la voix se fait double, la douleur de la mère, qui vampirise la voix du fils, se fait double : elle est à la fois celle du passé ressurgie dans le présent du discours, et celle du présent qui la met face à la souffrance de l'autre, l'enfant, et face à ses répercussions qui lui reviennent par ondes concentriques. En effet, le « tu » se fait parfois accusateur et se confond alors avec un autre « tu », celui lancé par l'épouse éplorée à son mari infidèle depuis le début du roman. La voix fictive de l'enfant semble alors tenter de rétablir un équilibre en revendiquant son droit à une souffrance tout aussi forte que celle de la mère, qui a pris alors toute la place.

et j'épiaais, comme toi j'épiaais, le cœur, la gorge, des nœuds, des chiffons tordus dans la bouche, impossible de respirer,[...] d'avoir un souffle, on le retient, je le retenais et mon cœur vacillait aussi bien que ton cœur vacillait mais moi c'était de peur, pas de jalousie, pas de colère, pas de haine.<sup>113</sup>

La comparaison « comme toi » encadrée par la répétition « j'épiaais » fait bien résonner les deux souffrances en écho, de la même façon que le parallélisme final « mon cœur vacillait » / « ton cœur vacillait », et le terme « nœuds », associé au fils, fait également écho à l'emploi qui concernait la mère. Les syntagmes courts « le cœur, la gorge, des nœuds » font entendre la respiration haletante du corps apeuré, qui peut être celui de la mère comme celui de l'enfant guettant tous deux le retour du mari et du père, puisque les déterminants employés ne sont pas possessifs, de même que pour « la bouche ». Le pronom « on » relie d'ailleurs dans une même attitude physique la mère et le fils, même s'il peut aussi évoquer une réaction universelle face à l'angoisse.

Or, pour la narratrice, le passé ne peut que ressurgir avec violence tant qu'il n'est pas regardé en face, il ne peut que gonfler le présent de sa masse innommable tant qu'il n'a pas été passé au tamis de la lucidité, tant qu'il n'est pas passé plusieurs fois dans le sas du « ressassement »<sup>114</sup>. Mais, à la manière des « chiffons tordus » que l'enfant dit s'être mis métaphoriquement dans la bouche pour s'empêcher d'exister, de respirer, pour se nier lui-même dans le tourbillon de cette violence (la torsion évoquant l'aspect contre-nature, avec toutes les connotations de déséquilibre mental qui lui sont associées, ou encore l'idée d'une déviance par rapport à la trajectoire naturelle de l'enfant), lorsque la voix principale reprend le dessus, c'est pour faire taire celle de la vérité, de la mémoire qui persiste. A ce titre, la transition entre le paragraphe où Philippe est censé s'exprimer et celui où la mère reprend la parole est significative : « *Je n'oublierai pas les voix que ça fait quand c'est la nuit, non, jamais. / Mais tout ça c'était fini. J'aurais voulu lui dire, à Philippe, que maintenant il ne fallait pas rester sur tout ça* »<sup>115</sup> Après la négation du verbe oublier conjugué au futur à la première personne du singulier, qui résonne comme un engagement de non-oubli, négation renforcée par le « non », et le « jamais » final, qui font progresser la phrase avec une assurance croissante vers la revendication d'une conservation *ad vitam aeterna* du souvenir, le « mais » vient opposer de manière précaire et artificiellement péremptoire une mise à mort du souvenir, un arrêt brutal du passé. La conjonction « mais » vient en effet, dans une phrase courte qui s'oppose à la longue phrase du paragraphe précédent – surgie comme un torrent puissant des sources de l'avant -, imposer comme une cassure nette avec le verbe

---

<sup>113</sup> *Ibid.*, p.75.

<sup>114</sup> Le terme « ressassement » est en effet formé sur le nom « sas », synonyme de « tamis » : ce qui est ressassé est ce qui est passé plusieurs fois par le même sas, le même tamis. Le ressassement du passé permettrait donc de l'épurer, de le rendre plus assimilable, plus supportable.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p.76. (le changement de paragraphe est ici signifié par la barre transversale, et je mets en italiques)

finir conjugué au plus-que-parfait, mais dont le sujet est, lui, impersonnel, sans qu'il soit possible de nommer ce qui est fini : « tout ça ». C'est la voix de la *doxa*, reprise juste après par la formule impersonnelle « il ne fallait pas », qui vient plaquer un tissu sur la bouche du passé, qui tente d'y mettre fin à l'aide de l'adverbe « maintenant » bien impuissant, et l'expression figée « rester sur », qui tente de dire bien maladroitement, dans une métaphore spatiale, l'envie d'avancer en rejetant le passé en arrière. La répétition de l'expression « tout ça » montre bien l'impossibilité à nommer le passé, et le désir d'en faire un bloc informe que l'on refuse tout entier.

La façon dont l'auteur fait entendre cette seconde voix, celle qui bâillonne le passé, témoigne de sa volonté de situer le lecteur au cœur d'un trouble, à l'endroit même où le personnage veut imposer une fin à ce qui s'étend indéfiniment, à un passé qui contamine sans cesse le « maintenant » et contre lequel la lutte est vaine. La reprise en main de la voix de la raison semble en effet d'autant plus artificielle que l'adverbe « maintenant » fait référence à un moment antérieur à celui du monologue, comme en témoigne le plus-que-parfait « c'était fini », puis le conditionnel passé « j'aurais voulu lui dire ». Non seulement cette voix qui voulait certifier la fin n'a pas pu s'élever dans le passé, mais en plus le moment où aurait pu être affirmée une fin est déjà clos, et la fin déjà démentie par le présent. Cette fin artificielle ne semble déjà plus d'actualité, et c'est donc au cœur d'une illusion que l'auteur place le lecteur, en la pointant bien du doigt. L'adverbe « maintenant » (qu'il serait plus naturel de remplacer par « à ce moment-là ») est - ici comme ailleurs dans le roman - à la limite de l'incohérence temporelle, faisant constamment d'un énoncé dit « non-ancré » (emploi de l'imparfait et du plus-que-parfait de l'indicatif) un énoncé « ancré »<sup>116</sup> dans une situation d'énonciation qui se révèle toujours fuyante. Le décalage entre l'adverbe « maintenant » et l'emploi du verbe « finir » à la voix passive à l'imparfait : « c'était fini » - renvoyant à une antériorité bien éloignée du « maintenant » - revient à plusieurs reprises dans le roman, parfois dans une épanorthose après l'emploi du passé composé « maintenant c'est fini », et témoigne bien d'une hésitation flagrante de cette voix qui ne sait plus d'où elle parle.

Cette distorsion contenue dans l'expression « maintenant c'était fini » rappelle celle insérée par l'incise « je me disais » de la première page du roman, qui venait d'emblée interposer une lunette rétrospective et charger après coup d'opacité le futur d'abord perçu comme rassurant et

---

<sup>116</sup> Emile Benveniste distingue « deux plans d'énonciation différents » dont les indices principaux sont l'usage de temps verbaux et de pronoms personnels spécifiques, l'énoncé « ancré » dans la situation d'énonciation ou « discours », et l'énoncé « coupé » de la situation ou « histoire ». Le premier renvoie à « toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière ». (Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 238-242.) Laurent Mauvignier mêle les deux types d'énonciation en utilisant conjointement un déictique comme « maintenant », typique de l'énoncé ancré, et des temps caractéristiques de l'énoncé non-ancré : l'imparfait et le plus-que-parfait, qui ne supposent pas de lien entre la voix qui parle et la situation d'énonciation.

stable, en y déployant une buée persistante et aveuglante. On peut d'ailleurs lire dans l'imparfait de l'auxiliaire « avoir » un emploi pré-ludique de l'imparfait, celui des jeux d'enfants : la narratrice, au moment où elle parle, rejouerait ainsi pour elle-même ou pour le lecteur, le jeu du « c'était fini », laissant planer un doute quant au référent du « c' » ou du « tout ça ». En effet, selon la nature du « maintenant », qui se décale peu à peu au fil du roman en dessinant de nouveaux repères, ce qui est fini peut être assimilé à la période douloureuse où mari et femme se déchiraient - si la voix se place dans la perspective d'une reconstruction de la relation - mais le « ça » tend aussi à devenir la relation elle-même, et tout l'apprentissage pour la narratrice sera de passer d'un sens à l'autre, de l'acharnement à en finir avec la perspective d'une rupture du couple, c'est-à-dire à ne pas en finir, à la décision d'en finir avec le couple lui-même, le lecteur suivant pas à pas ce cheminement, qui était dès le départ suggéré par l'ambiguïté du « tout ça » et par un usage particulièrement déstabilisant des temps verbaux.

Comme le souligne Ricoeur pour l'« amnésie commandée » sur le plan de la mémoire collective, dans les décrets d'amnestie, l'ordre de ne pas se souvenir s'appuie sur « le côté magique de l'opération qui consiste à faire comme si rien ne s'était passé. » C'est bien la force illocutoire de l'énoncé<sup>117</sup> qui tente de faire advenir la fin en répétant « c'est fini », et l'on peut voir dans ces affirmations répétées et obsessionnelles « l'œuvre de la compulsion de répétition, laquelle empêche la prise de conscience de l'évènement traumatique », et empêche d'accéder au souvenir, dans le cadre de ce que Ricoeur, reformulant les propos de Freud, appelle « la mémoire empêchée »<sup>118</sup>. Mais « une projection dans le futur sur le mode impératif est aussi incongrue pour l'oubli que pour la mémoire », et « un tel commandement » (du type « tu oublieras ») équivaldrait à une amnésie recommandée ». Or « si celle-ci pouvait aboutir [...] la mémoire privée et collective serait privée de la salutaire crise d'identité permettant une réappropriation lucide du passé et de sa charge traumatique. [...] Si une forme d'oubli pourra alors être légitimement évoquée, ce ne sera pas un devoir de taire le mal, mais de le dire sur un mode apaisé, sans colère. »<sup>119</sup> C'est peut-être cette forme d'oubli apaisé, ce traumatisme enfin réapproprié que l'on peut voir émerger dans les dernières lignes d'*Apprendre à finir* : « Mais je ne dirai rien. Je n'aurai pour lui que le regard qu'on traîne sur les photos quand on passe le chiffon dessus, c'est tout. »<sup>120</sup> Le chiffon était ce qui

---

<sup>117</sup> L'« acte illocutoire » est, selon Austin, « un acte effectué *en* disant quelque chose, par opposition à l'acte *de* dire quelque chose ». Le langage y est utilisé de façon à produire un effet « sur les sentiments, les pensées, les actes de l'auditoire. » (J.L. Austin, *Quand dire c'est faire*, Paris, Editions du Seuil, 1970, p 113-114). Dans notre monologue intérieur, l'auditoire se résume à soi, et la répétition de certaines phrases relève bien de l'illocution dans la mesure où il s'agit de produire un effet sur soi-même, de s'auto-persuader qu'une situation malheureuse est achevée.

<sup>118</sup> Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 576.

<sup>119</sup> Paul Ricoeur, *Ibid.*, p. 589.

<sup>120</sup> Laurent Mauvignier, *Apprendre à finir*, op. cit., p. 127.



étouffait les mots et enfouissait le traumatisme, il est devenu l'objet du quotidien qui entretient calmement la présence d'un passé devenu inoffensif, mis à distance comme le montre le rapprochement avec les photographies. L'image photographique devient la métaphore de cet oubli apaisé, qui transpose et fige les souvenirs dans la rigidité froide du papier.

### **1.3.3. D'autres voix qui se dédoublent entre fuite en avant et regard éclairé sur le passé : Tana, Sibylle, Geoff**

La voix féminine qui se dédouble dans *Apprendre à finir* trouve son prolongement dans celle de Tana, personnage de *Dans la foule* également marqué par la figure du double. Nous ne développerons pas ici cet aspect de Tana, mais nous reviendrons sur le personnage de sa mère, qui apparaît comme un double rejeté, et renvoie à Tana le miroir de sa propre existence en raison du deuil précoce du mari. De plus, le déni de mort déjà évoqué qui donne sens à la voix de Tana va laisser place, en marge puis en son centre, à une autre voix plus lucide, à la manière de celle qui se fraie un passage dans *Apprendre à finir* au fil du roman. L'affrontement intérieur est moins visible pour Tana, mais cette seconde voix émerge par exemple lors de la rencontre avec Gavino, le frère de Francesco, à Milan, et les deux directions que Tana attribue alors au temps semblent figurer le changement de voix et de voie qu'elle s'apprête à vivre :

nous sommes restés quelques secondes figés par la surprise, absolument muets, comme si le temps venait de s'arrêter et qu'il avait hésité entre deux directions à prendre, l'une, qui aurait voulu continuer sa fuite en avant, sans se retourner ni réfléchir, et l'autre, plus dangereuse, plus forte déjà, qui commandait de s'arrêter un moment et de laisser remonter le passé, par vagues.<sup>121</sup>

La figuration spatiale du temps oppose la négation du passé et l'effort pour ne pas regarder la mort en face, rapprochés d'une « fuite en avant », à l'acceptation de ce passé, associée à une pause pour le « laisser remonter, par vagues ». La métaphore de la vague rappelle la structure d'*Apprendre à finir* ou de *Continuer*, orientée vers ce reflux à la fois douloureux et libérateur. L'adverbe « déjà » invite à voir dans cette rencontre dérangeante l'émergence d'une autre voie pour Tana, qui devient alors « plus forte ». Si Tana ne la fait pas pleinement sienne et que cette voix reste discrète, c'est parce qu'elle sera relayée par celle de Jeff, à travers le regard duquel la renaissance de Tana sera dévoilée au lecteur. C'est pourquoi, perçue de l'extérieur, cette renaissance est surtout visible dans l'apparence physique de la jeune fille, qui se transforme sous les yeux de Jeff lors de leur séjour en Sardaigne. Le visage de Tana porte en effet la marque du dédoublement, entre la blonde amoureuse d'avant le drame et la brune provocante des trois années qui le suivent, entre Eros et Thanatos, les deux pôles de son existence brisée. La métamorphose finale de l'italienne,

---

<sup>121</sup> Laurent Mauvignier, *Dans la foule*, op. cit., p. 353.

dont les tâches de rousseur et le changement de coiffure sont les indices, et sur laquelle nous reviendrons, dessine surtout un retour à la Tana originelle, et le dédoublement n'aura été peut-être que provisoire, le temps d'un deuil.

C'est également le deuil du passé, jailli d'une « fuite en avant » qui est une pause intérieure, une façon de « s'arrêter un moment » tout en se dispersant dans l'espace vierge des plaines kirghizes, qui va permettre à Sibylle de faire se rejoindre la jeune femme pleine d'ambition et de joie qu'elle a été, et celle dévastée par la mort qu'elle a traînée vingt ans avec elle, de conjuguer ces deux facettes pour redevenir une, en la personne de cette mère animée par un sursaut d'espoir pour son fils. Ce fils, nous le verrons, lui renvoie lui-même un miroir, et c'est à travers le lien puissant de la musique, la force visionnaire du rêve, et le secours de l'écriture que le deuil va trouver son chemin.

Le dédoublement tragique est aussi au cœur de l'identité de Geoff, l'anglais venu de Liverpool avec ses frères, et semble programmé dans le choix même de son prénom, qui est d'abord le prénom d'un autre. Choisi par son père en hommage au joueur de football Geoff Strong<sup>122</sup>, la foi en un pouvoir des mots sur les êtres lui assigne dès l'enfance un rôle qu'il ne pourra jamais jouer. De plus, le nom « Strong » l'assimile à une force masculine glorifiée par sa famille et dans laquelle il ne se reconnaît pas, lui le décalé, l'enfant mal-né qui n'entre que contraint dans le culte voué aux joueurs de Liverpool. Cette absence de place fixe et d'ancrage semble elle-même programmée par le prénom :

Strong avait été surnommé le rampant, l'infirme, (ou bien qu)'il n'était qu'un remplaçant, qu'il serait toujours un remplaçant, parce qu'il avait ça de n'être fixé nulle part, ni en contre, ni en défense, ni en attaque, mais au contraire flottant au gré de la nécessité de son équipe.<sup>123</sup>

Le destin flottant de Geoff, qui courra avec les autres hooligans malgré lui, sans savoir pourquoi, parce qu'il cherche à occuper la place qu'on lui a assignée et non celle qui lui correspond, est ainsi déjà scellé depuis sa naissance.<sup>124</sup> Avec ironie, l'auteur lui fait occuper dans le stade une

---

<sup>122</sup> « Alors que moi, le petit dernier, je l'écoutais raconter les premières victoires, et pourquoi je m'appelais Geoff, comme Geoff dans l'équipe. », et « quand il parlait des exploits de Geoff Strong » *Ibid.*, p. 13.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p.14.

<sup>124</sup> Selon Sarah Sindaco, Geoff est en effet « D'emblée enfermé dans son destin et jouet d'une fatalité malheureuse, inscrite dans le choix de son prénom ». Il subit un « enlèvement dans un destin écrit d'avance, une impasse, une existence prévisible et bouchée », comme le montre l'emploi fréquent du futur dans son monologue, témoin de son hyperréalisme, ou comme le dit Laurent Mauvignier, d'une "sur-lucidité obsessionnelle qui verrouille tout" : il est tragiquement conscient de l'ironie qui l'accable » mais l'absence d'issue le fera disparaître finalement du récit. (Sarah Sindaco, « L'Ironie tragique des vies ordinaires : Dans la foule de Laurent Mauvignier », *L'ironie : formes et enjeux*

place qui n'est d'ailleurs pas la sienne, mais celle de son père, qu'il va tenter de remplacer en accompagnant ses frères dans leur folie meurtrière : « Enfin, c'est moi qui imagine que des trois places qu'il avait prises, Doug, l'une était pour papa et non pour moi. »<sup>125</sup> L'histoire du joueur de football qui lui a donné son nom est désignée comme « ambiguë » par Geoff lui-même<sup>126</sup>, de même que son propre rôle dans la charge mortelle, sur lequel il ne cessera de s'interroger de façon lancinante et angoissée : « Est-ce moi qui cours avec eux ? » ou « Est-ce que j'ai couru avec eux ? »<sup>127</sup> L'interrogation qui nappe d'irréalité le mouvement de course folle, au moment même où il s'exécute puis après-coup, témoigne du dédoublement tragique dont Geoff est victime. Le sursaut de recul devant la monstruosité de son acte rappelle le refus d'un Œdipe de se regarder tel qu'il est. Comme les grands héros tragiques, Geoff se dédouble car il est emporté malgré lui par un destin qu'il ne maîtrise pas et qui le dépasse lui-même, frêle jouet de la fatalité.

La trajectoire de Geoff a ceci de particulier qu'elle s'initie par une fuite en avant qui sera elle-même le traumatisme, contrairement à Tana ou Sibylle pour lesquelles l'objet fui est un passé endeuillé. Mais cette course folle et meurtrière dans le stade peut être perçue elle-même comme une façon d'échapper à l'enfermement de Geoff dans une identité erronée. Il aura fallu, peut-être, courir avec les autres pour pouvoir courir seul et prendre conscience de la nécessité de les fuir. Chez Geoff, la fuite en avant n'est pas seulement un début, elle est aussi une fin, puisque sa voix se taira bien avant celle des autres dans le roman, signe d'un destin voué à l'effacement. Cette voix s'achève sur ces mots, lorsque Geoff envisage sa fuite imminente (« Enfin je pars d'ici. ») :

S'engouffrer le plus vite possible dans la voiture en attendant quoi, rêvant d'élargir encore l'écart,

Rien – seulement faire un bond très loin devant, désertier ma vie et ne plus me retourner.<sup>128</sup>

L'évolution de Geoff n'est pas placée sous le signe d'une lente assimilation d'un passé traumatique, comme pour les personnages féminins évoqués précédemment, mais sous le signe de la rupture, figurée par le « bond en avant ». La mise en évidence de l'adverbe « rien » par le blanc typographique et le tiret, revendiquant le vide annoncé par le terme « écart » et repris par le verbe « désertier », fait de la disparition un destin à part entière. Le personnage de Geoff rejoint, par sa

---

d'une écriture contemporaine, volume dirigé par Didier Alexandre et Pierre Schoentjes, Paris, Garnier, 2013, p. 261 - 277)

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>126</sup> « A chaque fois l'histoire revenait, aussi belle qu'elle était ambiguë pour moi et ne me laissait jamais en paix », *Ibid.*, p. 13.

<sup>127</sup> « Est-ce que c'est ma voix qui chante avec eux ? [...] Est-ce que je suis vraiment en train de faire ça ? » *Ibid.*, p.124., « est-ce moi qui cours avec eux » *Ibid.*, p.126, « Est-ce que j'ai couru avec eux ? Est-ce moi qui cours avec eux ? » *Ibid.*, p.150, « Est-ce ma voix qui chante avec eux ? » *Ibid.*, p.151.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 289.

propension singulière à se dissoudre dans l'absence, la tendance du roman contemporain à faire disparaître, analysée ainsi par Dominique Rabaté dans l'ouvrage *Désirs de disparaître* : « Apprendre à être sous le mode de l'évanescence de soi : telle pourrait être la mission paradoxale que j'entrevois dans les fables de la disparition. »<sup>129</sup> La tâche de l'écrivain serait de « préserver ce blanc, de laisser à autrui la capacité volontaire à s'absenter. » Il évoque la « logique profondément paradoxale de la trace », nécessaire pour que le geste de disparition « laisse entendre que quelque chose est signifié »<sup>130</sup> : « si le personnage ne laissait aucune trace, il s'annulerait parfaitement, devenant invisible, disparition de la disparition même si l'on peut dire »<sup>131</sup> La disparition suppose la présence d'un témoin pour l'authentifier, et ce témoin, dans l'entreprise romanesque, est le lecteur. Le désir de disparaître de Geoff est signifié par les derniers mots que fait entendre sa voix, mais surtout accompli par son silence dans les pages qui suivent. Cette fin avant la fin est aussi une forme de dédoublement car la disparition dit « la force d'attraction romanesque qui réside dans cette réalisation extrême du désir de vivre « une autre vie que la sienne » »<sup>132</sup>.

Lorsque Geoff cite les propos des hooligans qui se réjouissent à l'avance du match, il se fait lui aussi ventriloque et une part de lui rejoint leur voix : « Des fêtes comme on en fait plus, à convier l'enfer et les damnés des guerres de cent ans, voilà c'est comme ça qu'ils ont parlé. Ça qu'ils ont promis. »<sup>133</sup> Or, le vocabulaire religieux fait planer l'idée d'une vengeance divine et insinue la possibilité d'un déterminisme d'ordre supérieur à l'origine de l'horreur. Les anglais viennent en effet pour réveiller des guerres ancestrales, pour tutoyer l'enfer. La fonction performative du langage prend ici tout son sens : la promesse est en même temps une prophétie, qui va sceller le destin tragique des ennemis de l'Angleterre. La trajectoire venue des tréfonds du passé est comme déjà tracée, pour Geoff « le rampant », comme pour la foule.

---

<sup>129</sup> Dominique Rabaté, *Désirs de disparaître, Une traversée du roman français contemporain*, Rimouski, Tendence Impression, 2015, p. 72.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 12.

## **1.4. Un avenir déjà écrit : Destin, Dieu ou hasard ? Tana et Sibylle, deux trajectoires marquées du sceau de la fatalité**

L'existence romanesque des personnages qui nous intéressent, est bien sûr déjà écrite, comme l'exige leur statut d'êtres de papiers, mais l'ironie de l'auteur est de rendre visible cette fatalité et de jouer avec l'omniscience qu'il fait affleurer, posant ainsi à la fois des questions existentielles quant à la présence et l'identité d'une instance supérieure aux décrets implacables, et des questions littéraires quant à l'autonomie du personnage et aux possibles que son auteur peut choisir ou non de laisser ouverts, ou de laisser au lecteur le soin d'ouvrir.

### **1.4.1. Prolepses et prophéties, les signes ironiques d'une fatalité à l'œuvre *Dans la foule***

Nombreuses sont les prolepses et les prophéties voilées qui précèdent le moment du drame dans le roman *Dans la foule*. Elles font entrer le lecteur dans un regard qui surplombe les personnages, ignorants ce qui va s'accomplir et tendus vers le moment du match, entièrement tournés vers l'avenir qui s'annonce, dans une attente impatiente. Cette attente d'un moment plein à venir, qui ne sera jamais pleinement présent dans le récit, et qui fera basculer leurs vies dans le sens opposé à celui auquel ils aspirent, témoigne elle aussi de l'impossibilité des personnages à habiter leur présent. Dès la première page du roman, dans le monologue de Jeff, une phrase comme celle-ci invite à une distance par rapport à la façon dont le personnage envisage l'avenir : « Mais on rigolait trop dans les bars pour ne pas voir que tout ça finirait dans une mare de bière plutôt que de sang »<sup>134</sup> L'avenir est évidemment déjà accompli puisque Laurent Mauvignier choisit ici de traiter un fait divers vingt ans après les faits, et que ce fait divers est connu du lecteur, et le jeu consiste à prendre, avec discrétion, une distance vis-à-vis des personnages, jouets tragiques ignorant leur destin –que le lecteur ignore aussi, pour ce qui est du destin individuel-, grâce à une autre voix qui rappelle que ce qui leur arrive est déjà joué, déjà accompli. Cet effet de double voix est un agent puissant de l'ironie tragique. Le narrateur lance des signes au lecteur pour qu'il le rejoigne dans cette ironie complice, qui joue contre les personnages et les ramène au statut de proies d'un destin funeste. Ce procédé est particulièrement manifeste dans *Dans la foule*, rendu plus maniable en raison du statut de l'évènement traité, particulièrement médiatisé et resté dans toutes les mémoires.

La part d'ignorance et d'inconscience des personnages associée à une conscience intuitive de ce qui se joue pour leur avenir est également rendue par la façon dont le moment déterminant du

---

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 9-10.

match est mis en valeur, mais de façon positive, avec des phrases qui peuvent être lues à double sens lorsque l'on connaît, comme le lecteur, l'issue de ce dernier, comme celle-ci, tirée du monologue de Geoff : « Peut-être même, un jour, le raconter à des gosses bouche bée de nous entendre leur dire, tu entends, moi, j'y étais ! » ou encore « une occasion comme celle-là est trop rare dans la vie pour qu'on puisse la laisser passer. »<sup>135</sup> Une nette ironie apparaît dans le décalage avec lequel ces phrases sont lues par le lecteur, puisque le personnage prévoit l'avenir avec justesse (il s'agira bien d'un évènement marquant et historique), mais en ignorant les raisons pour lesquelles ce match restera dans l'histoire, plus encore qu'on ne pouvait l'imaginer, de par ses conséquences funestes et non festives. L'ignorance du personnage est pointée du doigt par l'auteur qui lui prête des mots prophétiques malgré lui. La fête se transformera en bain de sang, et l'expression « match du siècle », qui assure la transition entre le monologue de Geoff et celui de Jeff au début du roman<sup>136</sup>, prend un sens bien ironique pour le lecteur. De la même façon, l'expression « Mauvais scénario »<sup>137</sup> employée par Jeff pour qualifier la manière dont son ami Tonino et lui-même sont arrivés à Bruxelles sans avoir de billets pour le match, prend un sens prophétique et annonce le déroulement de l'ensemble de l'évènement. Le scénario du film s'élargit ici à celui du roman, en jouant sur la nuance de sens contenue dans l'adjectif « mauvais ». L'adjectif exprime à la fois de façon atténuée le manque d'anticipation de la part de Jeff et Tonino (l'idée d'un scénario mal orchestré), mais convoque également toutes les significations plus fortes qu'il connote, que l'on trouve par exemple dans les expressions « mauvais œil », « mauvais présage », « mauvais augure » : un scénario qui serait donc aussi funeste, sinistre, malheureux.

Le début du roman présente donc des parentés avec un prologue tragique, en posant une fatalité, un déroulement programmé, renforcés ici par la connaissance commune à laquelle font appel les évènements, et en faisant des personnages les jouets ignorants de forces supérieures, inscrites par exemple dans leur nom, comme pour Geoff, ou encore dans certains objets comme la bague de Virginie et ses anneaux qui se séparent la veille du match, ou dans une lignée familiale de deuils pour Tana, comme nous le verrons plus loin, mais c'est aussi à lire dans les forces en présence dans ce match un affrontement entre des forces divines que nous invite Laurent Mauvignier, jouant ainsi vraiment avec le genre de la tragédie et son horizon d'attente, puisqu'après avoir placé du côté de « l'enfer » et des « damnés » le clan des hooligans, comme nous l'avons vu précédemment, il fait de Platini un Dieu dans la bouche de Jeff, s'amusant avec le manichéisme

---

<sup>135</sup> *Ibid.*, p.16.

<sup>136</sup> « Le match du siècle [...] Du siècle ! ont-ils dit. » *Ibid.*, p.16.

<sup>137</sup> « Oui, pas terrible la méthode. Limite. Un peu douteuse. Mauvais scénario, comme dans les films. », *Ibid.*, p.17.

religieux du Bien et du Mal, assignant à chaque clan son côté, les supporters de ce Dieu étant condamnés ici à être des martyrs. Ainsi, Jeff rapportant les propos de Tonino déclare :

Et si Platini n'est pas Dieu c'est que la Vecchia Signora n'est qu'une belle putain de catholique, comme on dit chez nous, disait Tonino [...] pour une fois que les français ont un joueur qui est Dieu ! Pas un gars qui se prend pour Dieu, non, pas un vulgaire mégalo, du tout, mais une incarnation, une vraie, de la magie, Dieu lui-même<sup>138</sup>,

puis « T'occupe, avait dit Tonino, sûr de ce que la vérité serait avec nous, Dieu est avec nous, j'en suis sûr, il s'appelle Michel et le stade est son autel, Alléluia, mon pote ! »<sup>139</sup>, Tonino affirmant dans cette dernière citation sa certitude d'être aidé par une force supérieure pour obtenir des billets. Cette convocation blasphématoire de la religion, qui rappelle la peur de Tana, après la mort de Francesco, de se voir reprocher par sa belle-mère d'avoir attiré les foudres divines en refusant un mariage religieux, résonne de façon ambiguë. L'auteur ne nous incite pas en effet à accorder foi à la piste du péché puni par Dieu à travers la catastrophe du match qui va suivre, mais il soulève, à travers ce vocabulaire religieux prêté aux personnages, une interrogation quant aux motivations incompréhensibles du hasard qui va asséner la mort à certains et laisser d'autres en vie, faire mourir des innocents et préserver des bourreaux. Il soulève ainsi toute la question de la condition dérisoire et absurde où se débat l'être humain, tentant de s'accrocher vainement à une loi quelconque à travers les repères religieux. Le vocabulaire de la religion réapparaît dans la voix de Geoff, évoquant le « fatalisme » de sa mère : « comme si le foot n'était qu'un *péché* de plus parmi tous ceux dont les hommes sont affublés, une *fatalité* à rajouter aux malheurs des femmes de Liverpool »<sup>140</sup> Le péché, d'ordre religieux, est bien ici associé à l'accomplissement d'une fatalité tragique, d'une trajectoire déjà dessinée d'avance, mêlant religion catholique et paganisme dans la vision d'un être humain qui n'est pas maître de son destin.

C'est bien cette vision d'un être humain qui subit de façon désespérée et impuissante des événements dénués de sens, sans qu'aucune présence divine puisse atténuer le tragique d'une telle situation, qui revient dans la dernière partie du roman *Dans la foule*, qui se déroule trois ans après la catastrophe du stade, alors que Tana clame encore sa révolte contre l'absurdité de la mort de Francesco, son jeune mari, et contre ce qui a pu décider d'une telle mort, et qu'elle ne peut nommer que « hasard », regrettant son absence de foi religieuse qui lui aurait permis de décharger sa colère contre Dieu en le désacralisant et en le ramenant au vulgaire rang de mortel, en l'assassinant comme Francesco a été assassiné :

---

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 20 (je mets en italiques).

Comme j'aimerais croire en Dieu pour connaître le plaisir d'arracher la majuscule à son nom, la piétiner pour qu'à son tour il vacille et tombe et meure d'asphyxie par compression de la cage thoracique. Mais je ne crois pas en lui et je n'aurai qu'à maudire le hasard et son indifférence, ce qui ne laisse pas le même goût dans la bouche.<sup>141</sup>

Si le tragique, « depuis la Renaissance et l'âge classique », « est devenu tout autant le lieu d'une rencontre (ou d'une absence de rencontre) entre l'homme et le divin »<sup>142</sup>, nous sommes bien ici au cœur du tragique, puisque c'est l'absence de rencontre divine qui rend le désespoir de Tana insupportable et impossible à circonscrire, la colère est sans objet car derrière une mort cruelle et incompréhensible il n'y a rien, pas même un Dieu dont l'arrêt aurait tranché et que l'on pourrait accuser, condamner, sur lequel on pourrait se venger. Seul le hasard triomphe, impersonnel et impalpable, alors que Dieu pouvait au moins être ravalé au rang d'être humain. Cette mise à mort imaginaire de Dieu, qui ne pourra avoir lieu même de façon imaginaire puisque la foi religieuse est absente et Dieu inconsistant, fait ressortir la solitude extrême de l'homme sans Dieu, qui n'a plus que le mot de « hasard » pour attribuer une cause aux malheurs qu'il subit, hasard qui s'est abattu sur Bruxelles le 29 mai 1985, sous les rouages de sa grande roue qui continuera à tourner. L'assimilation de Dieu à Francesco, grâce à l'expression « asphyxie par compression de la cage thoracique », fait bien percevoir Dieu comme le double, le miroir, le compagnon de remplacement qu'il aurait pu être à une autre époque, où le vide métaphysique n'avait pas encore triomphé. Cet aspect fait de Tana, mais aussi de l'ensemble des personnages de Laurent Mauvignier, les descendants des héros beckettien tirillés entre l'aspiration au divin et la certitude de son absence. Le regret désespéré de Tana de ne pas croire en Dieu, de ne pas avoir de cible à sa colère, fait écho à l'attente désespérée et vaine de Vladimir et Estragon dans *En attendant Godot*, ou encore à ces mots de Hamm dans *Fin de partie* : « Le salaud ! il n'existe pas ! » face au silence de Dieu, après avoir proposé à Nagg « Prions Dieu. »<sup>143</sup> Mais, comme invite à le croire la réponse de Nagg : « Pas encore. », l'espace laissé par l'absence de Dieu reste ouvert et, comme pour les personnages de Laurent Mauvignier, l'espoir ne semble pas complètement vain ni le secours impossible. La solitude tragique de l'être humain ne semble pas définitive et tout se joue, chez Beckett comme chez Mauvignier, dans cet interstice où la liberté se fraye un passage pour s'extirper du désespoir.

Si Laurent Mauvignier semble donc, à travers la voix de ses personnages, poser la question métaphysique du hasard, en soulevant les pistes de la fatalité, du destin déjà tracé, placé ou non entre les mains d'une force divine, il s'agit surtout d'une façon de jouer avec le caractère déjà

---

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 332 - 333.

<sup>142</sup> Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain viala, *Le dictionnaire du littéraire*, op. cit., p. 780 – 781.

<sup>143</sup> Samuel Beckett, *Fin de partie*, Paris, Editions de Minuit, 1957, p. 75-76.



accompli des événements qu'il a choisi de raconter à travers les différentes perceptions des quatre narrateurs, et d'amener le lecteur à s'interroger grâce à l'organisation même du récit, puisque les faits collectifs sont déjà connus avec certitude. En effet, de la même façon que notre accès au drame ne peut se faire que dans les interstices des monologues - dont chacun ne nous donne qu'une vision partielle et incomplète des faits - en tentant de joindre bout à bout les portions temporelles et spatiales que chaque narrateur nous délivre, durant toute la partie du roman qui précède la catastrophe elle-même, c'est à biaiser notre perception, pour mieux pouvoir ensuite déjouer nos attentes, que l'auteur semble jouer.

Tout est ainsi tourné vers l'intuition d'un avenir, mais qui ne nous est annoncé, prophétisé que de façon oblique. Ainsi, l'avertissement de Gabriel à Tonino : « le match de demain s'annonce particulièrement chaud, surtout pour Tonino qui n'a pas une tête de Celte ! »<sup>144</sup> sonne comme étant d'une lucidité prophétique - même si ici le ton badin et la banalité du propos atténuent l'aspect d'avertissement tragique - mais la cible de cet avertissement est erronée. Pour le lecteur, si la nationalité italienne de Tonino, qui « (joue) l'Italien mieux que l'Italien »<sup>145</sup> fait potentiellement de lui une victime, comme pour Gabriel - personnage encore ignorant des faits mais que l'auteur choisit comme support d'une sorte de fausse prolepse-, il ne s'agit que d'un possible, qui ne sera pas réalisé en la personne de Tonino mais en celle de Francesco, dans un décalage troublant. Ces regards obliques, ces clins d'œil ironiques que nous lance l'auteur pour jouer au jeu de la fatalité, du tragique où tout est joué d'avance, en nous détournant de la piste que suivront véritablement les personnages, créent un brouillage des repères qui nous plonge justement au cœur des choix aléatoires et inattendus, impossibles à prévoir, du hasard. L'auteur, malgré notre connaissance des événements et grâce même à cet effet d'attente, parvient ainsi à nous faire ressentir à quel point la construction de l'avenir que l'on peut échafauder dans le moment présent s'avère toujours vaine et illusoire, et à quel point des événements traumatisants comme ceux que s'apprêtent à vivre les personnages vont créer une rupture. Puisque jamais les projections dans l'avenir n'ont la moindre ni réalité, même dans un quotidien stable, ce décalage est permanent, mais il n'est jamais si évident que lorsque la force de l'événement fait basculer de la vie à une mort inattendue. Le lecteur se trouve ainsi toujours entre l'annonce de l'avenir et l'erreur dans cette annonce, entre la complicité d'un auteur qui nous indique où l'on va, et l'ironie avec laquelle il nous induit en erreur : les signes de l'avenir sont volontairement tronqués et opaques, et cette opacité rend le présent d'autant plus inabordable.

---

<sup>144</sup> Laurent Mauvignier, *Dans la foule*, op. cit., p.32.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p.32.

Ainsi le texte alterne-t-il prolepses et fausses prolepses, reproduisant dans son fonctionnement l'aveuglement dans lequel nous sommes condamnés à envisager l'avenir, qui n'est qu'une façon complètement irrationnelle de prolonger un présent toujours insatisfaisant. Par exemple, certains indices nous invitent à imaginer une reconfiguration amoureuse qui n'aura jamais lieu : la prophétie des « trois anneaux imbriqués » qui se séparent sonne comme la fin programmée du couple formé par Gabriel et Virginie, qui se concrétisera à la fin du roman, lorsque le lecteur apprendra le départ de Virginie juste après le drame du Heysel, mais cette prophétie, qui prend des allures de fatalité tragique, annonce surtout un rapprochement amoureux entre Tonino et Virginie, qui n'aura jamais lieu, malgré l'importance que prend cette bague pour Tonino sur le moment :

on dit qu'ils ne peuvent se séparer ou alors, alors c'est que la femme qui porte la bague a choisi de la retirer, tu comprends, le vieux truc d'adultère, et toc, celle-ci se défait, elle tombe et il est très difficile d'imbriquer à nouveau les trois anneaux. Quand j'ai frôlé sa main, a dit Tonino, la bague est tombée toute seule. Virginie est restée les yeux fixés dessus en disant que les anneaux ne s'étaient jamais séparés, pas une seule fois depuis que Gabriel les lui avaient offerts.<sup>146</sup>

La trace du numéro de téléphone de Virginie sur le bras de Tonino, qui sera effacé par Gabriel alors que Tonino est couché sur un brancard, fait également signe vers une inscription de cette rencontre dans l'avenir, l'italien gardant symboliquement la marque sur la peau, la trace d'un souvenir qu'il ne veut pas effacer : « Il a choisi de ne pas effacer le numéro, de ne pas humidifier ni froter ni rincer le dos de sa main. »<sup>147</sup> Effacer le numéro sera pour Gabriel une tentative d'effacer le passé, comme si la trace de celui-ci se résumait à une trace visible, et cette tentative surgira de façon complètement incongrue au moment où le drame aura bouleversé tous les repères et où ce passé d'une soirée dans un bar paraîtra comme déjà rompu par le surgissement de la terreur, comme déjà irréductiblement séparé du moment présent, balayé par le choc de l'évènement, sauf pour Gabriel. Ce dernier semble alors, selon la distinction husserlienne entre souvenir primaire et souvenir secondaire, être resté au niveau du souvenir primaire de cette soirée, dans une forme de rétention d'un passé immédiat, la « queue de la comète de la perception », alors que tous les autres personnages n'en ont plus, en raison du choc, qu'un souvenir secondaire, ou re-souvenir, détaché du moment présent et qui « se constitue sur la base d'imaginations »<sup>148</sup>. Au niveau du dispositif narratif, il s'agit également à travers ce type de fausses prolepses ou de prolepses décalées, de déjouer le schéma du roman d'apprentissage où la rencontre attendue concentre tous les possibles sans qu'aucun doute sur son caractère de révélation ne puisse apparaître. Il est d'ailleurs intéressant à ce propos de remarquer l'ironie dont Jeff – personnage qui peut être perçu comme un double du

---

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>148</sup> Edmund Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, traduction française Henri Dussort, Paris, PUF, 1964, 2<sup>e</sup> éd. 1983, p. 51.

romancier avec lequel il partage le goût de l'invention d'histoires et le décès prématuré d'un père – fait preuve à l'égard de cette pseudo-révélation :

C'est donc comme un conte de fées, une révélation, une épiphanie ! Alléluia mon Tonino ! ai-je dit – entrecoupant ma tirade des rires les plus moqueurs dont j'étais capable, au sujet de cette histoire d'anneaux qui tombent dans la paume. J'avais le sourire au coin des lèvres pour bien montrer comment je n'étais pas dupe de cette histoire à l'eau de rose, dis donc, mon pote, celui que Virginie attendait est enfin arrivé, n'est-ce pas beau ? <sup>149</sup>

A travers des expressions comme « conte de fées » ou « histoire à l'eau de rose », on remarque bien l'ironie du personnage quant aux schémas traditionnels où l'histoire d'amour prend place dans une trajectoire toute tracée qui manque de réalisme et ne prend pas en compte le chaos permanent de la vie. Le geste de Gabriel sur le bras de Tonino reproduit dans le roman l'ironie de l'auteur qui efface une piste après l'avoir suivie, ou après l'avoir fait suivre au lecteur.

En écho à cette prédestination amoureuse qui existerait entre Tonino et Virginie et qui sera démentie par la suite des événements, réduite au statut de possible non exploré par la réalité de l'avenir, la même prédestination semble nous être suggérée entre Jeff et Tana lorsque celui-ci, endormi dans le métro, ouvre les yeux et voit la jeune italienne, avec qui Tonino discute dans sa langue maternelle, pour la première fois : « Quand j'ai ouvert les yeux et redressé la tête, c'est elle que j'ai vue la première. Elle, debout, qui m'a souri comme si elle me connaissait déjà, comme on le fait, j'imagine, à celui qui se réveille à côté de soi le matin. »<sup>150</sup> L'emploi du passé composé ainsi que la brièveté de la première phrase font ressortir l'importance de ce moment, et l'utilisation du pronom « elle » sans que Tana soit encore nommée fait de la présence de la jeune fille une évidence, l'entourant de l'aura de la personne attendue depuis toujours par Jeff. La tournure présentative « c'est elle que » insiste sur le caractère déterminant et mystérieux de la rencontre, qui convoque ici le *topos* littéraire de la rencontre amoureuse. Ce pronom « elle » est d'ailleurs mis en valeur par sa répétition au début de la phrase suivante, suivie immédiatement de la virgule, et du syntagme bref « debout », instaurant une rupture de rythme qui marque un arrêt, une pause inaugurée par ce regard et ce sourire que Jeff découvre au sortir du sommeil. Le caractère prédestiné de la rencontre apparaît avec l'allusion à une complicité antérieure entre les deux personnages « comme si elle me connaissait déjà », qui s'avère réciproque puisqu'elle était déjà présente pour Jeff dans l'évidence du « elle », évoluant avec le comparatif « comme » suivi d'un « on » indéfini et d'un présent gnomique, vers l'idée d'une intimité déjà installée dans un quotidien. Convoquant tout un cortège de superstitions et de représentations irrationnelles, cette rencontre

---

<sup>149</sup> Laurent Mauvignier, *Dans la foule*, *op. cit.*, p. 69.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 78.

résonne comme un moment de retrouvailles entre deux personnes qu'une vie antérieure aurait déjà consacrées l'une à l'autre. Quelques pages auparavant, les propos de Tonino transmis par Jeff étaient les suivants : « Il aimait l'idée de cette rencontre parce qu'il aimait l'idée du caractère irréversible de toutes les rencontres. » Cette notion d'irréversible semble bien être le point commun entre la rencontre de Tonino et Virginie et celle de Jeff et Tana. L'incise « j'imagine » dans la dernière phrase de la citation trahit l'ignorance de la part de Jeff d'une telle vie conjugale inscrite dans un temps long, alors que nous apprendrons juste après que Tana vient de se marier avec Francesco et que c'est cet amour-là qui est une évidence : « Parce que leur amour crevait les yeux, les nôtres. »<sup>151</sup> L'expression « crever les yeux », c'est-à-dire être évident, semble d'ailleurs ici revisitée par l'ajout « les nôtres », qui modifie le sens de l'expression pour être déviée vers l'idée d'une douleur, du mal que cet amour fait d'emblée aux deux amis, soit parce qu'ils aimeraient le vivre, soit parce qu'ils sont déjà tous deux amoureux de Tana. Comme entre Tonino et Virginie, tout semble déjà s'inscrire dans une trajectoire tracée, une fatalité à laquelle les personnages ne peuvent que se soumettre. Le narrateur joue avec les attentes du lecteur en lui faisant croire à une rencontre amoureuse empêchée mais irréversible, inéluctable, et qui ne peut que s'accomplir malgré la présence de Gabriel et de Francesco. Paradoxalement, la « déflagration » des événements du stade va ouvrir le champ des possibles de ces deux rencontres, par ce qu'elle va révéler de la relation entre Virginie et Gabriel, et par la mort de Francesco, et en même temps elle va rendre leur accomplissement à jamais impossible, comme si la trajectoire avait été déviée.

Tous ces signes sont donc à la fois une façon de jouer avec les codes du roman, mais aussi de tenter de reproduire dans le roman, pour le lecteur, la façon dont un drame brise le cours de vies dont les attentes – comme les nôtres – n'allaient pas dans ce sens, et sème un chaos absurde et insensé là où chacun avait tenté de projeter une cohérence, c'est-à-dire dans le présent, un présent qui n'existait pas encore mais que déjà tous nous avons, avec les personnages, anticipé. L'ironie de l'auteur consiste à contredire ensuite les attentes des personnages et du lecteur, tout en annonçant tout de même partiellement, l'avenir réel des personnages. Le lecteur peut donc toujours se demander si tout était inscrit ou si tout est laissé au hasard, et se trouve pris entre l'impression d'une fatalité tragique et la soumission à un chaos capricieux et imprévisible. Si, comme le formule Catherine Kerbrat-Orecchioni à propos de la part pragmatique de ce phénomène, « c'est se moquer d'une cible »<sup>152</sup>, la cible n'est pas seulement le personnage, mais, dans un habile ricochet de l'auteur, l'ironie atteint aussi le lecteur. Selon Karine Germoni en effet, « l'ironie de Laurent

---

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>152</sup> Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation, op. cit.*, p.218.

Mauvignier se situe dans la lignée de l'ironie de Beckett [...] car elle est le corollaire d'une lucidité extrême sur le monde et les hommes et qui ne ménage pas le lecteur [...], cible ultime de cette ironie. » Selon elle, le lecteur est placé par l'ironie dans une situation aporétique et problématique qui l'oblige à penser par lui-même, car « la succession des monologues fait de lui un juge mais qui ne peut rendre de verdict car il ne voit pas toujours clair dans les intentions de l'auteur. »<sup>153</sup> Même si ces propos s'appliquent à un autre roman de Laurent Mauvignier, *Loin d'eux*, cette place assignée au lecteur semble pouvoir être élargie à *Dans la foule*, dans lequel l'ironie bouscule le lecteur en suscitant de sa part des attentes ensuite déviées, en maintenant une opacité indéterminée où il est contraint de dessiner son propre chemin.

Ainsi, si Jeff n'est pas et ne sera pas le compagnon à côté de qui Tana se réveillera le matin dans un quotidien amoureux, il est celui aux côtés de qui elle se réveillera le lendemain même de cette rencontre, dans cet hôtel où elle n'aura pas la force de dormir seule, dans des circonstances rendant peut-être à jamais leur amour impossible, plus encore que si Francesco était resté en vie. Peut-être le rêve de Jeff, qui s'achève quand il découvre Tana, délivre-t-il le sens de cette rencontre, « ce rêve d'une promenade sous des tilleuls et d'une main d'enfant »<sup>154</sup>. L'ambiguïté du tilleul, symbole d'amour mais aussi de fidélité conjugale, et la présence de l'enfant, invitent en effet à penser que dès le départ cette relation est amenée à rester de l'ordre de l'amitié, d'un autre ordre que celle qui lie Tana et Francesco – et que celle qui rapprochera Tana et Tonino à la fin du roman-, et la présence de l'enfant est peut-être le signe que c'est avant tout par leur enfance que Tana et Jeff, tous deux orphelins de père très jeunes, sont reliés, comme le confirmera l'étrange cadeau de Tana à Jeff, cette nappe de mariage qu'elle lui offre en lui disant qu'il est le seul à pouvoir comprendre.<sup>155</sup> De plus, le décalage dans lequel se trouve immédiatement Jeff dans la conversation qui va suivre, en raison de son absence de maîtrise de l'italien et lui fait dire : « j'avais l'impression que c'était moi qui restais sur le bord de la route »<sup>156</sup> porte déjà en présence la toute fin du roman lorsque Jeff, assistant à l'enlacement de Tana et Tonino, ressentira « cette ivresse d'assister au monde en (se)

---

<sup>153</sup> Karine Germoni, « L'ironie dans *Loin d'eux* », *Existe-t-il un style Minuit ?* sous la direction de Michel Bertrand, Karine Germoni et Annick Jauer, Presses Universitaires de Provence, 2014, p. 195-200.

<sup>154</sup> Laurent Mauvignier, *Dans la foule*, *op. cit.*, p. 76.

<sup>155</sup> « C'est un cadeau pour toi, c'est très important, moi, je ne peux pas garder ces objets-là, et toi seul tu sais pourquoi » (*Ibid.*, p. 407). Jeff perçoit ce cadeau comme « une sorte de compliment presque ironique » (*Ibid.*, p. 410). Sarah Sindaco relie ce présent au partage du secret de la mort du père avec Jeff, il s'agit donc d'une sorte de linceul qui rappelle également le voile qui recouvre le visage des amants sur le tableau de Magritte (*Amants I*) accroché dans la chambre d'hôtel de Bruxelles. Ce tableau évoque en effet le suicide de la mère de Magritte. Selon Sarah Sindaco, une « complicité ironique » unit Jeff et Tana. (Sarah Sindaco, « *L'ironie tragique des vies ordinaires : Dans la foule de Laurent Mauvignier* », *L'ironie : formes et enjeux d'une écriture contemporaine*, volume dirigé par Didier Alexandre et Pierre Schoentjes, Paris, Garnier, 2013, p. 261-277. )

<sup>156</sup> Laurent Mauvignier, *Dans la foule*, *op. cit.*, p. 85.

tenant sur la marge, pieds droits, souffle retenu »<sup>157</sup>. De même, la phrase prononcée par Tonino dès les prémices de cette rencontre : « ils sont d'un village voisin du mien, un de ces quatre on ira les voir là-bas » s'avère elle aussi prophétique de la troisième partie du roman où Tonino et Jeff iront voir Tana, trois ans après, dans son village d'Italie. Mais ce sentiment d'être extérieur, d'assister à la vie sans y participer, constitutif du personnage de Jeff<sup>158</sup> (souligné d'ailleurs auparavant par un passage qui peut être lu comme une prolepse de la nuit passée avec Tana après la mort de Francesco : « Et la nuit, dans les cuisines des fêtes, je me retrouve toujours avec celle qui a un chagrin à noyer, et qui serait prête à oublier avec moi la vie qu'on nous fait »<sup>159</sup>), comme cette idée d'un voyage ultérieur lancée par Tonino, s'ils se prolongeront dans le futur et seront validés par l'enchaînement des faits, se font alors dans l'ignorance du plus important, de la rupture que le drame imminent va introduire dans leurs vies. C'est en cela que tout est joué et qu'en même temps rien n'est joué, que le présent a toujours un pied dans l'avenir, qu'il est constamment en mouvement vers cet avenir, mais qu'avec ironie il ne peut qu'anticiper de façon toujours fautive et biaisée cet avenir. C'est d'ailleurs cette marge d'une trajectoire jamais complètement écrite et stable qui va permettre la liberté et la respiration des personnages, même lorsque l'évènement est associé à la mort, comme nous le verrons plus loin.

Si le présent n'est jamais pleinement cerné, affronté par le texte, c'est donc bien parce que le présent vécu par les personnages est toujours en tension vers l'avenir dans la première partie du récit, puis vers le passé, dans la dernière partie qui mesure encore trois ans après les secousses du séisme.

*Dans la foule* semble ainsi s'inscrire pleinement dans la lignée des romans minuitards qui, selon Fabien Gris, depuis 1980, travaillent les « imaginaires de l'évidement et de la disparition » et « inscrivent le romanesque dans un paysage en proie au vertige du vide. »<sup>160</sup>, et également dans la perspective du « style prophétique » que Christophe Meurée, dans le même ouvrage, met en relation avec la façon dont l'écrivain « fait émerger la vérité en abordant le temps en prophète, en arborant un état de disponibilité aux signes de l'avenir dans le présent et le passé, quitte à s'effacer derrière

---

<sup>157</sup> *Ibid.*, p.427.

<sup>158</sup> Selon Sarah Sindaco, Jeff est constamment « à la fois dedans et dehors », une « figure de la solitude vouée à autoréflexivité permanente », il assume selon la terminologie de D.C. Muecke la fonction du « general ironist », faite d'auto-ironie, de dualité et d'ambiguïté. (Sarah Sindaco, « *L'Ironie tragique des vies ordinaires : Dans la foule de Laurent Mauvignier* », *L'Ironie : formes et enjeux d'une écriture contemporaine*, volume dirigé par Didier Alexandre et Pierre Schoentjes, Paris, Garnier, 2013, p. 261-277. )

<sup>159</sup> Laurent Mauvignier, *Dans la foule*, op. cit., p. 51.

<sup>160</sup> Fabien Gris, « *Imaginaires de l'évidement et de la disparition* », *Existe-t-il un style Minuit ?* sous la direction de Michel Bertrand, Karine Germoni et Annick Jauer, Presses Universitaires de Provence, 2014.

l'œuvre produite ». Le présent est ainsi « le temps du souvenir et de l'imaginaire », et ce qui est dit des romans de Claude Simon peut se vérifier chez Laurent Mauvignier : il s'agit de récits « qui jouent sur l'antériorité et la postérité », « où tout est déjà joué au moment narré », puisque « le récit installe un système d'échos entre un évènement, un personnage, un lieu, et son devenir toujours déjà advenu ». <sup>161</sup> Nombreux sont les passages où le récit se fait ainsi l'écho d'un devenir déjà advenu, mais un écho toujours partiel et opaque, volontairement confus. On peut citer encore la vision prophétique du stade après le match décrit de façon innocente par Gabriel. Le spectacle prend un sens macabre pour le lecteur qui, au-delà des objets abandonnés, écrasés et saccagés, imagine des corps humains :

J'attendrai [...] qu'il n'y ait plus qu'un désert et autour, dans les gradins, des chewing-gums écrasés contre les barres d'appuis, des papiers de bonbons et des glaces dégoulinant sur les dalles de béton, le tout mêlé aux centaines de milliers de dalles de mégots écrasés. Et puis aussi, j'imagine, quelques chemises en boules couvertes de sueur et de bière, oubliées là avec des écharpes abandonnées <sup>162</sup>

Impossible de ne pas faire surgir dans l'esprit du lecteur, avec une telle description, utilisant les registres du vide, de l'abandon, de l'écrasement, du désordre et de la liquéfaction, un tableau apocalyptique où les chewing-gums deviennent les corps des supporters italiens compressés contre les barres – celui de Francesco en premier lieu, dont le lecteur ne peut encore que supposer la mort prochaine-, les glaces fondues leur sang qui se répand, les mégots des mains et des pieds aplatis sur le béton, les chemises en boules des corps recroquevillés, et les vêtements oubliés des êtres vivants laissés là inertes une fois la vague de la foule enfuie.

Cette relecture *a posteriori* de l'évènement concourt à créer ce qu'Alice Laumier nomme « un effet d'après-coup » qui permet selon elle à Laurent Mauvignier, lorsqu'il centre son récit sur des évènements historiques ou des faits divers, « de conférer à la forme narrative la capacité de faire après-coup, c'est-à-dire de modifier le regard sur les évènements en refusant d'en clore le sens, de s'en tenir aux discours existants ou au silence ». Cette utilisation de l'après-coup permet l'inachèvement et refuse « une relecture stable du passé », elle vise « un regard qui tirerait une puissance critique susceptible de résister à l'aplanissement *a posteriori* des évènements en une

---

<sup>161</sup> Christophe Meurée, *Un style prophétique, Existe-t-il un style Minuit ?* sous la direction de Michel Bertrand, Karine Germoni et Annick Jauer, Presses Universitaires de Provence, 2014.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 34-35 (je souligne).

synthèse signifiante rétrospective »<sup>163</sup>. L'intuition tragique du lecteur qui est sans cesse sollicitée mais aussi rejetée comme illusion, car le texte refuse et refusera d'y adhérer pleinement et de lui donner entièrement raison, permet cette marge d'erreur qui empêche à une vision stable et définitive des événements de s'installer. Rien n'est stable et tout est au bord du vacillement dans ce présent toujours à la limite du basculement vers un avenir aux limites opaques, et le présent fuit car il peut sans cesse être interprété à la lumière d'un avenir qui pourtant n'est pas encore joué, peut toujours être revisité par la rencontre du récit et du lecteur. A l'image du mouvement de la marche où seul le déséquilibre permet le déplacement vers l'avant, les personnages de Laurent Mauvignier sont comme happés vers un avenir qui les empêche d'habiter le présent. Lorsque Jeff se replonge dans l'atmosphère de la matinée d'avant-match, il généralise sa perception de la ville de Bruxelles en l'étendant au quotidien de toute ville : « tout ce manège d'une ville qui commence sa journée doucement, avec dans les gestes la lenteur et la délicatesse qu'il lui faudra abandonner au fur et à mesure, jusqu'au soir. »<sup>164</sup> L'absence de nom propre, l'emploi de l'article indéfini devant le nom « ville » et du présent gnomique ont tendance à voiler légèrement tout le contexte tragique mobilisé ici : le temps restreint de la journée fait bien surgir la condensation tragique, ainsi que l'emploi du futur, et l'annonce de l'abandon progressif de la « lenteur et la délicatesse » des « gestes » de ce matin. De façon euphémistique, ce sont toute la barbarie et la violence du soir qui sont ici programmées et pressenties. La personnification de la ville en fait une actrice à part entière de la tragédie, qui ne peut que se soumettre à son destin, comme invite à le lire l'emploi du verbe « falloir » et de la tournure impersonnelle. L'ambiguïté du monologue de Jeff à propos de ce matin de printemps, saison intermédiaire entre l'hiver et l'été, où rien n'est encore sûr, réapparaît un peu plus loin : « Il va faire beau. Ça va vraiment être une belle journée. », prophétie antiphrastique nuancée juste après par : « l'hiver se tient aux aguets », hiver auquel succède immédiatement la référence aux « menaces de pacotille » des voix « qui (répètent) en boucle, en l'air, England ! England ! » et que Tonino et Jeff entendent sans la moindre peur : « nous n'avons rien dit ni redouté ». Ici encore, la conscience du personnage est décalée, et c'est la menace de l'hiver que Jeff percevait, de tout hiver qui perce encore n'importe quelle journée de printemps - selon le rythme répété et connu des saisons - plutôt que la menace de la violence contenue dans les voix toutes proches, qui, elles, vont s'abattre sur son avenir. Si certains accessoires comme la bague de Virginie permettent de fausses prolepses tournées vers une issue heureuse, la plupart des objets convoqués

---

<sup>163</sup> Alice Laumier, « *Coups et après-coups dans l'œuvre de Laurent Mauvignier : une lecture de Ce que j'appelle oublié et Des hommes* », *Ecrire le contemporain : sur l'œuvre de Laurent Mauvignier*, sous la direction de Michel Bertrand et Alberto Dramati, Presses Universitaires de Provence, 2018.

<sup>164</sup> Laurent Mauvignier, *op. cit.*, p. 62.



dans le roman, en particulier dans le monologue de Tana, imposent leur présence de façon cruelle et participent au tragique.

#### 1.4.2. L'ironie tragique des objets à la permanence cruelle

Face au séisme de la mort de Francesco, et tant que Tana nie cette mort, elle a recours aux objets, dont la permanence tend à affirmer l'impossibilité de la rupture, car ces objets sont, eux, signes d'une continuité, garants d'un passé qui aurait dû se prolonger dans le présent et dans l'avenir.

Le mariage, qui est à la fois promesse d'avenir et moment présent de plénitude célébrant la vie et la jeunesse, est associé à des objets qui apparaissent avec cruauté dans le monologue de Tana, car ils crient l'impossible simultanément entre Eros et Thanatos (Eros étant d'ailleurs physiquement présent au mariage : « sous le regard de cet Amour gros comme un gamin de cinq ans, accroché avec ses flèches en carton et son étui au-dessus de la table »<sup>165</sup>). Les objets liés au mariage disent, après la mort du jeune marié, la révoltante superposition entre amour et mort, contraire au déroulement d'une vie selon la norme, dont l'apogée serait cette jeunesse amoureuse qui déclinerait ensuite lentement jusqu'à une agonie attendue et acceptée. Cette vie si courte de Francesco est contre-nature, au point que Tana l'assimilera à un accident lorsqu'au cimetière elle sera face aux « dates et ce trait d'union qui représente une vie coincée entre naissance et mort, comme si c'était elle l'accident »<sup>166</sup>

La force ironique et tragique des objets qui sont convoqués dans le monologue de Tana apparaît immédiatement après la mort de Francesco, et ces objets seront également au centre de la troisième partie, lorsque la jeune fille, au cours du repas de retrouvailles avec Tonino et Jeff, s'aperçoit que sa mère a disposé la vaisselle de son mariage sur la table. Ironie de ces objets qui survivent à la mort de l'être cher avec indifférence et évidence et nous regardent après coup de leur œil supérieur et glacé, du haut de leur distance d'inanimé imperméable à la mort.

Les grains de riz en premier lieu, ce « riz à la volée »<sup>167</sup> présent de façon discrète dès le récit des jeunes mariés à Jeff et Tonino, dans le métro bruxellois, reviennent ensuite comme un motif obsessionnel dans la bouche de Tana. Alors qu'elle se trouve dans le hall de l'hôpital, après qu'un

---

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 342.

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 88.

jeune homme lui a fait reconnaître le corps de Francesco à la morgue, c'est à ces grains de riz que va la pensée de Tana au moment où elle se tourne vers l'Italie :

Là-bas, on doit encore trouver des grains de riz entre les marches. Et moi, moi je vais leur annoncer de la voix la plus claire possible que maintenant c'est fini. Il doit rester les papiers des cadeaux repliés et rangés dans le buffet pour resservir à Noël.<sup>168</sup>

La cruauté tragique de la fin que s'imagine annoncer Tana dans un euphémisme qui fuit encore cette réalité, ressort d'autant plus qu'elle est encadrée par la référence aux objets qui survivent au mort. Les « grains de riz » transportent avec eux de façon symbolique la joie de la fête, la blancheur de l'innocence associée au mariage et à la jeunesse, la folie et le désordre d'un moment heureux pleinement vécu, sans souci du lendemain. Mais ces grains de riz sont encore là, eux qui célébraient la vie et la beauté de l'instant présent, alors que Francesco est déjà mort, et l'adverbe « encore » insiste sur cette durée paradoxale de ce qui symbolise l'éphémère et de ce qui n'est qu'accessoire, alors que l'essentiel n'est plus. Les grains de riz entre les marches qu'imagine Tana, « là-bas », sont la trace torturante d'un bonheur encore inachevé et pourtant brutalement achevé par la mort, ils sont la preuve que ce bonheur a existé dans un passé extrêmement récent, qui agit encore sur le présent, mais aussi la preuve qu'ils ne suffisent pas à prolonger ce passé, tout impuissants qu'ils sont de par leur statut de choses. Le riz est resté entre les marches, au cœur de l'ascension des amoureux vers la vie, vers un avenir commun dont ils n'avaient pas encore atteint l'apogée, et le souvenir de cet avenir qu'ils portaient en eux ne peut rien contre le choc brutal de la mort. Tana suppose et imagine ce décor encore intact, comme le montrent l'emploi modal du verbe « devoir » à deux reprises, elle convoque elle-même cette scène qu'elle n'a pas sous les yeux, et, encadrant la déclaration de mort qu'elle s'apprête à faire pour ses proches, ce cadre qui porte la présence du mariage est ce qui surgit à ses yeux, rendant impossible le « c'est fini » central. Selon la terminologie husserlienne, il semble que nous soyons dans le cas d'un souvenir primaire que le choc de la mort tend à faire devenir secondaire, puisqu'un effort de rappel devient nécessaire pour y accéder tant l'écart de temps qui sépare de ce souvenir semble démesurément agrandi par la mort. On passe des grains de riz aux papiers des cadeaux, objets plus cruels encore car ils sont non seulement traces du passé mais surtout traces d'un passé qui avait un avenir, celui de « resservir à Noël », et le plus tragique est que cet avenir est encore possible, que ces papiers pourront continuer leur vie quand la vie, pour Tana, à travers celle de Francesco, s'est arrêtée.

---

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 186.

Les objets regardent Tana de manière ironique, comme s'ils lui rappelaient qu'il est facile de continuer, que pour eux rien ne s'est arrêté, contribuant en cela à son refus de la réalité de la mort. Les objets rappellent aussi dans leur permanence que le temps emporte certains mais laisse survivre d'autres, selon l'injuste loi du hasard, représentée par la roue de Bruxelles, dont le bruit rappelle à Tana « le bruit de la bille d'ivoire, (qui) danse sur une roulette qui roule à toute allure dans un casino – noir, rouge, impair, perdu, Francesco dans la nuit, perdu »<sup>169</sup>, cette roue qui ressurgit encore trois ans après, au moment où le procès replace le drame en pleine lumière : « et nous en pâture aux yeux et aux journaux, à la grande roue qui tournait encore derrière le stade, est-ce possible ? », « alors que nous ne sommes plus rien, des petits tas perdus, rien, des grains de rien dans le sable qu'il faut pour faire rouler la machine, / et elle roule, / elle tourne, »<sup>170</sup>. La roue continue à tourner, le temps à passer, les objets à être là dans leur présence impossible, et les grains minuscules, pris dans les rouages du hasard, rappellent les grains de riz impuissants à rétablir une continuité, et figurent les êtres humains broyés avec indifférence. Tana imagine ainsi le père de Francesco apprenant la mort de son fils :

je l'imagine qui relève la tête pour vérifier s'il a bien fini de polir la planche de chêne ou d'érable avec laquelle il doit être en train de confectionner un coffre à jouets pour des petits-enfants qu'il n'aura jamais [...] il regardera les copeaux sur le béton. Le dérisoire des objets, je le sais aussi, ça. Et celui des graines à planter dans notre jardin. Les objets neufs. Les photos à peine tirées d'un mariage déjà vieux, mort, ruiné<sup>171</sup>.

Ce sont deux types d'objets qui sont évoqués ici : l'objet signifiant un avenir qui n'aura pas lieu, le coffre à jouets destiné aux enfants de Tana et Francesco, objet en devenir, encore inachevé, et dont l'achèvement n'aura plus de sens, et l'objet trace du passé : « les objets neufs » offerts au mariage, « les photos », par excellence mémoire du passé. Mais cette distinction n'est pas si évidente et l'évocation des objets ne dresse justement pas de frontière nette entre passé et avenir, puisque la force des choses vient justement de leur capacité à résister au temps et à être à la fois trace du passé et assurance illusoire d'un avenir. Ainsi, les « objets neufs », font partie du souvenir du mariage, mais l'adjectif « neufs » insiste sur le fait qu'ils ne faisaient pas encore partie du passé des jeunes mariés, et en fait des objets appelés à un avenir, tournés vers l'avenir. Les photos sont « à peine tirées », donc n'ont pas encore été regardées, elles ne font pas elles-mêmes déjà partie du passé, mais elles sont traces du passé, d'un mariage « déjà vieux, mort, ruiné » : elles sont paradoxalement la trace à peine née d'un passé déjà enseveli, elles sont comme en retard sur la vie, dépassées avant d'exister, rappelant en cela la mort prématurée de Francesco auquel on pourrait attribuer ces trois adjectifs. L'évocation des « graines à planter » concentre cette aberration : traces

---

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 263.

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 323.

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 186-187.

du passé, d'un cadeau offert lors du mariage, elles étaient destinées à pousser dans le « jardin » des amoureux, et ce cadeau n'avait de sens que dans l'avenir. Une graine n'est offerte qu'en vertu de ce qu'elle va devenir lorsqu'elle sera plantée, et cette évocation qui vient après celle de l'enfant qui ne naîtra pas, en est une métaphore, de même qu'elle est une métaphore de tout cet avenir qui s'ouvrirait et qui a été fauché avant l'heure. Convoquer ces objets par les mots, c'est encore tenter de leur donner un pouvoir que malheureusement ils n'ont pas, Tana elle-même en a conscience lorsqu'elle affirme « le dérisoire des objets », intuition lucide qui vient juste après le regard sur « les copeaux sur le béton », métaphore de la destruction inévitable du passé, le « béton » rappelant le stade et « les copeaux » les corps inertes des victimes. La matière vivante du bois reste sacrifiée, une fois heurtée à la brutalité froide du béton, absurdes et vains copeaux dont le sacrifice n'aura pas même servi à la construction d'un avenir. Les copeaux se heurtent au béton comme le passé au présent, un passé en devenir qui se brise sur un présent arrêté. Ce choc est d'autant plus tragique ici qu'il ne s'agit pas encore du passé pour le père de Francesco, qui ne connaît pas encore la mort de son fils au moment où Tana imagine cette scène. Ainsi elle imagine, non sans ironie tragique - à laquelle le lecteur participe -, ce qui est encore du présent pour le père de Francesco, mais qui est déjà irrémédiablement du passé pour elle, et elle se projette dans le futur imminent où pour le père, ce présent deviendra également du passé. La particularité du coffre à jouets est donc d'être un objet imaginé comme étant en devenir au moment même où Tana connaît déjà son absurdité, sa vanité, son absence d'avenir. En cela, ce coffre porte la présence du passé heureux au cœur du moment présent lui-même, de par l'ignorance tragique du père encore à l'ouvrage, charpentier aussi innocent et pur que le Joseph biblique concentré sur sa tâche.

D'autres objets imposent leur présence tragique dans la voix de Tana d'une façon peut-être encore plus cruelle car ils sont une trace réelle et tangible du passé, et non une trace imaginaire. Ainsi, le retour dans la chambre d'hôtel bruxelloise le soir même du drame insiste sur l'improbable intégrité physique des objets qui sont sortis indemnes du choc surgi dans le stade :

C'est comme de se faire piétiner le cœur quand j'entends le nom de cet hôtel, quelque chose de terrifiant, l'espace des fleurs rouges sur les murs et dans la salle de bains la trousse défectueuse – comme si on n'avait rien fait de plus insurmontable que l'existence de deux brosses à dents et d'un gobelet en plastique, rien de plus cruel que le néon et la robinetterie d'une salle de bains.<sup>172</sup>

C'est bien ici la brutalité de la présence des objets qui est insupportable, et fait retarder à Tana le moment du retour dans la chambre d'hôtel, où elle ne pourra revenir qu'accompagnée de

---

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 188.

Jeff. Le contact visuel et physique avec ces objets a cela de « terrifiant » qu'il rend directement présent un passé révolu. Les « fleurs rouges », connotant à la fois l'amour et le sang, Eros et Thanatos, faisant fusionner l'avant d'une chambre de voyage de noces avec l'après du bain de sang, sont terrorisantes de par « l'espace » qu'elles prennent sur le mur, les brosses à dents de par leur « existence », car paradoxalement les objets ici personnifiés, prennent vie, tirent une vie d'autant plus puissante de la mort de Francesco. Le néon et la robinetterie semblent lancer à Tana un regard « cruel » parce qu'ils ont résisté à la mort et que leur présence est d'autant plus visible et révoltante qu'ils sont signe intact du passé. La trousse « défaite » rappelle à la fois la débâcle des corps et le désordre du stade, mais surtout le joyeux désordre amoureux de l'arrivée à l'hôtel : le chaos s'impose ironiquement comme signe de mort alors qu'il était signe de vie. Ces objets fonctionnent bien comme la survivance du passé que Bergson a observée dans l'émergence du souvenir car ils réveillent un souvenir récent malgré la rupture de la mort, et c'est cette expérience qui est particulièrement douloureuse. Les objets sont en effet à la fois présence et absence, trace d'un état qui est dorénavant absent, et c'est ce qui fait selon Bergson l'essence même du souvenir qui « demeure attaché au passé par ses racines profondes » et « si, une fois réalisé, il ne se ressentait pas de sa virtualité originelle, s'il n'était pas, en même temps qu'un état présent, quelque chose qui tranche sur le présent, nous ne le reconnâtrions jamais pour un souvenir. »<sup>173</sup> Ce que Tana ne supporte pas lors de ce retour à l'hôtel c'est bien le statut terrible de souvenir que lui lancent ces objets en plein visage, souvenir qui n'est pas encore enfoui dans l'inconscience qu'il éclate déjà comme irrémédiablement coupé du présent par l'absence immense que signalent les objets. Comme le résumait les mots de Ricoeur commentant Bergson, ces objets obligent Tana à « trancher sur le présent, reconnaître pour un souvenir », ils la mettent face à « l'énigme, tout entière réaffirmée, de la présence de l'absence et de la distance. »<sup>174</sup>

Lorsque, trois ans après, Tana revient sur la mort de Francesco et sa suite immédiate, les objets affirment encore leur présence ironique malgré le temps écoulé. Au moment où Tana reprend pour la première fois la parole dans la troisième partie du roman, le motif des grains de riz réapparaît immédiatement et mêle poétiquement le moment du mariage et celui de la mort, comme si après coup, leur proximité temporelle les rendait simultanés : « C'était notre voyage de noces et les grains de riz comme des lucioles volent au-dessus de toi, ils tombent sur toi, ton corps inerte »<sup>175</sup> Le passage de l'imparfait au présent de l'indicatif révèle ici une confusion des différents moments,

---

<sup>173</sup> Henri Bergson, *Matière et Mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, Presses Universitaires de France, 1896, p. 277.

<sup>174</sup> Paul Ricoeur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Editions du Seuil, 2000, p. 561.

<sup>175</sup> Laurent Mauvignier, *Dans la foule, op. cit.*, p. 315.

et le mouvement vers le passé que tente Tana aboutit instantanément à un présent vague, se rapprochant d'un présent de vérité générale par la valeur éternelle du tableau poétique de la mort qui est peint ici. L'expression « voyage de noces » concentre en effet le moment du mariage et de la mort, puisqu'il a été à la fois prolongement du mariage et mise à mort des « noces », et c'est naturellement que la voix passe de cette expression aux « grains de riz » remontant au moment antérieur de la fête, puis au « corps inerte » sur lequel la phrase s'arrête, brisée dans son mouvement comme le mouvement des grains de riz est stoppé par le cadavre dans leur chute vers le sol, comme l'évocation du passé se heurte à cette mort toujours actuelle, qui englobe tout dans un hors- temps et rend vaine toute tentative de reconstitution chronologique des faits. Dans le souvenir de Tana, le vol joyeux des grains de riz se mêle confusément à la mort de Francesco, la comparaison aux « lucioles » leur donne vie et confère un aspect irréel à la scène du mariage, qui semble déjà une annonce de la mort. La mort semble enfin acceptée comme réelle alors que le mariage, au contraire, est, lui, ramené à une forme d'irréalité, comme si le temps écoulé avait fait de ce souvenir une illusion. La répétition du pronom « toi », qui devient sans transition « ton corps inerte » après la virgule, reproduit dans les mots le passage brutal de la vie à la mort, le syntagme ambigu « ils tombent sur toi » pouvant d'ailleurs se lire ironiquement comme la description des hooligans provoquant l'écrasement du corps de Francesco. Le motif des grains de riz prend donc ici une nouvelle épaisseur ironique grâce à cette ambiguïté, concentrant la joie et la cruauté d'avoir participé à la mort de Francesco, comme si c'était le mariage lui-même et ses festivités qui l'avaient mis à mort, la proximité temporelle induisant après coup un lien de cause à effet, d'ailleurs véritable puisque c'est le cadeau de mariage qui a rendu possible les circonstances de la mort. L'entremêlement d'un mouvement ascendant et d'un mouvement descendant rappelle également le motif des ballons de baudruche volant dans le stade au moment où Francesco a été écrasé.

Juste après ce passage, lorsque se réveille dans l'esprit de Tana l'image du corps inerte de Francesco, elle revoit « ce lacet dont (il lui avait) dit la veille qu'il faudrait le changer avant qu'il casse, et qui a tenu le coup, malgré tout ça »<sup>176</sup>. Ce lacet impose lui aussi sa présence ironique, puisqu'il a survécu à celui qui le trouvait fragile et comptait mettre fin à son existence d'objet. Paradoxalement, ce qui est interchangeable dispose d'une vie plus longue que ce qui était unique, et le fait de ressusciter le regard ignorant de Francesco sur ce lacet perçu comme négligeable crée un renversement de perspective dont la mort est l'agent. En effet, le rapport de force entre être humain et objet semble s'inverser, puisque l'objet, censé être soumis aux gestes et aux décisions de

---

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 315.

l'homme, a été le plus fort, comme le fait ressortir l'expression « tenir le coup » qui personnifie le lacet. Les objets sont parfois les plus forts et leur présence prolongée l'affirme avec cruauté.

C'est à cette force de survie des objets liés à Francesco et à leur amour, que Tana va tenter de s'accrocher pour prolonger artificiellement la vie de celui qu'elle aimait, en « faisant comme si », en utilisant ces objets toujours présents pour ressusciter l'absent. Coudre les ourlets des pantalons de Francesco, voilà le geste qui empêche Tana de sombrer juste après sa mort, car il prolonge l'évidence de sa présence, la permanence de son corps :

Je serai une veuve de vingt-trois ans avec les ourlets trop lâches des pantalons d'un mari mort quelque part. Alors j'ai décidé de les reprendre quand même, et j'ai pris le pantalon et la boîte à couture dans le placard où ta mère la rangeait. [...] J'ai refait les ourlets de ton pantalon, je n'ai pas parlé, puis j'ai lavé ton linge comme pour que tu puisses t'en servir.

Pour conjurer son assimilation à « une veuve de vingt-trois ans » par l'intermédiaire du futur auquel s'accroche la fatalité, pour conjurer le vide laissé par les ourlets « trop lâches » et le mari « mort quelque part », il y a l'action. L'inconsistance terrifiante de la mort, qui laisse place au vide physique et enlève tout repère, comme le montre l'expression vague « quelque part », est ainsi repoussée par l'enchaînement chronologique d'actions exprimées au passé composé – temps qui les situe précisément les unes par rapport aux autres - et reliées selon un ordre rassurant par les adverbes « alors » et « puis », ainsi que la conjonction de coordination « et ». Les actions se succèdent dans un calme suggéré par la négation du verbe parler ainsi que le rythme régulier des phrases, et c'est un autre futur que dessine le geste de « reprendre » les ourlets, et qui apparaît à la fin de la phrase : « comme pour que tu puisses t'en servir ». La comparative qui s'associe étrangement à la proposition circonstancielle de but, nappe d'incertitude cet objectif, et rapproche le geste d'un jeu d'enfant où Tana endosserait un autre rôle que celui de la « veuve de vingt-trois ans », celui de la femme dévouée à son mari dans un quotidien stable, qu'elle n'aura pas été. La permanence de l'objet permet ici de remplacer une réalité par une autre, et la survie des pantalons permet la survie provisoire de Tana.

La présence ironique des cartons du déménagement, ramenés chez la mère de Tana par Gavino quelques mois après la mort de Francesco et qui, comme le lacet ou les pantalons, court-circuitent le passage du temps, est tellement insupportable à envisager que la jeune fille quitte la maison pour ne pas assister à leur retour. Elle trouve le lendemain matin sa mère occupée à épousseter les cartons et voit surgir des mots venus du passé :

alors il a fallu reconnaître [...] les lettres noires écrites par moi et par Francesco, *vaisselle, fragile, livres, disques, vêtements, papiers, bibelots, merdiers, divers*. C'était il y a combien de temps ? Dix ans ? Vingt ans

déjà ? Et même peut-être mille ans qui avaient tenu comme ça dans une poignée de mois, de semaines, et pourtant [...] j'ai vu le mot *fragile* en majuscule, souligné deux fois d'un trait vil<sup>177</sup>

La difficulté à « reconnaître » les mots écrits au temps heureux qui a précédé la mort, marque bien la distance, infranchissable pour Tana mais allègrement franchie par les lettres noires, entre passé et présent. Comme on le voit dans les interrogations sur la durée écoulée depuis lors, qui progressent dans une gradation ascendante, ce n'est pas le temps mesuré qui importe, mais la conscience de deux dimensions spatio-temporelles impossibles à faire coïncider. En effet, il est impossible de faire se succéder dans une continuité le moment où les mots ont été écrits, et le moment où ces mots sont relus par Tana. L'hyperbole « mille ans » figure l'écart ressenti entre deux périodes séparées mentalement par une faille immense, ainsi que la métaphore spatiale qui la suit, « qui avaient tenu comme ça dans une poignée de mois, de semaines », mettant en évidence la discordance entre temps réel mesurable – temps de la norme-, et temps perçu par la sensibilité. La gradation qui existe entre « mois » et « semaines » expose en effet des durées plus restreintes, et raccourcit brutalement le champ ouvert par les « mille ans » qui précédaient, suggérant que le temps réel écoulé depuis la confection des cartons est largement inférieur à celui qui est venu spontanément à l'esprit de Tana. Les objets ont franchi avec facilité ce que l'être humain ne peut franchir, tout alourdi qu'il est de sentiments, comme en témoigne ironiquement le mot « *fragile* en majuscule », inscription prophétique d'une fragilité des êtres que Tana ne comprend qu'après coup. L'adverbe « pourtant » peut au contraire indiquer que Tana, dans un pressentiment tragique, avait deviné la fragilité de son mariage en écrivant le mot « fragile » en majuscules et en le soulignant deux fois.

En effet, si les objets semblent échapper à la mort et porter la trace d'un passé que les êtres ont déserté, ils sont également porteurs d'une fatalité découverte après coup mais qui était déjà perceptible dans le passé. Leur présence n'est pas seulement tragique parce que leur permanence s'oppose à la vulnérabilité des vivants, mais aussi parce qu'ils semblent, comme ce mot « fragile », pouvoir être relus après coup comme signes annonciateurs du désastre, comme une parole de vérité indissociable d'une forme de fatalité. L'appareil photo brisé juste avant la mort de Francesco porte ainsi le message de cette mort imminente, et en est le signe avant-coureur qui oblige Tana à mettre fin au rêve d'avenir auquel elle se raccroche encore pour nier la mort, dans le passage cité précédemment :

[...] quand nous regarderons les photos, bientôt – mais, tant pis, il n'y aura pas de photos, l'appareil a volé en éclats quand on m'a poussée et je suis tombée – j'ai vu le petit Kodak qui a roulé et explosé en mille morceaux

---

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 375.



minuscules comme de la poussière et des paillettes de verre, elles ont brillé sur les marches de béton, la pellicule comme un long serpent, alors nous ne verrons pas les photos sur le canapé<sup>178</sup>

Nous l'avons vu avec l'évocation des photos du mariage, la photographie est un pont entre passé et présent et permet la survivance de traces, or s'il y a bien eu des photos d'un mariage déjà mort au moment où celles-ci ont été développées, il n'y aura pas de photos du match, pas de photos du voyage de noces, et l'anéantissement de l'appareil photo presque concomitant à la mort de Francesco semble bien une prémonition tragique de celle-ci. Le langage des objets est porteur d'une vérité et d'une continuité du temps malgré les césures apparentes. La force tragique des objets consiste aussi à se faire messagers d'évènements funestes, comme le choc de l'appareil photo annihile à l'avance la possibilité d'un souvenir, d'une trace du moment du match. Cette chute interdit au moment présent d'être conservé, et l'intuition de l'objet consiste ici à anticiper et à signaler en même temps le séisme qui est en train d'engendrer une cassure nette entre passé et présent. C'est d'ailleurs grâce à l'explosion de l'appareil photo que Tana est contrainte de regarder en face pour la première fois un avenir qui n'est pas celui dont elle a rêvé, et de reformuler sa proposition première à la forme négative, « quand nous regarderons les photos, bientôt » devenant « alors nous ne verrons pas les photos sur le canapé » et la « poussière » n'étant pas sans annoncer discrètement l'état futur du corps de Francesco, encore inimaginable. Se dessine donc derrière la permanence des objets, la possibilité d'une continuité entre passé, présent et avenir, malgré la cassure irrémédiable de la mort. Et cette continuité prend la forme d'une fatalité.

Dans le présent du voyage de Sibylle qui se déroule peu à peu sous nos yeux, certains objets apparaissent aussi comme les signes annonciateurs d'une fatalité tragique. Le pistolet donné à Sibylle par Djamilia porte ainsi la menace de la mort. Comme Benoît, le mari rencontré juste après l'accident en Corse, le pistolet est un faux sauveur, un cadeau empoisonné. Sibylle en a conscience lorsqu'elle reçoit ce présent « elle déteste les armes à feu et a toujours pensé qu'avec une arme, rien ne bon ne pouvait arriver. »<sup>179</sup> La question immédiate de Samuel, qui reviendra de façon lancinante, porte la menace de la fascination qu'exerce l'arme sur lui : « Dis, tu me montres le pistolet ? Je peux regarder le pistolet ? »<sup>180</sup> Lors de « la fugue dans la fugue » de Samuel, qui sera à l'origine de la mise en danger de sa mère, le geste d'emporter le pistolet n'est pas anodin et porte confusément la menace d'un suicide ou d'un matricide. Ce pistolet, objet porteur de mort, concentre l'hypothèse

---

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>179</sup> Laurent Mauvignier, *Continuer, op. cit.*, p. 79.

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 79.

d'une issue tragique, et c'est dans une énergie libératrice que Sibylle le jettera du haut de la cime des montagnes. Si cet objet prend son sens en tant qu'arme défensive, puisque Djamilia « avait décidé d'avoir un pistolet le jour où son père avait été tué par un loup, juste devant la porte de leur yourte »<sup>181</sup>, l'arme, acquise trop tard pour sauver le père, arrivera trop tard également pour sauver des loups Starman, le cheval de Samuel, dans la grotte où il agonise. L'arme brille encore par son absence à ce moment où elle aurait pu achever le cheval pour éviter qu'il soit la proie de la meute : « une seconde l'image de Djamilia passe devant elle, la mort de son père, les loups, celui qui avait tué son père, oui, l'arme, et maintenant ce pistolet Sibylle serait bien contente de l'avoir »<sup>182</sup>

L'objet est bien le signe d'une perception du temps tragique et il impose sa présence de façon ironique : fatalement, comme il l'était dès son acquisition, il restera impuissant contre les loups, concentrant un destin d'échec et d'inutilité contre l'instinct sanguinaire de ces animaux. Pourtant, sa signification reste ambiguë : il les a sauvés de l'attaque des voleurs kirghizes, et c'est au moment où Sibylle l'aperçoit sur le sol dans sa recherche éperdue de Samuel en fuite dans les montagnes que l'instinct de survie se réveille en elle et qu'elle décide de se protéger du froid et de la pluie qu'elle laissait passivement s'infiltrer en elle : « oui, pas de doute, un vieux flingue noirâtre, le canon, égratigné. Et alors, elle reste une seconde sans comprendre et décide de partir, cette fois la pluie devient insupportable. »<sup>183</sup> De même, lorsque « sans réfléchir elle avance vers le bord de la falaise » pour « serrer fort le pistolet qu'elle n'aurait jamais dû accepter et le balancer dans le vide aussi loin qu'elle le pourra », elle semble se libérer de cette menace mortelle qui pèse sur elle depuis le début du récit, mais l'arme tombe « sans vraiment s'abîmer – car non, elle reste compacte, l'arme, ne se détruit pas, ne se disloque pas, *elle glisse et disparaît entre les failles, en contrebas.* »<sup>184</sup> Si l'arme est métaphore de la mort qui menace Sibylle, on voit bien ici que son abandon n'anéantit pas la menace, puisque, à peine quelques pages plus loin, les mêmes mots pourraient être repris pour décrire sa propre chute. Le trajet de l'arme dévalant les montagnes préfigure celui de la mère. Cette chute en annonce et en appelle une autre, mais l'invulnérabilité de l'arme annonce aussi celle de Sibylle, qui « ne se détruit pas, ne se disloque pas ». L'arme véhicule ainsi une intuition tragique sur l'histoire de Sibylle, signe d'une fatalité à l'œuvre dès son origine, et qui en fait l'écho de celle de Tana.

---

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 201. (je mets en italiques)

### 1.4.3. Une lignée maudite

Si Tana ne peut accepter la cassure dans la « trajectoire » de sa vie qu'instaure brutalement la mort de celui qu'elle aime, et si, comme nous l'avons vu, un mouvement de négation de la mort surgit en elle pour rétablir la logique d'une continuité cohérente et programmée, une autre « programmation » apparaît en filigrane, derrière cette évidence de bonheur à deux attendue par les jeunes gens. Cette autre ligne déjà tracée derrière la ligne apparente est celle qui va s'accomplir, et celle qui annonçait la mort, inévitable, de Francesco, pour peu que l'on sache lire le langage prophétique de la vie.

Cette fatalité qui pèse sur Tana est incarnée par sa mère, véritable Cassandra répétant sans cesse, durant son enfance, l'inévitable trahison des hommes, lui faisant porter le poids du départ prématuré de son père en le généralisant à toute la gente masculine, et lui attribuant d'avance le rôle de la « veuve de vingt-trois ans » dont elle ne pourra qu'endosser l'habit. La mort de Francesco, lorsque l'on se place sur cette ligne lucide tracée par Tana depuis sa naissance, n'apparaît que comme confirmation d'une attente, presque comme une évidence :

oh non Francesco, il ne fallait pas faire ce que tu as fait, lui donner raison, à elle et au malheur pour les femmes quand elle m'a bassinée toute mon adolescence au sujet des hommes qui meurent comme des mouches, et des mouches qui tournoient comme des ballons de baudruche et des fanions dans les stades, au-dessus des hommes.<sup>185</sup>

La mort de Francesco est bien perçue comme « donnant raison » à la figure du Destin représentée par la mère de Tana, elle ne fait que rétablir une cohérence, accomplir un ordre donné depuis l'enfance, inscrit dans l'identité même de Tana ou dans celle que sa mère a voulue pour elle. L'emploi de l'article défini à valeur générique pour « les femmes » et défini contracté pour « des hommes », l'association du nom « malheur » aux femmes, ainsi que l'emploi du verbe mourir au présent gnomique, avec pour sujet les hommes, semblent bien répartir le sort des hommes et des femmes de façon nette en deux camps, distincts, sous la forme d'un chiasme sonore (malheur/ femmes/ hommes/ meurent) : les femmes sont destinées à être malheureuses car les hommes meurent. Cette logique, qui peut rappeler la vieille fatalité de la guerre, est pourtant ici celle de l'accident, pour le père de Tana comme pour son mari, accident à la fois fruit du hasard et programmé. La comparaison des hommes à des mouches (qui évoque d'ailleurs la mort collective et rapide du champ de bataille, l'auteur réactivant ici l'expression « tomber comme des mouches », signifiant « mourir en nombre ») est remodelée après coup par l'épanorthose « et des mouches qui

---

<sup>185</sup> Laurent Mauvignier, *Dans la foule*, op. cit., p. 265.

tournoient comme des ballons de baudruche et des fanions dans les stades », qui ajoute un comparant aux « mouches » qui étaient déjà un comparant, grâce à la répétition de la conjonction « comme ». La fin de la phrase ne rapporte plus les propos proférés par la mère, mais utilise les « mouches » comme transition pour entrer dans le regard de Tana qui superpose cette vision à celle des ballons et des fanions qui volent au-dessus du stade où est mort Francesco, comme si la prédiction de la mère avait trouvé là le terrain idéal pour s’accomplir, et que l’avenir s’était, malgré elle, conformé à la prophétie répétée durant l’enfance. Cette prophétie accomplie au moment où le personnage ne s’y attend pas et qui le rattrape au cœur même de son aveuglement, décillant son regard après coup seulement, évoque les grands mythes tragiques tels que celui d’Œdipe. L’emploi de l’article défini à valeur générique « les stades » fait écho à la formulation de la malédiction générale des femmes par la mère, et semble donner une extension cosmique à la fatalité, le regard s’élevant des hommes aux mouches, puis aux ballons et aux fanions, et redescendant ensuite brutalement aux hommes à la fin de la phrase : « au-dessus des hommes ». Ces derniers apparaissent ainsi comme les jouets minuscules et dérisoires de puissances supérieures représentées par le ciel et les objets qui y tournoient. Ironiquement, nous pourrions dire que les hommes apparaissent bien comme le terrain de jeu des dieux ou du Destin, et il n’est pas anodin ici que le stade devienne le champ de bataille moderne des hommes.

Comme les héros des tragédies grecques et latines, Tana semble donc victime d’une faute originelle qui a entaché sa famille et qui se transmet comme un héritage infernal. La mère de Tana est bien l’annonciatrice d’un destin funeste, mais aussi la complice de ce destin, ce qui n’apparaît clairement à la jeune italienne qu’après le drame :

Tout à coup c’est apparu devant moi, cette évidence, maman ne disait rien non par respect mais par mépris, elle attendait la chute en ricanant, en se disant pauvres gens naïfs, pauvre idiote, ma fille, que crois-tu avec ton petit appartement refait à neuf et vos cœurs si pleins d’amour et d’odeurs d’acrylique, toutes ces odeurs de propre et vos cœurs pleins d’amour ?<sup>186</sup>

Le ricanement de la mère, ainsi que le discours silencieux qui lui est attribué, dans son attente de la « chute » à venir, font d’elle l’alliée des puissances maléfiques qui s’abattent sur sa fille. La fille reconstruit après coup le passé heureux en faisant peser sur lui le regard de sa mère, méprisant, ironique – avec les adjectifs axiologiques « pauvre(s) » et « petit » - et impatient que s’accomplisse le destin pour confirmer ses dires, pour donner sens à sa propre existence cassée par la mort. Le rapprochement répété entre les « cœurs » des amoureux et les « odeurs » de l’appartement et des travaux, insiste sur la précarité de l’amour, ramené à l’aspect matériel de l’appartement, le parallèle invitant à penser que l’amour est aussi éphémère et évanescent qu’une

---

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 334.

odeur. « Cette évidence » tragique, Tana ne la relit qu'après coup dans son passé, mais il semble qu'elle était bien là, que cette mort était la seule suite possible de sa vie, puisqu'il lui appartenait de prolonger la lignée familiale de femmes endeuillées. Cette fatalité, cette pré-conscience de l'avenir, pourrait d'ailleurs être rapprochée de ce que Ricoeur nomme « l'oubli de réserve », et qu'il oppose à « l'oubli destructeur », comme si la mort de Francesco n'était qu'une réminiscence de la mort du père de Tana : « ainsi est-il possible d'apprendre ce que d'une certaine façon on n'a jamais cessé de savoir. Contre l'oubli destructeur, l'oubli qui préserve. »<sup>187</sup> On comprend mieux ainsi comment la mort de Francesco peut être à la fois évidence et cassure nette, Tana ayant comme oublié ce qui depuis son enfance était inscrit, tout en en gardant la trace cachée.

Comme si l'intuition d'une fatalité tragique inscrite en elle surgissait immédiatement après la mort de Francesco, c'est paradoxalement à ce repère de son enfance que se raccroche Tana pour repousser encore cette mort, quand elle convoque dans son monologue la présence rassurante de la « maman », contre laquelle elle n'éprouve pas encore de colère :

Non,

tout ça n'est pas vrai. On verra demain ; demain est un autre jour, Francesco. Maman. Maman, viens, ensemble nous irons chez l'oncle, toutes les deux, avec Grazia aussi [...] Et alors l'oncle te dira que les hommes ne sont pas tous mauvais et que pleurer ne les fait pas revenir – et toi tu me diras encore, tu vois ma chérie, les hommes sont comme ça, ils promettent des choses et puis voilà ils disparaissent, ils vont acheter des cigarettes et hop un camion avec des bonbonnes de gaz les renverse quand ils sortent du tabac, et voilà, le téléphone sonne : madame, j'ai le regret de vous annoncer que votre mari,

Francesco<sup>188</sup>

La disposition du texte et les blancs typographiques sont le signe que la présence de la mère est convoquée par la voix de Tana pour repousser la réalité de la mort de Francesco, comme l'assène le « non » initial puis la négation d'un « tout ça » vague, pour ouvrir à un « demain » possible, répété dans une anadiplose et associé à l'emploi du futur. Comme durant l'enfance, la présence de l'oncle ouvrait un nouveau possible, un ailleurs réconfortant pour la petite fille et sa mère, le discours de l'oncle propose un envers à la prophétie de la mère, en nuançant le propos : « les hommes ne sont pas tous mauvais » et en incitant à sortir du deuil : « pleurer ne les fait pas revenir ». Mais l'appel à la mère et à ce souvenir d'enfance pour tenter de rendre l'avenir ouvert est bien vite rattrapé par le discours écrasant de la mère, qui prend immédiatement le dessus sur celui de l'oncle, et qui enlève tout espoir possible à l'enfant comme à la jeune fille perdue dans le chaos du stade. Ce discours est lui-même inévitable, comme le montre l'emploi du futur et de l'adverbe « encore » : « et toi tu me diras encore ». Si le futur était convoqué au départ pour réinstaurer des

---

<sup>187</sup> Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 572.

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 231-232.

repères rassurants et prédictibles, il ramène au ressassement et à l'enfermement dans une fatalité tragique, ce que confirme la répétition de « voilà » induisant l'idée que tout est joué d'avance, ainsi que l'emploi du pluriel « les hommes » repris par « ils » et du présent de vérité générale (« promettent », « vont », « renverse », « sonne »). L'appel désespéré à la mère aboutit de façon inévitable à ouvrir dans le texte même l'absence du père, et l'inachèvement de la phrase finale, l'impossibilité à prononcer le verbe mourir appliqué au père, fait se superposer la mort du père et celle de Francesco dans ce même déni, visible dans le blanc qui suit immédiatement le groupe nominal « votre mari », blanc que la voix comblera par le prénom « Francesco ». La voix de Tana, encore inconsciente de cette fatalité qui s'accroche à elle et du lien profond et caché qu'entretiennent la mort de son père et celle de Francesco, restitue tout de même le lien, en porte déjà l'intuition, et l'effort pour rapprocher de façon incantatoire au début de ce passage les mots « Francesco » et « maman » se mue inéluctablement en rapprochement visuel, au-delà du blanc de la mort encore innommable, entre Francesco et le père absent.

La fatalité qui pèse sur le parcours équestre de Sibylle et de son fils semble également accrochée à son histoire familiale, puisque l'ambition de devenir chirurgienne représentait déjà une façon pour Sibylle de « rompre avec cette fatalité qui aplatit sa famille génération après génération »<sup>189</sup>. Cette lignée maudite qui, en prenant la forme de la mort de Gaël, viendrait rattraper la jeune Sibylle à qui tout réussit - amoureuse, future chirurgienne passionnée, écrivain bientôt publiée – et l'abatte pour longtemps, est un fil que l'auteur ne choisit pas d'approfondir, puisque les parents de Sibylle restent des silhouettes à peine esquissées, contrairement à la mère de Tana et à la figure du père. Cette fatalité semble surtout liée au milieu social de Sibylle, pour lequel le métier de chirurgien constituerait une formidable ascension : « Elle pense que la réussite est un cadeau à faire aux siens ; elle pense à sa famille – son frère, sa sœur, ses parents et ses grands-parents, faire des études, devenir chirurgien, non seulement ce serait extraordinaire pour elle, mais ça le serait pour eux tous. »<sup>190</sup> La lutte contre la fatalité sociale donne une dimension collective à son ambition personnelle, ce qui distingue nettement Sibylle de Tana, pour qui le deuil du mari est un deuil répété d'une génération à l'autre, et pour qui la fatalité prend la forme de l'accident et du hasard. Cependant, c'est à travers l'accident que Sibylle verra également la fatalité familiale s'accomplir, de façon plus indirecte. C'est en effet la mort de Gaël, liée au hasard de sa présence sur les lieux d'un attentat, qui viendra contrecarrer les plans professionnels de Sibylle et l'« aplatir » à son tour sous le rouleau compresseur du destin.

---

<sup>189</sup> Laurent Mauvignier, *Continuer, op. cit.*, p. 104.

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 104.

#### 1.4.4. Une propension fatale à anticiper l'avenir et à « ne pas être entièrement dans son geste »<sup>191</sup>

Tana et Sibylle se rejoignent dans une perception du temps qui consiste à regarder trop loin devant, à se projeter constamment vers la fin ou l'avenir – tendance ironiquement inscrite par l'auteur dans leurs prénoms mêmes – et qui les mène toutes deux à être toujours en décalage avec leur présent. Aspirées par l'avenir, en avance sur la course du temps, ce présent leur échappe, et les conséquences de cette semi-absence leur sont parfois funestes.

#### Tana, Thanatos avant l'heure

Le pont temporel - rendu visuel par le texte qui marque un retour à la ligne entre les mots « votre mari » et « Francesco » dans le passage cité ci-dessus<sup>192</sup> - entre la disparition du père et celle de Francesco, était donc déjà présent dès l'enfance de Tana, qui n'est que le jouet d'une fatalité formulée par sa mère. Ainsi, le présent ne peut être qu'à la fois reproduction du passé et anticipation de l'avenir. De même que dans l'appartement de Tana et Francesco, le lit anticipe sur un été qui n'aura pas lieu et permet de vivre un avenir par anticipation, tout dans la vie de Tana était déjà écrit : « car il y avait déjà des nuits comme celles de cet été que nous ne connaissons jamais ensemble, mais qui était venu jusqu'à nous à la fin du mois de mars et au début d'avril »<sup>193</sup> Au-delà de la permanence ironique de l'objet – ici l'appartement et le lit- étudiée précédemment, l'avenir semble en effet s'offrir à l'avance aux deux amoureux, comme pour leur permettre de vivre en accéléré une saison en même temps qu'une autre, la chronologie habituelle étant comme modifiée par une force supérieure qui sait qu'ils n'auront pas d'été ensemble dans leur appartement, ce qu'exprime la personnification de l'été qui « était venu jusqu'à » eux, la confusion temporelle étant figurée ici par une métaphore spatiale. L'été est aussi métaphore de l'acmé de la vie que Tana ne vivra pas, et la précocité de cette saison est à l'image de la précocité de son veuvage. Toute la vie de Tana semble en effet contenir déjà en germe un avenir figé d'avance, le temps semble s'être concentré en elle pour faire obéir la ligne du hasard à celle du destin. Le voyage de noces, par exemple, n'est envisagé par Tana que comme une projection répétée maintes fois dans ses rêves d'enfant :

Ne pas penser que ce moment où nous sommes montés dans le train avait été [...] pour moi, quelque chose comme le début de cette vie que j'avais rêvée cent fois, comme depuis toujours j'avais rêvé de ce jour qui

---

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>192</sup> Voir note 168.

<sup>193</sup> Laurent Mauvignier, *Dans la foule*, *op. cit.*, p. 333.

viendrait de partir avec l'homme que j'aurais choisi d'épouser. Oui, pourquoi pas le dire, même si c'est ridicule, grotesque, l'homme de mes rêves.<sup>194</sup>

Tout est anticipation dans la perception du temps de Tana « depuis toujours », et ce sont donc deux anticipations qui vont s'entrechoquer et se confronter : celle, funeste, que sa mère a programmée pour elle à travers ses prophéties concernant les hommes, et celle, heureuse, qu'elle a échafaudée depuis l'enfance pour lutter contre la première<sup>195</sup>. L'épaisseur tragique que l'auteur donne à son personnage tient pour beaucoup à cet entrechoquement, et à la naïveté de Tana, rendue sensible par la répétition du verbe « rêver », puis l'emploi du nom « rêves ». Son aveuglement, son ressassement à l'avance d'un avenir heureux – comme le montre l'hyperbole « cent fois » et l'emploi répété du plus-que-parfait - n'empêchent pas à la fatalité de s'exercer, et le vieillissement prématuré dont elle est physiquement victime après la mort de Francesco, à travers les rides qui apparaissent sur son visage, est pleinement signifiant. En effet, Tana porte en elle son avenir, comme elle le portait déjà auparavant, mais la mort de Francesco, parce qu'elle était inscrite dès le départ, ne fait que révéler ce que Tana était condamnée à devenir : une veuve, une vieille femme de vingt-trois ans. Regarder cette mort en face revient à vieillir, à vivre sa vie en accéléré, à concentrer le passage du temps, à révéler la vérité d'une fatalité enfin advenue, paradoxalement attendue pour être soi. Son nom le disait dès sa naissance, et l'onomastique n'est pas sans ironie, elle ne pouvait devenir elle-même que dans la mort, par la mort, de même que la petite Antigone de Jean Anouilh est programmée dès le prologue pour « surgir soudain de la maigre jeune fille noire et renfermée que personne ne prenait au sérieux dans la famille », pour « être Antigone tout à l'heure »<sup>196</sup>. Pour Dominique Rabaté, qui voit dans chaque récit moderne « une promesse cathartique »,

la péripétie essentielle de la tragédie est ce moment de reconnaissance où le héros accepte de se savoir lui-même, égal au destin de son nom propre et jusque là inconnu. Dans la tragédie par excellence, c'est-à-dire *Œdipe-roi*, tel est bien le chemin que doit parcourir le roi de Thèbes. Comme le dit dans une très belle formule Laurent Jenny, Œdipe accepte d'entrer dans « la propriété de l'impropriété de son nom. »<sup>197</sup>

La mort de Francesco ne fait que mettre Tana enfin en accord avec le nom que l'auteur lui a choisi et qui lui impose d'accueillir en elle une partie de Thanatos. Cette mort la fait devenir elle-même et la hisse dans le roman au rang d'héroïne tragique. Les rides qui transfigurent son visage et semblent résulter du souffle de la mort sur elle, apparaissent d'ailleurs, sous le regard de Jeff, le soir même du drame, dans la chambre d'hôtel, à l'état d'esquisse et comme anticipation des rides

---

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 224-225.

<sup>195</sup> Nous pourrions convoquer le concept de résilience formulé par Boris Cyrulnik, qui s'avèrerait assez significatif pour plusieurs personnages de Laurent Mauvignier, mais notre propos n'est pas ici de développer un point de vue psychanalytique.

<sup>196</sup> Jean Anouilh, *Antigone*, Editions de la table ronde, Paris, 1946, p. 76.

<sup>197</sup> Dominique Rabaté, *Poétiques de la voix*, José Corti, Paris, 1999, p. 215. Pour la citation : Laurent Jenny, *La terreur et les signes : poétiques de rupture*, Gallimard Les essais, 1982, p.51.



réelles : « Elle [...] se retourne vers moi, sans sourire, le front si plissé qu'on pourrait compter, au-dessus des yeux, les rides qui viendront dans l'avenir »<sup>198</sup>. Il s'agit encore de rides presque imaginaires, comme le montre l'emploi du conditionnel présent, et le complément circonstanciel « dans l'avenir » reste vague : il pourrait faire référence au moment de la vieillesse réelle de Tana, mais la vision de Jeff est en fait prophétique d'un avenir tout proche où le visage de Tana va exprimer de façon condensée sa jeunesse et sa vieillesse, advenue avant l'heure, anticipée par la mort de Francesco qui fait d'elle une veuve. L'évocation des rides prématurées de Tana revient en effet dans sa voix propre, lorsque trois ans après elle évoque les semaines qui ont suivi le retour de Bruxelles, et sous la forme d'une fable poétique qui fait de ses nouvelles rides des brindilles recueillies sur son visage par la mère de Francesco pour les lui offrir :

une jeunesse qui avait déserté mon miroir et ne reviendrait jamais, comme si ta mère avait effacé ses rides pour que sa peau à elle puisse devenir blanche, [...] et qu'elle ait recueilli les rides au creux de sa main, comme des brindilles ou des cheveux, puis qu'elle ait soufflé dessus pour me les envoyer au visage [...] elle me donnait son histoire comme une partie de son fils, et j'acceptais.<sup>199</sup>

On peut lire dans ces rides qui apparaissent de façon déplacée sur le visage de Tana, comme symboliquement transmises par la mère de Francesco, la métaphore de l'identité même de Tana, qui est d'être toujours déjà dans l'avenir, d'avoir rêvé sa vie de femme tout en sachant intuitivement qu'elle serait marquée du sceau de la fatalité et qu'elle n'aurait jamais lieu, et l'essence même de son rapport au temps semble se refléter dans ces rides incongrues, qui inscrivent sur elle le poids d'années non vécues, ou au contraire déjà vécues de par la densité même de ce qui a été traversé. L'épaisseur des années, la condensation du temps, voilà ce qui fait de Tana une femme sans âge, qui n'aura plus d'âge après la collision avec la mort, une femme qui appartient à un temps non mesurable, un temps qui n'a jamais été pleinement habité et ne le sera jamais.

### **Sibylle, funambule en équilibre précaire entre passé et avenir**

A l'image de son ascension finale vers son fils perdu – elle-même métaphore de tous les enjeux du roman -, Sibylle est cette présence sur la crête, entre les deux versants abrupts du passé et de l'avenir qui menacent de l'avalier. Elle est cette femme qui tente de se tenir dans son présent, escarpé et étroit, où le moindre faux pas peut l'engloutir. Ce faux pas où culmine le tragique va avoir lieu, au sens figuré dans son erreur d'avoir oublié Samuel, et au sens propre lorsqu'il va provoquer sa chute. Ce faux pas sera le fruit d'une absence au présent, d'une fuite qui aura duré une seconde dans la double direction du passé et de l'avenir, ou plutôt d'une anticipation née du passé, lorsque surgit la conviction de la répétition. Sibylle frôle la mort parce qu'elle se laisse emporter par

---

<sup>198</sup> Laurent Mauvignier, *Dans la foule*, op. cit., p. 269.

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 336.

le rôle attaché à son prénom de prévoir l'avenir. C'est sa propre prédiction fatale qui manque de s'engendrer elle-même.

Une fois le danger des glaciers écarté, c'est à un passé enfoui que ce dernier va ramener Sibylle : à travers la colère qu'elle perçoit dans le regard de son fils sur elle, elle revoit celui du père de Samuel, Benoît, après son accident en Corse, où elle a frôlé la mort en 1998, parce qu'elle s'était mise en danger au cours d'une randonnée, parce qu'« à l'époque [...] elle était à bout de tout, et un gouffre sans fond s'était ouvert sous ses pieds. »<sup>200</sup> Le gouffre des glaciers est métaphore du gouffre moral dont Sibylle tente de s'extraire et d'extraire son fils par le voyage, mais ce gouffre présent la ramène au gouffre du passé, qu'elle rejoue à travers l'échec qu'elle vient de subir dans l'angoisse de l'enlèvement. L'échec est aussi une réussite, puisqu'ils ont survécu, mais elle a échoué à garder la confiance de Samuel, qui alors est décidé à faire cesser le voyage en contactant son père. Or la résurgence de l'épisode corse à ce moment-là est bien un symptôme de ce défaut de confiance en elle. La faille est là, réactivée avec ironie par Benoît au début du roman, lorsque Sibylle lui annonce son désir de partir dans l'aventure kirghize avec Samuel :

Samuel, tu sais, quand j'ai connu ta mère, elle venait de faire quelque chose d'extraordinaire, qui lui a valu les titres des infos. Tu ne le savais pas ? Non ? Ah, ça... Ta mère ne te l'a pas raconté ? [...] Elle a fait le tour de la Corse, c'est un tour difficile, c'est vrai. [...] Elle s'est perdue et a failli y rester. Oui, trois jours pour la retrouver glacée et affamée. Trois jours, presque morte. Tu ne lui as pas raconté, vraiment ?<sup>201</sup>

Voilà la menace que fait peser Benoît sur le voyage de Sibylle et son fils, sorte d'épée de Damoclès qui guette l'échec de la mère à protéger son fils, et cette révélation faite à Samuel juste avant le départ est une façon de semer le doute dans la confiance que le garçon peut avoir en sa mère, de même que l'avertissement suivant : « mais je te préviens, Samuel, où que vous soyez, si jamais la moindre chose se passe mal, je veux le savoir »<sup>202</sup> insistant sur la mise en danger, le risque encouru, Benoît semblant appeler de ses vœux ce qui pourrait « mal » se passer, passant sous silence la possibilité de réussite. La menace qui pèse d'emblée sur le voyage est celle d'une reproduction de l'épisode corse, à travers la voix de Benoît qui ne fait que réveiller un passé mal assumé par Sibylle, et le drame final mettra bien en jeu cette répétition du passé, associant la perte des repères dans un paysage montagneux, la chute, le froid et l'attente sous un rocher. La fatalité va s'accomplir, mais non selon un ordre supérieur selon lequel tout serait déjà inscrit, puisque jusqu'au bout l'accident est évitable, jusqu'au bout la fatalité se confronte à l'exercice de la liberté de Sibylle qui lutte avec acharnement, qui met toutes ses forces à éviter le désastre, jouant en cela pleinement

---

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 69.

son rôle d'héroïne tragique.<sup>203</sup> Or c'est selon une nécessité interne que la fatalité va l'enfermer dans son piège : c'est parce que son passé corse lui revient, que la confiance vacille à ce souvenir, et que l'image de Benoît la ramène à sa propre défaillance, que Sibylle fait la chute qui lui sera presque fatale :

elle pense qu'on va la retrouver morte dans deux ou trois jours, elle pense à la Corse, pourquoi faut-il que Benoît ait eu raison aussi sur ça ? Oui, elle a été incapable de sauver son fils de lui-même, incapable de se sauver elle-même, de se racheter à ses propres yeux [...] ça dure une seconde, un peu moins, oui, elle avait raison pour Samuel, quand elle pensait que la haine se retourne toujours contre soi, car à cet instant la haine qu'elle éprouve pour Benoît, son visage triomphant, son sourire méprisant, une seconde, elle le voit, il est face à elle et c'est le moment où elle n'est pas entièrement dans son geste de descendre, la seconde d'inattention – son pied chasse sur le côté, entraînant les jambes, le poids du buste.<sup>204</sup>

La fatalité qui s'exerce ne s'impose pas de l'extérieur à Sibylle, mais qu'elle est une nécessité interne qu'elle provoque elle-même, une fatalité auto-centrée, un cercle vicieux de l'échec dont elle pensait sortir en cassant ses repères par cette fugue à cheval, mais qui la rattrape et l'hypnotise à nouveau. La chute est intérieure avant d'être extérieure, elle est morale avant d'être physique. La première phrase est significative de la façon dont le présent est fui pour ramener à un avenir où s'exercerait le poids des prédictions du passé : on passe du présent « elle pense » au futur proche « on va la retrouver morte », à la répétition du présent « elle pense », avec un complément qui est passé brutalement du futur au passé : « à la Corse ». Sibylle, aspirée par le lien onomastique qui l'attache à la prophétesse de Cumès, se laisse piéger par cette vision tragique de son avenir proche qui est justement suscité par son expérience corse, et surtout par la façon dont Benoît l'a rappelé à l'aune de ce nouveau voyage, et la façon dont il a fait peser son ombre passée sur le présent. La juxtaposition, l'absence de lien logique et l'anaphore de l'expression « elle pense » mettent en valeur l'évidence du lien implicite entre le futur et passé, reliés par la fatalité effrayante de la mort. La désignation vague « à la Corse » donne encore plus de force au non-dit de la mort, comme le passé inexprimé porte la mort en germe pour l'avenir. L'interrogation qui suit sonne comme une lamentation tragique, où l'emploi modal du verbe « falloir » dit la présence d'un destin inéluctable, et où le subjonctif passé « ait eu raison » insiste sur l'aspect déjà accompli de l'action. L'aventure pleine d'espoir était déjà jouée et perdue d'avance, la fatalité ne peut être rectifiée. C'est parce que Sibylle confond passé et présent qu'elle rejoue son passé. L'épisode corse relevait du suicide, elle était alors « dans un gouffre », même si à ce stade le lecteur ne sait pas encore complètement pourquoi, alors que l'escapade kirghize a été lancée sous d'autres auspices, et s'annonçait comme une renaissance. De plus, si Sibylle se met maintenant en danger, c'est mue par

---

<sup>203</sup> « le tragique est associé dès l'origine à l'exercice de la liberté de l'homme, et à l'usage approprié ou non qu'il en fait (qu'il croit pouvoir en faire) », Paul Aron, Denis-Saint-Jacques, Alain Viala, *Le Dictionnaire du littéraire*, op. cit., p. 780.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 205.

son amour pour son fils, et le risque a un sens, il n'est pris que par instinct maternel de protection et non dans un mouvement d'autodestruction. Le présent n'est pas le passé, mais lorsque la confusion des époques invite à l'effondrement intérieur et au mépris de soi, plus aucun rebond n'est possible, comme le montre la répétition de l'adjectif « incapable » dans la phrase qui suit, associée à la répétition du verbe « sauver » dans un rythme binaire implacable qui les englobe elle-même et son fils dans le même échec. Le « sauveur » restera encore Benoît, rôle déjà joué en Corse et qui a poussé Sibylle à l'épouser. Et c'est le regard méprisant de Benoît, ou l'ombre de ce regard sur elle, qui font chuter Sibylle, et la haine qu'il lui inspire n'est que le reflet de la haine d'elle-même qu'il lui renvoie, haine qu'elle voudrait lui rendre mais dont elle est, finalement, la victime. Le sauveur devient bourreau, comme déjà en Corse le « sauvetage » n'avait été que le début d'une longue dérive pour Sibylle. Le drame est certes provoqué par la haine qui « se retourne toujours contre soi », leçon que Sibylle voulait transmettre à Samuel et qu'elle vérifie à ses dépens, mais l'erreur fatale est surtout liée à une distorsion dans l'appréhension du temps : en voyant Benoît devant elle (« elle le voit ») comme un fantôme surgi d'un rêve, Sibylle sort du présent, comme nous l'avons vu dès la première phrase où ses pensées l'éloignaient de l'instant vécu, et « c'est le moment où elle n'est pas entièrement dans son geste de descendre ». Symboliquement, au-delà de cette situation de risque où le moindre faux pas est mortel, nier le présent pour voguer vers les ombres du passé ou d'un avenir incertain, peut être fatal, comme le montre la répétition à trois reprises du mot « seconde ». Une seconde où l'on oublie d'être à ce qu'on fait, une seconde où l'on oublie d'oublier le passé.

Un autre signe tragique peut se lire dans le bain que prend Sibylle dans un lac, juste après le drame des glaciers où les deux voyageurs ont frôlé la mort. Les croyances des nomades kirghizes, qui « ont comme règle de ne jamais souiller l'eau claire », semblent décrites par l'auteur pour faire peser une menace sur la suite de l'aventure, et le point de vue omniscient que permet le psycho-récit crée ici un décalage entre la façon dont le narrateur prend en charge ces croyances religieuses et celle dont Sibylle les considère. La conviction kirghize réproche « qu'une femme puisse faire ses ablutions dans l'eau d'un lac », et affirme qu'« une femme qui se lave dans l'eau d'un lac ou d'une rivière, qui étend son linge dans l'herbe ou sur les rochers », ou qui « expose sa nudité, son corps au soleil », « cette femme va connaître la colère de Dieu – et pour les nomades, c'est une colère qui prendra la forme de la pluie et de l'orage : une pluie vengeresse, des éclairs, du tonnerre, la voix de Dieu dans la montagne. ». Mais si Sibylle connaît cette croyance, « elle ne (la) prend bien sûr pas au sérieux, ce ne serait une menace pour elle que si elle croyait en Dieu, si elle partageait la foi des nomades. Mais non, elle ne l'est pas. » et « elle ne redoute pas la pluie. » Or, la façon dont l'auteur

formule cette croyance l'associe à une réalité écologique qui en fait une évidence, de l'ordre du bon sens et du respect de l'environnement : « se laver dans l'eau claire, en la polluant de ses propres saletés, c'est interdire aux autres créatures de pouvoir s'en abreuver, ou alors c'est les condamner à se souiller elles-mêmes. »<sup>205</sup> De par leur comportement de randonneurs étrangers, pourtant en apparence respectueux de la nature, Sibylle et son fils cassent peut-être un équilibre écologique fragile dont ont conscience les populations locales et qu'elles tentent de maintenir par un interdit d'ordre religieux. L'auteur semble nous faire entrer dans le point de vue des nomades, comme le marque l'emploi tonique du « oui » au début de la phrase suivante, qui lui donne un aspect fortement affirmatif et le verbe « savoir » qui remplace le verbe « croire » et nous plonge au cœur d'une certitude : « oui, ils le savent, cette femme va connaître la colère de Dieu ». La colère divine à venir peut être rapprochée, comme invite à le penser la sanction de la pluie, de la vengeance d'un monde sur lequel l'homme a imprimé sa marque égoïste et orgueilleuse. L'*hubris* du héros tragique antique rejoint l'*hubris* moderne, la colère divine se mue en colère écologique, et Sibylle sera bien dans la position d'une héroïne tragique à la fin du roman, lorsque la pluie et le tonnerre s'abatront sur elle, comme l'avait annoncé cet épisode du bain. Héroïne tragique ignorante de son destin, ignorante de la menace de la pluie qu'elle croyait inoffensive, après l'avertissement pourtant très clair du sol spongieux des glaciers – véritable tombeau mouvant – qui a failli les aspirer dans ses profondeurs inquiétantes. Héroïne tragique inconsciente, jouet des Dieux ou du climat dont elle ne voit pas l'ombre approcher. Le décalage ironique entre le point de vue surplombant du narrateur et celui du personnage est encore plus net – et d'autant plus puissant que l'onomastique fait de Sibylle une prophétesse censée lire avec clairvoyance les messages de l'avenir : « elle n'a pas remarqué que le ciel est noir ce matin », « la pluie tombe et Sibylle n'a pas encore vu que parfois le ciel se fendille d'immenses éclairs, comme des veines de marbre d'un blanc électrique. »<sup>206</sup> La couleur sombre, le ciel chargé d'une foudre métaphore de la colère divine, la comparaison avec les « veines », dont le blanc exprime l'absence de sang et de vie, la présence du marbre froid et dur, et le fendillement qui porte la menace du vide, tout dans le paysage se fait ici annonce d'une mort imminente, déjà prophétisée maintes fois au cours du récit et dont la chute de Sibylle ne sera que la concrétisation finale.

Ainsi la mort rôde-t-elle autour de Sibylle et de son fils dès le seuil du récit, incarnée par le pistolet offert par Djamila et flottant autour de l'attaque initiale des autochtones, et, au niveau de la diégèse elle-même, dès la décision du départ, à travers la menace de Benoît qui fait de l'épisode

---

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 131-132.

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 197.

kirghize la reproduction inévitable de l'épisode corse. La mort avance chaque fois dans les épisodes évoqués ci-dessus, comme par autant de cercles concentriques, de plus en plus près des deux cavaliers, et un autre mouvement se dessine par-delà ces prolepses funestes qui écrasent de plus en plus étroitement les personnages mais que seul le lecteur semble décrypter, grâce au regard clairvoyant d'un narrateur surplombant. Cet autre mouvement est celui par lequel le passé de Sibylle, comme les résurgences d'eau souterraine que cache la montagne kirghize, comme les éruptions des volcans qui appellent à la surface tout un monde enfoui, va ressurgir, par vagues successives dans ce voyage où l'on ne peut se retrouver qu'en acceptant de se perdre, où l'on ne peut continuer qu'en renonçant à l'oubli. Mais les deux mouvements se nourrissent l'un de l'autre et c'est un même regard qui embrasse à la fois le passé et l'avenir, engendrés ou réengendrés l'un par l'autre.

## **1.5. Recomposer le passé pour conjurer la fatalité : Sibylle et Samuel**

### **1.5.1. La musique, présence de l'absence, afflux du passé dans le présent.**

Dans *Continuer*, la musique joue le rôle de miroir entre passé et présent, entre Samuel et Gaël, et entre Samuel et Sibylle. Facteur de dédoublement pour Sibylle qui revit sa jeunesse à travers celle de son fils, elle est surtout un agent puissant d'unité entre la mère et le fils, et va infléchir leur histoire vers des retrouvailles que seul cet art de l'ineffable pouvait initier. Comme un tempo rythmant la traversée, et réactivant le sens musical du mot « fugue », une chanson revient au fil du récit, *Heroes* de David Bowie, musicien qui apparaît d'ailleurs également dans le choix du prénom Starman fait par Samuel pour son cheval, titre d'une autre de ses chansons. Cette chanson est associée au bonheur de Sibylle avec Gaël, avant la cassure de sa mort, et évoquée pour la première fois dans un chapitre rythmé par l'anaphore du mot « pourtant ». Cet adverbe oppose le bonheur de 1994 au désespoir de 1998, au moment de la randonnée en Corse, la jonction entre les deux chapitres se faisant sur l'opposition suivante : Fin du chapitre 36 : « Non. Pas de sentiments, pas de pitié – juste la honte, le dégoût, le mépris de soi. » Début du chapitre 37 : « Pourtant, en 1994, elle a un sang-froid hors du commun, une résistance physique, psychologique, nerveuse, qui font pâlir d'envie autour d'elle. »<sup>207</sup> L'écho antithétique qui relie les deux chapitres grâce à un rythme ternaire répété, et l'insertion de l'adverbe « pourtant » qui sera répété au début de chaque paragraphe, insistent sur la rupture qui a coupé la vie de Sibylle en deux moments bien distincts : une jeunesse lumineuse et prometteuse, faite d'amour, de réussite professionnelle et

---

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 124 – 125.

d'épanouissement personnel, et une jeunesse désabusée, désespérée, faite de renoncement et de dépréciation de soi (où il faut « apprendre à s'amputer de nos rêves de grandeur ») Ce chapitre évoquant la période d'avant la cassure se finit ainsi :

Les lumières de la ville, les lumières dans la nuit défilent autour d'eux, elle tient Gaël par la taille – et dans le casque on écoute David Bowie à fond, la chanson qui parle de la chute du mur de Berlin, *I/I will be king / And you / You will be queen...*<sup>208</sup>

La chanson est écrite pour célébrer la force de l'amour, même éphémère, qui n'a que faire des lois humaines et se moque de la guerre. L'anaphore du nom « lumières » évoque le bonheur de cette période aux yeux de Sibylle, mais le verbe « défiler » apparente métaphoriquement le mouvement des lieux au passage du temps, aux années écoulées depuis ce moment où elle percevait son corps comme à jamais inséparable de celui du jeune homme (« elle tient Gaël par la taille »), cette union qui se traduit dans le pronom « on » et qui est aussi unisson des êtres emportés par une même musique. Le mot « chute » placé à la fin du chapitre amène le lecteur vers l'intuition de la cassure à venir, car ce que les points de suspension taisent encore, c'est que ce roi et cette reine ne seront des héros que pour un seul jour : « *we can be heroes just for one day* ».

C'est seulement lorsque la chanson est évoquée une seconde fois dans le roman, trois chapitres plus loin, que la suite des paroles est donnée, et c'est une nouvelle fois sur l'inscription de ces paroles dans le texte mauvignien que se clôt le chapitre. C'est alors que la superposition entre l'histoire de Samuel et celle de Sibylle apparaît, à travers la chanson de Bowie qui transcende les époques et que Sibylle entend dans les écouteurs de son fils endormi près d'elle. L'identification de la chanson est réservée pour la toute fin du chapitre, pour mieux faire ressortir le choc de Sibylle lorsqu'elle reconnaît celle-ci, venue tout droit de son passé :

Et là : les premières notes la sidèrent.

Les premières notes l'irriguent, la bouleversent. Elle regarde Samuel, effarée, sa peau se durcit, la *chair de poule*, oui, comme elle ne l'a pas eue depuis longtemps. Elle connaît les premières notes par cœur, elle les reconnaît dès la première, même si elle ne les a pas entendues depuis tellement longtemps, et ça revient de si loin, de tellement loin, comment son fils qui n'a même pas dix-sept ans peut écouter ça ?

La disposition typographique isole la première phrase comme pour laisser la musique « irriguer » le texte, et pour mieux faire ressortir le choc des « premières notes », expression répétée ensuite trois fois qui insiste sur l'immédiateté de la sensation, et la force avec laquelle ces quelques notes produisent leur effet. L'instant se réduit car il concentre en quelques notes la puissance immense du souvenir, mais en même temps il s'étend indéfiniment car il contient le passé, et fait se superposer deux époques. La brièveté du syntagme « et là », ainsi que l'utilisation des deux points

---

<sup>208</sup> *Ibid.*, p. 126-127.

après ces monosyllabes puis le retour à la ligne invitent à voir un arrêt, un silence dans cette sidération. La métaphore spatiale « ça revient de si loin, de tellement loin », fait voir dans cette mélodie le moyen de « revenir en arrière », de franchir les barrières temporelles, de même que le polyptote « elle connaît [...], elle les reconnaît » qui passe imperceptiblement d'une connaissance à une reconnaissance, d'un savoir présent autonome à un savoir tourné vers le passé, qui consiste en une perception de la trace du passé.

Nous sommes ici dans un cas de reconnaissance telle que la définit Paul Ricoeur, plaçant explicitement son analyse dans la proximité de Bergson dans *Matière et Mémoire*. La « reconnaissance proprement mnémonique, ordinairement appelée reconnaissance » est ainsi définie : « elle consiste dans l'exacte superposition de l'image présente à l'esprit et de la trace psychique, également appelée image, laissée par l'impression première. »<sup>209</sup> La reconnaissance est présence de l'absence, et « la réflexion s'emploie à défaire ce que la reconnaissance fait, à savoir ressaisir le passé dans le présent, l'absence dans la présence. »<sup>210</sup> Au-delà des non-dits et du refoulement, Samuel porte le poids du passé de Sibylle et lui fait entendre le son de ce qu'elle voulait taire. Après l'étape du rêve, le souvenir prend ici une forme réelle et les larmes de Sibylle sont une étape supplémentaire dans le deuil. La musique se fait écho du passé mais si Samuel ramène Sibylle à Gaël, l'afflux du souvenir est l'occasion de se tourner vers son fils, jeune homme en devenir, sur qui le temps a encore prise, et qui n'est pas figé à jamais à vingt-sept ans comme le fantôme de Gaël qui visite ses rêves :

Elle regarde Samuel et il dort et sa beauté d'enfant et de jeune homme lui éclate au cœur, les larmes remontent de si loin, elle a l'impression de se noyer, le passé revient et tout à coup elle serre la taille de Gaël, le vent les frappe si fort, ils sont penchés sur la moto et la moto traverse Paris dans la nuit, à toute vitesse, ils vont trop vite mais elle s'accroche, elle aime si fort cet homme et cette musique-là, et elle s'entend encore, elle entend les vibrations de la moto qui résonne en elle, le cuir du blouson de Gaël et la voix de Bowie, *I / I will be king / And you / You will be queen / Though nothing / Will drive them away / We can be heroes / Just for one day* »<sup>211</sup>

L'utilisation du même temps verbal, le présent de l'indicatif, pour évoquer le moment où Sibylle écoute la musique dans le casque de Samuel, et le moment passé auquel cette musique la ramène par le « court-circuit » de la sensation auditive, rend bien compte du fonctionnement de la réminiscence qui mêle les deux époques, et donne l'impression d'un fondu enchaîné entre présent et passé. On passe d'un présent dit d'énonciation à un présent dit de narration – qui permet de donner plus de vivacité au récit d'événements passés – mais le système est beaucoup plus complexe que cela, d'une part parce que le premier présent « elle regarde Samuel » n'est pas écrit au moment

---

<sup>209</sup> Paul Ricoeur, *la Mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 556.

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 565.

<sup>211</sup> Laurent Mauvignier, *Continuer*, op. cit., p.141.



où il est vécu et ne coïncide en aucun cas avec ce qui serait de l'ordre du présent utilisé dans un journal intime, puisqu'un dispositif romanesque élaboré crée une distance avec le moment vécu, et d'autre part parce que le second présent « et tout à coup elle serre la taille de Gaël » ne fait pas uniquement référence à un moment passé : le mécanisme du souvenir fait en effet de ce passé un moment présent, à nouveau vécu dans toute sa force, comme le montrent la locution « tout à coup » et la conjonction « et », qui insistent sur l'immédiateté et l'entièreté de la résurgence du passé.

La coupure entre passé et présent devient donc floue, indistincte, et la musique permet le saut temporel en soudant l'une à l'autre les deux époques. Le regard sur son fils endormi et les sensations liées à la traversée de Paris à moto vingt ans auparavant ont lieu au même moment, puisque la même chanson, les mêmes sons les rendent indissociables. Nous sommes très proches du mécanisme de la réminiscence proustienne, dans lequel la sensation délivre de façon intacte tout un univers passé, et en restitue toute la puissance de façon involontaire. Cette superposition est perceptible dans la répétition du verbe entendre : « et elle s'entend encore, elle entend les vibrations [...] » dont la première occurrence présente une signification confuse : on peut penser que Sibylle s'entend chanter elle-même sur la chanson. L'emploi de l'adverbe « encore », qui disparaît pour la deuxième occurrence, traduit le passage d'une conscience du souvenir en tant que tel, comme distance avec le présent-, à l'immersion complète dans les sensations passées. Le démonstratif « cette musique-là » est également un moyen de faire coïncider les deux époques puisque l'ambiguïté du déictique lui permet de désigner à la fois le contexte passé et le contexte présent, traversés par la même musique.

Ainsi les sensations de la Sibylle de vingt-cinq ans se confondent avec celle de la Sibylle de quarante-cinq ans, et les deux univers se rejoignent par la puissance des sons. Le démonstratif « cet homme » semble d'ailleurs mêler confusément Gaël et Samuel, appelé plus haut « jeune homme ». Le fils ressuscite sous une autre forme l'amour de jeunesse, comme il ressuscite les sons de la jeunesse. La force de l'amour et le sentiment d'invincibilité – exprimé par la chanson « *we can be heroes* » - qui planent sur la traversée de Paris à moto sont ce à quoi « s'accroche » la jeune Sibylle, et ce passé, au-delà des illusions qu'il portait, réactive dans le présent la force de survie. L'échappée à moto est devenue une chevauchée sauvage et ce beau jeune homme auquel s'accroche Sibylle pour survivre est devenu son fils. La même voix de Bowie les porte au bout d'eux-mêmes, et même si « le vent les frappe » et qu' « ils vont trop vite », et même si ce n'est que pour un seul jour, ils seront ces héros de la chanson. L'évocation de cette dernière revient au cours du second récit de rêve, encore associée au jeune Gaël qui surgit avec son casque de motard. Mais c'est surtout sur cette « voix de Bowie » que se clôt le roman, voix qui devient un lien entre la mère et le fils, par-

delà l'état semi-conscient de la mère hospitalisée, un lien reconnu et voulu par le fils, un lien qu'il a compris par l'intermédiaire de l'écriture. C'est en effet en lisant le carnet de sa mère que Samuel apprend « comment elle avait été stupéfaite d'entendre la musique qu'elle écoutait en moto avec Gaël sur le périphérique parisien »<sup>212</sup> dans les écouteurs de son fils endormi au bord du lac, c'est la lecture qui lui permet d'accéder au passé de Sibylle et ainsi de combler la case manquante de sa propre histoire, de faire à son tour coïncider les deux histoires, et de regarder le pan de passé qui était caché par le silence. C'est à travers cette chanson qui les unit que Samuel parle à sa mère pour tenter de la sortir de la nuit où elle se trouve, dans les dernières pages du roman, en plaçant son baladeur sur les oreilles de Sibylle, après avoir sorti l'appareil du « mystérieux sac de feutre » qu'il a gardé contre lui tout au long du trajet, et alors :

Il ose poser ses doigts sur les siens, elle ne bouge pas, c'est lui qui tremble et s'émeut, et elle, alors, laisse s'infiltrer la musique dans son corps, la voix de Bowie dans son sang, une chanson [...] qui parle de se maintenir debout même si c'est pour un jour, d'être ensemble, des héros pour un jour, et Samuel ne sait pas pourquoi il le dit mais il le dit en murmurant, on finira notre voyage, maman, on va continuer, on le fera, il faut qu'on continue, il faut, oui, tous les deux, toi et moi, je te promets qu'on reviendra et qu'on ira au bout, on reviendra bientôt, tu verras, je te le promets, on le fera, tous les deux, on finira notre voyage.<sup>213</sup>

La fin du voyage est lancée comme une promesse du fils à sa mère, et si les mots tentent de traverser les limites entre la conscience et le coma, la vie et la proximité de la mort, on ne sait s'ils atteignent Sibylle, alors que la musique, elle, peut « s'infiltrer dans son corps, la voix de Bowie dans son sang ». Le verbe « laisser » (« elle laisse ») dont Sibylle est sujet témoigne d'une brève mais déterminante incursion dans le point de vue de Sibylle – alors que c'est celui de Samuel qui domine alors, succédant à celui de Benoît – car ces mots sont les seuls qui indiquent au lecteur avec certitude que Sibylle est encore en vie. La chanson atteint son but, elle vibre dans le corps de Sibylle et porte la promesse d'un avenir, comme le montre la succession des verbes au futur qui terminent le roman. Le voyage qu'il reste à finir est surtout celui du lien retrouvé entre la mère et le fils, entre leur passé et leur avenir, et entre soi et l'autre.

### 1.5.2. Un voyage vers l'autre.

Car si sur le plan temporel, le parcours des deux cavaliers les invite à repousser la peur d'être avalé par son passé et à le laisser au contraire affluer à la surface pour en faire le deuil, sur le plan spatial, le mouvement vers l'ailleurs invite à abandonner une autre peur : la peur d'être avalé par l'autre. Si le travail de deuil concerne en premier lieu Sibylle, le travail de la relation à l'autre

---

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 234.

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 235.

sera surtout l'enjeu central pour Samuel. Cette peur de l'autre, qui prend la forme du racisme chez Samuel, est ce contre quoi Sibylle a voulu lutter par le changement de repères, comme elle tente de l'expliquer à son père au début du roman : « il fallait que Samuel comprenne des valeurs qui étaient les choses simples et essentielles, les autres, le respect des autres, écouter les autres, la simplicité de la lenteur, du contact avec la vie »<sup>214</sup> Mais ici encore, les histoires de la mère et du fils se rejoignent, et les deux aventures, celle du deuil de la mère et celle du rejet de l'autre pour le fils, sont inséparables. Car réhabiliter son passé, c'est aussi se réhabiliter soi-même pour ne plus repousser l'autre, et si en apparence, c'est de Benoît que Samuel tient sa méfiance pour l'étranger, ce père qui lui demande à la fin du roman : « T'es pas quand même pas devenu kirghize, non ? »<sup>215</sup>, c'est en fait du passé mal assumé de sa mère qu'elle lui vient. C'est seulement dans l'avant-dernier chapitre, celui qui comble enfin les lacunes des circonstances de la mort de Gaël, que l'on comprend que la haine de l'autre qui anime le garçon aux allures de skinhead, n'est qu'une trace de plus du passé refoulé de Sibylle, qui à travers son fils lui revient décidément comme un boomerang. La mort de Gaël est en effet rattachée au contexte historique des attentats du Groupe Islamique Armé en France durant la guerre civile en Algérie, notamment à l'explosion d'une bouteille de gaz le 25 juillet 1995 dans le RER parisien à la gare de St Michel Notre Dame : « Gaël n'avait rien à voir là-dedans, cette guerre civile en Algérie, les attentats, le GIA, la religion, et [...] son seul tort c'était d'avoir voulu la retrouver et de prendre le RER pour rejoindre la station Saint-Michel un jour où d'autres avaient décidé de poser des bombes. » La peur et la haine s'insinuent alors dans la jeune fille qui avait fait sien le combat « contre la lepénisation des esprits »<sup>216</sup> sous l'ère Mitterrand :

Oui, pendant quelques années, de 1995 au début des années 2000, Sibylle ne supporte pas d'échanger un regard avec un Arabe, ou quelqu'un qui pourrait lui donner l'impression de l'être. Elle a peur, elle est en colère [...] Avec la mort de Gaël, Sibylle s'effondre à l'intérieur d'elle-même, la certitude des idées politiques, la tolérance, l'aptitude au bonheur, à la joie, à la jeunesse, à la beauté.<sup>217</sup>

Cet élément est une clé qui ne nous est délivrée que dans les dernières pages du roman, alors que nous venons d'assister à la métamorphose d'un Samuel mêlé aux jeunes kirghizes dans un tournoi *d'oulak-tartych*, « ce jeu où les cavaliers s'écharpent pour récupérer le corps décapité d'une chèvre ou d'un bouc »<sup>218</sup>, lui qui refusait d'entrer en contact avec eux quelques semaines plus tôt, et se méfiait de ces musulmans, comme lorsqu'il attend seul sa mère devant une épicerie et qu'un homme éméché se met à lui parler :

---

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>215</sup> *Ibid.*, p. 227.

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>217</sup> *Ibid.*, p. 228-229.

<sup>218</sup> *Ibid.*, p. 219.

Samuel n'ose pas avouer qu'il aimerait lui balancer un coup de pied dans la gueule, qu'il aimerait que l'autre disparaisse, qu'il dégage – parce qu'il est musulman ? mais qu'est-ce que c'est un musulman ? Pour lui, des types étranges, menaçants, ceux qui nous menacent, il a entendu des théories qui lui font peur, il paraît qu'on finira tous musulmans.<sup>219</sup>

C'est le même jeune homme qui délivre à la fin du roman un message très clair à son père : « si on croit qu'on n'a pas besoin des autres ou que les autres sont seulement des dangers, alors on est foutu. Aller vers les autres, c'est pas renoncer à soi. »<sup>220</sup> La haine vient de la peur, et la peur vient de la fragilité de l'identité, cette peur d'être contaminé par la différence. Nous ne comprenons la racine du mal qu'une fois ce mal vaincu, et à travers cette vague de haine raciste que Sibylle pensait avoir dépassée mais que son fils lui a renvoyée au visage, de même qu'il a su la ramener vingt ans en arrière avec une chanson de Bowie, le lecteur voit bien que c'est le même mouvement qui fait refluer le passé et avancer l'avenir, comme la vague tire sa force du ressac pour déferler. Ce fonctionnement individuel rappelle, à l'échelle collective, le conseil de Todorov, qui dans son essai *Les Abus de la mémoire*, met en garde contre un « éloge inconditionnel de la mémoire » et donne le conseil « d'extraire des souvenirs traumatisants la valeur exemplaire qu'un retournement de la mémoire en projet peut seul rendre pertinente. »<sup>221</sup>

La structure du roman *Continuer* nous donne bien cette impression de retournement de la mémoire en projet, puisque le souvenir n'y apparaît clairement qu'une fois le projet abouti. Or, dans le cadre de l'analyse de la « mémoire manipulée » à l'échelle collective, Paul Ricoeur, qui qualifie de « judicieux » le conseil précédent, attribue comme cause à la manipulation de la mémoire la « fragilité de l'identité », elle-même liée à « son rapport difficile au temps », ainsi qu'à « la confrontation avec autrui, ressentie comme une menace », et à « l'héritage de la violence fondatrice ». Si « le maintien de soi dans le temps repose sur un jeu complexe entre mêmeté et ipséité, si l'on ose ces barbarismes »<sup>222</sup>, Sibylle en est bien la preuve, si l'on replace cette affirmation sur le plan individuel. L'idée d'une problématique de l'identité qui entraînerait une manipulation de la mémoire nous semble applicable au parcours de Sibylle, puisque c'est en raison d'une d'auto-manipulation de son souvenir qu'elle a tenté de reconstituer son identité fragile, pour tenter de rester elle-même dans le temps, et malgré son effort pour rester la jeune fille tolérante d'avant 1995, la mémoire manipulée de son propre racisme semble s'être transmise malgré elle à son fils, qui à son tour ressent l'autre comme une menace en raison de sa fragilité intérieure. La

---

<sup>219</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>220</sup> *Ibid.*, p. 227.

<sup>221</sup> Tzvetan Todorov, *Les Abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1995, p. 13.

<sup>222</sup> Paul Ricoeur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 98-99.

chanson *Heroes* redouble ce message de tolérance et d'ouverture à l'autre, elle qui a été écrite en hommage à la chute d'un mur qui séparait les hommes de façon arbitraire.

### 1.5.3. Un accès complexe au passé mêlant souvenir, rêve et écriture.

Ainsi, le présent ne devient habitable pour Sibylle et son fils qu'à la fin du roman, car il s'agit d'abord de réhabiter le passé. Ce passé se donne peu à peu à lire aux personnages comme au lecteur, de manière « sibylline » dans les deux récits de rêve, de manière sensitive à travers les notes d'une chanson, puis de manière plus consciente pour Sibylle et enfin, pour Samuel, par le biais de la lecture du carnet de sa mère. L'écriture apparaît en effet comme le prolongement pour Sibylle d'un retour du passé refoulé, comme la mise en œuvre du travail de deuil. C'est d'ailleurs seulement après le premier récit de rêve que le passé se met en marche dans le roman. C'est en effet dans l'interstice entre le chapitre vingt-neuf - tout entier constitué par le récit de rêve -, et le chapitre trente - le premier qui remonte à la strate temporelle la plus ancienne, celle d'avant la rencontre avec Gaël – que s'infiltré le réveil du passé. Les blancs qui séparent les chapitres passent ainsi sous silence tout un trajet qui reste confié à l'intelligence du lecteur. Ainsi, le rêve apparaît chaque fois sans être signalé comme tel au début du chapitre qui en fait le récit, invitant le lecteur à suivre le même trajet que le personnage, de l'inconscience à la conscience, du rêveur qui ne se voit pas rêver, à l'éveillé qui sait qu'il a rêvé. Le chapitre vingt-neuf s'ouvre ainsi : « ça commence par une route déserte, un paysage de campagne »<sup>223</sup>, et s'achève par ces mots : « Le cheval se pose devant elle. Il replie ses grandes ailes et Sibylle se réveille – déjà trois fois que ce rêve la surprend dans la nuit. »<sup>224</sup>. Mais si le pronom « ça » ouvre le chapitre avec ambiguïté – laissant planer un doute sur le statut de ce qui va suivre -, la transition avec ce qui précède suggérait l'apparition du rêve. Ainsi, le chapitre vingt-huit se termine par le mot « esprits » : « car ici, il le sait, c'est le territoire des animaux, mais c'est peut-être aussi celui des esprits. » Or le rêve fera surgir l'animal – le cheval – et les esprits – le fantôme de Gaël.

Juste avant cette transition, l'évocation du carnet de Sibylle avait permis de lancer la présence du « rêve », associé à la fois à l'écriture et au réveil des souvenirs. Interrogée par Samuel, Sibylle déclare écrire

Des histoires anciennes qu'elle croyait enterrées (qui) reviennent sous une forme bizarre – un mélange de souvenirs et de rêves. Elle les note. Il lui demande si elle n'a pas peur, en les écrivant, de les faire revenir d'autant plus. [...] Elle a l'impression de pouvoir les dompter en faisant comme ça.<sup>225</sup>

---

<sup>223</sup> Laurent Mauvignier, *Continuer, op. cit.*, p. 99.

<sup>224</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 98.

On ne sait si le désir d'écriture a précédé les rêves ou si ce sont ces manifestations involontaires du passé qui ont suscité le désir d'écrire, mais il semble que souvenirs conscients, rêves et écriture soient intimement liés pour Sibylle. Le groupe nominal « histoires anciennes » maintient en effet l'ambiguïté sur le statut de ces récits, qui sont assimilés à « un mélange de souvenirs et de rêves », mais que l'expression « sous une forme bizarre » enveloppe d'opacité. La phrase très courte qui suit « elle les note » semble présenter l'écriture comme une étape postérieure au moment où les histoires « reviennent », une étape où ces « histoires » viendraient se figer et se condenser sur la page, mais on ne sait si la « forme bizarre » et apparemment « (mêlée) » est celle sous laquelle les histoires ressurgissent, ou celle adoptée par l'écriture, le nom « histoires » recouvrant à la fois le sens de récit littéraire et celui de souvenirs informels. Mais ce passage n'est que la retranscription de ce que Sibylle répond à Samuel<sup>226</sup>, or il l'a vue juste avant « hésiter à répondre », et faire passer la démarche d'écriture pour le simple enregistrement de souvenirs qui reviennent est peut-être une façon de préserver la pudeur et de nier la participation de l'écriture à l'émergence des souvenirs et au travail de deuil, de même qu'après le récit du rêve, nous saurons que Sibylle en a caché une partie à son fils (« mais elle n'avait rien dit du casque de moto »<sup>227</sup>). L'écriture du carnet est de plus une autre façon de tisser un lien avec son passé, en la ramenant à ce roman qu'elle aurait pu publier mais qu'elle a laissé au fond d'un tiroir, puisque depuis la mort de Gaël, Sibylle n'a pas écrit : « Avec moi elle a jamais écrit une ligne, tu entends, elle en était bien incapable ... »<sup>228</sup> affirme Benoît à la fin du roman.

Souvenirs conscients, souvenirs revisités par l'écriture, et souvenirs ressuscités par l'inconscient du rêve, ces trois états se mêlent comme trois accès différents au passé qui se complètent et s'éclairent mutuellement, et vont permettre d'échapper à la reproduction tragique de ce passé. L'univers du premier rêve (qu'elle fait pour la troisième fois au moment où il est livré au lecteur) surgit ainsi juste après l'évocation du carnet, et prolongera ses effets de deux façons différentes, d'abord à travers l'analepse revenant à un passé qui n'a été aperçu qu'en rêve (chapitre trente), puis à travers le décryptage présent qu'en fait partiellement Sibylle (chapitre trente-et-un), lorsqu'est évoqué le récit incomplet qu'elle en fait à Samuel. Dans ce premier rêve, la « route déserte » semble faire converger le voyage présent – de plus, Sibylle y chevauche un cheval blanc -, le voyage en voiture récent pour ramener Samuel après sa fin de nuit au commissariat (« c'est le matin, un hiver, un peu comme celui où elle est allées chercher Samuel chez les flics »), et le

---

<sup>226</sup> Nous sommes ici dans le monologue narrativisé, discours du personnage pris en charge par le narrateur selon Dorrit Cohn, proche du style indirect libre.

<sup>227</sup> Laurent Mauvignier, *Continuer, op. cit.*, p. 106.

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 227.

voyage à moto du passé ancien (« le bruit de la moto, un moteur qui ronfle »<sup>229</sup>). Sibylle suggère à Samuel de voir dans cette route « une métaphore un peu convenue de la vie et de la mort »<sup>230</sup>. Si nous prolongeons cette métaphore du voyage de la vie, induite par le personnage lui-même, le mouvement du cheval qui arrête d'avancer puis recule - « Soudain le cheval s'arrête. Elle essaie de le forcer à avancer, il ne veut pas. [...] Le cheval n'avance plus, mais elle il faut qu'elle avance, elle le laisse et avance seule. [...] le cheval ne l'attend pas, il va dans l'autre sens, il va disparaître, elle le sait, elle l'entend mais ne se retourne pas. »<sup>231</sup> - peut évoquer métaphoriquement la mort de Gaël qui a abandonné Sibylle dans leur avancée commune, mais aussi de façon plus directe ce moment où, le lendemain de sa nuit de dérive, Samuel s'est mis à s'éloigner, refusant de remonter dans la voiture de sa mère, Samuel et Gaël se trouvant ainsi à nouveau liés par le rêve. Mais cet arrêt inexplicable du cheval évoque plus généralement la difficulté, pour Sibylle comme pour Samuel, à « continuer », la léthargie où leur vie s'enlisait avant le voyage, la paralysie morale où ils semblaient se débattre. Or ce premier rêve se clôt sur l'envol du cheval, au moment où ressurgissent des bribes de la mort de Gaël : Sibylle voit un casque de motard au sol, dont la visière est recouverte de sang, puis :

elle va prendre le casque, elle se penche, son cœur bat si fort mais c'est là, le bruit des ailes, des froissements, comme des voiles, un oiseau gigantesque et cette fois, cette fois seulement, lorsqu'une ombre très large s'étend au-dessus d'elle, une masse blanche qui la recouvre et un tourbillon d'air, de vent, un souffle, c'est là qu'elle a peur. Le cheval se pose devant elle. Il replie ses grandes ailes et Sibylle se réveille<sup>232</sup>.

Le rêve fait surgir tout un univers surnaturel dans le récit, de façon d'autant plus puissante que la frontière entre réalité et rêve n'a pas été signalée au lecteur, qui n'en prend connaissance qu'après coup grâce au verbe « se réveiller ». Le lecteur entre subrepticement dans une fiction dans la fiction, comme le rêve fait entrer Sibylle dans une fiction qu'elle croit réelle. De même que la relation de Sibylle à l'écriture offre au lecteur un miroir du dispositif romanesque où il se trouve, le récit de rêves est une autre mise en abîme du roman, et la façon dont il s'intègre au récit-cadre reproduit l'entrée initiale dans l'univers romanesque. Il s'agit d'un mini-roman dans le roman, décalé et offrant pourtant un miroir déformant de la réalité première élaborée par le romancier pour ses personnages.

---

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 99-101.

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 99-100.

<sup>232</sup> *Ibid.*, p. 101.

## Un exemple : la figure du cheval

Le cheval ailé propose ainsi ses significations confuses et complexes au lecteur, puisque le rêve utilise un langage différent de celui du récit premier. L'animal semble en effet à la fois protecteur et menaçant puisqu'il mêle la douceur enveloppante (« des froissements, comme des voiles », « une masse blanche qui la recouvre ») et la sensation oppressante d'une immensité envahissante (« un oiseau gigantesque », « une ombre très large s'étend au-dessus d'elle »), si forte que cette vision finale provoque le réveil de Sibylle. L'envol du cheval semble bien évoquer métaphoriquement la mort de Gaël, et son arrêt devant elle la difficulté du deuil tant que sa présence mentale se fait obstacle, mais ce mouvement d'élévation est peut-être également signe du déclenchement de ce deuil, en particulier si nous nous souvenons que dans de nombreuses mythologies, le cheval est un animal psychopompe, qui peut se faire guide ou passeur vers l'autre monde pour l'âme de Gaël. Mais au-delà de ses significations imagées, la figure du cheval ailé prend racine au décor visuel du souvenir. Un souvenir de rencontre amoureuse et non plus de mort, que le rêve va permettre à Sibylle de faire ressurgir des brumes de sa mémoire. Après son réveil, le rêve continue en effet à « déborder » sur la réalité, comme ce sera le cas pour le second rêve, et comme cela fait « déjà trois fois que ce rêve la surprend dans la nuit »<sup>233</sup>, les images du cheval continuent à « coloniser » le réel et Sibylle repense à « toutes les histoires sur les chevaux du Ferghana, dont on a dit pendant des siècles qu'ils suaient du sang, qu'ils étaient le résultat de métissages de juments domestiques et de dragons ou d'un dragon et d'une licorne blanche. »<sup>234</sup> L'univers fantasmagorique du rêve rejoint l'univers onirique de la légende, et permet une transition vers le point de départ tout réaliste du souvenir : Sibylle revoit « une station-service, qui était située avenue de l'Alouette, à Tours », dans laquelle

quand la nuit tombait on voyait, sur le mur principal, face aux pompes, un immense cercle lumineux, très blanc, et à l'intérieur un Pégase s'élançant dans l'air – un cheval ailé rouge. Elle se souvient du cheval rouge mais surtout de ce halo si lumineux et de ce garçon qu'elle avait rencontré là-bas, un soir, qui s'appelait Gaël et qui était motard, et qui, surtout, lui avait souri comme personne ne lui avait jamais souri dans sa vie.

Ainsi, le Pégase du rêve concentre une force signifiante qui va bien au-delà de la « métaphore un peu convenue de la vie et de la mort », puisqu'il s'ancre à un détail visuel associé à la rencontre avec Gaël. Il est ainsi à la fois symbole du début et de la fin de cet amour, de l'amour et de la mort, d'Eros et Thanatos. Grâce au travail réflexif qu'effectue Sibylle sur la matière du rêve, elle déchiffre son langage imagé et symbolique et y découvre une porte ouverte sur la matière du souvenir. Le rêve produit en effet une « onde de choc » qu'il faut laisser « s'étendre, nous laissant

---

<sup>233</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>234</sup> *Ibid.*, p. 106.



dans l'hébétude, dans l'écho des mots qu'ils nous ont prononcés et qui agissent en nous de très loin, nous ramenant à une période de notre vie qu'on croyait morte et oubliée ». <sup>235</sup> La métaphore du langage verbal exprime bien la nécessité de traduire le rêve, qui parle le langage de l'inconscient et nous connecte ainsi aux souvenirs enfouis, devenus inconscients. Le rêve est un espace intermédiaire entre réel et irréel, entre le monde des vivants et le monde des morts, il ouvre à une zone vague où fantômes du passé et fantômes des morts se rejoignent, puisque sur le passé de Sibylle flotte la présence de la mort. C'est à travers le regard de Samuel que se clôt chaque chapitre qui précède le rêve, et les mots liminaires jouent sur cette ambiguïté entre vie et mort : « ici, il le sait, c'est le territoire des animaux, mais c'est peut-être aussi celui des esprits. » <sup>236</sup> puis : « Samuel est comme un souffle imprévisible et sauvage, comme une ombre qu'on oublie parce qu'invisible, muette, trop secrète dans les ténèbres qui s'ouvrent ». Samuel se dissout comme une ombre furtive avalée par la nuit, et sa fuite semble appeler la venue instantanée du fantôme de Gaël, une fois franchi l'espace entre les deux chapitres :

A l'intérieur de la nuit, il y a une zone qui s'immisce – elle est faite d'étranges matières, de temps, de débris, de jour et de brume, de pluie parfois, et aussi de blocs noirs qui soudain rougissent, et de l'asphalte, des bruits d'ails. <sup>237</sup>

La métaphore spatiale de cette « zone qui s'immisce », faite de « matières » qui n'en sont pas, comme « le temps » et « le jour » qui s'infiltré dans la nuit, fait de la temporalité du rêve un hors-temps qui mêle « l'intérieur de la nuit » au « jour ». Cette « zone » étrange où prend forme le rêve est d'abord figurée par le blanc typographique qui « s'immisce » entre les deux chapitres, laissant le temps au lecteur d'entrer dans l'univers onirique. L'espace mental où s'élabore le rêve se situe entre vérité et mensonge, entre palpable et impalpable, il est fusion des contraires et des inconciliables. L'énumération rend visible sur la page la force centrifuge du rêve qui fait s'agrèger les matériaux les plus éloignés qui composent le réel pour créer un bloc inédit. Les « débris » évoquent les traces du passé, les restes à moitié dissous du souvenir. Le monde instable du rêve est en constante métamorphose et chaque élément peut y changer d'aspect à tout moment, comme les « blocs noirs qui soudain rougissent », dont les couleurs figurent peut-être la perméabilité de la frontière entre Eros et Thanatos dans le monde du rêve.

Le cheval ailé, rouge dans le souvenir de la station Mobil, blanc dans le rêve de Sibylle comme l'est son cheval kirghize du présent – blanc mais dépourvu d'ails, et associé par son nom

---

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>237</sup> *Ibid.*, p. 172.

*Sidious*<sup>238</sup> à la noirceur du mal - , blanc comme le Pégase de la mythologie grecque, est bien l'exemple parfait de ces métamorphoses spontanées, et de la façon dont la « zone » du rêve travaille le passé et le présent et mêle ces « matières » avec un fond de légendes – mythologie grecque et fables d'Asie centrale - pour créer un récit autonome et évocateur. Cette « zone qui s'immisce » dans la nuit de nos consciences est aussi métaphore de celle que travaille le romancier – ou qui le travaille- pour en faire une création romanesque. D'ailleurs, l'ultime forme prise par le cheval ailé entrevu en 1995 dans une station-service sera celle prise par l'animal dans le carnet de Sibylle, et à travers laquelle elle parviendra jusqu'à Samuel, bouclant la boucle des histoires superposées et brisant le cercle vicieux de la répétition. De plus, renouant avec la fonction du personnage mythologique dont Sibylle porte le nom, la présence de ce cheval ailé dans son premier rêve tient aussi de la prophétie, en annonçant la mort du cheval de Samuel, nommé *Starman*, dans la deuxième partie du roman dont le titre porte la trace : « Peindre un cheval mort. » L'envol symbolique du cheval réel dans la mort prolongera ainsi l'envol imaginaire du cheval ailé du rêve, et le prénom *Starman* rapproche l'animal à la fois du Pégase mythologique, transformé par Zeus en constellation et de cet « homme des étoiles » qu'est devenu Gaël, et qui veille sur Sibylle, comme le dit la chanson de Bowie : « *There's a starman waiting in the sky / He'd like to come and meet us / But he thinks he'd blow our minds* ».

Comme par le biais de la musique, par le biais du rêve – et en particulier à travers cette figure du cheval - les époques se superposent et coïncident par-delà la linéarité du temps : début et fin de l'histoire d'amour, passé à Tours et présent au Kirghizistan, amour perdu et fils à retrouver, et cette recomposition du réel figure celle de tout art, de la peinture – désignée par le titre « Peindre un cheval mort » - à l'écriture. Après son second rêve, Sibylle ressent la difficulté à franchir la limite entre rêve et réalité : « comme si le temps d'en revenir était trop long et qu'un simple réveil ne suffisait pas pour franchir assez vite la ligne qui la séparait des deux mondes – mais quels mondes, celui de la vie réelle ? Celui du rêve ? Est-ce que c'était un rêve ? »<sup>239</sup> Ce statut problématique du rêve évoque celui de tout univers de fiction dans lequel on se trouve plongé au point de le confondre avec la réalité, et l'inversion suggérée entre rêve et réalité est aussi une façon de rappeler que le roman est peut-être plus vrai que la réalité, et que l'art est un moyen de « se sauver ». Ecrire un carnet, peindre un cheval mort, faire du réel une œuvre d'art, c'est échapper au temps et à la voix obsédante du passé. Si c'est avec colère que surgit cette pensée qui vient à Sibylle durant l'agonie

---

<sup>238</sup> Seigneur des Sith dans la saga de *Star Wars*.

<sup>239</sup> *Ibid.*, p. 177.

de *Starman*<sup>240</sup>, encore pleine de rancœur contre Arnaud qui a voulu la dissuader de se lancer à la poursuite de Samuel, elle est le signe que Sibylle vit l'agonie du cheval comme une œuvre d'art, comme on le voit également ici : « Dans l'œil bleu de Starman elle voit son reflet déformé, comme dans les miroirs anciens qu'on trouve dans la peinture hollandaise »<sup>241</sup>. Nous rappelant que Pégase est symbole de l'inspiration poétique, nous pouvons lire en définitive dans la figure du cheval ailé, dont l'importance est soulignée par le titre de la plus longue partie du roman, une métaphore de l'œuvre d'art, qui seule permet d'habiter pleinement le présent, et d'échapper en même temps à la mort et à l'appel incessant du passé.

Le cheval ailé du premier rêve amène un « tourbillon d'air, de vent, de souffle » mais aussi la « peur » lorsqu'il se pose devant Sibylle, il est à la fois « ombre » et « masse blanche »<sup>242</sup>, symbole de vie et de mort. Le second rêve, celui qui se termine par la demande symbolique de Sibylle à Gaël de ne plus venir la voir, affirmant son « besoin d'oublier », entraîne un réveil plein d'angoisse : « elle cherche de la lumière, de l'espace, elle étouffe, elle a l'impression de se noyer », et Sibylle doit sortir de la tente « parce qu'elle étouffe, qu'elle se sent prise au piège dans ce rêve horrible dont elle veut chasser les images au plus vite. [...] Il faut prendre l'air, revenir ici, dans la plaine, reprendre pied dans le réel, avaler une grande bouffée d'air frais »<sup>243</sup> Le rêve et l'éveil semblent donc s'opposer comme l'espace du souffle et de l'étouffement, de la respiration et de l'asphyxie. Les reflux du passé apportent du souffle à l'état de rêve mais provoquent une sensation d'étouffement lors du retour dans le monde réel. Pourtant, c'est en « (re)prenant pied dans le réel », en s'ancrant à nouveau dans le présent, par le simple mouvement de sa respiration, que la sensation d'asphyxie peut être dépassée. L'espace et le temps du rêve apportent à la fois la vie et la mort, parce que le rêve est instant pleinement vécu, où le rêveur échappe à la conscience du temps et accoste à un autre versant du monde, qui entretient avec la réalité des relations étranges et confuses. Il n'est pas anodin que le domaine du rêve, qui occupe une place déterminante dans le roman, laisse affleurer un autre motif capital dans l'œuvre de Laurent Mauvignier : celui du souffle, car la respiration, cet équilibre précaire entre vide et plénitude, cette oscillation perpétuelle entre appel de la vie et menace de mort, est un des leviers puissants sur lesquels le tragique repose.

---

<sup>240</sup> « quand ce connard aura du temps à perdre, il n'aura qu'à venir voir ce que c'est, si ça lui plaît, et prendre le temps de peindre un cheval mort. » (*Ibid.*, p. 189.)

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>242</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>243</sup> *Ibid.*, p. 176.

## 2. Respirer ou la possibilité d'un présent habité : prendre le risque du vide pour passer de l'étouffement à l'inspiration.

### Le motif du souffle comme fil conducteur du tragique

Nous avons vu, dans ce premier axe, que le présent des personnages de Laurent Mauvignier était difficilement habité et habitable, en raison de la contamination que le ressassement du passé et la projection dans l'avenir lui font constamment subir, à la manière d'un flux et d'un reflux permanents qui le rendent invisible et inaccessible. Cependant, cette fuite incessante de l'instant qui empêche *a priori* les personnages de vivre pleinement et de sortir de leur impuissance tragique à « cerner » le moment présent, s'avère se retourner d'elle-même en une façon de s'immerger dans une conscience intense du temps, et paradoxalement, c'est justement de leur condition tragique que les personnages vont tirer la force de s'extraire de cette fatalité qui pèse sur eux. Le double mouvement de vie et de mort qui les anime opère bien en effet de façon simultanée, et à la manière du mécanisme des vases communicants, la poussée de la mort sera aussi poussée de vie, et la fulgurance du tragique libérera le souffle de vie jusque là retenu. Le « retournement » du monde, vécu par plusieurs des personnages de Laurent Mauvignier, comme Jeff dans la dernière page de *Dans la foule*, peut être perçu comme une des façons de formuler l'inversion du tragique en force de vie, l'impulsion de désespoir contredite par l'ouverture au monde qu'elle oblige à accueillir, dans une sorte d'appel d'air, à la manière dont le vide appelle le plein :

le monde s'est retourné en moi et tout à coup il me semble que je connais cette sensation, cette ivresse d'assister au monde en me tenant sur la marge, pieds droits, souffle retenu, près de tomber dans un précipice que je ne connais pas.<sup>244</sup>

Le vertige vécu par Jeff, cette « ivresse » de se trouver au bord du vide, oblige à un temps d'arrêt, « souffle retenu ». Jeff assiste ici à l'enlacement de Tonino et de Tana, qui met fin à l'espoir d'un amour avec celle qu'il a enlacée la nuit de la mort de son mari, il est face au miroir de ce qu'il aurait pu vivre, de cet avenir possible qu'il n'a peut-être pas su saisir. Son double, son ami, le rejette par son geste du côté de ceux qui sont à l'écart du monde, « sur la marge », de ceux qui sont privés de cette révélation qu'est l'amour. Mais le « précipice » est ici à la fois le vide effrayant de la mort et du désespoir, et l'appel de la vie, de l'inconnu, comme invite à le penser la proposition subordonnée relative « que je ne connais pas ». Ne pas vivre, passer à côté de sa vie, est peut-être pire que de tomber dans ce précipice, qui peut porter aux abîmes de l'angoisse mais aussi à la révélation de soi. L'arrêt de la respiration est à la fois menace de mort, et appel à une plus grande

---

<sup>244</sup> Laurent Mauvignier, *Dans la foule*, op. cit., p. 427.

inspiration : ce mécanisme de la respiration, omniprésent chez Laurent Mauvignier, est tout à fait révélateur de cette ambivalence : retenir son souffle, c'est risquer de mourir, c'est peut-être mourir un peu, mais c'est surtout risquer de vivre encore plus intensément. Là où la mort menace, la vie jaillit d'autant plus férocement. Là où l'asphyxie menace, elle force parfois la cage thoracique à s'ouvrir plus largement encore, et à accueillir l'inconnu, le vrai, le beau. Cette asphyxie porteuse d'espoir peut prendre la forme d'un quotidien non habité, où les lendemains ressemblent aux aujourd'hui et où l'on ne peut qu'être enfermé en soi-même et absent même à soi, ou de l'évènement tragique, à travers la mort et sa menace d'étouffement, ou encore, au niveau de l'œuvre, des mots qui empêchent la respiration s'ils ne sont pas aérés de silences et de motifs musicaux. Nous verrons donc ici en quoi la force tragique des romans de Laurent Mauvignier est indissociable d'une forme passionnée d'espoir, et en quoi c'est la menace de mort qui permet de donner vie au présent et de l'habiter, se muant en force de rebond.

## **2.1. L'évènement tragique comme respiration contre la menace d'asphyxie.**

### **2.1.1. La mort, sursaut de vie pour Tana.**

Les chants semblent en dire long chez Laurent Mauvignier, et ils ne sont jamais très loin. On l'a vu dans *Continuer* avec la voix de David Bowie qui transcende les époques, relie de façon inattendue deux générations, et réveille le passé enfoui. *Dans la foule* intègre également dans son texte même les paroles d'un chant, celui des hooligans anglais qui participe à la fièvre collective et que Tana compare à des « chants militaires avant l'heure du combat » et décrit ainsi :

comme si les chants savaient qu'après la mort tout le temps nous est donné de se croire immortels, simplement d'avoir survécu. Et ça continue. Ces voix et ces chants derrière nos souffles, malgré nos cris, malgré les yeux exorbités et la folie qui hurle au fond du crâne, de sa petite voix furieuse : vivre, vivre à n'importe quel prix et toi que je n'entends plus – je ne te vois plus - <sup>245</sup>

Les chants apparaissent ici, comme le suggère le rapprochement avec des chants de guerre, comme prophétisant la mort, et la vie après la mort, ou après le passage de la mort tout près de nous : « simplement d'avoir survécu ». L'erreur de syntaxe délibérée qui consiste à utiliser le pronom réfléchi « se » à la place du « nous » attendu (« de se croire immortels ») tire l'assertion du côté de l'universel comme pour faire dévier les propos de la voix de Tana vers une voix plus

---

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 126.

générale et surplombante. Les chants sont ainsi porteurs de mort mais aussi d'immortalité, et leur force associe bien la soif de mort et la soif de vie, dans un même souffle. Ce sont des chants pleins de haine, qui menacent Tana et les autres Italiens, qui les traquent : « ces chants et ces voix derrière nos souffles » : les voix des uns poursuivent et agressent les souffles des autres, comme le montre le passage du démonstratif « ces » empreint de distance et presque de dégoût – le déictique tend à nous plonger au cœur de la foule et de l'instant -, au possessif « nos » qui nous place délibérément du côté des victimes. Mais dans cette structure parallèle, ce sont les « cris » des Italiens qui font écho aux « chants » des anglais, et la voix passe ainsi d'une fonction à une autre qui lui est opposée, d'une modulation mélodieuse à une modulation terrifiée, comme l'exprime l'adversatif « malgré ». À moins que ce ne soit justement la force de ces chants, cette poussée de mort, qui permette aux « souffles » de se transformer en « cris », de résister, d'opposer toutes les ressources possibles du corps vivant à la menace de mort. Le nouveau changement de déterminant, qui fait passer « les yeux » et « la folie » à un article défini détaché du groupe des Italiens et susceptible d'englober l'ensemble des deux camps de spectateurs, incite à percevoir cette « folie » comme propre à l'ensemble des humains, au-delà même de la scène du drame. Or cette folie personnifiée est celle qui « hurle au fond du crâne, de sa petite voix furieuse : vivre, vivre à n'importe quel prix ».

Au détour du souffle de la phrase mauvignienne, en effet, la voix qui chante est devenue une folie qui hurle, et elle n'a pas seulement changé de camp, elle s'est élevée à l'ensemble de l'humanité, celle qui lutte contre la mort, celle qui se veut immortelle, celle qui hurle pour ne pas être étouffée. La voix de la mort et de la haine a éveillé la voix de la vie, elle l'a fait surgir. La fureur, c'est aussi le délire inspiré du poète, la force créatrice de l'artiste, celle venue des Muses qui font parler les divinités à travers la bouche du poète, selon la théorie platonicienne remise au goût du jour à la Renaissance par les poètes de la Pléiade. La force de vie peut donc aussi prendre la forme de l'expression artistique, qui ramène à la notion d'immortalité exprimée au début de la citation. Il paraît intéressant de remarquer que le verbe « continuer », titre du dernier roman de Laurent Mauvignier, soit associé aux chants (« Et ça continue »), comme si cette poussée de la voix recelait la capacité à être linéaire, à dépasser le cap de la mort, à prolonger la vie grâce au souffle. Ce verbe apparaît également dans les paroles du chant lui-même, retranscrites quelques pages plus loin : « continue à marcher, continue à courir, cours contre le vent, cours contre la pluie, après la tempête il y a un ciel doré. »<sup>246</sup> Le chant qui ici pousse à la mort est polysémique et peut se lire comme une invitation à la lutte pour la vie, celle de Tana. Vivre, c'est continuer, et aller « contre », c'est aussi espérer la renaissance après la tempête. La mort est perçue comme une impulsion qui

---

<sup>246</sup> *Ibid.*, p. 135.

suscite le réveil de forces insoupçonnées pour permettre de la dépasser. Or, juste après ce qui pourrait être lu comme le message de tout le roman : « vivre, vivre à n'importe quel prix », surgit l'intuition de la mort de Francesco, dans le même souffle, vie et mort étant reliés par la conjonction « et » qui les rend simultanées : « et toi que je n'entends plus ». Avant même la certitude de la mort de Francesco, Tana accueille déjà en elle l'arme qui va lui permettre de survivre, au moment où elle entend les chants anglais et où surgit dans tout son corps cette résistance à la mort que Francesco n'a pu appeler.

### **Résister grâce au vide : se faire roseau**

La résistance à la mort est ainsi assimilée au souffle et à l'inspiration, comme on peut l'entendre dans la répétition « vivre, vivre à n'importe quel prix », où les deux infinitifs qui se succèdent, séparés par la virgule, insistent sur la suspension du souffle, l'instabilité du rythme nécessaire à la vie. L'air et l'espace pris par lui sont signes de vie et il n'est bien sûr pas anodin que Francesco meure « d'asphyxie résultant d'une compression mécanique de la cage thoracique »<sup>247</sup>, expression médicale issue de l'autopsie, que la voix de Tana répétera plusieurs fois dans la troisième partie du roman, en en faisant un motif musical obsessionnel qui associe avec ironie les sonorités des adjectifs « mécanique » et « thoracique ». Pour Tana, la résistance de la vie doit passer par la souplesse : pour éviter l'écrasement, il faut faire de son corps une vague, un souffle, et lui laisser adopter la forme du vide : « Tenir. Ne pas casser en deux. Faire rouler la colonne vertébrale. Ça plie, ça ploie, ne pas casser et faire comme les roseaux et le vent. » La gradation rythmique fait entendre un allongement progressif des phrases qui oblige à des inspirations de plus en plus longues. Ce rythme laisse entendre le souffle de Tana qui retrouve sa voie et se fraie un chemin de plus en plus large dans l'espace fluide de son corps. Tana évoque ensuite les roseaux que sa grand-mère peignait sur les assiettes, et « l'histoire des roseaux dans lesquels on fait des flûtes de pan »<sup>248</sup>. Reliant art pictural, littérature et musique, le roseau laisse passer l'air de façon à produire un chant, il semble l'emblème de la survie et associe cette survie à l'inspiration poétique et musicale. C'est parce qu'elle se fait roseau que Tana « plie et ne rompt pas »<sup>249</sup>, et Laurent Mauvignier fait entendre, revivifié, l'écho de la voix du fabuliste. « Ne pas casser, ne pas céder et au contraire arrondir le dos et laisser un espace suffisamment large entre soi et le sol », « de toutes les forces de mon corps il faut protéger cette bulle d'air sous moi et crier pour trouver la force de rester tendue

---

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 328.

<sup>248</sup> *Ibid.*, p. 128-129.

<sup>249</sup> Jean De La Fontaine, *Fables, Le chêne et le roseau*.

malgré le poids d'un corps qui me casse les reins »<sup>250</sup>, voilà comme Tana mobilise la vie en elle : tout est une histoire d'espace et d'air, de souffle : préserver une bulle d'air autour d'elle et faire de son souffle un cri, puiser dans ce cri l'énergie pour faire de son corps une arme de vie. C'est la présence de la mort, c'est peut-être même l'intuition de la mort de Francesco qui permet à Tana de mobiliser cette pulsion de vie, et cette mort elle-même vaut mieux qu'une vie sans respiration, celle de « ces torsos sous lesquels des cages thoraciques atrophiées respirent un air putride »<sup>251</sup> chez ces amants que Tana raconte avoir collectionnés dans la dernière partie du roman. Francesco est mort mais il vaut mieux une cage thoracique qui se vide d'air qu'une cage thoracique atrophiée et remplie d'un air malsain, il vaut mieux mourir que vivre à moitié, d'une existence morne et irrespirable.

A l'image des ballons de baudruche qui reviendront de façon obsessionnelle dans les souvenirs de Tana, et qu'elle évoque pour la première fois au moment où l'intuition de la mort de Francesco devient certitude, Tana survit en s'ouvrant à l'air qui l'emplit et la circonscrit, en entrant en harmonie avec l'espace qui l'entoure :

Francesco des ballons de baudruche dans un ciel bleu et calme comme du papier peint. [...] Francesco, je vois la danse qu'ils font dans l'air mais toi je ne te vois plus, je te cherche partout, Francesco, dans la foule ; mais sur la tête des gens on voit l'ombre des ballons qui flottent au-dessus du stade ; et les ballons, tu te souviens, le claquement sec des carabines quand tu tires dans les fêtes foraines, les jours de repos ?<sup>252</sup>

La vue des ballons semble amener un souffle de calme à la scène, une sorte de lenteur et même un arrêt du temps. L'évocation du ciel bleu et du papier peint ramènent à un quotidien heureux et rassurant, à un bonheur serein et tranquille, préservé du séisme qui est en train de se produire. Ce spectacle permet à Tana de s'évader visuellement et intellectuellement du drame qu'elle est en train de vivre. La « danse » est envoûtante, et le flottement des ballons en suspension invite à surplomber le stade avec eux pour s'échapper quelques temps d'un présent trop lourd. Ils sont cette bulle d'air dont Tana a besoin et qui va ouvrir au refuge du passé heureux, même si le « claquement sec des carabines » ramène bien vite à l'inquiétude présente.

### **Tentation et refus de l'asphyxie**

Si c'est la conscience de son propre souffle et du vide dont elle doit s'entourer pour le préserver qui sauvent Tana, après la mort de Francesco ce souffle devient parfois insupportable. Le roseau dont elle a su adopter la souplesse laisse une sensation de vide intérieur et l'air devient un ennemi quand le désir de mort prend le dessus :

---

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>251</sup> *Ibid.*, p. 352.

<sup>252</sup> *Ibid.*, p. 135.



C'est comme si mes os devenaient creux, le vent souffle au travers, on dirait du bambou. A quoi je ressemble quand le fait même de respirer me paraît extraordinaire et si horrible, de savoir que tu n'es pas là et que pour moi tout fonctionne comme avant et que l'air entre et sort de mes poumons et de ma bouche, je respire comme avant, à peine plus vite, en suffoquant, non, même pas, à peine, peut-être qu'un essoufflement viendra me libérer. C'est comme si je te trompais, là, simplement en respirant et en ouvrant les yeux devant moi.<sup>253</sup>

L'appel d'air qui a été source de vie s'inverse en vide intérieur, entraînant un désir d'« essoufflement » libérateur, ou de suffocation, donc de mort. Ce qui a permis à la vie de se déployer devient source de culpabilité et le mouvement de l'air qui « entre et sort » des poumons, ce flux incessant devient absurde lorsqu'il est confronté à l'absence de respiration chez l'être aimé. La coexistence d'un souffle qui impose sa permanence, celui de Tana, et avec l'absence d'un autre qui s'est éteint – disparition seulement suggérée par la proposition « tu n'es pas là » - est insupportable et révoltante. L'assimilation finale de cette continuité du souffle chez Tana à une infidélité est paradoxale car elle apparente la vie elle-même à une trahison, alors que le mécanisme de la respiration est présenté comme s'entretenant de lui-même, sans aucune volonté. L'antithèse qui rapproche les adjectifs « extraordinaire » et « horrible » exprime bien ce paradoxe du miracle de la vie qui continue, miracle qui est monstrueux lorsque la vie s'arrête chez l'autre. L'horreur vient de l'absurdité d'un mécanisme que le sujet n'a pas même à décider, qui s'opère malgré lui, et qui pourtant a quitté le corps de l'autre. La passivité du « je » est bien marquée par l'absence du pronom sujet dans la première partie de la citation, et le choix de placer le mécanisme de la respiration comme sujet des verbes : « *le fait de respirer* me paraît », « pour moi *tout* fonctionne comme avant », « *l'air* entre et sort de mes poumons et de ma bouche », le « moi » et ses organes étant chaque fois en position de compléments qui subissent l'action. L'adverbe « simplement » insiste également sur ce paradoxe d'une infidélité passive, opposant le verbe « tromper » dont le « je » est sujet et les gérondifs « en respirant » et « en ouvrant les yeux » qui ne conjuguent pas les verbes et qui de plus ne désignent pas de véritables actions, mais simplement l'exercice d'un minimum vital. La vie s'accomplit malgré le sujet, à travers le réflexe inhabité de sa respiration. La description de ce souffle qui s'entretient malgré le sujet, associée à la tentation du suicide, reviendra dans la dernière partie du roman chez Tana, manifestant toujours cette ambivalence entre la conscience du prix inestimable de la vie qui s'entretient par la respiration, et le rejet de cette vie qui continue malgré la mort de Francesco :

C'est si précieux, et soudain ça fait si mal, d'entendre sa carcasse se soulever encore et faire ce qu'elle sait faire sans se poser d'autres questions que de le faire encore, toujours, ça continue aussi bêtement que le jour se lève pour vous laisser amorphe, vaincu, et davantage épuisé encore que la veille. [...] cette honte qui s'infiltré, se glisse en vous faisant marcher lentement et respirer mal, presque jusqu'à l'étouffement mais pas jusqu'à lui,

---

<sup>253</sup> *Ibid.* , p. 222-223.

presque jusqu'à l'évanouissement mais pas jusqu'à lui, presque jusqu'à la mort mais jamais jusqu'à elle : rien ne vous délivrera.<sup>254</sup>

Les périphrases et les pronoms expriment la difficulté à nommer le mécanisme de la respiration : « *ce qu'elle sait faire* », « *le faire encore* », « *ça continue* », qui n'est même plus synonyme de vie, mais plutôt de mort intérieure, puisque seul ce mouvement de la « carcasse » est un symptôme de vie, qui n'a plus aucun sens, comme le montre l'adverbe « bêtement ». Dépouillé de ce qui lui donnait sens, le mécanisme du corps rejoint d'ailleurs une forme d'animalité à travers ces termes. Le rythme de la respiration, régulier et circulaire, est associé au rythme cyclique des jours qui ne fait que mettre en évidence le même vide : le mouvement physique de la respiration n'est que la reproduction spatiale de la chaîne temporelle des jours, le flux concret et individuel du souffle se retrouvant dans le flux impalpable du temps. Ces deux flux ne sont que maintien factice et apparent d'un simulacre de vie, et au lieu d'un renouvellement permanent, ils sont associés à une mort progressive : « amorphe, vaincu et davantage épuisé encore que la veille », au point que cette mort intérieure se mue en désir de mort physique. Le parallélisme et le rythme ternaire de la seconde phrase, associés à la gradation « étouffement », « évanouissement », « mort », mettent en jeu la tentation du suicide par mise en échec de la respiration, et le sujet est « la honte qui s'infiltré et se glisse en vous ». La honte se glisse dans l'espace ouvert par le souffle, elle s'infiltré dans les interstices de la vie pour enrayer ce mécanisme de la vie et le transformer en pulsion de mort. L'anaphore de la structure « presque jusqu'à [...] mais jamais jusqu'à [...] » insiste bien sur cet état qui se trouve entre la vie et la mort, qui est la continuation artificielle de la vie mais n'en est plus une. La honte de vivre rend cette respiration plus insupportable que la mort qui serait une délivrance : « rien ne vous délivrera. ». La douleur prend un aspect universel – déjà suggéré par l'emploi du présent gnomique - grâce à l'adresse à un « vous » incluant le lecteur, et à l'emploi du futur qui sonne comme une malédiction, dans cette brève proposition finale qui s'abat comme un couperet. Vivre devient une fatalité, la reproduction à l'infini d'un cycle identique dont l'éternité est plus angoissante que celle à laquelle ferait accéder la mort. Cette respiration tentée par l'asphyxie reproduit celle de la mort de Francesco, qui donne à l'air une force d'écrasement : « ton absence comme un trou d'air qui m'enserrait dans l'espace et même est devenu tout l'espace autour de moi »<sup>255</sup> : l'air devient solide, rigide, l'ouverture au souffle devient menace d'étouffement et de pétrification.

C'est cette vie inhabitée où la respiration n'est plus que mécanique, que Tana va rejeter avec passion dans la dernière partie du roman où elle s'adresse à sa mère en opposant farouchement son

---

<sup>254</sup> *Ibid.*, p. 328.

<sup>255</sup> *Ibid.*, p. 329.

deuil à celui qu'a vécu celle-ci. C'est grâce à ce refus révolté que la pulsion de mort va se changer en pulsion de vie. Tana refuse en effet de prendre la succession de sa mère dans le rôle de la veuve éplorée, comme celle-ci l'attend de sa fille, et de rentrer dans un temps figé où la vie s'est arrêtée avec la mort du mari : « Et tout ton bordel de rituels et d'heures fixes n'y pourront rien, ça non [...] et toutes les minutes de ta vie et des nôtres bien rangées entre les aiguilles de la pendule, ton obsession de tout faire à l'heure, en temps et en heure »<sup>256</sup>. La métaphore spatiale des vies « rangées entre les aiguilles de la pendule » associe bien la perception du temps comme succession de rituels à une absence de mouvement, à un enfermement dans un espace restreint et irrespirable. C'est le vide intérieur que la mère fuit en remplissant le temps d'habitudes dérisoires : « tu as tout codifié pour que l'impression du vide ou de désarroi ne te supplante jamais plus »<sup>257</sup>. C'est grâce à ce sursaut de révolte que Tana semble retrouver une force de vie, celle de s'opposer avec colère au miroir que lui renvoie sa mère : « j'ai vingt-trois ans et je ne vivrai pas comme une vieille dame qui attend patiemment que le cœur et le courage de respirer lui manquent pour retrouver dans sa tombe un homme auquel elle a veillé à survivre le moins possible, au ralenti, comme en hibernation »<sup>258</sup>. Au lieu des « lois immuables » et du « vieil ordre du monde » auquel s'est soumise sa mère, Tana choisit d'accepter le chaos : « parce qu'à Bruxelles j'ai compris que rien ne tient que par hasard et par accident ; c'est le chaos qui est la norme, pas l'inverse. »<sup>259</sup> Le chaos, c'est l'instabilité, celle du mouvement toujours remis en cause de la respiration, l'oscillation permanente du souffle, la place laissée au vide au lieu de le remplir d'habitudes : « si tu savais au contraire ce qu'on gagne à ne plus croire en rien qui dure, en rien de solide. »<sup>260</sup> Brisant le miroir que lui renvoie sa mère, refusant de s'enfermer dans un quotidien étouffant, Tana fait place en elle au vide que nécessitait la reprise du souffle, l'élan vital. Elle oppose le temps de l'ordre établi, celui de la *doxa* qui veut qu'une jeune veuve mette sa vie entre parenthèses, au temps de l'imprévu, du chaos, qui est le temps de la vie. C'est en acceptant le chaos et le risque de mort qu'il contient, qu'elle pourra renaître. Ainsi, le drame de Bruxelles lui a permis de « comprendre » le sens de l'existence, d'accéder à une vérité : l'instabilité du monde qui rappelle la « branloire pérenne » de Montaigne, l'omnipotence du « hasard » dont la grande roue est une métaphore, la fragilité et donc le prix de la vie. L'expérience de la mort, à travers l'emploi du verbe « comprendre » au passé composé, apparaît donc comme fondatrice. La mort est une étape dans l'apprentissage de Tana, et la seule voie pour vivre est cette conscience accrue du caractère éphémère de l'existence.

---

<sup>256</sup> *Ibid.*, p. 342.

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 343.

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 339.

<sup>259</sup> *Ibid.*, p. 342.

<sup>260</sup> *Ibid.*, p. 343.

La force de la vie, reliée au désordre et à l'imprévisible, prend ensuite la forme métaphorique des fleurs du cimetière : « Mais, maman, parce que tu crois vraiment que les fleurs en plastique et en tissu [...] sont un reflet d'éternité ? Tu ne vois pas que même les fleurs faites pour durer toujours montrent des signes de faiblesse ? » Croire en la pérennité de tout ce qui semble « fait pour durer » revient à se perdre dans le mensonge, et toute vie vraiment vécue est accueil de l'inattendu qui se glisse entre les certitudes glacées ou bétonnées : « la nature crèvera les tombes de partout ; il y a des gens qui pour fleurs ont préféré planter des arbustes et de la lavande [...] ils ont raison, puisque les plantes gagneront, les dalles se casseront, le béton finira en miettes entre nos doigts »<sup>261</sup> Les fleurs en plastique sont opposées de façon métaphorique aux plantes naturelles qui reprennent le dessus sur la facticité et mettent en lambeaux l'apparente solidité du béton, pour dire l'incroyable élan vital qui s'exprime avec toute sa puissance lorsqu'on lui fait place. Le choix du lieu du cimetière prend toute son importance : la mort elle-même, pour peu qu'on la laisse « respirer », fait place à la vie, et la condition de la renaissance est justement dans cette acceptation de la mort comme dimension intrinsèque de toute vie. La mort n'est pas là où on croit la trouver, elle ne se résume pas aux morts qui habitent les tombes, mais elle est davantage dans les fleurs en plastique et le béton qui enserrant les tombes, qui concrétisent une volonté de figer les choses et le temps. Les morts eux-mêmes, ou les deuils qu'on en fait, ne doivent pas être étouffés, écrasés dans l'étau du béton, mais il faut les laisser respirer et trouver une seconde vie, et la prolifération des fleurs naturelles prônée par Tana annonce sa renaissance. Se forger une existence barricadée contre la mort revient bien à une seconde mort : « c'est pour ça qu'il ne faut pas s'emmerder trop avec des illusions de durée et de pérennité ».<sup>262</sup> Tout est à l'image du souffle : précaire, instable, irrégulier. C'est cette vérité que la mort a révélée à Tana, et tout le reste est mensonge. L'électrochoc de la mort a fait d'elle une veuve, mais une veuve qui saura retrouver le souffle d'une seconde vie après la cassure.

### **Un tableau marin en forme d'apologue**

C'est sur cette renaissance de Tana que s'achève le roman, et juste avant « l'étourdissement » final qui coïncide avec l'enlacement de Tonino et Tana, ce retour à la vie est annoncé par un tableau marin que contemple la jeune fille avec intérêt chaque matin : « Tous les matins, deux femmes se rejoignaient au-dessus de la falaise. Elles venaient chacune avec son chien, et Tana les regardait pendant longtemps ». L'un des deux chiens, celui que Tana regarde avec attention, ose

---

<sup>261</sup> *Ibid.*, p. 344.

<sup>262</sup> *Ibid.*, p. 344.

descendre le long de la falaise, renifler la terre et les cailloux en plongeant le museau dans des fentes [...] il courait comme un fou, comme ça, tous les matins. Tana le regardait faire, s'ébattre en descendant le long de cette falaise de calcaire, si blanche, si raide qu'on se disait qu'il allait tomber. [...] Elle se redresse et se cambre pour bien le voir. Il pourrait glisser sur des gravillons mais ne se soucie pas du danger, ni les femmes non plus. Il pourrait tomber et alors il ne tomberait peut-être pas dans la mer mais s'écraserait sur les rochers. Tana s'inquiète de ça tous les matins, mais elle ne dit rien de comment elle regarde ça en s'inquiétant [...]. Du haut de la falaise, l'autre chien regarde en contrebas. Il ne bouge pas et reste près des deux femmes qui discutent tranquillement, indifférentes à tout ce manège, seulement distraites, de temps en temps, par la beauté de la mer.<sup>263</sup>

Le regard attentif et répété quotidiennement de Tana sur ce chien semble intéressant à déchiffrer car il marque le début de sa renaissance, d'une ouverture au monde qu'elle avait perdue et qui peu à peu se réveille, influencée par les retrouvailles avec Jeff et Tonino. Or, ce qui semble fasciner Tana dans le comportement du chien, et la ramener elle-même à la vie, c'est l'absence de conscience du risque, l'indifférence à la mort, cette mort qui le guette à chaque instant mais n'entrave en rien son désir de vivre, d'explorer, de goûter chaque plaisir intensément. Le mouvement dynamique du chien est bien mis en évidence par la multiplication des verbes d'action et de déplacement : « descendre », « renifler », « plongeant », « courait », « s'ébattre ». Ce mouvement désordonné, chaotique et irrégulier, celui de la vie, se confronte dans l'esprit de Tana, à un autre mouvement, imaginaire, prédictif, celui de chute associé à la mort possible de l'animal. Car le monologue de Jeff nous fait passer dans les pensées de Tana, dans un point de vue qui devient presque omniscient puisque Tana « ne dit rien » de ce qu'elle ressent. Les verbes de perception dont Tana est le sujet (« regarder », « voir ») sont bien un indice de focalisation dans les pensées de la jeune fille, d'abord introduites par un « on » vague et général, qui englobe à la fois Jeff, n'importe quel spectateur de la scène et le lecteur : « *on* se disait qu'il allait tomber ». Puis, le lecteur est pleinement plongé dans le regard de Tana puisque l'emploi du conditionnel qui suit est introduit par le mouvement de la jeune fille qui « se cambre pour bien le voir », et que nous avons la sensation d'accompagner dans ce geste : « il pourrait glisser », « il pourrait tomber ». La phrase suivante : « Tana s'inquiète de ça tous les matins », où le pronom indéfini « ça » désigne les deux phrases au conditionnel présent qui précèdent, confirme cette entrée de Jeff dans le regard de Tana. L'inquiétude est donc bien celle de Tana, elle est l'inquiétude d'une chute possible, voire probable, du chien. Mais cette observation a lieu « tous les matins », et le rythme cyclique des jours vient donc démentir l'inquiétude, et le temps qui passe semble faire diminuer, peu à peu, insensiblement, la probabilité d'une chute. Le fait que cette action soit répétée, comme le montre l'emploi de l'imparfait itératif pour la décrire, suivi du présent itératif, ne met pas en valeur les risques qu'encourt le chien, mais au contraire dénoue d'avance toutes les tensions. Aucune dramatisation de

---

<sup>263</sup> *Ibid.*, p. 416.

l'action en effet, ni aucun suspense quant à l'issue de sa promenade, puisque d'emblée nous sommes placés, grâce à la répétition de l'action « tous les matins », dans un rythme inchangé, dans le mouvement paisible de ces femmes sereines et celui, plus rapide, des chiens pour lesquelles elles n'ont pas un regard. L'inquiétude est celle de Tana, qui projette sur ce mouvement de vie innocent un mouvement tragique de chute et de mort, comme le montre l'emploi du conditionnel qui a ici une valeur de futur hypothétique <sup>264</sup>. Mais la beauté de ce tableau à ses yeux semble justement renforcée par la peur qu'il suscite, et la force de vie qui habite le chien et propulse son mouvement n'est rendue que plus fascinante par la présence de cette mort qui le frôle à chaque instant, de cet autre mouvement qu'est l'aspiration possible vers le vide. Nous suivons le regard de Tana, imbriqué lui-même dans celui de Jeff qui la regarde regarder (« Très longtemps je *reverrai* Tana sur la plage : c'est de là qu'elle *regarde* le chien. »), et en contemplant cette scène nous percevons la transformation de son regard sur le monde, sans que l'auteur ait besoin de formuler de façon théorique ou philosophique ce qui s'y joue, de même que Jeff le comprend sans que Tana ait besoin d'expliquer ce qui la fascine. Tout est justement contenu dans l'absence, absence de peur du chien face au vide, absence de regard inquiet des femmes sur le chien, absence de mots de Tana à Jeff, absence de commentaire de l'auteur pour le lecteur. Cette scène fonctionne comme une fable, un apologue à la morale implicite, qui nous rappelle que la vie ne peut être vécue pleinement qu'en acceptant sans compromis la présence pleine et entière, permanente de la mort, que le mouvement de l'une ne peut s'accomplir que parce qu'existe comme un contrepoids le mouvement de l'autre. La présence du second chien qui regarde le premier avec étonnement « en contrebas », qui « ne bouge pas » et « reste près des deux femmes », semble être une métaphore d'une autre attitude face à la vie, celle peut-être que Tana reproche à sa mère d'avoir eue après la mort de son père : une vie protégée par des barricades et des rituels, qui refuse d'accepter le risque de la mort, qui s'en préserve au point d'empêcher le mouvement de vie de s'accomplir.

### **Appel de la mort et renaissance, un même souffle**

Juste après cette scène contemplative qui laisse augurer la métamorphose en germe chez Tana, arrive le moment décisif où Jeff perçoit avec évidence cette renaissance intérieure qui s'allie – ou prend même sa source – au désespoir qu'il l'a précédée, puisqu'encore une fois la vie côtoie la mort de près, ce matin où elle vient se baigner avec eux : « Et puis il y a ce matin où tout à coup elle est là, devant moi, une serviette entre les mains. ». Plusieurs signes ne trompent pas : « elle est

---

<sup>264</sup> « Dans la manière d'envisager l'avenir, le conditionnel s'oppose au futur. Alors que celui-ci réduit le plus possible la part d'incertitude inhérente à l'avenir, le conditionnel au contraire la renforce : il présente le procès avec une surcharge d'hypothèse ». (*Grammaire méthodique du français, op. cit.*, p. 317).

pieds nus, elle a retiré son blouson de jean, qu'elle a laissé en boule près de nos affaires », Jeff a « le temps de voir qu'elle a attaché ses cheveux, qu'elle a fait une queue-de-cheval », et surtout « pour la première fois (il) remarque une confiance totale ». <sup>265</sup> Mais le récit de ce moment où le temps bascule vers l'avenir, où Tana semble enfin sortir de son passé pour s'élancer vers son futur, coïncide exactement avec le moment où Jeff aperçoit une trace lourde de sens sur son poignet, dont le suspense est maintenu pour la fin du passage, durant plus d'une page :

et puis c'est là, à ce moment précis, que je remarque cette chose que je n'avais pas encore vue, ou que j'avais voulu ne pas voir apercevoir, alors que sans doute j'aurais pu, à moins que non, peut-être pas, peut-être que c'était impossible d'en deviner la présence à cause du blouson de jean ou des bracelets <sup>266</sup>

puis, seulement après avoir noté tous les indices d'une confiance retrouvée de Tana : « cette boursoufflure en forme de L à la base du poignet ; la cicatrice qui remonte sur l'avant-bras. » <sup>267</sup> Jeff ne perçoit la tentation du suicide qui a été celle de Tana – dont il se demandera si elle est antérieure ou non à la mort de Francesco (« il faudra du temps pour me convaincre que cette cicatrice avait eu lieu après la mort de Francesco, et non pas avant ») – qu'au moment où la vie reprend le dessus dans son corps. C'est à la fois le regard de Jeff qui n'entrevoit la mort que lorsque la vie reprend sa place, et Tana qui met à nu cette partie de son corps, qui accepte de laisser parler l'appel passé de la mort au moment où elle choisit de se laisser enfin réinvestir par la vie. Ce passage réaffirme le mouvement conjoint et non contradictoire de la vie et de la mort, qui à ce moment prennent la forme de l'avenir et du passé, et se rejoignent en un moment présent déterminant. La cicatrice est bien la trace physique d'un passé aspiré par la mort, et la laisser voir est une façon de rompre avec un quotidien qui n'était plus vécu, un temps morne où l'absence prenait toute la place et où Tana n'était plus elle-même. La coiffure en queue-de-cheval, motif récurrent du roman, qui est noté dès la première apparition de Tana, est à ce titre un indice net de la « résurrection » de Tana. Or, cette queue-de-cheval est plusieurs fois associée au rythme de son balancement (« le mouvement léger, de gauche à droite, de la queue-de-cheval qui balayait les épaules de Tana » <sup>268</sup>), et elle devient même « métronome », image du temps qui passe. Ainsi, on peut voir le retour de cette coiffure comme le signe que le temps se remet à s'écouler normalement, après ces trois ans qui ont plongé Tana dans cette sorte de hors-temps du deuil. Il a fallu, peut-être, aller jusqu'au désir de mort, jusqu'au vide creusé dans les veines pour que le creux appelle le plein.

---

<sup>265</sup> *Ibid.*, p. 417- 418.

<sup>266</sup> *Ibid.*, p. 418.

<sup>267</sup> *Ibid.*, p. 418.

<sup>268</sup> *Ibid.*, p. 79.

### 2.1.2. Le vacillement tragique, un appel d'air pour Jeff dans l'étouffement du quotidien.

Cette descente dans le vide, dans les bas-fonds de l'être perçue comme nécessaire pour donner une impulsion de vie véritable, est aussi celle vécue par Jeff dans le même roman. Le voyage à Bruxelles est perçu dès le début de son monologue comme libérant un souffle nouveau qui fera prendre conscience aux deux amis de la monotonie de leur quotidien étouffant :

c'est longtemps, oui, finalement longtemps après ce printemps-là, après ce jour-là, précisément, que nous avons compris l'un et l'autre nos poumons prêts à éclater dans la ville où nous vivions, où nous étouffions sous le regard de la cathédrale et de la Loire – il aura fallu ce jour de printemps à Bruxelles<sup>269</sup>

Le temps qui s'étirera après Bruxelles est présenté comme nécessaire à la prise de conscience de l'étouffement ressenti au quotidien, à travers l'image des « poumons prêts à éclater » et l'emploi du verbe « étouffer » au sens figuré, mais il semble surprenant que la narration passe sous silence les répercussions tragiques de « ce jour-là ». Le jour du drame n'apparaît étonnamment que comme une bouffée d'air salubre et bénéfique qui compense un quotidien oppressant – où seuls des éléments inanimés comme la cathédrale et la Loire semblent accorder un « regard » aux personnages, mais un regard surplombant et écrasant comme le montre la préposition « sous » - et la voix de Jeff nie ou occulte le cataclysme psychologique qui va découler de cette journée, malgré le recul du temps suggéré par l'expression « longtemps après ». Le roman en est encore à son ouverture et la catastrophe n'a pas encore été racontée, mais nous avons vu que de nombreuses prolepses l'annonçaient, puisque les différentes voix du roman racontent les faits après coup, de façon rétrospective, donc théoriquement avec une connaissance complète des faits. Nous touchons à l'un des paradoxes et à l'une des failles de ce que Dorrit Cohn a appelé le « monologue intérieur autonome »<sup>270</sup>, et il semble que Laurent Mauvignier joue délibérément avec cette faille. Le jour du

---

<sup>269</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>270</sup> Parmi les trois techniques distinguées par l'auteur pour accéder à la vie intérieure du personnage – psycho-récit, monologue intérieur rapporté et monologue narrativisé -, *Dans la foule* se rattache à la deuxième, et plus précisément à celle du monologue intérieur autonome qui se distingue par l'absence totale de voix narrative l'encadrant. À l'intérieur de ce dispositif, Dorrit Cohn définit le type du « monologue remémoratif », dans lequel « l'expérience présente s'efface au profit de la mémoire associative ». Ce sous-type nous semble pouvoir recouvrir les monologues de *Dans la foule*, dans lesquels la « conscience ne s'attache qu'au passé », et « vide l'instant de l'énonciation de toute expérience actuelle simultanée ». Le monologueur s'y rapproche d'un « relais désincarné, une pure mémoire, pas même située nettement dans le temps et l'espace ». C'est le cas de Jeff et des autres voix de *Dans la foule* : le moment et le lieu où se fait l'énonciation ne sont pas précisés, et, comme l'analyse Dorrit Cohn chez Faulkner, « l'instant de remémoration se situe dans un présent indéfini et éternellement recommencé ». Lorsque Jeff emploie l'expression « longtemps après », cela indique au lecteur que l'énonciation du monologue a lieu au moins « longtemps après » le match du 29 mai 1985, fixant ce que Dorrit Cohn nomme le « niveau temporel de référence » qui est le plus récent des épisodes revenant à la mémoire (= celui où Jeff et Tonino prennent conscience des effets du match sur leur perception de leur quotidien), mais le fait de rester vague quant à sa datation exacte permet à l'auteur de faire oublier complètement, à d'autres moments, ce recul du temps, pour que le souvenir surgisse *comme* présent. Est-ce la mémoire du personnage qui lui présente le souvenir comme présent, ou l'instant est-il vécu au moment où parle le personnage ? Même si la deuxième proposition semble incohérente, le flou maintenu quant à la situation d'énonciation permet tout de même de produire cette



drame est en effet assimilé par Jeff à une intense respiration dans un quotidien asphyxiant, comme n'importe quel déplacement géographique peut représenter un appel d'air lorsque les jours se succèdent de façon monotone, mais le voyage en question va s'achever par un désastre collectif où la mort va frapper brutalement les deux amis, et la répétition de l'adverbe « longtemps », associé à la préposition « après » indiquent avec certitude qu'au moment où parle la voix, la suite des événements est bien connue, pour le personnage comme pour le lecteur. Cette ellipse pourrait sembler incohérente dans la bouche du personnage, mais elle révèle plutôt l'habileté avec laquelle l'auteur utilise le dispositif narratif. En passant sous silence les conséquences morbides de cette journée, et en n'en conservant après coup que la puissance bénéfique de révélation, l'auteur maintient d'une part le suspense dramatique grâce au non-dit du drame, feignant de plonger son personnage dans l'ignorance de cet aspect, mais il invite d'autre part le lecteur, informé des événements, à lire les répercussions du drame comme purement positives, comme si le passage du temps permettait de ne garder que la force salvatrice de cette belle journée de printemps, sa puissance de résurrection dans la succession de jours mornes, et allait jusqu'à faire oublier la mort ou la rendre inoffensive. A moins que ce ne soit justement le fait d'avoir frôlé la mort qui ait donné cette inspiration aux deux protagonistes, et que longtemps après Jeff ne voie plus dans ce drame que le rebond qui lui aura permis d'avancer, ce que sous-entend l'emploi du futur antérieur « il aura fallu ce jour », dont la valeur d'accompli insiste sur la nécessité de cette étape grâce au verbe « falloir ». Tout cela est à lire dans les interstices du texte, et surtout dans cette marge d'incertitude que maintient toujours le monologue intérieur quant au « lieu » temporel d'où parle le locuteur. L'auteur joue ainsi sur cette marge, déplaçant parfois imperceptiblement le curseur à sa guise, ou maintenant volontairement le doute temporel pour permettre à toutes les potentialités du monologue de se déployer. Ce passage nous dit donc peut-être, justement en ne disant pas la mort, en la contournant, en faisant comme si elle avait été balayée par le passage du temps, que c'est sa présence toute proche qui permet d'habiter à nouveau un quotidien qui ne l'était pas.

Le même effet de ré-enchantement du quotidien grâce à la proximité de la mort apparaît de façon plus explicite, au moment où Tana, chez Gabriel, le soir même de la mort de Francesco, regarde le téléphone et envisage d'appeler sa mère. Le regard de Tana, aperçu par Jeff, le précipite en pensée dans son propre quotidien familial, et en modifie sa perception. Un effet de miroir s'opère entre Tana et Jeff qui provoque en Jeff un changement de perspective : « Quand elle est passée près de la porte, j'ai vu qu'elle a regardé le téléphone. Je me suis souvenu qu'au moment où nous étions

---

impression sur le lecteur. Des expressions telles que « longtemps après », dévoilant avec certitude l'écart entre les faits racontés et l'énonciation, restent ainsi très rares, et l'ambiguïté semble volontairement maintenue. (Dorrit Cohn, *la Transparence intérieure*, op. cit. , p. 275-299).

entrés et où j'avais vu le téléphone, j'avais moi aussi pensé qu'il faudrait appeler chez ma mère. » Jeff évoque ensuite la voix de Tonino appelant sa mère du brancard où il se trouvait, et revient à nouveau à ses habitudes :

je pense à ces histoires de La Bassée, à ma mère dans sa robe de chambre molletonnée et au sous-sol du pavillon, la 304 familiale qui continue à pourrir dans la cour de chez nous, à côté du tas de sable et des troènes. Comme si maintenant j'avais envie de rentrer chez moi. Comme si j'avais envie d'aller dormir dans ma chambre, au sous-sol.<sup>271</sup>

Le dédoublement imaginaire de Jeff, qui se voit en Tana, puis en Tonino, touchés de plus près que lui par la mort – l'une par la mort de son mari, et l'autre parce qu'il a été blessé –, d'abord à travers ce regard de Tana sur le téléphone, puis cette voix de Tonino au téléphone, le ramène aux souvenirs dérisoires de lieux connus, envisagés de façon assez acerbe mais objets d'une certaine « envie ». La locution conjonctive « comme si », répétée, instaure une marge entre Jeff et son désir de rentrer chez lui, il ne s'agit que d'une hypothèse mais l'évènement tragique semble toutefois ouvrir un espace nouveau d'interprétation du quotidien et du passé. Le terme « histoires » au pluriel fait de ces souvenirs des moments maintes fois ressassés – qui auraient déjà le statut de récits, voire de fictions – des touches de quotidien, perçues dans le temps de la répétition. La mère dans la « robe de chambre molletonnée » semble une image figée pour évoquer un quotidien protégé dans lequel ce vêtement a fonction de barrière protectrice, de refuge contre les attaques de l'extérieur. C'est l'absence de mouvement qui caractérise ce tableau dans lequel l'immobilité de la voiture familiale fait écho à celle de la mère, cette voiture qui « continue à pourrir », qui se désagrège peu à peu et n'avance plus que vers la destruction, assignée à une place fixe comme les autres éléments figés que sont le « tas de sable » et les « troènes ». Les articles définis ou définis contractés insistent sur la familiarité de chacun des éléments, qui sont à la fois pris dans un hors-temps proche de la mort, mais qui ressurgissent ici comme des repères stables dans l'imaginaire de Jeff. Ainsi, la proximité de la mort, pressentie à travers Tana et Tonino, rappelle que ce que l'on croyait vide ne l'est peut-être pas, ou que ce vide peut être habité, comme le montrent l'anaphore et le parallélisme de construction qui donnent un rythme équilibré et apaisé aux deux dernières phrases évoquant un retour – possible et fictif – à la maison.

Dans ce roman où une fatalité paraissait s'accomplir à travers un mouvement inexorable vers la mort, la menace mortelle peut donc être perçue comme réveillant un souffle de vie plus puissant encore, l'évènement dramatique permettant de surgir et de sortir d'un simulacre de vie pour accéder au plein. Les motifs du pourrissement, de la rouille et du vide, que Jeff convoque à propos de son quotidien à La Bassée, sont très fréquemment associés, dans *Apprendre à finir*, à

---

<sup>271</sup> *Ibid.*, p. 234-235.

l'imaginaire d'un quotidien angoissant où le délabrement qui menace les objets est lié à l'absence du mari, et c'est justement lorsque cette peur se retourne en espoir, lorsque la fin est assumée, que l'air circule à nouveau.

### 2.1.3. Pourrissement et fissure : le désastre souhaité comme un « coup de vent » dans *Apprendre à finir*

La peur du vide, qui, comme nous l'avons vu précédemment, ouvre le roman quand la voix revendique la présence de « quelqu'un pour colmater les brèches et enduire les plâtres qui se fendent »<sup>272</sup> ne cesse de ressurgir, et de se montrer plus vivace encore, plus obsessionnelle, lorsqu'elle est niée pour mieux affirmer la certitude de retrouvailles amoureuses. Mais comme le fil conducteur du roman est celui d'une illusion peu à peu dévoilée, au début du récit seul le retour du mari semble pouvoir conjurer le vide et enrayer la menace de pourrissement. Ainsi, dans le passage qui suit, la circulation de l'air dans la maison et son pouvoir bénéfique sur les lieux et les objets semblent dépendre de la présence de cet homme. La voix envisage un avenir hypothétique où le mari aura repris ses activités quotidiennes de bricolage, orientées vers l'extérieur et la cabane du fond du jardin :

et j'entendrai sa voix du dehors qui reviendra jusque dans la maison par la fenêtre du salon, pour peur qu'elle soit ouverte, qu'il fasse beau et que les fenêtres soient ouvertes, toutes, que l'air dans la maison circule avec la chaleur dans le vent, la douceur. [...] et je n'aurai plus comme avant la tristesse, comme j'avais, de voir en train de pourrir la cabane en tôle au fond du jardin. Non pas qu'elle pourrisse vraiment, non, mais lui n'était pas là, lui, il était avec elle et je me disais que déjà la rouille mordait la tôle parce qu'il n'était pas là, que déjà tout pourrissait. Mais je n'aurai plus peur de rien, je me disais, [...], imaginant que maintenant il ne laisserait pas rouiller ni la serpe ni la bêche. Je ne pourrai plus me dire : combien d'araignées pourront tendre leurs toiles et vivre tranquille à l'abri de tes gestes ?<sup>273</sup>

La répétition du verbe « pourrir » montre l'aspect obsessionnel de cette peur, qui est bien présentée comme irrationnelle : « Non pas qu'elle pourrisse vraiment, non, mais lui n'était pas là, il était avec elle » : la rouille et le pourrissement sont bien présentés comme des motifs imaginaires, comme une façon de projeter dans le concret l'angoisse liée à l'absence. Le verbe voir : « voir en train de pourrir » laisse en effet place, dans une épanorthose, à la double négation de cette apparente réalité grâce à la répétition du « non » tonique et à l'adverbe « vraiment », puis cette énonciation en mouvement dévoile l'aspect imaginaire de la rouille par le rétablissement d'une forme de logique toute sentimentale, d'abord avec l'emploi de la conjonction adversative « mais » (« mais il n'était pas là ») qui semble donner la raison évidente de la rouille prochaine, proposition indépendante qui est ensuite corrigée en une proposition circonstancielle de cause : « je me disais que déjà la rouille

---

<sup>272</sup> Laurent Mauvignier, *Apprendre à finir*, op. cit., p. 7.

<sup>273</sup> *Ibid.*, p. 56-57.

mordait la tôle parce qu'il n'était pas là, que déjà tout pourrissait », et la part d'imaginaire semble de mieux en mieux acceptée dans ces corrections successives, comme l'indique la proposition principale « je me disais ». Tout est donc hantise de la rouille à venir, imagination d'un pourrissement imminent, déjà en marche, ce qui transparaît dans l'anaphore de l'adverbe « déjà ». Au détour de la phrase, entre les deux négations « il n'était pas là », surgit l'innommable (« il était avec elle »), à travers le pronom « elle » particulièrement ambigu puisqu'il devrait se référer à la cabane. Au lieu d'être « là », il est « avec elle ». D'un côté, une relation qui ne prend plus corps qu'à travers des lieux habités en commun, et de l'autre une relation qui relie deux personnes, comme le montre l'emploi de la préposition « avec ». Cette opposition est renforcée par l'ambiguïté du pronom « elle », déictique dont le référent implicite apparaît avec évidence aux yeux du lecteur, mais qui grammaticalement se rapporte à la cabane, désignée juste avant par ce même pronom. Ce qui est placé sur le même plan, ce qui se trouve mis en concurrence, ce sont donc non deux femmes, mais un lieu clos et étroit en voie d'érosion, et une femme. Le quotidien semble donc avoir vaincu ce que la relation avait de vivant et d'humain, comme s'il ne subsistait que des lieux et des objets pour prolonger l'existence de cette relation : la cabane, la serpe, la bêche. La mise en parallèle de la cabane et de l'autre femme fait inévitablement de la cabane une métaphore de la locutrice, et c'est donc de son propre pourrissement intérieur dont elle nous parle. La peur de la rouille s'accompagne d'un besoin d'air, affirmé au début de ce passage, perçu comme ce qui permet à la « voix » de l'homme de circuler de l'extérieur à l'intérieur de la maison. Le souffle de la voix se transmet, les sons, les mots peut-être, vont enfin de l'un à l'autre sans heurts, grâce au souffle naturel du vent, pour peu « que l'air dans la maison circule avec la chaleur dans le vent, la douceur ».

Le retour du mari est associé à cette circulation de l'air, et au mouvement qui empêche le pourrissement, la rouille, ou encore les toiles d'araignées, présentes dans l'interrogation finale. Étonnamment, cette interrogation est amenée sur le mode de la prétérition et niée d'emblée : « Je ne pourrai plus me dire : combien d'araignées pourront tendre leurs toiles et vivre tranquille à l'abri de tes gestes ? », mais pourtant c'est sur son point d'interrogation, trace du style direct et de sa vivacité, que se clôt le chapitre. Le verbe dire qui est nié, et l'emploi du futur, ne la rendent donc pas inopérante, au contraire, puisque la question est bien posée et reste en suspens. Ce décalage entre la certitude exprimée par la voix que cette interrogation n'aura plus cours, et l'inscription de cette question dans le corps même du texte, à une place qui ouvre sur un large blanc typographique, est la marque du regard ironique de l'auteur qui nous dit que cette question reste entière et nous invite à nous la poser malgré l'aveuglement de la voix qu'il nous fait entendre. L'araignée est métaphore de l'intruse qui prend possession d'une maison sans vie, sans mouvement, qui

s'approprié un lieu abandonné, un homme autour duquel elle tisse peu à peu sa toile. La question fait donc résonner avec angoisse la peur d'une invasion extérieure, la peur de ce « elle » impossible à nommer qui a surgi au détour des mots. Le déterminant possessif « tes » devant le nom « gestes » reste d'ailleurs ambigu, puisque la voix dit se parler à elle-même (« me dire »), alors qu'il est surtout question précédemment des gestes de l'homme dans cette cabane (associés à la serpe, la bêche), ce qui pourrait donner l'impression que c'est à lui que s'adresse cette question. Il est donc intéressant de remarquer que l'on est passé de la responsabilité du mouvement, de la vie, attribuée à l'homme (qui doit reprendre ses fonctions dans le jardin et la cabane) à une responsabilité assumée par la femme : les « gestes » sont aussi les siens ou devraient être aussi les siens, et c'est parce qu'elle a laissé une atmosphère putride s'insinuer dans la cabane, métaphore de la relation, que l'araignée, l'intruse, a pu y tisser sa toile. Ainsi, le personnage accède déjà peut-être à l'ébauche d'une prise de conscience, d'une forme de lucidité qui ne fera que progresser.

Et effectivement, si l'air est encore ici associé à la présence de l'homme dans la maison dans l'imaginaire de la femme – qui n'est qu'une projection dans un avenir fictif – , il va changer de côté, et plus l'étouffement lié au quotidien conjugal sera perçu avec lucidité, plus la nécessité d'une respiration sera associée à la fin de la relation. L'intuition que la fin sera une façon d'échapper à la suffocation du quotidien vient d'ailleurs très tôt dans le récit, même si le besoin d'air ne peut d'abord apparaître qu'attribué au mari, dans un emboîtement énonciatif où l'idée apparaît encore comme niée et n'ayant déjà plus cours :

Il n'y aurait plus cette idée [...] qu'il fallait bien qu'il essaie d'aimer ailleurs pour aimer ne serait-ce qu'un peu et qu'il respire une autre vie pour vivre [...] comme si je lui avais interdit de vivre ou que j'aurais refusé s'il m'avait dit : allez, déménageons, partons d'ici. Je veux autre chose, de l'air, il faut de l'air, de la campagne ou de la ville plutôt que cette cité qui n'est même pas la ville mais où on vit tous les yeux rivés sur la vie du voisin tellement on s'entasse [...], cette cité qui n'est même pas la campagne et qui pue l'ennui autant, comme de crever à petit feu, petit coup par petit coup, à coups de saisons et à coups de cloches de la petite église où hop on est tous passés gamins, adultes, et où on repassera cadavres, en poudre mais baptisés, mariés, pendus ou écrabouillés<sup>274</sup>

Comme elle laissera place plus loin à la voix de son fils, incapable encore de voir avec lucidité la souffrance causée par le déchirement du couple, la voix féminine fait parler la voix de son compagnon pour dire l'horreur d'une vie déjà tracée et enfermée dans la répétition d'un cycle oppressant, qu'elle ne peut encore prendre à son compte ni regarder en face. Elle entre dans son désir d'espace et de respiration qui est aussi confusément le sien. L'absence de vie et d'amour possibles est rapprochée du lieu de la cité, lieu sans identité entre ville et campagne, sorte de non-lieu, au sens de lieu intermédiaire et indéfini, qui se caractérise paradoxalement par un vide fait de promiscuité puisque on s'y « entasse » mais qu'elle « pue l'ennui », et que l'on ne peut y vivre que

---

<sup>274</sup> *Ibid.*, p. 47-48.

par procuration « les yeux rivés sur la vie du voisin ». Une description très proche du quotidien de Jeff à La Bassée apparaît dans *Dans la foule*, et le rapprochement est fréquent dans les romans mauvigniens entre promiscuité quotidienne et absence de rencontre avec l'autre. Cette ouverture à l'autre, seule chance de respirer et de vivre autrement qu'en « (crevant) à petit feu », n'apparaît possible qu'ailleurs, comme le dit le début du passage : « aimer ailleurs pour aimer ne serait-ce qu'un peu et qu'il respire une autre vie pour vivre ». La répétition en miroir du verbe « aimer » puis du radical du nom « vie » reprise dans le verbe « vivre », associés chaque fois à l'extérieur grâce à l'adverbe « ailleurs » puis à l'adjectif « autre », dit comme une évidence que le lieu clos de la cité rend toute vie et tout amour impossibles. L'emploi absolu, en fin de proposition, après la préposition « pour », des deux verbes, montre que le seul espoir de vivre et d'aimer est de s'échapper de ce lieu, et la femme éplorée a déjà l'intuition profonde que la chance d'une vraie vie ne peut passer que par l'éloignement – même si elle ne l'attribue encore qu'à son compagnon - qui prend la forme d'une respiration, puisque le verbe « vivre » fait écho au verbe « respirer » et que la répétition « de l'air, il faut de l'air », suit immédiatement le syntagme « autre chose », le glissement de la virgule présentant comme une évidence la nécessité d'un ailleurs.

Mais cette asyndète laisse aussi se glisser la voix ironique de l'auteur qui, tout en se glissant dans la conscience de son personnage, en montre la naïveté, et invite le lecteur à lire un cliché dans ce besoin d'évasion. La fin du passage laisse entendre au lecteur que le non-lieu est surtout un non-temps – au sens de temps qui passe sans être pleinement vécu- qui, s'il est présenté comme collectif, vient du vide intérieur et de l'absence d'amour. En effet, c'est l'écoulement désincarné de la vie qui fait du temps qui sépare une naissance d'une mort un cycle inhabité et identique pour chacun. La vie ne semble être dans ces lieux qu'une mort progressive et annoncée parce que le temps qui passe n'est marqué que de l'extérieur, parce que le temps universel des horloges prend le dessus sur le temps individuel, comme le montre par exemple la répétition du nom « coup » : « crever à petit feu, petit coup par petit coup, à coups de saisons et à coups de cloches de la petite église ». L'écho du nom « coup » et notamment le résonnement de la consonne occlusive [k], font entendre le rythme répété du temps qui s'abat de l'extérieur sur l'être humain, dont les cloches de l'église sont une représentation spatiale et concrète. Le temps n'est plus que le temps calendaire, le temps dénombré par la société, rythmé par des événements collectifs comme ceux qui mènent traditionnellement à l'église et ritualisent les phases de la vie : baptême pour la naissance, mariage pour la jeunesse, enterrement pour la mort : « où hop on est tous passés gamins, adultes, et où on repassera cadavres ». Le pronom indéfini « on » qui a un sens collectif, comme on le voit dans l'emploi des pluriels et du pronom indéfini « tous » insistant sur la masse, dépasse ici le cadre de la

petite ville et prend une dimension universelle en englobant tous les être humains. Il s'agit du temps monumental défini par Paul Ricoeur dans son analyse de *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf. Rythmé par les coups frappés par Big Ben dans ce roman, ce « temps officiel auquel les personnages sont confrontés, n'est pas seulement (le) temps des horloges, mais tout ce qui a connivence avec lui », en particulier « tout ce qui, dans le récit, évoque l'histoire monumentale ». Cette histoire monumentale « secrète un temps monumental » dont « relèvent les figures d'Autorité et de Pouvoir qui constituent le contre-pôle du temps vif »<sup>275</sup>. Dans le texte de Mauvignier, le passage d'un espace creux responsable du vide intérieur à un temps universel ou « monumental », dont le cycle rassemble tous les êtres humains, est une façon de dégager le simple lieu géographique de la responsabilité du malheur. S'il n'existe plus que ce temps angoissant qui s'impose de l'extérieur et rend les vies absurdes, c'est parce que l'espace intérieur est inhabité, c'est parce que la vie n'est pas vécue. Face à ce vide, il n'y a plus d'autre choix possible que de se laisser aspirer par l'ailleurs et par l'autre, comme le montrait dès le début du passage la répétition du verbe « falloir » à la forme impersonnelle, qui présente la fuite comme nécessaire : « il fallait bien qu'il essaie d'aimer ailleurs ». D'ailleurs, c'est, selon Ricoeur, « l'expérience de la mortelle discordance entre le temps intime et le temps monumental dont Septimus est le héros et la victime », qui mènera ce personnage de Virginia Woolf au suicide.<sup>276</sup>

Avant d'être perçue comme une respiration, la séparation est présentée au contraire comme une menace d'étouffement, et c'est justement à la prolongation de ce temps cyclique et immuable que s'accroche la narratrice pour éviter de sombrer. Ainsi, lorsque les insomnies l'amènent à voir défiler les heures, c'est à l'espoir que rien ne change le lendemain qu'elle s'accroche, ne voyant pas encore que c'est sa propre mort intérieure qu'elle entretient ainsi. Dans le passage qui suit, déjà évoqué, l'étouffement des heures identiques est déjà perçu, mais il est encore souhaité :

Et je voyais l'heure qui passait sur le cadran, les chiffres en lumière rouge, minuit, une heure, et mon souffle qui tournait dans mon ventre comme avec un goût dedans [...], j'étouffais, ça me brûlait et ça remontait jusque dans la gorge [...] Et je me disais : demain le réveil sonnera. Tu te lèveras, tu mettras le filtre, l'eau, le café. [...] Demain, rien n'aura changé.<sup>277</sup>

Le souhait que rien ne change, l'espoir qui s'accroche à la simple reprise d'un quotidien qui vient d'être décrit comme étouffant semble paradoxal et indique bien la progression du décillement qui est encore alors aveuglement partiel. La reprise d'un rythme immuable sonne comme un appel désespéré de la voix qui ne peut encore ouvrir les yeux sur ce qui libérera son souffle, qui ne peut

---

<sup>275</sup> Paul Ricoeur, *Temps et récit, 2. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1984, p. 200-201.

<sup>276</sup> *Ibid.*, p. 204.

<sup>277</sup> Laurent Mauvignier, *Apprendre à finir, op. cit.*, p. 80-81.

encore se parler à elle-même qu'à travers la voix rassurante de la sagesse, de la *doxa*, celle qui emploie le futur pour établir avec certitude la continuation de repères stables, pourtant gestes dérisoires et automatiques, inhabités. C'est en effet un objet désincarné, « le réveil » qui marquera le début de la journée par sa sonnerie automatique, puis le pronom « tu » n'est sujet que de verbes de mouvement et d'action perçus dans une succession rapide, grâce à des propositions minimales juxtaposées, sans aucun complément évoquant la manière ou le sentiment avec lesquels ils seront effectués, puis l'énumération « le filtre, l'eau, le café » fait disparaître les verbes. Seuls les objets envahissent de leur présence ce quotidien où le sujet est complètement absorbé. Le futur antérieur qui clôt le passage avant un blanc typographique est significatif d'un paradoxe : l'espoir que rien ne change, auquel s'accroche la voix, résonne plutôt comme le couperet tragique d'une mort programmée, ou d'une vie déjà accomplie et déjà vécue d'avance. Le seul espoir de changement apparaît dans la persistance d'un souffle que l'on ne peut faire taire, qui surgit en cassant le rythme de la phrase, par exemple à travers le syntagme « j'étouffais » qui rompt la logique syntaxique et crée un appel, à la manière d'une inspiration reprise brutalement quand l'étouffement menace. C'est alors une autre voix, celle du narrateur, que l'on croit entendre de façon voilée. Le parallélisme initial « l'heure qui passait sur le cadran [...] et mon souffle qui tournait dans mon ventre » met bien en relation le temps cyclique, vidé de toute vie, avec le mouvement contre nature du souffle qui ne peut plus s'accomplir normalement mais « tourne », accomplit comme le temps un mouvement circulaire au lieu de permettre à l'organisme de s'ouvrir à l'extérieur et de s'emplir d'air. De plus, le mécanisme de la respiration semble subir une déformation, une déviation puisqu'il s'accomplit dans le ventre et semble se mêler confusément à celui de la digestion, comme le montrent l'emploi du nom « goût », et des verbes « brûlait » et « remontait » qui évoquent brûlures d'estomac et remontées gastriques associées à la perturbation du souffle. Distillant l'espoir, l'imparfait récurrent du verbe dire : « je me disais » nous rappelle que cette illusion d'un bonheur fait de la répétition d'un temps immuable est celle du passé, et que la voix ne restitue encore que la trace de ce qu'elle s'est dit dans le passé, avant que le souffle ne devienne celui de l'aspiration à une vraie vie.

Le tragique d'un quotidien inhabité et immobile est bien ensuite perçu avec lucidité par le personnage, comme l'accomplissement d'une mort certaine, et le mouvement, qui était auparavant menace, devient peu à peu espéré:

Parce que tout ça c'était comme si rien ne pourrait jamais bouger ni se déplacer jamais ni même vaciller un peu, un tout petit peu, comme ça, pour voir un peu alors que nous, nous évidemment on peut tomber, on peut chuter, nous, c'est toujours nous qui pouvons vaciller, nous on peut, tout ça, avec nos matières qui tombent,



nos peaux, nos sourires, nos figures maquillées et même dans nos têtes, nos histoires prêtes à tomber et à foutre le camp comme ça, d'un coup de vent.<sup>278</sup>

Juste avant ce paragraphe, l'épouse a évoqué le caractère insupportable pour son mari d'un quotidien immuable, en y intégrant l'idée de pourrissement : « il pourrait mourir dix fois avant que pourrissent les rosiers, que les chiens dévorent la 205 ». Le pourrissement qui était auparavant rapproché du départ du compagnon, a changé de sens, puisqu'il devient l'œuvre du temps de la vie, et permet une métamorphose qui témoigne d'un renouveau. La rouille est d'ailleurs une oxydation du métal, et c'est donc l'air qui la provoque. Si les rosiers ne pourrissent pas, c'est bien parce qu'ils sont entretenus par les travaux de jardinage du mari, mais c'est justement ce travail qui l'empêche de vivre vraiment, puisque le pourrissement montrerait au moins qu'il est sorti de la répétition de ce temps cyclique où il pourrait « mourir dix fois » avant qu'aucun changement ne s'accomplisse. La destruction est donc perçue comme espoir de changement, de renversement, et c'est à travers cette mort des objets ou des plantes que l'être humain pourra peut-être reprendre vie de l'intérieur. C'est ce que nous dit également le passage ci-dessus, dans lequel le style oral, voire fautif, contribue à l'effet de réel. La locution adversative « alors que » oppose fermement « tout ça » au pronom « nous », se référant à l'ensemble des êtres humains. « Tout ça », ce sont l'environnement et les habitudes qui le structurent, où transparaît surtout l'absence de mouvement à travers des négations répétées (« rien », « ne...jamais », « ni ...jamais », « ni même ...un peu »). Ces locutions négatives s'appliquent à des verbes de mouvement dont le sens est de plus en plus faible, dans une gradation descendante : « bouger », « se déplacer », « vaciller ».

Au contraire, c'est la possibilité intrinsèque de vacillement qui définit le « nous », comme le montre la répétition du verbe « pouvoir » où s'entremêlent les pronoms « nous » et « on », dans une hésitation croissante de la langue qui se perd dans l'épanorthose et dans l'approximation. On repère en effet cinq occurrences du pronom « nous » et deux du pronom « on » en deux lignes. Les verbes « tomber », « chuter », « vaciller » font écho aux verbes précédents, et le déplacement se précise en mouvement de chute vers le bas, sauf pour « vaciller », le seul à être repris. Ce dernier insiste sur le point de basculement du corps, sur ce moment où l'on passe de l'immobilité au mouvement, où le point qui était fixe se déplace imperceptiblement vers un autre. Les hommes ont, contrairement aux objets, cette aptitude à se tenir au bord du vide, et ce sont la conscience de cette permanente possibilité de sombrer et l'intuition de se tenir constamment dans un équilibre précaire qui font bégayer la voix, mais qui ouvrent enfin ce quotidien insupportable à un mouvement possible. Heureusement, l'humanité et ses « histoires », histoires d'amour, histoires de vie, histoires

---

<sup>278</sup> *Ibid.*, p. 88.

littéraires, est toujours « (prête) à tomber et à foutre le camp », heureusement la chute ou la fuite offrent une échappatoire possible à l'enlèvement hypnotisant de la reproduction du même. C'est encore le souffle qui apparaît comme source de vie puisque c'est le « coup de vent » qui rend possible le bouleversement. Le mouvement vers le bas, qui peut évoquer la vieillesse (avec les « matières qui tombent, les peaux »), l'attraction de la mort ou de la dépression, est d'emblée assimilé à la vie, justement parce qu'il s'impose comme mouvement dans un univers régi par la négation du mouvement.

Une fois le changement reconnu comme souffle de vie, le « désastre » devient finalement souhaité pour que cesse la succession angoissante des jours vides. La hantise de l'infiltration dans la maison, le vertige de la fissure devenant fracture, métaphores de la séparation et de l'absence, se résorbent lorsqu'elles ne sont plus perçues comme menaces de destruction mais comme possibilité d'accueil d'un nouveau souffle. Ainsi, dans *Apprendre à finir*, la peur du départ du mari et du retour de la souffrance devient si obsessionnelle que l'évènement tragique finit par être désiré par le personnage, et le vide réclamé pour mettre fin à la tension insoutenable et irrespirable, à la manière dont le personnage théâtral appelle la mort de ses vœux dans la tragédie classique. A la fin du roman, l'illusion se lève enfin lorsque la voix du monologue imagine celle de son compagnon parlant avec l'autre femme. La peur lancinante devient désir que le téléphone ait bougé, et que la conversation ait eu lieu, que le lien fantasmé soit réel. L'absence de mouvement se cristallise dans l'immobilité du téléphone :

Et alors quand je revenais du travail, quand je voyais que le téléphone n'avait pas bougé, de voir que c'était comme avant le départ, à chaque fois. Le même téléphone posé là, comme mon regard l'y avait laissé : le petit pot en plastique et les trois feuilles de papier juste à côté qui n'avaient pas bougé, jamais, de rien, pas même un coup de vent, un centimètre, rien, les feuilles restaient comme elles étaient, posées en éventail, ouvertes comme un jeu de cartes qu'on aurait posé là comme ça et qu'aucun joueur n'aurait osé toucher, jamais.<sup>279</sup>

L'absence de mouvement renforce la répétitivité cyclique des jours. La fixité désespérante de l'objet confirme que chaque jour n'est que la reproduction du jour précédent. L'espace devient ainsi projection du temps, et la seule possibilité de sortir de ce cercle infernal des jours est d'appeler le mouvement spatial, dont le vent est l'agent. En effet, le verbe bouger au plus-que-parfait, nié et répété, d'abord avec le téléphone pour sujet, puis les feuilles de papier, fait de l'immobilité du décor le signe d'une continuité du temps entre l'avant et l'après : « c'était comme avant le départ », « comme mon regard l'y avait laissé ». Il s'agit donc d'une immobilité supposée avoir duré à partir d'un point de repère qui est le départ au travail de l'épouse. Or, son absence signifie bien qu'elle n'a pu observer le téléphone durant ce laps de temps, mais seulement avant et après son retour. Ce qui

---

<sup>279</sup> *Ibid.*, p. 100.

est insupportable n'est donc pas ce qui s'est passé durant son absence mais la stricte conformité du tableau qui précède son départ et de celui qui l'attend à son retour. Cette superposition exacte des deux tableaux (une sorte de nature morte : « le même téléphone posé là », « le petit pot en plastique et les trois feuilles de papier juste à côté », « les feuilles restaient comme elles étaient, posées en éventail ») semble signifier que le temps n'a pas passé entre les deux moments où le « je » a observé le téléphone. Les lieux entérinent le non-passage du temps, et donnent l'impression de vivre dans une antichambre de la mort, dans un hors-temps où la vie ne se manifeste plus par aucun mouvement. La plongée dans une sorte d'éternité immuable est bien rendue par l'emploi de l'imparfait itératif (« quand je revenais du travail ») et les compléments de temps insistant sur la répétition (« à chaque fois ») d'une part, et d'autre part la multiplication des négations : « qui n'avaient pas bougé, jamais, de rien, pas même un coup de vent, un centimètre, rien ». La stricte immobilité des objets, attestée avec insistance par les négations, converge ainsi vers une immobilité du temps, ou une vacuité de ce temps qui n'est plus qu'habitudes. Ce qui se passe à l'échelle d'une journée se démultiplie ainsi à l'échelle d'un temps indéfini et infini. D'un côté, l'amplification démesurée du temps dans un imparfait d'habitude qui présente le procès comme non achevé, et d'un autre côté, dans l'infiniment petit de l'espace, la précision du « centimètre » qui n'a pas même été franchi. D'ailleurs, les négations successives permettent de glisser de l'espace au temps, en passant de « n'avaient pas bougé » à « jamais », puis à « de rien » : la négation spatiale passe imperceptiblement à la négation temporelle, puis revient à l'espace. L'adverbe « jamais » clôt d'ailleurs le paragraphe en renvoyant encore à l'aspect infini du laps temporel durant lequel le mouvement est nié. Renouant avec la définition aristotélicienne du temps dont l'écoulement est rendu visible par le changement<sup>280</sup>, l'absence de changement semble faire entre dans un temps qui ne passe pas.

De plus, l'insistance sur le regard du « je » sur le monde est significative, en particulier au tout début du passage : « voyais », « voir », « mon regard ». Le regard, qui devient sujet du verbe « laisser » (« comme mon regard l'y avait laissé »), tente de prendre un pouvoir sur les choses. Il tente surtout de devenir assez clairvoyant pour faire parler les objets de ce qui s'est passé durant son absence, car l'imparfait insiste paradoxalement sur l'antériorité de l'absence de mouvement. La voix peut dire en effet que le téléphone est toujours à la même place au moment de son retour, mais comment peut-elle dire qu'il n'a pas bougé ? On le voit dans le glissement que permet l'épanorthose entre les deux syntagmes : « quand je voyais que le téléphone n'avait pas bougé, de

---

<sup>280</sup> Paul Ricoeur évoque « l'analyse du temps dans *Physique, IV, 11*, selon laquelle c'est en percevant le mouvement que nous percevons le temps ». (Paul Ricoeur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 19).

voir que c'était comme avant le départ », où la proposition « c'était comme avant le départ » est le fruit de l'observation stricte alors que la suivante, « le téléphone n'avait pas bougé », émet d'emblée une conclusion qui n'est qu'une des hypothèses possibles à tirer de la réalité des faits. La voix tente de se rassurer en se persuadant que son regard est assez puissant pour saisir ce qui se passe lorsqu'il suspend son pouvoir sur les choses, mais c'est justement dans cette absence, dans cette faille que se glisse peut-être le mensonge, et c'est cette incertitude qu'elle tente de masquer qui rend ce quotidien irrespirable. La comparaison finale au « jeu de cartes [...] qu'aucun joueur n'aurait osé toucher » rapproche la vie d'un jeu, et fait ressurgir les motifs du hasard et du chaos associés à la notion de jeu. Ce qui se perd dans cette vie aux habitudes immuables est le sens du risque et de l'imprévu, déjà amené auparavant par la référence au « coup de vent » (qui peut résonner comme un « coup de dés ») repris discrètement par le rapprochement des feuilles avec « l'éventail » dont la racine est le mot vent, et même par le jeu sur l'homonymie du mot « feuilles » qui évoque la prise au vent des feuilles d'arbres. Comment ne pas voir aussi dans ces trois feuilles immobiles, « ouvertes » mais non touchées, non investies par le corps, l'image de la feuille blanche et du récit à écrire, bloqué par l'absence d'évènement dans l'enlèvement de l'habitude?

Il faut donc que le vent s'imisce pour que le livre s'écrive et que la vie continue, même si elle doit passer par la fin et la mort, même si l'évènement qui doit surgir est celui qu'anticipait la peur. Plutôt que le silence et le mensonge des objets, il faut souhaiter le « désastre », ou au moins « l'illusion du désastre » :

Comme on s'écroule à la fin de ne pas voir venir l'inévitable. [...] Et j'aurais voulu prendre le téléphone pour le voir bouger, pour que le fil ne soit pas à la même place qu'avant mon départ, griffonner, déchirer, arracher les feuilles de papier pour qu'au moins leur blancheur ne soit plus le silence. Pour qu'au moins ce soit l'illusion du désastre, comme ça, en faux, comme les enfants fument des cigarettes en chocolat, comme ils se jouent des guerres en carton-pâte, oh oui, j'aurais voulu que quelque chose dans cette maison ne soit pas sur moi un souffle retenu.<sup>281</sup>

Le thème du jeu de cartes, qui restait intact du contact avec des mains humaines près du téléphone immobile, se retrouve dans l'appel désespéré à la vie qui prend la forme d'un désir de jeu, présent à travers les expressions « illusion », « en faux », « cigarettes en chocolat », « guerres en carton-pâte ». Dernière étape avant le désir de fin et de « désastre », le désir d'un semblant de désastre fait irruption pour conjurer l'acharnement du temps à ne pas passer et de l'espace à ne pas bouger. Puisque le silence habite la possibilité du mensonge, autant que le désastre surgisse, « en faux », pour se préparer au vrai, à « l'inévitable ». L'immobilité des objets est assimilée au silence, et au « souffle retenu », ainsi qu'à un mouvement intérieur d'écroulement. Jouer à la mort et au malheur vaut mieux que ce mouvement de chute inexorable qu'entraîne le figement du temps. « Ne

---

<sup>281</sup> *Ibid.*, p. 101.

pas voir venir » devient insupportable puisque cet avenir dramatique est maintenant perçu comme « inévitable ». Le temps en suspension est enfin compris comme une attente, et le pouvoir du regard physique sur le réel revendiqué dans le passage précédent devient, à travers la reprise du verbe voir au sens intellectuel, prise de conscience de l'aveuglement moral du personnage. A force de ne pas voir venir l'avenir, le « je » envisage au conditionnel passé de provoquer lui-même l'évènement, pour « au moins » apercevoir son « illusion », le faire advenir de façon fictive s'il refuse d'émerger de ce présent interminable, et le narrateur porte un regard distancié sur ce « je » qui ne voit pas venir ce que lui voit distinctement. Contre l'immobilité, le mouvement dont le « je » se fait mentalement le moteur aurait pu être salvateur, et contre le silence, les mots et les sons auraient pu devenir un refuge. Les trois verbes « griffonner, déchirer, arracher », dont les « feuilles de papier » sont le complément, sont d'ailleurs placés sur le même plan, ce qui rapproche le simple son vide de sens, du mot que l'on griffonne. Car peu importe que le son ait du sens ou non, son rôle est de mettre fin au silence et de libérer le souffle, on le voit avec la présence obsédante du « souffle retenu ». Ce présent perpétuel ne peut avoir de voix car il retient son souffle, et le jeu du malheur est une étape vers la reprise du souffle. Les « cigarettes en chocolat » et « les guerres en carton-pâte » peuvent apparaître d'ailleurs comme une métaphore de la littérature, art de « l'illusion », art de donner du souffle à des êtres de papier, et ce que tente de faire ici la voix du monologue peut être assimilé à ce que va tenter de faire l'auteur en la plongeant et en nous plongeant dans « l'illusion du désastre », évènement qui prend significativement la forme de mots griffonnés avec rage sur des feuilles blanches, pour tenter de faire advenir quelque chose.

Comme le déchirement des feuilles est assimilé dans ce passage à l'émission d'un son et à l'expression d'une voix, et comme la blancheur et le silence y sont appels au griffonnage des mots sur le papier, l'acceptation du vide dans la maison et l'indifférence aux fissures qui s'élargissent seront le symptôme, quelques pages avant la fin du roman, que l'apprentissage de la fin est à son terme et que la séparation peut advenir. Il est intéressant d'opposer à ce propos un passage du début du roman exprimant l'angoisse d'écroulement et d'invasion du vide, à celui évoqué ci-dessus :

l'idée me tourmentait que la poussière et l'air vide finissent par casser les murs, et puis, le vide ne casserait-il pas les murs et puis les murs, justement, les creux dans les murs, le parpaing creux, les fissures qui tiraillaient sous le plâtre, comment je n'aurais pas craint qu'un jour ce soit des gouffres, des infiltrations, de l'eau sous les chambranles, et puis, du toit, le froid qui descendrait et pousserait le ciment des fondations, encore plus bas, jusqu'à ce que tout s'écroule, sur nous, comme les enfants aiment faire éclater les poches de papier gonflées d'air.<sup>282</sup>

Mais maintenant : que la maison soit déserte, qu'elle tombe, qu'elle s'écroule [...] que les fissures prennent la largeur d'une main, d'un corps, qu'un corps puisse s'y enfoncer, que l'air aussi s'infiltré, maintenant, quelle importance, vraiment. Moi, je ne tenais plus. Moi, j'étais là et je voyais que rien n'avait changé, qu'il ne changeait

---

<sup>282</sup> *Ibid.*, p. 52.

pas, lui, et puis pourtant quelque chose avait dû glisser, quelque chose avait dû, je ne sais pas, se faufiler, s'infiltrer, et nous corrompre, nous pourrir parce que [...] maintenant, on voyait des choses l'un de l'autre qu'on n'avait jamais vues avant.<sup>283</sup>

Un changement de perspective s'opère entre le début et la fin du roman dans le traitement du motif de la fissure et du vide. Dans le premier passage, le vide prend une amplitude imaginaire démesurée au point de déclencher une catastrophe naturelle ruinant la maison. « L'air vide » associé à la « poussière » prend les formes successives des « creux dans les murs », des « fissures [...] sous les plâtres », des « gouffres », des « infiltrations », terme qui le fait changer d'état et passer de « l'air » à « l'eau », pour quitter rapidement l'état liquide en devenant le « froid ». La comparaison finale concentre bien l'idée d'explosion liée à un excès d'air. La menace de l'air semble d'autant plus insidieuse qu'il est invisible et impalpable, et l'angoisse vient de cette impossibilité à se barricader contre le vide, qui s'infiltré partout et peut tout détruire sans bruit, discrètement. Un paradoxe apparaît d'ailleurs entre la violence des termes utilisés et l'agent de cette violence, *a priori* inoffensif : le verbe « casser » est ainsi répété avec pour sujet « le vide » et pour complément d'objet direct « les murs », comme pour mieux affirmer ce qui semble une aberration physique. Cette affirmation est bien présentée comme une peur (« l'idée me tourmentait ») puis de manière interrogative et au conditionnel (« le vide ne casserait-il pas les murs »), donc comme plutôt irrationnelle, mais cela n'empêche pas de laisser libre cours à cette angoisse qui se déploie dans une gradation de la violence.

Dans cette vision qui devient apocalyptique, la maison est attaquée de toutes parts par le vide, par étapes : les murs, le plâtre, les chambranles, le toit et les fondations. A travers le « froid », qui descend du toit et pousse les fondations, c'est l'ensemble de la maison qui est cernée par la menace d'écroulement, jusqu'à ce que « tout s'écroule », et le rapprochement final avec un jeu d'enfant rétrécit la perspective, ramenant les habitants de la maison à une dimension dérisoire, déjà annoncée par le complément « sur nous » qui place la famille en position d'écrasement. Paradoxalement, le vide est d'une puissance extrême mais cette force destructrice peut aussi être perçue comme une force incroyable de vie, rappelant les fleurs naturelles poussant le béton sur la tombe du père de Tana. La perspective peut s'inverser, et la force de l'air devenir source de plaisir, comme sous le regard des enfants, qui offrent une piste de réaction intéressante face au vide. La peur d'un excès d'air est une forme différente de la peur de l'asphyxie que nous avons analysée chez Tana, elles peuvent paraître opposées mais elles se rejoignent dans la mesure où seule une acceptation de la respiration, c'est-à-dire de la circulation de l'air, peut les résorber. Permettre à l'appel d'air de se faire empêche l'asphyxie comme l'explosion. Elles se rejoignent également dans la même peur du

---

<sup>283</sup> *Ibid.*, p. 116-117.

vide, qu'il prenne la forme d'une invasion spectaculaire de l'espace par l'air comme dans le passage ci-dessus, ou la forme d'une absence de l'air lui-même, menant à l'étouffement.

Dans le second passage, qui se trouve à la fin du roman, apparaît enfin l'indifférence à l'écroulement de la maison, métonymie de la dissolution du couple et de la famille qui y vit, comme le fait entendre la fin de la phrase qui mime l'apaisement du souffle avant le point, en amenuisant peu à peu la durée du son : « maintenant, quelle importance, vraiment ». Les fissures laissent la possibilité imaginaire de laisser passer « une main », « un corps », ce qui permet au sens propre de dire leur élargissement éventuel mais leur attribue surtout de façon imagée la faculté de laisser entrer la vie dans la maison. Bien plus, on peut lire métaphoriquement dans cet élargissement de la fissure laissant entrevoir une main, puis un corps, la possibilité d'une naissance ou d'une renaissance grâce au vide. Le vide n'est jamais qu'état intermédiaire, appel d'un autre « plein », accueil de ce qui doit prendre vie. Accueillir le risque de la mort permet de donner la vie. La phrase courte « Moi, je ne tenais plus » indique bien le risque d'implosion intérieure lorsque rien ne s'infiltré. La fin du passage suit le trajet d'un regard enfin lucide sur la relation conjugale, qui émerge avec la prise de conscience que « quelque chose (a) dû glisser [...], se faufiler, s'infiltrer, et nous corrompre, nous pourrir ». Le pronom indéfini « quelque chose », qui est répété, exprime bien la difficulté à cerner ce qui a envahi la relation, mais s'il est vague, le terme est neutre et rend possible une transformation positive. Le changement dans la relation est attribué à un « pourrissement », terme qui évoque le contexte de la nature et intègre donc l'idée d'une métamorphose, un changement d'état. Après la naissance, c'est la mort qui surgit, avec l'idée d'un cadavre en putréfaction.

Mais cette mort prend la forme d'un regard nouveau : « on voyait des choses l'un de l'autre qu'on n'avait jamais vue avant ». La répétition du verbe « voir », qui rappelle la contemplation angoissée du téléphone où se disait le besoin forcené d'un regard au-delà des apparences, indique l'émergence d'une perception lucide de l'autre, perception enfin réciproque qui rejette loin l'« avant » de l'aveuglement et laisse éclore des « choses » grâce au « quelque chose » qui s'est infiltré dans la relation. Si les verbes « corrompre » et « pourrir » peuvent se dire ici, c'est justement parce que ce « quelque chose » permet de lever l'illusion. L'acceptation du vide n'a pas ouvert la porte à l'écroulement appréhendé, mais à un simple pourrissement – rappelons que cette transformation nécessite l'action de l'air- caché derrière les apparences. L'aspiration du vide a permis surtout au changement d'advenir, et il fallait en passer par le « désastre » pour renaître, par la menace de dissolution pour que la fissure laisse se faufiler la lumière de « quelque chose. » Le

tragique vient de l'absence de choix, de la nécessité du vacillement au bord du vide, à la limite de l'écroulement, pour espérer dessiner un nouveau mouvement .

#### 2.1.4. « Entendre comment on pense par le souffle » : l'échappée « au grand air » de Sibylle et Samuel

Le roman qui raconte la chevauchée d'une mère et son fils au Kirghizistan est aussi le récit de la reprise d'un souffle. L'inspiration nécessaire à une renaissance y prend la forme du voyage, et les immensités sauvages y ont bien trait au vide. Seule la sensation d'étouffement et de stagnation dans un quotidien insupportable, comme dans *Apprendre à finir*, a pu faire prendre conscience du besoin d'air. Le tragique vient justement de cette impossibilité à continuer ainsi, de la nécessité d'une coupure nette, qui s'apparente à une mort, pour ne pas sombrer dans une autre forme de mort. Pourtant, continuer, c'est aussi ne pas rompre avec soi<sup>284</sup>. Le titre est donc une injonction à rester soi mais aussi à lutter pour que s'élimine ce qui n'est plus soi. Il insiste sur l'absence d'évidence de cette continuité qui parfois doit passer par la rupture.

La décision de partir qui est celle de Sibylle naît juste après un long regard sur son fils endormi, puis : « elle referme la porte, reprend sa respiration [...] un instant elle ne peut pas bouger. Et puis soudain au contraire son corps s'emballe, est-ce que c'est à cause de ce silence dans le matin, de son fils qui dort ? »<sup>285</sup> L'impulsion du changement est donné par une inspiration, qui laisse parler le corps avant l'esprit. Le silence et la respiration apaisée du sommeil ouvrent une page nouvelle.

Samuel, à son réveil, écoute « les premières notes d'une chanson de David Bowie », qui sont « quelque chose enfin pour combler ce vide douloureux qu'il ressent dans sa tête, dans les articulations, quelque chose pour consolider le rythme de sa respiration dans sa poitrine, putain, merde, qu'est-ce que je vais foutre maintenant ? »<sup>286</sup> Samuel tente, par la musique, de redonner du rythme à sa respiration comme désincarnée, et cette faiblesse respiratoire va de pair avec l'impossibilité à se projeter dans l'avenir, comme le montre l'interrogation finale.

Lorsque Sibylle tente de parler à Samuel de la décision qui s'est imposée à elle, elle demande le silence. Couper le son des écouteurs, rester « un instant face à lui, muette ». Puis « il l'entend qui

---

<sup>284</sup> Cette continuité dans le temps rejoint la « mêmété » (*idem*) posée par Paul Ricoeur dans *Soi-même comme un autre* comme permanence du même dans le temps, qu'il oppose à l'« ipséité » (*ipse*), permanence de soi ou « mienneté », comme « deux usages majeurs du concept d'identité ». Mais le caractère, (terme que nous attribuons ici à un personnage de fiction, Sibylle), qui « désigne l'ensemble des dispositions durable à quoi on reconnaît une personne », « peut constituer le point limite où la problématique de l'*ipse* se rend indiscernable de celle de l'*idem* et incline à ne pas les distinguer l'un de l'autre. » ( Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Editions du Seuil, 1990, p. 140-146)

<sup>285</sup> Laurent Mauvignier, *Continuer*, *op. cit.*, p. 46.

<sup>286</sup> *Ibid.*, p. 49.



lui murmure, Samuel, Samuel, avec une voix qui vient de très loin, un souffle qui remonte d'on ne sait où et puis quelques mots qui viennent, où elle parle de confiance. »<sup>287</sup> Le murmure prend doucement le pas sur le silence, et il est d'abord répétition d'un prénom, il est d'abord l'appel à un lien avant de prendre corps dans des mots qui véhiculent un message. La voix surgit « de très loin », « d'on ne sait où », et la respiration nécessaire à cette voix, avant même que les mots aient un contenu, est déjà elle-même un appel au renouveau. Souvenons-nous que Sibylle a donné ce prénom à son fils en hommage à Samuel Beckett, s'accrochant à la seule certitude qui a subsisté de son passé, celle de la littérature et des mots comme secours. La voix s'accroche à ce prénom, qui est comme celui de l'auteur le dernier rempart contre le désespoir, le seul mot qui mérite d'être retranscrit directement dans le récit. La décision de partir s'impose donc d'abord comme remontée d'un souffle, d'une respiration venue des profondeurs de l'identité, et cette inspiration nouvelle semble être le gage d'une authenticité qui relie l'être à son passé et qui relie les êtres entre eux.

D'ailleurs, c'est seulement lorsqu'elle parvient à formuler la quête de ce voyage au moyen du souffle que Sibylle finit se montrer convaincante, même vis-à-vis de Benoît, qui dans ce roman se fait l'incarnation d'une voix ironique plus diffuse dans les autres romans : « Elle voulait qu'il sache prendre le temps de regarder un ciel de nuit, de s'émerveiller devant une montagne, *elle voulait qu'il sache respirer et souffler*, parce qu'elle voulait qu'il entende comment on pense par le souffle et que c'est par lui que la vie circule en nous. »<sup>288</sup> Les nombreuses subordonnées enchâssées reproduisent l'aspect maladroit du discours de Sibylle, pourtant rythmé par l'énergie de l'anaphore « elle voulait », où l'on entend la détermination de la mère qui s'approprie son propre désir en répondant à la question de son ex-mari : « Alors ? », qui précède juste le passage. Le sens de ce départ est simple s'il se pense en termes de respiration et de souffle, comme le traduit le passage mis en italiques au centre de la phrase. L'argumentation est confuse et mêle de nombreux aspects : différents sens se font écho comme la vue, avec la contemplation de la nature, mais aussi l'ouïe, puisqu'il faut veiller à « (entendre) » le souffle, et l'abstrait et le concret sont placés sur le même plan puisque le mécanisme physique de la respiration est associé à la « pensée » et à la « vie » qui « circule en nous ». Le point de départ du renouveau souhaité s'ancre dans le regard sur la nature, et surtout dans l'arrêt du temps qui permet ce regard neuf, comme le montre l'expression « prendre le temps ». Mais l'apprentissage attendu de ce contact renouvelé et prolongé avec la nature est bien plus vaste qu'une simple contemplation, il s'agit d'un apprentissage philosophique qui semble d'inspiration bouddhiste, qui consiste à « (entendre) comment on pense par le souffle », et donc à se

---

<sup>287</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>288</sup> *Ibid.*, p. 67 (je mets en italiques).

concentrer sur ce souffle, dans ce qui ressemble à une méditation de pleine conscience. Le verbe entendre associe l'ouïe et la compréhension intellectuelle. Sibylle souhaite donc que Samuel comprenne ce qu'est la pensée et la vie, qu'il se reconnecte à la vie à travers la circulation de l'air en lui<sup>289</sup>. C'est l'unité du corps et de l'esprit que Sibylle souhaite enseigner à son fils et retrouver elle-même, comme ce discours au style indirect libre tente de le rendre, en mêlant sensations physiques (« regarder », « entendre », « respirer et souffler »), réflexion intellectuelle (« comment on pense ») et âme de l'être humain (« comment la vie circule en nous »). Ce cercle de la vie a commencé par puiser dans le regard sur la nature pour arriver au terme de « vie », qui mêle parfaitement l'abstrait et le concret, grâce aux deux verbes qui sont au centre de la phrase, « respirer et souffler ». Ces verbes désignent à la fois une mécanique physique qui peut s'accomplir sans permettre à l'être humain d'exister, mais aussi une façon de renaître à soi-même lorsque le souffle est vécu dans une conscience pleine. Puisqu'il faut que la vie « circule », c'est de mouvement dont Sibylle a besoin.

Comme la mère l'a compris, pour elle comme pour Samuel, ce mouvement est obstrué, corrompu depuis longtemps. L'extrait suivant nous montre à quel point Samuel se sent pris dans un étai dont il pense que rien ne pourra le libérer :

Si elle croyait qu'il lui suffirait de prendre quelques semaines de grand air, accompagné de chevaux et de montagnes, de silence et de lacs, pour que soudain tout dans sa vie se déplie et devienne simple et clair, pacifié, lumineux, pour qu'il cesse enfin de se sentir écrasé à l'intérieur de lui-même, comme si on allait arrêter un jour d'appuyer sur son cœur, sur son âme, sur sa vie, comme si l'étai pouvait un jour se desserrer.<sup>290</sup>

L'imaginaire de l'écrasement de la cage thoracique ressurgit, déjà exploré dans *Dans la foule* avec la mort de Francesco, sensation physique qui ne fait chez Samuel que révéler un sentiment d'enfermement psychologique, comme le montre l'alliance de termes concrets tels que « écrasé », « appuyer », « l'étai », « se desserrer », avec des termes plus vagues et abstraits comme « à l'intérieur de lui-même », « sur son cœur, sur son âme, sur sa vie », le terme « cœur » servant de pont entre le physique et le moral grâce aux connotations qui lui sont associées. Or le « grand air » et le « silence », malgré les dénégations de Samuel, feront leur effet sur lui, et l'un des premiers symptômes de ce changement sera l'ouverture au silence lorsque, alors que la première semaine il garde ses écouteurs sur les oreilles lorsqu'il s'occupe des chevaux le soir, « il (finit) par retirer ses écouteurs parce qu'il (commence) à prendre plaisir à parler aux chevaux, à rester avec eux, à les écouter aussi – leur souffle, leurs jeux, leurs humeurs -, et qu'il (a) remarqué que le son strident des

---

<sup>289</sup> Cette présence centrale de l'air dans *Continuer* rapproche ce roman d'*Autour du monde*, où la circulation de l'air commande la structure même du récit et fait le lien entre les différents personnages, qui ne se croisent pas les uns les autres.

<sup>290</sup> *Ibid.*, p. 84.

écouteurs les affolaient. »<sup>291</sup> Enlever ses écouteurs, c'est accepter de se laisser envahir par le silence ou le seul son de la respiration animale, par le vide des espaces qui l'entourent, c'est accepter de se laisser posséder par un rythme différent de celui que la musique impose, de s'ouvrir à l'inconnu qui prend la forme du « souffle » des chevaux.

Le fil conducteur du souffle semble donc particulièrement présent dans *Continuer*, et nous avons par exemple déjà repéré son fonctionnement perturbé lors des moments déterminants que sont les rêves de Sibylle. Ainsi son sentiment d'oppression à son réveil, juste après le rêve dans lequel elle se voit affirmer à Gaël son besoin d'oublier : « elle cherche de la lumière, de l'espace, elle étouffe, elle a l'impression de se noyer », puis, au début du chapitre précédent : « parce qu'elle étouffe, qu'elle se sent prise au piège dans ce rêve horrible [...] Il faut prendre l'air, revenir ici, dans la plaine, reprendre pied dans le réel, avaler une grande bouffée d'air frais »<sup>292</sup> C'est alors que Sibylle franchit une étape essentielle dans la réappropriation de son passé qu'elle croit étouffer, et ce symptôme semble signaler un simulacre de mort qui l'obligera à reprendre son souffle pour renaître. La rareté du souffle, dans le premier passage ci-dessus, est associée à la rareté de la lumière et de l'espace, deux éléments qu'elle est venue chercher dans les espaces kirghizes, ainsi qu'à l'impression de se noyer. Nous l'avons vu déjà, l'eau dans ce roman est souvent assimilée à une menace de mort. L'asphyxie et la noyade se mêlent ainsi en Sibylle qui est en train de faire le deuil de la mort de Gaël et de renaître à un autre amour. Quelques pages après ce rêve, alors qu'elle est sortie de la tente pour tenter de retrouver le souffle en s'ouvrant aux espaces qui l'entourent, le trouble de Sibylle lorsqu'elle comprend la fuite de Samuel se manifeste par une autre perturbation de sa respiration, lorsque son fils oublié « revient tout à coup si brutalement qu'elle est prise d'une quinte de toux, quelques minutes où elle est pliée, incapable de se redresser. »<sup>293</sup> Encore une fois, le souffle se brise et devient indice de la présence d'une menace tragique. La menace de mort est réelle, alors que celle du rêve relevait du passé, mais il semble bien qu'à travers le rêve, la mort ait franchi le seuil qui délimite imaginaire et réel. La mort de Gaël, que Sibylle vient tout juste de côtoyer dans son rêve, se mue en mort de Samuel, et le lecteur comprend avec Sibylle le caractère insaisissable de la limite entre rêve et réalité, et la réciprocité de leurs influences l'un sur l'autre. Apparemment, le mouvement créateur n'est pas unilatéral du réel vers le rêve, mais le rêve lui-même, peut-être, influe sur la réalité, et lui insuffle son souffle créateur. La puissance émotionnelle de ce rêve est d'ailleurs si forte qu'il faut du temps à Sibylle pour en revenir :

---

<sup>291</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>292</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>293</sup> *Ibid.*, p. 179.

je n'ai pas rêvé, ce n'était pas un rêve. Et elle pense que, pendant quelques secondes, une poignée de secondes, elle était réveillée et que pourtant elle était *encore* là-bas, comme si le temps d'en revenir était trop long et qu'un simple réveil ne suffisait pas pour franchir assez vite la ligne qui la séparait des deux mondes – mais quels mondes, celui de la vie réelle ? celui du rêve ? Est-ce que c'était un rêve ?<sup>294</sup>

La mise en relief de l'adverbe « encore » et l'insistance, avec l'adverbe « pourtant », sur le paradoxe apparent de pouvoir être réveillée et encore dans le monde du rêve, montrent bien que les deux états de veille et d'éveil semblent pouvoir coïncider durant quelques secondes, et les deux mondes imaginaire et réel se superposer quelques instants. Les interrogations finales au style indirect libre mettent également en évidence la précarité de cette frontière en plongeant le lecteur dans la conscience de Sibylle. Ainsi la rupture du souffle serait-elle la conséquence d'une approche quasi-physique de la mort durant le rêve, qui reprend corps immédiatement avec l'absence de Samuel dans le réel. La quinte de toux indique que la vie de Sibylle est en jeu dans cette fuite, et le corps ne fait alors que préfigurer l'état limite entre vie et mort qui découlera de cette fuite.

C'est dans cette autre limite entre vie et mort qu'est le coma, après l'exploration de l'état de rêve où la mort est réversible, que la menace tragique va encore réveiller des forces de vie insoupçonnées. Le dernier chapitre fait écho aux différentes scènes de sommeil décrites dans le roman, dans une variation tragique où pour la première fois c'est le fils qui contemple la mère endormie, et pour la première fois ce sommeil est si profond qu'il pourrait être éternel et se fondre dans la mort. Pourtant, c'est vers la vie que Sibylle semble aller, comme on l'indique à Samuel : « sa mère n'est plus dans le coma, certes, elle revient lentement à elle, mais elle est extrêmement fragile ». Samuel pense immédiatement cette fragilité en termes de souffle, rapproché du cristal : « elle est fragile comme un objet très précieux, du cristal, une œuvre ciselée dans la chair humaine, un souffle, oui, c'est fragile et lui se sent un peu comme un éléphant dans un magasin de porcelaine »<sup>295</sup>. Le souffle, seul filet de vie qui peut être brisé à tout moment, prend la forme du cristal, comme lui à la fois « précieux » et « fragile ».

Entre ces deux moments, il y eut le frôlement de la mort, sur Samuel et sur Sibylle, frôlement qui rappelle l'effleurement des mains sur le corps de l'autre endormi dans ces deux scènes symétriques de sommeil, frôlement de mort qui a inversé le frôlement de vie en rendant le fils acteur du mouvement. La mère souhaitait ce départ pour lui apprendre à respirer, pour lui rappeler que la vie circule en lui par le souffle, et il l'a si bien compris qu'il sait comment réveiller cette vie en elle et devenir l'origine du souffle. Mais ce lien a dû aller jusqu'au vertige d'une double mort

---

<sup>294</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>295</sup> *Ibid.*, p. 230.

pour se ressouder, lorsque Sibylle a risqué sa vie pour un Samuel dont l'attitude suicidaire sonnait comme un appel désespéré vers elle. Et c'est aussi par l'écriture qu'il a fallu passer pour dépasser la mort, pour que Samuel puisse comprendre et aimer une Sibylle rendue muette par son état de semi-conscience :

Et lui qui avait lu ce carnet en entier, il avait aussi lu ce passage où elle était si heureuse, émerveillée et surprise – elle avait raconté ce jour près d'un lac où il s'était endormi, comment elle avait voulu toucher son visage [...], comment elle avait écouté sa musique avec ses écouteurs – et comment elle avait été stupéfaite d'entendre la musique qu'elle écoutait en moto avec Gaël sur le périphérique parisien.<sup>296</sup>

C'est par le biais des mots écrits sur le papier par sa mère que Samuel accède à la connaissance de la première scène et qu'il peut choisir de reproduire cette scène à l'envers. Si la résurrection de Sibylle passe par l'écriture, c'est donc doublement : l'écriture lui permet de retrouver le chemin de son passé et d'elle-même, mais elle permet aussi et surtout à Samuel de retrouver le chemin de sa mère lorsque celle-ci est plongée dans le silence. Les mots sauvent doublement, ils parviennent à extraire Sibylle de son passé puis à l'extraire de son silence, et à les extraire tous les deux de leur solitude en devenant un lien puissant entre eux, par-delà la mort ou la presque mort. C'est donc l'écriture qui est porteuse du souffle de vie, c'est entre les mots que la respiration joue son véritable rôle et l'enjeu littéraire est de l'ordre de la vie et de la mort, comme le rappelle le sens du prénom donné à Samuel. La musique comme l'écriture permettent l'essentiel : la restauration du lien d'amour entre mère et fils. Ce lien seul permet d'avoir un avenir, de « continuer », après la fin du roman.

La menace tragique de mort permet donc de réveiller la source de la vie qui passe elle-même par l'amour, et ces deux moments parallèles de contemplation de l'autre endormi donnent l'impression de pauses grâce auxquelles le récit lui-même semble reprendre son souffle. Il s'agit en effet de deux instants pleinement vécus où le temps semble s'arrêter et où passé et avenir semblent se concentrer en un présent enfin habité. Ainsi, dans le premier passage, Sibylle prend conscience de l'identité atemporelle de Samuel dont le visage abrite à la fois le bébé, l'enfant et le jeune homme. Dès la première sieste dans l'appartement, le sommeil apparaissait comme mise à nu de la personnalité, et c'est cette prise de conscience qui pousse alors Sibylle à se lancer dans cette lutte acharnée par amour pour son fils : « Il dort, il est beau, et l'enfant qu'il était, le bébé qu'il était est toujours là, elle le voit dans son profil. »<sup>297</sup> La contemplation du fils endormi permet de remonter le temps, puisque l'on passe d'un « il » désignant l'adolescent à l'« enfant » puis au « bébé ». Mais cet accès à une identité permanente est renforcé au moment de la sieste au bord du lac. Tout se

---

<sup>296</sup> *Ibid.*, p. 234.

<sup>297</sup> *Ibid.*, p. 46.

reflète alors sur le visage de Samuel : le bébé, l'enfant qu'il a été, le jeune homme qu'il est mais aussi l'homme qu'il sera, et le sommeil permet de contempler son identité pure et atemporelle :

Elle se demande depuis combien de temps elle ne l'a pas vu ainsi, lui qui a tellement changé mais dont l'enfance se retrouve pourtant entièrement en lui, sous les apparences d'un corps qui s'est développé en restant pourtant autre chose que le corps d'un homme.<sup>298</sup>

Derrière les « apparences » se révèle l'identité profonde de Samuel, et ce sont toutes les époques, et notamment l'enfance, que Sibylle semble voir condensées dans ce corps dont l'enveloppe est celle de l'adolescence, étape transitoire difficile à qualifier, comme le montre l'emploi de l'expression « autre chose ». L'état intermédiaire dans lequel se trouve ce corps en mutation, qui n'est plus celui de l'enfance car il « a tellement changé », « s'est développé » mais qui n'est pas encore « le corps d'un homme », conserve pourtant une stabilité, que seule la mère peut-être peut distinguer, comme le montre l'emploi des verbes « se retrouver » et « rester », ainsi que l'adverbe « pourtant », répété deux fois. L'opposition entre métamorphose et permanence est nettement affirmée, en particulier avec l'adverbe « entièrement » qui insiste sur la complétude de l'enfance en lui alors que la métamorphose en homme est encore incomplète. L'enfance n'est pas une époque qu'on laisse derrière soi une fois qu'elle est révolue, mais elle reste là, « en lui », comme la racine de ce qu'il est, et elle se lit dans ses traits pour qui sait la déchiffrer. L'état de sommeil semble faciliter cette lecture en faisant apparaître les traits véritables de l'être humain. L'adolescent endormi se laisse atteindre par le regard et laisse l'observatrice cerner ce qui en lui dépasse le passage du temps. Le temps se condense en un visage et en un instant, ouverts sur le passé et sur l'avenir, présent ici à travers l'expression « le corps d'un homme ». Suit une description des traits du visage de Samuel du point de vue de Sibylle, où la mère relève ce qui a changé et ce qui n'a pas changé, tentant de déceler ce qui définit l'identité permanente de son fils. Cette permanence se manifeste par des traits physiques, comme les cils : « toujours ses cils si grands, presque des cils de femme, des cils qui tenaient des siens et qu'il avait toujours eus, même bébé il avait des cils immenses. »<sup>299</sup>, l'implantation des cheveux – « qui ont beaucoup repoussé » - « qui est presque la même que celle de Benoît, oui, c'est vrai, Samuel ressemble davantage à son père qu'à sa mère », mais ces traits physiques sont surtout un moyen d'approcher les traits de caractère qu'ils expriment, en particulier la nature mélancolique de Samuel : « mais pourtant il a quelque chose que son père n'a jamais eu, dans le regard, dans les gestes, depuis toujours, peut-être parce que dès qu'il avait été bébé on l'avait laissé pendant des heures sur son transat à regarder par la baie vitrée les bambous qui dansaient sous l'effet du vent, dans la cour, peut-être parce qu'il était d'une nature

---

<sup>298</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>299</sup> *Ibid.*, p. 138.

mélancolique »<sup>300</sup> L'enjeu de la description est donc de distinguer le permanent du fugitif, et aussi ce qui a été légué par le père et par la mère, donc ce qui dépasse l'individu et enjambe les générations. La saisie de l'identité de Samuel par Sibylle rejoint la dialectique de l'*idem* et de l'*ipse* qui se trouve au cœur de cette problématique selon Ricoeur<sup>301</sup>. Le regard de Sibylle sur son fils révèle en effet l'intuition de l'*ipse*, la « mienneté », à travers des expressions comme « l'enfance se retrouve *entièrement en lui* », c'est-à-dire la présence d'un « soi » rapproché ici « d'une nature mélancolique », un soi mêlé à la fois de ce que chaque parent a légué et de l'histoire propre de l'individu, ébauchée dans la scène du bébé observant les bambous. Mais Sibylle perçoit aussi l'identité comme « mêmeté », puisqu'elle est également attentive à la permanence du même chez Samuel, et c'est de cette « mêmeté » qu'elle semble déduire l'identité de Samuel. Le caractère fait bien se superposer *idem* et *ipse*. Sans mots, uniquement par le regard, le lien se ressoude, et c'est seulement ensuite que les mots couchés dans le carnet de Sibylle feront l'autre moitié du chemin quand ils seront lus par Samuel. Sibylle y racontera « ce jour près d'un lac où il s'était endormi, comment elle avait voulu toucher son visage, comment elle avait trouvé que son fils était beau, comme elle avait été transpercée d'amour pour lui, comment elle s'était soudain rappelé qu'on peut aimer à ce point de vertige, d'oubli, de folie ».<sup>302</sup>

Le soudain transport d'amour qui découle de la contemplation semble donc provenir d'une dimension atemporelle prise par la scène. Car si Sibylle découvre au bord du lac l'enfant qu'elle a connu, elle « voit (également) le visage apaisé d'un jeune homme qui dort. Et sa dureté aussi, ses traits déjà marqués pour son âge. » Tout ce qui a été vécu par Samuel semble se condenser dans cet instant pleinement vécu, et c'est justement cette confusion des époques, enfance, adolescence, âge adulte, passé, présent et futur, qui fait de cet instant un moment d'éternité où les êtres peuvent se rejoindre dans l'absolu de ce qu'ils sont, et où la force du lien peut advenir à la conscience de façon intacte. Le même accès à un hors-temps se retrouvera dans la seconde scène, miroir de la première, qui clôt le roman, puisque cette contemplation de la mère par le fils rassemble bien présent, passé et avenir, à travers la chanson de David Bowie qui est à la fois rappel du passé, promesse d'un avenir et affirmation de la pérennité du lien mère-fils : « une chanson qui parle de se maintenir debout même si c'est pour un jour, d'être ensemble, des héros pour un jour »<sup>303</sup> Les paroles disent bien l'absence de contradiction entre la durée éphémère d'« un jour » et la grandeur des êtres humains et de ce qui les unit : « être ensemble, des héros ». C'est cette possibilité d'une immensité contenue

---

<sup>300</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>301</sup> Voir note 39.

<sup>302</sup> Laurent Mauvignier, *Continuer*, *op. cit.*, p. 234.

<sup>303</sup> *Ibid.*, p. 235.

dans un instant que nous dit ce moment, comme d'autres dans les romans qui nous intéressent. Celui-ci permet d'ailleurs de donner une fin au roman, et nous verrons que ces instants pleinement vécus sont les seuls qui permettent d'établir un lien puissant et évident entre passé, présent et avenir, et de rassembler l'être autour de ce fil continu, concentré en un point, du temps vécu. Du point de vue de Samuel absorbé dans la contemplation du souffle fragile de sa mère endormie, « et alors, c'est comme si le monde s'ouvrait et soudain comme si un voile venait de disparaître ou de se dissoudre dans l'air. »<sup>304</sup> Ce lien entre les êtres peut inviter à rapprocher l'esprit du roman du « quasi-bouddhisme » de Derek Parfit, dont la critique de l'œuvre *Reasons and Persons* permet à Paul Ricoeur de poser la pertinence des notions de mêmeté et d'ipséité. Selon Ricoeur, « ce que la réflexion morale de Parfit provoque, c'est [...] une crise *interne* à l'ipséité. ». « Ce que Parfit demande, c'est que nous nous soucions moins de nous-mêmes, entre autres de notre vieillissement et de notre mort ; [...] que nous ignorions le plus possible les frontières entre les vies en donnant moins d'importance à l'unité de chaque vie. »<sup>305</sup> C'est peut-être aussi ce à quoi nous invite Laurent Mauvignier, lorsqu'il décrit un fils qui voit « le monde (s'ouvrir ) » et « un voile [...] se dissoudre dans l'air » lorsque la musique et l'amour lui font dépasser l'unité de sa propre vie.

## **2.2. Le présent « rassemblé » : force du lien et possibilité d'une fin**

### **2.2.1. L'accès au hors-temps, entre tragique et extase**

Les trois romans qui nous occupent sont jalonnés de ces moments privilégiés dans lesquels le temps s'étire et où le présent semble « rassemblé », au sens où il parvient à concentrer passé et avenir. Ainsi, l'impossibilité tragique des personnages mauvigniens à s'incarner dans leur présent, qui a occupé notre première partie, peut être approchée non plus comme une fuite du moment présent, mais au contraire comme une faculté à ressaisir les différentes dimensions du temps dans le présent, pour en faire un instant multiple et vaste, étendu. Le présent n'est pas absent, il est au contraire noyau où s'agrègent passé et avenir grâce à la force centrifuge du tragique. Car c'est bien paradoxalement le tragique, par le resserrement temporel qu'il provoque, permet l'accès à ce hors-temps quasi-extatique. C'est l'approche de la mort inéluctable, ou l'expérience brutale mais féconde

---

<sup>304</sup> *Ibid.*, p. 232.

<sup>305</sup> Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, op. cit., p. 165-166.



du rétrécissement du champ des possibles, qui permet de basculer vers un présent pleinement vécu. Mais cette approche prend deux formes : celle d'un présent habité au paroxysme du tragique, ou au contraire celle de l'envers de ce tragique, d'un présent étiré en un état de grâce, deux versants opposés d'une même expérience de plénitude où s'effectue pourtant le même basculement décisif du temps.

Pour cette seconde forme prise par l'adhésion pleine au présent, nous pourrions utiliser dans cette sous-partie le terme d'épiphanie, notion définie par Jean-Michel Rabaté comme « l'inépuisable richesse du réel qui se manifeste (c'est le sens étymologique d' « épiphanie », une manifestation dans la lumière) pour le regard averti de l'artiste »<sup>306</sup>, et reprise par Dominique Rabaté qui fixe ses traits définitoires de la façon suivante : « moments de révélation effusive de la beauté du monde », « instant de plénitude heureuse qui fait naître une prise de conscience bouleversante, qui se formule comme un acceptation vitaliste de la totalité du monde. »<sup>307</sup>

Nous tenterons dans cette sous-partie d'analyser à la fois ces moments tragiques et ces moments que l'on peut dire épiphaniques, pour montrer qu'ils permettent de jeter le même pont entre passé et avenir, grâce au même accès qu'ils ouvrent à un hors-temps bouleversant.

### **L'indissociable présence d'Eros et Thanatos : « la douceur des bras étouffants »**

Pour commencer, nous allons rapprocher deux moments, l'un *a priori* tragique tiré de *Dans la foule*, et l'autre *a priori* épiphanique tiré de *Continuer*, pour montrer justement que le hors-temps auquel fait accéder le tragique est aussi épiphanique et vice versa. Le premier se situe le soir même du drame du Heysel, lorsque Jeff se retrouve avec Tana dans la chambre d'hôtel où elle devait dormir avec Francesco, alors que celui-ci vient de mourir. Le second raconte la marche à la nuit tombée avec Arnaud, le randonneur français rencontré par Sibylle, instant de rapprochement amoureux sous les étoiles. Ce moment épiphanique commence en effet par un regard commun sur la voûte céleste, commenté par Arnaud dont les propos sont rapportés au discours direct :

La nuit et les étoiles, c'est un sujet de peinture aussi beau qu'une danseuse chez Degas. Rarement le ciel de nuit a été peint avec autant de profondeur que chez Van Gogh, oui, tu vois, chez lui on voit que la nuit c'est profond et vivant, que les étoiles ne sont pas de simples lumières posées là pour nous éclairer mais des mouvements, des vibrations, raconte Arnaud. Et lorsqu'il prend Sibylle par la main pour l'emmener dehors, sous le ciel, il lui adresse un sourire d'une douceur qu'elle n'a pas vue chez un homme depuis il lui semble au moins un siècle – et d'une certaine manière c'est vrai : la dernière fois qu'un homme lui a souri et pris la main avec autant d'attention et de prévenance, c'était avant le vingt et unième siècle.

---

<sup>306</sup> Jean-Michel Rabaté, *James Joyce*, Hachette, *Portraits littéraires*, 1993, p. 13.

<sup>307</sup> Dominique Rabaté, *Poétiques de la voix*, José Corti, 1999, p. 148-149.

On n'a plus vraiment la moindre idée de l'heure qu'il peut être. On sait que la nuit est claire, éclaboussée d'une voûte d'étoiles si lumineuses qu'on y voit presque comme en soirée, quand la lumière décline mais ne renonce pas à jeter quelques rayons d'une lumière bleutée, pâle, sur les collines et sur l'horizon.<sup>308</sup>

Le regard vers l'infini de l'espace ouvre à l'infini du temps, et le moment devient épiphanie à la fois par l'extension spatiale et l'étirement temporel qui sont simultanés et reliés par la même adhésion pleine à l'instant. Pourtant, il est aussi l'instant qui amorce l'engrenage tragique, dans ce roman qui peut se lire comme une réécriture du mythe d'Œdipe, puisque c'est de ce rapprochement amoureux de la mère que naîtra la pulsion suicidaire du fils.

La référence initiale à l'art pictural, qui assimile d'emblée « la nuit et les étoiles » à un « sujet de peinture » dans la voix d'Arnaud, fait du paysage un lieu déjà esthétisé d'avance, que l'on perçoit d'abord comme un tableau, répondant bien à « l'esthétisation générale du sacré » qui est pour Dominique Rabaté « la toile de fond de (son) questionnement » sur l'épiphanie, dont le sens étymologique est bien sûr religieux.<sup>309</sup> La caractérisation de la nuit à l'aide des adjectifs « profond et vivant », et le rapprochement des étoiles avec « des mouvements, des vibrations » font du ciel le lieu d'une attraction mystérieuse et d'une possible transcendance. Le terme « profondeur » utilisé pour qualifier les nuits peintes par Van Gogh permet d'ailleurs de passer à l'évocation de la nuit réelle pour laquelle l'adjectif « profond » est ensuite employé, nous faisant comprendre que l'art a pour enjeu de tenter de restituer la vibration, la vie pressenties dans le monde réel. Le terme « profondeur » associe l'aspect visuel et l'aspect intellectuel, et il évoque donc aussi la transcendance symbolisée par le firmament. Cet espace esthétisé et poétisé par l'intervention immédiate de l'art rend toute la poésie de l'instant vécu, qui se caractérise donc aussi par une distorsion du temps, dont le cours semble bouleversé par l'intensité des émotions. L'hyperbole « un siècle » l'indique, puis la correction « et d'une certaine manière c'est vrai » tente de ramener le temps de l'émotion – qui rend si lointain le souvenir du dernier sourire d'un tel effet - sur le plan du temps calendaire : « c'était avant le vingt et unième siècle ». Vaine tentative, car le temps n'est plus alors perçu selon la mesure habituelle, et l'enchantement exercé par ce moment contribue à le détacher du cours institué du temps, comme le montre l'usage du pronom « on » qui semble étendre cette perception bouleversée au-delà des deux amoureux : « on n'a plus vraiment la moindre idée de l'heure qu'il peut être. », « on y voit presque comme en soirée ». Les heures s'écoulent donc sans être mesurées ni mesurables, et l'auteur plonge ses personnages dans un moment qui s'étend pour les laisser s'en enivrer. Suit d'ailleurs un dialogue de deux pages, le plus long du roman, qui contribue à ralentir le rythme en faisant presque coïncider le temps de la lecture avec celui de

---

<sup>308</sup> Laurent Mauvignier, *Continuer*, op. cit., p. 162-163.

<sup>309</sup> Dominique Rabaté, *Poétiques de la voix*, op. cit., p. 147.

l'action. Le « mouvement » des étoiles, cette « vibration » évoqués par Arnaud, relie d'ailleurs espace et temps, puisque l'éloignement des étoiles et l'immensité de l'univers sont justement ce qui fait la lenteur avec laquelle la vibration de leur lumière parvient à l'observateur. Le temps semble donc à la fois figé dans l'instant et étiré indéfiniment, à la fois arrêté et en mouvement incessant, comme le battement de l'étoile que l'on perçoit derrière son immobilité apparente.

Mais cet instant de plénitude heureuse où l'amour naissant bouscule la perception du temps, creusant un écart avec le passé et ouvrant à un avenir incertain et neuf, semble l'envers d'un moment de plénitude tragique. Il n'en est pas diamétralement opposé mais s'en rapproche au contraire à plus d'un titre. D'abord, cet instant est ensuite présenté comme l'aboutissement inéluctable d'un enchaînement des faits, ce qui évoque la fatalité tragique : « ils se sont pris par la taille comme s'ils l'avaient toujours fait, comme si c'était inéluctable qu'ils le fassent, que pour eux la soirée n'était tendue que vers ce moment et ces gestes qu'ils ont l'un pour l'autre. » puis, lorsqu'ils se dirigent vers les chevaux, « ils ne savent pas pourquoi ils vont par là »<sup>310</sup> Le personnage semble le jouet d'une puissance supérieure, qui le mène vers une présence heureuse à l'instant, mais aussi vers la proximité tragique de la mort qui sera la conséquence de ce rapprochement. Le mouvement de chute que ressent Sibylle est d'ailleurs significatif : « et puis tout à coup elle est en train de tomber et se retrouve dans les bras d'Arnaud, elle ne voit plus rien, elle ne sait plus rien ». Le mouvement d'élévation vers les étoiles s'associe à une chute où l'on peut lire un pressentiment tragique, et à un aveuglement qui va déclencher le drame oedipien puisque cet instant enivrant est le seul où Sibylle oubliera la raison d'être du voyage : Samuel : « elle a peur, elle est heureuse, elle oublie Samuel pendant qu'Arnaud lui embrasse le cou ». Derrière cette scène d'amour se dessine donc la source du tragique, et c'est à ce point culminant du bonheur de Sibylle que s'ancre et se noue la caresse future de la mort. Eros n'est que l'ombre de Thanatos dont la présence rôde déjà. Le personnage de Sibylle est à la fois dans l'aveuglement et l'oubli et dans la conscience lucide et presque prophétique de ce qu'il est en train de vivre, accomplissant ainsi le sens de son prénom :

si, elle sait qu'ils vont aller vers la tente d'Arnaud, qu'il va lui dire ou lui susurrer qu'il a envie d'elle, et elle sait qu'elle va faire semblant de se débattre avec elle-même, qu'elle va rapidement calculer le nombre d'années qui la séparent de la dernière fois où elle a fait l'amour.<sup>311</sup>

Cet instant est donc à la fois le point d'aboutissement inéluctable des faits qui l'ont précédé, mais aussi le point de départ d'un enchaînement de faits prévisible et déjà écrit : il est un point de bascule du temps, une charnière décisive, ce qui semble l'étendre indéfiniment. La référence au

---

<sup>310</sup> *Ibid.*, p. 166-167.

<sup>311</sup> *Ibid.*, p. 167.

temps écoulé (« un siècle », « le nombre d'années ») depuis la dernière fois que Sibylle a vécu un instant proche de celui-ci indique bien son caractère unique et la puissance de transformation du personnage qu'il recèle. L'instant « rassemblé » permet un recommencement, et il est donc la possibilité d'une fin de la période qui a précédé. Sibylle se retrouve elle-même après s'être longuement perdue : « enfin Sibylle sourit pour elle-même ; elle est complètement libre, cette nuit elle va faire l'amour et elle ne pensera à rien. »<sup>312</sup> L'instant épiphanique est chez Mauvignier lié à la rencontre avec l'autre, qui seule permet d'envisager la possibilité d'une fin. C'est en s'ouvrant à l'autre à travers Arnaud que Sibylle se retrouve elle-même et trouve le chemin de son propre avenir, qui semblait obstrué. Mais la possibilité d'une rencontre avec l'autre s'accompagne ici de l'oubli du premier autre, son fils, et cet oubli apparaît comme le faux pas fatal de Sibylle.

Le roman *Continuer* peut se lire en effet comme une réécriture du mythe d'Oedipe puisque ce qui est à l'origine du tragique est l'écho en Samuel de cet instant de bonheur de Sibylle : le paroxysme du plaisir chez sa mère se mue chez lui en paroxysme de la douleur, et, si le désir incestueux reste inconscient, c'est bien lui qui déclenche la fuite suicidaire dans les montagnes, rappelant vaguement l'exil d'Œdipe conscient de ses fautes. Le chapitre qui suit raconte en effet la suite de cette scène vécue par Samuel, et c'est du point de vue de sa souffrance que le lecteur assiste au plaisir qu'il a espéré avec Sibylle : « un instant, il croit que ce sont des cris de douleur, et c'est sa douleur à lui explose dans sa poitrine quand il comprend que sa mère est en train de jouir et qu'elle parle »<sup>313</sup> : le miroir espéré de sa souffrance est un miroir brisé, l'écho de la douleur est un cri de plaisir, et c'est le désarroi de comprendre que Sibylle a trouvé un autre double que lui qui va déclencher la fuite de Samuel qui « s'éloigne, fou de rage, il veut s'enfuir, il panique, il ne sait pas ». « L'idée ne lui vient pas qu'on pourrait lui dire qu'il n'a aucun droit sur sa mère, elle ne lui doit rien, il n'est pas un mari, il n'a pas à se comporter comme un cocu possessif et jaloux »<sup>314</sup> Pourtant l'intuition du désir incestueux s'est fait jour lors du bain de sa mère : « Mais pourtant, à ce moment-là, quand elle revient sur la plage, il s'étonne de la regarder comme un homme regarde une femme ; sa mère est belle, oui, et probablement *désirable*. Non pas qu'il la désire lui, mais il se dit qu'elle doit être désirable pour un homme de son âge à elle. »<sup>315</sup> Le désir est rejeté dans le camp de celui d'un autre, un « homme de son âge », mais il est d'abord envisagé du point de vue de Samuel qui la regarde alors « comme un homme regarde une femme ». Cette ambiguïté du désir déjà pressentie va donc exploser dans l'amplification tragique de la fin du roman, et le moment du bain

---

<sup>312</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>313</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>314</sup> *Ibid.*, p. 166-167.

<sup>315</sup> *Ibid.*, p. 134.

est donc celui du nœud autant pour Sibylle qui se condamne elle-même à la colère divine selon les croyances nomades, que pour Samuel qui voit naître en lui un désir qu'il repousse. D'ailleurs, c'est bien dans un dédoublement de lui-même qu'il agit lorsque se lève en lui l'énergie de la fuite et qu'il s'empare de l'arme : « Il se voit faire, mais c'est comme si c'était un autre qui le faisait. [...] Oui, son corps lui obéit. Il se regarde faire. »<sup>316</sup> En allant à la rencontre d'Arnaud, Sibylle interdit à Samuel d'être cet autre, cet homme de son âge auquel une part de l'adolescent s'identifie. Le dédoublement entre âme et corps, qui peut rappeler le mythe de Dom Juan et appartient à l'essence même du personnage tragique, est donc à la fois celui de Sibylle – mère dévouée et femme désirante – et de Samuel – à la fois innocent et incestueux.

C'est sur un autre jeu de doubles que s'ouvre le passage du roman *Dans la foule* que nous souhaitons rapprocher du précédent. L'arrivée à l'hôtel de Jeff et Tana la nuit de la mort de Francesco fait apparaître « la figure d'un des jumeaux » qui tiennent l'hôtel, façon indirecte d'introduire le thème du double. Ces jumeaux semblent étrangement interchangeable et comportent un aspect inquiétant, presque surnaturel, de par leur inconsistance : ils ne sont appelés que « jumeaux » et « hommes » : « L'homme est là, l'un des jumeaux qui me regarde avec sa tête chiffonnée d'homme qui vient de se réveiller ».<sup>317</sup> Jetant ce flou sur le caractère unique de tout être humain, le statut de jumeau se prolonge ensuite dans la relation qui s'établit, de par la confusion du maître d'hôtel, entre Jeff et Francesco. La question du maître d'hôtel « vous prendrez un petit déjeuner ? » laisse en effet Jeff et Tana « complètement assommés » car ils comprennent que « l'homme n'a rien vu, il n'a rien compris parce qu'il dort debout. Non, cet homme n'a rien vu et n'a pas compris, ce n'est pas possible autrement. » Cette erreur provoque la colère de Tana qui ne peut voir en Jeff celui qu'elle aimait :

Il n'a pas fait la différence, et c'est comme s'il avait tout annulé en prenant Jeff pour toi- comme si on pouvait te confondre avec Jeff et son gabarit de jeune homme timide et frêle, son allure presque inquiétante de type dégingandé, sa dégaine de toxico, si blanc, les joues creuses et les cheveux sales – comment pourrait-on le confondre avec toi ?<sup>318</sup>

Alors que Tana s'adresse à la deuxième personne à un Francesco dont elle prolonge la vie par sa voix, c'est Jeff qui semble dans ce portrait flirter avec la mort, lui qu'elle définit par le creux, le vide, la pâleur et la fragilité presque inconsistante, comme le suggèrent les adjectifs « frêle », « blanc », « creuses ». L'absence de consistance est également signifiée par l'adjectif « timide », ou encore « dégingandé » : Jeff se caractérise par son absence de tenue, de verticalité et de rigidité, par son absence tout simplement. L'emploi du mot « toxico » en fait également un être malade,

---

<sup>316</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>317</sup> Laurent Mauvignier, *Dans la foule*, op. cit., p. 264.

<sup>318</sup> *Ibid.*, p. 265.

déconnecté du monde réel, une sorte de fantôme. Un autre portrait de Jeff, par la voix de Gabriel, a d'ailleurs déjà annoncé cette identité toujours menacée de se dissoudre dans l'absence :

ce Jeff à qui l'on ne fait attention que parce qu'il se manifeste assez bruyamment pour qu'on ne le renvoie pas au silence et à la nuit, d'où l'on pourrait croire qu'il vient, lui qui est si pâle, si blanc qu'on voit tout de suite comment il fait semblant d'être là et comment l'autre, au contraire, Tonino, a cette présence sur les choses et les gens, cette évidence qu'ont certains à disposer de tout.<sup>319</sup>

C'est donc Jeff, qui apparaît comme une incarnation de l'absence, toujours menacé par « le silence » et « la nuit », toujours décrit comme « si pâle, si blanc », qui va assumer la fonction de double de Francesco cette nuit-là, celle qui devait être la première nuit du voyage de noces de Tana. Et si aux yeux de Tana, la confusion paraît impossible entre celui qui est encore vivant en elle et celui qui est comme mort à côté d'elle, la place prise par Jeff apparaît pourtant prédestinée puisque personne mieux que celui dont la présence dessine en creux une absence ne pouvait jouer le rôle d'un époux dont l'absence imprévue ne fait que renforcer la présence. Le maître d'hôtel n'a donc pas tant « tout annulé » en prenant Jeff pour Francesco, il a comme pressenti la présence de la mort en donnant à un Jeff fantomatique la place d'un tout jeune mort. C'est également cette place de double de Francesco que Tana attribue à Jeff en le laissant l'accompagner à l'hôtel où elle s'est installée quelques heures avant avec son époux. La mère de Tana, lors des retrouvailles de la fin du roman, repèrera d'ailleurs en Jeff la présence de la mort, en en faisant un double de sa fille : « quelle pâleur ! Sa maigreur, il ferait peur à la mort elle-même, tenez, c'est simple, il est pire que Tana ! »<sup>320</sup>

En-dehors de ce thème du double, qui confirme l'essence tragique de Jeff et Tana comme de Samuel et Sibylle, de nombreux points communs apparaissent entre ces deux passages dont l'un semble l'envers de l'autre, la scène de l'hôtel semblant l'envers tragique de la scène épiphanique de rencontre amoureuse dans la nuit kirghize, toutes les deux vécues par les personnages comme une extension du temps grâce à la rencontre de l'autre. D'abord, on remarque en arrière-plan de l'instant bruxellois la même ivresse que celle de Sibylle durant la marche sous les étoiles avec Arnaud, qui « se dit, mon Dieu, je suis vraiment trop soûle, et (qui) sent son corps qui fond sous elle, ses jambes qui flanchent ». C'est Jeff qui prend le relais du récit après Tana et raconte « Je suis tellement mal à l'aise, il faut me pardonner, j'ai trop bu, je ne sais pas très bien ce que je raconte. »<sup>321</sup> Les effets de l'alcool renforcent dans les deux scènes la sensation de brouillage spatial et temporel.

---

<sup>319</sup> *Ibid.*, p. 90-91.

<sup>320</sup> *Ibid.*, p. 402.

<sup>321</sup> *Ibid.*, p. 274.

L'ouverture des deux scènes se fait également à travers une référence à l'art pictural, le sujet du ciel étoilé étant remplacé par une reproduction de Magritte affichée dans la chambre d'hôtel : « deux bustes, un homme et une femme qui s'embrassent, leurs têtes cachées par des tissus blancs ; et pourtant ils s'embrassent, malgré les tissus sur leurs visages. »<sup>322</sup> Si le voile à travers lequel s'embrassent les amants de Magritte peut symboliser l'essence même du désir, il est aussi associé à la mort de par la référence au suicide de la mère du peintre dont le visage fut retrouvé recouvert d'un tel tissu. Dans cette situation extrême qui va décrire un homme et une femme allongés dans le lit nuptial où rôde l'ombre de l'époux fraîchement emporté par la mort, ce voile semble représenter ce qui sépare Jeff et Tana, le linceul associé à Francesco qui rend impossible et vain tout amour entre eux. C'est le voile de la mort qui s'interpose entre eux à travers Francesco, mais qui est aussi ce qui les relie et rend possible l'embrassement malgré tout, « malgré les tissus sur leurs visages ». Ce qui éloigne est aussi ce qui rapproche, et ce qui écrase est aussi ce qui élève. En effet, la mort précoce de leur père est ce qui rapproche Jeff et Tana et c'est dans cette chambre d'hôtel que la connaissance innée qu'a Jeff de ce point commun va être verbalisée :

Et c'est comme ça, dès que Tana est sortie de la salle de bains, sans même faire attention, que je lui demande si ça fait longtemps que son père est mort. [...] et j'entends la voix minuscule et molle pour me demander comment je peux savoir que son père est mort, comment je peux le deviner et le dire, puisque je ne le sais pas, qu'elle n'a rien dit, qu'elle ne parle jamais de lui [...] et c'est pourquoi, en relevant le dessus-de-lit, en regardant le drap blanc du lit, elle me dit qu'elle ne comprend pas comment j'ai pu savoir. [...] je sais que depuis le début j'avais compris ce qu'elle ne voulait pas dire et qui était entre nous deux, cette mort impossible, intenable – celle du père.<sup>323</sup>

Alors qu'une mort récente et encore indicible les sépare, celle de Francesco, c'est d'une autre mort, celle du père, que Jeff choisit de parler à Tana, celle qui les rapproche et les unit. Le choc de la mort récente rend enfin dicible la mort ancienne, la rend accessible aux mots. A l'image de Tana qui reliera la mort de Francesco à celle de son père en rapprochant son deuil de celui vécu par sa mère, le drame de Bruxelles aura aussi des répercussions sur le deuil fait par Jeff de son père :

Il aurait fallu te demander, Tonino, tu n'as pas remarqué que je ne porte plus la montre de mon père ? Personne n'a remarqué ça. C'est pourtant l'une des premières choses que j'ai faites en revenant de Bruxelles. [...] j'ai remis le bracelet-montre parmi toutes ses affaires [...] J'ai refermé la porte de l'armoire et ça a été comme si je la refermais sur mon passé.<sup>324</sup>

C'est donc un instant tragique placé sous l'ombre de la mort de Francesco, que vivent Jeff et Tana, mais c'est aussi un instant de bonheur – tout au moins du point de vue de Jeff – qui se

---

<sup>322</sup> *Ibid.*, p. 267.

<sup>323</sup> *Ibid.*, p. 273-274.

<sup>324</sup> *Ibid.*, p. 300.

rapproche de l'épiphanie par une présence au monde d'une intensité extrême, et surtout par une présence à l'autre qui permet la révélation de soi-même, comme dans la nuit kirghize. La possible rencontre de l'autre est aussi la possibilité d'une fin, et comme Sibylle tourne une page en aimant Arnaud, Jeff met fin à son passé en aimant Tana, comme l'évoque la métaphore de la porte refermée de l'armoire.

Jeff est donc à la fois le double de Francesco et celui de Tana, et si le voile qui les sépare voue cet amour à l'échec – ou plutôt l'oriente vers un amour mystique, si l'on se souvient que pour Saint Augustin, on ne peut voir Dieu qu'à travers un voile ou un reflet - , voile qui prendra ensuite la forme de la nappe de mariage offerte à Jeff à la fin du roman, ici encore la fusion d'Eros et de Thanatos rend lumineux cet instant qui se trouve au paroxysme du tragique. En effet, lorsque les deux jeunes gens s'allongent l'un à côté de l'autre dans le lit de cette chambre d'hôtel, l'étirement du temps se conjugue au silence et à l'immobilité pour faire de ce moment insolite un instant d'éternité, malgré la caresse violente de la mort :

et l'entêtement de ce silence entre nous comme un écho aux rumeurs de fin du monde qui détonnent sous les crânes [...] des minutes passent qui durent des heures. [...] Des heures. Des heures qui passent [...] entre nous, il y a cet espace et ma main à plat, paume contre le drap. C'est très long, infiniment. Et puis lentement sa main se déplace et glisse vers la mienne. Elle sait qu'elle va trouver ma main. Je n'ose plus bouger. Mon cœur bat trop vite, si vite, j'ai du mal à ne pas respirer plus fort.<sup>325</sup>

L'impression d'extension infinie du temps va de pair avec le rétrécissement de l'espace, à travers un mouvement des mains de Tana que son extrême lenteur rend imperceptible et silencieux. Or la lenteur de ce mouvement de rapprochement en fait toute l'intensité et renforce l'émotion qui en découle. L'impression de « fin du monde » fait des deux personnages deux rescapés qui n'ont plus que l'autre comme espoir, deux noyés dont chacun est la bouée inespérée. Jeff ne peut qu'attendre que le mouvement de Tana l'atteigne : « Je ne bouge pas ; j'écoute la progression, je compte millimètre par millimètre, le nombre de millimètres à la seconde et le battement d'un cœur déglingué [...] »<sup>326</sup> Le seul mouvement qui prend le contrepied de l'immobilité et du silence est celui du cœur qui s'agite, qui marque de ses battements éperdus l'intensité du moment.

La force de cet instant est décuplée par la lenteur avec laquelle elle est racontée, le texte épousant le rythme du mouvement dans une longue pause, puisque quatre pages racontent le rapprochement d'un corps vers un autre dans une quasi immobilité, qui se déroule à la manière d'une danse lente et retenue : d'abord celui de la main de Tana, puis de ses doigts qui se posent dans la paume de Jeff, puis des deux mains qui se referment l'une sur l'autre et se serrent, et enfin le

---

<sup>325</sup> *Ibid.*, p. 277.

<sup>326</sup> *Ibid.*, p. 277-278.



déplacement du corps tout entier, d'abord celui de Tana (« elle se retourne vers moi, la tête baissée, elle me lâche la main et ses bras s'enroulent à mon cou ») puis celui de Jeff qui lui répond chaque fois dans un écho : « Mes mains la serrent fort. ». L'insistance sur la lenteur est répétée : « c'est très lent », « cette lenteur infinie », « le mouvement qui suit est très lent et doux, infiniment précieux » et, comme on le voit avec l'adjectif « précieux », c'est cette lenteur qui donne tout son sens au rapprochement dont le silence doit rester intact. Seuls les souffles retenus, presque arrêtés, continuent à parler : « j'ai l'impression de ne plus respirer », « le souffle court », « il me semble que mon cœur ne bat plus »<sup>327</sup>. Il y a dans cette extrême lenteur une sorte de miroir tendu à la mort et Jeff se laisse guetter par la menace envoûtante de cette mort qui a emporté celui dont il prend la place. Comme dans la scène d'amour de *Continuer*, le paroxysme du désir est aussi le paroxysme de la souffrance, et l'envers de l'érotisme est l'appel de la mort. La même coexistence de l'amour et de la mort apparaît, même si cet instant suspendu entre Jeff et Tana vient après la mort, alors que la rencontre de Sibylle et Arnaud précipite la course vers une mort possible, à venir. Par la rencontre des corps, l'absence se mue en une incroyable présence et ce qui s'annonçait comme un instant désespéré et vertigineux de douleur devient une sorte d'extase :

Le temps n'existe pas ou bien c'est le contraire, il y a un temps qui passe avec une extraordinaire lucidité, les secondes s'inscrivent, se marquent, nous marquent, comme si c'étaient elles qui enfonçaient leur présence dans ma peau.<sup>328</sup>

La métaphore de l'impression de chaque seconde sur la peau dit bien à quel point l'instant est pleinement vécu et à quel point il donne le sentiment d'exister. Exister, c'est être marqué par le temps, par chaque parcelle de temps traversé. La métaphore du temps qui pose sa marque sur la peau et semble laisser ainsi de cet instant d'existence pleine une trace corporelle qui empêcherait l'oubli, rappelle la métaphore du bloc de cire utilisée par Platon dans *le Théète*. Imaginant « contenu en nos âmes un bloc malléable de cire », Socrate décrit comme « un don de la mère des Muses, Mémoire », de laisser une empreinte ou *tupos* sur ce bloc qui est placé « sous les sensations et sous les pensées ». « Et ce qui a été imprimé, nous nous le rappelons et nous le savons, aussi longtemps que l'image en est là ; tandis que ce qui est effacé ou ce qui s'est trouvé dans l'incapacité d'être imprimé, nous l'avons oublié, c'est-à-dire que nous ne le savons pas. »<sup>329</sup>. La métaphore, comme le souligne Paul Ricoeur, « conjoint les deux problématiques, celle de la mémoire et celle de l'oubli.

---

<sup>327</sup> *Ibid.*, p. 278-279.

<sup>328</sup> *Ibid.*, p. 278.

<sup>329</sup> Platon, *Théète*, texte établi et traduit par Michel Narcy, Paris, Flammarion, coll. GF, 1995, 191d. (texte cité par Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *Ibid.*, p. 10)

L'instant pleinement vécu chez Mauvignier aurait donc cette faculté à laisser une marque dont la mémoire gardera la trace. Il se distingue par cette expérience presque corporelle du temps, dont on peut se demander si elle est survivance d'une métaphore antique ou à prendre au sens propre de sensation physique du temps écoulé. Cette présence de l'être rassemblé à l'instant implique l'oubli de tout le reste, du passé et de l'avenir. Le présent qui se dilate est à la fois leur concentration et leur dissolution. L'étreinte incongrue des corps de Tana et Jeff est oubli de Francesco et aspiration au prolongement de la vie, elle est répétition d'une mort (« il me semble que mon cœur ne bat plus ») pour s'ancrer à nouveau à la vie, toute entière contenue dans ce mouvement : « des trébuchements, des accélérations, des gestes freinés à peine ils sont esquissés ». De la même façon, le vertige du corps que Sibylle laisse agir avec Arnaud est oubli de Samuel, car s'absorber dans l'instant revient à nier tout ce qui n'est pas lui. « L'extraordinaire lucidité » du temps qui passe alors, que l'auteur fait formuler à Jeff, est une façon de dire à la fois cette conscience extrême du temps jusqu'à son plus infime élément, qui provoque une sensation d'allongement, et en même temps cette négation du temps habituel, non habité : « Le temps n'existe pas ou bien c'est le contraire. »

Ces deux moments apparaissent donc comme des instants qui se reflètent de par leur faculté à « rassembler » le présent et à l'étirer, à travers un rapprochement avec l'autre qui fait basculer le temps vers une fin possible, enfin entrevue. Cet instant où la vie se dilate est donc aussi par essence relié à la mort. Le tragique sous-tend, de deux manières différentes, l'accès à l'extase. L'espace qui se réduit entre les corps élargit l'instant à l'éternité, qui ne se conçoit que comme acceptation et même sollicitation de la mort.

Dans *Apprendre à finir*, la description d'une mise à mort imaginaire du mari par la voix féminine semble envisager le rapprochement des corps d'une façon opposée, puisque le corps à corps y devient violent, mais elle ne fait peut-être qu'explorer plus nettement le lien indéfectible entre Eros et Thanatos déjà contenu dans les passages précédents et que nous venons de mettre en évidence. Un usage particulier de la prétériorité rend l'énonciation de ce passage complexe : la voix féminine dit « ce qu'elle aurait voulu lui dire [...] pour (se) justifier, comme pour dire que non, il ne pouvait pas penser ça, comme il avait l'air de penser, comme j'étais sûre et certaine qu'il croyait que de sa vie tout avait glissé à cause de moi »<sup>330</sup> Le passage qui suit est donc le récit d'une scène qui non seulement n'a pas eu lieu, mais qui n'est que l'imagination par la voix féminine de ce qu'elle croit qu'il lui reproche sans que cela ait été dit. De plus, il s'agit de mettre en scène de façon

---

<sup>330</sup> Laurent Mauvignier, *Apprendre à finir*, *op. cit.*, p. 38-39.

hyperbolique et concrète ce qu'elle perçoit dans le regard qu'il lui porte : de souhaiter sa mort, d'être responsable, de par sa simple présence, de sa mort. Le personnage féminin se met ainsi en scène sous les yeux du lecteur comme une criminelle, mais sur le mode du « comme si » en attribuant l'imagination de cette scène à son mari. Pourtant, elle est bien omniprésente et omnipotente puisque seule instigatrice de ce récit, et même si la prétérition nie d'avance la possibilité d'une telle scène, qui n'est soi-disant racontée que pour « dire que non », c'est son propre pouvoir et désir de mort qui s'exprime ici dans les replis du texte. Sa simple vie, son simple corps acquièrent en effet de façon imaginaire la faculté de tuer celui qui menace de la quitter, le personnage semblant doté d'un pouvoir presque surnaturel. Le corps à corps est à la fois érotique et meurtrier, et le lecteur ne sait plus si le désir du personnage est davantage celui d'être aimée ou de tuer :

Comme si ma peau, c'était de poison qu'elle était faite, là, dans les pores, sous les fibres, le grain de ma peau et mes doigts quand ils touchaient sa peau à lui, oui, comme si ma peau avait le pouvoir en touchant sa peau de la détruire, de la vicier et de la vieillir, pour la tuer, pour précipiter la course. Comme si moi j'étais décidée, c'était un plan, un but : vivre, vivre près de lui pour qu'il meure à lui-même. Pour dépiauter sa vie, sa chair, pour qu'il crève comme ça dans la douceur des bras étouffants. Comme si je voulais regarder sa vie finir sous mes doigts.<sup>331</sup>

La voix féminine décrit son propre corps comme habité par une force meurtrière. Le pouvoir maléfique s'exerce par le simple contact, comme l'indique la répétition du verbe « toucher ». La surface comme l'intérieur du corps sont tout entiers envahis par la promesse de mort : « là, dans les pores, sous les fibres, le grain de ma peau et mes doigts ». Mais la passivité initiale de la criminelle dont le pouvoir magique imaginaire ne s'exercerait que par le contact, se mue en action avec les verbes « dépiauter », et l'adjectif « étouffants ». La voix amplifie peu à peu la scène et en fait un meurtre de plus en plus concret et réaliste, comme emportée par son propre désir qui a pris le dessus sur celui de la victime. On repère bien, dans les replis du texte, le souhait de résurrection de l'épouse délaissée, qui passe par la nécessité de « finir », même si ce désir de mort n'est pas encore assumé et passe par le détour du point de vue du mari. De même qu'à la fin du roman, c'est la voix de l'homme qui rendra hommage « à la fin, puisqu'il n'y a qu'elle pour faire rêver de tous les débuts possibles »<sup>332</sup>, la voix féminine se dédouble pour laisser parler le désir éperdu de fin à travers le point de vue du mari. L'oxymore « la douceur des bras étouffants » qui associe désir et mort, décrit bien la dimension toujours ambiguë de l'étreinte, qui embrasse et étouffe à la fois. La rencontre avec l'autre accorde paradoxalement une présence accrue à la mort par rapport aux deux passages précédemment étudiés de *Continuer* et de *Dans la foule*, mais cette présence ne fait que

---

<sup>331</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>332</sup> *Ibid.*, p. 122.

révéler ce qui était déjà contenu en filigrane dans les deux scènes amoureuses entre Sibylle et Arnaud et Jeff et Tana : le caractère indissociable d'Eros et Thanatos.

### **Instants décisifs de bascule du temps : l'évènement**

A la manière dont la tradition kirghize fait du mariage un moment exceptionnel auquel convient la démesure, puisqu'il est à la fois répétition du passé et aspiration à une remémoration future, certains instants clés des romans qui nous intéressent placent les personnages, pris au dépourvu, en un point de bascule du temps, « comme si le temps venait de s'arrêter et qu'il avait hésité entre deux directions à prendre. »<sup>333</sup> Il s'agit du temps de l'évènement, dans lequel le père de Samuel se trouve plongé lorsqu'il arrive dans le campement nomade au volant de son 4X4 : « Mais on ne le regarde pas vraiment non plus, il n'est pas l'évènement du jour. L'évènement, c'est le mariage de la fille de Toktogoul. ». C'est « une fête somptueuse comme on les aime à travers tout le pays et même dans toute l'Asie centrale, des fêtes immenses dont on met des années à se remettre. »<sup>334</sup>. L'ouverture à une autre culture permet l'accès à une conception différente du temps, qui fait de l'évènement traditionnel un rituel destiné à s'inscrire dans l'avenir, un instant élargi à la fois au passé et au futur, qui est organisé « pour que chacun ait l'occasion de se remémorer des souvenirs dont on sera heureux des années, qui nourriront les soirées dans la yourte, les récits qu'on fera aux petits-enfants quand ils seront nés ». <sup>335</sup> Cet évènement est à la fois anticipé très longtemps à l'avance (« il a emprunté beaucoup d'argent ») et destiné à se prolonger au-delà des générations qui y seront présentes, comme le montre la référence aux petits-enfants qui ne sont pas encore nés. C'est dans ce prolongement à l'infini que l'instant présent de l'évènement prend tout son sens.

C'est aussi grâce à cette ouverture à la culture de l'autre que Samuel, à la fin du roman, bascule vers une métamorphose qui met fin à son état ancien, lorsqu'il se prête au jeu local autour de la carcasse d'un bouc. C'est une adhésion pleine à l'instant qui caractérise son attitude : « il est entièrement dans le jeu, il s'y donne à fond ». La mort encore, à travers l'animal au centre du jeu et à travers la violence des coups, est au cœur de cette aspiration à la vie et la renaissance.

Nous analyserons deux passages du roman *Dans la foule* où le temps, grâce à cette pleine adhésion du personnage à l'instant de l'évènement, bascule ou hésite à basculer entre deux dimensions, passé et avenir, parfois associés à la mort et la vie, passages qui ont tous deux pour centre la rencontre avec l'autre.

---

<sup>333</sup> Laurent Mauvignier, *Dans la foule*, op. cit., p. 353.

<sup>334</sup> Laurent Mauvignier, *Continuer*, op. cit., p. 217-218.

<sup>335</sup> *Ibid.*, p. 218.

Le premier de ces instants décisifs qui semblent bouleverser le cours habituel du temps est celui où Tana rencontre Gavino, le frère de Francesco, trois ans après la mort de ce dernier, au moment où se déroule le procès des hooligans à Bruxelles. Cette rencontre est d'emblée présentée comme imprimant sa marque dans le souvenir, ce qui rappelle la métaphore de la trace sur la peau déjà relevée pour la nuit à l'hôtel de Jeff et Tana : « Puis il y a eu ce matin à Milan. Ce matin dont je me souviendrai toujours, parce que chaque jour je redoutais que ça arrive. »<sup>336</sup> L'instant qui va être raconté est immédiatement présenté comme s'étendant vers le passé par la longue anticipation dont il a été l'objet (« je redoutais que ça arrive »), et vers l'avenir par la trace qu'il laissera dans la mémoire (« dont je me souviendrai toujours »), la conjonction « parce que » instaurant un lien de cause à effet entre les deux extensions : c'est parce qu'il a été attendu et redouté dans le passé que l'instant se prolongera dans l'avenir. Ce sont donc ces deux dimensions sur lesquelles il déborde qui lui donnent toute son importance. Tana se retrouve face à Gavino et raconte :

et lui – lui comme moi- nous sommes restés quelques secondes figés par la surprise, absolument muets, comme si le temps venait de s'arrêter et qu'il avait hésité entre deux directions à prendre, l'une, qui aurait voulu continuer sa fuite en avant, sans se retourner ni réfléchir, et l'autre, plus dangereuse, plus forte déjà, qui commandait de s'arrêter un instant et de laisser remonter le passé, par vagues, refluant d'un lointain pas aussi éloigné que voulu<sup>337</sup>

L'arrêt dans l'espace, cette immobilisation des deux personnages face à face, en miroir, qui dure « quelques secondes », prend la forme d'une pause temporelle. Le temps est personnifié et prend subrepticement la place de Tana et Gavino, c'est lui qui s'arrête et « hésite » entre la reprise de la course aveugle menée depuis trois ans « sans réfléchir », qualifiée de « fuite en avant », fuite éperdue du passé, et une autre possibilité, qui prend le dessus, « plus forte déjà », celle de laisser le temps au passé de ressurgir, « remonter ». Les trois années écoulées n'ont donc été jusque là que « tentatives pour le repousser et le rabrouer », ce passé, et l'instant où Tana se retrouve face à Gavino, double imparfait de Francesco, met fin à une course folle qui en croyant éloigner du passé ne faisait que le ressasser. En effet, Tana, grâce à cette rencontre, sort du temps répétitif et inopérant dans lequel elle se trouvait depuis trois ans, et qui se laisse deviner par l'évocation de ses liaisons amoureuses et des habitudes qui sont les siennes dans cette ville, à travers l'emploi du nom « hôtels » au pluriel, et l'antonomase « un Angelo », qui insiste sur le caractère interchangeable de ses amants : « dans une ville qui n'était pas la mienne et où je n'étais jamais venue que me soûler et baiser dans des hôtels douteux avec n'importe quel Angelo de passage », puis « (histoire de [...] ne

---

<sup>336</sup> Laurent Mauvignier, *Dans la foule*, op. cit., p. 353.

<sup>337</sup> *Ibid.*, p. 353.

pas remonter déjà auprès d'un Angelo ronflant sans doute encore ou s'impatientant de me voir arriver avec la provision de cigarettes) »<sup>338</sup>

Le refus de « se retourner » va s'inverser en une place soudain laissée au passé, qui va permettre au temps de reprendre sa course. Gavino renvoie à Tana le miroir déformé de Francesco : « cet indiscernable ressemblance et à cet écart, ce lien et cette infranchissable différence d'avec Francesco ». <sup>339</sup> C'est justement dans cet « écart », cet interstice qui fait de Gavino le double imparfait de son frère que se glisse la réalité de la mort de Francesco. L'« infranchissable différence » permet de franchir le pas, et permet d'en finir avec Francesco, et c'est parce que ses traits ne sont qu'en partie présents sur le visage de Francesco que s'insinue une place pour son absence. C'est encore l'ouverture à la vérité de l'autre, Gavino, qui n'est pas Francesco, qui permet la possibilité d'une fin. D'ailleurs, les seuls mots de Gavino rapportés au discours direct sont détachés sur la page par un retour à la ligne : « Oh, Tana ! » et rappellent la litanie des « cours ! cours Tana ! » obsédants de Francesco, mais les mots comme le visage sont un miroir imparfait de ceux de Francesco et mettent ainsi fin, par cette déformation de mots sacralisés, à la culpabilité d'avoir obéi à cette injonction de fuite. C'est bien à ce moment du récit que Tana cesse le tutoiement qui entretenait la vie imaginaire de Francesco dans sa voix, après un tutoiement intermédiaire d'une dizaine de pages adressé à sa mère. Sa voix parvient enfin à se passer d'un interlocuteur destiné à conjurer sa solitude.

Le mouvement de remontée du passé, comparé juste après à des « plaques souterraines n'attendant qu'un signal pour tout dévaster au-dessus d'elles »<sup>340</sup> se double d'un mouvement inverse de chute, que Tana attribue à Gavino – projetant sur lui sa sensation : « comme une dégringolade dans l'escalier, Gavino était tombé sur moi. Et à travers moi sur Francesco, à travers lui sur sa propre adolescence et son enfance. Oui, tombé sur moi et n'en finissant pas de tomber vers un sol qui se dérobaît toujours. »<sup>341</sup> Le passé se situe donc, dans l'imaginaire mauvignien, vers le bas, et ce moment où le présent se fait intense hésite entre le mouvement d'attraction souterraine par lequel le passé attire à lui, et le mouvement de résurgence autonome du passé qui laisse le personnage passif. Tana assiste passivement à la remontée de son passé alors que Gavino tombe vers lui. Mais le mouvement de chute n'est que le signe de « cette porosité » retrouvée entre présent et passé, et elle n'est pas forcément, dans l'univers de Laurent Mauvignier, attraction négative. C'est également le verbe « tomber » qui est employé dans *Continuer* lorsque Sibylle

---

<sup>338</sup> *Ibid.*, p. 354.

<sup>339</sup> *Ibid.*, p. 354.

<sup>340</sup> *Ibid.*, p. 355.

<sup>341</sup> *Ibid.*, p. 355.

renaît à l'amour avec Arnaud, revivifiant l'expression « tomber amoureux ». Toute chute porte en elle-même sa remontée et toute remontée est en même temps chute, et c'est cette double pression qui fait l'équilibre toujours instable entre vie et mort. La montée des escaliers de l'hôtel par Tana le soir du drame en est un exemple significatif. Ce sont d'abord les larmes qui accompagnent ce mouvement d'ascension, elles qui sont à la fois l'expression de l'aspect tragique de ce moment mais aussi son acceptation : « On marche, je retiens les larmes qui montent au visage comme je monte à chaque marche. »<sup>342</sup> Mais c'est surtout dans ce moment le plus tragique de son existence que surgit en Tana l'instinct de vie, alors qu'elle pense à sa mère et refuse d'être son miroir : « mais, Francesco, je ne me laisserai pas vaincre, je vais vivre, je pense à ma mère – les deux alliances en or et le portrait dans le médaillon autour du cou – et cette fois il me semble que je la comprends, mais moi je vais vivre. »<sup>343</sup> C'est en s'identifiant à sa mère que Tana repousse ce double d'elle-même, comme c'est en voyant Francesco en Gavino qu'elle peut repousser le miroir qu'il lui tend. C'est en prenant conscience de l'altérité comme écart, et non comme double de soi, que le vrai soi peut surgir. C'est bien ce que nous dit la fin de la phrase précédente, où l'allitération en –m revendique un moi affirmé, nettement opposé par la conjonction « mais » à la mère. Pour Paul Ricoeur, l'identification à l'autre contribue au maintien de soi puisqu'à la notion de « disposition » se rattache « l'ensemble des *identifications acquises* par lesquelles de l'autre entre dans la composition du même. [...] Le se reconnaître-*dans* contribue au se reconnaître-*à*. [...] Cela se fait [...] par l'intériorisation qui annule l'effet initial d'altérité, ou du moins le reporte du dehors dans le dedans. »<sup>344</sup> Par le miroir assumé que lui renvoient Gavino et sa mère, Tana peut retrouver l'accès à son « ipséité », à la permanence de soi par-delà les brisures de la vie.

Grâce à cette rencontre, le temps semble reprendre une course plus apaisée, et Gavino replace Tana dans un temps calendaire en lui citant des âges, des dates qui la sortent du cycle de répétition où elle se trouve depuis trois ans : Et Leandra, quel âge a Leandra ? Il a dit qu'elle avait déjà treize ans », ou encore « Il m'a parlé de l'anniversaire d'Adriana, sa femme, et il a raconté qu'il était venu de Gênes jusqu'ici, à Milan, pour lui acheter une robe ou des bijoux. »<sup>345</sup> La situation dans le temps s'accompagne de repères spatiaux bien clairs, comme le montre le rythme régulier de la phrase, détachant mélodieusement, après deux groupes assez longs, deux groupes plus courts : « sa femme », puis « à Milan », ce deuxième syntagme insistant de façon redondante sur le nom propre désignant l'« ici », alors que la façon dont Tana avait désigné le lieu de la rencontre

---

<sup>342</sup> *Ibid.*, p. 265.

<sup>343</sup> *Ibid.*, p. 265.

<sup>344</sup> Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, op. cit., p. 146-147.

<sup>345</sup> Laurent Mauvignier, *Dans la foule*, op.cit. , p. 356.

témoignait d'une absence de repères : « à l'angle d'une rue dont je ne connaissais même pas le nom, dans une ville qui n'était pas la mienne »<sup>346</sup>. Se réapproprier le temps, c'est aussi se réapproprier l'espace.

Mais l'évènement, qui fait basculer le déroulement linéaire du temps, peut également avoir lieu en étant à peine visible de l'extérieur, il peut être tout intérieur, contrairement à la rencontre que nous venons d'évoquer. Ainsi, lors du repas chez Tana, où Jeff et Tonino retrouvent la jeune fille trois ans après le drame de Bruxelles, en compagnie de sa mère et de sa sœur Grazia, la voix de Jeff observe en Tana un basculement intérieur qu'il est le seul à voir. Le jeu de voix narrative est particulièrement adroit car le lecteur, qui a appris précédemment par la voix de Tana la colère de voir sa mère ranger la vaisselle de son mariage dans une armoire, pour la réutiliser, sait pourquoi Tana change soudainement d'attitude alors que Jeff l'ignore. Jeff se fait donc le spectateur clairvoyant d'une scène qu'il ne peut expliquer, décryptant dans le comportement de Tana un évènement intérieur d'une extrême tension tragique à la cause duquel il n'a pas accès. Il manque à Jeff une partie du puzzle et c'est au lecteur d'apporter la pièce manquante pour que la scène ait un sens. L'auteur sollicite donc une participation active du lecteur, indispensable à la complétude du récit : « mais maintenant son visage trahit un désarroi que je ne comprends pas, et que personne ne semble voir. »<sup>347</sup>. Jeff perçoit dans le regard de Tana sur la nappe, puis sur les couverts, puis sur son verre, un afflux immense de trouble qui la fait s'absenter du dialogue et sombrer dans un isolement intérieur qui donne à la scène une dimension tragique, parce qu'elle devient le lieu d'un dédoublement entre la Tana de la conversation et la Tana silencieuse, et parce que Tana voit se lever la présence de la mort qui reste inaperçue pour les autres.

Tout cela commence par « son regard sur la table, ou plus précisément sur la nappe. [...] elle ouvre ainsi sa main droite et frotte doucement la nappe, peut-être même que sa main flotte au-dessus et qu'elle ne la touche pas ? »<sup>348</sup> Jeff constate comme « son regard est dur », et croit la voir « sortir de pensées étranges, un peu effrayantes », « et soudain (il) redoute la catastrophe, voir s'inviter à (leur) table les fantômes du stade de Bruxelles ». Jeff perçoit donc derrière cet enfermement soudain de Tana en elle-même la trace de la mort de Francesco, la présence d'un « fantôme ». Puis, « Tana regarde les couverts » et « son visage est passé d'un état à un autre par un mouvement d'abord imperceptible, d'étonnement peut-être, puis de plus en plus marqué, jusqu'à cet air de dégoût et d'incompréhension, presque de panique. » Elle est ensuite « de plus en plus sourde

---

<sup>346</sup> *Ibid.*, p. 354.

<sup>347</sup> *Ibid.*, p. 399.

<sup>348</sup> *Ibid.*, p. 397.



à ce qui se passe autour d'elle », puis Jeff remarque « ce geste de défiance – je n'en suis pas sûr mais pourtant, au fur et à mesure, ça devient évident, en regardant son verre – de la défiance à l'égard de son verre. »<sup>349</sup> Absente aux êtres qui conversent autour d'elle, c'est avec les objets que Tana semble s'entretenir dans un dialogue silencieux et cruel. Des objets qui lui parlent de son passé avec Francesco. L'évènement est la présence de ces objets sur la table, disposés par sa mère sans son accord, et surtout ce que leur présence provoque en Tana. Cette nappe, ces verres, ces couverts disent quelque chose qui la révolte. « Elle reste hébétée devant ce verre comme si c'était en elle que cela venait de se fracasser, seulement en tenant ce verre dans main » puis elle le repose « d'un mouvement si brusque que c'est comme si elle venait d'être empoisonnée, mais non par le vin, non par ce qu'elle aurait entendu, mais plutôt par le verre lui-même. Un simple verre à vin. Un de ces verres de cristal qu'on fait chanter avec un doigt humide glissant sur le rebord »<sup>350</sup> C'est le chant silencieux du verre que Tana a entendu et qui crée l'évènement : « Quelque chose vient d'avoir lieu, ici, tout de suite. Quelque chose qui a commencé par ce frôlement de la main sur la nappe. »

Entre un toucher à distance qui n'en est pas un, et un chant qui ne se fait pas entendre, l'évènement semble bien être un anti-évènement de l'extérieur, et pourtant il va renverser le cours de la vie de Tana, car c'est à ce moment-là, pour exprimer sa colère contre sa mère qui a disposé cette nappe, ces verres et ces couverts contre son gré, que la jeune femme va inviter Jeff et Tonino en Sardaigne, et provoquer ainsi sa renaissance. C'est cette plongée momentanée en elle-même où elle atteint la plus profonde solitude au milieu des autres, qui va lui permettre, dans une poussée salutaire, de se propulser vers l'autre. On remarque encore ce mouvement de chute ou de fermeture qui se double d'un mouvement vers le haut ou d'ouverture, qui est à la fois appel vers l'autre et appel vers l'avenir. L'être humain selon Laurent Mauvignier ne semble bien n'avoir d'avenir qu'avec l'autre. C'est la colère contre sa mère qui pousse Tana vers l'avant et va la pousser vers l'amour pour Tonino. C'est à Jeff qu'elle l'expliquera :

C'est de la méchanceté, c'est tout, ce n'est que ça, elle veut me faire mal et c'est pour ça que moi j'ai sauté sur l'occasion de lui rendre ses coups. [...] Je n'ai pas fait attention, je n'ai pas vu quand elle a mis la table dans le salon, c'est de ma faute, j'aurais du me méfier et le faire moi-même.<sup>351</sup>

L'arrêt du temps, comme lors de la rencontre avec Gavino, permet de le remettre en route d'une façon mieux « réglée », plus harmonieuse et plus respirable. L'évènement peut prendre des

---

<sup>349</sup> *Ibid.*, p. 398- 399.

<sup>350</sup> *Ibid.*, p. 399.

<sup>351</sup> *Ibid.*, p. 406.

formes variées mais il donne un nouveau souffle au récit. La quasi-mort intérieure que traverse momentanément Tana – sourde, pâle, muette, « elle paraît complètement absente et [...] entièrement seule »<sup>352</sup> – lui ouvre une seconde vie après la longue période de stagnation des trois ans. D'autres moments de pause du récit ont un effet aussi déterminant sur l'évolution des personnages, mais de façon métaphorique, sans que soit formulée explicitement leur importance, en illustrant sur le mode de l'image la façon dont une étape prend fin pour laisser place à une autre.

### 2.2.2. Des rituels, métaphores du temps qui passe.

Ils sont comme des trouées dans le récit, des instants prolongés qui n'ont pas d'intérêt ni d'influence dans le déroulement de celui-ci, mais qui en disent beaucoup, de façon voilée, sur le sens de l'histoire. Ils ont pour point commun d'être des rituels du quotidien : se maquiller, coudre un ourlet, (se) couper les ongles, faire une recette de cuisine, fumer une cigarette. Mais ces rituels, à la manière dont le langage et ses expressions « toutes faites » sont parfois revisités, apparaissent de façon revivifiée dans les trois romans qui nous intéressent, et se retrouvent gonflés d'un sens tout neuf et déplacé par rapport à la *doxa*. Ils sont placés là où ne les attend pas et sortent ainsi de cette apathie du sens que leur impose le quotidien. Ils retrouvent une signification pleine dans toute la force de l'expression métaphorique.

#### Ongles et ourlets : « reprendre le dessus »

Dans *Apprendre à finir*, l'instant où l'épouse coupe les ongles de son mari réduit à l'immobilité après son séjour à l'hôpital est particulièrement développé sur plus d'une page. Dans ce roman, l'expression métaphorique semble précéder la formulation explicite et éclairée de la fin. En effet, cet instant dilaté prend place au tout début du roman, et la prise de conscience de la fin ne peut être encore que déplacée, indirecte. C'est pourtant l'acceptation patiente de la mort de la relation amoureuse que l'on peut lire dans ce rapprochement qui est l'envers d'un rapprochement amoureux. D'abord, la passivité de l'homme dans ce travail est à l'image de son absence dans la relation amoureuse, que seule son épouse s'affaire à reconstruire. Et puis l'accumulation des morceaux d'ongles dans la main féminine résonne comme une acceptation de la fin, une mise à mort détournée et singulière, sans douleur. Cet instant rythmé par le souffle des personnages et le son de la pendule s'étire dans une lenteur inattendue où chaque sens semble en éveil.

Lui, il écoutait le travail des ciseaux sur ses pieds qui pendaient hors du lit. Il entendait le souffle de ma bouche, à moi qui m'appliquais pour couper un à un les ongles. Et puis c'était la lenteur de ma main qui remontait vers la table de chevet et posait l'ongle coupé sur le bord. Ça faisait un petit tas sur la table, comme

---

<sup>352</sup> *Ibid.*, p. 400.

un petit monticule nacré sous la lumière. On entendait le balancement de la pendule qui venait de la cuisine et qui ponctuait nos souffles, celui, lourd de fatigue, qui sortait de sa bouche et l'autre, plus soucieux, hâté parfois, saccadé par la salive qui reflue vers les lèvres de ma bouche et que je balayais d'un coup de langue, pour m'appliquer comme on fait avec les reprises.<sup>353</sup>

La description part du point de vue de l'homme – imaginé par la femme - pour aller à celui de la femme, et va de l'ouïe au goût, en passant par les sensations communes au couple : le même spectacle du « monticule nacré sous la lumière » et le même écho régulier de la pendule de la cuisine, (« on entendait ») associé au son des deux souffles, d'abord confondus dans un pluriel (« nos souffles »), puis décrits séparément (« celui [...] l'autre »). Le balancement de l'un à l'autre crée un effet de miroir et suggère une forme d'harmonie retrouvée, même si elle n'est qu'apparente comme le montre le déséquilibre final entre les deux respirations. L'attention portée à la bouche de la femme en action donne un aspect sensuel au tableau, et le souffle « hâté », « saccadé », la « salive qui (reflue) vers les lèvres de (la) bouche » - dans un pléonasme lourd de sens -, le « coup de langue » qui balaye cette salive, font de cette scène l'écho de la scène d'amour qu'elle pourrait être mais qu'elle ne sera pas. L'union des deux souffles en un seul ne peut avoir lieu, ils restent séparés, chacun dans son rythme propre. La « lenteur » de l'action, l'application qu'elle demande, son aspect répétitif qui consiste à « couper un à un les ongles », ainsi que le « balancement de la pendule » donnent l'impression d'un temps arrêté, suspendu entre les deux respirations sur lesquelles glisse le temps mesuré des heures.

Le « petit tas », « monticule nacré sous la lumière » des ongles qui s'accumulent apparaît ainsi comme une figure du temps, proche de l'image du sable dans le sablier. Les ongles qui s'accumulent, partie du corps que l'on peut sectionner sans douleur, comme déjà morte, évoquent l'écoulement du temps et l'approche de la mort. Il est à ce titre intéressant d'observer les différents groupes nominaux qui désignent ces ongles au fil du récit :

je faisais disparaître dans ma paume *les petites lames de corne* parce que je repliais les doigts sur elles et que, me relevant, j'ouvrais juste la main pour que l'autre fasse glisser dedans celles qui étaient sur la table, comme ça. [...] Rien qu'à m'entendre, à chaque fois il devait me voir ouvrir ma main au-dessus de la poubelle, pour de l'autre la frotter un peu d'un revers des doigts pour que ça vide tout de la main, pour que *tous les petits croissants de lune tordus, sales*, tombent dans le sac plastique presque vide<sup>354</sup>

Au moment où les ongles sont jetés à la poubelle, l'extrême précision de chaque geste, même anodin, donne l'impression d'un rituel immuable, accompli de façon aussi stricte qu'un rituel sacré. Une attention extrême est portée au détail du mouvement : le repli des doigts, le glissement de l'autre main pour recueillir les ongles posés sur la table, puis l'ouverture de la paume et le frottement de l'autre main pour faire tomber les morceaux d'ongles dans la poubelle. L'imparfait

<sup>353</sup> Laurent Mauvignier, *Apprendre à finir*, op. cit., p. 22.

<sup>354</sup> *Ibid.*, p. 22-23 (je mets en italiques).

itératif produit l'effet d'une action répétée et connue, dont le savoir-faire appartient à une forme de sagesse populaire, comme le laissait penser le pronom « on » du passage précédent, associé au présent gnomique (« comme on fait avec les reprises »). La qualification des ongles se fait de façon de plus en plus imagée mais l'adjectif « petit » est cependant répété chaque fois, témoignant d'une attention prêtée au minuscule dans l'espace comme dans le temps. Pourtant le petit rejoint le grand avec les « croissants de lune », et la métaphore spatiale est aussi une métaphore temporelle, puisque la lune et ses croissants figurent bien le passage d'un temps cyclique. La lune fait surgir à la fois l'idée de la répétition, celle d'un rituel, mais aussi celle d'un renouveau perpétuel, qui doit s'accommoder de la fin pour pouvoir recommencer. La « lame » peut évoquer l'aspect tranchant de la cassure entre passé et avenir qui oblige au renouveau, et l'insistance sur la disparition des ongles masculins de la main féminine sonne comme une forme de mise à mort anticipée de la relation. La main semble rassembler le passé et le jeter pour laisser place à autre chose, comme le montre l'emploi du verbe « disparaître » et du mot « vide », d'abord verbe puis adjectif : « pour que ça vide tout de la main », « le sac plastique presque vide ».

Une autre femme, Tana, tente de mettre fin à son amour en accomplissant une action qui prend la forme d'un rituel : coudre les ourlets de Francesco, son jeune époux disparu. L'évocation des « reprises » dans le passage précédent rappelle bien que la couture est une façon de renouer avec une tradition féminine qui a précédé les deux personnages. Le passé commun aide à rendre habitable un présent dont la solitude semble insurmontable.

Je serai une veuve de vingt-trois ans avec les ourlets trop lâches des pantalons d'un mari mort quelque part. Alors j'ai décidé de les reprendre quand même, et j'ai pris le pantalon et la boîte à couture dans le placard où ta mère la rangeait. Elle m'a regardée faire, quand je suis venue m'asseoir dans le salon et que j'ai enfilé le fil dans le chas de l'aiguille. J'ai refait les ourlets de ton pantalon, je n'ai pas parlé, puis j'ai lavé ton linge comme pour que tu puisses t'en servir. [...] L'aiguille faisait son slalom et les ourlets étaient presque finis. Je n'avais jamais fait de couture et certainement pas d'ourlets.<sup>355</sup>

Contrairement à ce que perçoit Gavino qui se demande si Tana ne va « pas finir de s'obstiner à nier l'évidence comme elle le fait »<sup>356</sup>, Tana s'efforce de continuer à vivre en continuant à faire vivre Francesco. Le « comme » a toute son importance (« comme pour que tu puisses t'en servir ») : elle ne nie pas la réalité mais « fait comme si », joue au jeu de l'épouse qui depuis des siècles fait les ourlets de son mari. Comme l'adjectif « lâches », il s'agit d'empêcher la violence du vide de s'insinuer dans sa vie et de lutter contre cette béance. « Enfiler le fil » c'est combler le vide du chas, et les connotations sexuelles de l'image se prolongent avec l'idée d'un rite initiatique (« je n'avais jamais fait de couture ») qui fait entrer la jeune épouse dans la communauté

---

<sup>355</sup> Laurent Mauvignier, *Dans la foule*, op. cit., p. 326-327.

<sup>356</sup> *Ibid.*, p. 327.

des femmes, comme ceux associés à la nuit de noces. Il s'agit aussi de remettre un ordre dans le chaos, de se laisser porter par le « slalom » apaisant de l'aiguille, mouvement régulier et harmonieux, danse légère des doigts qui sort de l'immobilité. « Reprendre quand même » les ourlets, c'est peut-être déjà, malgré les apparences, « reprendre le dessus », mais de façon paradoxale et marginale, à rebours de la morale et des expressions toute faites :

tu parles d'une expression à la con, ça, *reprendre le dessus*, le dessus de quoi ? du vide ? de là où moi je vivais à l'ombre d'un mari dont je n'aurai jamais eu le temps d'être la femme ? C'est ça...C'est ça, sauf que non seulement je ne voulais pas reprendre le dessus, mais c'était tout le contraire, c'était au-dessous de tout que je voulais être<sup>357</sup>

La référence au « vide » fait bien comprendre que l'expression toute faite « reprendre le dessus » induit une représentation de la vie absurde et invalide, celle d'un espace structuré où la mort de Francesco s'apparenterait à une descente qu'il n'y aurait qu'à remonter pour revenir à l'ancienne vie, une simple parenthèse en somme. Or, la mort de Francesco a été un véritable cataclysme qui a bouleversé l'espace de la vie de Tana au point d'en faire un immense « vide », et d'annihiler tout repère. Le pronom « quoi » et l'adverbe « là » définissent bien ce nouveau lieu de vie revisité par la mort comme vague et impossible à circonscrire. La métaphore spatiale devenue presque invisible dans le langage courant est donc creusée de façon à la rendre à nouveau vivante, mais surtout à balayer cette vision limitée induite par la *doxa*. C'est sur un ton révolté, comme le montre la répétition ironique de l'expression « c'est ça », que Tana se révolte contre cette vision du deuil qu'on lui impose, en affirmant vouloir « tout le contraire ». En effet, le balancement de la dernière phrase utilise la structure logique « non seulement...mais » et un parallélisme syntaxique bien net, qui oppose de façon binaire grâce au « mais » central le « dessus » et le « dessous », et le verbe « vouloir » à la forme négative puis à la forme affirmative. C'est toute une rhétorique du refus de la *doxa* qui a des similitudes avec l'*Antigone* de Jean Anouilh. La phrase « de là où je vivais à l'ombre d'un mari dont je n'aurais jamais eu le temps d'être la femme » rappelle d'ailleurs la phrase du Prologue de la pièce lorsqu'il présente Hémon : « et voilà, lui, maintenant, il allait être le mari d'Antigone. Il ne savait pas qu'il ne devait jamais exister de mari d'Antigone sur cette terre et ce titre princier lui donnait seulement le droit de mourir. »<sup>358</sup> L'irréel du passé « je n'aurais jamais eu le temps » dans le texte de Mauvignier, a bien des accents de prédestination tragique, et l'adverbe « jamais » insiste dans les deux textes sur l'absence d'espoir et le caractère définitif de la mort. Le couperet tragique qui est tombé sur Tana la condamne à être « au-dessous » et à refuser ce « dessus » où on voudrait la faire entrer de force, mais c'est peut-être dans le « slalom » de l'aiguille, dans ce mouvement régulier et rassurant, même s'il peut sembler absurde et incohérent,

---

<sup>357</sup> *Ibid.*, p. 350.

<sup>358</sup> Jean Anouilh, *Antigone*, Editions de la table ronde, Paris, 1944, p. 9-13.

qu'elle retrouve l'équilibre entre le haut et le bas. Coudre les ourlets de Francesco, c'est donc déjà se réconcilier avec la vie, avec le souffle qui alternativement soulève et abaisse la poitrine, et c'est aussi apprendre à finir : « les ourlets étaient presque finis. »

### **Fumer une cigarette et chevaucher à cru : apprendre à en finir avec le passé**

Fumer une cigarette est aussi un rituel du quotidien, omniprésent dans le roman *Dans la foule*, et qui met directement en jeu le souffle. En plein cœur du drame, les cigarettes ne cessent de se consumer, celles de Tana et de Jeff surtout, qui d'ailleurs ne « (finit) pas la cigarette »<sup>359</sup> qu'il fume dans la chambre d'hôtel de Tana, comme il ne finira pas le rapprochement de son corps avec le sien : « J'attends - faut-il prendre son visage entre mes mains, lui sécher les larmes ou les lécher autour des yeux [...] ? Je ne sais pas. »<sup>360</sup> Métaphores du temps qui passe, ces cigarettes mériteraient d'être mise en parallèle avec le déroulement du récit chaque fois qu'elles y font une apparition prolongée, mais nous nous contenterons d'analyser un passage dans lequel le rituel devient tout à la fois possibilité de finir et de s'ouvrir à l'autre. Le choix final de vider dans le lavabo la cendre contenue dans la main y prend tout son sens métaphorique et peut rappeler l'élimination des morceaux d'ongles dans la poubelle dans *Apprendre à finir*.

Lorsque Tana apprend par sa sœur Grazia que Tonino, dont elle n'a eu aucune nouvelle depuis trois ans, a téléphoné pour lui parler, elle se réfugie, seule, dans la salle de bains, puis fume une cigarette, assise sur la lunette des toilettes. La voix de Tana dit ne « (fumer) qu'à peine » cette cigarette, il s'agit surtout de la regarder se consumer et disparaître. La contemplation prend le dessus sur l'action qui est décrite sur trois pages, où s'intercalent les pensées de Tana : « Je regardais la cendre qui grandissait et je me disais que, le moment venu, en relevant les doigts, ma main deviendrait comme une conque, et la cendre tomberait dedans. Je prenais du temps. »<sup>361</sup> Le temps s'étire, comme le montre l'emploi de l'imparfait de l'indicatif qui perçoit l'action dans sa durée, et les trois années écoulées, durant lesquelles Tana dit s'être appliquée à « oublier et renier (Jeff et Tonino) pour ne pas savoir qui ils étaient, seulement des gens de passage qu'(elle) avai(t) renvoyés à leur néant »<sup>362</sup>, semblent se concentrer dans cette cendre qu'elle recueille d'abord dans sa paume, rapprochée d'un coquillage qui refuse de s'ouvrir.

---

<sup>359</sup> Laurent Mauvignier, *Dans la foule*, op. cit., p. 274.

<sup>360</sup> *Ibid.*, p. 279. Tana dira plus loin que sa mère léchait ses larmes lorsqu'elle était enfant, ce qui invite à penser que dans ce moment tragique, c'est cette intuition qu'aurait dû suivre Jeff.

<sup>361</sup> *Ibid.*, p. 362.

<sup>362</sup> *Ibid.*, p. 363.

Pourtant, le souffle se réveille, « le cœur battant si fort qu’(elle a) l’impression de sentir l’afflux de sang jusqu’au bout de (ses) doigts- et c’est ça, sans doute, qui ferait tomber la cendre dans le creux de (sa) main »<sup>363</sup> C’est donc le souffle qui pousse la cendre à se mettre en mouvement, le temps passé à s’éliminer et à mourir métaphoriquement. Le rythme régulier et vif du sang dans le corps de Tana précipite le passage du temps, et semble accélérer ce qui était resté en suspens durant trois années. En effet, ce qu’elle voulait jusque là, c’était oublier : « mais pour moi, je voulais seulement l’oubli. L’oubli et ne plus parler de rien. » Mais alors que l’oubli souhaité semblait avoir anéanti les souvenirs, effaçant les noms propres pour faire de Jeff et Tonino des « gens de passage [...] renvoyés au néant », « le prénom de Tonino avait été comme un coup de tonnerre au-dessus de (sa) tête »<sup>364</sup>, la comparaison insistant sur la violence du son et la lumière éblouissante, provoquant le réveil de la mémoire. Le temps long de la cigarette fumée sur les toilettes permet de dépasser la rupture du coup de tonnerre pour retrouver la continuité, rompue par l’oubli, entre passé et présent. Cette continuité passe par l’élimination symbolique, sorte de digestion par le souffle, des trois années perdues à nier le passé, figurées métaphoriquement par la cendre que Tana accepte de laisser s’écouler dans le lavabo. D’abord, la cendre est retenue dans la main, et une résistance s’interpose encore, marquée par la répétition d’un « non » détaché du corps du texte par un blanc typographique : « J’ai regardé la cendre dans ma main, et, en soufflant dessus, je l’ai fait rouler dans ma paume et non,

Non, »<sup>365</sup>

Puis, lentement, la cendre passe de la main au lavabo :

En renversant la cendre de ma paume dans le lavabo, après avoir ouvert un filet d’eau tiède, en regardant l’eau grise qui courait vers le siphon, je me suis dit, tiens, c’est seulement maintenant que Tonino téléphone. Alors que pendant quelques mois j’avais vaguement attendu, vaguement espéré qu’il appellerait, c’est maintenant que je n’attendais plus rien qu’il le faisait.<sup>366</sup>

C’est en retrouvant dans ce prénom la trace d’un passé enfoui, et en acceptant cette respiration vers l’autre qui avait été la sienne juste après le séisme de Bruxelles, que Tana met fin à l’amnésie et au piétinement aveugle des trois années écoulées. La cendre se répand enfin, évoquant les cendres d’un corps mort, elle se mélange à l’eau qui la met en mouvement « vers le siphon ». Ce mouvement dont la rapidité est exprimé par le verbe « courir » et tranche avec la lenteur du moment précédent, semble figurer la remise en marche du cours du temps qui peut enfin retrouver une direction, tendre « vers ». La forme circulaire du mouvement de l’eau dans le lavabo rappelle la

---

<sup>363</sup> *Ibid.*, p. 363.

<sup>364</sup> *Ibid.*, p. 363.

<sup>365</sup> *Ibid.*, p. 363.

<sup>366</sup> *Ibid.*, p. 365.

course cyclique du temps, et le mélange de la cendre foncée avec l'eau claire, qui devient « grise », se fait expression métaphorique de l'entrée en contact avec l'autre. C'est à ce moment en effet que Tana, d'abord effrayée par ces retrouvailles, accepte de revoir Jeff et Tonino, et c'est cet appel d'air vers l'altérité qui va la sauver. C'est en acceptant le mélange qu'elle va reprendre vie.

Dans *Continuer*, un rituel d'une autre forme est aussi une façon, pour les deux cavaliers, d'apprendre à finir. Dans ce voyage où tout est rupture avec le monde d'avant, s'instaure en effet d'autres habitudes qui remplacent les anciens rituels. Dans un moment jouissif d'harmonie avec l'autre, avec leur cheval et avec leur propre souffle, les deux cavaliers ont en effet « pris la belle habitude, le soir, [...] de s'élaner et de faire la course sur quelques centaines de mètres aller et retour, chevauchant à cru, profitant de l'effet de surprise, le temps de lancer un coup d'œil en arrière et de voir [...] si l'autre suit. » C'est « un pari inutile qui les amuse parce que c'est un jeu qui *finit* de briser les corps, de détendre l'esprit, de rompre toutes les digues de la fatigue. »<sup>367</sup> Cette course rituelle à lieu à la fin du jour, « parce que le jour décline », métaphore de la mort, et la longueur des deux phrases d'une page chacune, rarement atteinte chez Mauvignier, crée ce souffle puissant dans le corps du texte. Le rythme des phrases imite cette respiration qui semble revenir en arrière quand la phrase se recroqueville sur elle-même en de multiples épanorthoses, puis se déployer vers l'avant comme les deux cavaliers emportés dans leur élan. Les mots répétés sont ainsi à la fois arrêt du temps et de la phrase, et reprise d'un souffle qui permet de relancer la course des mots, comme la chevauchée libératrice se nourrit de ce « coup d'œil en arrière » pour repartir de plus belle. Ainsi, dans la phrase suivante, l'adverbe « alors » est un pivot dont la reprise relance le flot de la phrase et de l'action - comme un coup du talon sur le flanc du cheval relance la course - après l'interruption d'une longue description du jour déclinant, introduite par la conjonction « parce que » :

Et *alors* simplement parce que le jour décline, que le soleil est moins brûlant, les faces rocheuses se piquant d'ombres déjà moins fortes et de coupures moins abruptes, dessinant des lignes, des nuances, des reflets mauves et jaunâtres de fin de jour, le crépuscule allant baigner d'un flou grisé l'horizon et les montagnes, le ciel et les plaines en contrebas, *alors* on se lance à corps perdu, le corps penché sur le cou du cheval, le nez et la bouche en prise avec la crinière et les mains refermées sur les touffes de crin, les jambes plaquées contre les flancs qui s'agitent et les muscles qui roulent<sup>368</sup>

L'expression « à corps perdu » retrouve tout son sens puisque les corps se perdent eux-mêmes dans l'union que chacun forme avec son cheval, dessinée par la fin de la phrase où « le corps » humain se confond avec « le cou » du cheval, « le nez et la bouche » avec « la crinière », les « mains » avec « les touffes de crin » et « les jambes » avec « les flancs ». Le rythme binaire fait entendre l'écho des sabots des chevaux, deux par deux, qui galopent, et l'harmonie avec l'autre qui

<sup>367</sup> Laurent Mauvignier, *Continuer*, *op. cit.*, p. 90.

<sup>368</sup> *Ibid.*, p. 90 (je mets en italiques).



rompt la solitude, devient double, puisque l'effet de miroir entre la mère et le fils se renforce d'un effet de miroir entre chaque être humain et son cheval. L'unité retrouvée entre soi et l'autre, nécessaire à l'élan vital, s'élargit dans ce roman au champ de l'animal, ou passe par celle-ci. La course folle se fait musique lorsque l'on entend

les vibrations de son corps, sa vitesse, sa fougue et sa force qui résonnent dans les bruits des sabots et des fers – claquement, martèlement, roulement sec frappé, rythmé, toujours avec le même son syncopé plus ou moins rapide, plus ou moins fort, jamais défaillant, d'une exactitude multipliée par chaque cheval lorsqu'il s'élance comme l'écho de l'autre<sup>369</sup>

Le rythme rapide de la phrase, entrecoupée de virgules qui définissent des syntagmes courts, fait entendre le rythme déchaîné et vivifiant de la course. Le vocabulaire passe progressivement du domaine du bruit à celui de la musique : « claquement, martèlement, roulement » deviennent en effet « frappé(s) » puis « rythmé(s) », puis sont assimilés à un « son syncopé », où l'adjectif appartient à un vocabulaire technique. Enfin, « l'exactitude multipliée » assimile le son produit par la course à un art concerté où rien n'est laissé au hasard, et le terme « écho » conforte dans l'idée d'harmonie, le bruit devenant mélodie. Comme l'évoquait le « flou grisé » de l'horizon du crépuscule, rappelant le liquide grisé où se mêlent l'eau et la cendre de Tana, l'union avec l'autre permet à la fois le jaillissement d'une musique inespérée et l'élan vital qui ne se comprend que dans sa possibilité de finir : « ça dure ce que ça dure, c'est court, quelques centaines de mètres avant de retomber, de s'essouffler, de se calmer, humains et chevaux, de se dire que *c'est fini, ça finit, on finit par s'arrêter*, oui – et même ça est difficile : souffler, retrouver son rythme, sa respiration. »<sup>370</sup>

La répétition du verbe « finir » dont le polyptote modifie chaque fois le sujet, puis la redondance du verbe « s'arrêter » font entendre toute la difficulté à briser l'élan du cheval au galop, en forçant la fin, difficile mais nécessaire, inséparable de la course et indispensable pour retrouver sa propre unité, perceptible dans les possessifs finaux « son » et « sa ». S'arrêter, c'est reprendre son souffle. La pause kirghize le dit dans son ensemble, mais aussi dans ses détails, et cette petite fugue ne fait que refléter la grande fugue qui se déploie sur tout le roman.

### **Se maquiller et cuisiner : renaître pour la victime et le bourreau**

Pour terminer, nous confronterons deux épisodes du roman *Dans la foule* qui mettent en œuvre des rituels à valeur métaphorique pour deux personnages opposés par le rôle qui leur est attribué : Tana et Geoff, la victime et le bourreau. Nous nous intéresserons d'abord à la scène dans laquelle Tana se maquille dans les toilettes de l'hôpital où l'on vient de lui faire reconnaître le corps

---

<sup>369</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>370</sup> *Ibid.*, p. 91 (je mets en italiques).

de Francesco, puis au moment où Elsie, la compagne de Geoff, effectue pas à pas une recette de cuisine sous les yeux du jeune homme juste après son retour de Bruxelles. Ces deux passages se font écho dans la mesure où l'action, effectuée par le personnage ou par un autre qu'il regarde, prend la forme d'une tentative inespérée de vivre quand même un instant présent dévasté par le tragique. L'action rituelle prend alors une importance et une extension démesurées et ouvre le personnage à l'envers du tragique, à un possible avenir qu'elle met, malgré tout, en marche. Dans chacun de ces passages, c'est l'autre, miroir de soi, qui est à l'origine de l'action qui sauve.

Pour Tana, l'action de se maquiller s'effectue devant un miroir, mais aussi devant « cette fille qui reste debout devant le lavabo », miroir déformé de soi-même qui lui renvoie de plein fouet toute l'ironie tragique du hasard. Elle demande à Tana « Vous étiez là-bas ? » et lorsque Tana lui retourne la question, « Elle (lui) dit, non, j'ai un ami qui était là-bas, mais ça va, juste des coups sur la tête, ça a beaucoup saigné, mais il n'a rien, quelques points de suture, j'ai eu si peur. » Le contraste entre la situation de Tana dont le mari est mort, et celle de cette jeune fille, un autre soi-même qui aurait pu être elle, dont « l'ami [...] n'a rien » est révoltant de cruauté et fait suffoquer d'injustice. La conversation ne peut que s'arrêter sur le silence de Tana, renvoyée à l'impossible coexistence des deux trajectoires : « Et vous ? Nous. »<sup>371</sup> Le « Je » supposé par le « vous » se diffracte en un « nous » dont elle ne peut encore dire la brisure. C'est en s'appropriant « sa poudre, son rouge, de quoi noircir les yeux », que Tana va tenter de se refaire un visage dans la solitude du moi que reflète le miroir. L'autre jeune fille, qui se reflète dans le même miroir, est justement une façon de se trouver un double provisoire et illusoire pour continuer à être soi, encore, mais un soi transfiguré par la mort. Comme coudre les ourlets de Francesco, se maquiller est aussi peut-être une façon de rejoindre la communauté des femmes, de se dissoudre momentanément en un éternel féminin où l'on s'oublie soi-même, d'une façon presque initiatique pour Tana dont l'ignorance rappelle celle de la couture puisqu'elle déclare : « je n'ai jamais très bien su me maquiller ». Chaque étape est longuement décrite : « D'abord, les yeux. Prendre le temps des yeux. Se pencher devant la glace et tenir ferme, ne plus respirer. »<sup>372</sup> La mise en suspens de la vie à travers l'arrêt de la respiration semble nécessaire à une adhésion pleine à l'instant qui devient possible grâce à l'extrême concentration sur l'action, dans laquelle Tana se réfugie complètement.

Cette sorte de mort est inséparable d'une vie qui refuse de se laisser vaincre, même au plus fort du tragique : « Mon cœur bat si fort maintenant Francesco ». Tana se laisse envahir par le passage cyclique du temps qui lutte contre la mort, comme l'illustrent les intermittences du

---

<sup>371</sup> Laurent Mauvignier, *Dans la foule*, op. cit., p. 180.

<sup>372</sup> *Ibid.*, p. 181.

« sentiment de panique, dont le reflux, par vagues, s'accompagne de nausées qui (la) font vaciller. »<sup>373</sup> Pour que le mouvement de la vie continue, Tana s'arrime solidement à l'instant présent, et la répétition de l'adverbe « maintenant » en début de phrase produit l'effet d'une superposition du temps du récit avec le temps de l'évènement raconté. L'extrême concentration oblige à un effort pour se couper de tout ce qui ne concerne pas l'action en cours : « Il faut faire attention et ne penser qu'à ce travail. Ne rien écouter de ce qui vient à moi, ni les bruits du dehors, dans le couloir, ni ceux des gens qui entrent et sortent des toilettes [...] ; mais ce qu'il ne faut surtout pas écouter, ce sont mes mains qui tremblent. »<sup>374</sup> Le maquillage redessine le visage pour inventer celui de la Tana veuve, pour y déposer l'empreinte de la mort sans laquelle la vie ne pourrait continuer. Car il s'agit bien de vivre, comme le suggère « la forme du V sous le nez »<sup>375</sup> que dessine le rouge à lèvres. Le geste lent devient

comme une caresse pour que l'éponge tachée de poudre, presque orange, découvre le visage et le dessine, comme si elle l'inventait, qu'elle le sorte d'un improbable magma qui n'attendait que lui, ce geste, cette douceur pour connaître son propre dessin. Et sur mon visage la couleur réveille ma peau, elle invente une fraîcheur qui n'existe pas. Mais l'important, c'est que la pâleur disparaisse et que tout soit possible, que tout soit annulé, que tu viennes, que tu regardes ma peau et la pâleur qui s'efface. La peur s'évanouit, l'expression de douleur disparaît, Francesco, Francesco, ma peau, je sens ma peau sous les gestes, et le sang, et les yeux qui suivent le mouvement.<sup>376</sup>

Les verbes « découvrir », « dessiner », « inventer » qui ont pour sujet « l'éponge » et pour complément « le visage » apparentent cette séance de maquillage à une seconde naissance, ainsi que l'expression métaphorique « sortir d'un improbable magma qui n'attendait que lui », puisque le terme « magma », associé aux profondeurs insondables de la terre, évoque à la fois le chaos originel du monde et celui, informe, du territoire de l'être avant la naissance. Ce « magma » est à la fois celui d'avant la vie et celui d'après la mort, et c'est ainsi que la mort de l'autre permet de renaître dans un cycle provoqué et non plus subi. Tana semble, par son geste, choisir de renaître à elle-même, et elle accède même enfin à son vrai moi, celui qui était encore en latence et que la mort de Francesco fait émerger. Le verbe « inventer » est répété, et le nom « dessin » fait écho au verbe « dessiner » puisque le geste permet de « connaître son propre dessin », expression dans laquelle on entend l'écho du paronyme « destin ». Le destin de Tana, celui d'être touchée de près par la mort qui était contenue dans son prénom, fait enfin sortir du néant la vraie Tana. La « couleur » que le maquillage « réveille » fait « disparaître » la « pâleur », terme associé à l'absence qui est répété et devient ensuite sujet du verbe « s'effacer ». C'est l'afflux du « sang » qui la remplace grâce à

---

<sup>373</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>374</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>375</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>376</sup> *Ibid.*, p. 182.

l'artifice du maquillage, et la répétition finale du groupe nominal « ma peau » insiste bien sur l'accès à un moi enfoui qui se réveille paradoxalement sous la couche de maquillage mise entre cette peau et le monde. Il s'agit certes de faire semblant, de se masquer dans l'attente du regard de Francesco qui seul justifie encore l'action de se parer : « que tout soit annulé, que tu viennes, que tu regardes ma peau ». Cette seconde naissance ne peut encore avoir de sens que sous l'œil imaginaire de Francesco, mais elle a lieu, et Tana en est l'auteur. Les nombreux verbes à l'infinitif donnent l'impression que ses gestes sont proches de ceux d'un automate, et qu'ils s'effectuent dans l'hébétude du choc, mais ils ont lieu et leur mouvement lent, concentré, minutieux, est le premier pas de Tana vers la vie. Entre la présence du miroir qui remplace symboliquement le regard que lui renvoyait Francesco, et la jeune fille à ses côtés qui lui offre un autre miroir déformé d'elle-même, Tana se cherche d'autres doubles.

Lorsque la voix de Geoff imagine son retour à Liverpool après le match, au futur de l'indicatif, c'est chez Elsie, son double amoureux bien vivant, qu'il se représente les retrouvailles avec celle qui l'a toujours incité à se démarquer de ses frères et à imposer sa différence. « Alors, j'irai chez Elsie pour trouver des réponses à des questions que je refuserai de me poser. »<sup>377</sup> Le rituel longuement décrit est alors celui de la recette de cuisine, puisque Geoff va assister et participer à la confection de « mini-scones au stilton et aux figues pour l'anniversaire de son frère, qu'elle devrait cuisiner très vite pour que tout soit prêt au moment voulu »<sup>378</sup> Paradoxalement, le rythme envisagé comme rapide dans la réalité va se muer en une lenteur et une ampleur démesurées puisque le récit de la recette, entrecoupé des réflexions de Geoff, s'étale sur une douzaine de pages, et constitue à lui seul l'ensemble du chapitre 9. Ce déploiement majestueux de la recette invite à y lire un sens métaphorique, ainsi que la précision extrême avec laquelle les différentes actions d'Elsie sont décrites, ramenant par à-coups fermes et réguliers le lecteur devenu spectateur au présent dont Geoff a tendance à s'éloigner en ressassant le passé. C'est Elsie qui devient le miroir de Geoff, car l'enchaînement des gestes de la jeune fille en dit beaucoup plus sur le passé invasif du bourreau involontaire que le peu de mots qu'ils échangent. Entre le maquillage et la recette, nous passons, dans un autre effet de miroir troublant, de la renaissance de la victime à celle du bourreau. Dans les deux cas, l'instant qui s'étire et prend une intensité inattendue invite à clore une trajectoire, à finir. Et dans les deux cas, c'est par l'intermédiaire de l'autre, miroir déformé du moi, que l'on peut accéder à soi. Mais Geoff, contrairement à Tana, n'est pas l'initiateur de l'action. Marqué du sceau de la passivité et de l'absence, celui qui a suivi ses frères ne peut relancer son destin sans

---

<sup>377</sup> *Ibid.*, p. 241.

<sup>378</sup> *Ibid.*, p. 243-244.

l'instigation d'Elsie, qui le pousse symboliquement à l'action en le faisant participer à sa recette. C'est sous l'œil d'un poète que toute l'action va se dérouler : « Sur la table de la cuisine, Arthur Rimbaud sourira au milieu de la ciboulette fraîche et de grosses figues sèches »<sup>379</sup> et il semble bien que la figure tutélaire de l'écrivain marque d'avance cette scène du sceau de la fuite, lui qui se coupa brutalement, en pleine jeunesse, d'une carrière littéraire à peine entamée et se dispersa dans des contrées éloignées de son pays natal.

L'emploi du futur de l'indicatif tout au long de ce passage donne à la fois un caractère irréel aux faits, dont on ne saura jamais s'ils ont réellement au lieu, mais aussi l'aspect d'un déroulement programmé et écrit d'avance, inéluctable. Ce temps verbal ne fait que révéler ce qui caractérise toute l'existence de Geoff, qui n'a pu s'extraire du déterminisme familial et a couru avec les autres dans l'élan frénétique du Heysel. C'est ce qu'il perçoit dans le silence d'Elsie durant cette scène: « elle aura une nouvelle fois pensé que tout dans mon comportement était prévisible et néfaste, ridicule même »<sup>380</sup> Le déroulement des retrouvailles est prévisible comme l'était la course meurtrière du stade. Le futur antérieur fait peser la conviction d'Elsie, déjà accomplie, sur le sort de Geoff, la course folle ne faisant que répéter « une nouvelle fois » ce à quoi il est condamné.

Le rituel de la cigarette, dont nous avons vu l'importance au moment où le temps se retourne pour Tana trois ans après le match funeste, est intégré à la recette, puisque les deux amoureux fument chacun une cigarette avant de cuisiner. Elsie « (passe) sa cigarette sous l'eau du robinet pour l'éteindre »<sup>381</sup>, et ce geste rappelle celui de Tana dont la cendre se mêlait aussi à l'eau, mélange qui devenait le symbole de la remise en mouvement du passé dans le flux vital. Geoff, lui, « laissera tomber sa cendre sur l'émail de la vasque », contact brutal du chaud avec le froid et d'une matière friable avec une matière rigide. Si la cigarette qui se consume est métaphore du temps qui passe et la cendre image de la portion de temps déjà vécue, à ce moment-là elle se charge, en raison de la culpabilité du jeune hooligan, de connotations négatives, et la noirceur laissée par son souffle sur la blancheur du filtre devient miroir de l'empreinte néfaste laissée par Geoff sur le monde :

je serai occupé à observer le bout du filtre de ma cigarette, que j'écraserai entre l'index et le majeur pour mieux voir la tache jaunâtre, presque brune, auréoler la blancheur laineuse du filtre, laquelle tache, à l'image d'un poumon noirci et carbonisé par le tabac, m'évoquera le fait d'être moi-même cette salissure brunâtre<sup>382</sup>

La cigarette devient un moyen pour Geoff de se regarder lui-même tel qu'il est, et de s'infliger la vérité de sa déchéance. La répétition du nom « tache » et la progression du « jaunâtre »

---

<sup>379</sup> *Ibid.*, p. 243.

<sup>380</sup> *Ibid.*, p. 248.

<sup>381</sup> *Ibid.*, p. 244.

<sup>382</sup> *Ibid.*, p. 245.

au « brun(e) » - opposé à la « blancheur » originelle – jusqu'à l'expression de « salissure brunâtre » où se concentrent et s'accroissent simultanément la notion de saleté et de noirceur, impose à la phrase le rythme de l'obsession. La fin de la phrase englobe sans séparation « moi-même cette salissure brunâtre », dans un bloc informel où le moi n'est plus dissociable de la marque noire que son souffle laisse sur le filtre blanc. Sa respiration laisse une trace funeste et sombre sur ce qui l'entoure, sa vie ne s'entretient que par la mort qu'elle provoque. Cette lucidité fait toute l'essence tragique du personnage de Geoff, qui contrairement à ses frères niant aveuglément leurs crimes, contemple le sien sans complaisance dans le miroir qu'il s'impose à lui-même. Il est bourreau, mais il est aussi soi-même son propre bourreau. La comparaison avec le poumon « noirci et carbonisé par le tabac » fait de son crime une maladie, métaphore filée qui ponctue le passage, et qui prend tout son sens lorsque l'on sait qu'Elsie est infirmière.

Cette image de la maladie et de la souillure du corps revient en effet avec des expressions comme « la *pourriture qui prolifère* chez certains » dont Elsie, d'après Geoff, se dit « que rien ni personne ne pourra (la) changer », ou encore la « *lie* entière de l'humanité » qui « s'était donnée rendez-vous à Bruxelles » à travers les supporters de Liverpool et à travers lui, dans une amplification hyperbolique où Geoff se perçoit comme « la preuve de l'incurable engeance de l'humanité mais aussi, pour Elsie, de son incapacité à changer le monde. ». Elsie fait en effet figure de sauveuse qui a cherché à mener Geoff « vers le bien », comme une sorte de Christ féminin rédempteur, dont la folie du stade vient de signer l'échec : « elle aurait pu en sauver au moins un, de ceux-là. Et de cette histoire, elle devra apprendre la modestie. Parce qu'on ne sauve pas les gens d'eux-mêmes. »<sup>383</sup>

Puisqu'Elsie n'a pu le sauver, Geoff devra se sauver, dans les deux sens du terme. C'est en effet durant cette longue scène de vérité, l'avant-dernière où Geoff apparaît, que va se prendre l'élan qui permettra au jeune anglais de « seulement faire un bond très loin devant, désert (sa) vie et ne plus (se) retourner »<sup>384</sup>, derniers mots par lesquels sa voix résonnera dans le texte. Alors que commence le détail des étapes de la recette, Geoff fait allusion à la « croyance très anglaise et très optimiste, au fond, de penser que si l'on ne dit rien des choses terribles, elles ont d'elles-mêmes la faculté de s'estomper et de se dissoudre dans les brumes des Midlands »<sup>385</sup>. L'auteur définit indirectement ainsi tout l'enjeu de cette scène dont chaque action sera à lire de façon métaphorique comme ayant lieu sur l'obscur passé de Geoff, principal ingrédient, passé sous silence, de la recette.

---

<sup>383</sup> *Ibid.*, p. 246.

<sup>384</sup> *Ibid.*, p. 289.

<sup>385</sup> *Ibid.*, p. 245.

Le sens est, comme souvent chez Laurent Mauvignier, à lire dans l'absence et le silence, dans le creux du texte, dans le lien à étirer entre les mots. Ainsi, juste avant la phrase ci-dessous, les gestes faits par Elsie sont celui de « tamiser la farine et la levure au-dessus de la jatte », « ses yeux fixant ses mains », avec « l'attention requise ». C'est avec une acuité extrême qu'Elsie est présente à l'instant à chaque étape, « entière dans (son) geste »<sup>386</sup>, offrant à Geoff le signe de cette capacité à habiter pleinement chaque moment, à faire de son action un prolongement juste de soi et non une imitation de l'autre. Mais l'action elle-même de « tamiser » en dit long sur le message implicite d'Elsie : le « tamis » évoque le « sas » qui permet de « sasser » et de « ressasser », et s'il s'agit d'une métaphore du ressassement du passé dont Geoff doit sortir, il faut rappeler avec Dominique Viart que le ressassement n'est pas seulement répétition du même, mais que cette répétition même produit un changement, une épure. En effet, le ressassement apparaît selon lui comme une « forme herméneutique » : « « Ressasser », dit Littré, c'est « sasser de nouveau », c'est-à-dire à la fois mêler et passer au sas, comme cette farine ou ce plâtre qu'il s'agit d'épurer. Au figuré, « sasser » signifie examiner et discuter. Processus d'affinage donc et d'élaboration. [...] Leçon d'exigence, et plus encore véritable effort de précision : ressasser, continue Littré, c'est examiner à plusieurs reprises. Cette même dynamique de recherche est soulignée par Martin Heidegger dans *Etre et temps*, lorsqu'il décompose le verbe allemand « *wiederholen* » (répéter) en « *wieder-holen* » : « aller chercher de nouveau ». [...] Ainsi « ressasser » n'est pas « rabâcher », verbe au contraire qu'aucune étymologie ne délivre de ses connotations péjoratives. »<sup>387</sup> Inviter Geoff à tamiser, c'est à la fois l'inciter « au délire d'enfanter son propre passé et de vouloir, obstinément, aveuglément, le transformer pour qu'il devienne tout autre que celui qu'il a été. »

D'autres gestes d'Elsie sont tout aussi significatifs de ce travail à faire faire au passé : il s'agit de l'action de mélanger, qui rappelle la faculté de « dissoudre » les choses terribles dans la brume selon la croyance populaire : « Et même complètement absorbée par le fait d'amalgamer le tout du bout de ses doigts. »<sup>388</sup> C'est juste après cette phrase qu'est d'ailleurs évoquée la croyance, sans transition, et le « foutu brouillard » qu'elle implique amène immédiatement aux « doigts gluants de farine et de levure ». Le terrible passé, indicible, colle aux doigts et se laisse difficilement mélanger au cours linéaire du temps. Le mélange revient en effet comme un motif récurrent : « seulement attentive aux fines coupures de ciboulette qu'elle mélangera au reste de sa

---

<sup>386</sup> *Ibid.*, p. 244.

<sup>387</sup> Dominique Viart, « Formes et dynamiques du ressassement », *Écritures du ressassement*, Modernités 15, Presses Universitaires de Bordeaux, 2001, p. 64.

<sup>388</sup> Laurent Mauvignier, *Dans la foule*, op. cit., p. 245.

mixture »<sup>389</sup>, « elle cherchera une fourchette pour mélanger la mixture, avec une opiniâtreté nouvelle »<sup>390</sup> Accepter le mélange, c'est se réapproprier son passé mais c'est aussi se mélanger à l'autre, ou choisir l'autre avec lequel on décide de se confondre, et la répétition du verbe « malaxer », d'abord suivi de l'évocation de la famille de Geoff, puis du couple qu'il forme avec Elsie, invite très nettement à une interprétation métaphorique de ce geste :

La vérité c'est que je saurai en la regardant, malgré ce silence et l'étonnement à voir ses gestes – sur une planche de bois elle *malaxera* la boule épaisse et lourde du *mélange*, qu'elle commencera avec la paume à *abaisser* dans un grand rectangle – que ce qu'elle voudrait c'est que je sache ne plus demander à mes frères et à mes parents d'être différents de ce qu'ils sont, ni à la vie de changer pour moi en abandonnant ses habitudes et son vieux réel [...]. A ce moment-là, *malaxant* encore la pâte, elle pensera ce qu'elle pense de moi depuis qu'elle me connaît. Depuis que nous sommes ensemble.<sup>391</sup>

Dans la description de l'action de mélanger, s'intercale d'abord l'évocation du « vieux réel » -immuable et associé à sa famille - dont Geoff va devoir s'extraire pour exister, puis l'évocation de ce qui à la fois relie et éloigne Geoff et Elsie. Entre ces deux réflexions, qui ne sont que suppositions de la part de Geoff à propos des pensées de sa compagne, le verbe « malaxer » est répété, décrivant bien l'effort fait pour agglomérer une matière à une autre, comme Geoff qui tente de se confondre avec sa famille et ne parvient pas à former un « ensemble » avec Elsie. Celle-ci tente de lui renvoyer un miroir à travers son action, mais dans lequel il ne parvient pas non plus à être lui-même. Car ce qu'il lui reproche est de demander à ce miroir flatteur de la refléter surtout elle-même, par pur narcissisme : « ton besoin de nourrir cette avidité que tu as de vouloir aider les autres, tous les autres, pour te satisfaire de toi-même et ne jamais manquer de te trouver exceptionnelle ? »<sup>392</sup> L'effet de miroir semble se briser lorsque, alors que ses mains ont rabattu « les deux extrémités du rectangle sur le centre et (replié) la pâte en deux », et qu'ils sont restés « quelques minutes comme ça », face à cette symétrie parfaite de la pâte, la jeune fille demande à son compagnon de « prendre l'emporte-pièce dans un placard »<sup>393</sup>. Le jeune garçon voit ses mains « se saisissant de l'emporte-pièce puis commençant à enfoncer le fer dans la pâte et à y découper des petits cercles ».<sup>394</sup>

Cette action de découper, de trancher, qu'Elsie confie symboliquement à Geoff, devient révélatrice du pouvoir qu'elle lui délègue. Juste avant, elle a cette façon de « ricaner », de « glousser », en disant avec ironie : « Pauvre petit Geoff. Dis, tu ne le sais donc pas que tes frères sont de *vrais* fachos, tout ce qu'il y a de plus facho et d'idiot qu'on puisse trouver en

---

<sup>389</sup> *Ibid.*, p. 245.

<sup>390</sup> *Ibid.*, p. 247.

<sup>391</sup> *Ibid.*, p. 248-249 (je mets en italiques).

<sup>392</sup> *Ibid.*, p. 247.

<sup>393</sup> *Ibid.*, p. 249.

<sup>394</sup> *Ibid.*, p. 250.



Angleterre ?<sup>395</sup>» Ce pouvoir est celui de séparer le monde en deux catégories bien nettes entre lesquelles Geoff doit choisir, le pouvoir d' « opposer le bien au mal » : « il faut choisir entre eux et elle. Reconnaître qu'ils seraient comme les images dans les vieux albums pour dire le mal, et elle, en dame au grand cœur, vêtue de blanc dans sa blouse », alors que Geoff dit aimer son frère Doug « de cette manière irraisonnable et irréductible – quelque chose qui ne veut pas se soumettre à l'idée qu'il faudrait ne pas l'aimer »<sup>396</sup> Elsie est trop pétrie de certitudes pour que Geoff puisse espérer lui parler de ce qu'il a vécu dans le stade. Elle ne semble pas soupçonner l'émotion qui s'empare de lui pendant que la recette lui fait revivre les événements : lorsque le porto « chauffe » et qu'avec les figues le mélange se fait « frémissant dans la casserole », Geoff sait qu'il « (aura) envie de hurler, Elsie, les choses que je ne comprends pas tournent trop vite dans ma tête » car il se revoit « courir avec les autres [...] au-dessus de ce bouillon que tu provoques avec les autres ». Alors « tu ne peux plus mourir, c'est ça, quelques minutes tu en es certain, tu ne peux plus mourir ni connaître la peur [...] et tu penses que ce vertige ne s'arrêtera pas. »<sup>397</sup> Le travail qu'Elsie confie ensuite à Geoff est celui de « hacher grossièrement les figues » qui, de par leur couleur et leur consistance, prennent bien vite l'allure des corps sacrifiés du stade :

Et moi je me verrai faire ça, attentif à ne pas *blessier la chair* des fruits en les coupant. Je regarderai la couleur et la douceur des figues, l'aspect *fripé de la peau* et cette couleur un peu rougeâtre, la matière pâteuse et molle [...] et je regarderai les morceaux de figues *éclatées* devant moi. Je trouverai tout ça impossible. Par moments il faudra qu'avec la paume de ma main j'essuie mes paupières et mes joues.<sup>398</sup>

L'action de couper revient à mettre de l'ordre dans le monde pour Elsie, elle qui « (espace) de deux à trois centimètres entre eux » les « petits ronds de pâte » découpés par Geoff, alors que pour ce dernier, c'est revivre le déchirement des corps dont il porte la responsabilité et le traumatisme. Les deux amoureux ne peuvent plus se refléter l'un dans l'autre depuis le drame qui range Geoff, sous le regard d'Elsie, du côté du mal. La référence au miroir semble sous-jacente dans la résurgence du mythe de Narcisse qui apparaît avec les « nénuphars », au moment où ils sont tous deux face à de « petits cercles » de pâte : « Elsie et moi, et, au milieu, comme une eau dormante sous la blancheur des nénuphars, cette question de savoir si moi aussi je suis un facho, comme eux ? »<sup>399</sup> Ces petits miroirs entre lesquels Elsie – *Else*, l'autre par excellence – va symboliquement mettre de l'espace, comme entre elle et lui, renvoient à Geoff une image trop négative de lui-même pour qu'il puisse continuer à s'y regarder. La peur et l'inquiétude qui sont l'essence de Geoff, ne peuvent trouver leur place auprès de celle qui agit sans trembler, et dans

<sup>395</sup> *Ibid.*, p. 250.

<sup>396</sup> *Ibid.*, p. 254-255.

<sup>397</sup> *Ibid.*, p. 252.

<sup>398</sup> *Ibid.*, p. 253. (je mets en italiques)

<sup>399</sup> *Ibid.*, p. 250.

l'amplification qui clôt la scène, sorte de bouquet final qui concentre toute la recette en un tableau majestueux, où Elsie ressemble au Dieu de la Genèse, chaque mini-scène devient un monde dont elle peut être fière :

des mains qui séparent le monde en catégories comme elles coupent le jambon en pétales, et les scones en deux. Des mains qui ne tremblent pas lorsqu'elles expliquent comment penser et qui il faut aimer, des mains qui savent et qui, tranquillement, avec expérience et certitude, placent un pétale de jambon sur chaque moitié inférieure de scone et rajoutent une cuillerée de mélange au poireau, une autre cuillerée de mélange aux figues. Puis elles replacent la partie supérieure, fières d'elles, absolument confiantes et sereines en la plénitude de leurs gestes.<sup>400</sup>

La tranquille assurance d'Elsie fait d'elle l'autre de Geoff. Son double le plus juste est peut-être sa victime, Tana, celle dont l'image lui revient lorsqu'il décide de tout abandonner :

Et alors je repenserai à cette fille au blouson noir et à la queue-de-cheval, du sang sur les mains, son visage hagard, dément. [...] et j'attendrai de ne plus penser à cette fille que j'aurais pu aider quand elle m'a regardé et que je l'ai regardée, quand elle était devant moi sur la pelouse et que j'étais devant elle sur la pelouse.<sup>401</sup>

Le thème du double apparaît très nettement dans deux parallélismes fins, qui créent un véritable écho et où les pronoms « je » et « elle » se reflètent de chaque côté des verbes « regarder » et « être ». Geoff va fuir Elsie comme pour s'imposer le même parcours que Tana dont il a indirectement brisé le miroir amoureux. La longue scène de maquillage trouve ici son envers, puisque la renaissance du bourreau passe également par la vanité d'un miroir provisoire qu'il va falloir ensuite rejeter, ici celui de la recette minutieusement préparée par Elsie. Les choses terribles ne peuvent se dissoudre que dans les brumes des « Midlands », terres du milieu. Il faut trouver ou retrouver le milieu de soi une fois le miroir brisé. La voix de Geoff se confond avec le néant à partir de la page 289 du roman et ne se fera plus entendre dans la troisième et dernière partie de celui-ci, mais on peut choisir de lire sa présence dans l'anonymat des hooligans présents au procès. Présence devenue tacite, Geoff est le seul personnage des trois romans dont la voix se tait bien avant celle des autres. Son statut unique de bourreau involontaire semble être à l'origine de cette capacité à finir de façon abrupte et prématurée, et pour l'auteur à abrégier son existence littéraire. L'enjeu de la fin est en effet l'enjeu central de l'œuvre mauvignienne. L'auteur met ses personnages face à la question de leur fin, qui se rejoue au niveau de l'œuvre, où l'auteur se met lui-même face à la possibilité de finir. Comment arrêter une parole vouée à la conjuration de la fin ?

---

<sup>400</sup> *Ibid.*, p. 255.

<sup>401</sup> *Ibid.*, p. 289.

### 2.2.3. Trois fins en forme de pages blanches

#### Des fins qui ne finissent pas.

Le titre du deuxième roman de Laurent Mauvignier, *Apprendre à finir*, peut être perçu comme un titre programmatique de tous les autres, et pourrait également s'appliquer *a posteriori* à son premier roman, *Loin d'eux*. L'auteur confronte ses personnages à l'apprentissage existentiel de la fin, de la mort, face auquel il se retrouve lui-même dans ce monde romanesque qu'il élabore, lorsqu'il s'agit de finir chaque œuvre.

Or, comme nous l'avons déjà en partie suggéré dans l'analyse des passages qui clôturent les trois romans, ces fins n'en sont pas, elles sont des ouvertures au sens musical du terme, puisqu'elles ne font qu'annoncer une œuvre qui s'écrit dans l'imaginaire du lecteur et se passe de mots.

L'inachèvement semble en effet essentiel si l'on relit les derniers mots des trois romans : « Mais je ne dirai rien. Je n'aurai pour lui que le regard qu'on traîne sur les photos quand on passe le chiffon dessus. »<sup>402</sup> Le futur de l'indicatif des derniers mots *d'Apprendre à finir* marque bien paradoxalement le début d'une fin, l'ouverture d'une existence neuve où la fin de la relation amoureuse est enfin assumée, et où l'indifférence revendiquée à l'égard du mari – rapproché d'une représentation inanimée, une photo – ouvre un immense espace de liberté. La détermination à entrer dans un avenir radicalement différent du passé transparaît dans les deux négations successives et dans l'anaphore du « je » dont la puissance semble enfin restaurée. Ce « je » cherche à se fondre dans un « on » qui lui fait ensuite doublement écho : « on traîne », « on passe ». L'apaisement et l'unité du « je » sont paradoxalement restaurés dans la fusion avec une masse impersonnelle qui permet de rejoindre enfin la dignité humaine, à travers un geste quotidien où le « je » devient soi-même parce qu'il est comme les autres, parce que le geste devient celui de tout le monde et le réintègre dans la communauté humaine.

*Dans la foule* se clôt également par un début puisqu'il s'agit d'un enlacement, véritablement épiphanique car l'osmose des personnages s'étend au monde et prend ainsi une ampleur et une intensité démesurées. En effet, le paysage nocturne personnifié enlace Tonino et Tana qui s'enlacent sous l'œil de Jeff, spectateur fasciné de cette ivresse des « silhouettes dans la nuit » : « mais la nuit est blanche, elle les enlace comme maintenant Tonino enlace Tana. Elle se penche sur eux et les embrasse comme Tonino embrasse Tana, dissolvant le monde autour d'eux, le

---

<sup>402</sup> Laurent Mauvignier, *Apprendre à finir*, *op. cit.*, p. 127.

massacrant avec indifférence et bonheur [...], le souffle retenu, en attendant que cesse l'étourdissement. »<sup>403</sup> L'amour est à la fois fusion avec le monde, comme l'exprime la répétition de la préposition « comme » qui crée un effet de miroir entre la nuit et les personnages, et abolition de ce monde, comme le disent les verbes « dissoudre » puis « massacrer » avec une intensité croissante. Un équilibre paradoxal se crée ainsi entre Eros et Thanatos, début et fin, noir et blanc, mais le dernier verbe « cesser », est bien nié puisque le roman s'arrête sur une attente : le souffle est « retenu », « en attendant » la fin, durant l'instant étendu de l'« étourdissement ». Le point final invite le lecteur à entrer, comme Jeff, dans cet étourdissement inachevé qui suspend le souffle et ne fait que commencer. Attendre que cesse l'étourdissement que le livre laisse indéfiniment se déployer dans l'imaginaire du lecteur qui le prolonge.

Enfin, les derniers mots de *Continuer*, nous l'avons déjà évoqué, sont une promesse d'un fils à sa mère : « je te promets qu'on reviendra et qu'on ira au bout, on reviendra bientôt, tu verras, je te le promets, on le fera, tous les deux, on finira notre voyage. »<sup>404</sup> La promesse, acte illocutoire par excellence, « effectué *en* disant quelque chose par opposition à l'acte *de* dire quelque chose »<sup>405</sup>, est inscription concrète d'un avenir dans des mots présents, puisqu'elle n'a de sens qu'en vertu de cet avenir qu'elle prédit et pour lequel elle engage le locuteur, comme l'atteste l'emploi répété du futur de l'indicatif<sup>406</sup>. Comme le dernier verbe de *Dans la foule*, « cesser », était nié par l'attente dont il faisait l'objet, il y a un autre jeu dans l'emploi du verbe « finir » pour clore un roman intitulé *Continuer*, qui par excellence se continue après la lecture puisque « finir » est conjugué au futur et que le lecteur n'a plus qu'à imaginer la fin promise du voyage interrompu. Il est le seul des trois romans, dont la forme pourtant s'éloigne de celle du monologue intérieur dans laquelle on peut ranger les deux autres, à se clore sur des paroles adressées directement à un « tu » qui devient le lecteur lui-même, invité et inclus dans le « on » du voyage à venir. Invitation à un autre roman, à « continuer » le voyage littéraire que celui-là ne fait qu'interrompre.

Invitation à un avenir heureux, attente, promesse. Ces trois fins désamorcent le tragique en pointant du doigt une alternative possible, et elles le font toutes trois en associant à ce souffle retrouvé la présence et le secours de l'autre : le « je » d'*Apprendre à finir* se retrouve lui-même

---

<sup>403</sup> Laurent Mauvignier, *Dans la foule*, *op. cit.*, p. 427.

<sup>404</sup> Laurent Mauvignier, *Continuer*, *op. cit.*, p. 235.

<sup>405</sup> J.L. Austin, *Quand dire, c'est faire*, *op. cit.*, p. 113.

<sup>406</sup> Paul Ricoeur voit dans la « parole tenue » un « autre modèle de permanence dans le temps que celui du caractère », « mettant à nu l'ipséité du soi sans le support de la mêmété ». « La parole tenue dit un *maintien de soi* qui ne se laisse pas inscrire, comme le caractère, dans la dimension du quelque chose en général, mais uniquement dans celle du *qui ?* » (Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, *op. cit.*, p. 148) La promesse, parce qu'elle suppose d'être tenue, n'a donc de sens qu'en vertu d'un soi, ce qui suppose que Samuel, à la fin du roman, accède enfin à son identité et à ce qui la relie profondément à celle de sa mère.

dans le « on » rassurant d'une communauté humaine, comme le « je » de Samuel appelle de ses vœux le « on » qui relie mère et fils dans les derniers mots de *Continuer*, et le « je » de Jeff, à la fin de *Dans la foule*, se fond dans la contemplation des deux amoureux qu'il regarde, eux-mêmes étourdis par l'embrassement qui les unit entre eux et les unit avec le monde. La solidarité humaine se démultiplie alors et prend une ampleur cosmique.

Ces fins sont toutes également des instants pleins et habités, étirés car précédés d'une longue attente, à la fois tendus vers le passé et vers l'avenir car ils sont l'aboutissement d'une quête qui en porte une autre en germe. Ils sont la preuve de la capacité enfin conquise par les personnages d'habiter le présent. Un même motif, celui de la page blanche, les relie, métaphore du travail de l'écrivain qui ne finit jamais.

### **Le motif de la page blanche**

A la fin de *Continuer*, cette page blanche est celle du carnet de Sibylle, figure de l'écrivain dont la carrière avortée retrouve un second souffle grâce au voyage. Le trajet d'éloignement géographique la ramène sur la trace perdue de son lien aux mots. L'écriture ne prend tout son sens que lorsque Samuel devient lecteur du carnet et que le fil ténu des mots devient un lien renoué entre mère et fils : « Et puis il avait trouvé le carnet de sa mère et avait hésité et finalement, il avait osé, oui, le lire, lire tout ce qu'elle avait écrit pendant le voyage. » Elle y parle « de sa nuit à elle », de la part obscure de son passé, mais surtout de ce moment récent où « elle avait été transpercée d'amour pour lui »<sup>407</sup>, son fils. C'est cette déclaration d'amour sur le papier qui engendre la déclaration finale du fils à sa mère, qui passe aussi par la musique des mots sous la forme de la chanson de Bowie. C'est le lien retissé avec les mots qui ouvre la page blanche du voyage à finir.

Le dernier chapitre *d'Apprendre à finir* s'ouvre sur une scène silencieuse où le couple étend des draps sur un fil, au soleil, « avec juste le vent qui (fait) la conversation entre (eux) et qui (bat) les draps déjà étendus. »<sup>408</sup> C'est ce qui se dit dans l'absence de mots entre eux et ce qui s'écrit sur le tissu blanc des draps qui va enfin dénouer l'indicible et mener le roman à sa fin. La voix féminine, dans cette scène, semble faire entrer en elle le silence qui la mènera à pouvoir se taire et faire cesser le monologue entretenu par la peur du vide : « Et je ne pouvais plus parler. 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

---

<sup>407</sup> Laurent Mauvignier, *Continuer*, op. cit., p. 232-234.

<sup>408</sup> Laurent Mauvignier, *Apprendre à finir*, op. cit., p. 103.

autres »<sup>409</sup> Le silence sauve des mots qui hurlent, et les mots décisifs pour apprendre à finir vont se dire dans cette scène, de façon intérieure. Il faut laisser parler le vent, le vide, le souffle, qui revient dans les pages qui suivent, toujours sujet des verbes « frapper », « battre » ou « taper » : « on n’entendait que le vent qui frappait les draps sur le fil, que le vent qui tapait sur les draps mouillés et lourds, les draps que le soleil aussi blanchissait »<sup>410</sup>. La violence tue s’exprime par le vent, qui peu à peu va enlever aux draps la lourdeur de l’eau et leur permettre de devenir plus légers. Le changement d’état des draps grâce à l’action du vent qui les sèche et du soleil qui les blanchit semble en effet métaphorique de la métamorphose intérieure du personnage. Les sons atténués, réguliers et répétitifs font entrer dans un temps comme arrêté, pour que puisse avoir lieu le décillement final. En effet, en-dehors du souffle du vent, les personnages « (entendent) aussi le bruit des pinces à linge quand (elle) (allait) les chercher dans la bassine rouge qui était à (leurs) pieds, et puis c’est tout. »<sup>411</sup> C’est à une conversation imaginaire, écrite intérieurement par la voix féminine, que le lecteur assiste. Elle commence par une « accusation » féminine qui « (demande) tout le temps alors, alors, que fais-tu quand je ne suis pas là, dis-moi. »<sup>412</sup> puis se prolonge en une injonction masculine : « alors, quand va-t-il dire mais arrête donc de tirer une gueule pareille, qu’est-ce qui se passe, dis, qu’est-ce qui se passe »<sup>413</sup>. Mais la colère est retenue dans le silence et se cantonne aux gestes :

c’était la colère qui montait contre lui et son air d’attendre que je lui assène le premier coup et c’est vrai, la voix la plus forte, celle qui brûlait les lèvres, qui donnait à mes gestes la violence toute contenue, c’était cette voix qui aurait voulu dire, qu’est-ce que j’ai pu attendre de toi, de toi, là, qui restes planté comme ça et qui aurais tant à dire, hein, tout ce que tu ne supportes pas<sup>414</sup>

La colère s’élève contre le silence de l’autre, mais paradoxalement entretient ce silence puisqu’elle ne se dit pas, et c’est parce que ces mots-coups ne sont pas dits que se noue, dans le silence, un niveau plus profond de conversation, tacite également, mais décisif. Car c’est dans le silence et la blancheur des draps que le désir fou de ne pas finir se mue en désir apaisé de finir :

je ne pourrais rien répondre parce que ce serait insupportable de dire : tu sais, c’est tellement insupportable cette peur, tellement terrible qu’on finit par attendre qu’il se passe vraiment quelque chose, que vraiment j’attends que tu partes pour ne plus avoir à me dire chaque jour il va partir<sup>415</sup>

La douleur de l’attente est enfin perçue comme supérieure à la douleur de la fin. La voix féminine fait enfin dire à son compagnon la nécessité de cette fin, parce qu’elle peut enfin

---

<sup>409</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>410</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>411</sup> *Ibid.*, p. 106-107.

<sup>412</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>413</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>414</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>415</sup> *Ibid.*, p. 107.

l'entendre : « Pourquoi tu ne dis pas : je sais, je sais bien que nous deux c'est perdu »<sup>416</sup>, et parce qu'elle entend enfin en elle un désir de vie qui se dissocie de la présence de cet homme :

Et sais-tu, est-ce que tu te dis parfois que moi aussi je voudrais faire l'amour pour faire l'amour, sans amour, sans toi, pour vivre, juste pour vivre et sentir que je vis, avec cette certitude que j'ai : ça doit s'apprendre aussi, vivre.<sup>417</sup>

Apprendre à finir, c'est apprendre à vivre, et on ne peut accepter la fin que lorsque l'on sait vivre « juste pour vivre ». La blancheur des draps où se noue cette conversation tacite est bien appel à la vie et métaphore de la page blanche à écrire, ainsi que du vide à accepter. Le vent fait entendre des mots qui font avancer l'œuvre vers sa fin sans être dits, vers ce fameux « dernier jour »<sup>418</sup> qui, retenu depuis le début du roman, va enfin pouvoir s'écrire, celui où le fils montre à sa mère, au supermarché, « cette femme »<sup>419</sup> Le roman peut enfin s'achever, par le récit de cette rencontre, parce qu'une autre page s'ouvre, celle de l'autre, celle écrite par cette femme que la voix accepte enfin de voir. Cette femme amante est un double de soi que la femme délaissée peut enfin laisser prendre sa place : « et c'était bizarre parce qu'elle, maman, elle avait cet air que tu avais avant, quand papa ne rentrait pas, je croyais qu'elle allait pleurer »<sup>420</sup> Le « je » sort de sa souffrance pour entrer dans celle de l'autre, qui d'ennemie devient miroir, et peut enfin lui abandonner cette souffrance et s'en détacher, en laissant mourir une partie de soi. En laissant finir ce qui, de soi, était accroché à l'homme désiré. Le regard peut enfin se poser sur l'impossible à voir, comme les mots peuvent dire l'impossible à dire. Faire place à l'autre libère et ouvre aux vertus du vide, comme le vent sèche les draps et les débarrasse du poids de l'eau.

Les quinze dernières pages de *Dans la foule* font alterner deux moments dans la voix de Jeff : les derniers jours en Sardaigne avec Tana, récit dans lequel l'imparfait laisse progressivement la place au présent, et les jours ou les semaines qui suivent le retour de Jeff à La Bassée, racontés au futur, lorsqu' « il sera temps pour (lui) de laisser refluer toutes les pensées tenues en muselière jusque là, avant même de (se) débarrasser de cette nappe. »<sup>421</sup> Car l'objet qui permet la transition entre ces deux périodes est la nappe de son mariage offerte par Tana à Jeff lors de son départ, cette même nappe qui avait provoqué son hébétude lors du repas à Casella et fait naître indirectement l'idée d'un voyage commun. Cette nappe – qui rappelle le voile du tableau de Magritte dans l'hôtel bruxellois, mais aussi les draps du lit où eut lieu le rapprochement inachevé des deux corps - fait

---

<sup>416</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>417</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>418</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>419</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>420</sup> *Ibid.*, p. 124-125.

<sup>421</sup> Laurent Mauvignier, *Dans la foule*, *op. cit.*, p. 420.

bien figure de page blanche, et c'est en la regardant, dans le temps arrêté de La Bassée, que le passé traumatique pourra refluer et se dissoudre enfin dans le présent, « parce que ce jour-là il y aura du vent et que le vent frappera suffisamment fort le tissu brodé, cette nappe étendue sur le fil – pas très longtemps – dans l'après-midi, le temps de sécher au soleil et qu'éclatent à mes yeux sa blancheur et sa présence incongrue. »<sup>422</sup>

Le rôle de cette nappe est donc celui d'un écran de cinéma où se refléteront, une fois que le passé aura largué ses amarres, « le travelling » qui viendra « repaître » Jeff « de ces images qui (viendront) avec lui jusqu'à La Bassée et auxquelles (il) (repensera) longtemps [...] en regardant le linge sécher ». Les images défilent sur la blancheur du tissu, et y déploient surtout les questions qui n'ont pu être posées sur le vif :

A nouveau, je me demanderai pourquoi j'avais accepté un cadeau aussi étrange, de ces cadeaux qui ne se font pas mais se refusent peut-être encore moins [...]. J'avais pris ça comme une sorte de compliment presque ironique, comme si j'avais été digne d'elle, enfin non, pas d'elle, peut-être pas d'elle, mais au moins de partager avec elle les cadeaux de son mariage, comme j'avais partagé un lit avec elle un soir de son voyage de nocces<sup>423</sup>

La question revient, lancinante, et associant toujours le cadeau avec la nuit à Bruxelles : « Pourquoi ai-je accepté cette nappe ? [...] je n'arrivais pas à comprendre pourquoi c'est à moi que Tana l'avait offerte, moi qui, comme elle m'avait dit, était le seul à pouvoir comprendre. Mais comprendre quoi ? »<sup>424</sup> Comme l'indique la répétition du verbe « comprendre » qui donne à la phrase un aspect circulaire et imite le tournoiement répété des questions dans l'esprit de Jeff, la part d'ironie du cadeau tient à cette marge impossible à cerner, à ce vide auquel Jeff ne parvient pas à donner une forme. Il lui faudra s'en débarrasser pour commencer à exister, et les répétitions semblent reproduire le ressassement de Jeff qui tente de se convaincre de la nécessité de ce geste difficile :

avant même de *me débarrasser de cette nappe* [...] avant donc de me dire que *je ne pourrai pas garder cette nappe* [...] Voilà ce qui se passera au retour, parce que *je ne pourrai pas garder la nappe*, ce sera impossible, il y aura déjà trop de questions, trop d'idées, de mots retenus et mal dits pour ne pas être obligé de *me débarrasser de cette nappe*.<sup>425</sup>

Comme les draps accrochés en silence par le couple *d'Apprendre à finir* disaient la fin de l'amour, la page blanche qui renvoie trop d'images est destinée à être déchirée pour que Jeff écrive sa propre histoire au lieu de rester dans l'ombre jetée par la nappe. Tana, par ce cadeau, attribue à Jeff une place qui n'est pas la sienne : « en le faisant, elle m'interdisait de croire que j'étais plus

---

<sup>422</sup> *Ibid.*, p. 410.

<sup>423</sup> *Ibid.*, p. 410.

<sup>424</sup> *Ibid.*, p. 411.

<sup>425</sup> *Ibid.*, p. 420 (je mets en italiques).



proche que cette limite qu'elle fixait alors, en me désignant comme gardien du temple, et de ce temps, aussi, que nous avons en commun. »<sup>426</sup> « En disant seulement qu'elle n'arrivait pas à jeter cette nappe et qu'elle aimerait (qu'il) la garde en souvenir d'elle »<sup>427</sup>, elle lui attribue le rôle de gardien d'un souvenir qui n'est pas le sien. La nappe blanche n'est pas sans évoquer la virginité et pose donc un interdit sexuel entre elle et lui, c'est en cela qu'elle rappelle également les draps immaculés du lit de l'hôtel, mais Tana outrepassa ses droits en demandant à Jeff de vivre par procuration, à travers elle. Le jeu avec l'homonymie des noms « temple » et « temps » évoque l'idée d'un espace inviolable et sacré que Tana et Jeff partagent, certainement celui de la mort prématurée du père – mort qui comme le Dieu de Saint Augustin ne peut que se regarder qu'avoir interposé un voile entre elle et soi -, traumatisme partagé et tacite. Etrange et impossible demande donc qu'elle fait à Jeff, celle de garder le souvenir d'un père qui n'est pas le sien, demande qui pourtant induit une métamorphose chez celui qui se définissait au début du roman comme celui qui « dans les cuisines des fêtes, (se) retrouve toujours avec celle qui a un chagrin à noyer, et qui serait prête à *oublier* avec (lui) la vie qu'on nous fait. »<sup>428</sup>

Le rôle attribué à Jeff par Tana n'est pourtant pas si loin de cette fonction d'oubli : elle aussi veut qu'il l'aide à en oublier un autre, et elle lui demande de garder la mémoire à sa place, pour qu'elle puisse oublier. Elle lui donne le seul cadeau de mariage « qu'elle n'(arrive) pas à jeter » et « qu'elle aimerait qu'(il) [...] garde en souvenir d'elle »<sup>429</sup> Jeff serait celui à qui elle transférerait sa mémoire pour s'en libérer, une sorte d'œil omniscient qui se souviendrait à sa place. Or, garder la trace du passé, n'est-ce pas le rôle de l'écrivain ? Jeff semble en effet, par de nombreux aspects, assumer la fonction de double de l'auteur. Et c'est quelques pages avant la fin du roman, lorsque se déroule le motif de la nappe en même temps que celui de la renaissance de Tana en Sardaigne, que la voix de Jeff évoque le souvenir d'une tentative d'écriture avortée le lendemain de la mort de son père – rare trouée autobiographique dans le romanesque :

Refuser, j'ai tout refusé. Comme le lendemain de la mort de mon père où j'avais décidé de tout écrire sur lui, de faire un livre sur lui, sa vie, sa mort, et le sentiment de honte le cahier à peine ouvert, l'impossibilité et la honte, la honte et l'obligation de devoir faire ce qui nous est interdit, et se résoudre à ne pas le faire et à se laisser ronger par l'impératif d'avoir à s'y résigner, mais un autre jour, pour une autre fois, et je penserai à ça en regardant la nappe dans son sac plastique<sup>430</sup>

La transition entre le désir d'écrire et l'étrange cadeau de la nappe est très énigmatique, d'autant plus que le thème du refus est amené par l'évocation de la cicatrice sur le bras de Tana,

---

<sup>426</sup> *Ibid.*, p. 411.

<sup>427</sup> *Ibid.*, p. 421.

<sup>428</sup> *Ibid.*, p. 51 (je mets en italiques).

<sup>429</sup> *Ibid.*, p. 421.

<sup>430</sup> *Ibid.*, p. 422.

trace d'une tentative de suicide que Jeff dit avoir longtemps refusé de situer après la mort de Francesco, se disant « que ce n'était pas ce qui avait eu lieu à Bruxelles, c'était une chose qui (les) unissait tous les deux, en secret, mais de plus loin, de plus profond et de plus ancien, aussi loin qu'un père qui part acheter des cigarettes et ne revient jamais. »<sup>431</sup> Le refus d'écrire est donc rapproché du refus de voir que Tana et lui ne sont pas destinés l'un à l'autre. Refuser d'écrire, c'est se cantonner à un rôle qui n'est pas le sien et se condamner à être l'éternel double raté de Tonino. C'est refuser de vivre en restant dans l'attente d'un amour impossible. En effet, le mot « honte », employé à propos de cette première tentative d'auteur, revient juste après à propos de l'illusion que Jeff s'est faite quant à sa relation avec Tana : « ce regard au moment de me tendre le sac plastique puis de m'embrasser – et ma honte, à moi, d'avoir vu autre chose là-dedans, ou de l'avoir attendu alors que tout ça j'aurais dû le savoir tout de suite »<sup>432</sup> la honte est bien le même sentiment, celui d'avoir cru à l'écriture et celui d'avoir cru à l'amour. L'écriture apparaît, par la transition implicite entre ce thème et la nappe, comme une femme qui n'aurait pas su l'aimer, un espoir déçu ou trahi.

Mais si le refus d'écrire est associé à l'aveuglement sur les sentiments de Tana, dans le même temps, le refus du cadeau et la décision de s'en débarrasser retournent l'aveuglement en lucidité et la honte en estime de soi, ce qui ouvre peut-être la voie à l'écriture. Contempler sur la nappe les images de Sardaigne et revoir la renaissance de Tana dont il se croyait l'acteur mais ne sera que le spectateur, c'est relire l'ironie de son histoire et l'ironie du cadeau. C'est aussi, peut-être, accéder à cette distance sur son expérience qui reflète dans le récit celle avec laquelle l'auteur regarde son personnage, ou encore se mettre en position de lecteur de sa propre existence, après coup.

Après avoir longuement déchiffré le sens de ce cadeau, plus tard, à La Bassée, viendra le geste de le jeter, et de jeter avec lui l'ironie de ce rôle ambigu qui n'était qu'une pâle figure de lui-même. Puisque l'inacceptable cadeau réveille chez Jeff la pensée de l'écriture, dans son impérieuse mais impossible nécessité, par un blanc typographique qui les met en miroir et les dissocie à la fois, jeter la nappe de Tana, c'est s'autoriser lui aussi à renaître, et peut-être à quitter la honte :

se laisser ronger par l'impératif d'avoir à s'y résigner, mais un autre jour, pour une autre fois,

Et je penserai à ça en regardant la nappe dans son sac en plastique<sup>433</sup>

---

<sup>431</sup> *Ibid.*, p. 422.

<sup>432</sup> *Ibid.*, p. 423.

<sup>433</sup> *Ibid.*, p. 422.

Refuser d'être le gardien du temple de Tana, mais devenir son propre gardien, et entretenir la trace de sa propre mémoire, en reprenant l'écriture là où il l'avait laissée peut-être, en se faisant auteur. Le cadeau - ou plutôt la saine pulsion qui le pousse à s'en séparer - invite Jeff à « se résigner » à écrire, à se débarrasser du voile qui lui faisait regarder la mort de son père à travers celle du père de Tana.

Le motif du blanc apparaît donc comme une représentation de l'écriture dans l'œuvre, puisqu'une des façons d'habiter le vide, de composer avec le vide, est d'écrire. Observer les figures de l'écrivain dans les œuvres qui nous intéressent, la façon dont ils habitent le présent et se confrontent à l'essence tragique de l'existence, nous amènera à voir l'œuvre elle-même comme un appel d'air, un bloc de mots dont le sens se dessine en creux, par ses béances et qu'il faudra, pour le lecteur, faire exister par la présence qu'il y dépose. Cette présence-absence de l'œuvre nous invite à voir le blanc de façon non seulement visuelle, mais à travers la forme sonore du silence. Lire l'œuvre à un autre niveau, c'est écouter les motifs musicaux qu'elle nous fait entendre entre ses silences, au-delà du déroulement signifiant des mots, à la façon de variations musicales, indéfiniment renouvelées, sur un même thème.

## **2.3. Les béances de l'œuvre comme invitation au souffle créateur et à l'inspiration musicale**

### **2.3.1. Les figures de l'écrivain : tirer sa présence de l'absence et donner vie à la mort même.**

Deux personnages assument, dans nos romans, la fonction d'écrivain : Jeff dans *Dans la foule*, et Sibylle dans *Continuer*. Ils sont tous deux des auteurs en attente, amenés par leur histoire à reprendre le fil de l'écriture, momentanément laissée dans le silence. L'écriture est intimement reliée au tragique parce que son impulsion vient de la faille même ouverte par la mort, d'où elle surgit comme jaillissement de vie.

## Sibylle : « peindre un cheval mort »

Un des premiers portraits physiques de Sibylle se fait à travers le point de vue de son ex-mari, Benoît, qui la perçoit à travers le désir qu'il éprouve encore pour elle : « Sibylle est belle. Ses épaules, sa taille, son maintien, la grâce, ou une façon de poser comme si c'était elle qui dessinait l'espace *autour* de son mouvement, de son déhanchement, de son corps. Comme si c'était elle qui dessinait, *en creux*, sa présence. »<sup>434</sup> Le lecteur ignore encore que cette femme a été et redeviendra peut-être, au terme de cette quête, écrivain. Pourtant cette aptitude à dessiner paradoxalement sa présence par le vide, grâce à l'espace laissé inhabité autour d'elle, dans un déplacement qui se fait spontanément danse, fait d'elle un écrivain à la manière dont Mauvignier semble percevoir l'essence même de cette fonction. L'écrivain a cette faculté à créer la présence dans l'absence et à faire de l'absence même une présence, à faire apparaître, par contraste, le vide par le plein qu'il invente ou qu'il invite « autour » de lui. L'espace apparaît modifié par le déplacement dense de Sibylle, qui semble faire advenir le monde. Sa présence jaillit de ce qu'elle change à la frontière de son corps lorsqu'elle se déplace, en même temps que jaillit l'envers du décor, les contours de ce corps, comme le montre le parallélisme de construction qui fait passer le complément de « l'espace autour » de son corps » à « sa présence » : l'extérieur et l'intérieur se dessinent en même temps. La dualité présence-absence et intérieur-extérieur semble se résoudre d'elle-même en sa personne. La fonction d'écriture acquiert presque la force du mythe si l'on approfondit l'aspect merveilleux. La répétition du verbe « dessiner » associé au « mouvement » réunit des démarches artistiques diverses, faisant de Sibylle une représentation de l'artiste plus que du simple auteur : les arts plastiques, la danse, l'écriture se mêlent.

Les deux hommes qu'elle a aimés, avant le début du roman et au cours du roman, la rejoignent d'ailleurs grâce à leur âme d'artiste, à travers le regard de cinéaste ou de peintre qu'ils portent sur le monde. Si son premier amour, Gaël, avait le projet de réaliser en Inde, « un documentaire sur la couleur et les fêtes qu'on y consacre dans la tradition hindouiste »<sup>435</sup>, au moment où Sibylle travaillait à finir son roman, la rencontre avec Arnaud, vingt ans plus tard, prend immédiatement la forme d'une contemplation commune des étoiles, qui sont d'emblée décrites comme paysage à peindre par le voyageur : « La nuit et les étoiles, c'est un sujet de peinture aussi beau qu'une danseuse chez Degas. »<sup>436</sup> Cette première phrase du chapitre qui se finira par l'union physique de Sibylle et d'Arnaud retranscrit directement les propos du peintre amateur, qui après

---

<sup>434</sup> Laurent Mauvignier, *Continuer*, *op. cit.*, p. 59. (je mets en italiques).

<sup>435</sup> *Ibid.*, p. 211.

<sup>436</sup> *Ibid.*, p. 162.

Degas, cite Van Gogh et propose à Sibylle de regarder cette nuit qui les rapproche comme un tableau : « Rarement le ciel de nuit a été peint avec autant de profondeur que chez Van Gogh, oui, tu vois, chez lui on voit que la nuit c'est profond et vivant, que les étoiles ne sont pas de simples lumières posées là pour nous éclairer mais des mouvements, des vibrations, raconte Arnaud. »<sup>437</sup> La vie et sa profondeur sont associées, comme dans la description de Sibylle, au mouvement, à cette vibration intérieure que seul le véritable artiste sait voir et saisir dans son œuvre. Les deux occurrences toutes proches du verbe « voir » insistent sur le regard d'artiste sur le monde, qui rapproche les deux amoureux par le passage du « tu » au « on ».

Laurent Mauvignier, si l'on en croit la représentation de l'art qu'il distille dans ses romans, chercherait donc lui aussi à saisir la vibration intérieure de son personnage, lui-même miroir de l'artiste qu'il est, tentant de façon toujours répétée et relancée, de se rapprocher du travail du peintre qui anime l'inanimé. Il est d'ailleurs tout à fait significatif que la deuxième partie de *Continuer*, qui est désignée par le plus long des trois titres, le seul des trois verbes à l'infinitif qui comporte un complément, entre « Décider » et « Continuer », s'intitule « Peindre un cheval mort. » Cette seconde partie est celle qui comporte le plus de pages et celle au cours de laquelle ont lieu les événements les plus décisifs. Le titre, beaucoup moins vague que les deux autres, peut sembler tout à fait incongru et énigmatique avant la lecture. Le lecteur ne peut comprendre ce dernier que lorsqu'il surgit dans le corps même du texte, dans une situation extrême qu'il ne pouvait prévoir, lorsque Sibylle assiste à l'agonie du cheval de Samuel, Starman, « l'homme des étoiles ». Le rapprochement avec la nuit qu'elle vient de vivre avec Arnaud apparaît implicitement dans le nom du cheval – qui est aussi le titre d'une chanson de David Bowie qui la relie à son fils – mais surtout paradoxalement dans la pensée qui surgit en elle face à cette mort de l'animal, pensée pleine de mépris et de colère pour Arnaud à qui elle reproche de l'avoir détournée de son fils, mais pensée qui trahit l'influence déjà prégnante de cet homme sur sa façon de voir ou de redécouvrir le monde.

Dans l'œil bleu de Starman elle voit son reflet déformé, comme dans les miroirs anciens qu'on trouve dans la peinture hollandaise, ces miroirs qui déforment les corps, les allongent, les étirent d'un côté et les réduisent à rien de l'autre. [...] et pourtant elle se voit dans l'œil et ce qu'elle voit aussi derrière son image à elle, c'est ce cheval qui lui demande pourquoi il va mourir ici, pourquoi il souffre et ne sent plus ses membres. [...] et soudain le visage d'Arnaud la traverse, pourquoi elle pense à ça, cette pensée idiote, cynique, qui se retourne contre Arnaud, quand ce connard aura du temps à perdre, il n'aura qu'à venir voir ce que c'est, si ça lui plaît, et prendre le temps de peindre un cheval mort.<sup>438</sup>

Si l'insulte à l'égard d'Arnaud fait sonner ce qui constitue le titre de cette deuxième partie comme un défi plein d'ironie et de colère, cette expression, « peindre un cheval mort » reste tout de

---

<sup>437</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>438</sup> *Ibid.*, p. 188-189.

même comme une étrange suggestion, une invitation, lancée à Arnaud, et peut-être au lecteur qui a déjà été impliqué par l'inscription du titre. Avant que l'agressivité ne reprenne forme dans l'esprit de Sibylle, c'est d'abord un visage qui apparaît spontanément à son imaginaire, celui d'Arnaud, alors qu'un subtil jeu de miroirs vient de lui présenter son propre reflet dans l'œil du cheval mourant. Le glissement fait de l'œil de l'animal un miroir déformant de son propre visage, miroir qui rappelle à Sibylle un motif présent dans la peinture hollandaise, mais ce miroir reflète également l'animal lui-même et la question lancinante de la mort qu'il lui adresse. C'est à ce moment que se lève l'image d'Arnaud. Le cadre réel de l'œil devient donc le cadre d'un miroir imaginaire, qui se retrouve lui-même encerclé par le cadre d'un tableau hollandais, et ainsi la réalité se trouve de plus en plus contenue et revisitée par l'art. C'est au moment où le jeu de miroirs devient vertigineux puisque, dans une étrange mise en abîme, l'œil reflète le cheval lui-même, que la pensée d'Arnaud et de son œil de peintre naît dans l'esprit de Sibylle. Mais si ce visage surgit, c'est parce que c'est avec un œil de peintre que Sibylle a d'emblée regardé cette agonie, un œil d'artiste qui saisit l'enjeu à la fois plastique et existentiel de la scène, et s'y voit elle-même, comme tout artiste se voit dans son sujet, condition nécessaire pour accéder à une forme d'universalité. Or cet œil d'artiste sur le monde lui a été, quelques heures auparavant, insufflé par Arnaud et sa façon de contempler la nuit étoilée, déjà médiatisée par l'art pictural.

Proposer à Arnaud de peindre un cheval mort, c'est le mettre à l'épreuve, lui demander de prouver qu'il est capable, après les vibrations des étoiles, de se confronter à la mort et à l'absence de mouvement. Après Eros, l'amour ne peut trouver son sens que dans la rencontre avec Thanatos. Seule la mort est un vrai sujet, et le défi lancé à Arnaud apparaît comme la mise en abîme de celui que l'auteur se lance à lui-même, puisque « peindre un cheval mort », avec des mots, est ce qu'il est en train de faire. L'artiste par excellence est celui qui ne trouve le sens de son art que face à la mort, et qui sait faire de la mort une œuvre d'art. Le miroir dans la peinture hollandaise auquel Sibylle fait allusion peut d'ailleurs être relié à la vanité qui rappelle au personnage qui s'y reflète sa propre fin. Walter Benjamin, dans *Le Conteur*, fait même du mourant le conteur par excellence, accédant à l'autorité conférée par la mort, qui seule donne sens à la vie qu'il a vécue et peut transmettre. Sibylle sait voir sa propre mort dans l'œil du cheval, et c'est donc peut-être sa vocation à conter qui se reflète en ce mourant, et lui redonne l'élan créateur. Elle invite Arnaud à cette même quête artistique, et cette invitation à « peindre un cheval mort » est donc une déclaration d'amour paradoxalement lancée avec haine. Nous pouvons rappeler que le cheval est également un double de Gaël, son premier amour, dans ses rêves et dans le souvenir du cheval ailé de la station Mobil. Sibylle appelle donc aussi Arnaud à la contemplation de la mort de son ancien amour –voire à sa

mise à mort définitive -, et comme elle lui demande de façon détournée de faire une œuvre d'art de la mort, elle l'accomplira elle-même avec les mots, dans son carnet. Le tragique mauvignien est là tout entier : il consiste à se laisser approcher ou même envahir par la mort, comme Sibylle lit sa propre agonie dans l'œil du cheval, pour mieux la dépasser, notamment en la transfigurant par l'art. La commande indirecte de tableau macabre à Arnaud est un aveu amoureux, car les humains ne peuvent se rejoindre qu'à travers l'amour ou la mort qui ne sont que deux facettes d'une même pulsion de vie. L'écriture, l'art, sont les seuls secours contre la mort, qui est aussi leur seul sujet. Il n'y a qu'à regarder les lettres de Sibylle dans son carnet pour comprendre qu'elles sont une lutte pour la vie, qui ne tire sa force que de la menace de la mort :

Son écriture est là, elle la reconnaît comme elle l'a tracée, les mêmes mots rapides, les mêmes lettres obstinément penchées – comme si elles étaient en train de foncer vers une destination inconnue, à toute vitesse, ou qu'elles résistaient à un vent furieux.<sup>439</sup>

Présence et absence, vide et plein, vie et mort, l'artiste seul sait unir les contraires, et son approche du temps est aussi paradoxale : les mots foncent « à toute vitesse » sur le papier, et pourtant l'écriture, comme la peinture, se nourrit d'un temps arrêté, comme le montre le début de l'expression : « prendre le temps de peindre un cheval mort ». L'art nécessite un arrêt du temps, il interrompt la vie tout en la précipitant à toute vitesse vers son essence même. Il est une sorte de mort dans la vie mais aussi un condensé de vie qui balaie la mort, comme la vitesse empêche de voir le paysage défiler et le temps passer.

### **Jeff : déchirer pour rassembler**

Comme Sibylle, Jeff a connu une tentative d'écriture avortée, rattrapée par la honte. Si la mort de Gaël a interrompu le désir d'écriture de Sibylle, c'est au contraire la mort de son père qui a déclenché cette pulsion chez Jeff enfant : « Comme le lendemain de la mort de mon père où j'avais décidé de tout écrire sur lui, de faire un livre sur lui, sa vie, sa mort, et le sentiment de honte le cahier à peine ouvert, l'impossibilité et la honte, la honte et l'obligation de devoir faire ce qui nous est interdit ».<sup>440</sup> Cette même honte est retranscrite par Gabriel lors du récit de la soirée du vol des billets, honte formulée par Jeff lui-même qui, sous l'effet de l'alcool, s'est laissé aller à parler de son désir d'écrire :

---

<sup>439</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>440</sup> Laurent Mauvignier, *Dans la foule, op. cit.*, p. 422.

Jeff, sur sa chaise, qui se tenait penché vers nous pour raconter les histoires des livres qu'il écrivait, disant qu'il avait toujours aimé raconter des histoires [...] il avait compris que l'écriture permettait de rendre les coups qu'on prenait, en classe de sixième on avait publié son premier – et dernier – poème du genre la rose ô belle rose

puis :

Il parlait fort et disait qu'il avait déjà trop bu et que dès le lendemain il regretterait tout, surtout d'avoir parlé du désir d'écrire. Et je crois que c'était vrai, qu'il a dû regretter de parler de ça, parce qu'il baissait les yeux quand on le regardait.<sup>441</sup>

Le passage du conditionnel présent à valeur de futur « des livres qu'il *écrivait* » au plus-que-parfait exprimant l'antériorité par rapport au moment du dialogue « il *avait* toujours *aimé* raconter », témoigne de l'impossible ancrage de l'écriture dans le présent. Jeff – proche en cela de Sibylle - est celui qui a écrit enfant, qui aimerait écrire à nouveau, et qui dans le présent ne ressent que la honte de formuler ce désir, extériorisé seulement sous l'effet de l'alcool. On le voit dans le second emploi du conditionnel présent, où le verbe « regretter » remplace le verbe « écrire » : « dès le lendemain il *regretterait* tout ». Le futur immédiat du regret a pris toute la place dans la sensation présente, au lieu de l'avenir vaste car indéfini de l'ambition d'écrire, exprimée avec un enthousiasme perceptible dans la répétition de l'expression « raconter (les) histoires » au début de l'extrait. L'excitation est brisée par l'anticipation de la honte.

Mais le geste de Jeff décrit entre ces deux passages, encadré par cette évocation vite contenue du désir d'écrire, peut apparaître comme une façon métaphorique d'ancrer malgré tout le geste d'écrire dans le présent du récit :

Je revois les ongles noirs, les doigts longs et blancs qui tremblent et déchirent le sous-verre en fines lamelles très précises, puis en des lamelles plus fines encore, toujours aussi précises, et à la fin une véritable julienne de carton, puis les lamelles achevées en petits carrés, un monticule en forme de cône juste en face de lui ; l'étonnement que j'avais devant la lenteur maniaque, la précision dont il faisait preuve pour déchirer et ramener, d'un seul geste, de la tranche de la main, chaque bout de carton sur la table.<sup>442</sup>

Alors que Jeff, dans son discours, rejette dans un futur hypothétique l'ambition d'écrire, difficilement exprimable par les mots, l'auteur semble nous inviter à voir en lui, à travers ce que ses mains effectuent, la représentation par excellence de l'écrivain. Ce geste de découper le sous-verre en morceaux de plus en plus fins, geste obsessionnel, accompli dans une « lenteur maniaque », évoque en effet le lent cisaillement de la langue effectué par l'écrivain, qui déconstruit la langue et les associations toutes faites entre les mots, qui induisent des représentations toutes faites, pour en créer de nouvelles. En effet, l'insistance sur la précision avec laquelle s'effectue ce geste (« très

---

<sup>441</sup> *Ibid.*, p. 42-43.

<sup>442</sup> *Ibid.*, p. 43.



précises », « toujours aussi précises », « la précision »), fait de celui-ci une action presque solennelle, rituelle, où rien n'est laissé au hasard. La progression fait passer du fin au plus fin encore, associant le travail de l'écrivain à une attention à l'infiniment petit (« fines », « plus fines encore », « petits »), une concentration sur le détail, le minime, l'insignifiant. C'est au cœur de la matière même des mots, mis bout à bout un par un, que le « monticule en forme de cône », métaphore de l'œuvre entière, prend forme peu à peu. Ce geste n'est pas sans violence, comme le montre la répétition du verbe « déchirer », ou encore le mot « lamelles » formé sur le mot « lame », ainsi que la « tranche » de la main, qui rassemble, « ramène ». Déchirer pour rassembler, mettre les mots à mort, les vider de leur sens pour mieux les confronter l'un à l'autre et les faire résonner d'un autre sens dans un rapprochement inédit qui devient œuvre, voilà le sens du travail de l'écrivain. Ce geste métaphorique absorbe pleinement Jeff et lui permet d'habiter le présent quand il rejette verbalement l'écriture dans le futur ou le passé. Les termes « julienne » et « monticule » rappellent d'ailleurs d'autres moments déjà évoqués où d'autres personnages habitaient pleinement le présent grâce à des actions où nous avons pu lire des métaphores du temps, Elsie pleinement concentrée sur sa recette de cuisine ou la narratrice *d'Apprendre à finir* rassemblant les ongles de son mari.

Peut-être ces lamelles, au-delà des mots, figurent elles aussi le travail effectué sur le temps par le romancier. Déchirer, séparer, briser, c'est à la fois prendre le risque de la mort et faire advenir de l'air entre les choses. C'est toute la dualité sur laquelle repose le tragique de l'œuvre de Laurent Mauvignier, inséparable de la problématique du souffle. Le motif de la fissure qui est à la fois menace de mort et appel d'air qui permet l'infiltration de la vie, réapparaît.

Ce geste de Jeff, accompli dans un bar de Bruxelles avant même que le drame ait lieu, se reproduit trois ans après celui-ci, rue de Dunkerque à Paris, lorsque le jeune homme rejoint Tonino qui revient du procès des hooligans et lui fait le récit de son séjour à Bruxelles.

Tonino me regardait en fumant et moi je continuais, la voix montant plus haut, les mains cherchant déjà à attaquer le sous-verre. Et, pendant que je commençais de le casser, de le plier en quatre d'abord, puis en huit, les yeux fixés dessus, cloués, vissés sur les doigts qui s'agitaient et maniaient le carré de carton avec fébrilité, Tonino a parlé.<sup>443</sup>

Le geste rituel de déchiqueter le sous-verre commence lorsque la voix de Jeff se tait, lorsqu'il fait place au silence pour écouter Tonino. Cette action remplace les mots, exige trop d'attention pour être concomitante aux mots, et dit ce que les mots ne peuvent dire. Cette métaphore de l'écriture romanesque nous invite à écouter, dans le roman, ce qui n'est pas dit, de même que

---

<sup>443</sup> *Ibid.*, p. 301.

lorsque l'on regarde Jeff, on accède à l'œuvre qu'il n'écrit pas. Si, comme le dit l'auteur lui-même, « écrire, c'est recoller les morceaux »<sup>444</sup>, comme Jeff rassemble ses bouts de carton, le travail est inachevé lorsque l'œuvre paraît, et c'est au lecteur de finir de recoller les morceaux, d'infiltrer sa propre personnalité dans ce que l'œuvre laisse de béances et de fissures. L'œuvre, comme Tonino juste avant les retrouvailles avec Tana, qui « (parle) pour ne plus rien entendre, (parle) pour se taire », « pour ne pas écouter ce qui tonne en soi »<sup>445</sup>, doit aussi se laisser approcher par ses silences, et par la musique qu'elle laisse entendre au-delà des mots qui noircissent le papier. Ecouter ce qui ne se dit pas, ce qui « tonne » en silence au plus profond de l'intime, comme nous avons tenté de le faire en décryptant le geste de Jeff pour dépasser les mots qu'il prononce, c'est risquer une approche musicale de l'œuvre. Or ce motif du déchirement des sous-verres, comme tant d'autres dans les romans de Laurent Mauvignier, peut se lire comme un motif musical, une variation sur un même thème qui fait de son écriture un art du contrepoint.

### 2.3.2. L'art du contrepoint : des motifs musicaux qui ramènent aux sources du tragique

En nous intéressant aux romans de Laurent Mauvignier comme à des œuvres musicales dont nous tenterons de relever des motifs récurrents, qui se font entendre à un autre niveau que celui du récit lui-même et en délivrent un sens autre, nous sommes ramenés aux racines de la tragédie qui, selon Nietzsche, trouve sa source dans le langage musical du chœur plus que dans l'intrigue : « *la tragédie est née du chœur tragique*, et [...] elle n'était originellement que chœur et rien d'autre que chœur » Ce chœur tragique « est le véritable drame sous sa forme originnaire »<sup>446</sup> Or, même si « la langue (déploie) les plus vifs efforts pour imiter la musique »<sup>447</sup>, « on ne saurait en aucune manière rendre exhaustivement la symbolique universelle qui est celle de la musique au moyen du langage » car « le *langage* [...] ne peut absolument jamais restituer extérieurement ce que la musique a de plus profondément intime ».<sup>448</sup>

L'essence même du tragique est donc, selon Nietzsche, d'ordre musical, et si Laurent Mauvignier nous fait entendre ses romans à la manière d'une composition musicale, il ne fait que renouer avec les origines de la tragédie. La dimension tragique des romans de Laurent Mauvignier, qui allie constamment dans une même pulsion le désir de vie et la tentation de la mort, semble pleinement en accord avec la perception duelle de la tragédie antique par Nietzsche. En effet, le

---

<sup>444</sup> Emission « Hors-champs » de Laure Adler, France Culture, 2 septembre 2014.

<sup>445</sup> *Ibid.*, p. 390.

<sup>446</sup> Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, op. cit., p. 123.

<sup>447</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>448</sup> *Ibid.*, p. 121-122.

philosophe rattache la naissance de la tragédie à « la formidable opposition, d'origine et de buts, existant dans le monde grec », entre deux divinités artistiques, Apollon et Dionysos, « entre l'art du créateur d'images, apollinien, et l'art non plastique de la musique, celui de Dionysos ». Selon lui, « le développement de l'art est lié à la dualité de l'apollinien et du dionysiaque » et « ces deux pulsions, si différentes, avancent côte à côte, le plus souvent en conflit ouvert ». <sup>449</sup> Pouvant prendre la forme des « mondes artistiques séparés du *rêve* et de l'*ivresse* », l'apollinien, avec sa « limitation mesurée, cette indépendance à l'égard des émotions trop sauvages, ce calme pénétré de sagesse du dieu créateur d'images » <sup>450</sup>, a donné naissance au drame tragique lui-même, alors que le dionysiaque, qui prend la forme de « la réalité enivrée » qui « cherche à anéantir l'individu et le sauver grâce à un sentiment mystique d'unité » <sup>451</sup>, a donné naissance au chœur tragique. Or, s'exclame le philosophe, « Apollon ne pouvait vivre sans Dionysos ! » et son analyse de la *Transfiguration* de Raphaël, qui oppose « ce monde apollinien de la beauté et son soubassement, la terrible sagesse de Silène », insiste sur « leur nécessité réciproque » : « il nous montre en quoi tout le monde du tourment est nécessaire afin que, par lui, l'individu soit poussé à produire la vision rédemptrice, puis, immergé dans la contemplation de celle-ci, se tienne calmement assis dans sa barque qui oscille en pleine mer ». <sup>452</sup>

Si l'apollinien et le dionysiaque sont donc indissociables à l'origine de la tragédie, comme la mesure et la démesure, l'ordre et le chaos, le calme et l'angoisse, au cœur du dionysiaque lui-même se révèle une dualité entre souffrance et extase, que nous retrouvons dans l'approche tragique de Laurent Mauvignier, dont nous avons vu dans ce second axe qu'elle naissait de la concomitance entre la tentation de la mort et l'élan de vie. Les orgies dionysiaques des Grecs plongent dans une exaltation à la dimension double : « la douleur éveille le plaisir, [...] l'exultation arrache à la poitrine des accents de torture. Depuis la joie suprême retentit le cri de l'épouvante ou la plainte ardente sur une perte irréparable. » <sup>453</sup>, comme les personnages de Mauvignier ne parviennent à naître ou renaître que du frôlement de la mort. Or la « musique dionysiaque » est selon Nietzsche l'origine même de « la musique tout court », son caractère étant le « pouvoir d'ébranlement du son, le flux homogène de la mélodie et le monde totalement incomparable de l'harmonie », contrairement à « la musique d'Apollon » qui « était de l'architecture dorique en sons, mais en sons uniquement esquissés ». Cette musique dionysiaque s'associe à « la complète pantomime de la

---

<sup>449</sup> *Ibid.*, p. 79-80.

<sup>450</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>451</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>452</sup> *Ibid.*, p. 103-105.

<sup>453</sup> *Ibid.*, p. 92.

danse, qui anime tous les membres en rythme. »<sup>454</sup> <sup>455</sup>Puisque selon le philosophe, « l'essence de la tragédie [...] ne peut s'interpréter que comme une manifestation en images d'états dionysiaques, comme symbolisation visible de la musique, comme le monde de rêves d'une ivresse dionysiaque », tentons de lire les récits de Laurent Mauvignier, pour mieux approcher leur dimension tragique, à la façon dont Nietzsche nous invite à percevoir la tragédie, c'est-à-dire en cherchant dans la mélodie qu'ils font entendre, et en particulier dans le retour de motifs musicaux, leur mise en œuvre du tragique, au-delà des images que construisent leurs mots.

Chacun dans des modalités différentes, les trois romans qui nous intéressent peuvent être rapprochés de morceaux musicaux qui s'élaborent autour de la reprise d'un même thème - ou de plusieurs thèmes - réécrit chaque fois de façon légèrement différente. On peut ainsi penser à l'art du contrepoint, qui oppose à la logique verticale de l'harmonie, dans laquelle ce sont les enchaînements d'accords qui forment les lignes mélodiques, une logique horizontale dans laquelle les accords sont secondaires et où l'on privilégie la qualité des lignes mélodiques sur le plan horizontal de la portée<sup>456</sup>. Le contrepoint, plus ancien, prend sa source dans la polyphonie née au Moyen Age, et cet aspect polyphonique nous semble particulièrement intéressant. En effet, le contrepoint se définit par la superposition organisée de lignes mélodiques distinctes, mais chaque ligne, dans une fugue de Bach par exemple, peut être chantée de façon autonome. Le contrepoint repose sur « une volonté musicienne qui fait chanter ensemble ou converser plusieurs voix ou parties mélodiques également expressives et pourtant brodées l'une sur l'autre »<sup>457</sup> selon Jankélévitch. L'art de l'écriture contrapuntique se caractérise de plus par la nécessité d'une grande rigueur alliée à une grande liberté créatrice, ce qui nous paraît particulièrement signifiant pour l'écriture de Laurent Mauvignier, qui, dans un roman comme *Dans la foule* en particulier, nous place à l'intérieur de monologues successifs, autant de parties musicales autonomes mais intimement reliées, d'où une mélodie émerge en creux, dans les interstices et surtout dans l'intimité du lecteur, mais n'est nulle part figée ni formulée de façon définitive. Le contrepoint approche en cela au plus près du sens du langage musical dans son ensemble puisque, selon Jankélévitch, « la

---

<sup>454</sup> *Ibid.*, p. 92-93.

<sup>455</sup> Rappelons que le chorégraphe Angelin Preljocaj a commandé à Laurent Mauvignier un texte dont il a fait « le livret d'une tragédie chorégraphique », *Retour à Berratham*, jouée dans la cour d'honneur du palais des Papes d'Avignon en juillet 2015. Tragique, danse et musique se rencontrent dans ce spectacle dont « la scénographie de l'artiste Adel Abdessemed suggère une fin de monde à la Beckett. » (article de Lorène de Bonnay, [franceculture.fr](http://franceculture.fr), 17 juillet 2015).

<sup>456</sup> « Le contrepoint est la science des lignes mélodiques et de leurs superpositions. Il considère la musique sous son aspect horizontal. L'harmonie, science des accords et de leurs enchaînements, considère au contraire la musique sous son aspect vertical. Harmonie et contrepoint, loin de s'opposer, se complètent mutuellement. », Noël Gallon et Marcel Bitsch, *Traité de contrepoint*, Paris, Durand, 1964, p.3.

<sup>457</sup> Vladimir Jankélévitch, *la Musique et l'ineffable*, Paris, Editions du Seuil, 1961, p. 27-40.

musique, c'est le langage de l'indétermination, parce qu'elle conduit avec elle plusieurs lignes de sens sans nous obliger à choisir ».

Ainsi, si nous reprenons l'exemple de *Dans la Foule*, l'impossibilité, dans un roman, de faire chanter plusieurs voix en même temps et l'obligation de les intégrer successivement dans le corps du livre semble compensée par le retour de motifs écrits puis réécrits dans la « partition » des différents narrateurs, de façon horizontale puisque l'espace textuel semble incompatible avec une logique verticale, les mots ne pouvant être simultanés à d'autres. C'est sur cette différence entre dialogue verbal et « dialogue » musical qu'insiste Jankélévitch, en critiquant l'influence des schèmes de la rhétorique sur la conception occidentale du « développement » de la fugue et en montrant que le vocabulaire du discours ne peut rendre compte de l'essence du langage musical, dont les deux caractères essentiels sont « l'absence d'unité systématique » et « l'insensibilité aux répétitions ». L'univers musical est « à l'antipode de tout système cohérent », car la musique « n'a pas d'idées à accorder les unes avec les autres. [...] N'est-ce pas une harmonie, selon Platon, qui fait consentir entre elles, dans un parfait accord, les vertus contradictoires ? » En effet, « les voix superposées dans la polyphonie réalisent également une *concordia discors* dont la musique seule est capable » grâce au « synchronisme des voix hétérogènes contrepointées ». « La parole portant le sens, deux interlocuteurs ne peuvent parler ensemble sous peine de confusion : car plusieurs monologues simultanés ne font qu'une innommable cacophonie ; les interlocuteurs doivent se succéder [...] Mais l'ensemble, dans un chœur, suppose l'ajustement mutuel des parties l'une sur l'autre réglée ; n'est-ce pas là le *consensus* organique dont le nom est concert ? »<sup>458</sup>.

Les motifs dits musicaux que nous nous proposons d'étudier dans les trois romans qui nous occupent, auraient ainsi pour fonction de donner une unité transcendante au concert des voix, de dépasser par le langage musical et la simultanéité qu'il permet, l'inévitable successivité des mots. Ces variations sur un même thème ou « sujet » superposent à une logique linéaire, une logique supra-linéaire qui relie les monologues entre eux de manière implicite, et surtout situent la force tragique du récit à un autre niveau, dans la répétition modulée de scènes qui recèlent toutes une intensité tragique. Nous avons vu la présence à deux reprises du geste symbolique de Jeff de découper un sous-verre en fines lamelles, au début puis à la fin du roman. Deux autres motifs, dans ce même roman, apparaissent de façon récurrente, comme des thèmes musicaux dont les notes se trouvent légèrement modifiées dans chaque mouvement de la composition. Il s'agit de la queue-de-cheval de Tana et du numéro de téléphone de Virginie sur le bras de Tonino, effacé par Gabriel

---

<sup>458</sup> *Ibid.*, p. 29-30.

juste après le drame. Ce dernier se trouvera entrelacé à un troisième motif, le déchirement par Tonino du plastique recouvrant un briquet et figurant une vahiné. Un dernier motif, musical par excellence puisqu'il s'agit de l'inscription d'une chanson dans le corps du texte, sera observé dans le roman *Continuer*.

### **La queue-de-cheval de Tana : décompte tragique du temps et signe du destin du personnage.**

Le mouvement de la queue-de-cheval de Tana est évoqué d'abord par Jeff puis par Geoff, deux personnages dont l'un semble le reflet inversé de l'autre, comme l'indique la proximité onomastique. Mais il apparaît aussi ponctuellement dans le monologue de Tana elle-même, et dans celui de Gabriel. Ce mouvement régulier et léger, qui évoque le balancier d'une pendule, a trait au décompte du temps. Il est d'abord perçu par Jeff dans le métro comme une image « brutale ». Tana est premièrement caractérisée par son sourire qui accueille Jeff au sortir d'un rêve, puis dans un portrait rapide qui ne s'attarde pas sur la queue-de-cheval : « Elle portait un blouson en cuir noir, un genre de Perfecto ; sa jupe était rouge avec des pois blancs et, autour du cou elle portait un foulard rouge, dans les cheveux un gros élastique qui les tenait attachés en queue-de-cheval. »<sup>459</sup> Le mouvement des cheveux apparaît quelques lignes plus loin, à travers le malaise qu'il provoque chez Jeff en raison de l'alcool : « Mais pour moi, l'image la plus brutale c'était le mouvement léger, de gauche à droite, de la queue-de-cheval qui balayait les épaules de Tana. Mes yeux fixaient le balancement ; très vite le mouvement me soulevait le cœur et je me disais, bon Dieu de bon Dieu, ça m'apprendra à boire autant »<sup>460</sup> L'antithèse qui rapproche les adjectifs « brutale » et « léger » confère à ce mouvement un effet paradoxal, un effet plus violent que ce qu'en disent les apparences, et au-delà des effets de l'alcool, on peut rapprocher cette violence du rapport entre ce balancement régulier et l'écoulement du temps, qui est en train de mener Tana, avec la rigueur et la fermeté du métronome, vers le drame.

C'est d'ailleurs sous cette forme du métronome que revient l'évocation de la queue-de-cheval de Tana dans la voix de Jeff, lorsque, dans la voiture qui le mène vers Tana trois ans après, il laisse remonter ses souvenirs de Bruxelles : « la queue-de-cheval de Tana dans le métro, cette queue-de-cheval qui danse, son rythme de pendule, de métronome, et le mélange de béton et de roche, béton et minéral »<sup>461</sup> Les anaphores des noms « queue-de-cheval » puis « béton », et le rythme binaire de ce passage, également présent dans le double complément du nom « rythme »

---

<sup>459</sup> Laurent Mauvignier, *Dans la foule*, op. cit., p. 79.

<sup>460</sup> *Ibid.*, p. 79-80.

<sup>461</sup> *Ibid.*, p. 387.

(« de pendule, de métronome »), ainsi que la brièveté des syntagmes entre virgules font entendre un souffle court, qui apparaît comme l'expression d'une angoisse. C'est seulement en ressurgissant comme souvenir que la queue-de-cheval devient figure du temps, et c'est avec le recul que l'angoisse liée au drame semble s'accrocher à son mouvement devenu attente du basculement tragique. La fin du passage mêle confusément le paysage italien réel et présent que Jeff a sous les yeux aux souvenirs du métro bruxellois. C'est dans le « mélange » que l'évocation prend tout son sens, mélange du béton et de la roche, de l'artificiel et du naturel, de la mort cachée dans les barrières du stade et des cheveux vivants, du passé et du présent où le décompte recommence avant l'instant de revoir Tana, comme si la vie entre ces deux instants n'avait été que parenthèse.

Or, le premier trait que relève Jeff dans la Tana qu'il revoit quelques pages plus loin est cette métamorphose des cheveux qui la rend méconnaissable :

Cette fille qui était Tana et n'était pas elle, du moins pas comme je croyais me souvenir qu'elle était. Elle avait les cheveux d'un noir corbeau, mais, très vite, j'ai vu comment la racine des cheveux était plus claire, d'un blond presque fauve ; les cheveux n'étaient pas attachés et tombaient sur des épaules osseuses.<sup>462</sup>

La métamorphose passe à la fois par la couleur des cheveux et leur coiffure, en-dehors de la maigreur évoquée ensuite, et c'est cette partie du corps uniquement qui détermine la vision d'ensemble de Tana et l'empêche de la reconnaître, de faire coïncider passé et présent. Jeff en vient ensuite à la voix, qui lui permet de s'approcher davantage de la Tana du passé : « oui, sans doute cette voix est bien celle de Tana, mais quelque chose en elle a changé, s'est fêlé, fissuré, ou est devenu plus grave ; une voix plus basse, un souffle plus lourd. »<sup>463</sup> Il est intéressant, puisque nous tentons de nous placer sur un plan musical, de noter que la voix trahit davantage la vérité de l'être que son apparence physique, et permet une permanence dans le souffle, malgré les fissures, au-delà des brisures imposées par le temps. Lorsque, durant les vacances en Sardaigne, Tana semble redevenir peu à peu elle-même et sortir du masque qu'elle s'était imposé durant trois ans, cette seconde métamorphose passe par le retour de la queue-de-cheval, associé à l'apparition de taches de rousseur sur la peau : « les taches de rousseur ont commencé à réveiller son visage, très doucement encore, quelques taches sous les yeux et sur le nez, c'est tout. J'ai le temps de voir qu'elle a attaché ses cheveux, qu'elle a fait une queue-de-cheval. C'est peut-être pour ça qu'il me semble qu'elle revient vers nous ? »<sup>464</sup> puis « Elle porte une queue-de-cheval et les taches de rousseur ont gagné sur le visage. »<sup>465</sup> La réapparition de la queue-de-cheval signe le retour de la vraie Tana, et la remise

---

<sup>462</sup> *Ibid.*, p. 391.

<sup>463</sup> *Ibid.*, p. 393.

<sup>464</sup> *Ibid.*, p. 418.

<sup>465</sup> *Ibid.*, p. 419.

en route du temps, du métronome qui la sort du simulacre de vie où elle était plongée depuis trois ans. La queue-de-cheval de Tana apparaît donc comme un motif musical qui, de façon discrète, revient et délivre un sens déterminant de façon implicite, tout en prenant chaque fois une couleur différente. Balancement vertigineux et désagréable, écoulement inéluctable et tragique du temps, décompte vers la mort ou vers les retrouvailles avec soi-même, vers une nouvelle vie. Toutes les variations de ce thème sont nécessaires pour « recoller les morceaux » et disent de façon un peu différente la même chose.

Un autre personnage, Geoff, perçoit cette queue-de-cheval, de manière juste ébauchée et beaucoup plus lointaine mais antérieure dans le déroulement du récit aux occurrences que nous venons de relever chez Jeff. Tana fait deux apparitions dans le monologue de Geoff, qui s'insèrent après le tout premier portrait de la jeune fille dans le métro, c'est-à-dire après que le thème musical a été posé par la voix de Jeff. Le « sujet » ou thème devra ainsi attendre de retrouver la voix de Jeff pour gagner en ampleur et se déployer pleinement. Geoff reprend d'ailleurs la parole juste après la première évocation de la queue-de-cheval et le rapprochement effectué par Jeff entre son mouvement et les effets de l'alcool, et le verbe « balancer » utilisé par Geoff pour décrire ces mêmes effets fait écho au « balancement » décrit par Jeff : « Maintenant j'avais l'impression de balancer au vent, les jambes flageolantes à cause de la chaleur qui montait et de la bière qui montait aussi dans ma tête et me brouillait la vue, de plus en plus vite ». Le lecteur passe ainsi du balancement des cheveux de Tana au balancement des jambes de Geoff, tous deux liés à l'alcool, et ce mouvement construit un lien discret, une suture implicite entre les deux monologues. Chez les deux personnages, le balancement est aussi lié à une rencontre amoureuse, puisqu'il permet chez Geoff une transition avec la pensée d'Elsie : « La bière et les images écoeurantes qui bouillonnaient dans le cerveau. Elles jouaient avec le balancement des jambes. Un pas. Un mot. Je t'aime, je tombe. [...] je voyais Elsie dans sa blouse bien repassée. »<sup>466</sup> Avant même d'être évoquée en tant que telle, Tana apparaît donc de façon détournée dans le monologue de Geoff à travers la reprise du mouvement de balancier décrit par Jeff. Les deux personnages sont ainsi rapprochés par ce motif.

C'est ensuite, au moment du drame, que la silhouette de Tana se fait une place dans la voix de Geoff :

Et elle, cette fille, après, sur la pelouse, qui était restée seule et dont j'ai vu qu'elle attendait. Qu'elle ne comprenait pas. Elle était là, hagarde. Elle essayait de remettre un élastique dans ses cheveux. Elle voulait

---

<sup>466</sup> *Ibid.*, p. 82.



refaire une queue-de-cheval et elle n'y arrivait pas. Elle répondait par un sourire à ceux qui lui parlaient. Elle ne les voyait pas, elle ne voyait personne. Puis la police s'est occupée d'elle.<sup>467</sup>

La queue-de-cheval défaits est un signe indéniable du surgissement du tragique dans la vie de Tana, les cheveux défaits sont annonceurs du chaos et la tentative de les renouer, vaine et impuissante, apparaît comme un effort désespéré pour rassembler et remettre en ordre ce qui se dilue, la vie de Francesco qui est en train de s'échapper pour faire de Tana une femme dont la sensualité s'offrira à tous et non plus à un seul. Cette coiffure se fait en effet le reflet de l'ordre établi du couple, de l'unité des deux amoureux, de même que les cheveux déliés qui accompagneront Tana durant trois ans figureront à la fois la perte de soi et la perte d'une relation amoureuse stable et durable. Le fait qu'elle ne parvienne pas à renouer ses cheveux peut donc se lire comme une façon de dire implicitement la mort de Francesco, qui n'est jamais énoncée clairement au moment du drame.

Tana elle-même voit dans la coiffure défaits<sup>468</sup> le signe du stade critique de la situation et c'est la compréhension de cet indice qui va la pousser à résister de toutes ses forces pour rester en vie :

Ma queue-de-cheval s'est défaits et j'ai vu le nœud qui me tenait les cheveux à quelques centimètres et c'est là que je comprends que mon visage est si près de la dalle de béton ; il faut se tenir sur les mains, sur les coudes, et appuyer plus fort contre le mouvement qui veut m'écraser contre le béton<sup>469</sup>

La queue-de-cheval est donc un motif primordial, qui se tient de façon discrète au cœur du drame, puisqu'elle va mettre en branle l'instinct de survie de Tana, mais le lecteur ne peut en comprendre toutes les implications et les significations qu'à la relecture. Le motif est donc musical au sens où il délivre son sens dans une sorte de refrain aux variantes infinies, sur un autre plan que celui de l'enchaînement des faits du récit. Sur un autre plan même que celui de l'enchaînement des mots, puisque le lecteur se doit surtout d'entendre musicalement le retour de ce thème, comme un thème essentiel, à la manière dont le sujet d'une fugue revient de façon obsédante et quasi-hypnotique sans que l'auditeur ait besoin de cerner les infimes modulations qui le rendent chaque fois différent. Comme dans la fugue, « œuvre écrite en style contrapuntique et entièrement basée sur le principe de l'imitation », le thème principal ou « sujet » reçoit en « réponse » une imitation qui peut se faire par « mouvement semblable » ou « mouvement contraire »<sup>470</sup>, le motif de la queue-de-cheval se répète en une variation qui parfois lui ressemble ou parfois dit son contraire, assimilé

---

<sup>467</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>468</sup> Motif récurrent dans le roman du XIX<sup>e</sup> siècle, de celle de Mme Arnoux dans *l'Education sentimentale* à celle de Jeanne Le Hardouey dans *l'Ensorcelée* de Barbey d'Aurevilly

<sup>469</sup> Laurent Mauvignier, *Dans la foule*, *op. cit.*, p. 129.

<sup>470</sup> Noël Gallon et Marcel Bisch, *Traité de contrepoint*, *op. cit.*, p. 7.

successivement à l'élan de vie, puis à la mort, puis au retour de la vie. Se laisser pénétrer par le retour d'une même mélodie suffit à donner sens à l'œuvre et à faire accéder le lecteur à une cohésion d'ensemble qui dépasse le récit, comme l'harmonie musicale s'érige de façon presque inconsciente pour dire l'ineffable.

Entre Geoff qui ignore tout de Tana et pour qui elle restera à jamais une inconnue, et Jeff qui nouera une relation forte avec elle, il y a Gabriel, qui ne connaît pas encore Tana au moment du drame mais l'accueillera chez lui le soir même, parce qu'elle est une connaissance de Jeff et Tonino. Gabriel est le troisième narrateur à évoquer les cheveux de Tana, à une seule reprise, et cette apparition fait écho à celle décrite par Geoff puisqu'elle se situe au même moment, ou juste avant, lorsque Tana erre les cheveux détachés sur la pelouse.

et puis soudain, cette voix, ce cri qui s'étouffe à côté de moi, elle est là, cette fille, je reste près de cette fille que je ne reconnais pas tout de suite. Comme un con je ne peux rien quand elle me regarde et que son regard supplie, ça y est, je la reconnais, la jupe rouge, les pois blancs. [...] Les cheveux blonds sont détachés, elle n'a plus de nœud dans les cheveux mais je reconnais que c'est elle qui était avec Tonino et Jeff, j'en suis sûr, son blouson noir, la jupe rouge, les pois blancs dessus.<sup>471</sup>

Chez Gabriel comme chez Geoff, le sentiment d'impuissance et de compassion transparaît dans le portrait de Tana, et cette vision de la jeune fille sur la pelouse permet donc de mieux construire, en creux, le portrait du narrateur. C'est entre autres par son regard sur Tana que Geoff se distingue de la conception que le lecteur peut se faire du bourreau, pour en faire, un peu plus, un être humain, suscitant la tendresse et l'empathie au-delà des actes qu'il a accomplis.

Le moment précis évoqué par Geoff où Tana tente de remettre son élastique s'était fait auparavant entendre dans la voix de Tana elle-même, qui insiste sur l'impression de ridicule et d'extension de la durée : « Et seul durait ce ridicule de ne pas arriver à remettre mon élastique et refaire ma queue-de-cheval, pendant que je voyais les inscriptions sur les barrières en béton. »<sup>472</sup> Ce moment est emblématique de la façon dont se construit le récit, par bribes, par morceaux venus de différents personnages, que le lecteur doit recoller mentalement pour élaborer sa vérité, ou ses vérités. Tana fera une seconde et dernière apparition dans le monologue de Geoff, lors de l'étape déterminante où il disparaît de sa ville et du récit. L'image de Tana hagarde sur la pelouse du stade nourrit et précipite la fuite de Geoff, elle devient l'emblème de sa culpabilité. Tana acquiert ainsi le statut la victime universelle pour le bourreau, celle dont il garde le souvenir précis et qui empêche de noyer derrière une masse collective le sentiment de culpabilité. Celle où se nourrit l'humanité de

---

<sup>471</sup> Laurent Mauvignier, *Dans la foule*, op.cit., p. 139.

<sup>472</sup> *Ibid.*, p. 140.

Geoff et qui lui interdit de devenir un monstre comme les hooligans du procès, ou comme ses frères.

Et alors je repenserai à cette fille au blouson noir et à la queue-de-cheval, du sang sur les mains, son visage hagard, dément. [...] Je marcherai dans la ville et j'attendrai, en remontant Lime Street vers la gare, de ne plus penser à cette fille que j'aurais pu aider quand elle m'a regardé et que je l'ai regardée, quand elle était devant moi sur la pelouse et que j'étais devant elle sur la pelouse.<sup>473</sup>

Le souvenir de Tana s'accompagne du mouvement de fuite qui est aussi attente de son évaporation. L'effet de miroir final marqué par les parallélismes indique que l'humanité de Geoff vient de cette capacité à se voir en l'autre, à prendre, un temps, sa place. C'est, surtout, ce à quoi nous invite le roman, faire affleurer notre humanité en prenant la place de l'autre, qu'il soit bourreau ou victime. Cet effet de reflet fait penser à la symétrie utilisée dans la composition musicale de la fugue, qui fait se refléter sujet et contre-sujet lorsqu'elle utilise « l'imitation par mouvement contraire », dans laquelle les notes se disposent en miroir, ou encore « l'imitation par mouvement rétrograde », ou les notes du sujet sont réécrites en partant de la fin, la mélodie prenant à rebours la mélodie initiale, comme en remontant le temps. Dans le canon, ces deux voix peuvent d'ailleurs se faire entendre de façon simultanée, comme si le temps musical pouvait s'écouler à la fois vers la fin et vers le début, à la manière dont le motif romanesque fait avancer le récit mais le fait en même temps revenir sur lui-même, comme Geoff avec le conditionnel passé « j'aurais pu » envisage une autre hypothèse non accomplie dans le récit.

Le motif de la queue-de-cheval, faite dans le métro, défaite par le drame, impossible à refaire au cœur du tragique, refusée durant trois ans, puis refaite trois ans après, est d'une part une façon de cristalliser dans un indice concret toute l'évolution de Tana, mais aussi de faire se rencontrer et converger tous les points de vue. En effet, les quatre narrateurs du roman y font référence, et si le thème musical est lancé par Jeff qui le mènera à son déploiement maximal, y associant la métaphore du temps et de la renaissance, il est le seul des narrateurs à ne pas voir Tana au moment du drame, à ne pas l'apercevoir hagard et les cheveux défaits. Ainsi, les retours successifs du motif permettent de combler les blancs, comme chaque variation musicale d'un thème associe permanence et changement, et de créer un kaléidoscope dont les vignettes seraient les mouvements d'une composition musicale d'une ampleur immense. Cette construction musicale est la seule peut-être qui permette d'approcher le temps de la vie, d'en restituer le passage, l'écoulement discontinu, qui fait passer par à-coups d'un moment à un autre.

---

<sup>473</sup> *Ibid.*, p. 289.

## **Le numéro effacé sur la main de Tonino : retour obsessionnel de l'indicible.**

Le matin du match, Jeff s'assoit à la terrasse d'un café en face de Tonino et voit, « écrit au stylo à bille noire, sur le revers de sa main, un numéro de téléphone. Tiens, tu ne m'as pas tout dit. Au fait, alors ? » Ce numéro est celui de Virginie et c'est cette trace visible de la rencontre qui déclenche la parole de Tonino. C'est en effet à ce moment que ce dernier se met à parler à son ami de son trouble pour Virginie, en passant par le récit de la chute de la bague à valeur prophétique. En ce matin du drame, Jeff remarque que Tonino « a choisi de ne pas effacer le numéro, de ne pas humidifier ni frotter ni rincer le dos de sa main. »<sup>474</sup>, décidant de conserver sur son corps même à la fois la trace du passé et la possibilité d'une relation amoureuse avec celle dont il a pourtant « (vidé) le sac à main ».

Ce numéro réapparaît ensuite uniquement à travers la scène de son effacement, sur le mode de la disparition. Car lorsque culmine la tension dans le stade, ou plutôt juste après, lorsque l'on prend tout doucement conscience des conséquences du choc mais que celui-ci est encore intact, Gabriel aperçoit le corps de Tonino évanoui et efface instantanément de son pouce l'encre du numéro de téléphone. Ce moment de l'effacement est d'abord raconté par Gabriel lui-même au moment présent du drame :

Oh oui, ma tristesse et la colère si grande quand je remonte la manche du Teddy et que, avec ma langue, je mouille mon pouce – je fais ça en regardant Virginie. Elle parle avec les autres, j'appuie très fort sur le revers de la main et je mouille encore le pouce et puis je recommence, plus fort, sur le revers de la main, plus fort, jusqu'à ce que, cette fois, définitivement, l'encre noire du numéro de téléphone soit complètement effacée.<sup>475</sup>

Gabriel est dans l'impossibilité de nommer Tonino, dont l'identité ne transparaît qu'à travers le « Teddy » et juste avant, « la chemise hawaïenne ». Le lecteur le reconnaît à travers ses vêtements mais son identité n'est pas nettement définie. C'est le numéro de téléphone lui-même qui permet d'ailleurs une identification certaine, comme si le personnage de Tonino se confondait avec ce numéro, devenait ce numéro. Les nombreuses répétitions de l'adverbe « fort » insistent sur l'intensité de la pression, dans une gradation ascendante jusqu'à la disparition totale de la trace : « très fort », « plus fort », « plus fort ». Les expressions « je mouille mon pouce » et « sur le revers de la main » sont reprises également dans un rythme binaire, donnant l'impression d'un geste obsessionnel, effectué dans un état second, presque hypnotique, comme surgi dans un instinct de

---

<sup>474</sup> *Ibid.*, p. 63-64.

<sup>475</sup> *Ibid.*, p. 140.

propriété irréfléchi. En effet, effacer le numéro, c'est pour Gabriel reprendre possession de Virginie, délimiter paradoxalement par l'absence, un territoire où elle n'a pas à exister.

Le même geste sera décrit par Jeff, qui l'a observé, quelques heures après, alors qu'il attend « de revoir le visage de Tonino », à l'hôpital. Et Jeff reviendra encore, durant la soirée, lorsque Gabriel tentera une mise au point avec Tonino, sur ce geste dont il tentera à nouveau de saisir la signification. Ces deux passages, variations sur un même moment perçu d'un même point de vue, résonnent comme le retour entêtant d'un motif que l'intelligence ne parvient pas à circonscrire :

Je sais pourquoi j'avais réagi à sa présence à lui alors qu'il était loin de moi et qu'au contraire, à celles de Virginie et de Benoît, si proches, je ne réagissais pas. C'est que lui, d'où j'étais, je l'avais vu faire cette chose à laquelle il était impossible de penser, lui, penché sur la main de Tonino (c'est même à ce geste que j'avais compris qu'il s'agissait de Tonino, là, allongé), sa main si molle, les pans de la chemise déchirée, l'image qui revient toujours du pouce que Gabriel avait humidifié à ses lèvres et, qu'ensuite, avec une infinie lenteur – il m'avait semblé – avec lenteur et précision, il était venu frotter contre la main de Tonino pour effacer le numéro de téléphone – alors qu'autour c'était tous ces bruits, les gyrophares, les cris d'une femme [...]. Je voyais ce pouce et ce geste et autour de nous les dossards des photographes accrédités pour le match, penchés sur ceux qui étaient allongés.<sup>476</sup>

L'impossibilité à penser le geste de Gabriel, à le comprendre, vient du contraste entre l'agitation ambiante, la terreur et la panique, perceptibles de façon à la fois visuelle et auditive (« tous ces bruits, les gyrophares, les cris d'une femme ») et la lenteur et le calme avec lequel l'action s'effectue (« avec une infinie lenteur », « avec lenteur et précision »), d'autant plus qu'elle s'effectue sans paroles. La périphrase « cette chose à laquelle il était impossible de penser » marque bien la difficulté à nommer la réaction de Gabriel en raison de son incongruité, puisqu'elle consiste à faire une priorité d'un geste qui pourrait attendre alors qu'autour de lui l'urgence s'impose. L'effet d'écho entre Gabriel « penché sur la main de Tonino » et les photographes « penchés sur ceux qui étaient allongés », tend à mettre en évidence l'aspect malsain qui relie les deux actions, le voyeurisme qui consiste à se pencher, pour Gabriel comme pour les photographes, vers une victime, non pour l'aider mais pour mettre à profit son état de passivité et de dépendance.

La deuxième évocation de ce moment par Jeff prend place lorsque, durant la soirée au bar, Gabriel reprend, en particulier pour Tonino, le récit de tout ce qui s'est passé depuis la veille, et notamment du vol des billets. Au cours de ce long récit de Gabriel, auquel Jeff laisse la place au cœur de son propre monologue, le geste d'effacer le numéro est passé sous silence. Cette évocation répond donc au besoin de combler le blanc du récit de Gabriel en restituant ce qui est tu, pour mieux insister sur l'ellipse, le mensonge par omission.

---

<sup>476</sup> *Ibid.*, p. 147.

Et je revois l'image de Gabriel devant le stade – il s'acharne et trouve le moyen de penser à faire ça, ce geste-là, patient, méticuleux, de s'acharner sur le revers de la main de Tonino, comme si la terre avait pu lui glisser sous les pieds. Comme si la seule chose à faire c'était d'effacer ce numéro et non de s'affoler encore de ce qui venait de se produire autour de lui.<sup>477</sup>

La répétition du verbe « s'acharner » témoigne de l'urgence que constitue le geste d'effacement pour Gabriel, qui apparaît comme possédé, comme étant à la marge de la folie. Le caractère obsessionnel et incontrôlable de cette pulsion apparaît dans l'expression « la seule chose à faire » qui insiste sur le fait que tout s'efface autour de Gabriel pour laisser place à ce geste qui est de l'ordre de la survie, qui devient une exigence intérieure si pressante qu'elle anéantit tout événement extérieur, tout apocalyptique qu'il soit (« comme si la terre avait pu lui glisser sous les pieds », « et non de s'affoler encore de ce qui venait de se produire autour de lui »).

L'effacement du numéro est une tentative d'annihilation du passé, elle constitue pour Gabriel une négation du réel, non seulement au moment présent du geste, mais aussi rétrospectivement puisqu'elle assimile la disparition d'une trace visuelle à l'annulation d'un moment vécu, celui d'une rencontre qui pourrait devenir amoureuse et qui menace sa relation avec Virginie. Le geste, maintes fois évoqué, soulève la problématique de la mémoire, mais tend à réduire le souvenir à la trace corporelle qu'il a laissée, et à confondre ainsi le temps – qui reste vécu – et l'espace. Faire disparaître la trace est une façon de nier, de retrancher de la ligne du temps vécu un moment dérangeant. Or la thématique de l'effacement et de la disparition, récurrente dans le roman contemporain<sup>478</sup>, est présente à un autre niveau, sous la forme du non-dit et de l'ellipse. En effet, cette action qui revient de nombreuses fois dans le récit, donc dans l'esprit des différents personnages – Jeff, Gabriel et Tonino – n'est pourtant jamais formulée dans le dialogue. D'abord, c'est Jeff qui choisit de taire ce qu'il a vu, lors de l'attente à l'hôpital :

Et moi je suis là, devant eux, et je vais *faire comme* si je n'avais pas vu Gabriel devant le stade, cherchant du regard, par brefs coups d'œil, à voir si personne n'était en train de remarquer ce geste qu'il faisait, lui, quand, *en prétextant* une caresse de réconfort sur la main de Tonino, il ne faisait que s'acharner à effacer les chiffres d'un numéro de téléphone.

Et moi qui savais l'histoire. Moi, pour faire comme lui, Gabriel, *semblant de n'avoir rien vu, de n'avoir rien à dire*. Mais peut-être que je n'avais rien vu et que désormais je n'ai plus rien à dire, comme lui non plus n'avait rien à dire au moment où, sidéré devant la surprise de lire ce numéro de téléphone [...] il avait fallu se contenter de s'étonner et ne pas se laisser gagner par la rage [...] : effacer le signe de la trahison puis l'oublier aussitôt. Pour le reste, une nouvelle fois, *faire comme si*.<sup>479</sup>

---

<sup>477</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>478</sup> Tendances analysées notamment par Dominique Rabaté dans *Désirs de disparaître* (ouvrage déjà cité), par exemple chez Tanguy Viel dans *la Disparition de Jim Sullivan*.

<sup>479</sup> *Ibid.*, p. 154-155. (je mets en italiques).

Le jeu de masques et d'illusion prend toute la place, comme le mettent en évidence les expressions « faire semblant » et « faire comme si », expression qui ouvre et clôt le passage dans une phrase syntaxiquement inachevée. Jeff fait semblant de n'avoir rien vu pour imiter Gabriel qui fait semblant de n'avoir rien vu ni fait, et qui a masqué derrière un geste de réconfort le geste d'effacer les chiffres. Tout devient jeu d'apparences et de mensonge, au point que la confusion finit par s'installer dans l'esprit de Jeff qui, s'identifiant à Gabriel qui semble avoir oublié son geste, ne sait plus s'il l'a vraiment vu ou pas. On assiste en effet au glissement d'une connaissance ferme « et moi qui savais l'histoire » à une mise en doute de la réalité de la scène passée : « mais peut-être que je n'avais rien vu » qui fait écho au déni de Gabriel, comme si la disparition voulue par ce dernier gagnait le narrateur : « effacer [...] puis l'oublier ». La répétition du pronom indéfini « rien » et l'effet d'écho créé par la comparaison « je n'ai plus rien à dire, comme lui non plus n'avait rien à dire » met en évidence l'identification de Jeff à Gabriel et le lien entre l'absence de mots sur ce geste et l'absence de réalité qui le gagne progressivement. Comme il s'est effectué dans le silence et n'a pas été formulé ensuite, ce geste n'a peut-être pas existé, de même que la charge des hooligans semblera annihilée ou annulée lors du procès. La disparition aspire les êtres et le temps, pire menace que la mort.

C'est Gabriel qui raconte le moment où Tonino s'aperçoit que le numéro a été effacé, et c'est cette prise de conscience qui va déclencher une explication entre les deux jeunes hommes. Mais cette mise au point va tourner autour de l'essentiel, de leur rivalité amoureuse, sans jamais l'aborder. « Jeff mange sans me regarder et, soudain, Tonino regarde le revers de sa main gauche. Il me regarde aussitôt. [...] Gabriel, dit-il. Je crois que tous les deux, il faudrait qu'on parle. »<sup>480</sup> L'évocation de l'endroit où la trace a disparu suffit à évoquer le geste de Gabriel, le lecteur étant invité à comprendre l'implicite à travers cette simple expression « le revers de sa main gauche », qui fait surgir immédiatement, avec évidence, la scène déjà maintes fois racontée. Tonino ne formule pas ce qu'il vient de voir, tout se passe dans le jeu de regards grâce auquel Gabriel voit Tonino voir l'absence de trace. L'effacement est aussi celui des mots qui deviennent incapables de dire la réalité du geste. Les non-dits mènent au doute, notamment chez Jeff qui se demande si Tonino a conscience du geste de Gabriel ou non lorsque la conversation décisive est lancée entre eux.

Et Gabriel face à lui, retournant l'idée que Tonino avait bien dû s'apercevoir que le numéro de téléphone n'était plus écrit sur sa main. Mais peut-être Tonino imagine-t-il que c'est normal que l'encre soit effacée,

---

<sup>480</sup> *Ibid.*, p. 174.

après tout ce qui s'est passé ? Ou peut-être qu'au contraire, il a eu conscience de tout, il a vu, il n'était pas évanoui au moment où Gabriel avait cru qu'il pouvait effacer l'encre sur sa peau ?<sup>481</sup>

Jeff semble ne pas avoir saisi le regard de Tonino sur son propre revers de main, que Gabriel a perçu, et il ne peut donc que s'interroger sur le degré de lucidité de chacun, oscillant entre la conviction que Tonino a tout vu et celle qu'il n'a aucune conscience du geste de Gabriel, et croyant même que Gabriel est dans l'incertitude lui aussi alors qu'il a nettement saisi le moment où Tonino a compris. Différents degrés d'accès au geste se croisent et s'entrecroisent. Le geste de Gabriel se retrouve ainsi au centre d'une épaisseur infinie de doute, de suppositions et de pistes échafaudées par la pensée, en raison même de l'absence de mots qui l'entoure. Ce jeu d'emboîtement autour d'un motif central rappelle la construction musicale contrapuntique, qui entrelace les voix autour d'un sujet commun répété mais métamorphosé, à la fois par l'imitation différente qu'en fait chaque voix, mais aussi par l'effet de la fusion des voix qui fait converger plusieurs points de vue de façon simultanée. Cette simultanéité musicale devient continuité textuelle.

La boucle du non-dit est bouclée lorsque Gabriel, au terme d'un discours qui est censé lever le voile sur les griefs qu'il a contre Tonino, passe sous silence le moment de l'effacement du numéro. « Sa voix raconte le retour du bar et ne fait allusion à rien qu'à la stupeur d'avoir perdu les billets. »<sup>482</sup> Gabriel construit un discours qui tourne autour de l'essentiel en insistant sur le vol des billets, devenu d'autant plus secondaire après le drame, pour ne pas dire sa jalousie.

Et il dit, Gabriel, comment il s'était finalement précipité vers Tonino en ne pensait à rien, en n'imaginant rien, mais aussi ne disant pas aux autres, à Virginie, que c'était Tonino qu'il avait reconnu sur le brancard [...]. Il n'a pas parlé du dos de la main. Ni du numéro, de ce qu'il a fait tout de suite, sans réfléchir. Il n'a pas parlé de ça et il arrête de parler, alors même que Tonino continue, lentement, du bout des ongles, à déchirer l'image de plastique sur le briquet.<sup>483</sup>

Le lecteur qui a cru que le numéro effacé allait permettre à la parole de se lever entre Tonino et Gabriel reste sur sa faim. Les mots achoppent et c'est justement l'impossibilité à dire dans le dialogue le sens du geste de Gabriel, son urgence et sa folie, qui met fin au discours et en brise brutalement le cours, comme on le voit dans le lien implicite de cause à effet contenu dans la conjonction « et » : « Il n'a pas parlé de ça *et* il arrête de parler ».

---

<sup>481</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>482</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>483</sup> *Ibid.*, p. 195.



## **Le briquet déchiré : dire la concomitance du désir et de la mort.**

Si la parole, autour du numéro effacé, reste sous le signe du manque et de l'absence, un autre geste d'amputation métaphorique renouvelle, tout au long de cette conversation tronquée qui gomme l'essentiel, le mouvement de disparition et prend ainsi la place de celui qui n'est pas dit. C'est celui qu'effectue Tonino durant le long récit de Gabriel, et qui est évoqué à la fin du passage précédent. Celui dont le bras a connu une forme d'amputation par le gommage du numéro, enlèvement d'une sorte de couche extérieure de peau sur laquelle s'affichait une trace de son intimité, s'applique à déchirer le plastique d'un briquet qui représente une femme au torse nu. Ce motif revient six fois en dix pages, soit plus d'une fois toutes les deux pages, et s'il s'étire sur une infime partie du roman, il semble relayer le motif du geste d'effacement sur le bras, voire le concurrencer jusqu'à ce qu'ils s'évanouissent en même temps, comme les deux voix d'un canon musical tirent leur beauté de leur simultanéité. Le motif du briquet prend place à partir du moment où Tonino réclame une explication avec Gabriel et s'achève lorsque Tana les rejoint dans le bar, amenant avec elle le choc de la mort de Francesco. Il semble permettre le passage de Virginie – éloignée par l'effacement du numéro et la jalousie de Gabriel - à Tana qui viendra symboliquement prendre sa place dans – et non plus sur – les bras de Tonino, et également transposer sur le plan concret le geste d'amputation subi par Tonino, en prenant le sens d'une sorte de vengeance indirecte de Tonino sur la fille représentée sur le briquet dont il va progressivement détruire le corps. Car, comme le dit Jeff, après avoir lancé « je ne sais quelle proposition de parole, eh bien non, il se tait. ». Ce geste nerveux et compulsif prend la place de ses mots, et il rappelle celui de Jeff déchirant le sous-verre en lamelles lorsque Tonino parlait, geste dans lequel nous avons pu lire une métaphore de l'écriture. Tout en accomplissant ce geste, Tonino évite de regarder Gabriel face à lui, qui se rapproche, et guette le retour de Tana dans la rue. Nous en mettons bout à bout les différentes évocations :

Le briquet qui slalome entre les doigts courts et trapus de Tonino. Le briquet que Tonino regarde quand les ongles et les doigts arrêtent de tapoter sur la table, ou bien de compter une nouvelle fois les secondes de silence et d'impatience.<sup>484</sup>

Tonino regarde, sur le briquet, l'image de la vahiné entre ses doigts. D'un côté on voit la fille de dos, mais surtout son déhanchement et le monokini orange, puis, accessoirement, qu'elle regarde l'atoll à l'ombre des palmiers, les bras écartés et relevés haut, les mains dans l'épaisse chevelure noire tandis que sur l'autre face elle montre ses seins nus, le visage relevé, la bouche entrouverte et les yeux mi-clos. Tonino regarde les deux images successivement, amusé peut-être, surpris en tout cas, comme si le briquet était le corps de la fille. Alors il s'imagine sans doute qu'elle danse autour de lui, mais, en attendant, ce sont ses doigts à lui qui font passer

---

<sup>484</sup> *Ibid.*, p. 188.

au-dessus et au-dessous la vahiné et les palmiers, comme un bâton de majorette, pendant que Gabriel se rapproche de la table.<sup>485</sup>

Et moi, à côté de Tonino, j'ai regardé ses mains et le jeu qu'elles avaient entrepris avec le briquet, dès que Gabriel a dit les premiers mots. [...] Je regarde ça et ce que je vois d'abord, c'est le revers de sa main tourné et retourné pendant qu'il tripote ce briquet qui semble n'appartenir à personne, peut-être oublié sur la table par quelqu'un qui était là avant nous.<sup>486</sup>

Sur le briquet, l'image de la fille, c'est une feuille de plastique. Tonino commence à en déchirer le haut, doucement. Il regarde ses doigts travaillant à ce geste de déchirer le haut du plastique et, pendant ce temps, Gabriel continue de parler.<sup>487</sup>

Déjà le haut est nu, blanc. C'est comme si Tonino pelait une orange, que la peau formait autour de sa main un bracelet ou une guirlande. C'est ça. La fille n'a plus de tête, l'image n'a plus ni ciel ni atoll à l'horizon, et se resserre sur le corps amputé de la fille.<sup>488</sup>

Devant la place de Tonino, le briquet est blanc, entièrement, et à côté le plastique est déchiré et chiffonné – j'aperçois ce bleu saturé d'un ciel de carte postale et la peau orangée de la fille, mais fripée, froissée. [...] je vois alors très nettement la rue avec, au milieu, comme une boule chiffonnée, froissée : le corps de Tana dans les bras de Tonino.<sup>489</sup>

Ce second motif qui s'entrelace au premier remplace les mots de Tonino, qui reste silencieux, et annonce métaphoriquement le retour de Tana, jouant le rôle de prolepse à travers une étrange intuition de Tonino pour qui le geste de déchirement semble un décompte avant le surgissement de la mort sur la scène du roman.

Le jeu de Tonino avec le briquet semble en effet être assimilé à une figure du temps qui s'écoule, puisque son mouvement de « (slalom) » vient au départ remplacer le tapotement des ongles sur la table, et le décompte des secondes de « silence » avant le dialogue entre Tonino et Gabriel. Puis le mouvement de déchirement du plastique qui représente la vahiné débute « dès que Gabriel a dit les premiers mots ». Ce jeu prend donc bien la place des mots de Tonino, et le regard de Jeff est attiré par « le revers de sa main tourné et retourné » lorsqu'il impose le mouvement de va-et-vient au briquet. Or l'expression a été employée précédemment pour désigner l'endroit exact où le numéro de Virginie était inscrit. De plus, ce briquet a pour caractéristique de « n'appartenir à personne », de pouvoir être pris en possession par n'importe qui, en l'occurrence par Tonino, et le geste d'effacement par Gabriel a été justement un geste de réappropriation presque physique de Virginie. La femme représentée sur le briquet figure la femme inspirant le désir, en l'occurrence Virginie. Elle est de l'ordre du fantasme que Tonino met lui-même à mort symboliquement par le déchirement progressif du plastique, démantelant le corps désiré ou désirable. Il reproduit en même

---

<sup>485</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>486</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>487</sup> *Ibid.*, p. 193-194.

<sup>488</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>489</sup> *Ibid.*, p. 197.

temps le geste d'effacement effectué par Gabriel sur son bras, comme on le voit dans le rapprochement avec l'orange pelée. Une peau extérieure est enlevée comme lorsque l'on efface ce qui se trouve à la surface de la peau. Paradoxalement, la femme nue est mise à nu une seconde fois à la manière dont Tonino a été mis à nu par le geste de Gabriel. Mais cette seconde nudité a les traits de la disparition et de la mort, comme on le voit dans le vocabulaire de la négation et de l'absence dans les deux derniers passages : le haut du briquet est « nu », « blanc », le corps de la jeune fille « amputé » puisque la fille « n'a plus de tête, l'image n'a plus ni ciel ni atoll » ; puis le briquet entier est « blanc ». Eros et Thanatos se rejoignent encore lorsque la femme censée susciter le désir sexuel est mise à mort. Mais à travers cette mise à mort, c'est aussi celle de Francesco qui se dit, cette mort qui vient d'avoir lieu, auprès de Tana, et n'a pu encore être dite directement dans le monologue de celle-ci. Cette mort qui est au centre du récit ne semble être jamais formulée avec tant d'évidence qu'à travers le geste prémonitoire de déchirement de la jeune fille du briquet, Tonino la mettant de manière métaphorique au cœur du récit juste avant le retour bouleversant de Tana. Le dernier extrait rapproche nettement le corps de la vahiné et celui de Tana, comparé à « une boule chiffonnée, froissée », rappelant le plastique et la jeune fille pour lesquels les mêmes adjectifs sont employés quelques lignes plus haut. Cette jeune fille d'abord amputée d'une partie de son corps, comme Tana l'est d'une partie d'elle-même par la mort de Francesco, puis entièrement anéantie, figure donc à la fois l'italienne et son mari, les deux faces d'une même catastrophe. Ce moment tragique où Tana s'effondre dans les bras de Tonino sous les yeux de Jeff annonce la fin du roman qui sera son envers, l'embrassement dont Jeff sera le spectateur signant le début d'un mouvement inverse de renaissance et d'élévation. Instinctivement et immédiatement, le jeu des corps a dit vrai. Mais le désir pour celle qui vient d'être approchée par la mort est encore indicible.

A la fois évocation de Virginie et de l'effacement définitif du désir pour elle, mais aussi de Tana – nouvel objet du désir encore tu – amputée d'une partie d'elle-même, et enfin de Francesco dont la mort prend l'aspect du déchirement d'un corps féminin, le geste nerveux de Tonino répond surtout au besoin de faire advenir du vide, de l'air, de donner une forme à l'absence. En ce sens, il est aussi – comme le déchirement du sous-verre par Jeff – métaphore du travail du romancier, qui consiste à tourner et faire tourner autour du vide, à laisser le blanc affleurer en déconstruisant les fantasmes préfabriqués, à dire en tournant autour du non-dit et des béances entre les mots. En effet, le jeu visuel inscrit au départ sur le briquet semble déjà une métaphore du roman puisqu'il s'agit d'une illusion d'optique, et la description de son fonctionnement invite à une réflexion sur les pouvoirs de l'illusion et de l'imaginaire. Les effets sur Tonino des « deux images » qu'il regarde « successivement » sont décrits par les adjectifs « *amusé* peut-être, *surpris* en tout cas », et le

lecteur voit donc le personnage se laisser prendre au piège d'une illusion, d'un tour de passe-passe qu'il accepte de prendre pour la réalité, puisqu'il se comporte « comme si le briquet était le corps de la fille ». Or c'est exactement ce pacte tacite qu'accepte de respecter le lecteur de roman. Puis Tonino entre dans une illusion qui rejoint le rêve et le fantasme puisqu'il « s'imagine sans doute qu'elle danse autour de lui, mais, en attendant, ce sont ses doigts à lui qui font passer au-dessus et au-dessous la vahiné et les palmiers, comme un bâton de majorette ». On peut lire dans cette phrase une métaphore des pouvoirs du roman et du romancier, et une mise en abîme du fonctionnement de l'œuvre, qui suscite l'imaginaire du lecteur, le plonge dans une fiction qu'il croit vraie, tout en faisant appel à son propre pouvoir créatif. Se croyant victime ou objet d'une illusion, le lecteur, comme Tonino, en est l'acteur et le sujet. Il déploie ses propres talents d'illusionniste en croyant entrer dans l'illusion d'un autre. La tournure emphatique met en effet en évidence « ses doigts », groupe nominal dont le déterminant possessif est repris de façon emphatique dans l'expression « à lui », et on voit bien que de chaque côté de ce groupe nominal, la danse change de côté. En effet, le sujet féminin du verbe « danser » dans la première partie de la phrase devient masculin après la conjonction de coordination « mais » qui inverse les rôles, car les doigts de Tonino dansent eux aussi, on l'entend dans le rythme binaire « au-dessus et au-dessous » et on le comprend avec la comparaison du briquet avec un bâton de majorette. « En attendant », ce sont les lecteurs qui sont plongés dans une sorte de danse, oublient la réalité les entoure dans ce trompe-l'œil du roman, comme Tonino oublie la présence de Gabriel qui s'approche de la table. Comme le dit la locution conjonctive « pendant que » insistant sur la simultanéité du mouvement menaçant de Gabriel vers Tonino, le jeu visuel du briquet qui semble mettre en abîme l'attrait de la lecture, entraîne un oubli du temps, une plongée dans un autre temps, répétitif, circulaire, hypnotique, le temps romanesque où le tragique devient danse, où la mort qui s'approche devient déchirement d'une femme nue. « En attendant », nous lecteurs, croyons également voir simplement un personnage déchirer un briquet alors que nous sommes maîtres et acteurs du sens, alors que, si nous devenons lecteurs actifs et si nous entrons dans cette danse, nous construisons un autre sens.

Les trois motifs musicaux observés dans *Dans la foule* sont chaque fois l'expression détournée, sans mots, à travers des mouvements ou des gestes, ou un simple trait physique, de ce que les personnages ne peuvent dire par les mots : le décompte du temps tragique dans le métronome du mouvement des cheveux, la mort de Francesco visible dans la queue-de-cheval dénouée – motif qui pourrait également être lu comme une métaphore sexuelle-, la jalousie de Gabriel supérieure à l'urgence du drame et de la mort, et le désir de Tonino pour Tana tout juste veuve, devenue vahiné déchirée et doublement mise à nu. Ce sont donc les traumatismes et les

tabous, et en particulier la supériorité du désir sur la mort – antinomie au cœur du tragique et de son dépassement- qui sont exprimés, déformés, tronqués, métamorphosés, mêlés, dans le retour obsessionnel de ces motifs qui signifient dans leurs silences. Ce qui rejaillit sur le plan musical, pour les personnages comme pour l’auteur, est ce qui ne peut être dit autrement.

De plus, ces motifs peuvent finalement tous être lus comme des mises en abîme du fonctionnement de l’œuvre. La queue-de-cheval est une figure du temps, du tragique et de la façon dont l’auteur noue et dénoue le destin du personnage. L’effacement du numéro sur le bras met en jeu le rapport au temps et à l’oubli, et rappelle l’acte du romancier lui-même lorsqu’il efface un personnage du récit, ou une relation amoureuse qui aurait pu naître entre Virginie et Tonino. Cette proximité avec les enjeux de la littérature et du roman en particulier est encore plus nette, nous l’avons vu, pour les gestes de déchirement de Jeff et Tonino, du sous-verre pour le premier et de la vahiné du briquet pour le second, le jeu visuel du briquet devenant lui-même une métaphore de la fiction. Ces motifs, en lien avec la mort et la disparition, ont donc tous à voir avec le tragique, et figurent le temps dans l’espace romanesque. Motifs visuels engendrant un tableau par petites touches impressionnistes, la façon répétitive dont chacun surgit dans le texte romanesque, chaque fois même et autre, les rapproche de variations musicales sur un même thème. Comme dans la fugue, où l’exposition du sujet, puis sa réexposition, alternent avec le divertissement, ces motifs secondaires semblent nourrir un arrière-plan du roman, mais en disent long sur le premier plan, comme le divertissement fait résonner le thème de façon encore plus puissante, ou encore comme le silence laisse se déployer le son qui le précède.

Ce langage musical agit à un double niveau, puisque ce qui ne peut être dit verbalement par les personnages est aussi ce qui ne peut être dit par l’auteur, et en délivrant un message de façon indirecte et silencieuse, ils nous délivrent aussi une piste sur la façon dont l’œuvre doit être lue. L’œuvre nous invite doublement à cette lecture musicale, par l’insertion concrète de motifs musicaux, dont le retour régulier l’invite à aller au-delà des silences qu’ils recouvrent, et par la mise en abîme d’elle-même que ces motifs contiennent. L’aspect musical est donc signifiant à un double niveau, parce que les motifs dont le lecteur entend le retour obsédant nous disent métaphoriquement le caractère inachevé de l’œuvre, tout en nous plongeant en même temps dans cette écoute musicale de l’œuvre où nous construisons dans les silences, les béances, les interstices. Le tragique se nourrit et se gonfle de ces motifs où affleure doublement le silence, et où le lien profond entre vie et mort subit des torsions et des soubresauts imprévus. Comme dans *l’Offrande musicale* de Bach où la

mélodie s'inverse puis se métamorphose selon des principes mathématiques rigoureux<sup>490</sup>, la réécriture du motif le rend presque méconnaissable et étranger à lui-même, et son retour est en même temps nouveauté. Il donne un autre rythme au récit, fait de reculs et d'avancées, derrière le rythme apparemment linéaire du « sujet », et c'est dans ces chaos successifs que les silences entre les notes prennent tout leur sens, eux qui font résonner la note précédente et appellent la suivante. C'est aussi dans ce rythme obsessionnel et lancinant que se dit l'acharnement du tragique à condamner les êtres, et leur acharnement à lui résister.

Comme déchirer le plastique du briquet revient à déchirer un rêve de pacotille, un décor factice défini par un atoll et des palmiers, le lecteur doit déchirer les fantasmes préfabriqués pour accéder à un voyage littéraire neuf et non standardisé. Il faut arracher la couche extérieure pour dépasser la fausse nudité de la vahiné, pour éveiller un désir qui ne soit pas de carton pâte. La mise à nu paradoxale est à la fois métaphore du désir de Tonino et de celui du lecteur, déchirant l'écho premier des mots pour tenter d'y entendre la musique des motifs cachés. La mise à nu de l'œuvre passe par l'envers du décor, et c'est à un travail similaire que l'auteur se livre en écrivant. Lorsque Jeff, à la fin du roman, s'apprête à voir son désir pour Tana déçu, il lit *Don Quichotte* : « Moi je lis Don Quichotte, mais mes yeux glissent et remontent vers elle, vers Tana »<sup>491</sup>. Prisonnier de ses illusions et d'un idéal préconstruit comme Don Quichotte l'est des clichés de ses lectures chevaleresques, mais aussi comme nous, lecteurs, le sommes des attentes construites par nos lectures qui voudraient voir le narrateur enlacer celle qu'il a enlacée dans l'hôtel bruxellois, Jeff sera détrompé par la réalité du désir de Tana pour Tonino, et le lecteur sera bousculé et réveillé par le souffle imprévisible et vivant du roman. Comme les variations musicales sur un même sujet associent la permanence et le changement, ce que l'on croit voir ou entendre se répéter amène parfois un changement fulgurant et devient méconnaissable. Tonino prend la place de Jeff – ou de Francesco - comme une mélodie inverse ses intervalles et devient autre lorsque la partition est lue à l'envers, ou encore comme l'anneau de Moebius constitue une partition à une seule face lorsque l'on croit en voir deux. Tous les motifs récurrents que nous avons évoqués – et notre étude n'en est que très partielle- associent la permanence et le changement -changement de point de vue, changement de rythme, même motif répété à deux moments différents...- à la façon dont le contrepoint associe le même et l'autre, en répétant un sujet pour y intégrer des modulations, comme dans la forme musicale de la fugue.

---

<sup>490</sup> Notamment lorsque la partition est réécrite selon la forme mathématique de l'anneau de Moebius, dans les canons 1 et 2 de l'œuvre.

<sup>491</sup> *Ibid.*, p. 423.

### 2. 3. 3. Quand le texte romanesque se mue en texte musical : les chansons dans le corps du roman.

La musique prend une place explicite, qu'elle n'avait pas auparavant, dans le roman *Continuer*, puisque le chanteur David Bowie, et en particulier la chanson *Heroes*, y est évoqué à neuf reprises et que le lecteur ne lit jamais plus d'une quarantaine de pages sans que revienne ce motif lancinant. Avec *Continuer*, la chanson devient un fil qui s'étire tout au long du récit et développe ses potentialités pour dire autrement le tragique où se débattent les personnages.

#### *Staying Alive* ou l'invitation au chant tragique

Cette place accordée à la chanson dans le corps même du texte semble préfigurée par le titre *Staying Alive* des Bee Gees qui rythme la fin de *Dans la Foule*, avant les retrouvailles avec Tana puis après, lorsque la voiture de Tonino les emmène, elle et sa sœur, en Sardaigne. Cette chanson, qui n'est évoquée que deux fois, occupe toutefois une place significative, de par le sens de son refrain qui résonne à la fois comme un cri de désespoir et un appel à la survie – ceux de Tana et peut-être aussi de Jeff -. Elle insère, en italiques, une autre langue dans le fil du récit, la langue anglaise qui reviendra, sous une forme beaucoup plus aboutie et développée, avec *Heroes* dans *Continuer*, chanson qui date de la même année, 1977, et s'ancre donc exactement dans le même contexte temporel, alors que les deux contextes spatiaux où elles sont écoutées diffèrent complètement, de l'Europe à l'Asie mineure. Un effort pour restituer le rythme même de la chanson dans les lignes du roman apparaît : « la seule cassette disponible qu'on avait pu écouter pendant notre trajet avait été celle des Bee Gees, qui nous faisaient rire lorsqu'ils répétaient *Staying Alive, Staying Alive, ho, ho, ho, ho, Staying Alive*, en étirant sans fin le dernier *Alive* ; nous chantions avec eux et les imitions en enfumant la voiture »<sup>492</sup> Le lecteur entend la chanson et se voit presque obligé, s'il la connaît, de la fredonner, puisque les paroles du refrain en sont restituées telles quelles, en incluant les « *ho* » qui ne constituent pourtant pas des paroles en tant que telles. Le lecteur entend les voix sorties de la cassette, mais aussi celles des personnages qui se superposent aux précédentes, et sa voix intérieure propre vient s'y mêler. Ce passage est une invitation à écouter le roman musicalement mais aussi à le chanter, à y ajouter sa propre voix. Cette inscription de la chanson dans les mots mêmes est emblématique du travail de participation demandé au lecteur, dont la partition est à écrire. Or, le caractère inachevé du refrain lui-même est bien noté puisque le dernier mot s'étire « sans fin » : inachèvement de l'œuvre musicale, de l'œuvre romanesque.

---

<sup>492</sup> *Ibid.*, p. 381-382.

Inachèvement de la vie qui renaît sans fin de ses cendres malgré la mort, comme le traduit le destin de Tana à ce moment du récit.

C'est encore au rire qu'est associée la chanson lors de sa deuxième et dernière apparition, lorsque Grazia réclame sans cesse d'écouter les Bee Gees au cours de l'interminable trajet en voiture : « mais là, nous ne rions plus tellement en entendant *Staying Alive, Staying Alive*, et si nous voulions nous aussi rester en vie, il faudrait que ça s'arrête, on n'en pouvait plus, plus du tout ; elle riait d'entendre Tonino lui jurer qu'il allait l'étrangler avec la bande de la cassette ou la pendre par les pieds avec »<sup>493</sup> La chanson permet de rire et d'ironiser sur son sens puisque la volonté de rester en vie est déplacée avec humour. La peur de la mort s'en trouve conjurée, ce qui n'est pas sans rapport avec la renaissance dont Tana prend à ce moment le chemin. La présence des paroles, pourtant très limitée dans ce roman, surgit donc de façon tout à fait significative, avant et après les retrouvailles avec Tana, et elle constitue déjà à ce titre un motif déterminant, d'autant plus que la mort de Francesco ne sera jamais évoquée lors de ces retrouvailles, et qu'elle prend ici une voie détournée et distanciée pour s'exprimer malgré tout, en dépit du silence, dans la violence soudaine des verbes « étrangler » et « pendre », qui mettent en scène de façon hyperbolique une mise à mort fictive. Même si c'est avec humour que les paroles de la chanson sont rapprochées du moment vécu par les personnages, derrière le rire un lien se noue entre survie et mort : pour « rester en vie, il faudrait que ça s'arrête ». La dualité qui fonde l'existence et son caractère tragique apparaît bien là, derrière la plaisanterie : pour continuer, il faut en finir, comme Tana avec Francesco. Les titres du premier et du dernier roman de notre corpus entrent ainsi en résonance avec le roman central.

Une autre chanson, en français, apparaît dans le fil du même roman, de façon encore plus discrète mais également signifiante, lorsque Jeff tente de résumer les trois ans écoulés entre le drame et le procès au début de la troisième et dernière partie : « et sur toutes les radios et dans les supermarchés le refrain de *C'est la ouate*, alors que dans le monde la ouate s'était déjà déchirée depuis longtemps et qu'il n'y avait même plus l'illusion du repos »<sup>494</sup> Cette fois la chanson surgit dans le présent du personnage, et n'est plus un vestige du passé, elle restitue une époque que Jeff vient de vivre et son sens métaphorique est approfondi quelques lignes plus loin : « ma peur de comprendre que nous vivons à l'air nu et que nous n'avons pas de peau assez solide pour nous protéger des coups de griffes et des morsures, que notre peau c'est déjà notre chair, et chanter *C'est la ouate, c'est la ouate* »<sup>495</sup> La chanson révèle donc de façon paradoxale à la fois une époque

---

<sup>493</sup> *Ibid.*, p. 409.

<sup>494</sup> *Ibid.*, p. 293.

<sup>495</sup> *Ibid.*, p. 294.



violente et un apprentissage violent et lucide du personnage, qui se découvre seul, fragile et vulnérable contrairement à ce que dit la litanie rassurante et enveloppante du refrain. La douceur aveuglante du coton dit son envers, la prise de conscience de la brutalité du monde et de la vie, sur un mode ironique qui était peut-être déjà présent dans les paroles elles-mêmes.

### ***Heroes* de David Bowie : le motif musical du sommeil entrelacé avec la musique elle-même**

Dans *Continuer*, le langage musical semble se déployer pleinement, car il est à la fois présent sur le plan du motif du sommeil – qui revient de façon récurrente et musicale à la manière des motifs analysés dans le roman *Dans la foule* – et sur le plan du corps même du texte, où la chanson *Heroes*, entremêlée à ce motif du sommeil, prend une place déterminante. Déjà annoncée par la scène de sommeil de Samuel au tout début du roman, qui propulse Sibylle dans l'énergie du départ, la scène finale de coma à l'hôpital fait surtout un écho délibéré à l'épisode des bords du lac où Sibylle observe Samuel endormi. Si nous rapprochons ces deux passages, nous remarquons un effet de miroir très net et lourd de sens, d'autant plus que c'est sur cette fin évasive que s'achève le roman<sup>496</sup>.

Une inversion évidente s'impose tout d'abord : dans le premier passage, c'est la mère qui regarde son enfant endormi. Cette scène est rapprochée explicitement de celle qui la précède, dans l'appartement, après la nuit de l'arrestation de Samuel, parce que Sibylle retrouve une expression qui lui manquait alors : « Il se repose en chien de fusil – oui, elle a retrouvé l'expression – et il dort comme il dormirait chez eux, dans sa chambre. Sauf qu'ici rien ne les sépare, qu'il n'y a ni porte ni verrou »<sup>497</sup> Une progression s'est déjà instaurée entre les deux scènes similaires où Sibylle regarde son fils dormir, avant le départ et après le départ : dans leur appartement, elle avait dû entrer dans sa chambre pour le voir dormir, alors qu'au cœur des grands espaces d'Asie mineure, il s'endort auprès d'elle sans méfiance. Et puis, il y a cette mémoire du langage retrouvée. Avant le départ et avant même la décision de ce départ, Sibylle semblait en effet avoir perdu les mots justes : « Il dort, recroquevillé en chien de fusil, ou en cuiller, elle ne sait plus l'expression exacte, les expressions qu'elle connaissait par cœur lorsqu'elle était plus jeune se sont toutes plus ou moins évaporées de son vocabulaire, ça aussi s'est appauvri en elle. »<sup>498</sup> Alors que la période qui a précédé le départ se caractérise par une dégénérescence de la mémoire mais aussi de l'ensemble de la personne (« ça aussi »), un mouvement de perte et de dégradation, le voyage inverse cette tendance en permettant à

---

<sup>496</sup> Les deux passages que nous rapprochons ici se situent aux pages 137-141 pour le premier, et aux pages 230-235, soit les dernières du roman, pour le deuxième.

<sup>497</sup> *Ibid.*, p. 137-138.

<sup>498</sup> *Ibid.*, p. 46.

Sibylle de récupérer des facultés perdues. Le passage du temps, qui semblait avoir pour effet un vieillissement prématuré, se transforme en un rajeunissement inattendu, renversant la courbe. Elle, auteure d'un roman de jeunesse qui avait perdu les mots, les retrouve, et on peut voir dans ce retour du vocabulaire perdu un effet du contact renouvelé avec les mots grâce à l'écriture du carnet de voyage. C'est la proximité de la mort qui semble être à l'origine de cette renaissance, d'une part à travers la mise en parallèle de ces deux scènes de sommeil, état de semi-mort où le corps s'arrête et où la vie se met entre parenthèses, et d'autre part à travers l'expression « chien de fusil », qui évoque une arme au repos et n'est pas sans faire allusion au pistolet que Samuel emportera dans la montagne et qui insinuera l'éventualité du suicide dans l'esprit de Sibylle et du lecteur. La sieste au bord du lac développe ce qui était très bref dans la première sieste de Samuel dans l'appartement, et la scène de l'hôpital, où le sommeil change de côté et de forme, ira plus loin encore dans l'exploration de ses possibles, à la manière d'un motif musical qui se reproduit en prenant chaque fois une couleur ou une tonalité différente.

Le sommeil est associé à un rythme apaisé et ralenti : l'immobilité du dormeur et la lenteur de sa respiration amènent chaque fois à l'immobilité de l'observateur, invité à une pause. Ainsi, au bord du lac, Sibylle stoppe son mouvement pour observer son fils « comme elle n'a pas pu le faire depuis des années » et « elle entend son souffle et laisse sa main, ses doigts juste devant la bouche de Samuel, pour que son haleine lui caresse les doigts, ce souffle léger qui s'échappe d'entre ses lèvres » puis elle

approche la main, et, à quelques centimètres de sa joue, de ses paupières, elle dessine une caresse qu'elle n'ose pas faire – elle a trop peur de le réveiller, trop peur de la réaction qu'il pourrait avoir. Alors elle fait semblant, elle promène ses doigts à un ou deux centimètres de sa peau, et elle ose, un instant très court, toucher la pointe de ses cheveux.<sup>499</sup>

Le mouvement est ainsi réduit à sa forme minimale, et ce rétrécissement dans l'espace, où le contact devient frôlement et où la caresse se fait à distance, comme on le voit avec la mention de dimensions précises (« à quelques centimètres de sa joue », « à un ou deux centimètres de sa peau »), correspond à l'apaisement du souffle, « léger », et au rétrécissement du temps, où l'« instant très court » peut contenir l'immensité d'une relation restaurée. C'est pour rétablir l'intensité du lien par-delà la frontière imposée par le coma que Samuel va reproduire le reflet de cette caresse, dont il a eu connaissance grâce au carnet, alors qu'il se trouve face à sa mère à l'hôpital :

Il entend juste son souffle – ce léger sifflement qui sort de sa bouche ou de son nez, léger, léger, mais qui lui va droit au cœur, et il se dit que bientôt il va oser poser sa main sur la sienne, mais pas encore, pas encore. Il va se

---

<sup>499</sup> *Ibid.*, p. 139.

contenter de passer ses doigts tout près de son visage, il va faire comme s'il caressait ses joues, ses yeux, sa bouche, mais sans la toucher, il n'oserait pas, il n'osera jamais.<sup>500</sup>

Ces deux passages symétriques se font écho parfois au mot près : « il juste entend son souffle » répond à « elle entend son souffle », la négation du verbe « oser » est reprise : « il n'oserait pas » rappelle « une caresse qu'elle n'ose pas faire », même si la mère « ose, un instant très court, toucher la pointe de ses cheveux », alors que le fils agit « sans la toucher », différence instaurée par le statut de fils ainsi que par la nature du sommeil, rendant la mère « extrêmement fragile ». L'adjectif « léger » qualifie le souffle de la mère, rassurant, après avoir qualifié celui du fils, mais il est répété trois fois dans le passage de l'hôpital, car il est le signe rassurant de la vie qui continue. Le verbe « caresser » fait écho au nom « caresse » et l'expression « faire comme si » remplace « faire semblant » et « promener ses doigts » devient « passer ses doigts ». Le parallélisme « il n'oserait pas, il n'osera jamais » exprimant la réticence du fils à entrer en contact avec la mère, reprend le rythme anaphorique du premier passage « trop peur de le réveiller, trop peur de la réaction qu'il pourrait avoir » pour dire une peur qui prend une forme différente : une appréhension pour la mère face aux réactions encore imprévisibles de son fils en mutation, et l'angoisse de porter atteinte à sa mère par maladresse pour le fils, à la fois physiquement et moralement.

La peur de l'agressivité de l'autre s'est muée en peur de faire mal à l'autre, la relation s'est modifiée et a gagné en confiance, grâce à la proximité de la mort, - qui est rappelée juste après (« Stéphane et Arnaud, oui, ils ont été là et sans doute ils seraient morts tous les deux si eux n'avaient pas été là ») - et qui place l'enfant en position de parent protecteur et de gardien du lien. Car si le premier passage s'achevait par la découverte par Sibylle – en vraie prêtresse d'Apollon, dieu des arts - du lien musical qui existait entre elle et son fils, lorsqu'elle se saisit de ses écouteurs et les place sur ses oreilles, le second s'achève par le don volontaire et conscient des écouteurs de Samuel à sa mère – alors qu'ils lui étaient empruntés sans son accord lors de la sieste au bord du lac- et ce cadeau musical se fait à la fois pour faciliter le retour à la vie de sa mère, et pour garantir la valeur de leur lien à ses yeux, pour l'assurer de son amour. C'est seulement après avoir « (appuyé) sur *Play* », geste qui répète exactement celui de sa mère, que Samuel « ose poser ses doigts sur les siens »<sup>501</sup>. Chacun commence donc par « entendre » le « souffle » de l'autre, et finit par entendre la musique de l'autre. Les sons musicaux succèdent aux sons déjà mélodieux, « sifflement » pour Sibylle, du souffle de vie qui s'échappe de leur bouche, « haleine » qui est aussi caresse. La musique est ainsi à la fois souffle et sensation tactile, donnant « la *chair de poule* » à Sibylle la première fois, et « (s'infiltrant) [...] dans son corps [...] dans son sang » la seconde fois.

---

<sup>500</sup> *Ibid.*, p. 232.

<sup>501</sup> *Ibid.*, p. 234.

La musique réveille et entretient le souffle de vie, et si la première fois, la chanson de David Bowie est trace du passé, elle devient la seconde fois signe de l'avenir, comme le disent les derniers mots du roman, prononcés « en murmurant », dans un souffle : « je te le promets, on le fera, tous les deux, on finira notre voyage. »<sup>502</sup> La façon dont le motif qui entrelace musique et sommeil revient dans le roman fait penser aux formes d'imitation en vigueur dans la fugue, pour passer de « l'antécédent » au « conséquent ». Elles sont au nombre de quatre : « l'imitation par mouvement semblable » qui ne fait que décaler l'antécédent comme dans un canon, « l'imitation par mouvement contraire » où les intervalles entre les notes sont inversés, dans une structure en miroir de l'antécédent, « l'imitation par mouvement rétrograde » qui aligne les notes à rebours, en les lisant à l'envers, et « l'imitation par mouvement rétrograde et contraire » qui combine les deux dernières<sup>503</sup>. La scène de la sieste de Samuel au bord du lac et celle du coma de Sibylle à l'hôpital sont imitations l'une de l'autre, puisque les mots qui les décrivent se font véritablement écho, mais elles inversent le regard de l'observateur et deviennent miroirs l'une de l'autre, comme dans l'imitation par mouvement contraire. De plus, la première propulse la relation vers un rapprochement, et la seconde remonte le temps à la recherche de la source de la relation, comme dans l'imitation par mouvement rétrograde. Cette subtile combinatoire qui permet de passer de l'une à l'autre serait donc une « imitation par mouvement rétrograde et contraire », et le « langage musical » semble ainsi pouvoir s'appliquer à la réécriture du motif romanesque.

La façon dont la chanson *Heroes* s'inscrit dans le corps même du texte, parfois juste par l'apparition du nom de Bowie sur la page, simple note rappelant le motif, parfois à la manière d'un thème longuement déployé, où les paroles apparaissent sur la page, en dit beaucoup sur le fonctionnement du roman. Le texte de cette chanson se construit progressivement dans le fil du récit, en même temps que se construit son sens et sa portée dans celui-ci pour le lecteur. Nous l'avons vu, les relations entre les personnages s'articulent et évoluent autour de cette chanson qui en est le témoin. Rappelons rapidement les étapes de cette évolution qui associe dans un même mouvement la chanson *Heroes* et la relation mère-fils. D'abord, « les premières notes d'une chanson de David Bowie viennent [...] remplir le cerveau (de Samuel) – quelque chose enfin pour combler ce vide douloureux [...], quelque chose pour consolider le rythme de sa respiration dans sa poitrine, putain, merde, qu'est-ce que je vais foutre maintenant ? »<sup>504</sup> La chanson a le rythme de sa colère et de son désespoir, elle ne fait que renforcer ce rythme effréné. Puis elle vient couper brutalement la conversation tentée par Sibylle : « Tu enlèves tes écouteurs, Sam. Il le fait lentement,

<sup>502</sup> *Ibid.*, p. 235.

<sup>503</sup> Noël Gallon et Marcel Bitsch, *Traité de contrepoint*, op. cit., p. 7.

<sup>504</sup> Laurent Mauvignier, *Continuer*, op. cit., p. 49.

à contrecœur, elle le voit. Mais il le fait. Ça grésille encore, elle lui demande de couper le son. » Sibylle tente d'exprimer son idée de voyage à Samuel lorsque le son est coupé, mais cette tentative est brisée : « elle veut lui parler d'une idée, de – non, pas tout de suite, et puis elle attend, elle cherche quelque chose dans son regard à lui, qui ne vient pas. Il est gêné, il baisse les yeux. Et puis,

*Play.* »<sup>505</sup>

La mise en valeur du mot anglais détaché sur la page par le blanc typographique montre que la chanson n'existe encore que comme irrémédiable mur entre la mère et le fils, ce mot remplace les paroles de la chanson qui ne peuvent pas encore être dites, car elles n'ont pas encore de sens. La chanson de Bowie joue le rôle pour Samuel que pourrait jouer n'importe quelle chanson : le couper des mots de sa mère, l'enfermer dans sa solitude. La chanson n'existe encore que par le silence qu'elle crée entre mère et fils, alors qu'elle permettra ensuite un dialogue renoué. Après « *play* », c'est le vide qui surgit, sur la page et entre la mère et le fils.

Avant que la chanson *Heroes* ne soit directement intégrée au corps du récit et qu'elle devienne facteur de lien entre les personnages, le nom de Bowie surgit à nouveau discrètement sur la page à propos du nom du cheval de Samuel : « Starman et Sidious, à cause d'une chanson de Bowie et de *Star Wars*. »<sup>506</sup> Le détour se fait donc par une autre chanson du même artiste, qui permet de lier étroitement le thème de la chanson à une figure centrale du roman –sinon un autre motif musical qu'il conviendrait d'approfondir- : le cheval, dont la mort sera l'occasion d'une réflexion sur l'art, et dont la présence prend sa source dans la rencontre même avec Gaël, à travers le cheval ailé de la station Mobil, lui-même revisité par le rêve.

Un autre détour musical se fait avant d'être amené au noyau même que constitue la chanson *Heroes*, non plus à travers une autre chanson du même artiste, mais à travers un autre chanteur : Kurt Cobain, dont la musique prend le rythme de la rage de Samuel contre sa mère – qui épouse la mépris de son père- après que les personnages ont frôlé la mort dans les eaux fondues des glaciers. « *Boum. Boum. Boum.* La musique qui tape. La voix de Kurt Cobain et l'œil de Samuel sur sa mère. »<sup>507</sup> Avant de nous faire entendre les mots eux-mêmes, l'auteur restitue le rythme de la musique sur la page. Un rythme dur et agressif, mais aussi le rythme d'un cœur qui bat. La musique épouse la haine comme elle épousera ensuite l'amour du fils pour sa mère. Les références musicales sont donc chaque fois le signe du lien malade puis soigné entre les deux personnages.

---

<sup>505</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>506</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>507</sup> *Ibid.*, p. 119.

C'est une dizaine de pages plus loin que les paroles de la chanson *Heroes* s'inscrivent à leur tour, encore partiellement, sur la page du roman, mais sans que le titre en soit encore donné. Elles surgissent en rapport avec la jeunesse de Sibylle qui en 1994 connaît le bonheur avec Gaël : « la chanson qui parle de la chute du mur de Berlin, *I / I will be king / And you / You will be queen...* »<sup>508</sup> L'inachèvement des paroles, mais aussi l'incomplétude du rôle que va jouer la chanson, est marqué par les points de suspension et par la place choisie pour les citer, tout à la fin du chapitre. Le titre est absent mais la chanson est associée à la chute d'un mur, ce qu'elle permettra métaphoriquement entre la mère et le fils. Les paroles surgissent instantanément sans être introduites, sans aucune cassure avec le corps même du récit, comme s'il s'agissait des mots de l'auteur, ce qui laisse s'infiltrer dans le texte même un langage d'un autre type, le langage musical. L'espoir porté par ces paroles s'avèrera illusoire pour Gaël et Sibylle, séparés par le mur de la mort, mais leur pouvoir s'ancrera dans le présent même du récit en rapprochant la mère et le fils, comme si ces mots prenaient dès cette page une vertu incantatoire et magique.

Le texte de la chanson avance donc pas à pas, en même temps que le rôle de la chanson dans le roman prend forme, et cette continuité qui se dessine en creux fait de ce motif une énigme à élucider, un jeu, d'ailleurs suggéré par le mot « *play* ». La prochaine étape, celle où Sibylle prend les écouteurs de son fils et se trouve envahie par son passé à travers le présent de son fils, celle où la chanson devient lien, est aussi celle où les paroles du refrain apparaissent presque intégralement, le lecteur avançant peu à peu dans la découverte de celles-ci – s'il ne les connaît pas déjà - en même temps qu'il avance dans la construction du sens et du rôle de la chanson dans le roman. Le mot « *Play* » est repris ici, et ce mot qui traduisait l'absence de communication permet l'avènement d'un formidable et improbable lien, plus fort que le temps : « elle entend les vibrations de la moto qui résonne en elle, le cuir du blouson de Gaël et la voix de Bowie, *I / I will be king / And you / You will be queen / Though nothing / Will drive them away / We can be heroes / Just for one day.* »<sup>509</sup> Placées à la même place que précédemment, à la fin d'un chapitre, ces paroles peuvent laisser un goût d'inachèvement et résonner à leur guise dans l'esprit du lecteur, invité à une écoute musicale du texte du roman qui prend un autre aspect, se nourrit d'une autre matière. Le « *play* » inverse son effet et le vide qu'il laisse advenir est celui d'une rencontre et non plus d'un mur. De plus, le « *we* » qui reliait vainement Sibylle au Gaël perdu de son passé, devient peu à peu un pronom qui la relie à son fils, qu'elle emmène dans un voyage fou dont ils sont les héros, et qui la rejoint sans le savoir dans l'amour pour cette chanson. La chanson cristallise donc, dans ses réapparitions successives,

---

<sup>508</sup> *Ibid.*, p. 126-127.

<sup>509</sup> *Ibid.*, p. 141.

tout l'enjeu du roman qui est le destin de la relation entre la mère et le fils, vacillant au bord du vide au début du roman, puis renaissant de la confrontation avec la mort.

C'est dans le détour du rêve, dont elle est la bande son lorsque Sibylle replonge dans son passé avec Gaël, que le titre de la chanson est enfin donné : « Elle entend soudain le son d'une chanson d'une chanson de Bowie, un son de casque, ah oui, c'est la musique qui sort de son casque de motard, il écoute *Heroes* et il a vingt-sept ans, il aura toujours vingt-sept ans »<sup>510</sup> C'est ensuite que le destin de la chanson va prendre un nouveau tournant, inextricablement lié à celui des personnages, puisqu'à nouveau associée dans le rêve à un passé révolu qui ne passe pas, elle va faire émerger la possibilité d'un futur dans les dernières pages du roman, futur fait d'un nouveau voyage et surtout d'un nouveau lien, restauré, entre la mère et le fils. Le troisième et dernier « *Play* » du roman fait surgir la chanson dans les oreilles d'une Sibylle alitée, sous l'impulsion de Samuel mais il la fait surtout surgir sous une autre forme : les paroles sont traduites en français, donc véritablement assimilées, voire digérées par le texte romanesque, et non plus citées directement mais reformulées par Samuel, qui va rebondir sur celles-ci pour prolonger les mots de Bowie par les siens propres, pour écrire lui-même la suite de la chanson :

une chanson qui parle de devenir roi et de devenir reine, de nager comme les dauphins, même si ce n'est que pour un jour, une chanson qui parle de se maintenir debout même si c'est pour un jour, d'être ensemble, des héros pour un jour, *et* Samuel ne sait pas pourquoi il le dit mais il le dit en murmurant, on finira notre voyage, maman, on va continuer, on le fera, il faut qu'on continue [...] on finira notre voyage.<sup>511</sup>

La conjonction « et » marque la continuité entre les mots de la chanson, qu'il fait siens en les reformulant, et ceux qui sont les siens et qu'il arrive enfin à prononcer. Le roman peut s'arrêter car les mots d'amour et d'espoir de Samuel pour sa mère ont enfin pu se dire, et ce par le truchement de ceux d'un autre. La chanson, dont le texte s'est déroulé petit à petit au fil du roman, de façon de plus en plus explicite, en même temps que son rôle entre les personnages devenait de plus en plus compréhensible, semble avoir enfin accouché de ce dont elle était porteuse : d'autres mots, ceux d'un fils pour sa mère. Mais l'accouchement ne s'arrête pas là, car le mécanisme musical d'appropriation d'une chanson dans le corps même du texte pour produire d'autres mots invite le lecteur à suivre cette voie de la création. L'inachèvement déjà évoqué de ce roman prend en effet la forme musicale de la fugue, forme qui se définit par la possibilité de répéter à l'infini les variations de ses motifs, et dont le nom s'avère bien sûr très évocateur pour ce roman en forme de fuite. La façon dont le texte de Bowie se mue insensiblement, au détour d'un « et », en texte inventé par Samuel, pointe du doigt le fonctionnement du roman, qui nous invite à déposer nos mots à la

---

<sup>510</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>511</sup> *Ibid.*, p. 235.(je mets en italiques)

suite de ceux de l'auteur, et à assimiler une vision du monde pour construire la nôtre, dans le sillage laissé ouvert par le roman. Pour écrire notre propre texte dans les silences du roman comme Samuel écrit sa propre chanson dans les silences de la chanson de Bowie. La façon dont le texte intègre en son corps même le corps de la chanson nous invite à continuer, à faire nôtres les mots de l'auteur pour les intégrer à notre propre histoire, parce que l'écriture est toujours réécriture. L'écriture ne semble être que l'envers ou le prolongement de la lecture, ce qui rejoint d'ailleurs l'expérience personnelle de Laurent Mauvignier, qui enfant découvrit les deux de manière indissociable<sup>512</sup>. Le titre *Heroes* invite à voir dans cette chanson une métaphore du roman, les héros de la chanson prenant peu à peu la forme des deux personnages du roman, puis celle, peut-être, du lecteur, qui par les pouvoirs de la littérature devient lui aussi *hero, just for one day*.

La façon dont la chanson est d'ailleurs progressivement découverte par le lecteur, qui doit « recoller les morceaux », fait l'effet d'un sujet musical, qui comme dans la fugue se déploie dans une sorte de tournoiement où la répétition se mêle à l'évolution, où des paliers sont montés puis descendus, où l'on croit revenir en arrière pour être ensuite projetés en avant : la chanson est à la fois mur entre les personnages – lorsque les écouteurs les coupent l'un de l'autre - et force d'écroulement de ce mur, elle est surgissement d'un passé tragique et dépassement présent et futur de ce tragique, mais tout cela n'est pas linéaire et n'évolue de pas de façon régulière. Ce sont les à-coups selon lesquels la chanson semble imposer son rythme au roman qui sont le reflet du rythme non linéaire du temps et de la vie, et des incohérences dans lesquelles elle nous plonge. Le rythme musical, tirant et étirant à hue et à dia un même sujet en lui faisant subir des transformations, parfois invisibles, parfois fulgurantes, est le rythme même du temps. La façon dont l'œuvre se fait musicale, par la répétition modulée du même, est une façon de déployer un autre niveau, au-delà des mots, les motifs du même et de l'autre, de l'identité et de la différence, qui sont au cœur de la réflexion philosophique ouverte par le roman. La musique se fait lien entre la mère et le fils, lien entre l'auteur et le lecteur à un niveau supérieur aux mots, et lien du lecteur avec les autres, en lesquels il est invité à voir une facette différente de lui-même, une modulation nouvelle de l'humain, comme la mélodie surgie dans un nouveau mouvement de la fugue n'est que la variante revisitée d'un même sujet.

---

<sup>512</sup> Laure Adler, émission *Hors-champs*, France Culture, septembre 2014. Laurent Mauvignier raconte avoir découvert la lecture avec *Un bon petit diable* de la Comtesse de Ségur, et simultanément l'écriture avec le désir d'inventer une suite au roman.



*Apprendre à finir pour Continuer, Dans la foule, à exister...* la puissance programmatique des titres dit le chemin à la fois semblable et dissemblable auquel ces romans invitent le lecteur. Leurs personnages, figures de noyés, offrent à l'imaginaire leur présent inextricable, nœud tragique où ils s'enferment, champ de bataille d'où, dans la boue d'un passé obsédant, leurs frêles silhouettes tentent de s'extirper, traquées par un avenir qui semble déjà joué d'avance. Pourtant c'est de cette boue même qu'ils vont sculpter la matière de leur lutte, et de cette violence qu'ils vont tirer la force d'avancer malgré tout vers un temps informe et neuf d'où quelque chose va advenir. Ne pas finir, à tout prix. Entretenir le souffle même lorsque le filet de vie risque de disparaître, retourner la possible asphyxie en une formidable inspiration qui déjoue les terreurs. Car le souffle qui anime ces voix est inextinguible, ce souffle qui fait naître les mots des silences et les silences des mots, ce souffle musical qui déploie aussi un autre langage, capable d'accéder à l'ineffable. Menacé lui aussi de vide, il sait, à la manière d'une composition en contrepoint, faire résonner l'écho du son dans le silence, unir les contraires et du même faire naître l'autre. Comme la phrase de Vinteuil, la musique de l'œuvre mauvignienne « (épouse) notre condition de mortel », et « la mort a avec elle quelque chose de moins amer, de moins inglorieux, peut-être de moins probable. »<sup>513</sup>

---

<sup>513</sup> Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Paris, Grasset, 1913, p. 179.

## **Bibliographie**

### 1. **Oeuvres romanesques de Laurent Mauvignier**

- ***corpus de travail***

*Apprendre à finir*, Paris, Editions de Minuit, 2000.

*Dans la foule*, Paris, Editions de Minuit, 2006.

*Continuer*, Paris, Editions de Minuit, 2016.

- ***autres romans de Laurent Mauvignier***

*Loin d'eux*, Paris, Editions de Minuit, 1999.

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

*Seuls*, Paris, Editions de Minuit, 2004.

*Le Lien*, Paris, Editions de Minuit, 2005.

*Des hommes*, Paris, Editions de Minuit, 2009.

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

*Tout mon amour*, Paris, Editions de Minuit, 2012.

*Autour du monde*, Paris, Editions de Minuit, 2014.

### 2. **Ouvrages critiques**

- ***ouvrages portant sur l'oeuvre de Laurent Mauvignier***

*L'ironie : formes et enjeux d'une écriture contemporaine*, volume dirigé par Didier Alexandre et Pierre Schoentjes, Paris, Garnier, 2013.

*Existe-t-il un style Minuit ?* sous la direction de Michel Bertrand, Karine Germoni et Annick Jauer, Presses Universitaires de Provence, 2014 .

*Ecrire le contemporain : sur l'oeuvre de Laurent Mauvignier*, sous la direction de Michel Bertrand et Alberto Dramati, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2018

*La langue de Laurent Mauvignier : « une langue qui court »*, sous la direction de Jacques Dürrenmatt et Cécile Narjoux, Dijon, Editions Universitaires de Dijon, 2012.

« Cette épaisseur qui est le luxe suprême du roman : le temps », entretien de Laurent Mauvignier avec Johan Faerber, <https://diacritik.com>, 8 octobre 2018.

- ***ouvrages généraux***

Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.

J.L. Austin, *Quand dire c'est faire* [1962], Paris, Editions du Seuil, 1991.

Henri Bergson, *Matière et Mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit* [1896], Paris, Presses Universitaires de France, Quadrige, 2007.

Henri Bergson, *La Pensée et le Mouvant* [1934], Presses Universitaires de France, Quadrige, Paris, 1998 .

Dorrit Cohn, *La transparence intérieure, modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Editions du Seuil, Paris, 1981.

Gilles Deleuze, *Le Bergsonisme* [1968], Paris, Presses Universitaires de France, Quadrige, 2011.

Noël Gallon et Marcel Bitsch, *Traité de contrepoint*, Paris, Durand Editions Musicales, 1964.

Edmund Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, [1964], traduction française Henri Dussort, Paris, Presses Universitaires de France, 1996.

Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable* [1961], Paris, Editions Points, collection « Points Essais », 2015.

Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation* [1980], Paris, Armand Colin, 2009.

Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie* [1872], Paris, Le Livre de Poche, 2013.

Dominique Rabaté, *Désirs de disparaître, Une traversée du roman français contemporain*, Rimouski, Tendence Impression, 2015.

Dominique Rabaté, *Poétiques de la voix*, José Corti, Paris, 1999.

Jean-Michel Rabaté, *James Joyce*, Hachette, *Portraits littéraires*, 1993.

Paul Ricoeur, *la Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Editions du Seuil, 2000.

Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre* [1990], Paris, Editions du Seuil, 2015.

Paul Ricoeur, *Temps et récit 1*, Paris, Editions du Seuil, 1983.

Paul Ricoeur, *Temps et récit 2. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Editions du Seuil, 1984.

Paul Ricoeur, *Temps et récit 3 : Le temps raconté*, Paris, Editions du Seuil, 1985.

Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.

Jean-Paul Sartre, *Situations, I, Essais critiques* [1947], Paris, Gallimard, 2010.

Pierre Schoentjes, *Poétiques de l'ironie*, Paris, Editions du Seuil, 2001.

Tzvetan Todorov, *Les Abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1995.

Dominique Viart, « *Formes et dynamiques du ressassement* », *Ecritures du ressassement*, Modernités 15, Presses Universitaires de Bordeaux, 2001.

### 3. Autres oeuvres littéraires citées

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

Samuel Beckett, *L'innommable*, Paris, Editions de Minuit, 1953.

Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Paris, Grasset, 1913.

Claude Simon, *La Route des Flandres*, Paris, Editions de Minuit, 1960.

## *Table des matières*

*Introduction* .....p 2

1. **Un impossible et impalpable présent, toujours guetté par la dissolution dans le passé ou dans l'avenir** .....p.8

**1.1. Une structure romanesque qui fait refluer le temps vers un passé indépassable** .....p.10

1.1.1. Affleurement d'un passé interminable dans *Apprendre à finir* .....p.10

1.1.2. *Dans la foule*, un récit aspiré par un centre invisible.....p.12

1.1.3. *Continuer* vers le deuil d'un passé refoulé : un voyage initiatique.....p.17

1.1. **Jeux de reflets : des micro-événements pour approcher l'évènement tragique de façon décalée** .....p.23

1.2.1. A l'ombre du stade : déplacer le regard.....p 23

1.2.2. Deux épisodes kirghizes où se précise la menace qui pèse sur la grande échappée.....p.28

1.3. **Des voix qui se dédoublent entre désir aveugle d'oubli et décillement lucide**.....p.32

1.3.1 Une chronologie fantasmée par les personnages pour nier l'absence..... p.32

- Le désamour nié dans *Apprendre à finir* : une fin reportée , p. 32

- La mort niée par Tana ou le refus de la brisure., p. 34

1.3.2. Une illusion qui se dévoile peu à peu comme telle, entre dédoublement et ventriloquie : la voix double d'*Apprendre à finir* .....p .44

- Une voix qui trahit sa propre impuissance à construire un possible, p.44

- Une voix ventriloque qui ouvre la voie à un passé bâillonné, p.48

1.3.3. D'autres voix qui se dédoublent entre fuite en avant et regard éclairé sur le passé : Tana, Sibylle, Geoff .....p. 56

1.4. **Un avenir déjà écrit : Destin, Dieu ou hasard ? Tana et Sibylle, deux trajectoires marquées du sceau de la fatalité**..... p. 61

1.4.1. Prolepses et prophéties, les signes ironiques d'une fatalité à l'œuvre *Dans la foule*.....p. 61

1.4.2. L'ironie tragique des objets à la permanence cruelle..... p.73

1.4.3. Une lignée maudite..... p.83

1.4.4. Une propension fatale à anticiper l'avenir et à « ne pas être entièrement dans son geste » .....p.87

- Tana, Thanatos avant l'heure, p. 87

- Sibylle, funambule en équilibre précaire entre passé et avenir, p. 89

1.5. **Recomposer le passé pour conjurer la fatalité : Sibylle et Samuel**.....p. 94

1.5.1. La musique, présence de l'absence, afflux du passé dans le présent.....p. 94

1.5.2. Un voyage vers l'autre..... .p.98

1.5.3. Un accès complexe au passé mêlant souvenirs, rêves et écriture.....p.101

Un exemple : la figure du cheval , p.104

2. **Respirer ou la possibilité d'un présent habité : prendre le risque du vide pour passer de l'étouffement à l'inspiration**.....p.108

**Le motif du souffle comme fil conducteur du tragique dans les trois romans**

2.1. **L'évènement tragique comme respiration contre la menace d'asphyxie**..... .p. 109

2.1.1. La mort, sursaut de vie pour Tana .....p. 109

-résister grâce au vide : se faire roseau., p. 111

-tentation et refus de l'asphyxie, p. 112

-un tableau marin en forme d'apologue, p. 116

-appel de la mort et renaissance, un même souffle, p 118

2.1.2. Le vacillement tragique, un appel d'air pour Jeff dans l'étouffement du quotidien..... p.120

2.1.3. Pourrissement et fissure : le désastre souhaité comme un « coup de vent » dans <i>Apprendre à finir</i> .....	p. 123
2.1.4. « Entendre comment on pense par le souffle » : l'échappée « au grand air » de Sibylle et Samuel.....	p. 136
<b>2.2. Le présent « rassemblé » : force du lien et possibilité d'une fin</b> .....	p. 144
2.2.1. L'accès au hors-temps , entre tragique et extase.....	p.144
-L'indissociable présence d'Eros et Thanatos : « la douceur des bras étouffants ».	p. 145
-Instants décisifs de bascule du temps : l'évènement.	p. 156
2.2.2. Des rituels, métaphores du temps qui passe.....	p.161
-Ongles et ourlets : « reprendre le dessus »,	p. 162
-Fumer une cigarette et chevaucher à cru : apprendre à en finir avec le passé,	p. 166
-Se maquiller et cuisiner : renaître pour la victime et le bourreau,	p. 169
2.2.3. Trois fins en forme de pages blanches.....	p. 179
-Des fins qui ne finissent pas,	p. 179
-Le motif de la page blanche,	p. 181
<b>2.3. Les béances de l'œuvre comme invitation au souffle créateur et à l'inspiration musicale</b>	
.....	p. 187
2.3.1. Les figures de l'écrivain : tirer sa présence de l'absence et donner vie à la mort même.....	p.188
-Sibylle : « peindre un cheval mort »,	p.188
-Jeff : déchirer pour rassembler,	p.191
2.3.2. L'art du contrepoint : des motifs musicaux qui ramènent aux sources du tragique.....	p. 194
-La queue-de-cheval de Tana : décompte tragique du temps et signe du destin du personnage ,	p.198

-Le numéro effacé sur la main de Tonino : retour obsessionnel de l'indicible, p. 204

-Le briquet déchiré : dire la concomitance du désir et de la mort, p. 209

2.3.3. Quand le texte romanesque se mue en texte musical : les chansons dans le corps du roman.....p. 215

-*Staying Alive* ou l'invitation au chant tragique , p. 215

-*Heroes* de David Bowie : le motif musical du sommeil entrelacé avec la musique elle-même, p. 217

*Conclusion*.....p. 225

*Bibliographie* .....p. 226

*Table des matières*.....p.229