UNIVERSITÉ LYON III
JEAN MOULIN

Faculté des Lettres et Civilisations
Département des Lettres Modernes

Poétique de l'incompréhension dans les romans et récits de Laurent Mauvignier

Julien Boudsocq

Mémoire de Master 2
Sous la direction de Gilles Bonnet

Soutenu le 14 septembre 2018

Je tiens à remercier mon directeur, Gilles Bonnet, pour sa confiance et son intérêt tout au long de ce mémoire. Mon travail n'aurait pas été tel qu'il est sans sa bienveillante patience.

J'adresse également un remerciement sincère à Carole Catifait, pour avoir eu un jour l'inspiration de me faire découvrir l'œuvre si belle de Laurent Mauvignier.

Merci à Terry, pour sa rigoureuse relecture.

Et enfin à Camille, évidemment, pour son soutien sans faille.

Je dédie ce travail à tous les incomprenants…

SOMMAIRE

SOMMAIRE **4**

ABRÉVIATIONS **7**

INTRODUCTION **9**

PREMIÈRE PARTIE – L'INCOMPRÉHENSION PAR DÉFAUT : L'ACUITÉ D'UN SENTIMENT **17**

A. CE QU'INCOMPRENDRE VEUT DIRE 17

1. Le sentiment d'incompréhension à l'œuvre 17

a. Qu'est-ce que comprendre ? 17

b. Sentiment d'incompréhension et émotion incompréhensionnelle 18

c. Mécompréhension, non-compréhension, incompréhension 20

2. Événement et remise en question incompréhensionnelle 23

a. L'événement comme surgissement incompréhensible 23

b. De la perception individuelle 28

c. Le sujet, le monde et les autres : une crise événementiale 31

d. Événement de l'incompréhension, avènement de l'écriture 32

B. EXPRESSIONS DE L'INCOMPRÉHENSION 33

1. Incompréhension et vision 33

a. La vision face au réel incompréhensible : entre réalité et déréalité 33

b. L'attention aux menus faits du quotidien 35

c. Leurs yeux ne se rencontrèrent plus 36

2. Incompréhension et indicible 39

a. Du vide dans la parole 39

b. « La sensation de buter contre » : nommer l'innommable 40

c. Le secret et l'ellipse : formuler l'informulable 41

C. UNE BLESSURE SOMATISÉE 44

1. Une incompréhension qui (s'en) prend (au) corps 44

a. L'incompréhension comme blessure 44

b. L'incorporation du vide 45

c. Se réapproprier son corps : un enjeu incompréhensionnel 46

3. Le « souffle coupé », ou l'incompréhension en travers de la gorge 47

a. Une thématisation de l'étouffement : des personnages à bout de souffle 47

b. L'incompréhension la gorge nouée 48

c. Un discours syncopé 49

4. Entre le silence et le cri : acoustique de l'incompréhension 55

a. Le cri 55

b. Le rire 56

c. Le silence, ou ravaler le dire 57

d. La sourdine, ou une éthique sonore de l'incompréhension 58

DEUXIÈME PARTIE – LA VIE INTÉRIEURE DE L'INCOMPRENANT : UN MENTALISME CRITIQUE 60

A. LES TEMPORALITÉS DE LA CONSCIENCE INCOMPRENANTE 67

1. Le présent : temporalité d'ancrage de l'incompréhension 69

a. Le présent d'énonciation : l'instant de la réalisation incompréhensionnelle 69

b. Sur quelques usages du présent de narration 71

c. Le présent gnomique : une manière paradoxale de s'identifier comme incomprenant 74

d. Dynamique incompréhensionnelle du présent 75

2. Un « passé qui ne passe pas » : la temporalité du ressassement et du regret 77

a. Le passé composé : ordonner les causes d'une actuelle incompréhension 77

b. L'imparfait temporel : un jeu de perspectives insatisfaisantes 79

c. L'irréel du passé : l'expression d'un irrémédiable regret 80

3. L'avenir et le possible : les temporalités de la prescience, de l'hypothèse et du souhait 81

a. Le futur de perspective : une incompréhension ultérieure 82

b. La volition aveugle : le souhait d'une résolution de l'incompréhension 84

c. Le conditionnel présent : la mélancolie du souhait 86

B. UNE INQUIÉTUDE DU SUJET : LIMITES EXISTENTIELLES DE L'INCOMPRENANT 87

1. Une parole qui n'est pas pleinement personnelle 89

2. Soi-même comme un autre : dissociation et dislocation de l'incomprenant 92

a. L'autre comme un étranger 93

b. La dépersonnalisation 94

c. La désubjectivation 95

TROISIÈME PARTIE – VERS UN DÉPASSEMENT DE L'INCOMPRÉHENSION : UNE ÉTHIQUE DU LIEN 99

A. L'INDIVIDU ET LA COMMUNAUTÉ : PARADOXES DE LA SOLITUDE 101

1. De la désagrégation sociale 105

a. Un néo-réalisme social 105

b. Une conscience et des intérêts de classe ? 106

c. Une crise de la famille moderne 109

2. Perspectives politiques de la solitude : une réappropriation du sensible 117

a. Donner la parole aux sans-voix 117

b. Les modalités d'une implication de l'écrivain : un engagement désengagé 120

B. PAR-DELÀ L'INCOMPRÉHENSION : UNE POÉTIQUE DE L'*ENSEMBLE* ? 123

1. Résonance et choralité : la part de l'autre avec soi 128

a. Une contextualisation polyphonique du dire 128

b. Deux cas singuliers : *Autour du monde* et *Plus sale* 135

2. Une parole intérieure commune 141

CONCLUSION 143

BIBLIOGRAPHIE 146

ABRÉVIATIONS

Pour des notes plus claires, nous nous référerons aux œuvres de Laurent Mauvignier dans le corps même de notre étude, en utilisant les abréviations suivantes ainsi que leurs éditions correspondantes.

ŒUVRES ÉTUDIÉES

LE …… *Loin d'eux*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « double », n°20, 1999.

AF …… *Apprendre à finir*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « double », n°27, 2000.

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

PS …… *Plus sale*, Paris, Inventaire-invention, coll. « Textes », 2002.

S ...…… *Seuls*, Paris, Éditions de Minuit, 2004.

DF …… *Dans la foule*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « double », n°60, 2006.

DH …… *Des hommes*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « double », n°73, 2009.

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

AM …… *Autour du monde*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « double », n°105, 2014.

C …… *Continuer*, Paris, Éditions de Minuit, 2016.

AUTRES ŒUVRES DE RÉFÉRENCE

LL …… *Le Lien*, Paris, Éditions de Minuit, 2005.

TA …… *Tout mon amour*, Paris, Éditions de Minuit, 2012.

RB …… *Retour à Berratham*, Paris, Éditions de Minuit, 2015.

LB …… *Une légère blessure*, Paris, Éditions de Minuit, 2016.

« Chère incompréhension, c'est à toi que je devrai d'être moi, à la fin[1]. »

Samuel Beckett

[1] BECKETT Samuel, *L'Innommable* [1953], Paris, Minuit, coll. « double », 2004, p. 63.

INTRODUCTION

De nouvelles modalités d'écriture de la conscience permettent de relever, chez certains écrivains français contemporains, un paradoxe remarquable et renouvelé du personnage romanesque. Héritée des polémiques autour de la notion d'intériorité depuis l'invention du monologue intérieur au tournant du XXe siècle, cette nouvelle conception du sujet traduit dans les discours du personnage une construction identitaire en porte-à-faux, entre affirmation de soi et expression d'une insatisfaction existentielle. Pris dans un processus de « contextualisation critique de [sa] parole[2] », le sujet ainsi introduit doit beaucoup, sans pour autant s'y conformer, à l'innommable narrateur beckettien, cité en exergue de notre travail, qui cherche son unité par une suite de questions sans réponses et qui est alors contraint, identique à lui-même dans sa non-identité, de demeurer étrange par l'appréhension de sa propre extranéité. Dans ces œuvres principalement subjectives, la conscience est mentalement dramatisée et conserve, « à la fin », sa dimension critique.

Livrés au réel et à la langue, les personnages de Laurent Mauvignier incarnent, à leur manière, le renouvellement de ce défaut d'adéquation, voire d'incarnation, qui s'expérimente par l'interaction, à la fois monologale (entre soi et soi) et dialogale (entre soi et autrui)[3]. L'écrivain, qui a toujours reconnu en Beckett une figure tutélaire, est entre autres l'auteur d'une œuvre romanesque très cohérente, presque entièrement éditée aux éditions de Minuit, qui puise dans une écriture à la fois polyphonique et introspective les ressorts dramatiques de situations incompréhensionnelles.

Dans *Loin d'eux* (1999), son premier roman, écrit comme une succession de monologues alternés, une famille tente de surmonter la stupéfaction du suicide du jeune Luc, mais est confrontée à une communication nécrosée et à un délitement interrelationnel. Le roman suivant, *Apprendre à finir* (2000), reprend ce thème de la rupture, cette fois-ci dans un cadre plus directement conjugal, en mettant en scène la parole d'une femme qui espère illusoirement se réconcilier avec son mari convalescent. Dans *Ceux d'à côté* (2002), le viol

[2] RABATÉ Dominique, *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 1999, p. 12.

[3] Voir KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, *Les interactions verbales*, I, Paris, Armand Colin, 1990, p. 14-17. L'autrice rappelle en effet que le monologue ne se réduit pas à un discours monologique ; au contraire, tout discours est, ne serait-ce que virtuellement, dialogal, ou *a minima* dialogique. Le monologue se caractérise donc par une dialogisation interne : lorsque je me parle à moi-même, je me parle à moi-même comme à un autre.

d'une voisine vient perturber la studieuse solitude de Catherine, la jeune narratrice, en l'enfermant dans la culpabilité ainsi que dans la crainte que le redouté inconnu, errant fantomatique, finisse par revenir pour elle. La même année est publié un court texte moins connu mais néanmoins intéressant, *Plus sale*[4] (2002), monologue érotique d'un narrateur anonyme qui ne peut s'empêcher de revivre dans la honte le désir d'une fusion avec ses partenaires, par la violence du contact charnel. Deux ans plus tard, le roman *Seuls* (2004) illustre exemplairement son titre *a priori* paradoxal, en déclinant au pluriel un sentiment de profonde solitude : Tony n'ose pas avouer à son amie Pauline qu'il l'aime depuis l'enfance, même lorsque celle-ci emménage chez lui le temps de chercher un nouveau logement, après qu'elle s'est séparée de Guillaume. Lorsque Pauline retourne finalement auprès de son ancien compagnon, Tony se sent abandonné et, ne pouvant plus supporter la douleur de sa sourde solitude, finit par l'étrangler. La tragédie est alors racontée à travers les monologues de Guillaume et du père de Tony, veuf, avec qui se dernier a des rapports très distants.

En 2006 s'opère un tournant manifeste dans l'œuvre de l'écrivain. Alors que ce dernier n'avait jusque-là mis en scène que des drames intimes excédant rarement le cadre familial, le roman *Dans la foule* investit un fait divers d'ampleur européenne, le dramatique mouvement de foule meurtrier survenu dans le stade bruxellois du Heysel lors de la finale de la coupe d'Europe de football 1985, à la catastrophe duquel il mêle les incompréhensions d'une poignée de personnages réunis par l'événement. Avec *Des hommes* (2009), nominé pour le prix Goncourt, Laurent Mauvignier parvient à toucher un public plus large en racontant le traumatisme de la guerre d'Algérie, non pas comme une fresque historique, mais comme la sourde fracture d'un peuple au niveau le plus intime de sa mémoire collective. En 2011, l'écrivain s'empare à nouveau d'un fait divers avec *Ce que j'appelle oubli*, dans lequel un homme est tabassé à mort par quatre vigiles pour avoir volé une canette de bière dans un supermarché[5]. Le texte, agénériquement catégorisé comme « fiction » sur sa quatrième de couverture, peut-être considéré de manière tout aussi imprécise comme un récit monologué, constitué d'une seule phrase inachevée adressée par un narrateur au frère de la victime, et dont l'urgence face à l'oubli constitue un hommage à *La Nuit juste avant les forêts* de Koltès.

[4] C'est le seul texte fictionnel de Laurent Mauvignier qui n'a jamais édité chez Minuit, mais chez Inventaire-invention. Depuis l'arrêt de l'association en 2009, il n'est plus édité.

[5] L'intrigue de cette fiction est librement inspirée d'un incident survenu à Lyon en décembre 2009 : Michaël Blaise, un jeune SDF, est interpelé par les vigiles du Carrefour Part-Dieu alors qu'il tentait de voler des canettes de bière. Emmené dans la salle de rétention du magasin, il décède par asphyxie mécanique dans des circonstances invraisemblables.

Depuis 2014, l'œuvre romanesque de Laurent Mauvignier semble délaisser la forme marquée du monologue pour préférer un retour à un mode de narration à la troisième personne, plus classique mais non moins intéressant dans ses modalités d'expression de l'intériorité des personnages. Ainsi dans *Autour du monde*, cette même année, le tsunami japonais de 2011, événement-monstre dans un monde globalisé, devient le point de connexion de quatorze micro-histoires[6]. Dans *Continuer* (2016), enfin, une mère, Sibylle, tente de sauver son fils Samuel, adolescent à la dérive, en partant avec lui pour un périple au Kirghizistan, et ce malgré leurs impasses communicationnelles et l'écœurement du jeune homme pour ses faux airs de mère courage. Le roman, sélectionné lui aussi pour le Goncourt, connut un large public, au point que la sortie d'une adaptation cinématographique, réalisée par Joachim Lafosse avec Virginie Efira et Kacey Mottet-Klein dans les rôles principaux, est prévue pour janvier 2019.

Cette ouverture du roman vers le cinéma, dont on reconnaîtra la fréquence – d'aucuns oseraient dire le systématisme – dès lors qu'un livre a connu des ventes heureuses, n'est pourtant pas surprenante de la part de Laurent Mauvignier : lui-même avait déjà participé à l'écriture des scénarios de deux téléfilms de Fabrice Cazeneuve, *Seule* (2008) et *Chien de guerre* (2011), mais surtout avait encouragé, sans en voir l'aboutissement[7], deux adaptations de ses romans en longs-métrages ; une de *Dans la foule* par Jean-Stéphane Sauvaire, une autre de *Des hommes* par Patrice Chéreau. En outre, parallèlement à ses récits, qui constituent le noyau de son œuvre, Laurent Mauvignier nourrit depuis quelques années une inclination pour des formes littéraires plus dramatiques, déjà perceptible dans *Loin d'eux*[8], mais véritablement différenciée de sa pratique romanesque à partir du *Lien* (2005), écrit exclusivement comme le dialogue d'un couple dont les retrouvailles, après des années d'éloignement géographique, posent la question du caractère de cette séparation. S'en sont suivies depuis trois pièces de théâtre : *Tout mon amour* (2012), qui convoque sur scène le « spectre » d'une fille disparue dix ans auparavant et fait ressurgir les rancœurs d'une famille endeuillée ; *Retour à Berratham* (2015), livret de ballet écrit pour le chorégraphe et metteur en scène Angelin

[6] À l'heure où nous achevons ce travail vient d'être publié aux Éditions de Minuit et dans le cadre d'une offre promotionnelle limitée de la collection « Double », *Voyage à New Delhi* (2018), qui se présente à la fois comme une quinzième histoire d'*Autour du monde* (pour lequel elle avait été préalablement écrite) et comme un embryon du parcours de Sibylle dans le roman suivant.

[7] Voir les propos de Laurent Mauvignier dans : SINDACO Sarah (réalisé par), « Entretien avec Laurent Mauvignier », *Le 15e jour du mois*, n°216, septembre 2012 [en ligne : consulté le 30 mai 2018]. http://le15ejour.uliege.be/jcms/prod_32395/fr/entretien-avec-laurent-mauvignier-realise-par-sarah-sindaco

[8] Ce premier roman a d'ailleurs été lui-même porté deux fois à la scène : au Théâtre des Amandiers par Johanna Nizard en 2002, puis par Rodolphe Dana au Théâtre Garonne de Toulouse en 2009.

Preljocaj, dans lequel un jeune homme, retournant dans sa ville natale après la guerre d'Algérie, se heurte au rejet et à la violence des habitants encore marqués par les conflits ; et enfin le soliloque que constitue *Une légère blessure* (2016), dans lequel une femme se prépare à recevoir ses parents pour dîner et, alors qu'elle se fait aider en cuisine par une jeune fille (hors-scène) qui ne parle pas sa langue, se permet ainsi de lui raconter sans conséquences ses souvenirs et ses blessures, en espérant par cette parole à sens unique pouvoir se ressaisir elle-même.

On l'aura donc compris, l'œuvre de Laurent Mauvignier est une œuvre en mouvement. Bien que principalement romanesque et marquée par l'introspection, celle-ci s'intéresse également à d'autres formes artistiques et littéraires pour nourrir une approche singulière du monde contemporain, entendu comme réel étoilé d'événements ayant en commun de mettre au jour une perte d'adhérence du sujet, un décollement de l'être par rapport au monde. En effet, les personnages mauvigniens apparaissent constamment ébranlés dans leur rapport existentiel au monde et aux différentes altérités qui l'habitent ; véritables funambules aux frontières de l'intériorité et de l'extériorité ; sujets pris dans la motion de leur propre parole et en même temps contraints par les limites de leur compréhension. La synthétique biographie disponible sur le site internet de l'écrivain, du reste, va dans ce sens :

> Son univers est celui d'êtres en prise avec le réel, qui tentent de vivre leurs rêves malgré l'impossibilité que leur oppose la vie, et qui tentent de surmonter leurs traumatismes (qu'ils soient personnels – un suicide, une disparition – ou collectifs – le drame du Heysel, la guerre d'Algérie)[9].

D'un point de vue historique et littéraire, en effet, Laurent Mauvignier s'inscrit dans l'actualité de ce que l'on a l'habitude d'identifier en France comme un double mouvement de retour – retour au réel et retour du récit. Après une crise de l'énonciation dans les années 1960-1970, durant laquelle les néoromanciers, cautionnés intellectuellement par les théories structuralistes, ont largement valorisé une neutralisation du récit sur un mode impersonnel, les années 1980 ont vu peu à peu revenir un goût affiché pour les personnages et les intrigues. Ce retour d'une littérature transitive réinvestit le champ du réel en revalorisant le sujet, non pas sur un mode égotique (comme pourrait le suggérer la coloration négative du terme d'individualisme), mais en faisant du personnage un objet hypermoderne de tensions entre intimité et environnement social, à travers « de multiples nœuds de communication, tissés par

[9] Voir : https://www.laurent-mauvignier.net/bio-laurent-mauvignier.html [consulté le 31 mai 2018]

de petites histoires[10] ». On a pu ainsi parler de « tournant éthique » pour qualifier ce revirement poststructuraliste, qui fait que « nous ne cessons pas de lire ingénument comme si les livres pouvaient nous donner des intuitions ou des idées morales, nous fournir un apprentissage moral, nous initier au contrôle de nos émotions[11] » ; dimension éthique autant qu'esthétique de la littérature contemporaine qui tient à « l'exposition narrative ou dramatique de problèmes moraux, incarnés dans des personnages, des vies, des subjectivités inventées et fictives[12] ». Laurent Mauvignier s'inscrit pleinement dans cette nouvelle forme de réalisme qui utilise le monologue comme entre-deux de la langue : à la fois non mimétique pour dire la dislocation du réel et attentif aux vérités socio-existentielles des perceptions intimes du sujet.

S'intéresser à la notion d'incompréhension comme nous allons le faire au cours de ce travail se justifie donc aisément chez Laurent Mauvignier par l'incapacité critique de ses personnages à appréhender pleinement le réel : à le comprendre mentalement tout d'abord, mais aussi à le vivre sereinement dans leur propre corps ; appréhension problématique, donc, qui par là même se teinte d'inquiétude. Dans la grammaire de l'oralité qui est celle des personnages mauvigniens, comment parvenir à retrouver une prise sur le réel, à le comprendre et à se comprendre ? Dans ce questionnement existentiel, l'incompréhension « entre dans un processus à la fois cognitif et esthétique[13] », comme le souligne Marie-Dominique Popelard. En effet, si la non-compréhension est résignée, l'incompréhension, elle, est inquiète ; elle appelle la méditation sensible, requiert la phrase même quand plus rien n'est dicible, et extorque au prix de multiples contorsions une vérité précaire du sujet qui l'énonce. Chez Laurent Mauvignier, l'incompréhension est toujours dynamique, elle *pousse à* ; véritable faille intime qui impulse une quête de lien et de sens, sans pour autant les assurer. Sur un mode mineur, elle déploie le sujet dans sa propre langue et en même temps le perd ; et c'est dans ce paradoxe que l'on pourrait voir une véritable poétique incompréhensionnelle.

Il s'agira ainsi de montrer dans ce travail dans quelle mesure le sentiment d'incompréhension vécu par les personnages mauvigniens travaille paradoxalement leurs discours intérieurs, en négociant dans et par la langue une quête d'identité. En effet, par la

---

[10] VULBEAU Alain, « Grands récits et petites histoires », *Informations sociales*, n°135, vol. 7, 2006, p. 65 [en ligne : consulté le 30 mai 2018]. http://www.cairn.info/revue-informations-sociales-2006-7-page-65.htm

[11] COMPAGNON Antoine, « Littérature française moderne et contemporaine : histoire, critique, théorie », *L'annuaire du Collège de France*, n°108, 2008, mis en ligne le 24 juin 2010, §12 [en ligne : consulté le 30 mai 2018]. http://journals.openedition.org/annuaire-cdf/111

[12] *Ibid*., §13.

[13] POPELARD Marie-Dominique (dir.), *Moments d'incompréhension : une approche pragmatique*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 7.

grammaire et la syntaxe mentales de qui vit l'incompréhension, desquelles sourd une véritable poétique, se construit un point névralgique existentiel qui cherche à excéder le cadre toujours critique de la perception subjective pour reconstituer un espace interpersonnel commun de communication et de référence ; une altérité à l'écoute et un réel réunifié.

Qui s'intéresse aux travaux universitaires consacrés à Laurent Mauvignier ne peut nier, devant leur nombre de plus en plus important, la reconnaissance institutionnelle croissante dont jouit ce dernier. À ce jour, trois ouvrages se sont entièrement intéressés à son œuvre. En 2012 est paru en effet, suite à une journée d'étude tenue à l'Université Toulouse-Jean Jaurès, un premier volume collectif dirigé par Jacques Dürrenmatt et Cécile Narjoux, intitulé *La langue de Laurent Mauvignier : « une langue qui court »*, et adoptant un regard stylistique sur l'écriture de ce dernier. A suivi en cette année 2018 la publication, dirigée par Michel Bertrand et Alberto Bramati sous le titre *Écrire le contemporain. Sur l'œuvre de Laurent Mauvignier*, des actes d'un colloque organisé à Milan et à Aix-en-Provence en 2016, particulièrement attentif à l'ouverture générique de l'œuvre. Enfin, un ouvrage de référence est à paraître dans la collection « Écrivains francophones d'aujourd'hui » des éditions Classiques Garnier, sous la direction de Jacques Dürrenmatt et Karine Germoni. Parallèlement à ces monographies critiques, de nombreux et précieux articles ont été écrits sur des points précis de son œuvre, et l'on note un engouement de plus en plus important de la part des étudiants, qui n'hésitent plus à prendre les textes de l'écrivain comme objets de leur recherche, parfois jusqu'au doctorat. Enfin, sans y être omniprésent, Laurent Mauvignier lui-même ne se fait pas rare dans les médias et accepte volontiers de renseigner son travail, ce qui constitue également une nourriture vive pour la critique universitaire.

Plus largement, nous ne pourrons nous passer dans notre étude d'un apport théorique fondamental sur les notions littéraires d'intériorité (Dorrit Cohn, Frédéric Martin-Achard, etc.) et de voix (Dominique Rabaté, Gérard Genette, etc.) ; ainsi que d'outils d'analyse du côté de la linguistique énonciative et interactionnelle (Catherine Kerbrat-Orecchioni). La nature même de notre thématique, qui impose que nous accordions une attention toute particulière à l'expérience intérieure et à la conscience des sujets mauvigniens, nous fera adopter presque naturellement une perspective phénoménologique, à la suite des remarquables travaux de Claude Romano (sur l'événement) ou de Jean-Louis Chrétien (sur la conscience dans le roman), ainsi que l'angle, très ricœurien, d'une herméneutique de soi. Une méthodologie qu'il nous faudra adapter à l'actualité de l'œuvre de Laurent Mauvignier, dont les personnages renouvellent les questionnements sur la place et le rôle de l'individu dans un

monde que Gilles Lipovetsky qualifie volontiers d'*hypermoderne* [14], et dont la contemporanéité souligne des spécificités sociales, éthiques et politiques.

Dans le prolongement de cette perspective phénoménologique contemporaine, il convient que nous reconnaissions enfin notre position, modestement assumée, dans un champ de la recherche qui revendique aujourd'hui un réinvestissement des émotions, à la fois comme objets d'étude et comme « *outil[s] d'analyse*[15] ». En effet, dans une époque caractérisée par des exigences d'intensité et de vitesse[16], ainsi que par une prédominance du flux et du mouvement caractéristique de nos « sociétés liquides[17] », il ne nous semble plus pertinent d'adopter, en guise d'épistémologie littéraire, l'angle d'une rationalité formaliste obstinée, mais de tenter de réconcilier dans nos analyses émotivité et intellect. Comme le formulent très bien Emmanuel Bouju et Alexandre Gefen,

> cette question, un temps éclipsée par le dédain de la recherche littéraire pour des problématiques apparaissant comme insuffisamment formalistes et trop « psychologisantes », a retrouvé de la vigueur ces dernières années, en profitant de cadres descriptifs et de vocabulaires capables de rendre compte du travail des émotions – que ceux-ci soient issus de l'ancienne rhétorique des passions et de son analyse du *movere*, de la philosophie morale, de la phénoménologie, de l'anthropologie ou des sciences cognitives[18].

Cela nous semble d'autant plus vrai et accru dans l'œuvre de Laurent Mauvignier, où l'importance accordée aux points de vue introspectifs des personnages encourage, sans bien sûr la promouvoir exclusivement, une lecture empathique du texte en tant que ce dernier poétise une incompréhension, des non-dits et une illisibilité affective qui sont autant de synecdoques des difficultés épistémiques du chercheur lui-même. Ainsi, nous ferons nôtres les préconisations de Jean-François Vernay pour « une analyse psycholittéraire[19] » : réhabiliter la subjectivité, ne pas désavouer sa jouissance esthétique, mesurer l'importance

---

[14] Voir LIPOVETSKY Gilles, *Les Temps hypermodernes*, avec la participation de Sébastien Charles, Paris, Grasset, coll. « Nouveau collège de philosophie », 2004.

[15] GROSSMAN Évelyne, *Éloge de l'hypersensible*, Paris, Minuit, 2017, p. 8.

[16] Voir GARCIA Tristan, *La Vie intense : une obsession moderne*, Paris, Éditions Autrement, coll. « Les Grands Mots », 2016.

[17] Voir BAUMAN Zygmunt, *La Vie liquide* [2006], Paris, Fayard, coll. « Pluriel », 2013.

[18] BOUJU Emmanuel et GEFEN Alexandre (dir.), *L'émotion, puissance de la littérature ?*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Modernités », n°34, 2013, p. 5.

[19] VERNAY Jean-François, *Plaidoyer pour un renouveau de l'émotion en littérature*, Paris, Éditions Complicités, 2013, p. 91 *sqq*.

interprétative des affects et s'intéresser à la philosophie, aux théories de la psyché ainsi qu'aux neurosciences.

Tout d'abord, nous tenterons d'établir une radiographie de l'incompréhension à l'œuvre chez Laurent Mauvignier en tant qu'elle est un sentiment, c'est-à-dire, en l'occurrence, un mélange d'émotions provoquées par l'intuition d'une perte de sens. En effet, nous verrons que l'incompréhension se manifeste subjectivement dans sa dimension psychosomatique, à la fois comme la conscience aiguë d'un état critique de la psyché et comme une douleur ancrée dans le corps. Les personnages frappés d'incompréhension se voient alors contraints à une expression paradoxale entre émotivité et discursivité, alors même que l'objet de leur blessure est de nature à se dérober.

Nous étudierons ensuite les modalités de l'écriture mentale de Laurent Mauvignier, pour comprendre comment celle-ci est apte à dire une puissance incompréhensionnelle d'altération intime, dans une tension subjective et inquiète entre permanence dans le temps et crise existentielle. En effet, advenant comme un événement temporalisateur de la conscience, l'incompréhension des personnages mauvigniens leur impose un retour critique et sensible de la question identitaire, au croisement d'une perméabilité à l'extériorité du monde et d'une dépossession de soi.

Enfin, nous verrons dans quelle mesure l'incompréhension des personnages, vouée à l'échec d'une pleine compréhension, parvient à s'excéder sans se résoudre. Si les sujets mauvigniens n'ont plus de prise que critique sur le réel, l'écriture polyphonique et inclusive de l'écrivain parvient pourtant à les réinscrire littérairement dans un espace sensible, partagé par-delà l'incompréhension. Nous envisagerons cette exigence d'écriture comme une éthique du lien, en tant que le texte retisse des correspondances communautaires malgré la solitude de chacun, convoquant ainsi dans une véritable poétique de la relation la force conjuratoire d'une coprésence.

PREMIÈRE PARTIE

L'INCOMPRÉHENSION PAR DÉFAUT : L'ACUITÉ D'UN SENTIMENT

« C'est à votre incompréhension que je m'adresse toujours. Sans cela, vous voyez, ce ne serait pas la peine. »

Marguerite Duras[20]

A. CE QU'INCOMPRENDRE VEUT DIRE

1. Le sentiment d'incompréhension à l'œuvre

a. Qu'est-ce que comprendre ?

Lexicalement formé par préfixation négative, le concept d'incompréhension ne peut être pensé sans s'intéresser préalablement à ce que signifie comprendre. Issue étymologiquement du latin *comprendere* (littéralement, « saisir avec »), mais équivalant aussi à *intelligere* (en latin : « ramasser », « recueillir pour rassembler »), la compréhension désigne à la fois une capacité psychique (mobilisable consciemment) et le processus de son action. Qui comprend possède les compétences rationnelles ou l'habitude supposées lui permettre de reproduire à loisir le cheminement théorique et/ou pratique jusqu'à l'objet compris. Par

[20] DURAS Marguerite, *L'Homme atlantique*, Paris, Minuit, 1982, p. 18.

exemple, comprendre une langue étrangère signifie être capable d'en traduire les contenus linguistiques, comprendre le fonctionnement d'une machine à laver implique de pouvoir s'en servir, etc.

En tant qu'action, la compréhension est plus largement un rassemblement connectif, « une mise en rapport d'éléments divers qui tiennent ensemble selon un certain lien[21] », comme l'explique Guy Deniau. En cela la compréhension a toujours pour objet premier le sens. Coextensif au contexte, ce dernier peut recouvrir des réalités diverses, de la simple signification communicationnelle à la justification existentielle ; il désigne à chaque fois en tout cas la coordination de données du réel dont l'unité est explicable pour le sujet qui la perçoit. Le cadre de la compréhension tend alors à excéder celui de la pure rationalité ou du simple savoir-faire pour y inclure une part de sensibilité difficilement mesurable, à laquelle elle ne se réduit pas (comprendre n'est pas uniquement sentir) mais qui guide l'appréhension du sens.

La compréhension est donc une construction subjective, une perspective qui ne peut prétendre pleinement à la découverte d'une vérité essentielle des choses (elle possède une importante marge d'erreur), mais qui n'admet pourtant pas un total relativisme compréhensionnel. La compréhension « est autant objective que subjective, elle dit la façon dont quelque chose se manifeste à quelqu'un *et* la façon dont quelqu'un se rapporte à cette chose[22] ». Comprendre une chose, c'est s'y retrouver dans son rapport subjectif à l'objet, et donc se comprendre, s'inclure en soi-même : « C'est la cohérence entre intériorité et extériorité qui donnera au sujet un sentiment de compréhension[23]. » Lorsque l'objet de sa compréhension est aussi un sujet – dans le cas d'une relation mutuelle entre deux personnes par exemple – alors la compréhension implique une coresponsabilité des comprenants.

b. Sentiment d'incompréhension et émotion incompréhensionnelle

Lorsque le sujet ne parvient pas à s'approprier la signification du phénomène qu'il perçoit, alors il peut être atteint d'incompréhension. L'incompréhension strictement entendue

[21] DENIAU Guy, *Qu'est-ce que comprendre ?*, Paris, Vrin, coll. « Chemins Philosophiques », 2008, p. 19.

[22] *Ibid.*, p. 19-20

[23] GRINSCHPOUN Marie-France, *Le sentiment d'incompréhension : un jeu de cache-cache*, Paris, Enrick B., 2014, p. 74.

comme telle est un sentiment, une intuition ; celle de l'absence ou de la perte d'un sens, alors à (re)trouver. Elle est un état affectif composé d'un enchevêtrement de pensées conscientes ainsi que de réactions sensitives et émotionnelles provoquées par une stimulation extérieure. En cela l'incompréhension s'inscrit toujours dans la durée, parce qu'elle est une impression qui trouve à se loger inquiètement dans le psychisme, le temps que le sujet atteigne à nouveau un état de compréhension.

Toutefois, si les émotions du sujet atteint d'incompréhension ne sont pas pleinement réductibles à son état incompréhensionnel, elles y participent fortement en activant et en réactivant son sentiment de malaise. En réalité, l'incompréhension doit être envisagée comme une sorte de vertige psychosomatique, une affection mentale qui prolonge dans la durée les réactions sensibles d'un sujet (rejet, peur, colère, tristesse, etc.) aux stimulations insensées du monde, et qui réciproquement rend le sujet disponible et sensible aux stimuli confirmant son état. C'est pourquoi dans cet extrait de *Des hommes*, par exemple, Rabut observe la violence de Bernard à l'égard de Chefraoui dans sa dimension incompréhensionnelle :

> Mais ce n'était pas un ogre non plus, pas un monstre, juste un type en qui la colère montait pour remplacer l'incompréhension et le sentiment d'injustice, de mépris, de haine dont il se sentait victime. (DH, p. 34)

En effet, complètement traumatisé par son expérience en Algérie, ce dernier n'a jamais réussi à comprendre l'horreur de la guerre ; incompréhension qui l'a peu à peu marginalisé depuis son retour et qui le pousse à une violence explosive. Ici, l'on voit bien à quel point les émotions négatives de Feu-de-Bois (la colère et la honte principalement) nourrissent son incompréhension, et que son incompréhension nourrit à son tour ces émotions, que les autres personnages jugent, pour la plupart, incompréhensibles. Ainsi, le sentiment d'incompréhension, parce qu'il est combiné à l'apparition cyclique d'impressions (sensations et émotions), pousse le sujet à l'action et en particulier, dans les récits de Laurent Mauvignier, à prendre la parole, comme une tension incompréhensionnelle critique à décharger ou à résoudre.

c. Mécompréhension, non-compréhension, incompréhension

Ceci étant posé, il convient de s'accorder précisément sur ce que nous entendons par « incompréhension » dans l'œuvre de Laurent Mauvignier. En effet, dans le langage courant, le mot désigne des réalités diverses que nous avons ici à cœur de ne pas confondre, en proposant une triple différentiation entre *mécompréhension*, *non-compréhension* et *incompréhension.*

La mécompréhension – littéralement, le fait de mal comprendre – s'inscrit dans un cadre purement communicationnel, et résulte donc toujours d'une mécommunication. Elle désigne les cas où un message est mal adressé ou mal reçu et implique alors une réaction erronée du récepteur. Le malentendu est un exemple typique, parfois risible, de ce que peut être une mécompréhension lors d'une interaction. Dans une situation transactionnelle entre deux personnes, pour lesquelles se joue une reconnaissance mutuelle, la mécompréhension peut mener à une rupture de l'échange, voire à un conflit relationnel.

La non-compréhension naît lors d'un échec de la compréhension, identifié et accepté par le sujet qui ne comprend pas (alors non-comprenant). Selon Marie-Dominique Popelard en effet, « on parle de non-compréhension lorsque la compréhensibilité est présupposée[24] ». Le passage de la compréhension à la non-compréhension est dû à un problème conjoncturel et ponctuel qui perturbe l'échange ou empêche la circulation de certaines informations. Le sujet non-comprenant reconnaît qu'une compréhension de l'objet non-compris est dans l'absolu possible, mais accepte les limites que lui impose le contexte et se résigne à ne pas ou ne plus essayer de comprendre. La non-compréhension crée donc tout au plus une gêne ou une frustration chez la personne non-comprenante, mais non un profond malaise (elle n'est pas de nature intrinsèquement existentielle).

On parlera enfin d'incompréhension dans une perspective entièrement subjective, lorsqu'une personne perd la certitude de l'existence même d'un sens de l'objet qu'elle ne parvient pas à comprendre ; soit que celui-ci lui apparaisse indéterminé (que comprendre ?), soit que son existence lui semble inexplicable (comment le comprendre ?). L'incompréhension naît d'une « dissonance entre la réalité interne et la réalité externe d'un sujet[25] » qui, devant ce qui paraît incompréhensible, provoque une rupture existentielle ou

[24] POPELARD Marie-Dominique (dir.), *op. cit.*, p. 10.

[25] GRINSCHPOUN Marie-France, *op. cit.*, p. 49.

relationnelle critique. Cependant, contrairement à la résignation non-compréhensionnelle, la rupture d'incompréhension engage toujours un processus dynamique de recherche du sens, inscrit dans le temps, sans pour autant que celui-ci aboutisse. L'incompréhension « ne vaut que le temps d'une réflexion pour tenter de renouveler des repères rationnels ou affectifs, et souvent elle procède d'un événement. Quand ''rien ne va plus'', quand les pistes se brouillent, il convient de s'interroger[26] ». L'incompréhension reflète donc un malaise, une instabilité du sujet qui ne comprend pas ce qu'il pense peut-être pouvoir comprendre, mais de manière incertaine et indéterminée. De même dans un contexte interactionnel, mais de manière coresponsable, l'incompréhension peut régner entre plusieurs personnes si celles-ci ne s'accordent pas sur un espace commun de sens, sur un « espace de confiance au sein duquel un objet commun d'investissement suscite[rait] une résonnance émotionnelle permettant une coïncidence des imaginaires[27] ».

L'incompréhension est donc un sentiment vif qui pousse à l'action – mouvement ou discours. Dans certains cas, celle-ci est d'autant plus critique qu'elle n'est pas forcément vécue dans la durée comme un moyen heuristique qui permettrait d'achever une quête de sens, mais comme un sentiment par défaut, en-deçà même des prétentions essoufflées du sujet, qui lui rend nécessaire de fuir la fixité de l'acceptation non-compréhensionnelle. En ce sens la justification que donne le dernier narrateur (anonyme) de *Des hommes* aux regards incomprenants des soldats, traduit bien cette dynamique *pro-motionnelle* de l'incompréhension :

> Et ce n'est pas pour chercher une réponse à ce qu'on ne comprend pas, c'est pour se donner la force, le courage d'avancer et non pas pour comprendre.
>
> Parce que ça, non, non, on ne comprend rien, rien à comprendre. (DH, p. 236)

Quand bien même l'incompréhension ne donnerait « rien à comprendre », celle-ci s'impose comme « un processus à la fois cognitif et esthétique[28] », comme une nécessité d'essayer de comprendre, à la fois pour la compréhension (dimension cognitive) et pour l'incompréhension elle-même (dimension esthétique).

---

[26] POPELARD Marie-Dominique (dir.), *op. cit.*, p. 11.

[27] GRINSCHPOUN Marie-France, *op. cit.*, p. 71.

[28] POPELARD Marie-Dominique (dir.), *op. cit.*, p. 7.

Ainsi, nous choisissons de nous intéresser dans ce mémoire uniquement à l'incompréhension, en tant qu'elle questionne poétiquement le sujet dans ses relations affectives à l'altérité et l'engage dans un rapport existentiel au monde. Nous appellerons commodément un tel individu un *incomprenant*[29], en tant qu'il est en train d'*incomprendre*.

Il nous faudra donc, pendant notre travail, veiller à la pertinence contextuelle de cette notion d'incompréhension. En effet, nous nous méfierons des multiples occurrences d'expressions comme « ne pas/plus comprendre » dans les récits mauvigniens, qui n'expriment pas toujours une incompréhension des personnages au sens où nous l'entendons, mais parfois une mécompréhension ou une non-compréhension.

> (1) […] cette voix qui disait en murmurant à mon oreille des mots que **je ne comprenais pas**. La voix de Jeff susurrait plus qu'elle ne parlait. Cette voix qui murmurait quelque chose que moi, finissant par hurler, mais parle plus fort ! je n'entends pas ! je n'entends rien ! je devais me résoudre à **ne pas comprendre** […] (DF, p. 48. Nous soulignons.)

> (2) Mais elle a tenu encore, la voix plus faible, n'osant plus affirmer tout à fait que Tony reviendrait parler, qu'il avait des raisons pour ne pas répondre aux messages qu'elle avait laissés, pour ne pas être venu au rendez-vous, le jour du déménagement. Elle n'osait plus les mots arrogants, cet air, ce ton pour défendre celui qu'elle devait s'avouer **ne plus comprendre**. (S, p. 154. Nous soulignons.)

Dans cet extrait de *Dans la foule* (1), Gabriel n'entend pas ce que lui dit Jeff à cause de son environnement sonore (ils se trouvent dans un bar bruyant). Le problème de compréhension de Gabriel relève du simple cadre communicationnel, et donc de la non-compréhension (à laquelle, comme le dit le texte, il se résout). Dans l'extrait suivant (2) en revanche, tiré de *Seuls*, Pauline est prise dans une tension entre la certitude que Tony a disparu pour des raisons valables (et donc compréhensibles) et l'intuition qu'une telle prise de distance cache une anomalie (incompréhensible) de leurs rapports ; tension qui la plonge de plus en plus dans l'incompréhension.

Enfin, il faudra aussi prendre garde aux usages du verbe « comprendre » dans notre corpus, celui-ci ne signifiant pas nécessairement une absence d'incompréhension. En effet, dans cet extrait de *Loin d'eux* par exemple, Gilbert et Geneviève, prenant connaissance du

[29] Nous préférons ce néologisme à une substantivation de l'adjectif « incompréhensif », qui pose un jugement sur l'intention du sujet qui ne parvient pas à comprendre.

contenu des lettres de Luc, parviennent à mieux s'expliquer les raisons de son suicide, mais non pourquoi il en est arrivé à de telles motivations :

> Elle a dit tout ça, Céline, que j'ai répété à sa mère en lui disant : faut comprendre, Geneviève, les trucs que Luc lui a écrits, qu'elle a lu vingt fois elle m'a dit, alors oui **je comprends** pour lui qu'il ne pouvait plus tenir, si les choses c'est vraiment comme ça qu'il les ressentait. Et c'est terrible, j'ai dit à Geneviève, qu'il ait pu les ressentir comme ça en lui, si violemment, parce que si maintenant il les voyait, ses parents, […] il verrait alors comme il s'est trompé, Luc, comment c'est du vrai amour qu'ils avaient pour lui […] (LE, p. 62. Nous soulignons.)

La compréhension ne fait ici sens que partiellement (notons la modalisation : « si les choses c'est comme ça qu'il les ressentait »), comme la prise de conscience d'un passé gâché qui ne guérit pas l'incompréhension des personnages devant l'acte insensé de Luc, et la rend même encore plus dramatique.

2. Événement et remise en question incompréhensionnelle

a. L'événement comme surgissement incompréhensible

L'incompréhension à l'œuvre dans les textes de Laurent Mauvignier apparaît à l'incomprenant sous la forme d'un surgissement : *quelque chose* s'est produit qui a révélé et accentué ses troubles, et que nous pouvons qualifier d'*événement*.

Un incompréhensible phénomène

L'événement est en premier lieu un phénomène (du grec ancien *φαίνομαι* : apparaître), c'est-à-dire « un moment, un fragment de réalité perçue qui n'a pas d'autre unité que le nom qu'on lui donne[30] » et qui peut bouleverser les représentations du réel de ceux qui le

[30] FARGE Arlette, « Penser et définir l'événement en histoire », *Terrain*, n° 38, mars 2002, mis en ligne le 06 mars 2007, §4 [en ligne : consulté le 30 mai 2018]. http://terrain.revues.org/1929

perçoivent et le vivent. Selon Claude Romano[31], l'événement se distingue de la simple factualité. En effet, le fait est un phénomène reconnu comme explicable par le contexte dans lequel il advient, tandis que l'événement ne possède d'autre horizon de sens que lui-même. Ces deux phénomènes sont bien entendu liés, car l'événement possède toujours une trame factuelle, et réciproquement des faits peuvent se muer en événement, par leur intensité, leur imprévisibilité, leur retentissement et leurs conséquences[32]. Si, par exemple, un drame comme les attentats du 11 septembre 2011 peut être identifié comme une succession logique de faits, le caractère inouï de ces derniers ainsi que leur ampleur symbolique et traumatique ont excédé le cadre de la simple rationalité pour s'incarner dans la conscience et la mémoire collectives occidentales comme un événement bouleversant et incompréhensible, toujours commémoré et toujours réinterprété dans une inextinguible volonté de faire sens par-delà le phénomène[33].

Chez Laurent Mauvignier, l'événement peut prendre des formes multiples : tantôt historique comme la guerre d'Algérie dans *Des hommes*, *Le Lien* ou *Retour à Berratham*, tantôt proche du fait divers comme le tabassage du sans-abri dans *Ce que j'appelle oubli* ou le drame du Heysel dans *Dans la foule*, tantôt intime et/ou minuscule comme le suicide de Luc dans *Loin d'eux*, le viol de Claire dans *Ceux d'à côté*, ou encore le renoncement à l'écriture de Sibylle dans *Continuer*. En cela, les événements sont très souvent teintés d'incompréhension, car ils apparaissent aux personnages mauvigniens comme irréductibles à tout prélude explicatif et comme ne pouvant se comprendre qu'à l'aune de leur bouleversement subjectif : « Comment tout ça a-t-il pu arriver ? » (DF, p. 194), se demande ainsi Jeff devant l'effondrement des tribunes du Heysel. Par rapport à l'avènement de l'incompréhension, l'événement incompréhensible s'inscrit dans une temporalité cruciale : il est cet instant *t*, ce point critique, « ce moment de bascule » (DH, p. 23) plus ou moins diffus entre un avant et un après, qui forge la conscience du sujet incomprenant. Toutefois, l'événement ne se laisse jamais percevoir pour lui-même mais plutôt pour ses répercussions : survenance même, il n'advient jamais à la conscience des personnages que dans sa déflagration, dans son « onde de choc », pour reprendre le thème étudié par Carine Capone[34], ainsi que dans les interprétations

[31] Voir ROMANO Claude, *L'Événement et le monde*, Paris, PUF, coll. « Épiméthée », 1998, p. 84 *sqq*.

[32] Nous reprenons ici les caractéristiques de l'événement établies par Michel Winock dans « Qu'est-ce qu'un événement ? », revue *Histoire*, n° 268, septembre 2002, p. 32.

[33] C'est cette même recherche de vérité, derrière l'apparence des images médiatiques notamment, qui explique en partie aujourd'hui la prospérité des thèses conspirationnistes.

[34] Voir CAPONE Carine, « *L'évènement et la voix, poétique de ''l'onde de choc'' dans l'œuvre de Laurent Mauvignier* », Mémoire de Master 2 sous la direction de Dominique Viart, soutenu à l'Université de Lille 3 en

plus ou moins convaincues et convaincantes qu'en donnent ses témoins. Comme l'a montré Alice Laumier[35], l'écriture de Laurent Mauvignier est donc caractérisée par la récurrence du motif de l'après-coup, qui met l'événement à l'épreuve du récit. En effet, l'incompréhension des personnages mauvigniens surgit toujours comme la prise de conscience d'une discordance latente et/ou plus large, que l'événement vient (ré)activer. Résurgence du passé, apparition de l'inconsidéré, surgissement critique dans la « dormance[36] » de la conscience … sont autant de manières de dire l'enchevêtrement, le télescopage et le déclenchement inégal des événements dans l'œuvre de Laurent Mauvignier.

Parmi les textes de ce dernier, *Des hommes* est peut-être celui qui illustre le mieux cette dialectique événementielle. Au début du roman, Bernard, ancien combattant en Algérie ayant été mis à l'écart par sa famille, s'immisce à la fête d'anniversaire de sa sœur Solange et lui offre un magnifique bijou, une « grande broche en or nacré » (DH, p. 23), largement au-dessus de ses moyens. Alors que Bernard voit dans ce présent un moyen de racheter son image de marginal indésirable et de renouer une forme d'intimité avec sa sœur, toute l'assistance est frappée d'une suspicieuse stupeur devant la folie de cette acquisition, ce qui embarrasse profondément Solange :

> Parce que Solange a continué, un peu. Les larmes ne l'étouffant pas encore mais seulement un embarras terrible, monstrueux, qui gonflait dans sa gorge comme maintenant, dans le regard, l'incompréhension. Et [Bernard] qui s'était mis à rire, oui, au début […] (DH, p. 25)

Dans ce passage, le malaise relationnel entre Bernard et Solange, souligné par la maladresse pathétique du cadeau, est en réalité la synthèse d'une incompréhension mutuelle plus large, l'événement déclencheur du souvenir d'un autre événement, aussi important que sous-jacent, que le roman va développer par la suite, notamment à travers la voix de Rabut, dont le récit tentera de faire le lien entre l'issue fâcheuse de l'anniversaire et l'horreur jusqu'à présent silencieuse de la guerre d'Algérie à laquelle il a lui aussi participé avec son cousin.

---

juin 2010 [en ligne : consulté le 30 mai 2018]. http://www.laurent-mauvignier.net/assets/l-evenement-et-la-voix.pdf

[35] LAUMIER Alice, « Coups et après-coups dans l'œuvre de Laurent Mauvignier. Une lecture de *Ce que j'appelle oubli* et *Des hommes* », dans Michel Bertrand et Alberto Bramati (dir.), *op. cit.*, p. 53-61.

[36] « Tout passe, rien ne disparaît. Entretien avec Jean-Christophe Bailly », *Vacarme*, n°50, 2010, §25 [en ligne : consulté le 30 mai 2018]. https://www.cairn.info/revue-vacarme-2010-1-page-4.htm

Du fait divers au drame collectif : un « retour au réel »

L'époque contemporaine manifeste un intérêt renouvelé pour les événements. Selon Michel Winock, il faut comprendre cela comme partie d'un tournant historiographique initié en France à partir de mai 1968[37]. Après l'approche holiste prônée dans les années 1920 par l'École des Annales, la Nouvelle Histoire reconnaît désormais à l'événement une puissance d'altération temporelle à plusieurs échelles, digne d'en faire un objet historique pour peu que l'historien en mesure les variables afin d'échapper à sa sous-estimation ou à sa surestimation. Selon Arlette Farge[38] en effet, l'on a trop souvent confondu anecdote et événement, alors que ce dernier possède toujours une vie bien plus longue que sa simple existence factuelle. Il est à la fois rappel et présage, un moment dont les représentations sont gonflées des événements qui le précèdent et enrichies du futur qu'il laisse imaginer.

Ce tournant épistémologique s'accompagne en littérature, depuis les années 1980, de ce que de nombreux critiques on pu appeler un « retour au réel[39] » ; ce non pas tant comme un néo-réalisme que comme une nouvelle forme d'attention critique au monde. En ce sens l'œuvre de Laurent Mauvignier s'inscrit dans cette mouvance qui s'attache bien moins à la description mimétique du réel qu'à l'authenticité de la perception de celui-ci. Aussi, si l'écriture événementielle de l'écrivain s'inscrit sans cesse dans un cadre spatio-temporel réaliste[40], c'est toujours pour traduire de la manière la plus plausible possible les impressions des personnages : « Mauvignier tente d'épouser la perception universelle du réel dans sa retranscription en mots. Là est *son* réalisme[41]. »

On a pu ainsi beaucoup interroger Laurent Mauvignier sur son intérêt romanesque pour le fait divers, alors que ce dernier est bien moins envisagé par l'écrivain comme « un matériau d'incitation à de la mise en récit[42] » que comme une manifestation aiguë du monde

---

[37] WINOCK Michel, *op. cit.*, §5.

[38] FARGE Arlette, *op. cit.*

[39] VIART Dominique, « Histoire littéraire et littérature contemporaine », *Tangence*, n°102, 2013, p. 125 [en ligne : consulté le 30 mai 2018]. https://www.erudit.org/fr/revues/tce/2013-n102-tce01170/1022660ar.pdf

[40] Voir à titre d'exemple l'analyse d'Anaïs Boulard, dans « *Deux romans contemporains face à l'événement tragique : enjeux et modalités de la mise en fiction du réel. Analyse de* Dans la foule *de Laurent Mauvignier et de* Falling Man *de Don DeLillo* », Mémoire de Master 1 Lettres sous la direction d'Anne-Rachel Hermetet soutenu à l'Université d'Angers en juin 2010, p. 17-21 [en ligne : consulté le 30 mai 2018]. http://www.laurent-mauvignier.net/assets/deux-romans-contemporains.pdf

[41] FAYETTE Yann, GONZALEZ Rémi et MATEO Anaïs, « Mauvignier : impressions », dans Jacques Dürrenmatt et Cécile Narjoux (dir.), *La langue de Laurent Mauvignier : ''une langue qui court''*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Langages », 2012, p. 52.

[42] HAMON Philippe, « Introduction. Fait divers et littérature », *Romantisme*, n°97, *Le fait divers*, 1997, p. 9 [en ligne : consulté le 30 mai 2018]. https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1997_num_27_97_3233

contemporain. En ce sens Laurent Mauvignier se distingue de la veine romanesque cultivée au XIXe siècle ainsi que du genre policier, et se rapproche bien plutôt d'un courant de la littérature française actuelle incarné par des écrivains comme François Bon (*Un fait divers*, 1993), Danièle Sallenave (*Viol*, 1997), Emmanuel Carrère (*L'Adversaire*, 2000), Jean-Yves Cendrey (*Les Jouets vivants*, 2005), etc., qui assument de s'emparer du fait divers comme un moyen de confronter le réel à la fiction.

À côté de faits divers et d'événements intimes, l'œuvre de Laurent Mauvignier s'empare aussi d'événements plus collectifs en mettant à l'épreuve leur mémoire et leur expérience communes. En effet, le drame du Heysel dans *Dans la foule*, la guerre d'Algérie dans *Des hommes*, le tsunami de 2011 dans *Autour du monde*, constituent ce que l'historien Hayden White appelle des « *modernist events*[43] », des événements modernistes, dont la forte médiatisation altère ou fausse la compréhension à grande échelle. Dans ces trois romans, il est ainsi frappant de constater que l'écriture se constitue comme un contrepoint aux images, « pantins scélérats qui se voient vrais comme des clichés » (PS, p. 35), qu'elle intègre pour mieux les questionner : les vues de cartes postales qui jalonnent le texte dans *Autour du monde*, les photographies pacifiques ramenées d'Algérie par les combattants dans *Des hommes* (dont l'une trône en couverture de l'édition de poche du roman), ou encore les reportages télévisés documentant le drame dans *Dans la foule*. D'une part, les images permettent de confronter le spectateur à une représentation du réel et peuvent donc être un vecteur puissant d'incompréhension (de même qu'un précieux document pour l'écrivain) ; mais celles-ci présentent toujours le risque de finir par clore cette incompréhension en laissant croire jusque dans l'imaginaire collectif que la compréhension de l'événement équivaut à l'appréhension de ses représentations. Ainsi Rabut, incomprenant le comportement de son cousin Bernard, finit-il par s'apercevoir qu'à force de documenter les coulisses des combats il n'a pas su mesurer l'incompréhensibilité de l'horreur de la guerre d'Algérie :

> J'ai regardé les photos avec leurs bords légèrement crénelés, et j'ai passé la pulpe de mes doigts sur les cadres blancs en bas-relief qui soulignent le tour de l'image, et à ce moment-là j'ai pensé qu'en Algérie j'avais porté l'appareil photo devant mes yeux seulement pour m'empêcher de voir […] (DH, p. 260).

[43] Voir WHITE Hayden, « The Modernist Event », *Figural Realism. Studies dans the Mimesis Effect*, Baltimore/London, The Johns Hopkins University Press, 1999, p. 66-86.

C'est précisément contre cet écran des images que s'inscrit l'écriture de Laurent Mauvignier, en tentant de préserver de *ce qu'[on] appelle oubli* – à la fois de la perte de mémoire et de l'occultation plus ou moins consciente du réel – le caractère incompréhensible de l'expérience de ceux qui sont avant tout *des hommes*. En cela le réalisme de Laurent Mauvignier, parce qu'il s'attache à rendre compte le plus justement possible de l'incompréhension de ses personnages face au réel, est un réalisme éthique.

b. De la perception individuelle

Bien que soucieux de rester exact et cohérent en ce qui concerne l'enchaînement factuel des événements[44], Laurent Mauvignier s'intéresse bien plus à « l'espace de parole qui exprime comment les faits se disposent dans une conscience[45] », c'est-à-dire à l'expression subjective des personnages, rappelant ainsi que l'événement est avant toute chose un donné perçu par une conscience individuelle. Selon Claude Romano,

> l'événement n'est jamais ''objectif'' comme peut l'être le fait, il ne se prête à aucune observation impartiale : celui qui comprend ce qui lui arrive comme lui arrivant précisément *à lui-même* est *ipso facto* engagé dans ce qu'il comprend, de sorte que comprendre l'événement et en faire l'épreuve insubstituable, l'éprouver à même soi comme destiné à soi et à nul autre, ne font qu'un[46].

Il s'agit pour l'écrivain de resituer l'événement incompréhensible dans un réseau de discours intriqués (comptes rendus médiatiques, témoignages de ses acteurs, avis divers de tierces personnes, discours d'un narrateur hétérodiégétique parfois, discours du corps aussi, etc.) qui le façonnent et le refaçonnent, et de les confronter de manière critique à l'intériorité à la fois ressassante et prospective des personnages incomprenants, comme l'illustre ce passage de *Loin d'eux* :

> Et sur place, alors, l'ironie qu'il a fallu pour ne pas être autre chose qu'un spectateur, un spectateur qui s'ennuie et regarde quand même et qui dit : tout ça,

[44] Clarifions notre propos : cela ne signifie pas nécessairement veiller à une linéarité chronologique du récit, loin s'en faut, mais simplement ne céder ni à l'invraisemblance ni à la contradiction gratuite des faits réels par pur plaisir d'invention.

[45] VERCIER Bruno et VIART Dominique, *La littérature française au présent* [2005], Paris, Bordas, 2e édition revue et augmentée, 2008, p. 238.

[46] ROMANO Claude, *op. cit.*, p. 44.

> c'est de la merde, de la merde j'ai pensé, et pourquoi je suis là juste aujourd'hui, à voir ça, toutes ces réactions déchaînées en même temps, la fausseté des voix, des visages, toujours un peu trop (ma mère, les poings levés au ciel, image exemplaire de sa vieille chanson, *quel grand malheur*), ou un poil trop court, mal vu, pas assez senti, une mimique qu'il aura fallu relever un peu, ramener à un peu plus de modestie ou s'élever encore davantage vers le silence, mais non, toujours cette dégringolade de mots sur le malheur, le malheur chié sur place en direct, par le père Lucas d'abord, quand il est arrivé à la maison dans l'après-midi, avec la question faussement naïve dont le seul but en vrai était de préparer son effet, en le garantissant, en ménageant le suspense, c'est bien de votre famille le boulanger sur la N8, juste avant Super U, ah bon, un accident, on m'a dit, sur le pont. (LE, p. 55-56).

Dans cet extrait d'un monologue de Luc, ce dernier raconte rétrospectivement l'annonce de l'accident de voiture de Jaïmé, en mettant en avant ses impressions subjectives à l'égard des réactions de son entourage. En effet, l'isotopie de la perception (« spectateur », « voir ça »), les verbes introduisant les pensées de Luc (« qui dit », « j'ai pensé ») et les expressions interprétatives (« la fausseté des voix, des visages », « la question faussement naïve », etc.), montrent un regard critique du personnage sur le jeu social, sur la « comédie du chagrin[47] » qui suit l'événement. En outre, le discours de Luc intègre d'autres discours oraux ou mentaux, notamment ceux de sa mère et du père Lucas, soit en les rapportant au discours direct libre à l'intérieur du sien pour les premiers (« *quel grand malheur* », « c'est bien de votre famille le boulanger sur la N8 […] »), soit en les imaginant et en les rapportant au discours indirect libre pour les seconds (« toujours un peu trop […], ou un poil trop court, mal vu, pas assez senti […] »). Seulement, cette prétention de Luc de comprendre les intentions des autres personnages, de voir clair dans leur jeu, est fortement limitée. Loin de suggérer une compréhension lucide de la scène, cet élan interprétatif très émotif du jeune homme ne fait que souligner l'incompréhension du personnage, jusqu'alors contenue et latente, que l'événement vient réactiver dans son emportement désespérément ironique ; incompréhension à la fois de l'événement lui-même (ici, la mort de Jaïmé), mais aussi des autres personnages : « pourquoi je suis là juste aujourd'hui, à voir ça ».

[47] GERMONI Karine, « L'ironie façon Mauvignier », dans Michel Bertrand, Karine Germoni et Jauer Annick (dir.), *Existe-t-il un style Minuit ?*, actes du colloque international organisé par le CIELAM à l'université d'Aix-Marseille du 23 au 25 mai 2012, PUP, coll. « Textuelles », 2014, p. 195 [en ligne : consulté le 30 mai 2018]. http://www.laurent-mauvignier.net/assets/ironie-facon-mauvignier.pdf

En se fragmentant en autant de perceptions subjectives qu'il y a de sensibilités pour s'en saisir, l'événement ne dévoile aucune forme de vérité figée, et condamne ainsi les personnages à une douloureuse inquiétude advenant dans leurs discours comme le paradigme d'une interprétation critique qui, loin de les conforter, ne fait qu'aviver leur incompréhension. Aussi l'événement lui-même demeure-t-il souvent impensé par les personnages incomprenants, car impensable autrement que par approches périphériques. Ce dernier, dont la compréhension est *essentielle* – elle est autant nécessaire qu'elle concerne son essence – est condamné à n'être toujours saisi que dans sa diffraction intersubjective, ainsi qu'à souligner les manquements de sens dans la perception de chaque personnage. À cet égard, Dominique Viart parle très justement d'une dimension kaléidoscopique de l'événement[48] qui caractérise les récits de Laurent Mauvignier notamment parce qu'il est source d'incompréhension, comme dans ces extraits de *Ceux d'à côté*, qui mettent en regard trois points de vue – celui de Claire (1), victime d'un viol, qui peine à faire bonne figure alors que les airs compréhensifs et compatissants de son entourage relancent de manière aiguë son incompréhension ; celui de Catherine (2) qui, ne comprenant pas comment sa voisine a pu être violée à quelques mètres d'elle, ressent le déménagement de cette dernière comme le sentiment d'une solitude insensée, presque irréelle ; et celui du violeur (3), que l'incompréhension de son propre crime pousse à la fuite :

> (1) Catherine, si tu savais ce que c'est dur de les entendre tous te dire qu'ils te comprennent, quand ils te regardent comme une bête étrange et morte, là pourrissant devant eux, […] avec leur gentillesse et leur compassion et moi je voudrais leur dire à tous que je m'en fous des caresses et des *repose-toi*, qu'est-ce qu'ils comprenaient tous quand je sentais encore, des semaines après, ces doigts dans ma peau, […] (CC, p. 53)
>
> (2) Cette porte qui est fermée pour me dire tous les jours, les portes seront fermées pour toi, derrière il y avait tout ce dont tu rêvais, la chaleur des rires avec ton amie, les dîners tous les trois, les soirées où vous regardiez ensemble un film, et puis maintenant il y a sur les meubles, dans le salon, sur la table, ce silence-là du jour où tu n'as rien vu, toi, Catherine. (CC, p. 58)
>
> (3) Parce qu'il faut sortir, oui, pour moi c'est la façon de m'échapper de moi, de me fuir, de ne pas me dire pourquoi j'ai fait ça, moi, pourquoi il a fallu que je, (CC, p. 45-46)

[48] VERCIER Bruno et VIART Dominique, *op. cit.,* p. 239.

Là où l'historien doit tenter de produire un récit synthétique de l'événement en essayant d'articuler « la singularité des attitudes et le surgissement d'une durée de temps nouvelle concernant un ensemble spécifique de personnes[49] », Laurent Mauvignier, lui, choisit d'embrasser une approche individualisante de l'écriture en donnant à lire les perceptions personnelles et les répercussions intimes de celui-ci. Alors que l'historien recherche autour de l'événement une unité compréhensible, l'écrivain en admet une forme de perspectivisme qu'il tente de transcrire en multipliant les expressions émotives de ses personnages.

c. Le sujet, le monde et les autres : une crise événementiale

Ainsi, le sentiment d'incompréhension des personnages mauvigniens constitue dans leur conscience l'effraction d'une anomalie existentielle et relationnelle qui remet en question leur rapport au monde et aux autres, sans parvenir à en parachever le sens. L'événement apparaît comme une manifestation incompréhensible du réel bouleversant l'intimité de l'incomprenant, par une « reconfiguration impersonnelle de [ses] possibles et du monde qui advient en un fait et par laquelle il ouvre une faille dans [sa] propre aventure[50] », pour reprendre les termes de Claude Romano. En effet, lorsqu'un sujet comprend un événement qui surgit à lui, il englobe le monde et « s'advient[51] », véritable « événement de son propre avènement[52] ». L'événement « vient toujours en supplément de l'être[53] », pour reprendre la formule de Jankélévitch, et par là il le reconfigure sans cesse dans un processus précritique – qui précède toute distanciation théorique – de compréhension que Claude Romano nomme « événemential ». Ce processus événemential ainsi conceptualisé n'aboutit pourtant que rarement, et le sujet mauvignien, souvent incapable de refaire monde, est contraint malgré lui à son incompréhension.

---

[49] FARGE Arlette, *op. cit.*, §25

[50] ROMANO Claude, *op. cit.*, p. 45.

[51] *Ibid.*, p. 5.

[52] *Ibid.*

[53] JANKÉLÉVITCH Vladimir, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien* [1957], III, *La volonté de vouloir*, Paris, Seuil, 1980, p. 76.

En plus de ne jamais pouvoir résoudre l'événement, les incomprenants mauvigniens ne peuvent pas s'y résoudre. L'événement devient alors l'enjeu d'un retour critique au sujet, où l'écriture, redevenue transitive et référentielle, ne peut que constater et tenter de dire la fragmentation et les manquements du réel dans son appréhension par le sujet lui-même. Certes, les événements à l'œuvre sont préfigurés par un enchaînement événementiel de faits que l'on peut expliquer causalement (l'on peut expliquer factuellement les causes de l'effondrement d'une tribune, d'une guerre, du suicide d'un homme, d'un tsunami, de la délinquance d'un adolescent, du viol d'une voisine, etc.), mais de tels projets ne peuvent plus suffire à préserver la relation intramondaine du sujet, que ce dernier doit remettre en question *événementialement* par une interprétation reconfigurante de l'événement à travers ses sens possibles : « En effet, le contexte mondain qui l'explique est ce à partir de quoi le sens d'un événement apparaît rigoureusement *in-compréhensible* [54] ». Naturellement partagé, l'événement conduit chez Laurent Mauvignier, si ce n'est toujours à une absence de communication, du moins à une crise de la communauté qui, face à lui, produit de la solitude.

d. Événement de l'incompréhension, avènement de l'écriture

Ainsi, l'événement se manifeste auprès des personnages mauvigniens de manière paradoxale : objet névralgique, il échappe pourtant au discours des personnages, qui peinent à en comprendre et à en exprimer toutes les dimensions. Il est une véritable « énigme à l'œuvre[55] », pour reprendre l'expression de Julie Gresh, en tant qu'il est le moteur d'une incompréhension qui cherche à se résoudre dans et par la parole de l'incomprenant sans jamais y parvenir de manière totalement satisfaisante. En effet, c'est par l'articulation du langage, qui porte matériellement l'expérience de la rupture entre la conscience et le monde, que l'incomprenant comprend qu'il incomprend et tente de résoudre son incompréhension. L'acte de parole de l'incomprenant est donc en soi un événement – celui de l'avènement de son incompréhension – dont la dimension poétique tient précisément de ce qu'elle inaugure et réactualise sans cesse son rapport au monde, au-delà de tout utilitarisme communicationnel.

[54] ROMANO Claude, *op. cit.*, p. 89.

[55] GRESH Julie, « Ce que le récit ne dit pas : l'événement, une énigme à l'œuvre dans les récits de Laurent Mauvignier », dans Jacques Dürrenmatt et Cécile Narjoux (dir.), *op. cit.*, p. 113-123.

B. EXPRESSIONS DE L'INCOMPRÉHENSION

Maintenant que nous avons vu comment le réel se manifeste chez les personnages mauvigniens dans son incompréhensibilité, il convient d'étudier comment s'exprime subjectivement leur incompréhension, comment elle transparaît sensiblement pour autrui – pour les autres personnages (expressions du corps ou discours prononcés), mais aussi pour le lecteur lui-même, privilégié, qui a voie d'accès à leurs pensées (discours mentaux).

1. Incompréhension et vision

Chez Laurent Mauvignier, l'incompréhensible apparaît souvent à la conscience des personnages principalement lors d'une expérience visuelle. Le sentiment d'incompréhension s'exprime alors à travers le regard de l'incomprenant, dont la qualité se modifie en même temps qu'il réalise qu'il incomprend.

a. La vision face au réel incompréhensible : entre réalité et déréalité

Fragment de réalité livré à la perception subjective, le phénomène incompréhensible *impressionne* le sujet lorsque celui-ci l'appréhende ; il stimule ses sensations. Par là, en même temps que son sens se dérobe, il modifie le regard du devenu incomprenant en remettant en question sa fiabilité oculaire, comme « une image impossible venue brouiller le réel » (DH, p. 42). L'incomprenant, ne parvenant pas à donner du sens à ce qu'il perçoit, n'est plus automatiquement assuré que ses yeux lui donnent accès au réel. Le sujet est alors pris dans un sentiment incompréhensionnel contradictoire, entre impression de réalité et impression de déréalité.

> Francesco des ballons de baudruche dans un ciel bleu et calme comme du papier peint. Et ils volent, ils dansent et tombent jusque sur la pelouse. 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.
>
> Francesco, où es-tu ? (DF, p. 135)

Dans ce passage de *Dans la foule*, Tana est sonnée de ne plus trouver Francesco parmi le chaos de la foule. Le regard de la jeune femme se focalise alors sur des ballons, dont le calme flottement lui semble en totale contradiction (comme faisant presque partie d'un autre monde) avec le tumulte de la scène, symboliquement figuré par « le claquement sec des carabines » qui fait irruption lors des « jours de repos ».

Ce processus de déréalisation, qui se rapproche d'un état psychologique de sidération et du sentiment de l'absurde métaphysique, équivaut pour le sujet qui l'éprouve à une perte d'adhérence au réel, mais non à une réinvention du réel. Sur ce point, Barthes y voit une nette différence avec l'irréel : « Déréaliser : je perds également le réel, mais aucune substitution ne vient compenser cette perte. Je ne suis même plus dans l'imaginaire, je ne rêve pas […] Tout est figé, pétrifié, mat : c'est-à-dire insubstituable[56]. » En effet, les personnages qui vivent la déréalisation n'hallucinent pas, et pourtant sont pris dans un vertige analogue.

Il ne faudrait pourtant pas penser que seule la vue a de l'importance dans l'impression de déréalisation vécue par les incomprenants. Les autres sens – en particulier l'ouïe – sont également caractéristiques de leur état d'alerte. Toutefois, c'est toujours par le regard, souvent fixe ou vague, que s'exprime une hyperesthésie incompréhensionnelle de l'incomprenant.

> **Je ne pouvais pas lever les yeux ni rien**, vers où je les aurais levés et je me suis dit pour moi toute seule, sur qui, sur quoi je pourrais compter qui ne soit pas dans l'immeuble ce silence terrible de chez elle et alors, mon souffle à moi et les bruits de la ville, des voitures, tous ces bruits qui ne m'entendent jamais murmurer, parce que, d'habitude je sais tellement bien ne plus avoir de sentiments pour qu'être toute seule, ce ne soit pas être rien. (CC, p. 39. Nous soulignons.)

Dans cet extrait de *Ceux d'à côté*, l'affliction de Catherine se traduit par son regard baissé, condition par laquelle sa conscience se rend disponible à une impression de déréalisation de la situation incompréhensible. Dans les récits de Laurent Mauvignier, cet enjeu expressif du regard pour dire l'incompréhension est renforcé par l'écriture de l'intériorité, qui vient

[56] BARTHES Roland, *Comment vivre ensemble. Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*, Paris, Seuil IMEC, coll. « traces écrites », 2002, p. 174.

confirmer la fixité critique de l'attention de l'incomprenant, souvent lors d'une pause narrative qui agit comme une dilatation incompréhensionnelle de l'instant perçu.

b. L'attention aux menus faits du quotidien

Le surgissement du sentiment d'incompréhension trouve toujours une acuité certaine, chez Laurent Mauvignier, lorsque le personnage incomprenant fixe son attention sur des détails minuscules du quotidien. L'écrivain lui-même reconnaît être fasciné par l'importance accordée par les témoins d'horreurs incompréhensibles aux petits rituels triviaux :

> Pour ce qui est du détail, quand on regarde les témoignages, c'est extraordinaire comment les gens parlent souvent de choses très précises mais qui sont anecdotiques, qui sont à côté de l'objet que l'on croirait principal[57].

En effet, parce que la banalité ordinaire est habituellement insignifiante, elle devient pour le personnage incomprenant un point d'ancrage pour le regard, une médiation critique entre sa conscience et le sens perdu qu'il recherche. Ainsi, dans *Dans la foule*, par exemple, les gestes culinaires d'Elsie deviennent pour Geoff l'objet d'une chorégraphie bizarre :

> Peut-être, aussi, parce que quelque chose en lui m'effrayait et que ce qui m'inquiète, depuis l'enfance, me semble plus vrai, plus juste que 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. (DF, p. 255)

Dans ce passage remarquable, Elsie reproche à Geoff, qui ne voulait pas prendre part à la violence des hooligans, d'avoir quand même suivi son frère Doug. Geoff, qui nourrit une relation affective ambiguë avec ce dernier et pour qui les choses ne sont pas aussi binairement

[57] SCHOENTJES Pierre (entretien animé par), « Guerre et fiction : représenter la violence personnelle - Une rencontre avec François Bernard, Patrick Chauvel, Gilbert Gatore et Laurent Mauvignier », dans Déborah Lévy-Bertherat et Pierre Schoentjes, *"J'ai tué". Violence guerrière et fiction*, Genève, Droz, coll. « Romanica Gandensia », n°40, 2010, p. 301.

simples (d'un côté les bons comportements, de l'autre les mauvais), se focalise alors sur les mains de sa petite amie qui préparent des scones, et dont les gestes de découpage deviennent pour lui le symbole d'une rupture incompréhensionnelle, aussi violents que paisiblement orchestrés : « des mains qui séparent le monde en catégories comment elles coupent le jambon ».

c. Leurs yeux ne se rencontrèrent plus[58]

Selon Jean-Louis Chrétien, le regard peut être considéré comme une forme positive de non-dit, et même d'informulé, lorsque celui-ci permet la « *communication tacite*[59] » de plusieurs personnes entre elles, le transfert d'une information d'une conscience à une autre. La sociolinguistique interactionniste a en effet suffisamment montré le rôle de l'échange de regards comme moyen minimal d'interaction[60]. Lorsqu'il est orienté afin de rentrer sciemment en contact avec celui d'autrui, le regard vaut comme une intention relationnelle, comme « l'offre du lien égal entre deux sujets appelés par le regard de l'autre à habiter leur propre présent[61] », pour reprendre les termes de Véronique Nahoum-Grappe, c'est-à-dire comme la recherche d'une solidarité communicationnelle immédiate, d'une reconnaissance mutuelle à distance, contact sans contact potentiellement symbiotique si le permet une expression mimo-gestuelle bienveillante[62], de laquelle peut surgir par intuition le sentiment d'une compréhension non verbale, comme celle, exclusive, de Claire et Sylvain au début de *Ceux d'à côté*, avec « les sourires sur leurs bouches » et « leurs yeux pour eux, sans les autres » (CC, p. 9).

Cependant, chez la majorité des personnages mauvigniens le simple regard exprime souvent bien plus une absence ou un raté d'interaction qu'un succès de celle-ci, et ne remplit

[58] Nous reprenons ici sous forme négative le titre de l'ouvrage bien connu de Jean Rousset, dans lequel ce dernier analyse la place centrale du regard dans la scène topique de première vue amoureuse : *Leurs yeux se rencontrèrent : la scène de première vue dans le roman*, Paris, José Corti, 1981. Nous remarquons, de manière anecdotique mais néanmoins amusante que dans *Seuls*, roman qui subvertit le plus les clichés de la première rencontre, le personnage masculin principal et son père portent le nom de Rousset (S, p. 124).

[59] CHRÉTIEN Jean-Louis, *Conscience et roman*, II, *La conscience à mi-voix*, Paris, Minuit, 2011, p. 243.

[60] Voir GOFFMAN Erving, *Les rites d'interaction*, Paris, Minuit, 1974, p. 117.

[61] NAHOUM-GRAPPE Véronique, « L'échange des regards », *Terrain*, n°30, mars 1998, §33 [en ligne : consulté le 30 mai 2018]. https://journals.openedition.org/terrain/3375#tocto1n5

[62] Nous entendons par là tous les signes corporo-visuels qui interviennent de manière positive dans la perception de l'échange par les regardants : sourire, posture ouverte, éclat du regard, acquiescement de la tête, etc.

ainsi pas pleinement sa fonction communicationnelle. Au contraire, le regard suscite ou entretient leur solitude en les confrontant à la douloureuse évidence d'une incompréhension mutuelle, lors de scènes où toute possibilité d'échange et de changement[63] est désamorcée. Je distinguerai alors deux types d'actes visuels opposés, le regard fuyant et la scrutation, sans toutefois nier qu'ils interviennent souvent en même temps, dans une asymétrie entre sujet regardant et sujet regardé.

Le regard fuyant, ou la non-compréhension comme refuge momentané

Nombreux sont chez Laurent Mauvignier les personnages qui se fuient – réciproquement ou non – du regard. Dans *Ce que j'appelle oubli*, le narrateur interpelle le frère de la victime en regrettant l'indifférence des passants qui préfèrent détourner les yeux, ne pas voir la réalité de la misère en face pour ne pas chercher à comprendre et ainsi s'épargner un profond malaise :

> […] personne n'est venu ni ne lui a demandé s'il voulait de l'argent, de l'amour, un sandwich, tous ils ont baissé les yeux […] (CQJO, p. 50)

> […] – et tous baissent les yeux ou les détournent pour conjurer la poisse qui se colle à d'autres, sur lesquels glissent des tuiles grosses comme le poing d'un vigile […] (CQJO, p. 51)

Alain Berthoz montre bien qu'une telle fuite du contact visuel n'est pas la même chose qu'une divergence oculaire accidentelle, mais bien le produit d'une intention, d'une considération du fuyant à l'égard d'autrui : « L'évitement du regard est une certaine façon de regarder dans laquelle il n'y a pas de visée[64]. » Refuser de soutenir le regard d'autrui équivaut ainsi à refuser d'affronter avec lui le malaise d'une vaine communication ; lâcheté qui préfère le repli solitaire et exprime ainsi, en niant toute relation intersubjective, une forme résignée et honteuse de non-compréhension (le fuyant s'impose momentanément de ne pas chercher à comprendre, afin de se soulager de son incompréhension).

[63] Catherine Kerbrat-Orecchioni voit dans ces critères les traits définitoires de l'interaction, pour qui interagir, « c'est échanger, et c'est changer en échangeant » (*op. cit.*, p. 17).

[64] BERTHOZ Alain, « L'échange par le regard », *Enfances & Psy*, n°41, 2008, p. 45 [en ligne : consulté le 30 mai 2018]. https://www.cairn.info/revue-enfances-et-psy-2008-4-page-33.htm

Apprendre à finir illustre particulièrement la rupture de cette « communauté de compréhension[65] » caractérisée par l'échange de regards. Tout le roman, qui met en scène le monologue tragique d'une épouse refusant d'accepter l'indéniable désamour de son mari, semble même être construit contre le cliché d'une communication télépathique, celui-là même qui nous fait parfois dire que l'on comprend l'autre *d'un simple regard*. Avec la rupture amoureuse, c'est tout le miracle de la rencontre qui a définitivement disparu : un lien est rompu entre les personnages dont les yeux ne se rencontrent plus, mais au contraire se manquent, par l'évitement et la fuite oculaires de l'un et de l'autre, à l'instar du père et du fils (Philippe), qui ne savent « même plus comment faire pour se regarder sans jamais baisser les yeux » (AF, p. 99). Parfois, toutefois, la fuite oculaire n'est pas à l'initiative du fuyant, mais du regardant, dont la qualité hostile du regard n'invite pas l'autre à le soutenir, comme c'est le cas pour le regard noir du mari à l'égard de sa femme : « Tous les matins dans la chambre blanche, sous l'odeur d'éther, c'était les mêmes yeux noirs sur moi. La noirceur du regard c'était contre moi, contre ce visage qui était le mien. » (AF, p. 11)

La scrutation : dévisager pour tenter de comprendre

À l'inverse de la fuite oculaire, les personnages mauvigniens dont l'incompréhension est active cherchent à comprendre l'autre en l'examinant intensément.

> Samuel avait regardé sa mère pendant qu'il mastiquait ses pâtes, un regard insistant et vide – non pas accusateur ou dur, mais comme chargé de consternation, d'incompréhension, de tristesse peut-être, de perplexité et d'étonnement, comme s'il se demandait qui était cette femme avec qui il était parti. (C, p. 132)

Dans cet extrait de *Continuer*, Samuel, qui avait des jugements très arrêtés sur sa mère, perçoit désormais une image d'elle contradictoire, qui le plonge dans l'incompréhension et le pousse à observer Sibylle longuement pour tenter d'en percer les mystères. Une telle scrutation, un tel *dévisagement*, si l'on admet ce néologisme quelque peu barbare, témoigne d'une volonté de l'incomprenant de comprendre l'autre, de le *dé-visager*, de lui voler l'énigme de son visage pour en découvrir le sens ; possession symbolique qui dépasse l'effort d'intellection pour s'accomplir de manière très sensible, comme une palpation presque physique de l'identité de l'autre, qui peut aller jusqu'au fantasme érotique, comme dans *Plus sale* :

[65] CHRÉTIEN Jean-Louis, *op. cit.*, p. 243.

> […] alors lui, bientôt, ce sera à pleines mains la forme entière de la figure et de ses cavités, les orbites, une bouche et un nez, qu'il faudra tenir et pétrir pour y trouver la chance que s'ouvrent des vérités comme les visages n'en donnent jamais. (PS, p. 9)

2. Incompréhension et indicible

Une fois que les personnages incomprenants ont pris conscience de leur incompréhension, ces derniers sont confrontés à la difficulté de sa désignation.

a. Du vide dans la parole

Chez Laurent Mauvignier, la parole incomprenante est profondément marquée par les métaphores du vide et du creux. En effet, moteur du discours de l'incomprenant, l'incompréhension agit paradoxalement sur celui-ci en se dérobant au langage. En instaurant un état expérientiel critique du sujet, cette dernière est altérée et troublée dans sa double référentialité objectale – à la fois ce qui la provoque (l'événement mondain qui en est la cause) et ce qui la constitue (elle-même comme événement-avènement de soi). Alors même qu'elle apparaît subjectivement, l'incompréhension fait défaut et échappe à toute possibilité d'identification, de détermination et de nomination pleine de l'incompréhensible. Telle la statue de *L'Objet invisible* de Giacometti, dont Valéry Hugotte estime à juste titre que l'objet « *est* par son absence même, […] n'*est* que plus intensément par ce manque qui creuse et fige autour de ce creux les mains qu'il appelle[66] », le personnage mauvignien a alors en lui-même une sensation de vide, qu'il s'agit pour lui d'identifier par circonscription :

> Comme je fais avec tous ces gens que je peux voir, ces hommes que je ramène pour combler le vide où j'étouffe, toute seule, la nuit, quand il faut des bras, n'importe lesquels, jamais les mêmes, pour serrer fort et croire dans la nuit qu'à ce corps-là on pourrait tout dire, sa peur, son vide, cette envie idiote que quelque chose enfin arrive, n'importe quoi qui nous délivrerait du piège de n'avoir rien que son temps à regarder […] (CC, p. 34)

[66] HUGOTTE Valéry, « ''La présence active du vide''. *L'Objet invisible* de Giacometti », *Esprit*, Paris, n° 188, 1993, p. 57.

Dans cet extrait de *Ceux d'à côté*, Catherine est marquée par son impuissance insensée dans le drame qui a frappé sa voisine Claire, et ressent une forte incompréhension qu'elle ne peut ultimement verbaliser que comme un vide intérieur qui la piège. La jeune femme murit alors secrètement l'espoir de communiquer sa détresse à ses amants par un simple contact physique, comme si l'embrassade pouvait lui permettre de proprement conjurer un problème d'exclusion, là où conceptuellement « les mots […] ne disent pas jusqu'au ventre les vérités qu'on éprouve » (LE, p. 14) et « sont comme des gamelles creuses dont le fer ne fait résonner que du vide » (DF, p. 193). En effet, les personnages incomprenants sont toujours tiraillés entre une ineffabilité émotionnelle et une nécessité de mettre en mots cette dernière. Dans une contradiction qui tient à la nature même de l'incompréhension, l'incomprenant comprend qu'il incomprend, et en même temps incomprend ce qu'il y aurait – peut-être – à comprendre. Dès lors, devant ce vide intuitif d'incompréhension, comment nommer ce qui est là mais qui pourtant fait défaut, cet objet incompréhensible, véritable « saillance référentielle paradoxale[67] », sensible mais pourtant impartageable et indescriptible, cette présence qui relève de l'ineffable, c'est-à-dire qui « excède le langage ou dépasse toute compréhension immédiate[68] » ?

b. « La sensation de buter contre[69] » : nommer l'innommable

Le problème posé par la désignation de l'incompréhensible se situe dans l'absence de consensus possible sur la réalité qu'il recouvre. Dès lors, toute nomination semble douloureusement impossible, comme le dit exemplairement Luc dans *Loin d'eux* :

> […] des fois ces choses sans nom qui vous tordent le ventre et qu'on ne sait pas nommer, alors qui nous mangent encore plus à cause de ça, qu'on ne sait pas les nommer et pourquoi c'est sur nous seuls qu'on croit qu'elles s'abattent, ces espèces de bruits. (LE, p. 80)

[67] RANNOUX Catherine, « Quand *ça* parle, de *Loin d'eux* à *Des hommes*, de Laurent Mauvignier », *op. cit.*, p. 137.

[68] MARTIN-ACHARD Frédéric, « L'objet indicible et la phrase circulaire de Laurent Mauvignier », dans DÜRRENMATT Jacques et NARJOUX Cécile (dir.), *La langue de Laurent Mauvignier* : *"une langue qui court"*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Langages », 2012, p. 95.

[69] DF, p. 163.

Non-résignés et affectés, les sujets incomprenants vont alors trouver des stratégies syntaxiques et lexicales pour simuler un commun partage du sensible, et même une mutualité de l'incompréhension. Ces formes, principalement des expressions à contenu nominal indistinct et des déictiques, permettent au discours incomprenant de jouer avec les limites référentielles du langage et de prétendre à une actualité incompréhensionnelle intime. Ainsi, dans *Dans la foule*, Tana, suffocant sous la masse, choisit une gradation inversée à valeur d'épanorthose — une *dégradation* – pour qualifier le piège monstrueux qui se referme sur elle : « cette cage, ce trou, cette chose » (DF, p. 133). Devant son incompréhension, cette neutralisation sémantique des termes permet, quand le terme choisi ne désigne plus rien, de désigner au mieux l'incompréhensible.

De même en va-t-il pour un usage abondant du pronom démonstratif *ça* : « je ne laisserai pas tout, comme ça, à la dérive, je ne laisserai plus ma vie se faire sans moi. » (AF, p. 64). Quand la narratrice d'*Apprendre à finir* compare sa vie rêvée à la vie alarmante qui est actuellement la sienne, il lui faut bien cet indéfini, ce neutre abstrait, pour que le flux de sa voix puisse continuer sa course sans pour autant occulter la confusion énonciative qu'impose son incompréhension. Chez Laurent Mauvignier, le *ça* est très souvent utilisé dans des moments réflexifs qui en appellent aux circonvolutions discursives ; car en butant sur l'incompréhensible (sur le *ça*), le sujet se fige dans « ce qu'il porte en lui de creux et qui le constitue [70] » comme une conscience en crise, et appelle en conséquence autant de reformulations et d'étoffements que nécessaire pour pouvoir, peut-être, conjurer son incompréhension : « Mais ce n'était pas ça que j'aurais voulu dire, pas comme ça que je le ressentais. […] C'est ça que j'ai pensé, et que je n'ai pas dit, comme je ne peux plus dire » (LE, p. 69).

c. Le secret et l'ellipse : formuler l'informulable

Les personnages incomprenants se heurtent également bien souvent à des difficultés, non pas de nomination, mais de formulation. Jean-Louis Chrétien, dans le deuxième tome de *Conscience et roman* [71], rappelle la distinction de ces deux formes d'indicible que sont l'innommable et l'informulable, à savoir que l'innommable bute sur le langage, alors que l'informulable bute sur l'émotion qui précède l'expression. Il n'est ainsi pas rare chez Laurent

[70] RANNOUX Catherine, *op. cit*, p. 143.

[71] Voir CHRÉTIEN Jean-Louis, *op. cit.*, p. 240-241.

Mauvignier que l'incompréhension suscite une rétention de la parole des incomprenants, car ceux-ci jugent impossible ou inapproprié de partager leurs sentiments.

En ce sens, de nombreux personnages mauvigniens choisissent de taire leur incompréhension dans le silence, soit par secret, soit par omission. Dans *Continuer*, Sibylle écrit dans un carnet, « comme un journal intime » (C, p. 229), et « ne veut pas que [Samuel] tombe sur ce qu'elle a écrit » (C, p. 100). Dans *Seuls*, Tony relate aussi dans des carnets tout ce qu'il a sur le cœur et qu'il ne parvient pas à dévoiler à Pauline, secrets pour lui extrêmement intimes, si bien que la tentative de son père de lire un carnet est vécue comme une intrusion d'une grande violence (S, p. 128-129). On pense aussi bien évidemment au début de *Loin d'eux* :

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

Cet incipit affiche déjà le poids du secret qui agite les personnages incomprenants chez Laurent Mauvignier, ou le poids des silences[72], pour reprendre le titre d'une critique de Michèle Gazier. En effet, l'incompréhension est un sentiment polymorphe dont la nature des émotions n'est pas toujours incompréhensible, bien que les raisons de leur surgissement le soient, à partir du phénomène incompréhensible. Ainsi, les incomprenants ne manquent pas toujours de mots pour décrire l'objet de leur trouble, mais peinent à les dire, car leur trouble même rend la saillance de la parole douloureuse, à l'image de Luc qui, n'osant pas dire à sa famille ce qui lui « [tient] au cœur », tente de contourner la difficulté par écrit, jusqu'à devoir appuyer « méchamment ». Dans ces situations, les personnages incomprenants ne cherchent pas leurs mots : ils en ont, mais ne parviennent pas à les prononcer car émotionnellement trop chargés :

> […] tout ce qui se passe dans leurs têtes et que lui, Jean, il a aussi bien qu'elle à vivre, toutes les secondes dans la tête, un bout de phrase qui ne veut pas finir, mon fils qui s'est

[72] GAZIER Michèle, « Le poids des silences », *Télérama*, n°2570, 14 avril 1999 ; réédité dans Laurent Mauvignier, *Loin d'eux*, Paris, Minuit, coll. « double », 1999, p. 125-127.

> mon fils qui s'est tué, Jean ne demandera jamais pourquoi on se tue à vingt-cinq ans comme ça. (LE, p. 64)

Dans cet autre passage, l'oncle Gilbert rapporte au discours direct libre une phrase de Jean que ce dernier ne parvient pas à terminer, et que le premier achève pour lui au paragraphe suivant. En effet, la phrase de Jean s'interrompt avant d'avoir pu prononcer le verbe *tuer*, « ce mot imprononçable pour eux » (LE, p. 64), dont le contenu sémantique ravive une douleur et une incompréhension insupportables. Comme le dit bien Gilbert, l'incompréhensible en tant qu'objet informulable se manifeste par une incapacité des personnages à finir, à achever leurs phrases les plus incomprenantes, et ainsi à achever leur incompréhension, c'est-à-dire, à l'affronter pour l'abattre. Dire, pour les sujets incomprenants, c'est reconnaître par la matérialité de la parole une certaine forme de réalité et d'actualité de l'objet incompréhensible, et donc de faire face au vertige de leur incompréhension :

> […] l'image d'une main sur la rampe, cette ombre, cette odeur […] Une porte qui grince, le plancher, la minuterie ; oui, non, il n'a pas appuyé sur la minuterie.
>
> Moi, je n'ai rien entendu. Et je me revois après, au moment où il a fallu appeler Sylvain, et chercher dans mes carnets son numéro de portable pour être sûr de le joindre […] (CC, p. 36-37)

Dans cet extrait de *Ceux d'à côté*, bien que Claire lui ait raconté en détail son viol (CC, p. 36), Catherine ne parvient pas à répéter ces mots qui charrient avec eux toute la violence et le caractère inouï de l'acte. Ressassant ce qu'elle imagine (« l'image ») du drame qui a eu lieu à quelques mètres d'elle mais qu'elle n'a pas entendu à cause du volume de sa musique, la jeune femme raconte les instants qui le précèdent, ceux qui le suivent, mais occulte totalement le viol lui-même, dont l'absence retentit dans le blanc typographique du saut de ligne. Par l'ellipse, l'objet incompréhensible est donc contourné ou laissé en suspens, dans une présence en creux ; paradoxe d'une protubérance négative du discours qui dramatise l'organicité même de la parole incomprenante.

C. UNE BLESSURE SOMATISÉE

1. Une incompréhension qui (s'en) prend (au) corps

a. L'incompréhension comme blessure

Chez Laurent Mauvignier, l'incompréhension est vécue comme un sentiment éprouvant qui s'ancre émotionnellement dans le corps. Si certains incomprenants vont jusqu'à tuer (c'est le cas de Tony, qui étrangle Pauline dans *Seuls*) ou se tuer (c'est le cas de Luc dans *Loin d'eux*) ; les personnages mauvigniens se contentent majoritairement de vivre leur incompréhension comme une blessure psychique intense qui se loge somatiquement dans le thorax. En effet, celle-ci saisit physiquement celui qui en a le sentiment, avec la puissance du coup, la violence du choc, qui provoque comme un renfoncement à l'intérieur de son propre corps. Dans *Dans la foule* par exemple, l'incompréhension de la mort de Francesco est vécue par Gavino comme « cette grande fissure que rien n'arrivait à colmater » (DF, p. 316), tout comme dans *Une légère blessure*, la narratrice perçoit l'incompréhension de son amant « comme une sorte de… *froissement*. Ou plutôt comme une fissure, une faille » (LB, p. 26-27). Creux, gouffre, faille, fissure, entaille, coupure, brèche, déchirure, trou… autant de termes isotopiques, dont la liste est loin d'être exhaustive, qui tentent de dire à quel point l'incompréhension « creuse une béance dans l'expérience[73] » proprement corporelle des personnages mauvigniens, pour reprendre l'expression d'Alice Laumier. L'incompréhension ouvre une plaie à l'intérieur même de la chair et investit secrètement le corps entier de l'incomprenant, jusqu'à devenir la forme même de son intériorité douloureuse, comme l'affiche la magnifique citation du *Funambule* de Genet en exergue de *Des hommes* :

> Cette blessure – qui devient ainsi le for intérieur –, c'est elle qu'il va gonfler, emplir. Tout homme sait la rejoindre, au point de devenir cette blessure elle-même, une sorte de cœur secret et douloureux.

Toutefois, si une telle blessure surgit violemment dans le corps, celle-ci demeure si intime que les personnages la présentent souvent comme inexistante ou négligeable. Ainsi,

[73] LAUMIER Alice, *op. cit.*, p. 59.

dans *Dans la foule*, Tana, qui tente d'accuser le coup de son incompréhension dans la solitude, l'explique par une remarquable antithèse : « je me suis retrouvée à être seule ici à m'étonner d'avoir vécu **l'apocalypse**, et de revenir après pour constater que **l'apocalypse** n'est rien qu'**une fissure** qu'on ne voit pas, qui ne sent pas, qui ne dit rien et ne blesse personne » (DF, p. 337. Nous soulignons). Dans *Apprendre à finir*, la contradiction isotopique, entre déchirure et insignifiance, décuple d'autant plus la violence incompréhensionnelle de la narratrice que celle-ci est réactivée par un détail anodin du quotidien – la marque du corps de son mari dans le lit :

> […] c'est revenu, discrètement, presque rien, et j'ai été surprise de ressentir **comme une lame, une pointe déchirant sous les os**, au-dessous de la poitrine, oh non, presque rien, ça a été **un éclair, une décharge** de rien, qui m'a juste **tailladée comme on se coupe au canif** » (AF, p. 68. Nous soulignons).

Il y a bien sûr dans la thématisation de cette « si ridicule, si infime… si légère *blessure* » (LB, p. 38) une évidente ironie mauvignienne, également pathétique, qui parvient à exprimer l'accroissement douloureux de la solitude et de la rétention émotionnelle des sujets incomprenants.

b. L'incorporation du vide

Ainsi, le corps de l'incomprenant mauvignien devient, par métaphore, l'espace douloureux d'une vacuité – à la fois du sens et du lien – qui se ressent comme un vide :

> J'ai posé ma main pour leur montrer, et que Jean voie ça, qu'il comprenne, là j'ai dit, en appuyant fort sous ma poitrine), dans une sorte de grand trou, j'ai voulu leur expliquer, c'est un grand trou parce que quand je le ressens c'est toujours l'impression d'y tomber infiniment, jamais de ne sentir un fond contre lequel je pourrais me fracasser, ou me libérer […] (LE, p. 68-69)

Dans cet extrait de *Loin d'eux*, Marthe tente de partager avec son mari et le reste de la famille la douleur incompréhensionnelle qu'elle ressent depuis le suicide de son fils Luc. La métaphore du trou – ici, du trou sans fond – est caractéristique, chez Laurent Mauvignier, d'une matérialité paradoxale de l'incompréhension. En effet, dans un tel effort de communication de l'intériorité souffrante, encouragé par une chorégraphie du corps lui-même

(« j'ai posé ma main pour leur montrer », « en appuyant fort sous ma poitrine »), l'espace intracorporel ainsi désigné demeure paradoxalement incorporel. L'ineffabilité du sentiment d'incompréhension, sur laquelle bute le langage, tente de s'exprimer en cherchant l'ancrage physique de sa névralgie émotionnelle, raison pour laquelle Marthe l'éprouve comme un objet incorporé. Mais ce faisant, il est immédiatement dénaturé et reste un espace corporel imaginaire ; localement sensible, certes – Marthe le sent « près du cœur » (LE, p. 68) –, mais pourtant situé dans un non-corps, ou plutôt dans un corps absent à elle-même, dans lequel tout s'abîme.

c. Se réapproprier son corps : un enjeu incompréhensionnel

Ainsi, chez Laurent Mauvignier, l'incompréhension est toujours éprouvée dans un entre-deux corporel, à la fois incarné et désincarné. L'on pourrait dire que l'incompréhension prend au corps, dans les deux sens de l'expression : elle le saisit à bras-le-corps tout en le confisquant, elle s'en prend à lui et lui prend quelque chose de sa corporéité. Johan Faerber évoque très justement à ce propos un « défaut d'incarnation[74] » des personnages mauvigniens, qui leur rend nécessaire une « réappropriation du corporel[75] ». L'incompréhension frappe les incomprenants d'un vif malaise et en même temps dévitalise leur corps, si bien que nombre d'entre eux en appellent désespérément à une violence corporelle extérieure, comme pour contrecarrer leur blessure interne et ainsi rétablir leur intégrité physique, dans un mouvement de ressaisissement. C'est notamment le cas pour Luc, dans *Loin d'eux*, qui « cherche la foule pour qu'un peu [son] corps se heurte à tous ces corps » (LE, p. 84) ; mais aussi pour Jean, à l'annonce du suicide de son fils : « mon corps loin de moi, moi qui aurais voulu me heurter à quelqu'un, que mon épaule à une épaule ressente encore sa vie […] » (LE, p. 101). Toutefois, dans la solitude qui est la leur, les personnages incomprenants ne parviennent pas à concrétiser ce désir de reconquête corporelle, ce « fantasme qui agit en sous-main la parole[76] », et sont donc contraints à rester mal dans leur corps.

---

[74] FAERBER Johan, « Laurent Mauvignier : la littérature à corps perdu », article publié sur le site de la revue électronique *Diacritik*, le 13 février 2016 [en ligne : consulté le 30 mai 2018]. https://diacritik.com/2016/02/13/laurent-mauvignier-la-litterature-a-corps-perdu/

[75] *Ibid.*

[76] RABATÉ Dominique, « Ouvrir la blessure », dans Jacques Dürrenmatt et Karine Germoni (dir.), *Laurent Mauvignier*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Écrivains francophones d'aujourd'hui », à paraître, p. 20.

3. Le « souffle coupé[77] », ou l'incompréhension en travers de la gorge

a. Une thématisation de l'étouffement : des personnages à bout de souffle

Très nombreux sont les personnages qui, dans l'ensemble de l'œuvre de Laurent Mauvignier, décèdent ou bien souffrent par étouffement. De manière évidente, on pense tout d'abord à Francesco qui, dans *Dans la foule*, meurt « d'asphyxie résultant d'une compression mécanique de la cage thoracique » (DF, p. 324) sous le poids des supporters italiens. Dans *Ce que j'appelle oubli*, le sans-abri tabassé à mort finit par retomber inerte « dans un grand bruit de souffle coupé » (CQJO, p. 22), alors que dans *Autour du monde*, les membres de Guillermo ne résistent pas à leur violente submersion par le tsunami japonais : « [il] sera sur eux et les aura brisés, les os, les visages, tout, dans son immense foulée [il] les aura déjà broyés » (AM, p. 39). Plus discrètement, dans *Des hommes*, le chien de Chefraoui subit dans l'abdomen les coups de pied hargneux de Bernard : « le chien n'a plus aboyé, et ça a été les couinements affreux, suraigus et longs » (DH, p. 63). Dans *Ceux d'à côté*, le corps violé de Claire présente de manière paradoxale « le souffle d'une morte » (CC, p. 39), tandis que dans *Continuer*, la jeune Viosna est agressée par les amis de Samuel, qui veillent à ce qu'elle soit « bâillonnée » (C, p. 33). Dans *Tout mon amour*, le Père se jette sur le Grand-Père et « le frappe contre le sol plusieurs fois » (TA, p. 99).

Dans des cas moins nets, même lorsque la mort ou la blessure ne sont pas décrites en détail, le texte suggère tout de même une violence corporelle compressive. C'est le cas dans l'*excipit* de *Seuls*, où l'on devine à la position des mains de Tony que ce dernier vient d'étrangler le corps désormais inerte de Pauline : « Ses bras, idiots, pendent comme ceux d'un singe, le revers des mains sur les cuisses, paumes vers l'extérieur. » (S, p. 171). Dans *Le Lien*, le spectre de la maladie d'ELLE est suggéré par l'inconfort de la « chaleur suffocante » (LL, p. 10) et de « l'air étouffant » (LL, p. 52). Dans *Loin d'eux*, la manière dont Luc se suicide n'est pas précisée, mais l'on sait que peu avant sa mort ce dernier est séduit, comme un

[77] CQJO, p. 22.

possible présage, par une jeune femme habituée du bar où il travaille, qui « a quelque chose de Jean Seberg […], la coiffure dans A bout de souffle » (LE, p. 19). Enfin, l'évocation d'une voiture accidentée permet à deux reprises de suggérer la violence à couper le souffle subie par son conducteur : à la fois, dans *Apprendre à finir*, par le mari de la narratrice qui subit « le choc de la voiture, les fracas, le fer explosé, le verre » (AF, p. 27), et dans *Loin d'eux*, par Jaïmé, décédé dans « la carcasse [de sa] bagnole » (LE, p. 58).

b. L'incompréhension la gorge nouée

De l'aveu de Laurent Mauvignier lui-même, une telle récurrence est loin d'être anodine car, « le souffle [étant] le lieu où passe la vie[78] », elle thématise à un niveau vital un enjeu plus général de l'incompréhension. En effet, le souffle est cette jonction *animale* entre le corps et l'esprit (selon l'étymologie latine, l'*anima* désigne le souffle vital) qui *anime* l'incompréhension des personnages, à la fois en soulignant le trouble organique qu'elle engendre et en dramatisant sa vocalisation. L'altération du souffle devient alors un moyen d'exprimer la tension intérieure aiguë de l'incomprenant, à la fois désireux de comprendre et empêché de pouvoir le faire en verbalisant son incompréhension. Si l'« on pense par le souffle et [si] c'est par lui que la vie circule en nous » (C, p. 69), comme le pense également Sibylle dans *Continuer*, alors la détresse des pensées incomprenantes se traduit, dans le corps censé les exprimer mais n'y parvenant pas, par une suffocation qui, en ce sens, rapproche l'incompréhension de l'angoisse, en tant que les deux se manifestent par la

> pénible sensation d'un malaise diffus qui sourdement enfle et se propage, irradie, revient par vagues : boule au creux de l'estomac, étreinte qui enserre la gorge, empêche de respirer, palpitations, compression de la cage thoracique, constriction douloureuse des muscles[79].

Ainsi, dans l'œuvre de ce dernier, lorsqu'ils envisagent de la manifester aux autres personnages, l'incompréhension des incomprenants les saisit presque systématiquement à la gorge, véritable point nodal, en entravant à la fois leur respiration (ils en ont le souffle court)

[78] « Laurent Mauvignier », *Hors-champs*, émission de France Culture produite par Laure Adler, en présence de Laurent Mauvignier, 10 avril 2012 [en ligne : consulté le 30 mai 2018]. https://www.franceculture.fr/emissions/hors-champs/laurent-mauvignier

[79] GROSSMAN Évelyne, *L'Angoisse de penser*, Paris, Minuit, 2008, p. 9.

et leur déglutition (ils ont du mal à l'avaler). Devant l'abondance de telles isotopies dans notre corpus, on ne saurait citer que quelques exemples. Dans *Apprendre à finir*, en voyant l'injuste complicité entre son fils Renaud et son mari convalescent, la narratrice ne peut s'empêcher de s'étrangler d'« une voix qui ne dépassait pas [sa] gorge, qui s'étouffait dans la bouche » (AF, p. 111-112) ; de même dans *Des hommes*, lorsque Solange découvre le cadeau de son frère, celle-ci, stupéfaite, ressent « un embarras terrible, monstrueux, qui [gonfle] dans sa gorge comme [désormais], dans le regard, l'incompréhension » (DH, p. 25). Dans *Loin d'eux*, Marthe, qui ne parvient pas à accepter la mort de son fils, imagine que la voix de ce dernier tente de renaître dans sa voix à elle, étranglée : « Sa voix qui palpite dans la mienne quand c'est elle qui s'étouffe, la mienne, au fond de ma gorge » (LE, p. 68). Enfin, dans *Dans la foule*, Geoff, qui a pris part aux violences des hooligans en suivant ses frères, voudrait se justifier face à l'incompréhension de son entourage, mais n'y parvient pas : « Parfois, ça s'étouffera dans ma gorge. » (DF, p. 201) À l'inverse, dans un texte génériquement à part comme *Ce que j'appelle oubli*, il est tout à fait remarquable que le narrateur homodiégétique, qui prétend comprendre le drame qui s'est joué, exhorte le narrataire – à la fois le frère de la victime et le lecteur – à la compréhension, par une seule et même phrase précipitée et inachevée, comme dans un seul souffle ininterrompu. En tout cela la trachée devient métaphoriquement le lieu d'ancrage somatique d'une tension incompréhensionnelle entre crispation émotionnelle et décontraction locutoire, entre impossibilité de résoudre le sentir par le dire et tentative d'essayer malgré tout. *Ipso facto*, cette tension se traduit par une animation tourmentée et syncopée des discours incomprenants.

c. Un discours syncopé

En effet, l'écriture de Laurent Mauvignier n'a plus à prouver sa dimension organique. De Michèle Gazier, pour qui dans *Loin d'eux* « on étouffe de non-dits[80] », à Marine Landrot saluant dans *Ce que j'appelle oubli* une phrase « expectorée comme un dernier souffle[81] », la phrase de l'écrivain apparaît aisément pour ses lecteurs, à commencer par la critique littéraire, comme le vecteur d'une agitation qui utilise tous les ressorts rythmiques de la langue pour mimer le système respiratoire, entre inspiration et expiration,

[80] GAZIER Michèle, *op. cit.*

[81] LANDROT Marine, « *Ce que j'appelle oubli* – Laurent Mauvignier », *Télérama*, n° 3193, mars 2011 [en ligne : consulté le 29 mai 2018]. www.telerama.fr/livres/ce-que-j-appelle-oubli,66911.php

entre protase et apodose. Il ne s'agit pas ici d'analyser toutes les figures constitutives du style Mauvignier, loin de là, mais de s'intéresser à quelques-unes d'entre elles dont les effets permettent de dire « de manière tranchante le désarroi extrême de [ses] personnage[s][82] » et qui participent à l'expression dyspnéique de leur incompréhension.

Les figures du halètement

Nous regroupons ici les figures stylistiques de construction, parfois également lexicales, qui remettent en cause la syntaxe de la phrase, dans un effet de saccade.

La polysyndète

La polysyndète consiste à utiliser de manière répétée la même conjonction de coordination devant des éléments syntaxiquement de même niveau (ce qui est abusif). Elle crée un effet d'élan, d'ondulation lancinante, souvent d'énumération, et donne l'impression que malgré les limites du souffle, le discours ou la phrase ne peuvent pas s'arrêter. Elle traduit souvent l'urgence et l'obstination malheureuses des personnages incomprenants, qui essaient de comprendre sans y parvenir.

> Et comment on peut faire ce qu'avec Bernard on a découvert après, nous deux, encore nous deux, lorsqu'il a fallu ouvrir la maison et découvrir le corps de Fatiha **et** les parents de Fatiha **et** le nourrisson, tous morts, morts si, comment,
>
> comment on peut faire ça. (DH, p. 245-246. Nous soulignons)

Dans ce passage de *Des hommes*, Février raconte le choc de la découverte du massacre de la famille arabe protégée par les soldats, d'autant plus incompréhensible que ce sont « des hommes [qui] ont fait ça » (DH, p. 246).

L'asyndète

L'asyndète est le contraire de la polysyndète, mais possède un effet similaire, les deux fonctionnant d'ailleurs souvent conjointement pour dramatiser l'expérience immédiate de

[82] BONAZZI Mathilde, « ''Ce qu'on pourrait appeler un style'' : les représentations de la pratique stylistique de Laurent Mauvignier dans la critique littéraire », dans Jacques Dürrenmatt et Cécile Narjoux (dir.), *op. cit.*, p. 41.

l'événement incompréhensible. Elle consiste en l'absence de coordination entre des éléments de même niveau syntaxique, ce qui crée aisément un effet d'accumulation. Elle traduit une hystérie, une accélération convulsive du discours, soulignant la perception exacerbée des incomprenants.

> (1) […] **des bras tendus, des photographes, des hommes** qui viennent et tirent sur un bras et provoquent **des cris, on supplie, on crie, des pleurs, des pleurs, du sang, des yeux** tellement perdus et plantés si loin au fond des crânes […] Et les policiers, devant, ne comprenaient pas, ils n'ont pas vu venir sur eux les corps **écrasés, roulés** […] (DF, p. 134. Nous soulignons)
>
> (2) L'alerte est partout, **sirènes, alarmes, les voix, les cris, les regards** et la terreur et l'incrédulité – mais pour lui, le vacillement de l'alcool […] (AM, p. 38. Nous soulignons)

Dans cet extrait de *Dans la foule* (1), Tana s'adresse à Francesco pour lui décrire le chaos incompréhensible dû à l'effondrement de la tribune. La suite d'asyndètes permet de suggérer à la fois l'entassement des corps et la multiplicité des stimuli visuels et auditifs que perçoit la jeune femme et qui participe à son incompréhension de l'événement. Dans l'extrait d'*Autour du monde* (2), l'asyndète mime déjà la déferlante de la vague qui va s'abattre sur le Japon, mais Guillermo, sous l'effet de l'alcool, perçoit la scène apocalyptique sans la comprendre.

La surponctuation faible

Elle consiste à multiplier à outrance les signes de ponctuation faible (virgule, point-virgule, double point, tiret), pour donner un effet d'épanchement perturbé, heurté. Elle traduit un état d'alarme des personnages incomprenants, qui tentent de combler leur détresse par la parole mais titubent, trébuchent. La surponctuation faible est caractéristique de la phrase longue et étirée, extrêmement fréquente chez Laurent Mauvignier :

> Et toujours j'aurai l'image de Philippe et je pourrai me dire, pourquoi, pourquoi je n'ai pas voulu t'écouter, toi, et je le perdrai aussi, je perdrai tout et nue je n'aurai pour moi que les remords et les fissures dans les murs, le vide dans les parpaings et la maison avec le vacarme des rats sur ma tête, la nuit, dans le grenier, qui pourront danser et rire et dire : tu seras seule avec tes deux gosses sur les bras, et ils te les casseront à leur tour, tes bras, tes enfants te casseront les bras et le vide dans la chambre étouffera tes cris pour que tu sois bien seule à comprendre comme ils t'en

> veulent, tes enfants, de n'avoir pas réussi à retenir cet homme qui leur manque plus qu'à toi. (AF, p. 96)

Dans cet extrait d'*Apprendre à finir*, la narratrice, devant l'incompréhension de son fils Philippe, ne parvient pas à comprendre pourquoi elle n'a pas su retenir son mari et ne peut s'extirper d'une spirale de regrets et de craintes.

Les répétitions : réduplication et anaphore

La répétition consiste à reprendre un mot ou un groupe de mots. Elle crée un effet de circularité du souffle, parfois de spirale, qui souligne, en insistant sur certains éléments, l'obsession et le ressassement des personnages incomprenants. Elle peut prendre des formes différentes selon la place qu'elle occupe dans le discours. Chez Laurent Mauvignier, elle peut être principalement : une réduplication (1), c'est-à-dire une répétition simple dans le même membre de phrase, ou une anaphore (2), c'est-à-dire une répétition dans des segments différents mais qui se suivent de manière immédiate ou rapprochée :

> (1) Oh oui, j'ai mal dormi, ce soir-là. Mal rêvé aussi. Je me disais mais **pourquoi, pourquoi** j'ai tout ce mal avec cette histoire de trouver sa chambre vide puisque je le savais bien, qu'elle était vide […] (AF, p. 78-79. Nous soulignons)

> (2) […] tu diras, **je veux comprendre**, je veux savoir pourquoi les tours de conserves hautes comme des montagnes de bouffe et de fer, **je veux comprendre** les marques de sang sur les mains, **comprendre** les lèvres bleues et dans la bouche les deux dents cassées, les yeux fermés sur la chair gonflée, les paupières cerclées d'un noir de cendre et le nez éclaté, **tu veux comprendre** pourquoi […] (CQJO, p. 41-42. Nous soulignons.)

Les figures de l'étouffement et de l'étranglement

Nous regroupons ici les figures de style qui utilisent de manière précipitée des signes de ponctuation forte, ou usent du blanc typographique comme moyen d'interrompre inopinément la phrase.

La surponctuation forte

Elle consiste à multiplier à outrance les signes de ponctuation forte, en particulier le point, pour donner un effet de suffocation. La phrase est écartelée, éclatée dans une juxtaposition de phrases plus courtes, parfois nominales et donc minimales. Comme la surponctuation faible, elle traduit un état de détresse des personnages incomprenants, mais en mimant un niveau extrême d'hyperventilation, surtout lorsqu'elle engendre des phrases elliptiques. Ce procédé est particulièrement fréquent dans *Des hommes* :

> (1) […] bientôt il n'aurait plus à voir que la terreur et l'incompréhension. Pourtant elle a hésité. Elle a tout fait pour retenir le moment. Pour reculer. Pour ne pas. Ne pas ouvrir. […] Elle a repris sa respiration. […] Il fallait pas, Bernard, je ne comprends pas. (DH, p. 22)
>
> (2) Attendez, si je confirme. Si je. Que je. Vous voulez que je. Moi, que je dise. Et que je confirme oui, ici, ce qui s'est passé ici. (DH, p. 52-53)

Dans l'extrait numéro 1, Solange est sidérée par le cadeau de Bernard, qu'elle ne parvient pas à comprendre et qu'elle perçoit comme la preuve violente de leur incompréhension mutuelle. Dans l'extrait numéro 2, Rabut apprend que Bernard vient de s'introduire violemment chez Chefraoui mais ne parvient pas à confirmer auprès du chef des gendarmes cet acte qu'il juge insensé.

L'aposiopèse

Aussi appelée réticence, l'aposiopèse est une interruption ostensible du discours, parfois signifiée par des points de suspension, mais bien plus souvent, chez Laurent Mauvignier, par un blanc typographique et un retour à la ligne. En effet, l'aposiopèse mauvignienne est brutale et n'a rien à voir avec le romantique « vertige du vague[83] » des points de suspension, identifié par Jacques Dürrenmatt. L'écriture de Laurent Mauvignier joue beaucoup avec l'aposiopèse pour exprimer l'impossibilité de dire, soit parce que les personnages ont envie de se taire, soit parce qu'ils sont physiquement incapables de parler ; souvent les deux en même temps dans les cas où, on l'a vu, l'incompréhension obstrue la

[83] Voir DÜRRENMATT Jacques, *Le Vertige du vague : les Romantiques face à l'ambiguïté*, Paris, Éditions Kimé, coll. « Détours littéraires », 2001.

gorge en même temps que les mots font défaut aux incomprenants. L'aposiopèse crée ainsi un effet d'étouffement soudain, d'étranglement violent :

> (1) Tana ! Tana ! J'étouffe, je (DF, p. 132)
>
> (2) […] – quelle joie, ça m'a révolté de l'entendre dire ce mot. Et moi, vous ne comprenez pas, il est venu me voir, ça a été terrible et maintenant c'est moi qui viens vous voir pour que vous m'aidiez et (S, p. 80)

Dans cet extrait de *Dans la foule* (1), l'utilisation de l'aposiopèse est d'abord littérale – Francesco s'interrompt car il n'a plus d'air – et en même temps souligne l'état de panique de ce dernier, qui ne comprend pas ce qui est en train de lui arriver et appelle Tana à l'aide. Dans l'extrait de *Seuls* (2), le père de Tony se sent totalement seul et incompris, et ne comprend pas lui-même comment Pauline peut avoir l'indécence d'être joyeuse.

Le cas de la phrase longue interrompue : *un effet d'essoufflement*

Il n'est enfin pas rare de noter chez Laurent Mauvignier une utilisation conjointe de la surponctuation faible et de l'aposiopèse, dans le cas de longues phrases brusquement interrompues. Nous décidons de le mentionner séparément, car cette association de deux figures *a priori* contraires dans leurs effets (l'une expansive, l'autre interruptive) ajoute au discours des incomprenants un effet d'essoufflement, comme si, au niveau le plus aigu de leur sentiment d'incompréhension, leur corps avait atteint les limites de sa capacité d'expiration.

> Ils rient avec les autres et parlent d'aller boire une bière, et les autres sont là, les mères et les femmes vêtues de ce noir des avocats qui essaient d'expliquer et d'atténuer la colère, qui essaient de faire taire les cris, la haine qui surgit et le visage de Gavino, sa main tenue serrée dans celle d'Adriana, et puis les journalistes et les photographes, le monde suspendu à cette vérité : les *animaux* sont libres et moi, (DF, p. 370)

Dans cet extrait de *Dans la foule*, les quatorze hooligans anglais accusés d'avoir provoqué le drame du Heysel sont acquittés. Tana, qui a perdu son mari Francesco dans le mouvement de foule des supporters, ne comprend pas cette décision de justice qui lui semble inexplicable : contrairement aux « avocats qui essaient d'expliquer », la jeune femme ne peut se résoudre à cette « vérité », et son discours effectue un retour expiratoire sur sa propre incompréhension.

4. Entre le silence et le cri : acoustique de l'incompréhension

Face à l'impact psychosomatique de l'incompréhension comme blessure, et devant la difficulté de la communiquer verbalement aux autres, l'œuvre de Laurent Mauvignier pose la question de la rétention ou de l'extériorisation émotionnelle des incomprenants. En effet, vécue comme une tension intime, la douleur liée à l'incompréhension peut trahir l'incomprenant dans et par son corps, en retentissant soit par le cri, soit par le rire ou soit par le silence ; hésitation stratégique pleinement incarnée par Jean dans *Loin d'eux* : « Ça a été comme une sorte de cri qui m'a déchiré la gorge parce que j'aurais voulu l'étouffer, ce rire. » (LE, p. 34). L'écriture incompréhensionnelle de Laurent Mauvignier suit donc une dialectique de la compression et de la décompression acoustiques, dont Julie Gresh résume bien l'enjeu communicationnel paradoxal : « Crier pour faire entendre le silence. Se taire pour permettre au cri de trouver sa caisse de résonnance[84]. »

a. Le cri

Ne parvenant pas à maîtriser verbalement leur incompréhension mutuelle, certains personnages mauvigniens choisissent délibérément de crier, plus ou moins fortement (plainte, cri, hurlement) pour exprimer à autrui la violence intime de cette dernière, vécue dans le silence de la solitude. C'est le cas par exemple dans cet extrait d'*Apprendre à finir*, où la mésentente de la narratrice et de son mari se traduit par une prévalence inégale du cri lors de leurs échanges :

> Et pourtant ça avait eu lieu, avant, avant tout ça j'avais crié et je me disais encore, à peine seulement, est-ce que c'était vraiment dans ma gorge, ces cris, et sa voix, est-ce que c'était bien sa voix que j'avais entendue, avec dedans des sortes de cris aussi, mais dans le ventre, retournés comme un gant et pas poussés comme moi j'avais fait, vers l'extérieur, non, mais comme une plainte plutôt, un gémissement et alors nos deux corps se chiffonnant […] (AF, p. 33)

[84] GRESH Julie, *op. cit.*, p. 113.

En cela, le cri est constitutif d'un débordement émotionnel plus ou moins intense de la part de l'incomprenant, qui pervertit dans l'instant sa propre incompréhension en non-compréhension, son désir urgent de comprendre en capitulation. En effet, lorsqu'aucun éloignement physique ni aucune surdité objective ne justifient une amplification sonore de la part des interactants, leur cri surinvestit la fonction expressive du langage et s'oppose ainsi à la fonction constructive du dialogue. Ce refus du dialogue est particulièrement clair dans l'œuvre théâtrale qu'est *Tout mon amour*, où le personnage de la mère crie son rejet à Élisa, dont la réapparition lui semble incompréhensible, préférant ainsi sous le choc ne pas chercher à comprendre :

> Non ! Dégage ! { Dégage ! Fous le camp ! Mais fous le camp ! Espèce de folle ! Espèce de cinglée ! Dégage ! Dégage d'ici je te dis ! Disparais ! Disparais ! (TA, p. 15)

Ainsi, en survalorisant l'expression paraverbale d'une douleur personnelle, le cri devient paradoxalement inaudible aux autres incomprenants, et apparaît comme le symptôme d'une rupture relationnelle et d'un renforcement involontaire de la solitude des personnages incomprenants. Se crier dessus revient peut-être à communiquer (le cri peut même devenir une modalité d'échange), mais en rien il ne permet aux personnages incomprenants de (se) comprendre, comme en témoigne la relation orageuse de Sibylle et Benoît dans *Continuer* :

> Et bientôt elle entend des pas dans l'escalier, la voix de Benoît qui demande en hurlant, quel étage ? Elle répond troisième sans s'entendre crier ; entre eux, même les premiers échanges se font en gueulant. (C, p. 57)

b. Le rire

Dans nos récits, le rire possède une fonction expressive forte, à l'instar du cri, mais est subversif. Pour beaucoup de personnages il est une expression ironique spontanée de l'incompréhension, qui vient instaurer un rapport de domination entre le rieur et celui de qui il rit. C'est le cas de Benoît, dans *Continuer*, qui à deux reprises ne peut s'empêcher d'éclater de rire devant Sibylle et Samuel :

(1) Et alors tous les trois se retrouvent à table, comme un il y a longtemps, une petite famille. Mais dans la cuisine, il y a ce robinet qui goutte dans l'évier, *ploc*, *ploc*, et le silence, le souffle retenu, les verres de vin, le pain qu'on grignote en attendant, les boulettes de mie de pain, **et puis soudain Benoît qui explose de rire**, alors, je peux savoir de quoi l'on parle ce soir ? (C, p. 61. Nous soulignons.)

(2) Benoît, **qui soudain se met à rire**. Sibylle, qu'est-ce que tu crois ? Tu crois que je peux avoir confiance en toi ? Tu crois que je ne vais pas dire à ton fils qu'il est en danger avec toi ? Bien sûr que tu feras attention… Mais ça ne suffira pas. Je sais bien que ça ne suffira pas. (C, p. 71-72. Nous soulignons.)

Dans l'extrait numéro 1, Benoît, qui ne parvient plus à comprendre son ancienne épouse Sibylle, ne peut s'empêcher de trouver la situation du repas familial grotesque. Dans l'extrait numéro 2, Benoît raille ouvertement Sibylle, dont il ne comprend absolument pas le projet fou de partir au Kirghizstan avec son fils. Là encore, le rire, forme détournée du cri, sape le dialogue. Incontrôlé, il renforce également, par sa nature transgressive, le sentiment d'incompréhension de celui qui ne le partage pas. Ainsi, dans *Loin d'eux*, Jean regrette immédiatement un fou rire, de peur d'avoir heurté Marthe, et de peur que soit renforcé son sentiment d'incompréhension à son égard :

> J'aurais voulu l'étouffer, ce rire. Gilbert a rigolé comme moi quand j'ai dit qu'il était nul avec ses histoires, et puis que ce n'était pas le moment, et puis en moi il y a eu l'idée que Marthe de la maison avait pu m'entendre. (LE, p. 34)

c. Le silence, ou ravaler le dire

Ainsi, devant ce piège incompréhensionnel du débordement émotionnel, l'écriture de Laurent Mauvignier valorise le silence comme moyen de dire la douleur de l'incompréhension. En effet, à plusieurs reprises dans les œuvres de Laurent Mauvignier, certains personnages sont tentés de crier, mais se ravisent. Dans *Seuls*, une scène de dispute entre Tony et son père est adroitement construite : débutant par la violence de « voix qui hurle[nt] », celle-ci se termine dans « le silence entre eux deux » (S, p. 129) ; moyen paradoxal d'accroître dans le mutisme l'expression d'une incompréhension mutuelle. Dans *Des hommes*, c'est le cas d'une jeune fille en djellaba, violentée par des soldats français :

« elle sait et se répète qu'il faut garder son sang-froid, surtout qu'elle n'éclate pas, sa colère, qu'elle ne hurle pas, elle, il ne faut pas qu'elle hurle, qu'elle les insulte, il faut attendre, il faut se taire. » (DH, p. 138) Dans *Apprendre à finir*, la narratrice, furieuse contre le dédain de son mari à qui elle donne tant d'amour, adopte un comportement mutique :

> Et je me taisais pour ne pas avoir à hurler, oui – ce qu'il faut savoir apprendre à ne pas crier, ce qu'il faut taire de douleur pour se sauver d'un déluge de mots comme du feu qui détruirait tout de soi et des autres, hein, dis, pour qu'une fois on puise la force de continuer sans avoir rien à se reprocher. (AF, p. 105)

Cette comparaison ardente, qui présente le cri comme ce qui pourrait mener à la perte de tous, est bien représentative des dangers d'une parole du débordement (émotionnel) dans la résolution de l'incompréhension. En effet, point trop n'en faut de clamer sa douleur lorsque celle-ci a rompu le lien entre soi et autrui : l'incompréhension est vécue comme une injonction paradoxale à préserver son intériorité, à ne pas la laisser s'échapper dans une dés-intégrité, alors même que celle-ci est sur le point d'exploser. Elle appelle la contenance, en tant qu'« économie psychique[85] » impliquant « la conscience, la reconnaissance et le respect de l'autre, [et], dans le même temps, une délimitation de soi [86] », dramatique car incompréhensionnelle.

d. La sourdine, ou une éthique sonore de l'incompréhension

Toutefois, le choix des personnages de taire aux autres leur incompréhension plutôt que de la leur crier ne signifie pas que celle-ci soit en eux muette, mais seulement assourdie, comme en témoigne ce passage de *Ceux d'à côté*, dans lequel Catherine revit l'événement incompréhensible dans un bourdonnement :

> Tout recommence et alors la musique je l'entends la nuit qui bourdonne comme un drôle de chant, et ce rythme, comme ce souffle, une main sur la rampe, le plancher qui craque, la lumière, tu sais, dans le couloir, la minuterie et alors tout revient dans

[85] HAROCHE Claudine, *L'Avenir du sensible. Les sens et les sentiments en question*, Paris, PUF, coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 2008, p. 28.

[86] *Ibid.*, p. 29.

> ma tête et c'est à cause de la musique que ça vient et moi je voudrais qu'on m'enlève toute cette musique et puis,
> j'écoute encore. (CC, p. 13-14)

En effet, lorsque la blessure des incomprenants dépasse un certain seuil de violence psychologique, leur incompréhension les plonge dans un état d'alerte aigu qui se traduit par une attention vive capable de percevoir, presque paradoxalement, tous les murmures assourdissants du silence. Ainsi, en préférant l'assourdissement du cri, l'écriture mauvignienne opère un recentrement éthique sur l'intériorité des personnages incomprenants, que ses modalités narratives propres permettent de mettre en scène sous la forme d'un mentalisme incompréhensionnel.

DEUXIÈME PARTIE

LA VIE INTÉRIEURE DE L'INCOMPRENANT : UN MENTALISME CRITIQUE

« La conscience est beaucoup plus effrayante que tous les complexes inconscients[87]. »

Mikhaïl Bakhtine

De l'incompréhension comme crise psychique

Nous l'avons vu, l'incompréhension est éprouvée par les personnages mauvigniens par des émotions aiguës, comme un sentiment vertigineux qui est aussi un appel à une identification par la parole : l'incompréhension sourd du réel par défaut, et en même temps fait défaut ; véritable présence-absence que la conscience peine à circonscrire en pensées et en discours. Elle naît et se développe dans le psychisme, y imprime sa vie propre en se nourrissant de son propre avènement critique. Selon Georges Charbonneau, elle est tout d'abord une prédisposition heuristique naturelle (Claude Romano parle aussi d'*apriorité*[88]) rendant possible une expérience du *dé-couvrir*, qui « engage notre être temporel, autant au niveau de notre *ouverture* à l'événement (disponibilité, a priorique, à être affecté par l'événement) que de la reconstitution de l'unité de l'expérience (la *clôture* du champ de l'expérience)[89] ». Seulement, là où cet engagement phénoménal devrait normalement aboutir

[87] Cité par TZVETAN Todorov, dans *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, suivi d'*Écrits du cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1981, p. 55.

[88] ROMANO Claude, *op. cit.*, p. 209.

[89] CHARBONNEAU Georges, « Anthropologie phénoménologique et phénoménologie psychiatrique : crise du maintien de soi et crise du maintien de l'unité de l'expérience », dans Jean-Claude Beaune (dir.),

à une reconstitution psychique du réel éprouvé, l'incompréhension à l'œuvre dans les textes de Laurent Mauvignier *s'échoue* – elle échoue à s'accomplir elle-même en compréhension et par là même échoue en un état mental critique. Aussi l'in-compréhension est-elle sur le plan existentiel la faillite continuelle d'une double ré-inclusion : celle de soi dans soi-même et celle de soi-même dans le monde.

Remarques sur une tentation psychopathologique

L'incompréhension peut ainsi être considérée comme l'expérience dissociative d'une solitude psychique. Pour autant, nous exclurons le plus possible de notre étude tout vocabulaire psychopathologique. Frank Wagner rappelle la gêne qui agite la littérature – notamment les formes narratives homodiégétiques – depuis l'avènement de la théorie freudienne[90]. La littérature contemporaine est encore l'héritière de ce trouble, bien qu'ayant nuancé l'opposition néo-romanesque entre personnalisme et littéralisme. Certes, établir un « profil psychologique » des personnages mauvigniens ne serait pas totalement absurde : peut-être décèlerait-on ainsi chez Luc (*Loin d'eux*) un cas typique de psyché suicidaire, chez Bernard (*Des hommes*) l'exemple d'un comportement post-traumatique, dans le monologue halluciné de Tana (*Dans la foule*) un état de sidération psychique, dans l'intuition victimaire de Catherine (*Ceux d'à côté*) une forme de paranoïa, ou encore dans l'abandon de Tony par Pauline la blessure narcissique explicatrice du « crime passionnel » clôturant le roman, avec tous les problèmes que suscite cette expression. Nous laisserons ces questions spécifiques et dans une certaine mesure extralittéraires en dehors de nos préoccupations ; également pour nous préserver, nous le reconnaissons, de la hasardeuse praticité métaphorique d'une telle terminologie « psychologisante », abusivement employée dans les médias pour décrire nos œuvres : « schizophrénie[91] », « symptômes d'un deuil[92] », « trauma[93] », « autisme[94] », « retour du refoulé[95] », etc.

Phénoménologie et psychanalyse : étranges relations, actes du colloque du même titre tenu à l'Université de Lyon III les 3 et 4 mars 1995, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Milieux », 1998, p. 117.

[90] Voir WAGNER Frank, « *Go psycho !* La tentation ''psychopathologique'' du roman français contemporain », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n°13, *Fictions de l'intériorité*, 2016, p. 47-56 [en ligne : consulté le 30 mai 2018]. http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx13.06/1088

[91] KAPRIÈLIAN Nelly, « Lâcher prise », *Les Inrockuptibles*, n°562, 5 au 11 septembre 2000.

[92] *Ibid.*

[93] CHAUDEY Marie, « À hauteur d'hommes », *La Vie*, n°3768, jeudi 16 novembre 2017, p. 74.

[94] GAZIER Michèle, « Laurent Mauvignier – Seuls », *Télérama*, n°2820, samedi 31 janvier 2004, p. 50.

[95] VEY François, « Un Goncourt en puissance », *Aujourd'hui en France*, vendredi 25 septembre 2009.

Nous pensons en effet que, dans les récits de Laurent Mauvignier, la narration de l'incompréhension tend à échapper aux discours psychopathologiques en rejetant toute pertinence psychothérapeutique. Si l'œuvre de l'écrivain s'inscrit bien dans une forme de néo-humanisme thérapeutique de la littérature française actuelle, comme l'a récemment montré Alexandre Gefen[96], ce n'est pas tant en mettant en scène la santé psychique des individus qu'en pensant le sujet contemporain dans une crise de ses rapports mondains. Si l'incompréhension est une blessure qui appelle à être réparée, ce n'est jamais dans une finalité strictement idiosyncrasique, mais en tant qu'à travers l'individu c'est le monde que l'on repense – que l'on *re-panse* : « penser l'impératif d'individuation […] à ce titre qu'[il] fait face au monde[97] ». Ainsi Frank Wagner de préciser que « la tentation psycho-pathologique à l'œuvre dans [de tels] romans vaut indice de l'évolution récente des conceptions du sujet et de leur impact sur la littérature[98] ». Elle atteste « d'une relation inquiète à la notion d'intimité, dont les frontières avec l'extimité se troublent[99] », et que la littérature contemporaine tente de réajuster de manière « *à la fois* artistique et ontologique[100] » Il ne faudrait donc pas réduire l'incompréhension des personnages mauvigniens au simple symptôme d'un isolement psychique, et ainsi oublier ce qui reste probablement l'essence critique d'une telle écriture, à savoir deux questionnements, que nous aurons l'occasion d'examiner par la suite : celui des rapports entre subjectivité et discours intérieur, et celui d'une existence au monde.

Une écriture de la conscience : caractéristiques d'un nouveau mentalisme

Dire de l'écriture de Laurent Mauvignier qu'elle est une écriture de la conscience ou qu'elle manie la forme du monologue intérieur est devenu une généralité, pratique mais hâtive, qu'il convient de nuancer tant celle-ci confond des modes parfois très différents d'expression fictionnelle de ce que l'on nomme communément l'intériorité. Loin de nous l'ambition de retracer ici en détails l'histoire littéraire, assurément complexe, du monologue et des concepts de théorie psychique qui lui sont liés ; d'autres s'y sont employés avec

[96] GEFEN Alexandre, *Réparer le monde : la littérature française face au XXIe siècle*, Paris, Corti, coll. « les essais », 2017.

[97] *Ibid.*, p. 10-11.

[98] WAGNER Frank, *op. cit.,* p. 55.

[99] *Ibid.*

[100] *Ibid.*

succès[101]. Il convient néanmoins de distinguer en introduction de cette partie quelques grandes caractéristiques de ce que Frédéric Martin-Achard a identifié comme une refondation contemporaine du monologue intérieur[102] depuis le début des années 1980, en tant que réinvestissement hybride et composite des modèles canoniques de discours intérieur qui se sont succédés tout au long du XXe siècle (monologue endophasique, puis récit de voix adressé).

En effet, le monologue contemporain ne peut se comprendre sans un processus de « ‘‘cérébralisation’’ de l'idée d'intériorité[103] », que l'on doit au cours de ces dernières décennies à l'extraordinaire développement de la psychologie cognitive et des neurosciences, et en particulier des techniques d'imagerie cérébrale, qui montrent chaque jour un peu plus le fonctionnement neuropsychique de nos pensées, et notamment à quel point celles-ci sont constituées non pas seulement de langage, mais aussi de représentations non langagières (perceptions, images mentales, contenus idéationnels). *Cérébralisation…* : non pas que le siège imaginaire de l'intériorité ait été déplacé des entrailles jusqu'au cerveau, mais que l'appréhension des sensations intimes du sujet ne requiert plus les mêmes modalités d'expression. La vie intérieure reste conçue comme une expérience mouvementée et obscure, mais entre l'avènement du monologue endophasique et les premiers monologues hybrides contemporains, de tels borborygmes ont changé de nature : alors que pour un Valéry Larbaud ou un Édouard Dujardin il s'agissait pour le monologueur d'écouter les « chuchotements irrépressibles [de ses] organes[104] » pour les laisser s'exprimer par la parole « de façon à donner l'impression ‘‘tout venant’’[105] », il s'agit désormais pour Laurent Mauvignier, parmi d'autres, d'accomplir un véritable travail d'adaptation, c'est-à-dire de reconstruction et de représentation par le langage, comme le suggère la métaphore digestive et l'isotopie du voyage dans le monologue de Catherine, dans *Ceux d'à côté* :

> Et alors on s'arrangerait pour dire que tout dedans **la vie intérieure était plein de borborygmes**, de porc à l'aigre-doux et de brocolis pas cuits qu'il faudrait **mastiquer**

[101] Sur ces difficiles questions, nous devons beaucoup à Frédéric Martin-Achard, dont les travaux récents font preuve d'une grande clarté et d'un remarquable esprit de synthèse. Voir *infra.*

[102] MARTIN-ACHARD Frédéric, *Voix intimes, voix sociales. Usages du monologue romanesque aujourd'hui*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des XXe et XXIe siècles », 2017, p. 175 *sqq*.

[103] MARTIN-ACHARD Frédéric, « Une intériorité sans psychologie ? Étude sur trois romans de la vie intérieure (Kerangal, Lenoir, NDiaye) », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n°13, *Fictions de l'intériorité*, 2016, p. 5 [en ligne : consulté le 30 mai 2018]. https://docs.google.com/viewerng/viewer?url=http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/viewFile/fx13.02/1072

[104] LARBAUD Valéry, « Prologue », *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 43.

[105] DUJARDIN Édouard, *Le Monologue intérieur*, Paris, Albert Messein, 1931, p. 59.

> **longtemps**, en attendant d'aller ailleurs que dans les prêts-à-emporter asiatiques, dans des endroits où on serait bien, au fond d'une salle aux lumières tamisées, pour prendre le temps et s'isoler du bruit, se dire, tiens, **mon voyage ce sera d'aller vers moi**, là où je ne sais pas que je suis. (CC, p. 46-47. Nous soulignons.)

L'intériorité reste opaque, mais non plus occulte. Dès lors l'enjeu du monologue chez Laurent Mauvignier consiste, avec une certaine souplesse formelle, à « trouver des configurations narratives qui correspondent aux configurations mentales[106] » du monologueur, « souvent en disgrâce avec son intériorité[107] ». En ce sens, l'incompréhension constitue le paradigme de ces configurations mentales problématiques qu'il s'agit pour les personnages mauvigniens d'appréhender et d'essayer de résoudre par la parole.

Cette aventure d'*information*, qui consiste à défigurer l'informe pour le reconfigurer, s'accompagne ainsi, après une forte critique dans la deuxième moitié du XXe siècle, d'un retour conjoint mais problématique aux postulats d'un langage intérieur et d'une identité narrative du sujet monologueur. La philosophie aussi bien que la théorie littéraire ont en effet désormais intégré la critique wittgensteinienne du langage privé[108], selon laquelle nos expériences intérieures sont réglées socialement par notre apprentissage et notre usage d'un langage commun ; ce qui revient à penser l'inexistence, non pas d'une vie intérieure, mais d'une origine essentiellement subjective des expériences psychiques que nous exprimons par la parole. En ne concevant plus la conscience comme la simple activité mentale d'un langage endophasique ni, à l'inverse, comme une totale libération et autonomisation de la voix singulière du personnage[109], l'écriture monologale de Laurent Mauvignier se veut particulièrement propice à une expression intermédiaire – à la fois génétique et vocale – de l'énigme du sujet, pour qui l'incompréhension est structurante et pose des questions de traduction de la pensée en langage, d'opacité de l'espace mental ou encore d'étrangeté intérieure[110], tout en renouvelant des enjeux d'ordre esthétique, ontologique, existentiel, politique et éthique, que nous examinerons plus en détail.

---

[106] MARTIN-ACHARD Frédéric, *Voix intimes, voix sociales*, p. 182.

[107] MARTIN-ACHARD Frédéric, « Une intériorité sans psychologie ? », *op. cit.*, p. 13.

[108] Voir WITTGENSTEIN Ludwig, *Investigations philosophiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1961.

[109] Voir RABATÉ Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991, p. 8.

[110] Voir MARTIN-ACHARD Frédéric, « Figures de l'intériorité dans le roman contemporain (François Bon, Laurent Mauvignier, Jacques Serena) », *Cahiers du CERACC*, n°5, *Proses narratives en France au tournant du XXIe siècle*, 2012, p. 80-94 [en ligne : consulté le 30 mai 2018]. http://cahiers-ceracc.univ-paris3.fr/achard.html

Dès lors, on comprend que parler de *monologue intérieur* pour désigner les textes de Laurent Mauvignier revient à manquer la subtilité des déplacements contemporains opérés sur les notions d'adresse discursive et d'intériorité. En effet, les récits de Laurent Mauvignier font montre de toute la palette de procédés de narration de la vie psychique, allant « de la représentation à l'*autofiguration*[111] », et pouvant utiliser aussi bien une instance narrative hétérodiégétique qu'homo ou autodiégétique, pour reprendre la typologie genettienne bien connue[112]. Ainsi peut-on, à l'aide de la typologie développée dans *La Transparence intérieure*[113] par Dorrit Cohn, distinguer rapidement dans l'œuvre de Laurent Mauvignier :

1/ Des textes en monologue(s) rapporté(s), c'est-à-dire écrits comme le discours mental direct d'un personnage. L'un d'eux, *Apprendre à finir*, est constitué d'un seul monologue totalement autonome. D'autres sont constitués de monologues alternés qui offrent ainsi au roman une structure polyphonique : *Loin d'eux*, *Ceux d'à côté* et *Dans la foule*.

2/ Des textes conjuguant psycho-récit (expression des pensées des personnages rapportées au discours indirect par une tierce personne) et monologue narrativisé (expression des pensées des personnages rapportées au discours indirect libre par une tierce personne). Ces deux modes de représentation de l'intériorité sont en effet naturellement compatibles dans les textes possédant un narrateur hétérodiégétique, comme c'est le cas d'*Autour du monde* et de *Continuer*. L'extrait suivant issu de ce dernier en témoigne :

> C'est comme si elle n'entendait rien, maintenant elle sait qu'il ne viendra pas tout de suite, elle devra aller le chercher à la gendarmerie de Lacanau dès le matin.
>
> Comment s'est-il retrouvé là, qu'est-ce qu'elle peut faire ? Elle prend une douche, elle sait que ce n'est même pas la peine de dormir. (C, p. 36)

Un texte de notre corpus, *Ce que j'appelle oubli* – que l'on ne peut d'ailleurs pas considérer comme un roman mais comme un récit prononcé et adressé –, présente malgré tout le statut ambigu d'un narrateur homodiégétique qui a dans certains cas

[111] WAGNER Frank, *op. cit.*, p. 54.

[112] Voir GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 252-253. On rappelle qu'est considéré comme hétérodiégétique un narrateur extérieur à la diégèse, homodiégétique un narrateur présent comme personnage dans celle-ci, et autodiégétique un narrateur homodiégétique qui est en plus le héros de l'histoire racontée.

[113] COHN Dorrit, *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman* [1978], traduction d'Alain Bony, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1981.

(mais pas toujours) un accès rétrospectif et prospectif aux pensées des autres personnages :

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

Avec une ambigüité similaire, dans *Plus sale*, le monologue du personnage est présenté comme une fiction de narration hétérodiégétique, qui utilise le discours indirect et le discours indirect libre pour rapporter ses propres pensées, comme si celles d'un autre.

3/ Des textes conjuguant psycho-récit, monologue narrativisé et monologue rapporté, et qui présentent chacun plusieurs narrateurs homodiégétiques. Dans *Seuls*, la relation entre Tony et Pauline est racontée en alternance par Guillaume et le père de Tony, selon des points de vue quelquefois limités, d'autres fois omniscients. Il en va peu ou prou de même dans *Des hommes*, où la narration homodiégétique alterne entre deux personnages, Rabut et un narrateur anonyme, de manière là encore plus ou moins limitée.

Il va de soi que notre catégorisation n'a pas ici la prétention d'identifier toutes les spécificités narratologiques de chaque texte, mais de faire surgir trois grandes modalités narratives utilisées par Laurent Mauvignier pour représenter la vie psychique de ses personnages. L'on pourra ainsi remarquer, dans la chronologie de l'œuvre, une évolution sensible des usages de l'écrivain. Alors que dans ses premiers textes, Laurent Mauvignier privilégiait une forme de « discours immédiat[114] » subjectivement forte, ce dernier semble aujourd'hui se tourner davantage vers des procédés narratifs plus classiques – mais non moins élaborés –, et valoriser l'ambiguïté polyphonique du discours indirect libre en tant qu'il est « le seul lieu où la subjectivité d'une tierce personne peut être présentée comme telle[115] » et qu'il forme ainsi ce que Jean-Louis Chrétien désigne comme « *une parole à mi-voix*[116] », à la fois bi-vocale – en entrelaçant la voix du narrateur et celle du personnage – et à demi articulée (car prononcée mentalement).

[114] GENETTE Gérard, *op. cit.*, p. 193.

[115] HAMBURGER Käte, *Logique des genres littéraires* [1957], traduction par Pierre Cadiot, Paris, Seuil, 1986, p. 128.

[116] CHRÉTIEN Jean-Louis, op. cit., p. 26.

A. Les temporalités de la conscience incomprenante

Une identité narrative de l'incomprenant ?

Devant la puissance d'altération psychosomatique de l'incompréhension, l'on est en bon droit de se demander si le sujet incomprenant est capable de se reconnaître une identité personnelle, une personnalité, et si oui, dans quelle mesure. En effet, l'événement-avènement de l'incompréhension – par surgissement intramondain fracassant ou instillation progressive jusqu'à la conscience alors alertée du sujet – bouleverse accidentellement ses modes de présence au monde. Dès lors, comment le récit de conscience parvient-il à assurer la permanence de l'incomprenant dans le temps ? Plus précisément, comment le récit du sujet peut-il surmonter la discontinuité temporelle inhérente à l'avènement de son incompréhension, de manière à trouver dans sa conscience subjective l'herméneutique nécessaire à l'entretien dans son discours d'une énergie pro-compréhentionnelle ?

Sur ce point, nous nous servirons de l'apport précieux de Paul Ricœur, qui a mûrement pensé la notion d'identité personnelle comme dialectique du caractère (identité-*idem*, ou *mêmeté*) et de l'identité narrative (identité-*ipse*, ou *ipséité*). Si la *mêmeté* est immuable, l'*ipséité* est cette « synthèse de l'hétérogène[117] » qui permet à l'individu de saisir une continuité, une concordance de lui-même dans le temps, malgré les péripéties de son existence. Ainsi, poser la question de l'incompréhension en termes d'identité narrative, c'est-à-dire de refiguration du sujet proprement comprenant en sujet proprement incomprenant, nous paraît d'autant plus sérieux que la représentation de la conscience dans un récit entre en conflit avec toute instance narratrice extérieure capable de réorganiser après coup la vie du sujet ; conflit dont la dangerosité pour la stabilité narrative de ce dernier est proportionnelle à la tendance du narrateur à s'effacer. En somme, plus les pensées du personnage sont exprimées de manière immédiate, plus sa subjectivité se substitue à toute forme d'intrigue objective, et donc d'unification narrative de ce dernier, fût-elle artificielle.

[117] RICŒUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « essais », 1990, p. 169.

Temps, temporalité et ipséité

L'incompréhension constitue ainsi une expérience subjective d'après laquelle l'incomprenant « s'approprie ce qui lui arrive en se transformant[118] ». En effet, si l'événementialité de l'incompréhension inscrit l'incomprenant dans le temps[119], celle-ci temporalise aussi son expérience subjective. Claude Romano voit ici la distinction entre temps (règlement événementiel du monde) et temporalité (réponse événementiale du sujet, d'après laquelle il advient à lui-même par l'expérience) ; ce que résume peut-être plus simplement Henry Duméry :

> La temporalité est le temps vécu par la conscience, celui dont elle fait l'expérience et qui déploie, à partir du présent (seul moment que saisisse une attention opérante), un passé qui est fait de *rétentions* utilisées comme acquis et comme appoint pour l'action […] et un futur qui est fait de *protentions*, c'est-à-dire de projets, de possibilités nouvelles. […] En outre, la temporalité comporte un élément dramatique : elle vit une menace, celle de l'instant ultime, qui sera la fin, la caducité de tout projet[120].

Ainsi, tant que le sujet vit, tant qu'il existe dans la fiction, sa permanence dans le temps n'est pas remise en question. En revanche, parce que leur conscience s'inscrit dans une expérience du monde, la manière dont les personnages incomprenants perçoivent la cohésion de leur aventure « se trouve dépendante de leurs capacités de verbalisation, de leur aptitude à se raconter, à saisir et à restituer leur vie comme une unité cohérente[121] ». Or c'est précisément sur le plan de la cohérence narrative, défigurée – mais non anéantie – par leur incompréhension, que l'*ipséité* des personnages mauvigniens se trouve dramatisée.

L'on aura ainsi compris que nous étudierons ici les tiroirs verbaux dans les textes de Laurent Mauvignier, et ce dans une perspective phénoménologique, en tant qu'ils traduisent la reconfiguration autonarrative de l'identité des personnages incomprenants, c'est-à-dire leur tentative de faire sens subjectivement, par la narration intérieure de leur propre existence. Nous mettrons donc de côté dans cette sous-partie, sans pour autant les nier, les voix narratives hétérodiégétiques, présentes notamment dans les derniers textes de l'auteur, pour

---

[118] ROMANO Claude, *L'Événement et le temps*, *op. cit.*, p. 194.

[119] Claude Romano attribue trois dimensions au temps : l'instant, le futur et le toujours-déjà. Voir *Ibid.*

[120] DUMÉRY Henry, « Temporalité », *Encyclopaedia Universalis* [en ligne : consulté le 30 mai 2018]. https://www.universalis.fr/encyclopedie/temporalite/

[121] MARTIN-ACHARD Frédéric, *Voix intimes, voix sociales*, *op. cit.*, p. 327.

privilégier l'analyse des modes de représentation de la vie psychique présentés ci-avant. Cependant, faute d'avoir ici l'espace pour analyser le système des temps tout entier, nous ne nous intéresserons qu'aux discours directs, étant admis que les formes verbales qui composent les discours indirect et indirect libre peuvent subir le même commentaire que leurs formes concordantes au discours direct.

1. Le présent : temporalité d'ancrage de l'incompréhension

L'incompréhension agit sur le sujet incomprenant en s'ancrant dans un présent phénoménal, qui est celui de son événement-avènement. Comme le rappelle Frédéric Martin-Achard, les modes d'écriture de la conscience trouvent tous dans le présent leur « temps de référence[122] ». Initialement, en effet, la forme du monologue endophasique entendait inscrire sa narration dans un régime isochrone, où chaque phrase prononcée mentalement l'était toujours en temps réel, au fur et à mesure qu'elle venait à l'esprit. Le mentalisme littéraire contemporain dont témoigne Laurent Mauvignier est aujourd'hui largement revenu de cette stricte coïncidence temporelle, pour des raisons narratives évidentes : en premier lieu, car elle est un leurre[123], mais aussi car elle contredit la possibilité même d'un auto-récit de vie (et donc de l'élaboration d'une identité narrative par ce biais) en interdisant au monologueur toute réorganisation chronologique de ses pensées et par là toute ellipse de ce travail synthétique premier. Toutefois, réfuter l'isochronie du récit ne signifie pas réfuter l'instantanéité du discours intérieur.

a. Le présent d'énonciation : l'instant de la réalisation incompréhensionnelle

Chez Laurent Mauvignier, l'expression monologuée des personnages s'inscrit dans un temps qui est celui de l'énonciation, et qui est à comprendre comme le présent de l'aventure

[122] *Ibid.*

[123] Voir GENETTE Gérard, *op. cit.*, p. 123 : « à quelque niveau d'élaboration esthétique que ce soit, on imagine mal l'existence d'un récit qui n'admettrait aucune variation de vitesse, et cette observation banale est déjà de quelque importance : un récit […] ne peut aller sans *anisochronies*, ou, si l'on préfère (comme c'est probable), sans effets de *rythme*. »

de soi, duquel naît le récit subjectif de cette aventure. La figuration psychique de l'incomprenant mauvignien est ainsi analogue au « phénomène du présent de l'écriture[124] » évoqué par Claude Simon, en tant que l'incomprenant agit sur son incompréhension par son discours (par sa propre écriture intérieure, si l'on veut), depuis une temporalité qui est celle de l'actuel, de l'immédiate réalité. En effet, le présent d'énonciation marque la temporalité la plus élémentaire de la conscience incomprenante, qui est celle de l'instantanéité de la pensée. C'est par l'utilisation du présent d'énonciation que les personnages mauvigniens prennent acte de la réalité critique de leur sentiment d'incompréhension, en s'en *présentant* le contexte expérientiel.

Si chez Laurent Mauvignier les verbes au présent d'énonciation sont peu fréquents, ou du moins très distillés dans la narration ruminante des incomprenants, *Dans la foule* en fait un usage particulièrement singulier et dramatique. En effet, dans le long monologue de Tana, qui débute lors du drame du Heysel et se poursuit jusque pendant le deuil de la jeune femme, le présent d'énonciation marque une synchronie de l'événement relaté et du discours de cette dernière, et permet ainsi une *pénible* immersion empathique du lecteur dans son expérience incompréhensionnelle :

> […] des bras tendus, des photographies, des hommes qui **viennent** et **tirent** sur un bras et **provoquent** des cris, on **supplie**, on **crie**, des pleurs, des pleurs, du sang, des yeux tellement perdus et plantés si loin au fond des crânes et toi, Francesco, toi, je **ne te vois plus**, je **ne vois que** la masse qui **s'effondre** encore et qui a fini de rouler jusque sur la pelouse. (DF, p. 134. Nous soulignons.)

Cet usage du présent d'énonciation par Tana est d'autant plus remarquable qu'il alterne avec un autre usage – dit cette fois narratif – du présent. Cette alternance qui, bien que marquée par des changements de paragraphes, n'est pas aisément perceptible pour le lecteur hâtif, juxtapose et entrecoupe en réalité deux instants énonciatifs dans le monologue de la jeune narratrice : celui du moment du drame lui-même, qui se traduit, au présent d'énonciation, par un discours désespéré adressé à son mari mourant[125] ; et celui du récit rétrospectif des événements, non adressé, au présent de narration.

---

[124] SIMON Claude*, Discours de Stockholm*, Paris, Minuit, 1986, p. 25.

[125] L'épanchement de Tana dans ces lignes est en réalité tel qu'il ne peut marquer une véritable scène, ni même prétendre au statut de véritable monologue adressé. En effet, le discours de cette dernière est totalement dilaté, et joue sur l'alternance confuse d'injonctions à la survie (à l'impératif : « Francesco surtout ne lâche pas ma main », p. 117) et de descriptions de son état d'alerte (au présent d'énonciation : « j'entends tout, ton souffle, ton corps, ton cœur qui bat si vite et les muscles sous ta peau », p. 124-125). Dans ce moment tragique,

b. Sur quelques usages du présent de narration

Le présent de narration, en ce qu'il se substitue aux temps du passé, est beaucoup plus fréquent chez Laurent Mauvignier pour exprimer la psyché des personnages incomprenants, et ce avec quelques subtilités. Il est tout d'abord utilisé de manière assez classique par les narrateurs hétérodiégétiques pour raconter des événements révolus avec une intension particulièrement dramatique, et correspond bien à un examen, au discours indirect libre, des pensées en formation, au plus près des personnages (focalisation interne ou omnisciente) :

> Il ne comprend pas. Il a l'impression que sa mère n'est bonne qu'à lui faire la morale, qu'à lui casser toute volonté dès qu'il veut dire quelque chose, […] sa mère est une conne de bien-pensante […] (C, p. 165)

Dans cet extrait de *Continuer*, le présent de narration concentre l'attention du lecteur sur un instant de revirement critique dans les pensées de Samuel. En effet, le rabrouement de Sibylle après que ce dernier s'est permis une remarque raciste remet en question le lien filial que le jeune homme pensait restauré.

Dans les romans monologués de Laurent Mauvignier, le présent d'énonciation, employé par des narrateurs homodiégétiques, implique ces derniers dans une remémoration prégnante. En effet, un tel usage du présent vaut alors comme une « présentification [de leurs] souvenirs[126] », pour reprendre une expression de Frédéric Martin-Achard :

> (1) Ils **déboulent** par centaines, les uns sur les autres. Je voudrais parler et dire arrêtez-vous, expliquez-moi mais non, **c'est** là, devant, ça **grossit** encore – tout à coup, je **comprends** que je n'ai rien vu. Le pire **est** à venir, impossible, impensable. Et toujours cette violence qui **dévaste** jusqu'à la possibilité de trouver les mots pour la dire […] (DF, p. 120. Nous soulignons.)

> (2) Sur les murs on **peut** lire,
> *L'Algérie vaincra. L'Algérie libre*.

---

la part de ce qui est crié à Francesco et celle de ce qui n'est que pensé ou senti de manière condensée sous l'adrénaline, sont laissées à l'entière hypothèse du lecteur.

[126] MARTIN-ACHARD Frédéric, *op. cit.*, p. 329.

> […] On **fait** comme si on ne les avait pas vus [les graffitis], mais il en **reste** quelque chose dans les bruits de la ville et le silence entre les deux hommes, comme un doute, une incertitude. Pour Bernard, une peur confuse, comme un pressentiment.
>
> Il **pense** que parmi les hommes et les femmes qu'ils **croisent** dans la rue certains **veulent** sa mort, à lui et à tous ceux qui **portent** l'uniforme de l'armée.
>
> Mais en même temps tout ça lui **paraît** faux parce que le soleil et la ville **sont** là, qu'on **entend** des conversations de rien, des rires, de la vie […] (DH, p. 169. Nous soulignons. L'italique est de l'auteur.)

Dans l'extrait de *Dans la foule* (1), Tana raconte au présent, dans ce qui constitue une hypotypose, le moment traumatique – « impensable » et inouï – où elle a vu la marée humaine des supporters italiens, véritable chose monstrueuse et incompréhensible (« c'est là, devant, ça grossit encore »), fondre sur elle. Dans l'extrait de *Des hommes* (2), le présent de narration possède un statut remémoratif plus trouble, au croisement des deux exemples précédemment commentés. En effet, le narrateur (anonyme) reconvoque au présent de narration, comme pour mieux dire l'actualité de la guerre d'Algérie dans les consciences, un événement de la vie militaire de son unité : une marche en silence dans Oran, au milieu des civils. Le narrateur fait donc, à travers le groupe (« on »), le récit de sa propre expérience algérienne. Cependant, la voix de ce même narrateur examine également, en se logeant dans ses pensées, les sentiments ambivalents de Bernard, dérouté par une contradiction entre l'animation paisible de la ville et l'hostilité manifeste des Algériens à l'égard de l'armée française ; gêne et incompréhension liées à sa présence qui sont d'autant plus fortes qu'il est accompagné d'un harki, Idir, avec qui il ne sait comment se comporter. L'on est là face à la complexité narratologique du roman qu'est *Des hommes*, qui entremêle, de manière logiquement contradictoire, monologue rapporté (pris en charge à la première personne par un narrateur homodiégétique : ici, un soldat) et psycho-récit (en focalisation omnisciente). Ainsi, le récit peut prétendre à un narrateur hybride, que nous pourrions qualifier d'« objectif-subjectif », qui a accès aux pensées de ses compagnons d'armes, et qui peut alors mettre en regard leur incompréhension sans pour autant se départir de la sienne.

Mentionnons encore, dans *Loin d'eux*, un dernier emploi très particulier du présent de narration dit « remémoratif ». Dans le roman, Luc, le fils suicidé, intègre la ronde des monologueurs pour livrer après coup son point de vue sur la situation familiale, comme dans ce passage, où l'usage du présent sert l'hypotypose intime de son incompréhension :

> Moi Luc, **j'entends** tout ça et le bruit des fourchettes contre les assiettes, avec l'idée de boire un verre pour m'évader un peu. […] Les mots dans ma bouche **ne viennent** de nulle part. Ils **naissent** sur la langue et **s'évacuent** tout de suite au-dehors, et, dans le monde qu'**il y a** entre nous trois **il y a** ces phrases où **je me tais**, parce que ces phrases-là **ne parlent pas** et **ne disent jamais rien** de ce qui voudrait surgir. […] **je me dis** : tous ces mots pour ne rien dire et qui **me laissent** seul devant eux, mes parents, quand **je les vois** comme des enfants, heureux et stupéfaits devant une image de perfection où **rien ne se joue** que la soumission au monde comme **il est**, et moi **qu'ils ne comprennent pas** quand **je leur dis** : Céline et lui, arrêtez avec ça. (LE, p. 45-46. Nous soulignons.)

Dans ce monologue se mêlent des événements passés, dont la hiérarchie et la chronologie ont été radicalement gommées[127] pour en faire le récit avec « la même force d'actualité et de présence[128] ». Le paradoxe d'un tel discours « présentifié » dans le roman tient au statut de son énonciation. En effet, Luc s'est ôté la vie, et s'il paraît parler d'après le drame de son suicide, comme les autres personnages, ce ne peut être logiquement que depuis la mort, sous la forme d'une prosopopée, tel un spectre. Ici, le présent de narration, bien au-delà de la simple hypotypose, altère totalement l'identité narrative de Luc, lui dont la prise de parole semble figée dans une instantanéité perpétuellement incompréhensionnelle, négatrice de la vie mais rejouée par la profération vocale. En ce sens, cet usage du présent de narration renforce, parmi d'autres procédés, l'impression d'un discours « proche du monologue de théâtre[129] », comme le soulignent Jean Molino et Raphaël Lafhail-Molino. Luc apparait comme un intemporel incomprenant et un intemporel incompris, dont le discours personnel semble parfois prendre une valeur gnomique : « Ils naissent sur la langue et s'évacuent tout de suite au-dehors », « ces phrases-là ne parlent pas et ne disent jamais rien de ce qui voudrait surgir », « une image de perfection où rien ne se joue », etc.

[127] Dulcie M. Engel parle, après Sylvie Mellet (1998 : 203-204), d'une « portée panchronique, voire achronique » du présent de narration : voir ENGEL Dulcie M., « Les nouveaux temps du passé ? », dans Emmanuelle Labeau et Pierre Larrivée, *Cahiers Chronos*, n°9, *Les Temps du passé français et leur enseignement*, Amsterdam/New York, 2002, p. 4.

[128] *Ibid.*

[129] MOLINO Jean et LAFHAIL-MOLINO Raphaël, *Homo Fabulator : théorie et analyse du récit*, Montréal/Arles, Leméac/Actes-Sud, 2003, p. 257. L'on sait par ailleurs l'usage des figures de spectres dans l'œuvre théâtrale de Laurent Mauvignier.

c. Le présent gnomique : une manière paradoxale de s'identifier comme incomprenant

Dans le roman traditionnel, le présent à valeur gnomique est caractéristique de ce que Dorrit Cohn a identifié comme une « dissonance discursive[130] » entre le narrateur et le personnage sondé psychiquement. En effet, par l'usage du présent gnomique, le narrateur entend dégager, à partir d'un personnage, une vérité générale propre à une communauté tout entière, qui concerne ce dernier mais l'excède. La voix du narrateur est ainsi fortement singularisée et dissociée de celle du personnage (leurs voix ne sont plus consonantes). À l'inverse, chez Laurent Mauvignier, de nombreux énoncés génériques dépendent de la voix du personnage lui-même et soulignent l'émotion d'une discordance incompréhensionnelle, figée dans l'impasse de son intemporelle insolution :

> Parce qu'on s'aperçoit que la vie qu'on croyait pareille, eh bien, c'est raté, des clous, ceux qui nous comprennent ce n'est pas nous qu'ils comprennent, c'est eux, seulement eux. Et l'étrangeté des autres, on l'aime, oui, pour ce qu'on voudrait aimer de soi qu'on ne comprend pas. (CC, p. 116)

Dans cet extrait de *Ceux d'à côté*, Catherine prend conscience de l'illusion d'une identité des expériences, et reconnaît désormais comme une vérité – qu'elle intègre – la singularité de la vie de chacun, qui ne peut aboutir qu'à une incompréhension d'autrui. Ici, parce que l'énoncé générique est intériorisé par l'incomprenant, sa « vocation herméneutique[131] » est paradoxale : il livre un sentiment de compréhension subjectif (celui de Catherine) à l'égard d'une incompréhension mutuelle générale, et pose alors la question, incompréhensionnelle, de l'inscription du sujet dans un monde partagé temporellement et cognitivement.

Ainsi, au lieu de soumettre l'émotion d'un personnage à la raison d'un narrateur, le présent gnomique, chez Laurent Mauvignier, soumet à l'inverse la rationalité commune au sujet émotif qui l'admet, l'accueille et l'intègre : « La pénétration d'un discours exogène dans la narration confronte l'individu à la loi générale[132] », note Sophie Jollin-Bertocchi.

---

[130] COHN Dorrit, *op. cit.*, p. 42.

[131] JOLLIN-BERTOCCHI Sophie, « L'intériorisation des énoncés génériques (Laurent Mauvignier, Olivia Rosenthal, Éric Laurrent) », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n°13, *Fictions de l'intériorité*, 2016, p. 39-40 [en ligne : consulté le 11 juin 2018]. http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx13.05/1097

[132] *Ibid.*, p. 42.

Paradoxalement, l'énoncé gnomique incompréhensionnel singularise dans la dysphorie l'expérience de l'incomprenant en la dissolvant dans l'universel pour mieux en réaffirmer la conscience individuelle. Il est d'ailleurs très intéressant de remarquer que cette manière générique d'inscrire son existence présente, qui est à la fois une synthèse et une synchronie incompréhensionnelle, crée une tension identitaire forte entre instant intime et permanence extérieure qui règle également souvent chez les incomprenants mauvigniens leur manière trouble de s'inscrire dans la temporalité, à la fois immédiate et durable, du quotidien.

(1) **Tous les matins je me dis**, allez ma petite Catherine, puisque le monde appartient à ceux qui se lèvent tôt ou tard, eh bien lève-toi et en avant. Sauf que **je ne me lève jamais** tout de suite. (CC, p. 29. Nous soulignons.)

(2) […] je m'avouerai encore que je m'en fous de ce concours, qu'**il faut bien** faire quelque chose de sa peau, hein, qu'**il faut bien** trouver une solution et que j'ai déjà la chance d'aimer quelque chose. (CC, p. 32. Nous soulignons.)

Dans ces deux passages, issus de *Ceux d'à côté* toujours, Catherine note l'inadéquation de son existence incompréhensionnelle avec la chronologie d'un monde compréhensible, et par là son incapacité à régler son action sur la prescription d'un sens commun. Dans le premier extrait, cette distinction est d'autant plus frappante qu'elle apparaît dans le jeu minime entre présent d'habitude et présent gnomique[133]. Dans le second extrait, l'ironie qui accompagne l'usage des déontiques – visible dans l'interjection interrogative « hein », qui réinterroge la vérité générale délivrée – souligne l'insatisfaction existentielle de Catherine, pré-occupée par son incompréhension, et à qui l'exigence sociale d'occupation ne suffit donc pas. Ainsi, par un usage subtil du présent gnomique, le sujet mauvignien se dessine temporellement une identité d'incomprenant en l'isolant à partir d'un présent normé qui est celui du monde social.

d. Dynamique incompréhensionnelle du présent

Il ressort de notre analyse des valeurs du présent que dans la plupart des cas, celui-ci est employé par les personnages incomprenants pour référer à une action passée ou

[133] IMBS Paul, *L'Emploi des temps verbaux en français moderne. Essai de grammaire descriptive*, Paris, C. Klincksieck, coll. « Bibliothèque française et romane », 1960, p. 27 : « Le présent d'habitude est déjà une espèce de présent *omnitemporel*. »

omnitemporelle[134]. En effet, bien que les narrateurs mauvigniens se reconnaissent une présence immédiate, une actualité énonciative, celle-ci est toujours problématique, si ce n'est douloureuse, si bien que, comme le dit Évelyne Thoizet, « le présent des personnages déborde sans cesse vers le passé et le futur[135] », temporalités cruciales dans la dynamique incompréhensionnelle qui est la leur. S'il y a une *ipséité* des personnages incomprenants, celle-ci ne peut se comprendre que dans sa dimension praxématique, comme un processus narratif de production de sens, toujours dynamique. L'on pourrait ainsi tout à fait reprendre les propos de Jacques Bres en avançant que la narration mentale des incomprenants « consiste principalement en la *mise en ascendance* du temps[136] », c'est-à-dire en l'organisation protensive du passé à partir du présent ; mise en perspective par laquelle le sujet incomprenant espère réunir les éléments nécessaires à sa propre compréhension. De là la tendance très fortement remémorative et prospective du discours des sujets incomprenants chez Laurent Mauvignier :

> Je n'ai pas peur de la police. Est-ce que je sais, moi, ce que j'ai fait ? Et puis, je leur dirai, ça prouve quoi ce que j'ai fait, dites-moi, vous, qui vous êtes, vous, pour savoir que je suis moi tout entier dans mes gestes, seulement dans mes gestes, pour dire qu'à côté je ne suis rien d'autre. Comme si on était ce qu'on a fait. Je le dirai, ça, que je ne voulais pas. (CC, p. 48-49.)

Dans ce passage de *Ceux d'à côté*, le personnage anonyme du violeur ne parvient pas à se comprendre dans le crime qu'il a commis. Son discours tente donc de résoudre, sans succès, son incompréhension présente, en réinterrogeant l'événement passé et en imaginant sa solitude incompréhensionnelle future lors de l'interrogatoire de la police. Ainsi, l'énonciation incomprenante est toujours, chez Laurent Mauvignier, située dans un « instant apertural du temps[137] », pour reprendre la belle formule de Claude Romano, au croisement événemential d'une mémoire dont les incomprenants ont la responsabilité et d'un avenir auquel ils essaient de se rendre disponibles.

---

[134] RIEGEL Martin, PELLAT Jean-Christophe et RIOUL René, *Grammaire méthodique du français* [1994], Paris, PUF, coll. « Quadrige Manuels », 4ème édition, 2009, p. 529 : « La forme grammaticale ''présent'' entretient apparemment une relation privilégiée avec l'époque présente (''l'actuel''), qui est contemporaine de l'acte d'énonciation. […] Mais un énoncé comportant un verbe au présent peut aussi situer le procès dans n'importe quelle époque, passée ou future, voire dans toutes les époques (valeur omnitemporelle). »

[135] THOIZET Évelyne, « Contemporanéité et anonymat des consciences dans deux romans de Mauvignier, *Dans la foule* et *Autour du monde* », dans Michel Bertrand et Alberto Bramati (dir.), *op. cit.*, p. 70.

[136] BRES Jacques, *La Narrativité*, Louvain-La-Neuve, Duculot, coll. « Champs linguistiques », 1994, p. 6.

[137] ROMANO Claude, *op. cit.*, p. 238.

2. Un « passé qui ne passe pas[138] » : la temporalité du ressassement et du regret

Chez Laurent Mauvignier, les sujets incomprenants sont intensément tournés vers le passé. En effet, le trouble de ces derniers s'origine dans des événements antérieurs, plus ou moins récents et plus ou moins confus, dont ils peinent à accepter les prémices incompréhensionnelles, et qu'ils ne parviennent pas à *laisser passer*. Ainsi, lorsqu'il réfère au passé, le discours de l'incomprenant est toujours investi d'une frustration, d'une volonté de revenir sur sa vie, dans le ressassement ou le regret.

a. Le passé composé : ordonner les causes d'une actuelle incompréhension

Laurent Mauvignier n'aimant pas l'« ''effet'' littéraire […] très conventionnel[139] » du passé simple, ses personnages utilisent beaucoup le passé composé, plus oral, pour relater rétrospectivement leur aventure. Un tel choix ne se justifie pourtant pas uniquement par un souci d'oralité, mais aussi par sa « grande *proximité psychologique*[140] » avec l'énonciateur, qui le distingue du passé simple. Comme le soulignait Benveniste, le passé composé « établit un lien vivant entre l'événement passé et le présent où son évocation trouve place. C'est le temps de celui qui relate en témoin, en participant[141] ». Il peut marquer indifféremment en ce sens deux aspects d'accomplissement du procès de l'action dans le présent, soit qu'il évoque cet accomplissement comme révolu (temps du passé équivalant au passé simple), soit qu'il l'évoque à travers son résultat dans le présent (accompli du présent). Le passé composé ordonne des faits antérieurs de premier plan, et peut ainsi exprimer, dans l'autonarration des

[138] Nous reprenons ici l'expression popularisée par les historiens Henry Rousso et Éric Conan dans *Vichy, un passé qui ne passe pas* (Paris, Fayard, coll. « Pour une histoire du XXe siècle », 1994), elle-même reprise abondamment par la critique ainsi que par Laurent Mauvignier lui-même, pour caractériser l'écriture de ce dernier.

[139] BONAZZI Mathilde et MAUVIGNIER Laurent, « Lancer l'écriture à fond de cale sur l'autoroute », dans Jacques Dürrenmatt et Cécile Narjoux (dir.), op. cit., p. 25. On notera en effet l'absence de verbes au prétérit dans les discours des personnages de Laurent Mauvignier.

[140] IMBS Paul, *op. cit.*, p. 103. L'auteur souligne.

[141] BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale*, t. I, Paris, Gallimard, 1966, p. 244.

incomprenants, aussi bien le simple souvenir que le ressassement le plus incompréhensionnel :

> (1) Le jour même je suis partie. J'ai pris quelques vêtements et ma trousse de toilette, je n'ai même pas téléphoné pour prévenir de mon retour. Non. J'ai longé le chemin qui menait vers la maison, et puis j'ai tourné la poignée de la porte. (DF, p. 338. Nous soulignons.)
>
> (2) Gilbert a rigolé comme moi quand j'ai dit qu'il était nul avec ses histoires […] Alors j'ai regardé la fenêtre, alors j'ai eu peur de l'y voir, derrière le rideau, j'ai eu peur de son deuil à elle et j'ai voulu qu'elle n'existe pas. Marthe, j'ai voulu, je ne sais pas, qu'elle soit impossible sa présence, sa figure à elle toute rabougrie de malheur. (LE, p. 34. Nous soulignons.)
>
> (3) […] et pourtant ils ont fait ça, des hommes, des hommes ont fait ça, sans pitié, sans rien d'humain, des hommes ont tué à coup de hache ils ont mutilé le père, les bras, ils ont arraché les bras, et ils ont ouvert le ventre de la mère et – (DH, p. 246. Nous soulignons.)

Dans ces trois extraits, nous pouvons sentir, à travers l'usage du passé composé, divers degrés de hantise mémorielle chez les sujets incomprenants. Dans le passage de *Dans la foule* (1), Tana raconte sa prise de décision soudaine de retourner vivre chez sa mère après la mort de Francesco : le passé composé détaille ici de façon neutre les différentes actions qui ont concouru à la situation présente de la jeune veuve, mais qui n'ont plus d'incidence directe sur elle au moment de l'énonciation. Dans l'extrait de *Loin d'eux* (2), le passé composé opère déjà un glissement entre l'exposé factuel de l'événement (l'éclat de rire de Gilbert et Jean) et le surgissement, chez Jean, d'une peur et d'un inconfort qui continuent toujours de préoccuper ce dernier alors qu'il n'a regrettablement pas pu voir son souhait irréalisable (que sa femme n'ait jamais existé) se réaliser. Dans le dernier extrait (3), tiré de *Des hommes*, enfin, l'emploi du passé simple n'a plus qu'une valeur résultative : le spectacle horrible du massacre au poste des soldats est réactivé par la description de Rabut en tant qu'il hante encore ce dernier par sa violence et son caractère incompréhensible ; ressassement très émotif renforcé par la structure chiasmatique et lancinante de la phrase (« ils ont fait ça, des hommes, des hommes ont fait ça »). En exposant rétrospectivement, dans un premier temps, la trame événementielle de leur aventure, le passé composé permet ainsi aux sujets incomprenants d'ordonner les rapports

critiques entre leur passé et leur présent, et constitue, dans leur tentative d'expliquer leur incompréhension, à la fois « un moyen heuristique[142] » et une impasse obsédante.

b. L'imparfait temporel : un jeu de perspectives insatisfaisantes

Le passé composé fonctionne en étroite relation avec l'imparfait temporel. En effet, ce dernier fournit l'arrière-plan révolu duquel se détachent les faits et événements antérieurs examinés par le passé composé. La particularité de l'imparfait ne réside pas dans le rapport de l'action avec l'actualité de son énonciation, mais dans la manière d'examiner cette action dans l'écoulement de son procès, non plus en le bornant *de l'extérieur* mais en l'observant *de l'intérieur*[143]. L'imparfait, pourrait-on dire, marque l'imperfection du procès : celui-ci est en cours, examiné à un instant *t* quelconque qui vient le séparer en deux parties, l'une qui a déjà eu lieu et l'autre qui est à venir. En ce sens il est un tiroir verbal fortement analytique, qui instaure dans la parole des incomprenants une distance critique avec les faits relatés, qui peut être plus ou moins vertigineuse. Les énonciateurs incomprenants, en effet, sont par ce biais confrontés à une double perspective : celle de leur déception actuelle, marquée par une rupture avec le passé ; et celle de cette même antériorité, aveugle de son avenir et pourtant en gestation du présent, vis-à-vis de laquelle les personnages peuvent se sentir rétrospectivement, si ce n'est coupables, du moins responsables. Cette mise en regard des temporalités, qui offre une double lecture des événements, peut ainsi être douloureuse, comme en témoigne la narratrice d'*Apprendre à finir* :

> Pourquoi toujours être incapable de savoir ce qu'il me reprochait. Et je me cognais aux angles des meubles, je trébuchais, je me faisais des bleus en heurtant les portes, je me coupais souvent : parce que dans ma tête c'était le vertige, dans tous les sens

[142] DUCAS Sylvie, « Refigurer le temps humain par le récit : un espace d'invention auctoriale (à propos de *Des hommes* de Laurent Mauvignier) », *Études romanes de Brno*, n°1, 33, *« Comment raconter tout ce qui n'a pas encore été dit ? » : Les représentations de l'Histoire du XXe siècle dans les littératures d'expression française et espagnole d'après 1968*, 2012, p. 87 [en ligne : consulté le 30 mai 2018]. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4364713

[143] IMBS Paul, *op. cit.*, p. 90 : « [L'imparfait] sert à marquer les circonstances antérieures (la continuité objective) au milieu desquelles surgit un événement ». Voir aussi RIDEOUT Douglas L., « L'opposition perfectif/imperfectif dans le passé français », dans Emmanuelle Labeau et Pierre Larrivée, *op. cit.*, p. 19 : « L'imperfectivité est tournée vers les instants de la structure interne d'une situation, et non sur son début ou sa fin. »

> je cherchais – à cause de quoi, qu'est-ce que je n'ai pas fait et alors je cherchais les signes, je taillais à vif dans les souvenirs, dans la mémoire je faisais des trous, je creusais et j'aurais voulu trouver comme des pépites des mots qui auraient depuis longtemps porté le germe : son abandon de moi. (AF, p. 42. Nous soulignons.)

Dans cet extrait, la narratrice se remémore un passé inquiet, quand, préoccupée par sa situation conjugale, celle-ci faisait preuve d'une extrême maladresse au quotidien. L'emploi de l'imparfait fait apparaître ici de manière très nette un douloureux état d'insatisfaction identitaire de la narratrice : malgré l'appréhension de son clivage dans le temps, entre un passé d'aveuglement et un présent lucide vis-à-vis de cet aveuglement passé, l'incompréhension de cette dernière est toujours d'*actualité*. À son plus grand regret, la narratrice semble ici constater que, malgré tous ses efforts, son incompréhension se reconfigure sans cesse, adopte une nouvelle perspective ; son intellection du réel change, et pourtant quelque chose d'irrémédiable résiste à ces changements, véritable point aveugle du psychisme incomprenant.

c. L'irréel du passé : l'expression d'un irrémédiable regret

Vouée à un ressassement insatisfaisant du passé, la conscience de l'incomprenant est alors encline à un débordement, à un décollement du réel, afin de chercher avec regret, dans le non advenu, les virtualités d'une compréhension advenue, aussi irraisonnables soient-elles. En effet, devant le surgissement ou la persistance de son sentiment d'incompréhension, l'incomprenant tente de se trouver une unité à tout prix – en l'occurrence, au prix d'une irréalisation. L'emploi de l'irréel du passé n'est ainsi pas rare dans les discours des incomprenants, en tant qu'il dénote un état possible du passé, pourtant annihilé par la réalité du passé lui-même, et son caractère révolu :

> J'aurais voulu, au moins une fois, qu'elle [la vérité] me donne ne serait-ce qu'une petite compensation, quelque chose qui résonne et réponde une fois, une seule. 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. (AF, p.101. Nous soulignons.)

Dans ce nouvel extrait d'*Apprendre à finir*, la narratrice raconte comment elle devenait folle de soupçonner la relation adultère de son mari sans pouvoir en débusquer des preuves (notamment téléphoniques). Ici, le conditionnel passé, propre à l'irréel du passé, marque, face à l'angoisse incompréhensionnelle du personnage, un regret immense, douloureux, ainsi qu'un désir ardent – mais impossible – de rectification du passé, quitte à falsifier elle-même le réel (« j'aurais voulu prendre le téléphone pour le voir bouger ») pour au moins donner du sens à son silence insupportable. Ainsi, l'emploi de l'irréel du passé marque toujours les contradictions les plus pathétiques de la psyché des incomprenants. Véritable torsion mentale en lutte contre le temps lui-même, le « glissement de l'irréel du passé[144] » fait apparaître la vanité de la rumination incomprenante et rappelle violemment le sujet aux perspectives réelles de son présent.

3. L'avenir et le possible : les temporalités de la prescience, de l'hypothèse et du souhait

En effet, bien qu'ancré dans un présent qui remâche constamment le passé, l'incomprenant n'est malgré tout pas rivé par son incompréhension à sa vie sensiblement vécue, et ouvre son horizon expérientiel à une temporalité future. Pour autant, cette projection de la conscience incomprenante dans un après ne suffit pas à ordonner progressivement son propre récit. Encline à persévérer sans s'exclure un dépassement possible mais pourtant difficile, l'incompréhension des personnages mauvigniens ne parvient jamais à se résoudre ; tout au plus parvient-elle à se transformer à des degrés divers, à s'exprimer par des moyens et pour des raisons différent(e)s. L'avenir de l'incomprenant, en effet, est construit par ce dernier au moyen d'une étiologie incompréhensionnelle, prémonitoire mais non explicative. L'incomprenant, faute de parvenir à une sérénité compréhensionnelle, reste disponible à sa propre incompréhension, c'est-à-dire au surgissement nébuleux du réel et au mystère de son partage intersubjectif. L'esprit de l'incomprenant est prédisposé à son avenir par les aléas de son aventure sensible, qui lui en suggèrent les possibles.

[144] GERMONI Karine, « Laurent Mauvignier : une écriture/parole du débordement. L'exemple de *Seuls* », dans Jacques Dürrenmatt et Cécile Narjoux (dir.), *op. cit.*, p. 195.

a. Le futur de perspective : une incompréhension ultérieure

Une continuité incompréhensionnelle

Condamnés à la dynamique réflexive de leur incompréhension, la plupart des incomprenants mauvigniens perçoivent leur avenir compréhensionnel dans sa prévisibilité décevante :

> Et pourtant, maintenant je me souvenais. […] Et quelques semaines plus tard, j'aurai **encore** du grain à moudre pour comprendre, pour entendre et retrouver la voix de Tana sans commencer **déjà** à la réinventer, en plus conforme à mes désirs. J'aurai tout le reste de l'été à La Bassée, dans la chambre aménagée dans le sous-sol – la seule pièce encore fraîche de la saison –, pour me raconter des histoires **déjà** fausses, **déjà** travesties. […] j'aurai **encore** un mois d'été, et, pendant ce temps, je m'acharnerai à comprendre ce que j'avais vécu pendant qu'on s'était retrouvés à table […] (DF, p. 393. Nous soulignons.)

Dans cet extrait de *Dans la foule*, après avoir rendu visite à Tana en Italie et être retourné à La Bassée, Jeff imagine son été. L'alliance des futurs et des adverbes de continuation temporelle (« encore », « déjà »), témoignent que l'incompréhension façonne sa conscience du futur comme une impasse. Seul, Jeff ne fera que ce que l'incompréhension lui a toujours fait faire : ressasser pour essayer de comprendre. Ici, il faut bien noter la complexité de la narration intérieure du personnage, qui ne fait pas montre de simples futurs temporels référencés sur un présent d'énonciation, mais plutôt de véritables futurs de perspective, qui ouvrent une ultériorité par rapport à des événements sentis comme passés. En effet, ce type de futur a pour particularité de présenter l'avenir du personnage comme déjà produit, déjà passé, car « vu dans le *prolongement psychologique*[145] » du temps de référence. En l'occurrence, dans notre passage, les verbes au futur succèdent à un imparfait de perspective (« Et pourtant, maintenant je me souvenais »), qui lui-même présente l'ultériorité d'un plus-que-parfait (« je l'avais oubliée très vite », « ce que j'avais vécu », p. 393). Ainsi, la narration de Jeff fait preuve d'une savante gradation du plus-que-parfait à l'imparfait de perspective, et enfin au futur de perspective, qui marque une continuité psychique de l'incompréhension. En ce sens, Jeff fait partie de ces nombreux incomprenants mauvigniens pour qui, à l'instar de Luc dans *Loin*

[145] IMBS Paul, *op. cit.*, p. 94.

d'eux, les lendemains ne sont « jamais que des aujourd'hui à répétitions » (LE, p. 10). Pour l'incomprenant lucide, le présent n'ouvre à rien d'autre qu'à sa prolongation incompréhensionnelle, et non à un véritable changement d'état. Les faits qui composent la vie des personnages ont beau pouvoir changer, leur incompréhension ne disparaît pas, et se répète inlassablement, protéiforme. Chez Laurent Mauvignier, l'incompréhension régit donc les perspectives d'avenir des incomprenants. Elle est la menace d'elle-même à chaque instant où elle peut être réactualisée.

L'incompréhension imminente

Dans les récits de notre corpus, il est assez intéressant de remarquer qu'un tel futur de perspective est particulièrement utilisé pour dramatiser, après leurs actes, l'existence incompréhensionnelle des personnages qui portent une part de culpabilité :

> (1) Je comprenais ça depuis cette découverte. Mais là, il faudra comprendre autre chose. Il faudra aller plus loin dans l'acceptation […] (DF, p. 211. Nous soulignons.)
>
> (2) […] à leur tour ils auront un goût de poussière dans la bouche, ils auront soif à leur tour et auront peur de la nuit, ils se demanderont **pourquoi** leur estomac est douloureux et **pourquoi** ils ne sentent plus de force dans leurs bras, **pourquoi** ils ont l'impression que leurs jambes se dérobent sous eux, ou alors, au contraire, ils ne se demanderont rien mais leur corps leur dira tout des courbatures et du mal au ventre, du nez qui pisse un sang rouge vif – mais n'ayez pas peur, être coupable, on n'en meurt pas […] (CQJO, p. 29-30. Nous soulignons.)

Dans ce passage de *Dans la foule* (1), l'implication de Geoff parmi les hooligans anglais opère chez lui un basculement. Ce dernier prend conscience de l'autorité fraternelle détenue par son frère Doug, et en même temps cette prise de conscience le confronte à sa tragique responsabilité de suiveur. L'événement incompréhensible, dans son aventure, est perçu par la conscience du personnage comme un moment charnière et prémonitoire, dont les verbes au futur rendent compte de la menace incompréhensionnelle. Il est en ce sens particulièrement notable que la narration intérieure de Geoff dans toute la deuxième partie du roman, qui suit le drame, soit faite au futur et présente ainsi de manière dramatique l'enjeu du personnage, qui devra gérer une contradiction interne incompréhensible entre culpabilité et innocence. Dans

l'extrait de *Ce que j'appelle oubli* (2), le futur de perspective prend une tonalité quasiment imprécatoire, car il est employé par un narrateur homodiégétique accusateur, qui rejoue[146] *a posteriori* la prise de conscience incompréhensionnelle des vigiles devant leurs actes coupables. Ici, l'imminence (c'est-à-dire la menace, plus ou moins proche) d'une incompréhension de la part des agresseurs est renforcée et dramatisée par un effet d'inversion (« à leur tour ») entre eux et la victime, qui se manifeste notamment physiquement : de même que l'homme accablé de coups et atterré n'a pas compris ce qui lui arrivait, les vigiles, par leur propre faute, ne pourront ressentir leur incompréhension que comme une malédiction jusque dans leur propre corps.

b. La volition aveugle : le souhait d'une résolution de l'incompréhension

Le futur volitif : l'espoir pathétique d'un ressaisissement de soi

Dans ce déroulement incompréhensionnel implacablement annoncé par l'événement, certains personnages tentent néanmoins de s'envisager un destin compréhensionnel, une existence volontaire et active, un retour à l'ordre :

> Mais maintenant finissons-en, tout est fini, tout est passé et j'oublierai tout ça car les forces me sont revenues pour vivre, me sont revenues pour ne plus avoir peur : […] j'entendrai souvent du fond du jardin les portes de la cabanes où il rangeait les outils du jardin, j'entendrai les portes en tôle, je l'entendrai siffler du jardin, je lui apporterai de la bière quand il fera trop chaud, j'irai rouspéter pour qu'il ne reste pas au soleil, 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. (AF, p. 56. Nous soulignons.)

Dans cet extrait d'*Apprendre à finir*, la narratrice, en utilisant un futur volitif (relatif à toutes les nuances de la volonté – ordre, suggestion, souhait, etc. – comme si elle était déjà

[146] Soulignons ici encore une fois le statut problématique du narrateur de *Ce que j'appelle oubli* : homodiégétique, celui-ci ne peut pas rationnellement pas avoir accès aux pensées et aux sensations d'autres personnages, et pourtant ce dernier les affirme avec une assurance qui en ferait oublier leur dimension hypothétique. Ainsi, devant cette omniscience paradoxale, l'emploi du futur se charge d'une émotivité forte, qui ne laisse place qu'à l'adhésion du lecteur.

accomplie[147]), aborde son avenir sur le mode de la résolution. Il s'agit pour cette dernière de *repartir de zéro*, de *prendre un nouveau départ*, de reconstruire l'édifice de son couple comme on empêche « de pourrir la cabane en tôle au fond du jardin ». Pourtant, un tel espoir est pathétique car il nie un état présent manifestement incompréhensionnel. Pour la narratrice du roman, tout *n'est justement pas* passé, et si l'enjeu de cette dernière consiste bien à apprendre à finir pour recommencer, ce n'est non pas en effaçant aveuglément de son esprit l'origine et les preuves de sa rupture conjugale, mais en acceptant au contraire lucidement l'irréversible dégradation de son couple dans l'incompréhension mutuelle. Ainsi, en prétendant se ressaisir et passer outre son incompréhension, l'incomprenant nie son identité même d'incomprenant et tombe dans l'illusion autonarrative.

Le conditionnel et le rêve : le souhait momentané et excessif d'une résolution de l'incompréhension

À côté de la prise d'une résolution, les sujets incomprenants peuvent se projeter très émotionnellement dans l'avenir sur le mode de la rêverie, comme le montrent ces pensées de Samuel dans *Continuer* :

> Il voudrait qu'elle soit morte ; il voudrait pouvoir regretter sa mère et garder à l'esprit une simple image d'elle, lorsqu'il était enfant, un souvenir qui lui tiendrait lieu de mère. Ce serait magnifique, sans aspérité, une image morte mais chaude, loin de ce qu'il voit de sa mère aujourd'hui – oui, parfois, il préfèrerait que sa mère soit morte. (C, p. 123. Nous soulignons.)

Dans ce passage, l'adolescent ne supporte plus sa mère, et, alors qu'il repense aux confidences de son père, se met à imaginer la mort de cette dernière. Ici, l'emploi de verbes de volonté au conditionnel, certes hypothétique, est chargé d'une valeur pourtant plus forte que celle d'une simple hypothèse. En effet, en formulant un tel vœu, ce dernier s'ouvre à une performativité future, à l'espoir momentané d'une réalisation effective qui viendrait tout régler. Ainsi, le rêve du jeune homme prend une forme fantasmatique, celle d'une « image morte mais chaude », une image « magnifique, sans aspérité », calme mais mortifère, d'après

[147] IMBS Paul, *op. cit.*, p. 50 : « Sous la modalité volitive, la modalité *indicative* garde cependant toute sa valeur : l'action ''voulue'' est présentée comme ayant tellement plus de chances de réalisation que de non-réalisation qu'elle est vue d'avance comme réalisée ; l'expression de la volonté par le futur souligne donc l'assurance (réelle ou feinte, suivant le cas) du sujet parlant. » En ce sens, une telle utilisation du futur est proche de ce que produit plus implicitement l'impératif.

laquelle l'incompréhension viscérale du fils pour sa mère n'existerait plus. Cependant, un tel souhait est bien sûr immodéré, excessif, et témoigne d'un débordement aveugle des émotions incompréhensionnelles de Samuel (principalement la colère).

c. Le conditionnel présent : la mélancolie du souhait

Le présent du conditionnel peut néanmoins – et enfin – exprimer une éventualité plus lucide de la part des incomprenants, sur le mode d'une rêverie à la tonalité plus mélancolique et moins emportée :

> […] mais nous on voudrait qu'ils y croient, au moins eux, qu'au moins ils aient les regards de croire à ça, que mourir c'est pareil que dormir, parce qu'alors on finirait peut-être par s'en convaincre un peu nous aussi, et être juste un peu tranquille. (LE, p. 33. Nous soulignons.)

Dans cet extrait de *Loin d'eux*, dans lequel Gilbert relate l'enterrement de Luc, ce dernier trouve, avec Jean, complètement invraisemblable et irréel que le cadavre du jeune homme passe sa première nuit dans sa tombe. La réalité d'une mort si soudaine leur paraît incompréhensible, et les deux hommes souhaiteraient alors retrouver l'innocence et la naïveté des enfants à qui l'on dit que la mort n'est qu'un sommeil plus long. L'usage incompréhensionnel du conditionnel présent exprime ici un souhait à la visée résolutoire (« être juste un peu tranquille »), mais en conférant à l'hypothèse une certaine idéalité inaccessible, un certain utopisme compréhensionnel. Dans cet extrait, la mélancolie des personnages est rendue pathétique par l'usage de l'adverbe « juste » et de la locution « un peu », qui renforce le sentiment d'impuissance des incomprenants, pour qui toute éventualité positive reste décevante, malgré le minimalisme de leurs attentes.

Leur grammaire intérieure étant riche et complexe, nous n'avons pu étudier ici tous les ressorts temporels et aspectuels de la propre mise en récit des personnages chez Laurent Mauvignier, mais notre analyse nous semble en avoir montré suffisamment les grandes modalités incompréhensionnelles. En effet, la narration mentale des incomprenants présente les caractéristiques d'une temporalisation critique du passé, du présent et de l'avenir : d'une part, en les inscrivant à l'intérieur d'une série de faits et d'événements qui constituent leur trame incompréhensionnelle ; d'autre part et à l'inverse, en concevant leur incompréhension

comme le résultat présent de « fragment[s] de temps autonome[s] et discontinu[s][148] ». Le sujet, pris dans l'alerte événementiale de sa propre incompréhension, ne peut alors aboutir qu'à ce que Christelle Reggiani désigne comme « une alliance aporétique du ''pas encore'' et du ''trop tard''[149] ». Il faudrait également en ce sens – nous en suggérons le projet – étudier dans certains discours des incomprenants l'altération de la concordance entre les temps verbaux et les embrayeurs temporels, par une évocation parfois étrange du moment de l'énonciation :

> […] on n'avait jamais su vraiment et **maintenant** c'était évident qu'on ne pourrait plus, qu'il fallait accepter ça […] (LE, p. 79. Nous soulignons.)
>
> L'obstination qui **maintenant** pouvait lui faire dire […] (AF, p. 85. Nous soulignons.)
>
> **Maintenant**, il pensait que l'amitié, c'était bien. (S, p. 39. Nous soulignons.)

Dans ces extraits, en effet, l'adverbe « maintenant », qui réfère au présent de la situation d'énonciation, est employé dans des considérations au passé, à la place d'adverbes plus relatifs comme « désormais » ou « dorénavant ». L'identité narrative des incomprenants mauvigniens, idéal asymptotique, se trouve pour toutes ces raisons inquiétée par leur frustration douloureuse de ne jamais totalement parvenir à dépasser l'épisodique pour s'approprier résolument l'interprétation « [d'un] destin et [d'une] vie à soi[150] ».

B. Une inquiétude du sujet : limites existentielles de l'incomprenant

En privilégiant un accès plus ou moins immédiat au produit de la conscience des personnages afin de dire leur incompréhension, l'écriture de Laurent Mauvignier se détache assurément de tout monologisme réaliste. En incarnant sans cesse une perception partielle de

[148] *Ibid.*, p. 58.

[149] REGGIANI Christelle, « La reprise. La prose de l'histoire dans l'œuvre de Laurent Mauvignier », dans Jacques Dürrenmatt et Cécile Narjoux (dir.), *op. cit.*, p. 238.

[150] MARTIN-ACHARD Frédéric, *op. cit.*, p. 357.

la réalité, les sujets mauvigniens ne peuvent pas prétendre détenir une quelconque vérité idéologique du récit. Il ne faudrait pas, bien sûr, nier toute dimension idéologique du texte ni minimiser le rôle d'une instance extérieure dans l'organisation du récit, surtout lorsque apparaissent, dans les derniers romans de Laurent Mauvignier (*Autour du monde* et *Continuer*) des figures de narrateurs hétérodiégétiques et omniscients. Toutefois, ces derniers n'y assument guère autre chose que leur fonction narrative, et refusent de s'impliquer personnellement dans le texte, rejetant ainsi toute forme de vérité qui ne soit pas celle des personnages. On est bien loin, chez Mauvignier, du surplomb de l'ironie flaubertienne ou de l'objectivité zolienne : la vérité du texte relève de sa composition, et son idéologie implicite est laissée à la bonne appréciation du lecteur au regard de la confrontation des discours des différents personnages, soit par alternance, soit par incorporation mutuelle[151].

Dès lors, l'œuvre romanesque de Laurent Mauvignier peut être considérée comme dialogique, car elle ne prétend jamais totaliser ses personnages de l'extérieur et les laisse entreprendre indéfiniment l'achèvement inachevable de leur propre conscience. Comme le dit Dominique Rabaté en commentant la théorie bakhtinienne, « l'inachèvement interne est […] un trait constitutif du dialogisme [car il] l'oppose au monologisme comme facilité à réifier et à objectiver[152] ». Selon Bakhtine, la conscience accordée au sujet engage nécessairement ce dernier dans un rapport polémique à autrui, seul moyen par lequel il peut se définir une personnalité. Parce que « JE est, esthétiquement, irréel pour lui-même[153] » sans une interaction avec un TU, une conscience subjective ne s'incarne en une personne que dans la trame interindividuelle de sa voix ; et réciproquement, le dialogisme du sujet suffit à le déterminer comme personnage au sein d'un monde commun qu'il totalise par son point de vue. Selon la théorie personnaliste ainsi esquissée, le personnage est donc l'incarnation d'une conscience en tant qu'elle est avant toute chose prise dans un milieu social, dans un réseau intersubjectif, mais non en tant qu'essentiellement psychologique.

Si le caractère dialogique des discours personnels est indéniable chez Laurent Mauvignier, il convient néanmoins, à partir des réflexions de Dominique Rabaté, de nuancer cette relation consubstantielle – et à certains égards optimiste – théorisée par Bakhtine, et de l'adapter au mode d'existence incompréhensionnel caractéristique des sujets incomprenants. En effet, la polémique intérieure de ces derniers ne traduit plus exclusivement une propension

[151] Mentionnons toutefois une exception avec *Ce que j'appelle oubli*, dont le statut générique reste toujours flou et singulier, et dans lequel le monologueur assume seul une science partielle, mais néanmoins exhortative.

[152] RABATÉ Dominique, *Poétiques de la voix*, *op. cit.*, p. 234.

[153] BAKHTINE Mikhaïl, cité par TZVETAN Todorov, *op. cit.*, p. 154.

totalisante que le théoricien russe avait décelée dans la littérature de la fin du XIXe siècle, mais plutôt une inquiétude vis-à-vis de la possibilité même de totaliser le monde – de le *comprendre* en tant que sujet présent à celui-ci et en celui-ci. En ce sens, Laurent Mauvignier est l'héritier d'une littérature d'après-guerre ayant profondément remis en question les capacités subjectives de la pensée. Pour des auteurs comme Beckett ou Thomas Bernhard en effet, cette dernière est prise dans une tension entre intimité et étrangeté, et « n'incarne plus un point de vue constitué sur le monde[154] », mais plutôt un trouble métaphysique. Moins radicale chez Laurent Mauvignier, l'incompréhension comme modalité de la conscience des personnages traduit une réinterrogation existentielle du sujet incomprenant.

1. Une parole qui n'est pas pleinement personnelle

Alors que leurs discours sont tramés des discours des autres personnages, il est difficile, chez Laurent Mauvignier, de parler d'une véritable personnalité des sujets incomprenants. En effet, alors que pour Bakhtine, est personnelle l'incarnation d'un point de vue, le sujet mauvignien s'incarne dans un entre-deux personnel, à la fois en postulant, nous l'avons vu, l'existence, bien que critique, d'un psychisme propre et d'une identité narrative, et en empruntant par incompréhension la parole d'autrui. Sur ce deuxième point, le personnage incomprenant se dépossède alors d'une part de sa personnalité. Comme le rappelle Évelyne Grossman, « *on n'est jamais tout seuls à penser*[155] », car quand je parcours les possibles de la langue, j'emprunte les mêmes sentiers que d'autres avant moi, d'autres après moi et d'autres en même temps que moi.

Ainsi, dans nos récits, l'incompréhension des personnages entre dans cette tension entre discours personnel et discours commun, lorsque ceux-ci s'approprient « une *foule* de mots colonisant [leur] prétendue singularité[156] ». En effet, extrêmement nombreux sont les personnages mauvigniens qui utilisent dans leurs discours des formules préconstruites, de l'ordre du cliché ou du stéréotype[157] :

---

[154] RABATÉ Dominique, *op. cit.*, p. 243.

[155] GROSSMAN Évelyne, *L'Angoisse de penser*, *op. cit.*, p. 33. L'autrice souligne.

[156] DUBOR Françoise, « Entretien avec Laurent Mauvignier autour de *Dans la foule* (2006) », *Cahiers Forell. La Foule au théâtre,* 2015, §25 [en ligne : consulté le 30 mai 2018]. http://09.edel.univ-poitiers.fr/lescahiersforell/index.php?id=251#top

[157] Pour une analyse précise et détaillée des différentes formes de préconstruit chez Laurent Mauvignier, nous renvoyons à : MARTIN-ACHARD Frédéric, « Du cliché au stéréotype : défigement et diffusion du préconstruit

> Puis il s'était fait une raison en se cachant derrière des mots faits exprès, **je suis comme je suis, je suis comme on m'a fait** et pourtant il s'est redressé en parlant, ce jour où il est venu, avec quelque chose dans sa figure et dans l'allure d'être à la fois effondré et soulevé par la colère contre lui-même. (S, p. 68. Nous soulignons.)

Dans cet extrait de *Seuls*, Tony tente de cacher sa vulnérabilité incompréhensionnelle en se réfugiant dans le cliché pseudo-protecteur d'une acceptation de soi : « je suis comme je suis, je suis comme on m'a fait ». Ne parvenant pas à exprimer son malaise, le jeune homme avance masqué derrière une tautologie dont la « sagesse » collective, très stoïcienne, est censée (« des mots faits exprès ») l'apaiser, mais qui ne s'avère finalement pas performative pour la raison précise qu'elle ne dit en rien un accord et une conviction intimes du personnage. Ce passage discursif est d'ailleurs, par enchâssement, deux fois dépossédant : une première fois pour le narrateur (le père de Tony), qui rapporte de manière directe libre un discours de son fils ; et une seconde fois pour Tony lui-même, qui s'exprime par le biais d'un lieu commun.

Dans notre corpus en effet, de nombreux personnages font appel à un discours doxique, à des on-dit et à des déjà-dits, faute de réussir à exprimer leur pensée singulière. L'individualité du sujet tend alors à s'effacer en se dissolvant dans la banalité de la vérité générale (comme en témoigne l'importance des énoncés gnomiques) ou dans la praticité creuse d'expressions figées, souvent renforcées par la modalisation autonymique « comme on dit » :

> (1) […] et même ton patron dira que c'est une honte de mourir pour si peu, on ne doit pas mourir pour ça […] (CQJO, p. 56)
>
> (2) […] nos corps se séparant dans les appartements grandissants, comme si nous disparaissions dedans, avalés par eux, exactement comme on dit : *par la force des choses*. Nous, sombrant dans le décor des photos. (AF, p. 14)

Dans cet extrait de *Ce que j'appelle oubli* (1), le narrateur rapporte le discours hypothétique du patron du narrataire (le frère de la victime), discours qui lui-même reprend comme un écho la sentence du procureur au début du texte : « et ce que le procureur a dit, c'est qu'un homme ne doit pas mourir pour si peu » (CQJO, p. 7). Face à l'événement outrageusement inexplicable, l'employeur s'efface derrière une bienséance procédurière mais vide, et le texte

dans l'œuvre romanesque de Laurent Mauvignier », dans Michel Bertrand et Alberto Bramati (dir.), *op. cit.*, p. 225-239.

tout entier montre avec ironie comment les personnages se dépossèdent et se protègent ainsi de toute implication émotionnelle personnelle ; comment, en effaçant leur propre discours derrière un discours convenu, ils butent contre la mort et rendent « dérisoire la fiction d'empathie jouée par les discours[158] », jusqu'au scandale laissé entendre implicitement par la formule, à savoir qu'il serait légitime qu'un homme meure pour davantage. Dans l'extrait d'*Apprendre à finir* (2), la narratrice, en regardant des photos disposées « sur la table du salon » (AF, p. 14), réalise à quel point son couple ne ressemble plus du tout aux images du passé et essaie de caractériser la lente et progressive dissolution de ses liens conjugaux, en en faisant le produit de l'incompréhensible lui-même, de quelque agissement mystérieux du temps et des événements, alors désigné par l'expression en italique « *par la force des choses* ». Ici, la dépossession incompréhensionnelle de la narratrice est d'autant plus grande que cette dernière s'approprie la vacuité du discours préconstruit comme une vérité intime absolue (« exactement comme on dit »), alors même qu'elle est précisément dépourvue d'explication intime.

Stéphane Bikialo a très légitimement souligné la présence importante du pronom impersonnel « on », à la fois général et particulier, dans les discours des personnages mauvigniens, en tant qu'il neutralise l'origine et la responsabilité des discours, notamment incompréhensionnels. En effet, selon le *Trésor de la langue française*, le pronom indéfini « on » s'emploie « dans des jugements particuliers, mais présentés comme si l'individualité du sujet était sans importance, le locuteur confondant son expérience avec celle de n'importe qui[159] ». Dans cet extrait de *Ceux d'à côté*, le personnage du violeur décrit son état de mal-être et d'incompréhension après ce qu'il a fait subir à Claire :

> Comment c'est après l'abandon toujours la même liberté et le même désert – la même histoire qui se retourne et recommence, seulement pour soi, de ce qu'**on** a fait aux autres. **On** voudrait les connaître, ceux à qui **on** a fait les jours mauvais pour rien, par hasard. Ces vies qu'**on** a ruinées pour se débarrasser des nôtres. (CC, p. 63. Nous soulignons.)

Ici, l'usage du « on » permet à la fois au sujet d'assumer (à mi-teinte) une vérité intime et critique de son incompréhension personnelle, et en même temps, par un « nivellement de

[158] RANNOUX Catherine, « Bribes de voix, fragments de vie : *Ce que j'appelle oubli*, de Laurent Mauvignier », dans S. Branca-Rosoff, C. Doquet, J. Lefebvre, E. Oppermann-Marsaux, S. Pétillon & F. Sitri (dir.), *L'Hétérogène à l'œuvre dans la langue et les discours. Hommage à Jacqueline Authier-Revuz, Limoges,* Éditions Lambert-Lucas, 2012, p. 371.

[159] Voir l'entrée correspondante dans la version numérique du TLF : http://atilf.atilf.fr

l'individu dans le collectif[160] », étend le malaise incompréhensionnel du personnage au-delà de la simple pulsion pathologique isolée.

Frédéric Martin-Achard résume bien l'enjeu pathétique d'une incompréhension, par l'incomprenant, de l'identité subjective de son discours, qu'il tente vainement de résoudre par le biais du discours de l'autre :

> Il s'agit de marquer les mots des autres pour, en creux, affirmer l'existence de mots à soi. Mais, bien souvent, cette double entreprise de réappropriation du langage et de bornage de l'altérité ne résiste pas au danger que constitue son pouvoir d'éparpillement pour l'individu[161].

Le sujet incomprenant est marqué par une hétérogénéité montrée dans ses discours, par une non-coïncidence de son dire, pour reprendre les termes établis par Jacqueline Authier-Revuz, qui l'engage en parole à la fois en tant que sujet origine (source personnelle des énoncés) et en tant que sujet clivé (énonciateur non intentionnel), « parlé plutôt qu'il ne parle[162] », possédé par le langage de l'autre plutôt que le possédant. Chez Laurent Mauvignier, il semble donc difficile de parler de véritable « sujet parlant », au sens où les personnages seraient les émetteurs de discours strictement personnels. Pour Paul Ricœur, il y a une « aporie du sujet parlant[163] ». Les discours des incomprenants sont marqués par une polyphonie énonciative qui participe d'une remise en question identitaire, telle que « l'altérité ainsi envisagée se [manifeste] comme une dualité du sujet à son autre, un rapport spéculaire de soi à soi[164] ».

2. Soi-même comme un autre : dissociation et dislocation de l'incomprenant

Dans un texte écrit pour un ouvrage collectif sur le théâtre, Laurent Mauvignier raconte l'anecdote d'une scène au miroir très intéressante pour comprendre le malaise identitaire des sujets incomprenants :

---

[160] BIKIALO Stéphane, « Laurent Mauvignier et l'ON », dans Jacques Dürrenmatt et Cécile Narjoux (dir.), *op. cit.*, p. 87.

[161] MARTIN-ACHARD Frédéric, *Voix intimes, voix sociales*, *op. cit.*, p. 422.

[162] AUTHIER-REVUZ Jacqueline, *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, tome 1, Paris, Larousse, coll. « Sciences du langage », 1995, p. 99.

[163] RICOEUR Paul, *op. cit.*, p. 67.

[164] MARTIN-ACHARD Frédéric, *op. cit.*, p. 415.

> C'était un jeu tout simple, qui consistait à fixer un point précis de mon image dans un miroir. Si je restais concentré, les yeux rivés sur leur reflet, au bout de quelques minutes le monde s'enfonçait dans une sorte d'obscurité qui envahissait bientôt tout le cadre, puis le visage lui-même. […] Autour de lui l'espace se dissolvait, le visage se disloquait, partait en morceaux, en lambeaux, se recomposait autrement puis disparaissait encore, inlassablement occupé à se détruire et à se reconstruire dans une suite sans fin de formes incertaines, instables, de fulgurances – […] Il fallait se laisser aller, littéralement il fallait *s'effacer*, accepter les métamorphoses et l'oubli de soi, pour que l'opération soit possible. Mais il y avait toujours un moment de recul, une appréhension trop grande, comme la proximité d'une altérité trop forte, la crainte de se faire renverser par *un autre en soi*, le risque de l'irréversible, la peur de ne pas pouvoir *revenir*[165].

Lors de cette expérience de scrutation spéculaire – scène au fond assez triviale si elle n'eût été si intense –, Laurent Mauvignier décrit un double phénomène subjectif de dissociation et de dislocation, une soudaine perte d'adhérence à l'unité et à la stabilité du réel, occasionnée par la fixation méditative de son propre reflet, image frontale de soi, véritable extériorité réflexive qui porte en elle une contradiction vertigineuse et étrange. Cette description d'un état de clivage du sujet pourrait tout à fait illustrer le trouble intime de l'incomprenant mauvignien, en tant qu'il réinterroge et tend à confondre dangereusement les objets de son incompréhension, et témoigne d'une tendance incompréhensionnelle à se percevoir soi même comme un autre.

a. L'autre comme un étranger

Dans l'œuvre narrative de Laurent Mauvignier, l'incompréhension concerne d'abord l'incomprenant dans son rapport à l'autre, jadis familier et désormais considéré comme un étranger. Cet extrait de *Dans la foule* en témoigne :

> Et sa main tremble, la cigarette au bout de ses doigts comme des tiges prêtes à casser à force de se tordre autour de la cigarette, a-t-elle faim, soif ? Que pouvons-nous faire pour elle ? (DF, p. 216)

[165] MAUVIGNIER Laurent, « Comme la lumière noire », dans Matthieu Mével (dir.), *La littérature théâtrale entre le livre et la scène*, Montpellier, L'Entretemps, coll. « Matériau », 2013, p. 187. L'auteur souligne.

Alors que Tana sort de l'hôpital après le drame du Heysel et la mort de Francesco, Gabriel ne reconnaît plus celle qu'il a fréquentée et qui lui apparaît désormais comme une étrangère fébrile face à laquelle il ne sait pas comment se comporter. D'un point de vue thématique, l'œuvre de Laurent Mauvignier est plus largement travaillée par des figures plus ou moins radicales d'étrangers, allant du degré le plus neutre de l'extranéité (les différentes nationalités des supporters dans *Dans la foule* et des touristes dans *Autour du monde*) jusqu'au degré le plus fort de l'étrangeté (les musulmans kirghizes, qui provoquent la xénophobie de Samuel dans *Continuer* : « des types étranges, menaçants, ceux qui nous menacent », C, p. 150), et entre lesquels se situent les figures de marginaux (Bernard dans *Des hommes*, le violeur dans *Ceux d'à côté,* ou le SDF dans *Ce que j'appelle oubli*). Ainsi, pour les personnages mauvigniens, l'étrangeté est caractéristique d'une incompréhension étendue qui se cristallise à la fois dans la préconstruction stéréotypée des discours (l'incompréhension comme méfiance, comme compréhension illusoire) et dans la défamiliarisation des comportements à partir de l'événement incompréhensible. Mais le sentiment d'incompréhension, en surgissant à l'intériorité de la conscience comme une mise en question des liens, envahit également toutes les sphères de l'étant.

b. La dépersonnalisation

En effet, il n'est pas rare, à des degrés divers, que les sujets incomprenants mauvigniens soient affectés par des effets de dissociation de leur propre personne ; phénomène de désunion identitaire du moi que nous qualifierons de dépersonnalisation, à la fois comme produit d'une aliénation et d'une désincarnation.

> […] sous mon corps que je regarde maintenant comme une somme de bras, de jambes, et mon torse, et mon sexe, tout ce qui ne veut pas se taire et qu'il faut taire de soi pour savoir se regarder sans rien de la tricherie des corps […] Je voudrais hurler aux gens, au premier venu, tiens, toi, prête-moi ton corps, il vaudra toujours mieux que le mien et pendant que je m'habitue au tien, j'aurai au moins le temps de me faire croire que je ne suis pas moi. (CC, p. 45)

Dans cet extrait de *Ceux d'à côté*, le personnage du violeur, en ne comprenant pas son acte, ne parvient pas à faire coïncider sa conscience morale (sa culpabilité, son remords) avec son corps, objet du crime sexuel accompli. L'incompréhension du personnage est alors telle qu'il

ne parvient pas à éprouver son corps autrement que disloqué (« une somme de bras, de jambes, et mon torse, et mon sexe ») et désapproprié. Cette scène est par ailleurs d'autant plus intéressante pour la radicalité de la réaction du personnage face à une telle dépersonnalisation incompréhensionnelle. En effet, plutôt que de rester clivé dans sa personnalité, et à défaut de parvenir à résoudre ce clivage, celui-ci se projette dans le fantasme d'une extrême réincarnation, dans le désir se s'approprier le corps d'un autre pour se sauver de l'autre qui s'est approprié son propre corps. Il y a là, nous semble-t-il, une manifestation franche – et en ce sens paradigmatique – de la tendance des incomprenants mauvigniens à être *mal dans leur peau*, à ne plus correspondre à leur enveloppe charnelle, en particulier lorsque leur sentiment d'incompréhension est le plus aigu, et en ce sens le plus proche de la sidération, comme le montre cet extrait de *Loin d'eux* :

> […] et moi, je me souviens tout de suite comment sous moi j'ai senti mon corps fondre sous moi comment de partout mon corps a vacillé et d'un coup j'étais hébété […] mon corps loin des choses, mon corps loin de moi […] (LE, p. 101)

Lorsque les gendarmes annoncent à Jean le suicide de son fils, celui-ci subit une violente dissociation de sa conscience « hébété[e] » et de son corps, dont la préposition (« sous ») et la locution prépositive (« loin de ») rendent compte de l'inadéquation. Alors que les personnages mauvigniens évoluent dans une époque qui valorise grandement une affirmation individuelle et personnelle de soi - « injonction non seulement à être ''soi-même'', […] mais encore à être unique[166] », selon l'analyse d'Évelyne Grossman –, la dépersonnalisation se trouve être dès lors le symptôme particulièrement puissant d'une incompréhension existentielle, d'autant plus dramatique qu'elle échoue à s'apaiser et se poursuit dans l'impasse de la nécessité : « Mais en attendant il faut continuer avec soi, faire avec. » (CC, p. 45)

c. La désubjectivation

Les personnages incomprenants ont également du mal, dans leurs discours, à se désigner pleinement comme des sujets, c'est-à-dire comme des individus s'exprimant à la première personne et possédant un nom qui leur est propre. On parlera alors de désubjectivation incompréhensionnelle pour caractériser toutes les marques discursives manifestant un tel trouble de l'identité subjective.

[166] GROSSMAN Évelyne, *op. cit.*, p. 36.

Cette désubjectivation peut en premier lieu concerner le nom (ou prénom) du personnage, soit que la transparence de sa référence ne soit plus évidente et amène à être réinterrogée, soit au contraire qu'il soit la dernière marque identitaire stable et qu'il ait besoin d'être fréquemment réaffirmé :

(1) Geoffrey Andrewson. Andrewson, Geoffrey.

Je murmurerai mon prénom et mon nom et je ne les reconnaîtrai pas. Dans ma bouche, la sonorité des syllabes comme des bulles de savon […] (DF, p. 280)

(2) Et moi, Jean, pendant ce temps où je regardais ses cheveux […] (LE, p. 69)

Alors moi, Geneviève, ça m'a soulagée […] (LE, p. 88)

Et moi, Luc, des fois maintenant je crois que rien ne changera jamais […] (LE, p. 37)

Dans ce silence dans lequel ça les a jetés l'un et l'autre, moi, Gilbert, je crois qu'ils ne remonteront jamais. (LE, p. 60)

Dans cet extrait de *Dans la foule* (1), Geoff, qui en suivant ses frères s'est retrouvé impliqué malgré lui avec les hooligans anglais, ne se reconnait plus dans sa dissension interne. En effet, ayant participé activement au drame du Heysel, mais ne pouvant pas adhérer au hooliganisme bestial de ses frères, Geoff se reconnaît comme coupable et en même temps ne peut accepter de s'identifier aux groupe des hooligans. En prononçant son nom et en le répétant pour mieux l'examiner (comme le suggère la formulation chiasmatique : « Geoffrey Andrewson. Andrewson, Geoffrey »), ce dernier glisse sur le sens de sa propre identité : « le nom se déréalise, devient un simple signifiant sans référent dont la matérialité sonore s'évapore dans la profération[167] ». Dans le groupe d'extraits de *Loin d'eux* (2), au contraire, les personnages réaffirment une identité vacillante en redéclinant leur nom. Ces réaffirmations nominales, situées au début des monologues, ont une utilité narrative évidente puisqu'elles permettent au lecteur de savoir, dans la chaîne énonciative, quel personnage vient de prendre la parole. Mais, par une tournure composée d'un redoublement clitique du nom, puis de la forme tonique du pronom personnel (« moi, [prénom], je »), elles participent également et surtout d'une hypertrophie des marques de la subjectivité et du dire qui témoigne d'un trouble identitaire, d'une subjectivité titubante qui transparaît déjà dans la dislocation grammaticale.

[167] MARTIN-ACHARD Frédéric, *op. cit.*, p. 390.

Il est d'ailleurs intéressant de noter que les personnages les plus exclus de toute communauté de compréhension sont, chez Laurent Mauvignier, dépourvus de noms (le violeur dans *Ceux d'à côté*, le sans-abri dans *Ce que j'appelle oubli*). Dans *Loin d'eux*, les personnages réaffirment leur nom comme si ce dernier était le dernier rempart contre une déliquescence identitaire programmée par leur sentiment d'incompréhension.

Par ailleurs, d'un point de vue strictement grammatical, le sentiment d'incompréhension perturbe l'identification des personnages au pronom personnel « je ». En effet, l'incomprenant ne parvient pas à s'attribuer ses actions et ses états en s'en faisant le sujet à la première personne :

> Ne plus penser à tout ça. Ne plus se laisser mordre par tout ça et garder comme un mot écrit sur la main : ce qui nous fait mal nous fait mal pour rien. (AF, p. 60)

Dans cet extrait d'*Apprendre à finir*, le monologue de la narratrice présente ce que Frédéric Martin-Achard désigne comme les deux « stratégies d'évitement du ''je''[168] », à savoir l'énallage et l'ellipse. L'ellipse consiste à trouver une formulation qui permette de supprimer le pronom personnel : ici, la narratrice tente de s'imposer face à son incompréhension une forme de lâcher-prise, mais préfère une tournure infinitive à une formulation impérative plus personnelle (par exemple : « Il faut que j'arrête de penser à tout ça. Je ne dois plus me laisser mordre par tout ça. »). L'énallage, ici pronominale, consiste quant à elle à remplacer un pronom par un autre : la narratrice s'évite dans une explication qui, avec le pronom pluriel « nous », devient générale, alors qu'elle est ici clairement auto-adressée (une absence d'énallage donnerait : « Ce qui me fait mal me fait mal pour rien. »).

Ainsi, bien qu'ils leur postulent et leur reconnaissent une certaine individualité, les discours des incomprenants mauvigniens chancèlent et portent les marques d'une mise en question de leur identité, soit en nourrissant cette dernière de l'identité de l'autre, soit en la fragmentant de manière aliénante, si bien que l'on pourrait tout à fait reprendre un commentaire d'Évelyne Grossman pour décrire ces moments particulièrement critiques d'altération incompréhensionnelle :

> […] c'est un étrange sujet non personnel où se dissipe l'angoisse d'être […] : je suis une particule provisoire insérée dans un ensemble instable, ou bien je suis cette

[168] *Ibid.*, p. 405.

> multitude de voix qui parlent en moi, ou encore je suis ce qui ne renvoie pas au retour sur soi, ce « moi-même » stabilisé de l'affirmation identitaire[169].

En effet, en tentant de conjurer le vertige du double et la solitude de l'unique, ces fluctuations psychiques incompréhensionnelles à l'égard de l'entité d'où s'origine la parole, sont caractéristiques d'un état, si ce n'est d'angoisse, du moins d'inquiétude d'être au monde. Ainsi, dans ce mouvement critique du sujet, c'est toute la partition du réel qui pose question.

[169] GROSSMAN Évelyne, *op. cit.*, p. 37.

TROISIÈME PARTIE

VERS UN DÉPASSEMENT DE L'INCOMPRÉHENSION : UNE ÉTHIQUE DU LIEN

« Non, les arts doivent viser à une sorte de conciliation, de tractation avec le monde – et avec les autres[170]. »

Pierre Michon

Depuis les années 1980 en France, mais surtout depuis le tournant du siècle, de plus en plus d'écrivains revendiquent un retour de l'engagement littéraire, sous la forme renouvelée d'une responsabilité et d'une implication éthiques. Selon Isabelle Daunais, l'éthique littéraire contemporaine peut être définie, après l'ère de l'engagement sartrien puis l'ère du soupçon, comme la prise en charge de la conscience d'un personnage par une tierce personne, protectrice[171]. Le très récent ouvrage d'Alexandre Gefen, *Réparer le monde*, remarquable panorama de cette question dans tout le champ littéraire français contemporain, montre bien cette nouvelle prévalence d'une littérature remédiatrice, qui a pour ambition plus ou moins avouée de renouer littérairement – dans nos sociétés individualistes et souvent propices à la solitude – avec de multiples formes d'altérité ; raison pour laquelle elle souhaite « prendre

[170] MICHON Pierre, *Le Roi vient quand il veut. Propos sur la littérature*, Paris, Albin Michel, 2007, p. 56.

[171] *Voir* DAUNAIS Isabelle, « Éthique et littérature : à la recherche d'un monde protégé », *Études françaises*, vol. 46, n°1, *Responsabilités de la littérature : vers une éthique de l'expérience*, 2010, p. 66 [en ligne : consulté le 30 mai 2018]. https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/2010-v46-n1-etudfr3717/039817ar.pdf

soin de la vie originaire, des individus fragiles, des oubliés de la grande histoire, des communautés ravagées[172] ».

Si l'on parlera bien, dans cette mouvance, d'une éthique mauvignienne, il ne faudrait toutefois pas réduire l'écrivain à une dimension « thérapeutique » de la littérature contemporaine. En effet, dans la majorité des récits de Laurent Mauvignier, les personnages incomprenants ne sont pas dépossédés de leur conscience par quelque instance à l'objectivité « curative », mais au contraire, leur vie psychique est laissée à la responsabilité de leurs discours subjectifs, fussent-ils, nous l'avons vu, rapportés par une narration à la troisième personne. Les sujets mauvigniens possèdent leur propre faculté d'énonciation, et en rien leur incompréhension n'est soignée ou réparée par une figure extérieure. Davantage qu'une simple manière de préserver l'existence des personnages (dimension politique malgré tout présente, nous le verrons), l'éthique de Laurent Mauvignier cherche bien plutôt à restaurer du lien entre eux, à la fois en envisageant l'inclusion de leurs rapports mutuels au sein d'un contexte sociopolitique, et en faisant circuler et communier leur parole dans la forme même du texte. Proche dans son intention de l'éthique du *care*, mais tâchant, dans une perspective responsabiliste, de ne pas gommer ni usurper par surplomb les discours individuels de ses personnages (aussi problématiques soient-ils), l'œuvre de Laurent Mauvignier semble faire siennes les préoccupations (*concern*) de Deanna dans *Autour du monde* – « Ça nous concerne tous, d'accord ? Ce qui arrive aux autres, ça nous concerne. On est tous concernés. » (AM, p. 389) –, en déployant les tensions incompréhensionnelles de ce *tous*, à la fois *je* clivé et *nous* contrarié.

D'un point de vue socio-littéraire, il nous semble que l'œuvre de Laurent Mauvignier témoigne esthétiquement de ce que Marcel Bolle de Bal, à la suite de Michel Maffesoli et d'Edgar Morin, identifie sociologiquement comme une dialectique *déliance*/*reliance*[173]. Selon lui, notre époque est caractérisée par une hypermodernité qui, à partir du fantasme d'une *liance* originelle (fusion des corps, compréhension immédiate), est prise entre une résurgence de la *déliance* moderne (due à l'avènement d'une rationalité divisive[174]) et un renouvellement

[172] GEFEN Alexandre, *op. cit.*, p. 10.

[173] Voir BOLLE DE BAL Marcel, « Reliance, déliance, liance : émergence de trois notions sociologiques », *Sociétés*, n°80, 2003, p. 93-131 [en ligne : consulté le 30 mai 2018]. https://www.cairn.info/revue-societes-2003-2-page-99.htm

[174] *Ibid.*, p. 124-125 : « La modernité, fondée sur l'essor de la raison, s'est construite […] sur le principe de séparation, voire de division : diviser pour comprendre (Descartes), diviser pour produire (Taylor), diviser pour régner (Machiavel). Raison abstraite et déraisonnable, elle est devenue source de déliances multiples : culturelles, urbaines, familiales, religieuses, écologiques, etc., bref de cette solitude existentielle dénoncée de divers côtés ».

du désir postmoderne de *reliance* (pulsion charnelle des corps, idéal communautaire, prégnance des images comme religion profane du social, etc.). Dans cette relation duelle, que Sébastien Charles situe entre responsabilité (démocratique) et irresponsabilité (de l'hédonisme individualiste)[175], le souci éthique de l'autre n'a plus l'aplomb d'une morale intransigeante et absolue ; il n'est plus ni religieux ni collectiviste, mais « du ''troisième type''[176] », selon la qualification de Gilles Lipovetsky, une post-moralité qui

> ne se vit plus comme par le passé selon la logique du devoir sacrificiel et doit être pensé[e] sous la forme d'une morale indolore, optionnelle, qui fonctionne plus à l'émotion qu'à l'obligation ou à la sanction et qui s'est adaptée aux nouvelles valeurs d'autonomie individualiste[177].

Une éthique qui ne vaut donc que comme « linéaments d'une proposition morale[178] » et qui puise sa force dans une attention volontaire à l'autre et au monde, dans le dépassement de ce retour critique et hypermoderne à soi qui s'accomplit dans le déliement (ou la *déliance*) ; une éthique incompréhensionnelle, en somme, qui puise dans ses propres défauts de compréhension la raison et la motivation mêmes de sa *reliance* et, à son niveau littéraire, de sa poétique conjuratoire.

A. L'INDIVIDU ET LA COMMUNAUTÉ : PARADOXES DE LA SOLITUDE

Les incomprenants dans l'œuvre de Laurent Mauvignier sont seuls. Dans *Ceux d'à côté*, Catherine se reconnaît comme étant « tout[e] seul[e] » (CC, p. 78). Dans *Loin d'eux*, après la mort de Jaïmé, Luc a l'impression d'être « tout seul dans [son] dégoût » (LE, p. 55) des autres membres de sa famille. Une telle solitude est en effet encore plus nette et douloureuse lorsqu'elle n'est pas un simple isolement mais qu'elle s'inscrit au milieu des autres, voire, de manière encore plus oxymorique, au milieu de la foule. Dans le justement

[175] LIPOVETSKY Gilles, *op. cit.*, p. 51-55.

[176] LIPOVETSKY Gilles, *Le Crépuscule du devoir* [1992], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, p. 13.

[177] *Ibid.*, p. 38.

[178] FLOREY Sonya, *L'engagement littéraire à l'ère néolibérale*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2013, p. 187.

nommé *Dans la foule*, Gabriel est rapidement exclu de l'espace interactionnel – « je parlais avec les autres, et eux se parlaient entre eux » (DF, p. 48) – et se retrouvera plus loin « seul dans la foule » (DF, p. 92). Après le drame, Jeff perçoit l'isolement de Tana, qui « paraît complètement absente » et « entièrement seule » (DF, p. 400).

Pourtant, si une telle force isolatrice de l'incompréhension est presque une évidence (les exemples abondent dans notre corpus), il est un paradoxe qui l'est moins : la solitude des personnages mauvigniens est souvent vécue à plusieurs. Comme le note Dominique Rabaté, cette solitude plurielle est caractéristique du sujet contemporain, dont la solitude « est avec les autres, dans les autres. Elle est en prise dans la série des autres solitudes, semblables et différentes[179]. » En effet, dans l'incompréhension, les incomprenants sont à la fois seuls et ensemble[180] : « Il n'est pas seul à être seul, ils sont seuls tous ensemble. » (DH, p. 161), remarque le deuxième narrateur dans *Des hommes*. En ce sens le titre du quatrième roman de Laurent Mauvignier, *Seuls*, est extrêmement signifiant car il accorde (au pluriel) ce qui discorde (des isolats déliés) ; il agrège imparfaitement les produits solitaires d'une désagrégation sociale :

> Elle a parlé de la solitude, de sa solitude à lui en me disant, nous savons tous ce que c'est, la solitude. Et moi j'aurais voulu la gifler, là, quand j'ai entendu cette fille au visage trop doux, en pensant à Tony, ses mots qui résonnaient dans ma tête, comment peut-elle croire qu'elle sait et puis aussitôt, sans doute elle sait, sans doute elle a lu dans les livres et même parfois elle a eu peur d'être seule, un peu, de temps en temps et même si c'était injuste, parce que ça l'était, j'aurais voulu me lever et la gifler et lui dire non, vous ne savez pas ou alors ce que vous savez de ce qu'on éprouve, ça vous empêche d'y tomber. (S, p. 85-86)

Dans ce passage du roman, le père de Tony ne supporte pas, dans le discours de Pauline, la réduction de la solitude de son fils à un savoir partagé. Avec violence (« j'aurais voulu la gifler ») et injustice (« c'était injuste »), il refuse encore davantage sa réduction à la solitude de la jeune femme, qu'il juge trop loquace et certaine pour être véritablement seule (« ce que vous savez de ce qu'on éprouve, ça vous empêche d'y tomber »). Par là, le père de Tony affirme sa propre solitude, qu'il légitime par son incapacité à la déterminer nettement, à

[179] RABATÉ Dominique (dir.), *Modernités*, n°19, *L'invention du solitaire*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2003, p. 9.

[180] C'est sur ce sujet apparemment paradoxal que Chloé Brendlé a récemment soutenu sa thèse : « *Seuls, ensemble : fabrique des appartenances et imaginaires de la communauté dans des récits contemporains français (Marie NDiaye, Laurent Mauvignier, Maylis de Kerangal, Arno Bertina, Olivier Cadiot)* », dirigée par Dominique Rabaté et soutenue à l'Université Paris 7 en 2017.

circonscrire ce vide dans lequel on tombe. Avec ce quatrième roman, Laurent Mauvignier établit complètement une solitude incompréhensionnelle généralisée qui était déjà présente dans ses premiers romans, mais de manière moins nette en ce qu'ils adoptaient principalement le biais d'un personnage, au risque d'opposer, jusque dans les titres, cet individu à un groupe illusoirement uni – « eux » (*Loin d'eux*) ou « ceux » (*Ceux d'à côté*). Ainsi ledit roman, par une prévalence de la subjectivation des sentiments, illustre remarquablement le paradoxe d'une incompréhension qui renforce la solitude de chacun pour cela même que cette dernière est partagée.

Dans l'œuvre de Laurent Mauvignier, « chaque fois la solitude du sujet s'éprouve dans la confrontation au groupe, à la communauté[181] », comme le rappelle Carine Capone. C'est par exemple le cas de Catherine dans *Ceux d'à côté*, qui se sent d'autant plus seule que ses voisins (Claire et Sylvain) sont unis :

> Il fallait baisser les yeux, il fallait rabattre bien sa paume sur le cœur pour ne pas laisser voir où ça me laissait, où eux me laissaient, sans s'en rendre compte, avec leurs yeux pour eux, sans les autres, sans savoir que les autres, c'était moi. (CC, p. 9)

Exprimée dans leur singularité, la solitude de chaque personnage incomprenant s'inscrit alors dans un rapport inter-évaluatif qui peut aller jusqu'à instaurer une concurrence, chaque solitaire s'estimant alors plus seul qu'autrui[182], ou du moins différemment. En effet, si la solitude est autant caractéristique de l'incompréhension, c'est certes parce que cette dernière découd la trame du commun, mais aussi – et par voie de conséquence – parce qu'elle est sujette au piège de l'indécence, à la plainte de soi seul devant ce que l'on croit être le bonheur des autres, à l'augment de la perte d'autrui par l'envie égocentrique de ne plus être soi et de posséder la vie de l'autre. Terrible est ainsi, dans *Apprendre à finir*, la prise de conscience de la narratrice qui, admettant sa possessivité amoureuse, finit par admettre aussi l'échec de son sauvetage conjugal et son irrémédiable solitude :

> […] tout ce que j'avais fait ce n'était pas l'amour pour lui mais l'égoïsme pour me protéger moi […] (AF, p. 104)

[181] CAPONE Carine, « *Seuls*, les chœurs solitaires de Laurent Mauvignier », dans Matteo Majorano (dir.), *Nuove solitudini. Mutamenti delle relazioni nell'ultima narrativa francese*, Macerata, Quodlibet Studio, coll. « Lettere Ultracontemporanea », 2012, §1 [en ligne : consulté le 30 mai 2018]. http://books.openedition.org/quodlibet/621?lang=fr

[182] C'est précisément le cas dans le passage de *Seuls* analysé plus haut. Voir *supra*.

> Maintenant, aucune importance. Rien n'a d'importance après, quand on sait ce qu'on a refusé tout le temps, qu'on se dit que, même son corps à côté de nous, on était seul toujours, parce que quand on est seul on est *tout* seul, même avec celui qu'on voulait garder […] (AF, p. 119)

Pour les incomprenants, la solitude est toujours douloureuse[183] car elle est la transposition en un état relationnel de ce que l'incompréhension est d'un point de vue cognitif et existentiel. En ce sens, elle désigne un sentiment d'exclusion sociale d'une manière générique tout aussi insatisfaisante, comme le répètent les personnages dans *Loin d'eux* :

> Il savait qu'il était seul vraiment et moi je l'ai vu aussi, à ce moment-là, comment il était seul vraiment sans qu'on puisse dire c'est la solitude. Ce qu'on dit, la solitude toujours comme un grand mot qui contiendrait toute la vérité des choses qu'on ressent en soi et qui ne peuvent pas émerger de soi […] (LE, p. 81)

> Et puis, pourquoi ne pas le dire, sa solitude, oui, même si c'est trop lâche comme mot, trop vague, un peu trop sommaire la solitude pour dire tout ça qui a dû se passer dans sa tête, disons quand même solitude, a dit Jean […] (LE, p. 86)

La solitude de l'incomprenant est alors mélancolique par nature ; elle s'étend dans « la nostalgie d'un état d'indivision avec la conviction secrète que cet état doit bien exister, qu'il a été connu en un autre temps, en un autre lieu[184] ». L'incomprenant cherche, recherche, ne comprend pas pourquoi il s'évertue à ne pas résoudre précisément ce qu'il sent devoir trouver : un état d'harmonie d'avant la catastrophe incompréhensionnelle. Mais existe-t-il vraiment ? Mais a-t-il seulement déjà existé ? Dès lors, la communauté (être ensemble) et la contemporanéité (être en temps et en monde) à retrouver par le récit, ainsi que les solitudes incompréhensionnelles à réparer, sont peut-être moins envisagées, chez Laurent Mauvignier, comme une entreprise de réadéquation, de soudure, que comme une suture[185], entendue

---

[183] Il n'existe pas pour les sujets incomprenants une version réellement positive de la solitude, celle de la retraite volontaire qui permettrait de se retrouver soi et, pourquoi pas, de puiser en soi une force créatrice.

[184] PONTALIS Jean-Bertrand, « Argument », dans Jean-Bertrand Pontalis (dir.), *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n°36, *Être dans la solitude*, Paris, Gallimard, automne 1987, p. 6 [en ligne : consulté le 30 mai 2018]. https://ec56229aec51f1baff1d-185c3068e22352c56024573e929788ff.ssl.cf1.rackcdn.com/attachments/original/6/8/7/002624687.pdf

[185] Nous pensons bien sûr, en utilisant ce terme, au fil chirurgical utilisé pour la greffe du cœur dans *Réparer les vivants* (2013) de Maylis de Kerangal, mais aussi au titre du deuxième ouvrage de Sophie Daull, *La Suture* (2016), qui entend, selon des modalités certes différentes, recoudre ensemble l'existence de l'autrice, celle de sa fille décédée à seize ans de manière incompréhensiblement fulgurante, et de sa mère, morte trente ans plus tôt dans des circonstances sordides sans avoir jamais raconté sa vie.

comme le tramage, non d'une communion mais d'une interconnexion, d'une relation, comme ces jeux pour enfants que l'on doit relier point par point pour obtenir un dessin préalablement masqué ; comprenons ici par une organisation des discours, par une écriture, celle de l'écrivain, qui serait capable d'excéder et de panser la fracture socio-existentielle de l'incompréhension sans pour autant l'effacer, en réussissant par le texte là où Luc a échoué en s'acharnant méchamment sur « un bout de phrase écrit au stylo à bille noir mais dont l'encre était complètement foutue » (LE, p. 9).

1. De la désagrégation sociale

a. Un néo-réalisme social

À la phénoménologie de l'incompréhension jusqu'à présent développée s'articule, chez Laurent Mauvignier (comme chez un grand nombre d'écrivains contemporains), un retour de la question sociale, sur un mode que nous pouvons qualifier de néo-réaliste. Laurent Mauvignier lui-même déclare souvent, sur la question du réel dans ses récits, travailler à partir de documents visuels (photographies, films, etc.) pour résoudre des questions de détails infimes, mais qui participent de la vie personnelle de ses personnages. En effet, il ne s'agit plus, pour l'écrivain, de totaliser objectivement le monde social comme une réalité extérieure, mais bien plutôt de chercher son point de contact avec la subjectivité des personnages, qui réside principalement dans le fragment et dans les *realia*. Comme le résume très bien Bruno Blanckeman :

> Les tentatives néo-réalistes les plus fécondes se situent peut-être dans la capacité propre à certains romans de *comprendre* le réel sans le totaliser, en inclure une somme de données pragmatiques, en abstraire des principes de connaissance hypothétiques, en postuler une échelle de signification mobile, sans le transformer en un système achevé[186].

Le réel social est appréhendé à travers ce que vivent subjectivement les personnages ; cette appréhension est donc aussitôt influencée par les considérations incompréhensionnelles de ces

[186] BLANCKEMAN Bruno, *Les Fictions singulières. Étude sur le roman français contemporain*, St-Légier, Prétexte Éditeur, coll. « Critique », 2002, p. 20.

derniers. Le monde social des incomprenants se constitue alors comme le théâtre de leur questionnement identitaire : à la fois point d'ancrage contextuel et point d'accroc propice à la déréalisation incompréhensionnelle. En ce sens, les récits mauvigniens livrent, d'une manière tellement non-linéaire qu'elle pourrait paraître absente (et est d'ailleurs fréquemment sous-estimée par la critique), une sociotypie et une sociotopie des personnages[187], véritablement déterminantes dans leur manière d'incomprendre.

b. Une conscience et des intérêts de classe ?

Les personnages convoqués par Laurent Mauvignier récit après récit présentent pour la plupart une certaine homogénéité sociale. Population aux revenus modestes mais relativement stables, « petit prolétariat besogneux[188] » bien qu'à l'abri d'une pauvreté critique, ces derniers vivent dans des logements sociaux bitumés ou dans des petites maisons en périphérie urbaine, exercent des métiers peu valorisés des secteurs secondaire et tertiaire quand ils ne sont pas femmes au foyer ou jeunes à la recherche de quelque job étudiant provisoire. Donnée assez récurrente pour être soulignée, nombre d'entre eux vivent à La Bassée, petite ville du Nord de moins de 7 000 habitants, « cette cité qui n'est même pas la campagne et qui pue l'ennuie autant » (AF, p. 48). L'on dirait commodément à la suite de l'ouvrage de Pierre Sansot[189] que les personnages mauvigniens sont des « gens de peu », si l'expression ne dégageait pas une délicate infantilisation compassionnelle et qu'elle n'était pas, à ce juste titre, exécrée par Laurent Mauvignier lui-même[190].

La difficulté que nous avons à nommer précisément la catégorie socioprofessionnelle des personnages mauvigniens est en elle-même signifiante : ne faisant ni vraiment partie de la classe moyenne et ne pouvant pas non plus être raisonnablement rattachés au prolétariat

---

[187] Nous renvoyons ici, sans les répéter, aux relevés minutieux et édifiants d'Éric Bordas à partir de *Loin d'eux*, *Des hommes* et *Dans la foule* : voir « ''Chez nous, à La Bassée'' : le monde social de Laurent Mauvignier », dans Jacques Dürrenmatt et Karine Germoni (dir.), *op. cit.*, p. 40-43.

[188] *Ibid.*, p. 39.

[189] SANSOT Pierre, *Les Gens de peu* [1992], Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2009.

[190] MURAT Michel, « Quelle langue pour le roman ? Laurent Mauvignier répond aux questions de Michel Murat », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n°3, *L'écrivain devant les langues*, 2011, p. 107 *:* « Il ne s'agit pas pour moi de faire parler des ''gens de peu'', expression qui me heurte et que je trouve, pardonnez-moi, condescendante. D'ailleurs, c'est amusant parce que, pour se définir, les fameux ''gens de peu'' auraient une autre expression, tout aussi horripilante : ''les gens simples''. Or, si personne n'est *de peu*, si tout le monde est *autant*, en tout cas ni plus ni moins, personne n'est ''simple'' non plus : j'ai vu un nombre effarant de gens compliqués chez les gens ''simples'' ! »

ouvrier tel que désigné traditionnellement, ces derniers se situent dans un ventre mou de l'opposition classique (et de classes) entre dominants et dominés. Possédant pour la majorité d'entre eux un pouvoir d'achat honnête, mais ne s'élevant pas jusqu'au style de vie petit-bourgeois, ils se situent dans un entre-deux social qui leur rend problématique l'appréhension de leurs perspectives d'avenir et la considération de leur parcours accomplis. Ce problème socio-identitaire, qui les perd entre une identité de classe et une distinction des trajectoires de vie conventionnelles, est alors d'importance dans leur incompréhension de leurs rapports individuels et collectifs, toujours en tension entre origine et devenir. Dans cet extrait de *Dans la foule*, Jeff, étudiant originaire de La Bassée, se met soudainement à mépriser Gabriel, à qui il a volé ses billets pour la finale de la coupe d'Europe de football ; non pas pour sa situation financière à proprement parler, mais parce que ce dernier, en affichant sa « promotion », fait montre d'une détermination sociale (à la fois ambition et prédétermination) :

> Gabriel parlait de ses amis qui étaient tous de sa *promotion*, et pendant que Tonino me disait, ah, oui, elle est jolie comme un cœur, cette Virginie, n'est-ce pas ? je répondais, c'est vrai qu'elle est jolie, mais je préférais regarder au-delà, vers les amis de Gabriel qui entraient dans le bar, ceux de sa *promotion*. Et ce drôle de mot a suffi à nettoyer nos bonnes consciences et à les disculper du sentiment désagréable de faire du tort à quelqu'un qui avait été généreux avec nous. Ça oui, c'est idiot, à cause du mot *promotion* et de ce que ce mot s'accommodait du ridicule des gourmettes et des raies sur le côté. (DF, p. 32-33)

En affichant les indices traditionnels de réussite sociale (« [les] gourmettes et [les] raies sur le côté »), Gabriel contredit et offusque la confusion socioprofessionnelle de Jeff, et contrarie indécemment la conscience d'une appartenance trouble, ouverte sur l'avenir de manière inquiète.

Ancrés dans une réalité certes très précise, la plupart des personnages mauvigniens ne sont pour autant pas rivés à leur condition et possèdent une réelle mobilité sociale. Ils ne possèdent pas de modèle de vie figé, pas de trajectoire déjà toute tracée, et sont en cela le propre recours de leur vie. Ils correspondent en ce sens assez bien à l'individualisation postmoderne telle qu'analysée par Gilles Lipovetsky comme un « procès de désagrégation qui a fait éclater la socialité en un conglomérat de molécules personnalisées[191] ». Pour eux, le lien social est lâche, non pas le fruit d'une véritable solidarité mais le terrain de petits

[191] LIPOVETSKY Gilles, *L'Ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais », 1983, p. 64.

arrangements matériels et d'associations communautaires fragiles, qui sied bien à une insuffisance communicationnelle et à une solitude qui prend désormais la forme incompréhensionnelle que nous nous évertuons à analyser. Ces sujets incomprenants vivent alors dans un état de fait à partir duquel ils ne parviennent pas à remobiliser idéologiquement le groupe, ce qui pousse Éric Bordas à l'emploi d'une antithèse radicale en parlant de « classe sociale hors société[192] », comme on parle d'une culture ou d'un élevage *hors-sol*.

Les incomprenants mauvigniens se situent donc au croisement d'une identité sociale confuse et d'une solitude incompréhensionnelle, dont Laurent Mauvignier n'aura pas exploré les tentatives de dépassement collectives au-delà de son premier roman (*Loin d'eux*) :

> Les rideaux de fer, les rues désertes, le journal le lendemain pour qui ça commençait à faire vivre un peu la ville de la voir mourir, la manif dans la rue […] Moi, je l'ai ressentie comme tout le monde, cette poussée en soi, miraculeuse, à vous faire pleurer, qui vous prenait loin au fond du ventre et serrait la gorge. La voix d'un coup plus forte et plus vibrante à ce moment précis, celui où chacun sentait que ce qu'il faisait là était grand, indépassable, que tous ensemble avec nos bouts de bras on était autre chose que de la main d'œuvre […] (LE, p. 28-29)

En effet, dans le discours de Jean transparaît bien moins une revendication sociale (il ne s'agit pour eux, de manière assez vague et impersonnelle, que « de rouspéter contre le mouvement du monde », LE, p. 29) que l'émotion d'une galvanisation collective qui efface temporairement le vide de la solitude, mais ne l'aura pas réglée une fois la manifestation terminée. La grève permet aux ouvriers d'excéder leur incompréhension pour se sentir une appartenance à une communauté d'intérêts sociopolitiques, mais en même temps est vouée à renforcer ce sentiment en soulignant la fragilité du groupe. À cet égard, l'action sociale, en tant que « simulation du social et du sens[193] », possède une forte dimension pathétique, d'autant qu'elle altère, par honte, les rapports filiaux entre Jean et son fils Luc : « parce qu'il ne fallait pas qu'il ait peur des gueules en colère, des grosses voix d'hommes qui hurlaient, il ne fallait pas, non, qu'il reste à l'abri surtout, […] pour l'instant surtout que mon fils ne me voie pas […] » (LE, p. 29).

[192] BORDAS Éric, *op. cit.*, p. 46.

[193] MARTIN-ACHARD Frédéric, *Voix intimes, voix sociales*, *op. cit.*, p. 257.

c. Une crise de la famille moderne

Cette indéfinition de la destination sociale apriorique des incomprenants mauvigniens est, en effet, également constitutive d'un revirement contemporain de leurs rapports intrafamiliaux. Daniel Dagenais a montré que la famille moderne, essentiellement nucléaire, a formé son modèle sur un double processus d'universalisation de l'identité et d'individualisation du rapport au monde[194], selon lequel le sujet recherche à « se voir semblable à tous les autres avec lesquels il s'associe pour construire le monde, et en même temps qu'il a une manière toujours singulière d'habiter le monde[195] ». Autrement dit, le sujet doit se conformer aux exigences de production et d'impersonnalisation (voire d'abstraction) de soi dans l'espace publique, ce qui produit en contrepoint une forte valorisation du foyer familial restreint comme manière de s'épanouir dans toute sa singularité. De là le fait que dans ce modèle familial, les liens nucléaires parents-enfants et entre époux soient fortement valorisés comme le socle intime d'une « *fondation d'un monde commun personnalisé*[196] ». Toutefois, cette responsabilité attribuée à la famille lui confère une certaine fragilité, car le sujet n'est pas certain d'y trouver l'espace réalisateur et épanouissant escompté : « Rien ne l'assure que ce projet-de-monde qu'il constitue n'est pas une illusion et il faut dire qu'on supporte difficilement, par moments et livré à soi-même, cette *vaine illusion* qu'est notre vie propre[197]. » Pour un tel sujet, l'évidence de sa situation relationnelle privée est alors remise en question, souvent dans l'incompréhension, comme c'est le cas dans notre corpus. Ébranlé dans ses repères affectifs, l'incomprenant vit alors une crise existentielle qui, on l'a dit, relève d'une crise individuelle, mais aussi d'une crise familiale. Loin de nous l'idée de puiser ici dans l'œuvre de Laurent Mauvignier matière à une sociologie de la famille contemporaine (projet ambitieux), mais celle de relever néanmoins quelques principaux troubles relationnels intrafamiliaux nourris par l'incompréhension.

---

[194] DAGENAIS Daniel, *La fin de la famille moderne : significations et transformations contemporaines de la famille*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Sens Social », 2000, p. 22.

[195] GAGNON Éric, « La famille moderne au passé ou le présent de l'altérité. Essai Bibliographique », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 25, n°3, 2001, p. 154 [en ligne : consulté le 30 mai 2018]. https://www.erudit.org/fr/revues/as/2001-v25-n3-as375/000264ar.pdf

[196] DAGENAIS Daniel, *op. cit.*, p. 26. L'auteur souligne.

[197] *Ibid*.

Incompréhension intrafamiliale et accomplissement individuel de soi

Chez Laurent Mauvignier, l'incompréhension des personnages vient bousculer leur espoir de s'accomplir sainement en tant qu'individus au sein de leur famille. En effet, en advenant à leur conscience, l'incompréhension contrarie leur idéalisation nucléaire des rapports familiaux, à la fois en en ébranlant la base conjugale et perturbant le rapport éducatif à l'enfant, consistant à modeler son autonomisation (permettre à l'enfant de s'accomplir en tant qu'humain hors de la famille et de refonder par la suite sa propre famille).

Une forte valorisation des relations amoureuses à l'épreuve de l'incompréhension

La qualité des relations affectives est primordiale dans la manière dont les personnages mauvigniens conçoivent leur idéal familial. Selon François de Singly, la modernisation de la famille, à travers l'intensification de la séparation public/privé, a vu « l'augmentation du poids de l'affectif dans la régulation des rapports intrafamiliaux[198] », notamment celui du lien amoureux. En effet, chez Laurent Mauvignier, tous les personnages valorisent l'amour comme un socle du couple, à l'instar des jeunes mariés Tana et Francesco dans *Dans la foule*, au point que certains sociologues n'hésitent pas à considérer l'amour conjugal comme une « religion séculière[199] » ou une « religion post-religieuse[200] » :

> Depuis le temps que de l'un à l'autre nous tenons nos promesses, dis, tu sais, la vie pour nous ce doit être comme dans les poèmes, je te l'ai dit, dans les romans, une vie d'amour, tu m'as promis cette vie d'amour, toi […] (DF, p. 124)

Les jeunes époux italiens considèrent leur mariage comme un engagement par amour, idéalisé comme une relation durable et intense, capable d'édifier une vie commune là où la sphère extrafamiliale ne le permet plus – comme un « mouvement social à deux[201] », pour reprendre l'expression établie par Francesco Alberoni. Le couple formé par Céline et Jaïmé dans *Loin d'eux*, qui tient une boulangerie, est également, en ce sens, un modèle de cette réussite conjugale (tant amoureuse que sociale), et est d'ailleurs souvent donné en exemple à Luc (LE, p. 46).

---

[198] DE SINGLY François, *Sociologie de la famille contemporaine* [1993], Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 5ème édition, 2014, p. 12.

[199] BECK Ulrick, « La religion séculière de l'amour », dans François de Singly et Sylvie Mesure (dir.), *Revue de philosophie et de sciences sociales*, n°2, *Comprendre le lien familial*, Paris, PUF, 2001, p. 29-44.

[200] DE SINGLY François, *op. cit.*, p. 47.

[201] Voir ALBERONI Francesco, *Le Choc amoureux*, Paris, Pocket, coll. « Littérature », 1993.

Néanmoins, cet idéal sentimental du couple est, chez Laurent Mauvignier, fortement remis en question par l'avènement de l'incompréhension. Il est d'ailleurs fort intéressant de noter que les deux couples modèles précédemment évoqués (Tana et Francesco, Céline et Jaïmé) sont tous les deux détruits, le premier par la mort de Francesco dans le drame du Heysel, le second par la mort de Jaïmé dans un accident de voiture. Dans ces cas-ci, le couple est miné par l'événement incompréhensible qu'est la mort elle-même, dans toute sa radicalité et son imprévisibilité. Plus généralement, l'incompréhension des sujets mauvigniens surgit dans une « lente et longue dissolution [des] liens » (LB, p. 43) et entretient cette déliance, cet étouffement d'un amour réciproque :

> […] c'était en moi une poussée plus forte que moi, que mon dégoût pour lui quand la nuit il voulait l'amour pour me calmer […] (AF, p. 64-65)
>
> […] tout ce que j'avais fait ce n'était pas l'amour pour lui mais l'égoïsme pour me protéger moi […] (AF, p. 104)
>
> 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 […] (AF, p. 114)

Dans ces extraits d'*Apprendre à finir*, le discours de la narratrice fait surgir l'asynchronie affective et sentimentale de son couple, au sein duquel l'amour n'est jamais offert à l'autre lorsque ce dernier est prêt à la recevoir, et finit même par devenir un amour à sens unique, qui rend d'autant plus pathétique l'espoir de la narratrice de sauver son couple. C'est cette même absence d'amour réciproque qui, dans *Seuls*, plonge le timide et sentimental Tony dans l'incompréhension et le sentiment d'abandon, lui qui espérait entamer une relation avec Pauline avant que cette dernière ne retourne vivre avec son ancien compagnon Guillaume.

La nécessité de quitter sa famille

La famille nucléaire moderne repose sur un idéal commun d'accomplissement de soi, selon lequel l'épanouissement personnel de chaque membre (parents et enfants) prévaut sur la structure familiale et la transmission des biens. Daniel Dagenais a montré notamment comment « la socialisation de l'enfant apparaît comme *la* raison d'être de la famille moderne[202] ». Dans *Loin d'eux*, l'incompréhension entre Luc et ses parents illustre une crise

[202] DAGENAIS Daniel, *op. cit.*, p. 85.

contemporaine de ce modèle, comme en témoignent ces extraits du premier monologue de Geneviève :

> (1) […] de toute façon il n'aurait pas pu rester. Même s'il n'avait pas pu trouver de travail là-bas il disait qu'il y serait allé quand même (sa façon en catimini de nous mépriser, gens d'ici). Et il rajoutait, rien qu'à se regarder on se bouffe la tête […] (LE, p. 10)
>
> (2) […] on a une chance, comme ça, avec ce départ, qu'à la papeterie Luc ait un boulot […] Refrain sur l'indépendance à la clé, un vrai travail quand même, pas tous les jours qu'ils prennent des jeunes pour remplacer les vieux). [Luc] n'écoutait pas quand on lui parlait de ça. Et moi je disais à Marthe, tu vois bien qu'il s'en fout de travailler, c'est facile pour lui. Enfin elle savait bien et disait que de toute façon il faudrait qu'un jour il y aille, on ne va pas le garder toute sa vie à la maison, ça non, pas aux frais de la princesse. Quelque chose en lui ne voulait pas grandir. (LE, p. 10-11)

Dans ce premier passage, Luc manifeste un désir de s'éloigner de ses parents et de s'en aller faire sa vie tout seul à Paris. Pour le jeune homme, partir est vécu comme une nécessité, pour ne plus « se bouff[er] la tête » à force de s'incomprendre, et relève ainsi beaucoup plus de la volonté de fuite que d'un désir d'indépendance, en particulier financière (« même s'il n'avait pas pu trouver de travail là-bas il disait qu'il y serait allé quand même »). Luc conçoit son autonomisation avant tout comme une délivrance des liens parentaux[203]. Notre deuxième extrait montre que les parents de Luc valorisent une vision inverse de la parentalité. Selon eux, les parents doivent permettre à leur enfant de s'assumer en tant qu'adulte en possédant un travail et en étant indépendant financièrement, mais non en s'affranchissant des relations familiales. Pour cela, Marthe accorde de l'importance à ce que Luc profite des occasions de travailler qui se profilent à La Bassée, mais n'envisage pas que son fils quitte immédiatement le domicile parental. Ces envies contraires témoignent d'un fort état d'incompréhension, Luc jugeant ses parents étouffants, ces derniers jugeant leur fils infantile et irresponsable.

[203] Plus loin dans le roman, Luc se plaint de devoir se forcer à envoyer des lettres rassurantes à ses parents : « *il faut* que j'écrive chez moi, maman attend ma lettre, je la lui ai promise, ils vont s'inquiéter, ils vont dire qu'ils n'ont plus de nouvelles parce que ça fait longtemps […], pourquoi mon corps penché sur la feuille et ces mots toujours, *je vais bien je pense à vous*, obligatoires comme l'enveloppe et le timbre […] » (LE, p. 39-40)

À partir de cette dimension déjà dysfonctionnelle du processus normatif d'autonomisation des « adonaissants[204] » dans la famille moderne (dont *Continuer* proposera une relecture plus optimiste, mais non moins mouvementée), l'œuvre de Laurent Mauvignier semble s'être construite entre autres choses comme une généralisation et une déclinaison critique des rapports dissymétriques d'attache et de fuite dans un contexte d'incompréhension familiale. Son deuxième roman, *Apprendre à finir*, repose justement sur l'échec dramatique de cette tentative de fuite, à partir duquel l'incompréhension va se décupler et se cristalliser : le mari de la narratrice s'enfuit du foyer familial pour refaire sa vie avec une autre, mais il est stoppé net dans son échappée par un terrible accident de voiture, qui le contraint à un retour forcé auprès de sa femme qu'il n'aime plus, pour achever sa convalescence. *Autour du monde* présente une situation fugitive analogue en Russie, mais du point de vue du fuyant, Stas, qui s'apprête à manquer l'accouchement de sa femme pour rejoindre secrètement son amant Syafiq : « à l'heure qu'il est le travail avait commencé et bientôt il sera père d'une fille ou d'un garçon, quelle importance, maintenant sa femme était entourée de sa mère et de l'une de ses sœurs » (AM, p. 174).

Brève typologie de l'incompréhension dans les relations familiales

À partir de cet idéal-type de la famille nucléaire, devenu étouffant pour les sujets incomprenants, il est possible d'esquisser, chez Laurent Mauvignier, une brève typologie des différentes relations incompréhensionnelles au sein de la famille.

L'incompréhension au sein du couple

Dans les récits de Laurent Mauvignier, l'incompréhension entre époux est déclinée, au fil des textes, dans toute sa chronologie conjugale. Dans *Seuls*, elle fait avorter la relation entre Tony et Pauline avant que toute conjugalité soit possible. Dans *Loin d'eux*, la mort de Luc fait naître une incompréhension entre Marthe et Jean : « j'ai eu peur de son deuil à elle et j'ai voulu qu'elle n'existe pas » (LE, p. 34), avoue ce dernier. Dans *Continuer*, l'incompréhension familiale s'inscrit dans une configuration conjugale seconde, après la séparation de Sibylle et Benoît, et l'un des enjeux du roman repose précisément sur la

[204] François de Singly nomme ainsi, dès la préadolescence, les enfants qui entament un long processus d'autonomisation individuelle, notamment dans le cercle familial. Voir DE SINGLY François, *Les Adonaissants*, Paris, Armand Colin, 2006.

situation monoparentale de Sibylle, qui peine d'autant plus à restaurer des rapports de compréhension et de confiance avec son fils Samuel que son ex-mari déconsidère son projet :

> […] ça va coûter combien cette affaire-là ? Tu peux me le dire ? Hein ? Toi, comme punition, tu veux l'envoyer en vacances ? C'est ça ? J'ai bien compris ? C'est ça ta grande idée ? Ma pauvre chérie… T'as raison, t'as vraiment des valeurs de gauche… (C, p. 68)

Apprendre à finir donne à lire une version encore plus délicate des conflits incompréhensionnels, puisque le couple dépeint y est en quelque sorte crispé dans l'anachronie, dans une volonté d'y croire (celle de la narratrice) bien que l'amour soit déjà mort et une volonté de finir (celle du mari) alors même qu'il est contraint au retour. Dans ces romans, l'on remarque que l'incompréhension conjugale est renforcée par une préoccupation, et même une inquiétude, à l'égard des enfants.

L'incompréhension intergénérationnelle : parents et enfants

En effet, dans les récits de Laurent Mauvignier, les relations intergénérationnelles se situent au cœur des incompréhensions familiales, et remettent en question les rapports pédagogique et d'autorité des parents sur leurs enfants. Dans *Loin d'eux*, l'incompréhension entre Luc et son père Jean est si forte que toute intervention de ce dernier dans l'intimité de son fils est vécue par le jeune homme comme une intrusion, qui souligne notamment une rupture dans la transmission filiale de la masculinité traditionnelle, comme le fait remarquer Marthe :

> Et Luc voyait la fierté de Jean qui se posait sur lui, son père qui voulait lui parler comme à un autre lui-même, croyant quoi, qu'entre hommes ils allaient dire quoi qui les rapprocherait, sur le monde, sur le travail, peut-être sur les femmes quand ils seraient seuls, et moi ça m'énervait parce que je savais que Luc, aucun travail ni rien des choses dont les hommes parlent entre eux ne venait vraiment jusqu'à lui. (LE, p. 42-43)

Une telle intrusion du père dans l'intimité du fils est vécue encore plus violemment dans *Seuls*, lorsque le père de Tony fouille dans les carnets de ce dernier (S, p. 127-129). Dans *Continuer*, ce sont l'éducation morale de Samuel et l'autorité de Sibylle (1) qui sont remises en question par la crise d'adolescence de ce dernier ; crise renforcée par un rejet de la figure

maternelle, que Samuel, mais aussi son père Benoît, perçoivent selon le stéréotype de la femme fragile et naïve (2) :

> (1) Sibylle s'était lancée et avait expliqué qu'on avait trop laissé Samuel comme une plante dont personne ne se serait occupé de la faire grandir, comme on n'avait pas non plus songé à lui inculquer des valeurs […] (C, p. 67)
>
> (2) […] son père lui avait parlé *entre hommes* – oui, […] son père qui lui avait parlé de toutes les fragilités de sa mère. (C, p. 122. L'auteur souligne.)

L'incompréhension fraternelle

Cette crise du cadre pédagogique de la famille peut être à l'origine d'un trouble dans les fratries. Dans *Dans la foule*, l'incompréhension entre Geoff et son frère Doug a pour particularité principale de mettre en évidence les divergences socio-identitaires entre des enfants ayant reçu une même éducation, ou en tout cas ayant grandi dans un même environnement familial :

> Doug n'était pas un enfant à ses parents. La découverte. Cette découverte qu'il avait fallu faire de la peur de mon père – oui, de ce jour j'ai compris que la peur était partout chez nous, et que Doug en jouissait sans même vraiment le savoir, mais comme ça, avec une sorte de savoir intuitif qui lui donnait tous les droits, sans même qu'il ait jamais à les réclamer. Je comprenais mes parents et Hughie. Je comprenais ça depuis cette découverte. Mais là, il faudra comprendre autre chose. (DF, p. 211)

Dans cet extrait, Geoff prend conscience des inégales relations à l'autorité parentale au sein de sa famille, et notamment de la différence à cet égard entre son frère Doug et lui-même. En effet, alors que Geoff se conforme à l'ascendance de ses parents, Doug a opéré un changement de paradigme, et possède une sorte d'omnipotence tacite sur ces derniers (« tous les droits, sans même qu'il ait jamais à les réclamer »), ce qui explique sa violence et la crainte de son père. Cette « découverte » est intéressante en ce qu'elle substitue chez Geoff une incompréhension (pourquoi une peur omniprésente au sein de la famille ?) à une autre (pourquoi Doug en est-il arrivé à se comporter ainsi ?) : « Je comprenais ça depuis cette découverte. Mais là, il faudra comprendre autre chose. »

À l'inverse, l'incompréhension peut naître à cause de la perte d'un lien fraternel, entretenu au sein du foyer familial, mais délité par le temps. Dans *Ce que j'appelle oubli*, l'incompréhension entre le narrataire et son frère a pour particularité de mettre en évidence les divergences existentielles, les différentes trajectoires de vie des membres d'une même famille et d'une même génération :

> […] la police est venue te chercher pour que tu reconnaisses ce frère dormant non pas comme vous faisiez quand vous étiez enfants dans le même lit […] (CQJO, p. 53)

> […] reste vivant pour toi et les tiens et fais-le aussi pour lui, même si vous vous parliez si peu, même s'il y avait cette gêne et ce vide étrange quand il vous arrivait de vous retrouver, l'étonnement et la joie de vous rencontrer alors que vous étiez incapables de rien partager d'autre que ce tremblement d'être ensemble, et le silence épais comme votre amour de frères […] (CQJO, p. 43-44)

Dans ces extraits, le narrateur de *Ce que j'appelle oubli* tente de renouer post-mortem un lien fraternel entre le mort et son frère, de réactiver par la parole le souvenir d'un attachement étroit (« votre amour de frères »), de substituer de manière émotive une injustice incompréhensible à un délitement familial incompréhensionnel, celui-là même qui surgit par inadvertance, « à force d'être trop proches » (LE, p. 9).

Nous remarquons ainsi bien dans quelle mesure, et surtout selon quelle ampleur, les personnages de Laurent Mauvignier s'inscrivent dans une dynamique familiale très largement incompréhensionnelle et sont « mis en demeure de retrouver le sens, d'une manière ou d'une autre, que la modernité avait mis dans la famille[205] ». Cette dernière, à laquelle nous incluons également les relations amoureuses stables, constitue en effet chez Laurent Mauvignier le cadre premier d'une rupture affective intime qui, en troublant les schèmes d'attachement des incomprenants, questionne par leur solitude un rapport plus large d'inclusion et d'exclusion du commun.

[205] DAGENAIS Daniel, *op. cit.*, p. 185.

2. Perspectives politiques de la solitude : une réappropriation du sensible

En donnant de la voix à des personnages à certains égards marginaux ou opprimés, Laurent Mauvignier reconfigure un nouveau partage politique du sensible, dont l'incompréhension constitue le socle d'inclusion.

a. Donner la parole aux sans-voix

Ces 21 et 22 juin 2018 a eu lieu à l'université Paris-Est Créteil un colloque international intitulé « Donner la parole aux ''sans-voix'' ? Acteurs, dispositifs et discours », qui a réuni de multiples spécialistes (sociologues, anthropologues, historiens, politologues, linguistes, etc.) afin d'examiner de manière interdisciplinaire les modalités d'une offre de parole, dans les débats publics, aux catégories sociales jugées habituellement moins légitimes pour la prendre : immigrés, ouvriers, SDF, minorités sexuelles et ethniques, femmes, enfants, etc. Une telle manifestation n'est pas surprenante, et s'inscrit dans la continuité d'un long parcours épistémologique qui a vu émerger peu à peu, dès les années 1970 avec les premiers travaux importants sur l'histoire du mouvement ouvrier, puis avec la multiplication des études urbaines et médiatiques à partir des années 1980 et l'apport de la sociologie – notamment bourdieusienne – dans les années 1990, la question de la représentation et de l'expression des groupes sociaux les moins entendus et écoutés dans la sphère publique.

L'œuvre de Laurent Mauvignier, pour sa part, s'inscrit dans un pendant littéraire de ce mouvement, qui entend donner à une population modeste la possibilité d'exprimer en littérature une intériorité, notamment par l'artifice du monologue intérieur. La critique littéraire ne s'y trompe d'ailleurs pas et se plait à le rappeler allègrement : pour Jérôme Garcin et Marine Landrot, il s'agit pour Laurent Mauvignier de « rendre la parole aux sans-voix[206] » devant le « constat désolé de l'impossibilité de faire entendre sa voix[207] » ; tandis que pour Patrick Kéchichian, « les personnages de Mauvignier parlent toujours à la place, en faveur de

[206] GARCIN Jérôme, *Le Nouvel Observateur*, 14 septembre 2006.
[207] LANDROT Marine, *Télérama*, 29 août 2009.

ceux qui n'ont pas de voix[208] », ou que pour Jean-Baptiste Harang, « Laurent Mauvignier s'y entend comme personne pour dire le gris du réel et donner voix à ceux qui se taisent[209] ».

En effet, dans ses récits, Laurent Mauvignier s'intéresse principalement, nous l'avons vu, à des personnages de classe modeste, mais aussi à quelques figures de marginaux anonymes ou de déclassés dont l'incompréhension détermine le potentiel d'oubli, comme le violeur de *Ceux d'à côté*, ou de manière plus récurrente la figure du SDF, préfigurée par le personnage de Feu-de-Bois[210] dans *Des hommes*, présente brièvement – mais non moins violemment – comme « clochard[211] » (DF, p. 210-211) dans *Dans la foule*, et totalement centrale dans *Ce que j'appelle oubli*. Dans ce dernier récit, le narrateur non-identifié exhorte en un souffle, par un enchevêtrement polyphonique des discours des différents acteurs et témoins du drame, à reconsidérer la vie de la victime, injustement anéantie, à sa juste valeur :

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

Dans cet extrait, situé à la fin de l'œuvre, le narrateur redonne la parole au sans-abri[212] sous la forme d'une prosopopée qui souligne le délice de sa vie ignorée et tragiquement perdue « pour si peu » (CQJO, p. 7), c'est-à-dire, en réalité, pour une indifférence et un ostracisme injustifiable, naturellement pratiqués « envers ceux que chacun identifie comme différents de lui-même[213]. » Comme le rappelle J.-B. Pontalis, « parfois quelque fait divers nous fait entrevoir en trois lignes jusqu'où peut aller la misère de quelqu'un dont l'existence n'intéresse effectivement personne[214] ». Laurent Mauvignier essaie précisément de développer ces « trois

---

[208] KÉCHICHIAN Patrick, *Le Monde*, 15 septembre 2006.

[209] HARANG Jean-Baptiste, *Libération*, 15 janvier 2004.

[210] Le personnage de Bernard (Feu-de-Bois) est rejeté de la communauté, il n'est littéralement pas *convié à la fête* d'anniversaire de Solange.

[211] Lors d'une scène éprouvante, Doug, le frère de Geoff, réprimande un clochard et lui pince le nez parce qu'il pue, avant, comme celui-ci essaie de respirer tant bien que mal, de lui cracher dans la bouche.

[212] Cette prise de parole est d'autant plus vibrante que le personnage est une figure réduite politiquement au silence, jusque dans son agonie muette : « c'est comme si le silence se refermait sur lui-même » (CQJO, p. 16), « et ton frère bientôt n'a pas la force de crier » (CQJO, p. 25-26)

[213] BERTRAND Michel, « Roman/théâtre : le quasi-monologue de *La Nuit juste avant les forêts* à *Ce que j'appelle oubli* », dans BERTRAND Michel et BRAMATI Alberto (dir.), *op. cit.*, p. 132.

[214] PONTALIS Jean-Bertrand, *op. cit.*, p. 5.

lignes », de déployer ces existences jugées à tort inintéressantes car incomprises, pour les réintégrer dans la communauté – celle de la littérature d'abord, mais aussi celle du politique.

Avec Aurélie Adler[215], il convient d'opposer *les* communautés à *la* communauté, en tant que ce qui intéresse un écrivain comme Laurent Mauvignier ne relève pas tant de la représentativité, dans nos sociétés multiculturelles, des diverses minorités (sociales, sexuelles, ethniques, etc.), que de la reconstitution d'un monde commun de représentation et de communication par-delà les solitudes isolantes et l'incompréhension divisive, sans pour autant nier ces dernières, et même, en faisant de cette diversité et de ces confrontations une forme inhérente au commun. En donnant voix à ceux qui n'en ont pas, en « ajout[ant] des corps surnuméraires à la communauté du consensus[216] », Laurent Mauvignier épouse ainsi la vocation politique de la littérature décrite par Jacques Rancière comme une reconfiguration du « partage du sensible », c'est-à-dire du « partage des espaces, des temps et des formes d'activité qui détermine la manière même dont un commun se prête à participation et dont les uns et les autres ont part à ce partage[217] ».

Nouveau partage, tout d'abord parce que l'écriture mauvignienne embrasse une logique démocratique selon laquelle le roman redistribue à tous de manière égalitaire les chances d'une représentation contre la prévalence d'une expression des élites sociales ; mais aussi parce que ce faisant elle dépasse le paradigme de l'*agora* pour lui substituer un « poème herméneutique[218] », une plongée dans les structures du corps social d'où s'origine la crise incompréhensionnelle du commun. Ainsi et par exemple, en dépeignant à la manière du cinéma des Dardenne[219] une modeste famille basséenne dans *Loin d'eux*, le romancier s'insinue, à travers l'énergie incompréhensionnelle de leurs discours, dans des vies tiraillées entre un ancrage social très fort et de « vraies envies de changer de vie » (LD, p. 10) ; et replace, en somme, la question existentielle des altérités muettes au centre d'un questionnement « à l'interaction de l'éthique et du politique[220] ».

---

[215] ADLER Aurélie, « Fictions de la communauté : effraction, reconstitution, altération », dans Bruno Blanckeman et Barbara Havercroft (dir.), *Narrations d'un nouveau siècle. Romans et récits français (2001-2010)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, p. 83.

[216] *Ibid.*

[217] RANCIÈRE Jacques, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 12.

[218] RANCIÈRE Jacques, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2007, p. 32.

[219] Laurent Mauvignier revendique ses points communs avec les deux cinéastes : voir LAURENTI Jean, « Capter la surface des choses : entretien avec Laurent Mauvignier », *Le Matricule des Anges*, n°77, octobre 2006, p. 24.

[220] BLANCKEMAN Bruno, « De l'écrivain *engagé* à l'écrivain *impliqué* : figures de la responsabilité littéraire au tournant du XXIe siècle », dans Catherine Brun et Alain Schaffner (dir.), *Des écritures engagées aux écritures impliquées*, Dijon, EUD, coll. « Écritures », 2015, p. 161.

b. Les modalités d'une implication de l'écrivain : un engagement désengagé

Quel rôle doit-on alors attribuer à l'écrivain dans ce processus de contextualisation critique des modes d'être-incomprenant-au-monde ? Assurément, avec l'avènement des ères postmoderne puis hypermoderne, et en particulier le désenchantement individualiste des grands récits du XXème siècle, celui-ci ne peut plus prétendre à une posture de surplomb idéologique. En effet, la pensée du contemporain telle que nous l'avons précédemment introduite produit chez l'écrivain du XXIe siècle une attitude méfiante à l'égard de toute vision totale – ou totalisante – du monde, incompatible avec la posture traditionnelle de l'intellectuel engagé, incarnée par Sartre, selon qui le rôle de l'écriture serait de « dévoiler le monde[221] », c'est-à-dire à la fois de le comprendre et de l'ordonner idéologiquement de manière autoritaire.

Il est d'ailleurs toujours délicat d'analyser la dimension politique de l'œuvre de Laurent Mauvignier sans se heurter au propre discours de ce dernier, qui affiche une certaine lassitude à être spontanément considéré comme un « homme obligé d'écrire sans cesse du point de vue de ceux qui n'ont pas la parole, des pauvres, des oubliés[222] ». Cette vision, que lui-même ne peut pourtant que concéder, présente le danger de voir en lui un fervent défenseur des démunis contre leur situation d'oppression. Or l'écrivain contemporain qu'est Laurent Mauvignier n'a pas la prétention (et refuse même catégoriquement) de livrer une vérité figée du réel, une lecture idéologique du monde. En effet, force est de constater dans ses romans que les rapports de domination entre les personnages sont loin d'être manichéens, et que les opprimés, parce qu'ils sont incompris, deviennent souvent oppresseurs à leur tour, à l'image des vigiles de *Ce que j'appelle oubli*, qui « ont pris [le] corps [du voleur de la canette] pour le remplir et le gaver des défauts dont ils voulaient se débarrasser » (CQJO, p. 28), ou encore de Bernard, dans *Des hommes*, qui, clairement victime au début du roman (en tant qu'ancien soldat traumatisé par la guerre et rejeté par sa famille), en vient à agresser la femme et les enfants de Chefraoui. De plus, malgré l'époque qui est la nôtre, que Caroline Eliacheff et Daniel Soulez Larivière qualifient volontiers de « temps des victimes[223] », Laurent

[221] SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?* [1948], Paris, Gallimard, 1984, p. 76.

[222] MURAT Michel, *op. cit.*, p. 109.

[223] Voir ELIACHEFF Caroline et SOULEZ LARIVIÈRE Daniel, *Le Temps des victimes*, Paris, Albin Michel, 2006.

Mauvignier refuse dans ses récits de se prononcer de manière simpliste en faveur des victimes et contre les bourreaux, pour plutôt mettre au jour une solitude incompréhensionnelle généralisée et également légitime, un nuancier de blessures qui rassemble au-delà des rapports antagonistes par une même menace du silence. Dans *Ceux d'à côté* par exemple, le récit donne à lire les points de vue de la victime (Claire), du témoin (Catherine) et du violeur, traités à égalité. Dans *Dans la foule*, l'alternance des voix présente les points de vue des deux camps (*hooligans* anglais et supporters italiens), mais à rebours de tout manichéisme, à travers les voix de deux personnages spéculaires aux noms paronomastiques : Jeff, victime mais voleur de billets, et Geoff, coupable uniquement par faiblesse de caractère. En ce sens, les personnages mauvigniens ne sont pas des représentants d'une classe défavorisée que Laurent Mauvignier essaierait de réhabiliter par la fiction, mais bien des individus avant tout, certes empêtrés dans une situation sociale difficile, mais n'échappant pas, à un niveau microcosmique, à des logiques de force qui sont ni plus ni moins que celles de la société tout entière. Laurent Mauvignier rejette ainsi une vision romantique de la société et refuse de définir l'oppression comme la caractéristique définitive d'un groupe social qui en réalité possède ses propres dynamiques internes. L'on ne peut donc que souscrire à l'observation de Carine Capone, selon qui dans les romans de Laurent Mauvignier, « comme le suggèrent les titres, les personnages sont […] avant tout des hommes, dans la foule[224] ».

Bruno Blanckeman nomme *implication* cette nouvelle responsabilité de l'écrivain qui, héritier du soupçon à l'égard de la transitivité fictionnelle, tente de reparler du monde sans pour autant s'aveugler sur ses propres biais axiologiques, et incarne ainsi, au travers d'un travail de « modélisation esthétique[225] », une figure de « porte-parole sans parti pris[226] ». Selon cette idée d'implication, l'écrivain engagé n'est plus celui qui agit mais celui qui émet une réserve, une méfiance face à l'action, une distance critique face à l'idéologie ; celui qui réfléchit, en somme, et qui incite à réfléchir. L'implication pourrait donc être considérée comme un engagement dépris de toute certitude définitive ; non pas un relativisme[227] ni même un scepticisme radical, mais une prudence critique acceptant ce qui finalement n'épargne personne – ni les personnages, ni l'auteur, ni le lecteur –, à savoir une part non négligeable

[224] CAPONE Carine, « Laurent Mauvignier, pour une redéfinition de l'écrivain engagé ? », *Relief*, n°6, vol.2, décembre 2012, p. 48 [en ligne : consulté le 30 mai 2018]. https://www.revue-relief.org/articles/abstract/10.18352/relief.792/

[225] BLANCKEMAN Bruno, « L'écrivain *impliqué* : écrire (dans) la cité », dans Bruno Blanckeman et Barbara Havercroft (dir.), *op. cit.*, p. 72.

[226] CAPONE Carine, *op. cit.*, p. 52.

[227] Selon Bruno Blanckeman, l'implication « n'exclut pas une dynamique de la résolution, une volonté de mettre à jour, de tirer au clair, de comprendre, de faire sens et agir par le trouble sur les consciences » (*op. cit.*)

d'incompréhension du monde, qui s'inscrit notamment dans les limites du langage, raison pour laquelle le travail de la langue, coresponsable de l'appréhension des phénomènes, est pour Laurent Mauvignier aussi important que les idées qu'elle véhicule : « On le voit, la modalité du doute chez l'auteur n'est pas accessoire, elle s'inscrit dans le processus d'écriture pour faire sens, en particulier dans l'expression du souvenir, mais aussi pour rendre compte d'une vision du monde, du sujet où toute certitude est bannie[228]. »

Chez Laurent Mauvignier, la solitude incompréhensionnelle des personnages incomprenants ne fait donc jamais l'objet d'une satire sociopolitique évidente. En revanche, en réaffirmant par la parole la corporéité originelle des discours des incomprenants, c'est-à-dire en les réinscrivant dans une existence politique (au sens rancièrien), l'écrivain « offre un regard politique et éthique à son lecteur[229] ». Laurent Mauvignier ne juge pas ses personnages autrement que par l'incompréhension qui découle de leur propre parole. Subtilement, ce dernier se décharge alors de sa responsabilité pour la confier au lecteur, qui doit par lui-même adopter une posture critique. C'est ce que Marianne Froye désigne comme un « faux désengagement[230] », d'après lequel « Mauvignier engage son lecteur plus que lui-même[231] ».

En effet, si dans *Ce que j'appelle oubli*, par exemple, le narrateur possède indubitablement une « fonction tribunicienne[232] », ce n'est pas en dénonçant directement le comportement des vigiles, mais en distillant dans son monologue – qui en même temps qu'il revit le drame lui-même entremêle les discours de ses acteurs et/ou commentateurs – une ironie situationnelle à décoder, qui met au jour une responsabilité bien plus large : celle de toutes les personnes impliquées de près ou de loin dans le drame, des vigiles eux-mêmes à nous lecteurs, en passant par la figure doxique du procureur. Ainsi, comme l'a implacablement montré Karine Germoni, le texte n'a de cesse de solliciter notre attention et notre vigilance, sous peine de nous prendre au piège de notre propre bien-pensance et d'un jugement compréhensionnel hâtif. Devant une ironie manifeste et à certains égards satisfaisante à l'encontre des vigiles, le lecteur, tout comme le frère de la victime à qui le narrateur s'adresse, doit prendre garde à une ironie latente contenue notamment dans le

[228] CAPONE Carine, *op. cit.*, p. 56.

[229] FROYE Marianne, « L'engagement dans le silence du texte : de quelques œuvres de Laurent Mauvignier », dans Annette Shahar (dir.), *Satire socio-politique et engagement dans la fiction contemporaine*, Bern, Peter Lang, 2013, p. 121.

[230] *Ibid.*, p. 125.

[231] *Ibid.*, p. 124.

[232] CAPONE Carine, « *Ce que j'appelle oubli* de L. Mauvignier. L'actualité, le procureur et l'écrivain », *ELFe XX-XXI*, n°3, *Littérature et actualité*, 2013, p. 172.

leitmotiv du texte (« un homme ne doit pas mourir pour si peu »), qui lui est adressée et qui se s'active rétrospectivement au fil du récit :

> C'est […] de façon différée seulement que les premières occurrences se chargent d'ironie pour le lecteur qui se trouve idiot de ne pas l'avoir perçue dès le départ, idiot de découvrir qu'il a lui aussi adhéré sans y réfléchir à la doxa qui veut qu'il y ait des mobiles plus acceptables que d'autres et que, partant, il y a plus ou moins de légitimité à tuer un homme[233].

En somme, s'il y a une forme d'engagement de la part de Laurent Mauvignier, celui-ci relève bien moins de la polémique idéologique que d'une incitation à ne pas suivre sans réfléchir les discours dominants sous prétexte d'un *comme on dit*, d'une exhortation à penser par soi-même, en restant fidèle à des valeurs humaines d'empathie et de compassion, censées présider à la conjuration de la dislocation du commun.

B. PAR-DELÀ L'INCOMPRÉHENSION : UNE POÉTIQUE DE L'*ENSEMBLE* ?

Nous l'avons vu, chez Laurent Mauvignier, les personnages ne se sentent pas une appartenance totale à la communauté, et ce à plusieurs échelles (familiale, nationale, internationale, etc.) ; si bien que les liens qui bâtissent un être-ensemble, une existence conjointe, constituent dans notre corpus un enjeu majeur des discours des incomprenants.

Je, on, nous

Dans notre corpus, la difficulté des personnages à se considérer véritablement comme unis, à la fois ensemble (manière de la relation) et comme un ensemble (communauté cohésive), manifeste une difficulté à s'envisager à la première personne du pluriel. Nous avons vu comment les incomprenants utilisent l'indétermination du pronom personnel « on » comme une dilution de leur identité individuelle, du « je » ; mais il faut également remarquer à quel point le « on » se substitue bien souvent à la possibilité d'un « nous ». Plus adapté à l'oralité des monologueurs, l'usage que ces derniers font du « on » ne se limite pourtant pas à

[233] GERMONI Karine, « L'ironie façon Mauvignier », *op. cit.*, p. 193.

un simple relâchement langagier du « nous », mais souligne aussi une réserve, une réticence à la reconnaissance d'un commun. Le roman *Apprendre à finir*, en ce sens, est exemplaire de cette « tension vers le ''nous'', ou [de] son impossibilité[234] » :

> (1) Moi, pensant et disant pour moi-même, en me souriant d'avoir tant d'audace : nous. Et puis : on. […] Le reste s'est effacé, il n'est plus rien, un écho, à peine, rien qui puisse tenir comme avant, qui puisse empêcher qu'on lutte *ensemble*, que ce soit ensemble qu'on rejette la violence, celle d'avant, celle de maintenant qui s'acharnait dans son corps. (AF, p. 14-15. L'auteur souligne.)
>
> (2) Tant pis pour tout ça, puisque *nous*, maintenant, c'était aussi faux que les mensonges qu'on disait aux autres pour avoir une heure de plus à nous – il y a longtemps. (AF, p. 84. L'auteur souligne.)
>
> (3) Et sa voix que j'ai entendue si souvent dans mon oreille, qui riait en disant, débrouille-toi avec ce *nous* qui te tracasse tant, bientôt je ne serai plus là, je ne peux plus, ici, je ne peux plus, avec toi je ne peux plus. (AF, p. 19-20. L'auteur souligne.)

Dans le premier extrait, la narratrice rectifie son usage pronominal pour se désigner avec son mari, en passant d'un audacieux « nous » à un « on » plus indéterminé, qui devient le sujet d'une lutte mutuelle pour la sauvegarde du couple. Comme le note Stéphane Bikialo[235], la différence entre le « nous » et le « on » n'est pas tant d'ordre référentiel que sémantique et interprétatif, car, alors que le « nous » désigne une communauté affective et/ou d'intérêts, le « on » tend plutôt à désigner une simple prédication, une correspondance des actions (ou inactions) de différents individus, raison pour laquelle l'espoir de la narratrice qu'« on [son mari et elle] lutte *ensemble* » est pathétique et perdu d'avance. Dans le deuxième extrait, l'oscillation entre les deux pronoms est particulièrement prégnante : pour la narratrice, dire « nous » sonne dorénavant faux comme un mensonge conjugal (en témoigne particulièrement l'italique), ce pourquoi elle passe immédiatement au « on ». Pourtant, pour des raisons grammaticales, le « nous » ressurgit un peu plus loin dans la phrase et de manière insubstituable, en tant que complément : « une heure de plus à nous ». Pour la narratrice, dire « nous » est donc un véritable tracas, comme le lui fait remarquer son mari dans le dernier

[234] BIKIALO Stéphane, *op. cit.*, p. 89.
[235] Voir *Ibid.*

extrait (3), que celle-ci cherche à utiliser ce pronom pour réaffirmer une unité conjugale perdue et à reconquérir, ou à s'en débarrasser par lucidité.

Il existerait alors pour les incomprenants, à la lumière de ces extraits d'*Apprendre à finir*, deux formes de « nous » : un nous-*nous* (ou un « nous, *ensemble* ») et un nous-on (ou un « nous, ensemble »). Le premier (nous-*nous*) désignerait le fantasme d'une parfaite communauté, notamment de compréhension ; une relation symbiotique entre plusieurs individus, en-deçà même de la parole, incarnée à l'extrême par la vaine tentative érotique d'une fusion des corps dans *Plus sale* :

> Alors, non, ils désobéissent encore et pour la dernière fois ils vont chercher […] ce même corps, une seule chair qui pendouille entre leurs os et les liquides, avec les voix qui supplient, viens, donne-moi tout, et l'autre, prends-moi en toi, efface-moi en toi, et l'autre encore, écarte-moi de moi, les deux se suppliant, dégoulinant, c'est la même chose qu'ils veulent et qu'ils n'auront jamais, le même espoir qui les excite et pousse ces deux-là à connaître ce moment de s'écraser comme la craie. (PS, p. 39-40)

Le second (nous-on) constituerait le groupement désuni de plusieurs individus, réunis comme co-sujets grammaticaux *par la force des choses* (c'est-à-dire par un événement incompréhensible), mais dont la qualité des liens serait manifestement altérée, comme c'est le cas dans *Loin d'eux* à l'annonce de la mort de Luc, qui fait parler ensemble Marthe, Jean, Gilbert et Geneviève :

> Nous quatre ce jour-là, arrachés au bruit du monde. Nous quatre ce jour-là, cloués par ça : Luc, lui, il n'a pas comme Céline trouvé la voix qui lui aurait dit : les autres pays. […] Un silence d'éternité pour chacun de nous, en une seconde, le trente et un mai quatre-vingt-quinze, à seize heures. (LE, p. 99)

En effet, si le « nous » est un tel enjeu relationnel, c'est qu'il n'est pas seulement une somme, une simple addition de soi et d'autres. Selon Émile Benveniste, « ''nous'' n'est pas un ''je'' quantifié ou multiplié, c'est un ''je'' dilaté au-delà de la personne stricte, à la fois accru et de contours vagues[236] ». Dans son dernier essai, Tristan Garcia parle très justement d'une « forme ectoplasmique […] qui peut embrasser successivement tout ce qui se trouve entre moi et le reste du monde, et par quoi plusieurs sujets se situent, se limitent, négocient ce

[236] BENVENISTE Émile, *op. cit.*, p. 35.

qu'ils ont d'identique et de différent[237] ». Parler en tant que « nous », c'est circonscrire les points de convergence qui nous permettent cette réunion, choix subjectif aussi inévitable que problématique car il tend à gommer la complexité et la multiplicité des divergences intersubjectives[238]. Dans *Continuer* par exemple, la relation entre Sibylle et Samuel est d'autant plus difficile et fluctuante que les deux personnages s'incomprennent sur leur appartenance à un « nous ». Toute l'entreprise de Sibylle consiste à restaurer avec son fils un « nous » filial, mais aussi d'inclure ce « nous » familial au sein d'un « nous » plus large, celui de la communauté humaine, à laquelle appartiennent les étrangers et musulmans que sont les Kirghizes. Or pour Samuel, qui fait preuve de xénophobie à l'égard de ces derniers, la compréhension de ces deux « nous » est loin d'aller de soi, et sa compréhension de sa mère en pâtit. Dès lors, le « nous » filial, que l'aventure de la mère et son fils tend à renouer, est parasité par la superposition d'autres niveaux de « nous », difficilement conciliables. Le « nous » est donc une personne plastique, à géométrie variable, qui crée une totalité sélective (dans les cas les plus extrêmes, un totalitarisme), c'est-à-dire de l'appartenance et de l'exclusion, un « nous » et un « eux ».

« Nous » : un ensemble vide ?

Pour autant, pouvons-nous qualifier, d'un point de vue relationnel, le « nous » incompréhensionnel d'*ensemble vide* ? En mathématiques – puisque c'est à cette discipline que nous empruntons cette notion au potentiel métaphorique séduisant –, l'ensemble vide ne contient rien, mais n'est pas rien, puisque c'est un ensemble. Nous touchons là au paradoxe d'incomprenants qui se penseraient comme un « nous », comme une totalité sans compréhension, ou avec une compréhension imparfaite, comme une communauté intrinsèquement – car incompréhensionnellement – hétérogène et divisée. Dans une certaine mesure, les incomprenants forment un ensemble dans le vide que leur impose la non-coïncidence du langage et du réel ; cependant ce vide de sens n'est jamais total : l'incompréhension n'est possible précisément que parce que l'incompréhensible surgit dans de l'explicable, parce que la déliaison intervient dans la liaison. Plutôt que de parler de vide, il faudrait donc plutôt parler de jeu (un jeu d'ensemble), d'interstices dans les relations incompréhensionnelles, qu'à défaut de pouvoir colmater, la parole des incomprenants pourrait

[237] GARCIA Tristan, *Nous*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « biblio essais », 2016, p. 9-10.

[238] En guise d'exemple fort à propos, convenons nous-mêmes du paradoxe et de l'artificialité de l'utilisation du « nous » dans ce mémoire, fiction d'une unité des pensées et d'une synchronie du moi-auteur et du vous-lecteur.

mettre en mouvement et collisionner. Comme le souligne Dominique Viart, les interactions des sujets mauvigniens sont marquées par un défaut de communication, certes, mais aussi d'écoute, de disponibilité d'accueil de la parole de l'autre, un « défaut de *timing* relationnel[239] » qui n'offre pas, à divers degrés, les conditions nécessaires à « l'effectivité d'un faire ensemble[240] », ainsi que, par voie de conséquence, les conditions nécessaires à l'appréhension d'un monde unifié par une expérience partagée.

Dans un extrait particulièrement émouvant de *Loin d'eux*, Jean déplore, à propos de sa relation avec son fils,

> **l'obscurité entre nous** […] où se disait vraiment qu'à la fin on ne se comprenait plus, ou que même si peut-être on avait cru des fois se comprendre on s'était trompés toujours, qu'on n'avait jamais su vraiment et maintenant c'était évident qu'on ne pourrait plus, qu'il fallait accepter ça, **les lignes continues séparant l'espace** de nos vies. (LE, p. 79. Nous soulignons.)

Contre cette dangereuse résignation qui guette les incomprenants fatigués d'être condamnés à chercher en vain un sens à leur vie, l'enjeu de l'œuvre narrative de Laurent Mauvignier réside justement, selon nous, dans l'investissement de cet « entre nous » obscur, dans le dépassement de la quête individuelle de chacun pour accomplir poétiquement le sens collectif de l'être tel que le définit Jean-Luc Nancy : « L'être est mis en jeu entre nous, il ne saurait avoir d'autre sens que la dis-position de cet ''entre''[241] ». L'écriture incompréhensionnelle mauvignienne entend ainsi recréer les conditions textuelles qui, à défaut de reconstituer une communauté indivisible, permettraient de conjurer l'incompréhension des incomprenants dans la coexistence, dans un être-en-commun à la fois singulier et pluriel. Face « aux lignes continues séparant l'espace de nos vies » (LE, p. 79), l'entremêlement des pensées et des discours, caractéristique des récits mauvigniens, aurait précisément la possibilité de faire bouger les lignes, de les faire rentrer en contact, de leur retrouver des correspondances ; enjeu de la recréation poétique d'une rencontre, afin que l'espace de l'entre-nous se dote relationnellement des qualités sensibles d'un être-avec, et advienne au lecteur comme « une compréhension nouvelle de ce que signifie *nous*[242] ». Comme le résume Morgane Kieffer, en

---

[239] VIART Dominique, « Laurent Mauvignier et la question relationnelle : le roman à l'épreuve des liens », dans Jacques Dürrenmatt et Karine Germoni (dir.), *op. cit.*, p. 29.

[240] GRILLO Éric, « Les paradoxes de l'incommunicabilité », dans Marie-Dominique Popelard (dir.), *op. cit.*, p. 84.

[241] NANCY Jean-Luc, *Être singulier pluriel* [1996], Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2013, p. 47.

[242] FERNANDES VIANA Anamaria et LE BOUTEILLER Benoît, « Nous, une expérience du sensible. Éthique de la création d'un espace en commun avec des personnes hors-norme », *MISSILE*, n°5, *Nous*, Lyon, Université

somme : « Réinvestir l'espace social pour y refonder un lieu commun, et pour cela reprendre possession des terrains esthétiques connus ; convertir le *topos* en *locus* et y recréer l'espace d'un échange[243] ».

1. Résonance et choralité : la part de l'autre avec soi

a. Une contextualisation polyphonique du dire

Dans beaucoup des récits monologiques de Laurent Mauvignier, sujet et objet du monologue diffèrent : l'énonciateur ne parle pas toujours que de lui, quand ce n'est pas précisément l'inverse. Sans être exhaustifs, rappelons que dans *Loin d'eux*, le roman s'ouvre sur un monologue de Geneviève, qui parle de Luc. Dans *Seuls*, la relation entre Tony et Pauline est racontée, non pas par les principaux intéressés, mais par Guillaume et le père de Tony. Dans *Des hommes*, la narration de Rabut est majoritairement centrée sur Feu-de-Bois ; tandis que dans *Dans la foule*, Jeff se place souvent en observateur des actions de son ami Tonino. Plutôt que de véritables narrateurs au sens plein du terme, maîtrisant l'art de l'énonciation et de la mise en récit[244], ou que de simples bavards autocentrés (comme le personnage de Louis-René des Forêts), les détenteurs de la parole dans les récits mauvigniens s'approchent plus en réalité des « parleurs[245] », identifiés par Jacques Dürrenmatt comme des énonciateurs en un sens plus neutre, comme les possesseurs d'une voix qui s'intéressent aussi bien à eux-mêmes qu'aux autres. Chez Laurent Mauvignier, les discours et les actions d'autrui intéressent les monologueurs en ce qu'ils nourrissent et apportent un éclairage nouveau sur leur propre incompréhension, mais aussi en ce qu'ils témoignent parfois d'une réciprocité de celle-ci (autrui incomprenant comme moi, autrui n'incomprenant pas comme moi).

Lumière Lyon 2, décembre 2017, p. 44 [en ligne : consulté le 30 mai 2018]. https://f-origin.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/956/files/2018/02/missil5_nous_web.pdf

[243] KIEFFER Morgane, « La spirale et la flèche : inflexion esthétique et remobilisation du roman chez Laurent Mauvignier », dans Michel Bertrand et Alberto Bramati (dir.), *op. cit.*, p. 25.

[244] Voir RANNOUX Catherine, « Quand *ça* parle, de *Loin d'eux* à *Des hommes*, de Laurent Mauvignier », *op. cit.*, p. 142. Catherine Rannoux montre comment les monologues mauvigniens se développent, de manière plus ou moins forte selon les textes, par des répétitions de discours des personnages, au moyen du démonstratif *ça*, qui produisent un effet d'engendrement de la parole par à-coups : « la relance du dire suggère plus une forme de non aboutissement qu'une progression maîtrisée. Le paradoxe est le suivant : si le monologue se présente comme un flux, son avancée irrégulière témoigne, par la butée sur cette forme insistance du *ça*, de son identité de parole empêchée, entravée par la difficulté à saisir ce vers quoi elle tend et qui pourtant cherche à s'imposer avec force dans ses multiples répétitions. »

[245] DÜRRENMATT Jacques, *Stylistique de la poésie*, Paris, Belin, coll. « Atouts Lettres », 2005, p. 8.

Ainsi, en s'intéressant à plus qu'eux-mêmes, les monologueurs incomprenants rapportent certains discours des autres personnages, au discours indirect, quand ce n'est pas souvent au discours direct libre, comme en témoignent ces divers extraits :

(1) Mais j'essaie quand même de lui dire, le bateau, avec Gilbert, on le fera bientôt et puis **elle dit** oui, **elle dit** oui et aussitôt après **elle dit :** toutes ces heures qu'ils ont passé là-bas, Luc et Céline, ignorant les autres enfants, fidèles seulement à eux. (LE, p. 72. Nous soulignons.)

(2) Mon regard sur moi, à ces moments-là où c'est au cœur qu'elle s'imagine parler, Claire, quand **elle me dit que** je comprends. Parce que quand **elle dit**, tu es la seule à me laisser parler, moi, je sais, je baisse la tête. (CC, p. 80. Nous soulignons.)

(3) Pendant le repas, ils avaient essayé l'un et l'autre de se souvenir de cette soirée qui avait précédé le match… Elle se souvenait avoir dansé dans le bar, comme souvent, parce qu'elle aimait danser. Eh bien, Tonino ! Viviane était là… Elle n'a jamais été très loin… Et puis, tu vois, nous nous sommes retrouvés. Ça fait deux ans que nous sommes mariés, le petit est né l'été dernier. (DF, p. 313. Nous soulignons.)

Dans ces trois passages, la reprise des discours d'autrui par les monologueurs, sans marques de ponctuation introductrices, crée un effet d'incorporation dans le corps de leur propre discours, comme une immixtion ou un entremêlement des voix, si bien que la voix du narrateur et celle des autres qu'il restitue tendent à se confondre, au moins visuellement. Grâce à de tels enchevêtrements vocaux, les récits mauvigniens sont construits pour la grande majorité d'entre eux comme une contextualisation polyphonique du dire.

Dès *Loin d'eux*, le texte se présente comme une succession de monologues (délimités par des blancs typographiques), composés syntaxiquement d'un enchâssement de voix : celle du monologueur (*j'ai dit*), celle de l'autre (*il/elle a dit*), ainsi que celle d'une fiction doxique de la communauté (*comme on dit*). Dans le roman, la polyphonie s'exhausse en choralité, notamment par un soin apporté aux jonctions des différents monologues : grâce à un procédé d'alternance, chaque incomprenant, bien que seul, ne parle pas totalement, comme l'on pourrait dire, *dans son coin*, mais poursuit plus ou moins directement, comme attentif, la diégèse là où le personnage précédent l'a laissée :

> Et puis quand même c'était trop dur d'attendre seule que Jean arrive. De rester seule à savoir. Alors je me suis levée et j'ai téléphoné à Geneviève pour lui dire.

> Et quand j'ai décroché le téléphone j'ai entendu la voix de Marthe qui était toute tremblante. Alors j'ai compris qu'il s'était passé quelque chose […] (LE, p. 110-111)

Dans cet extrait, malgré la rupture typographique, l'on sent bien une véritable continuité diégétique entre le monologue de Marthe, qui se décide à téléphoner à Geneviève, et le monologue de Geneviève, qui répond à l'appel de Marthe. C'est notamment grâce à la conjonction de coordination *et*, ainsi qu'à la concordance des actions d'un monologue à l'autre (*j'ai téléphoné* → *j'ai décroché le téléphone* ; *pour lui dire* → *j'ai entendu*), que s'effectue la *liaison* entre les personnages. Cet extrait est d'autant plus signifiant qu'il suggère dans la diégèse ce que permet l'écriture à un niveau poétique : une communication (téléphonique dans la diégèse, poétique dans l'écriture) avec autrui, sans sa présence. Communication dans le sens le plus libre du terme, caractérisée ici au niveau poétique qui nous préoccupe par une fiction d'écoute et une résonance de la parole de l'autre avec soi, dans le propre for intérieur des personnages, même quand – et c'est le cas le plus souvent[246] – il n'est question d'aucun réel dialogue entre eux, seulement des « mots chacun à soi, qu'ils n'échangeaient jamais » (LE, p. 65). C'est ce qui conduit Johan Faerber à nuancer la désignation formelle du roman : « En ce sens, il n'existe pas de monologue chez Mauvignier mais un infini polylogue, un dialogue retrouvé où *tous les monologues communiquent enfin*[247]. » Dans la même idée, Charles A. Baker, lui, apparente le roman à la forme d'une *round-robin story* (littéralement, « histoire composée d'un message que l'on se fait passer »), du nom, dans la littérature américaine, d'un type d'écriture à nombreuses mains, dans laquelle différents auteurs écrivent à tour de rôle un chapitre de l'œuvre : « *He chooses a round robin of interior monologue*[248]. »

Dans *Ce que j'appelle oubli* apparaît nettement une réelle dramaturgie du monologue, qui tient notamment, au regard des rôles de chacun dans le drame, à l'observation et à la répartition polyphonique de la parole par le narrateur : « toi qui n'as rien dit » (CQJO, p. 31 :

---

[246] Voir LE, p. 16, 21-22, 26, 31, 34, 35, 37, 41, 45, 47-48, 60, 64-65, 69, 72, 79, 84, 88, 99, 104, 116.

[247] FAERBER Johan, « L'exception démocratique de l'écriture : Laurent Mauvignier », dans Marc Dambre et Richard Golsan (dir.), *L'Exception et la France comtemporaine : histoire, imaginaire et littérature*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 274 [en ligne : consulté le 30 mai 2018]. https://books.openedition.org/psn/358?lang=fr

[248] BAKER Charles A., « *Loin d'eux* by Laurent Mauvignier », *The French Review*, vol.74, n°4, mars 2001, p. 846. Nous traduisons : « Il choisit une succession de monologues intérieurs en forme de *round robin*. »

un vigile à un autre), « je te le dis à toi parce que tu es son frère » (CQJO, p. 9 : le narrateur au frère de la victime), « il [le sans-abri] n'a pas dit un mot » (CQJO, p. 8), « et ce que le procureur a dit » (CQJO, p. 7), etc. Comme l'écrit Catherine Rannoux, « l'énonciation apparaît en effet placée tout au long du monologue sous le signe de la représentation de dires qui se confrontent, s'enchâssent ou se télescopent, mettant alors en œuvre [un] dialogisme interdiscursif[249]. » Même *Apprendre à finir*, roman monodique par excellence[250], articule, dans le contexte d'une rupture amoureuse, les paroles envahissantes d'une femme qui s'accroche, aussi bien avec désarroi qu'avec espoir, à la parole passée ou au silence présent de son mari. Dans les extraits suivants, l'on peut en effet noter à quel point le monologue de la narratrice se construit en fonction de ce qu'a dit, de ce que peut dire ou de ce que ne dit pas son mari, et surtout, de ce que cette dernière croit qu'il dit sans dire :

> Parce que tout avait changé, […] parce que de **tout ce qu'il avait dit** il ne restait plus rien, et puis, **on dit** tellement de choses sous la colère, **j'ai dit** aussi tellement d'horreurs que je ne pensais pas […] (AF, p. 34. Nous soulignons.)

> Il lui restait le souffle pour aller jeter le bouquet comme un paquet d'orties. Pour **dire** : non, je ne veux plus de ces fleurs tous les jours, plus de cette odeur ni des couleurs de fleurs […] (AF, p. 16-17. Nous soulignons.)

Le cinquième roman de Laurent Mauvignier, *Seuls*, reste exemplaire de cette choralité paradoxale qui souligne l'incompréhension des personnages tout en parvenant à la dépasser poétiquement. Comme l'a très justement analysé Carine Capone, la solitude existentielle des personnages y apparaît dans sa pluralité par une tension constante entre la fermeture des dialogues (« […] son père qui demande, dis-moi, Tony, qu'est-ce que tu fais ? Tu écris ? Tony ne dit rien, il rougit et baisse les yeux […] », S, p. 127) et une « esthétique de la juxtaposition[251] » des voix, caractérisée par des enchaînements locutoires, comme ici, où le père de Tony (L_1) raconte que Tony (L_2) lui a dit que Pauline (L_3) lui a dit qu'un homme (L_4) a dit être misanthrope :

---

[249] RANNOUX Catherine, « Bribes de voix, fragments de vie : *Ce que j'appelle oubli*, de Laurent Mauvignier », *op. cit.*, p. 363.

[250] Voir à ce propos ce qu'en dit Stéphane Bikialo dans : « Laurent Mauvignier : ''Rien n'est dit et l'on vient trop tard (pour le dire)'' », *Dialogues contemporains : Pierre Bergounioux, Régine Detambel, Laurent Mauvignier*, Stéphane Bikialo et Jacques Dürrenmatt (dir.), Université de Poitiers, La Licorne, coll. « Dialogues contemporains », 2002, p. 129-140 [en ligne : consulté le 30 mai 2018]. http://www.laurent-mauvignier.net/assets/2002-rien-n-est-dit-et-l-on-vient-trop-tard-bikialo.pdf

[251] CAPONE Carine, « *Seuls*, les chœurs solitaires de Laurent Mauvignier », *op. cit.*, §47.

> Il [Tony] voulait être avec elle, comme le soir il aimait s'asseoir sur le radiateur et l'écouter raconter les histoires du jour, ce type oui il est sorti du bar où on a pris nos sandwiches l'autre jour, il est sorti soûl comme un cochon en disant j'aime les animaux pas les humains pas les gens… (S, p. 51-52)

Dans un tel extrait, examinons plus finement les transmissions de parole entre les personnages : l'homme s'exclame avec la solitude de l'ivrogne, sans adresse précise ; Pauline ne parle pas à ce dernier mais capte son exclamation et en fait part à Tony ; Tony ne répond pas à Pauline en lui avouant qu'il aime l'entendre raconter ses histoires, mais en fait part à son père ; le père de Tony ne répond pas à son fils qu'il est inquiet pour lui, mais en fait part au narrataire-lecteur. Dans de telles juxtapositions, chaque monologue est laissé sans réponse mais est rapporté à une tierce personne, qui rapporte sans réponse à son tour à une autre tierce personne ce nouveau monologue, etc. Les monologues de *Seuls* intègrent la parole de l'autre mais sans s'adresser à lui, ce qui permet de souligner, dans une tension entre intimité et altérité, la solitude incompréhensionnelle des personnages, en tant que celle-ci est pourtant partagée. Chaque incomprenant récupère la parole de celui qui manque (ici, Pauline manque à Tony, Tony manque à son père) pour la faire circuler, et c'est au niveau intradiégétique du monologue du père de Tony que tous les autres récits emboîtés (ou métadiégétiques) sont liés ensemble : « Voilà pourquoi la forme du monologue tisse autant de liens qu'elle exprime la solitude[252]. »

Dans *Continuer*, l'ampleur du monologue s'atténue dans le discours indirect libre (l'on ne peut plus parler de roman monologué), et l'enchevêtrement intérieur des voix se fait beaucoup plus rare (voire disparaît quasi complètement). Toutefois, la transcription des pensées de Sibylle et Samuel, qui conserve un phénomène d'alternance, permet à la narration hétérodiégétique un examen subtil de la relation entre la mère et son fils, dynamisée par les attentions et les efforts plus ou moins grands de l'un et de l'autre, par les dires exprimés ou ravisés :

> Ça grésille encore, elle lui demande de couper le son. Elle essaie de prendre sur elle, ça ne sert à rien de s'énerver, elle veut lui parler. Elle veut lui dire qu'elle a pris des décisions, que pendant qu'il dormait, elle a réfléchi. Elle voudrait lui dire, mais elle ne sait pas comment ni par quoi commencer. Elle reste un instant face à lui, muette, les mains esquissent peut-être un mouvement. (C, p. 54)

[252] *Ibid.*, §55.

Dans cet extrait, en effet, l'accès du lecteur aux pensées et aux émotions de Sibylle met en lumière une tension du rôle maternel de celle-ci : en dépit de ses ordres à son fils (« Sam ! Écoute-moi ! », p. 53 ; « elle lui demande de couper le son », p. 54) et de ses agacements devant le mutisme de ce dernier, Sibylle essaie de prendre des précautions pour améliorer leur relation, comme dans un effort d'ajustement : « Elle essaie de prendre sur elle, ça ne sert à rien de s'énerver », « Elle voudrait lui dire, mais elle ne sait pas comment ni par quoi commencer ».

Chez Laurent Mauvignier, cette contextualisation du dire des uns et des autres, qui dans les romans monologués nécessite une intégration dans un seul discours critique (la parole de l'incomprenant), ou du moins leur prise en compte en pensée par l'incomprenant, ne va alors pas sans métadiscours. Sont en effet récurrentes dans nos textes des marques de modalisation autonymique[253], qui mettent en regard, non plus seulement par leur conjonction, mais dans la profération même de l'incomprenant, la propre parole de ce dernier et la parole de l'autre, alors auto-désignée, comme dans une forme de court-circuit :

> (1) […] des bla-bla, bla-bla, encore, prétendant que son cœur avait lâché avant même qu'ils aient levé la main sur lui, **c'est ça**, son cœur a lâché […] (CQJO, p. 28-29. Nous soulignons.)
>
> (2) Personne, que moi peut-être si j'arrivais à les faire taire dans ma tête, tous, Isabelle et mes *amis* […] (CC, p. 66. Nous soulignons. L'italique est de l'auteur.)
>
> (3) Et Tonino qui a décidé alors de faire quelques pas en arrière, de ne pas rester là pour honorer encore d'un public les *animaux*, puisque désormais c'était comme ça qu'il les appellerait […] (DF, p. 311. Nous soulignons. L'italique est de l'auteur.)

Dans tous ces extraits, la parole de l'énonciateur met en relief les discours d'autrui qui lui permettent de bâtir *en tension* son propre discours intérieur. Dans l'extrait de *Ce que j'appelle oubli* (1), le narrateur rapporte les excuses mensongères prononcées par les vigiles pour se déresponsabiliser de la mort de leur victime, et ce faisant questionne très sévèrement la lâcheté et l'indécence crasse de la justification organique implicitement véhiculée par leur formule : « son cœur a lâché ». Ici, la modalisation autonymique est assumée par l'expression

[253] Nous renvoyons pour rappel à la définition de l'autonymie par Bernard Dupriez, dans *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, 10/18, coll. « Domaine Français », 1984, p. 137 : « L'autonymie est marquée, oralement, par une pause (ou un coup de glotte) et une intonation spéciale ; graphiquement par les italiques, parfois les guillemets. […] Cette faculté de se désigner soi-même, c'est-à-dire de détourner la visée dénotative du signifié vers le signifiant, vaut pour des segments même étendus (citation, discours rapporté). »

déictique « c'est ça », qui attire de manière cataphorique une attention critique sur l'expression précise employée par les vigiles. L'autonymie d'autant plus visible qu'elle fonctionne ici comme une répétition d'un discours indirect (« prétendant que son cœur avait lâché avant qu'ils aient levé la main sur lui »), mais cette fois-ci au discours direct libre, comme une confrontation, à l'intérieur du discours du narrateur, du discours des accusés, réactivé au passé composé. Dans les extraits suivants, la modalisation autonymique est assurée par la typographie même du mot ou de l'expression autonymique, en l'occurrence l'italique, qui se prête particulièrement bien à la mise à distance, voire à l'ironie. Dans l'extrait de *Ceux d'à côté* (2), le personnage de l'inconnu raconte la dissolution de son identité par parasitage mental des voix des autres qu'il a quittés : son discours met alors à distance toutes ces voix intracrâniennes, en interrogeant la qualification même de sa relation à ces autres, et plus précisément l'emploi du mot « amis ». Ici, l'autonymie met en lumière un rapport déjà plus ambigu au discours des autres, en questionnant l'utilisation partagée du terme : l'autonymisation du nom pluriel « amis » entend souligner que les autres emploient peut-être abusivement ce terme, mais que le narrateur lui-même également. C'est donc un rapport collectif à un mot (amis) qui est mis en question, et dont se dégage, dans un trouble que le personnage formule lui-même et que dit bien là encore le pronom indéfini *on*, une parole singulière qui pourrait tout aussi bien être un constat partagé : « ces *amis* qu'on promène avec soi sans plus savoir ce qui de l'amitié ou de l'habitude fait qu'on se voit encore, toujours, sans plus savoir ce qu'il y a à partager » (CC, p. 67). Enfin, dans le dernier extrait, issu de *Dans la foule* (3), Jeff raconte comment son ami Tonino a été profondément choqué par la joie des hooligans anglais après leur procès, ces derniers ayant fêté leur impunité en buvant allègrement des bières dans une brasserie. L'emploi autonymique du terme « animaux » ne témoigne pas ici d'une confrontation polémique des discours, mais définit bien plutôt les traits d'une « déontologie » du narrateur. Le discours autonymique de Jeff vaut en effet comme un acte consciencieux de fidélité vis-à-vis de la parole de son ami, comme une volonté empathique de ne pas la trahir (« puisque désormais c'était comme ça qu'il les appellerait »), de restituer à ce terme toute l'émotion (à la fois la tristesse et le dégoût) convoquée par son ami, avec une approbation bienveillante – non pas qu'il aurait nécessairement employé le même mot, mais qu'il comprend amicalement les raisons de son utilisation par Tonino. Dans ce cas, l'autonymie marque donc une singularisation des paroles enchâssées, et pourtant une forme de communion instantanée des personnages.

Plus que tout autre procédé syntaxique d'enchâssement (qui façonne une polyphonie du discours intérieur), l'autonymie marque ainsi ostensiblement une articulation entre un

dialogisme interdiscursif et un auto-dialogisme. Articulation, ou plutôt « ‘‘collaboration’’[254] », pour reprendre le terme employé par Catherine Rannoux – avec tout ce que l’usage des guillemets implique d’ambivalence –, dans une parole où la critique des discours d’autrui n’empêche pas des points de coïncidence, et où réciproquement la représentation étoilée de multiples discours ne contredit jamais complètement l’affirmation d’une voix propre. Ainsi, la parole dialogique du sujet dit une vérité à la fois de l’énonciateur incomprenant et de la communauté qu’il cherche à renouer. La parole d’autrui est donc tissée (dans le texte) avec celle de l’incomprenant selon une double dynamique appréhensive : à la fois comme un processus d’appropriation (je prends le dire de l’autre avec moi comme mon dire propre, et en ce sens je le *com-prends*) et comme un processus de désappropriation (je prends le dire de l’autre avec moi pour éprouver les limites de cet *avec*). Telle est la complexité du questionnement éthique qui entre en *jeu* poétiquement chez Laurent Mauvignier.

b. Deux cas singuliers : *Autour du monde* et *Plus sale*

Autour du monde *: une spatialisation du simultané*

Autour du monde se distingue de tous les autres romans de l’auteur en relevant moins d’une contextualisation du dire que d’une spatialisation du simultané[255] : le texte est construit, non pas dans l’alternance, mais dans la succession de quatorze histoires indépendantes et géographiquement éloignées, ayant pourtant en commun, de manière plus ou moins lointaine (dans certaines, il n’est qu’un prétexte ou une toile de fond), le tsunami japonais du 11 mars 2011. À la différence de ce qu’aurait pu être un recueil de nouvelles typographiquement séparées par une forme de chapitrage, la juxtaposition de ces séquences narratives repose sur des liaisons qui fluidifient le passage d’une histoire à une autre :

> Dans un an, le tsunami continuera de frapper – presque sans force, presque exténué –, de l’autre côté de la planète. Pourtant, il aura encore assez de puissance pour se jeter contre des icebergs en pleine mer du Nord. Il aura parcouru la Terre comme pour rappeler que tous les objets sont reliés entre eux d’une manière ou d’une autre et qu’ils se touchent les uns les autres.

[254] RANNOUX Catherine, *op. cit.*, p. 365.

[255] Ce processus était déjà en germe dans *Ceux d’à côté*, mais le roman restait encore très fortement travaillé par l’alternance et l’enchevêtrement des voix.

> Il sera épuisé, presque muet, à bout de course. Presque rien, une vague d'une trentaine de centimètres, encore de quoi renverser un homme et le jeter à terre.
>
> Mais pour l'instant la mer du Nord est un spectacle paisible et lisse. (AM, p. 42-43)

Ici, le passage de la première histoire (Yûko et Guillermo, frappés par le tsunami) à la deuxième (la croisière de Frantz en mer du Nord) prend la forme d'une liaison thématique et proleptique ; celle du déclin de la vague au fil de sa course à travers le globe, depuis sa monstrueuse déferlante au Japon jusqu'à sa quasi dissipation au nord de l'Europe. En suivant le trajet du raz-de-marée, c'est la voix narrative hétérodiégétique qui lie les deux histoires et rappelle, dans un effet de translation, voire de téléportation (on passe d'un lieu à un autre sans transition), « que tous les objets sont reliés entre eux d'une manière ou d'une autre et qu'ils se touchent les uns les autres ». Évelyne Toizet parle de « fondu enchaîné […] [qui] donne au lecteur l'impression physique que [les] personnages se frôlent[256] », et il est vrai que ce vocable cinématographique sied bien à l'effet d'enchaînement produit. Pourtant, cet effet de fondu est plus original et subtil qu'il n'y paraît, car les différentes séquences ne se succèdent pas chronologiquement, mais se déroulent de manière parallèle : l'histoire suivante ne reprend pas là où s'est arrêtée la précédente, mais se replace plus ou moins précédemment, au cours de la même journée, comme une réinitialisation du jour de l'événement tragique à un autre endroit du monde. De ce fait, chaque histoire est indépendante et n'entretient pas avec les autres un rapport véritablement analeptique (ni même proleptique). En restant toujours dans le registre cinématographique, il faudrait plutôt parler, pour désigner l'agencement des séquences narratives dans le roman, d'un effet de montage, non pas alterné (chaque histoire délaisse la précédente sans jamais y revenir), mais simultané.

La choralité des personnages dans *Autour du monde* est donc différente de celle des autres textes mauvigniens, car elle tient à son dispositif non plus alternatif (celui d'un enchâssement des voix dans les autres textes), mais synchronique[257] : la juxtaposition des quatorze récits qui constituent le roman crée à elle seule la résonance simultanée, l'onde de choc à intensité variable de l'événement (le tsunami) autour du monde, sans polyphonie transséquentielle. Le roman n'interroge pas tant les dysfonctionnements incompréhensionnels

[256] THOIZET Évelyne, *op. cit.*, p. 66-67.

[257] Il est à noter cependant, pour ne pas se méprendre sur notre propos, l'ordre narratif très classique de chaque séquence du roman, qui n'exclut bien entendu pas les prolepses et les analepses, et qui ne fait pas non plus l'impasse – quoique plus rarement – sur des moments d'incompréhension tels que profus dans les romans monologués de l'écrivain.

qui jaillissent des interactions verbales que les moyens d'interagir sans se rencontrer, dans un monde globalisé : la part de l'autre, cet inconnu dont l'expérience concomite avec la mienne dans un même espace d'échanges et de relations, est alors avec soi par un principe de responsabilité que le roman souligne et dramatise, notamment lorsque celui-ci bute dans son éthique par la seule possibilité du discours et l'impossibilité apparente de l'action. Évelyne Toizet résume bien cette tension entre lien et rupture, qui donne diversement lieu à l'indifférence ou à la compassion stérile des personnages : « quelque chose circule entre eux, laissant penser qu'ils peuvent toujours agir sur le monde auquel ils appartiennent et sur les personnes qui vieillissent avec eux alors qu'ils ne peuvent agir sur leurs prédécesseurs. Mais cette action en reste souvent au stade du discours[258]. » Dans ce dispositif, le lecteur est particulièrement intégré à la choralité du texte en étant à la fois le témoin et le juge subjectif de cette résonance entre les personnages, lui qui grâce à un accès à leur vie psychique et au déroulement de la narration, peut développer une familiarité privilégiée – quoique brève – avec chacun d'entre eux. Ainsi, Laurent Mauvignier parvient à créer poétiquement dans son roman une communauté fragile de personnages – ensemble malgré une dispersion géographique totale et une disparité des considérations éthiques mêmes de leurs liens –, mise en relief par leur compréhension et leur préoccupation inégales à l'égard des implications tsunamiques.

Plus sale *: une chorégraphie érotique des corps*

Seul texte de Laurent Mauvignier publié ailleurs qu'aux éditions de Minuit, *Plus sale* est souvent considéré comme un ouvrage mineur de l'écrivain (au point, parfois, de ne pas figurer dans sa bibliographie), et est à ce titre peu étudié. Or il convient, il nous semble, de ne pas éluder si hâtivement ce court récit d'une quarantaine de pages, qui propose une approche intéressante et singulière d'une poétique du lien dans un monologue incompréhensionnel. Dans ce texte, il n'est, contrairement aux autres récits mauvigniens, pas question d'une contextualisation du dire : un narrateur relate les rencontres sexuelles successives d'un homme (désigné par une troisième personne du singulier) et les pensées tourmentées de ce dernier lors du contact avec les hommes et les femmes aimés. L'on peut tout à fait supposer que les deux hommes sont en réalité une seule et même personne – hypothèse tout à fait convaincante de Dominique Rabaté[259], que nous suivons –, et que le monologue du narrateur

[258] THOIZET Évelyne, *op. cit.*, p. 68.

[259] Voir RABATÉ Dominique, « Ouvrir la blessure », *op. cit.*, p. 21.

consiste en une rétrospective (au présent de narration) de ses désirs érotiques de *solution* dans et par l'être convoité, qui n'ont pu qu'échouer violemment dans une honte présente (annoncée, par rapport à la souvenance du fantasme, par un futur de perspective) :

> Lui, il marmonne dans le noir qu'il veut tout oublier – parce qu'il sait qu'il ne s'oubliera pas, qu'on fait semblant de croire à l'oubli et que s'il oubliait il n'aurait pas le souvenir, après, bien après : et demain plus seul ce serait comme si rien jamais n'avait été vécu de ce moment. Et pour briser par avance la honte qui le rongera demain ou tout à l'heure, il s'acharne à s'enfoncer, à modeler ce que demain la honte dénoncera […] (PS, p. 33-34)

Le narrateur est le seul détenteur de la parole, le seul à émettre un discours ; circonstance d'un moment libidinal où pour que les corps parlent il faut se taire : « Il ne faut rien dire à ce moment-là puisque c'est le moment de la lenteur […] » (PS, p. 8) ; « maintenant que les mots peuvent se coucher et les corps se prendre » (PS, p. 36). Et pourtant, c'est l'autre qui façonne toutes les considérations du narrateur ; l'autre, en tant qu'il occupe son esprit et ses émois érotiques, l'autre en tant qu'il régit le contact charnel, l'autre en tant qu'objet de toutes les tentatives d'embrassade et de pénétration – sexuelles, bien sûr, mais aussi compréhensionnelles : « bientôt, ce sera à pleines mains la forme entière de la figure et de ses cavités, les orbites, une bouche et un nez, qu'il faudra tenir et pétrir pour y trouver la chance que s'ouvrent des vérités comme les visages n'en donnent jamais » (PS, p. 9). L'autre, surtout, dans la liquidité du mouvement, dans l'instabilité du corps livré au tâtement et au tâtonnement. L'autre comme objet de désir dans le souvenir incertain de ceux d'avant. Comme extension du domaine de la lutte, pour « chercher à résoudre dans un corps qu'on ne connaît pas ce qui tient dans la tête » (PS, p. 13-14). L'autre comme objet d'un corps à corps.

Ainsi, cette confrontation charnelle, ce face-à-face qui vaut comme un examen des confins, des limites de sa propre enveloppe, s'égare dans une parole qui la met en scène comme une véritable chorégraphie (du grec ancien χορεία, « danse en chœur », et γραφή, « écriture ») érotique, voire pornographique. Cette danse, où la choralité tient à l'expression des corps, envahit alors tous les espaces et moments qui entourent et constituent la copulation, pour en éprouver les efforts – mais aussi les défauts – de convergence. Comme le souligne Dominique Viart, le texte « explore le désir et la frénésie des corps dans l'intensité du coït. *Co-ire* : aller ensemble. Se fondre à l'autre, c'est excéder sa propre limite, quand l'expérience

du corps propre s'ouvre comme un manque […][260] ». Dans cette voie d'entrelacement, la progression du monologue joue donc sur un imbroglio des déterminants et des pronoms, qui rend parfois difficile la distinction des corps, d'autant que ceux-ci sont examinés membre à membre, comme « disloqués » (PS, p. 33) :

> C'est la nuit pour elles [les mains de l'autre] et il faut apprivoiser le corps qui est là, s'étonner, se réjouir d'un grain nouveau, d'une peau qu'on ne connaît pas, dont l'ignorance fait palpiter, dont la découverte fait tendre le sexe, encore, avec l'odeur qui se fait forte tout à coup de son corps à lui qui balance et dont le sexe maintenant tend plus haut, vers la bouche. Elle arrive. Elle happe, par à-coups, joue et darde avant de se jeter sur le sexe – c'est au bas du dos qu'il ressent la morsure, la salive, cette succion qui le tient planté debout, droit. (PS, p. 21-22)

Dans cet extrait, la confusion concerne à la fois la différentiation des corps, la propriété des membres et le genre du ou de la partenaire. En effet, dans la première phrase, l'emploi d'articles définis pour désigner les corps ou leurs parties (« *le* corps », « *le* sexe », « *la* bouche », ainsi que « *les* mains », plus haut dans le texte, pronominalisées en « elles »), présuppose une discrimination claire et connue du lecteur entre les deux corps ; tandis qu'à l'inverse l'utilisation d'articles indéfinis (« *un* grain nouveau », « *une* peau qu'on ne connaît pas ») tend à les confondre dans l'indifférenciation. Ainsi, s'agit-il du même corps « qui est là » et « qui fait tendre le sexe » ? Ou de l'un et l'autre des deux corps ? Que dire encore de l'identité de l'être aimé : est-ce un homme ou une femme ? La question est légitime tout autant qu'insoluble au regard de l'évocation synecdochique de l'autre, à travers ses mains et sa bouche, des membres lexicalement féminins mais qui ne définissent en rien une relation hétérosexuelle[261]. De plus, d'un point de vue grammatical, le regroupement des différentes et successives rencontres en une même phrase favorise l'impression que l'enchaînement des actes sexuels ne constitue en réalité qu'une seule et même scène de groupe : « Il reconnaît une femme dans l'angle pointu du menton, une autre dans la douceur de la ride, là, sous l'œil, au-dessus de cette veine bleutée qui lui fait peur. » (PS, p. 10) ; « ses mains à lui se font lentes et précises. Elles s'attardent à caresser les cheveux blonds ou roux, noirs, les mèches qui tombent et se battent entre ses doigts […] » (PS, p. 22).

[260] VIART Dominique, « Laurent Mauvignier et la question relationnelle : le roman à l'épreuve des liens », *op. cit.*, p. 28.

[261] Le reste du texte suggère que le narrateur s'abandonne aussi bien à des femmes qu'à des hommes.

Au fil du monologue, à mesure que le contact charnel des amants se fait de plus en plus pénétrant, ces derniers sont soudés grammaticalement en un pluriel (« ils »), qui tend à souligner l'union, et même la fusion des corps : « Alors […] ils désobéissent encore et pour la dernière fois ils vont chercher et chercher sous eux-mêmes à ramollir les muscles et à les liquéfier, ensemble, ce même corps, une seule chair qui pendouille entre leurs os et les liquides […] » (PS, p. 39. Nous soulignons.). Pourtant, au moment où la quête mutuelle de l'autre semble pouvoir aboutir, celle-ci échoue dans le paradoxe de la jouissance, qui porte à la fois à son paroxysme l'intensité du désir tout en en soulignant l'impermanence de la communion des amants :

> Cette folie, ils savent qu'il ne faut plus se retenir, qu'il faut se jeter jusque dans la honte de cette vie qui va les ramener tout à l'heure, en leur prenant la main et en les écartant l'un de l'autre, en déchirant dans leur peau la tentative de cette utopie, le rien, le vide, ce besoin de trouver un répit à son humanité et à cet ordre des hommes. (PS, p. 39)

Les amants sont donc piégés dans une tâche sisyphéenne, à « recommencer toujours » (PS, p. 43), et le narrateur est contraint de relater rétrospectivement ses désirs insatiables et tragiques de lien avec l'autre, grevé par la honte de n'avoir pas pu faire autrement que de vouloir être *plus sale* : plus sale que l'humanité, plus sale que les mots, plus sale que le monde qui périclite à mesure que le narrateur tente de « prendre au fond ce qui dépasse la peau et le nom » (PS, p. 32) et en même temps se « vautre, là, entre les cuisses et sous les coups » (PS, p. 32).

Ainsi, dans ce monologue érotique, où l'autre est avec soi dans une coprésence avide mais éphémère, le choix de la focalisation est intéressant. Simulacre de narration hétérodiégétique (le narrateur raconte au discours indirect libre ses sensualités passées comme celle d'un autre), le récit instaure, entre les naissances répétées du désir et l'achèvement des orgasmes, une circulation poétique *spectaculaire*, selon laquelle l'acte physique tend, comme une consolation sans fin possible, à se substituer à l'incompréhension et au mal de vivre, en mettant à l'épreuve un appétit absolu de lien devant à la fugacité du temps.

2. Une parole intérieure commune

Nous venons de voir comment l'écriture des récits de Laurent Mauvignier s'adapte à la forme narrative choisie pour faire *se rencontrer* poétiquement les personnages incomprenants, dans autant de points de contact, que ce soit par leurs propres discours ou bien, dans le cas d'une narration hétérodiégétique, par leurs corps ou leur coexistence dans le monde. Il convient néanmoins d'accorder une dimension supplémentaire – et d'autant plus remarquable – à ces effets de résonnance et de réponse, dont nous avons dit qu'ils relevaient la plupart du temps d'une polyphonie, dans des cas plus singuliers d'une géographie ou d'une chorégraphie, mais surtout qu'ils procédaient de manière plus commune d'un effet de choralité.

Dans cette choralité en effet, si l'incomprenant reste avant tout un individu, la langue mauvignienne se refuse à tout mimétisme individuel, à tout principe d'individuation de la parole, et donc, sur ce point, à tout naturalisme. Comme le rappelle Catherine Rannoux, donner à entendre les différentes voix des personnages « ne signifie nullement en faire jouer mimétiquement et de façon illusoire, les accents ''pittoresques'', nul misérabilisme ni populisme dans cette littérature[262] ». Malgré certaines différences socioculturelles, les personnages mauvigniens ne se distinguent pas par quelque parlure intérieure, mais semblent au contraire tous parler – et penser – la même langue ; non pas une langue dont le niveau aurait été rehaussé pour correspondre au prestige de la littérature, mais une langue usuelle, qui fait largement défaut lorsqu'il s'agit de comprendre et de se comprendre.

De là naît un véritable paradoxe, que résume parfaitement Dominique Viart : « Le texte fonctionne […] selon un double registre : la conscience de l'impartageable, qui s'éprouve dans la discordance éthique du langage, se formule *a contrario* dans la langue la plus banale, autrement dit la plus *commune* et la plus *partagée*[263]. » Selon Johan Faerber en effet[264], si la langue des incomprenants est une langue d'usage, c'est précisément parce qu'elle concentre à son plus haut degré, dans le quotidien, la contradiction de la parole, qui est de dire dans le partage de la langue ce qui demeure impartageable, c'est-à-dire de porter dans

[262] RANNOUX Catherine, « La "corporalisation" du discours : l'exemple de *Loin d'eux* de L. Mauvignier et de *Daewoo* de F. Bon », dans Cécile Narjoux et Claire Stolz (dir.), *Fictions narratives du XXIe siècle : approches rhétoriques, stylistiques et sémiotiques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « La Licorne », 2014, p. 71.

[263] VIART Dominique, *op. cit.*, p. 31.

[264] Voir FAERBER Johan, *op. cit.*

la vie banale des mots la mort du langage (force d'existence commune dérobée aux hommes), et par là même la mort de la communication, car les mots, qui sont la faillite de ce dernier, pervertissent par effort de désignation cela même qui s'éprouve.

Dans cette écriture, la parole des incomprenants tente donc de rendre compte et de résoudre une contradiction entre une expérience (incompréhensionnelle) du monde et les moyens dont dispose la langue de tous pour la comprendre, et ce dans une seule et même tension (et torsion) syntaxico-énonciative ; une tension protéiforme, bien sûr, qui multiplie les formes et les figures, nous l'avons vu, mais portée par la puissance critique d'un même élan éthique, d'un même processus de « corporalisation[265] » des discours. En effet, caractère inouï d'une écriture, alors même que la langue des incomprenants ne leur permet plus de communiquer, celle-ci ne cesse paradoxalement de travailler à leur communication, en faisant glisser les mots « d'une pensée commune à tous les hommes, à une autre pensée commune à tous les hommes[266] », accomplissant à un niveau poétique le rêve circulatoire de Luc, espéré par Céline à la fin de *Loin d'eux* :

> Luc, que dirais-tu de nous voir toutes les deux ici, hein, tu y croirais mieux encore, à ton rêve, et tu le redirais encore plus fier, scintillant, ton rêve de nous voir tous un jour avec les mêmes mots, oh oui tu dirais, qu'on ait tous les mêmes mots et qu'un jour entre nous comme un seul regard ils circulent. (LE, p. 121)

En ce sens la parole des uns et des autres s'accomplit dans une véritable *symphonie* de l'écriture, dans laquelle les êtres dissonent mais consonnent dans les mêmes gamelles creuses que sont les mots du quotidien. Piégés dans leur solitude, ils dialoguent peu ou mal et pourtant leur parole tout entière est comme une quête de l'autre, comme un mouvement phatique qui dit : *Écoute-moi qui m'incomprends, écoute-moi toi qui incomprends aussi, écoute-moi et incomprenons ensemble, jusqu'à épuiser les mots, jusqu'à ce qu'à la fin il ne reste que nous à recommencer*. C'est dans ce paradoxe que la poétique mauvignienne puise toute sa force conjuratoire, et parvient à retisser du lien alors même que ce lien est sapé par la vie elle-même. Dans ce paradoxe, en somme, que peut advenir dans le texte une fondamentale convivance : celle d'une « commune appartenance à l'événement même de la parole[267] ».

---

[265] RANNOUX Catherine, *op. cit.*

[266] MURAT Michel, *op. cit.*, §5.

[267] ROMANO Claude, *L'Événement et le monde*, *op. cit.*, p. 231.

CONCLUSION

Nous espérons avoir réussi à montrer, tout au long de notre travail, cette évidence : le sentiment d'incompréhension constitue, dans l'œuvre narrative de Laurent Mauvignier, un thème véritablement structurant. Cette sensibilité incompréhensionnelle de l'écriture mauvignienne, que tout lecteur peut facilement éprouver et que certains n'hésitent pas à qualifier – à tort ou à raison – de mélodramatique, ne saurait pourtant être réduite au simple ressassement d'une passion triste, à une réaction fataliste devant le douloureux constat d'une rupture contemporaine entre les hommes. Pour s'en convaincre, il nous aura fallu un examen transversal des dix textes narratifs publiés à ce jour par l'écrivain ; un large et riche corpus, à la fois extrêmement cohérent d'un point de vue poético-éthique et d'une subtile hétérogénéité formelle.

En effet, en réévaluant l'usage courant – et imprécis – du terme, nous avons montré que l'incompréhension travaille dans les récits de Laurent Mauvignier comme un sentiment dynamique, polymorphe et pluri-émotionnel, naturellement paradoxal dans son inintelligible évidence, qui marque une empreinte corporelle aiguë et s'exprime de manière diffuse dans la parole des personnages, au moyen de tours stylistiques mouvementés. Pour le sujet *incomprenant*, saisi et convoqué à lui-même sous la puissance d'une diversité d'événements (un traumatisme, un échec relationnel, un non-dit, un regard, etc.), dont l'intensité et l'incidence varient, il ne s'agit pas de se résigner à une non-compréhension, véritable démission éthico-existentielle du sujet, mais de tenter de retrouver une unité à son existence, là où précisément le monde qu'il croyait commun s'est effrité, et ce quand bien même un tel ralliement positif serait difficile, voire impossible à établir. De ce fait, l'incomprenant est pris dans un rapport événemential au monde qui reconfigure sans cesse de manière critique sa relation au réel et à ceux – lui-même et les autres – qui s'y confrontent, dans une véritable insatisfaction identitaire et socio-relationnelle, existentielle en somme, qui justifie pleinement l'usage, par Laurent Mauvignier, de toutes les modalités du discours intérieur, du monologue rapporté au discours indirect libre.

Ainsi renvoyé à sa propre intériorité, l'incomprenant postule une cohérence explicative de ce qui lui arrive, et en même temps la rate ; paradoxe d'un mentalisme critique selon lequel l'identité narrative du sujet est contrariée par son état d'alerte, mais non annihilée. Perturbé par son incompréhension, l'incomprenant ne peut se satisfaire de son état psychique et émotionnel présent, qui lui motive – véritable *pré-texte* – une prise de parole, dans laquelle le

passé et l'avenir font une irruption préoccupante dans l'actuel, d'une manière à la fois intempestive et nécessaire, jusqu'à ressentir en son propre for intérieur le décalque d'un clivage incompréhensionnel entre intériorité individuelle et extériorité : l'incomprenant est seul face au dehors, et en même temps il s'altère.

Cette solitude des personnages, pourtant, ne saurait être confondue avec une retraite hors du monde, encore moins avec un nihilisme : l'incompréhension, chez Laurent Mauvignier, est toujours relative à la conscience d'un espace commun de signification à préserver, ainsi qu'à la crise des modèles socio-relationnels et politiques modernes qui fait obstacle à la redéfinition de cette communauté. Ainsi, les discours mentaux des personnages mauvigniens sont loin d'être l'expression monolithique de leur conscience trouble, mais sont bien plutôt hétérogènes et perméables à la parole d'autrui, qu'ils intègrent dans un procès continuel de contextualisation. Le texte, formellement aménagé en ce sens, devient alors un espace de résonnance dans lequel s'éprouvent et se resserrent les liens du singulier et du pluriel.

La poétique de l'incompréhension à l'œuvre dans les récits de Laurent Mauvignier est donc aussi une éthique qui rend possible littérairement, par communication formelle, le « faire-ensemble[268] » nécessaire à la réalisation d'un espace interpersonnel commun ; espace d'une nouvelle communion dont l'appréhension n'est possible que par le lecteur, et ce par-delà l'insolution des discordances de chacun des personnages. Chaque discours incomprenant, excédé par la choralité de l'écriture mauvignienne tout entière, n'a donc de cesse de jalonner une circulation de la parole, non pas pleinement compréhensionnelle, mais poétiquement conjuratoire. Finalement, l'on pourrait tout à fait voir dans l'écriture mauvignienne une poursuite de l'aventure commune regrettée par Jean dans *Loin d'eux*, celle qui marquerait l'avènement de « nous, comme un flux » (LE, p. 28) :

> Et je sais aujourd'hui que j'aurais dû parler quand même, oser dire : non, je ne comprends pas mais je veux comprendre, j'ai besoin de comprendre, dire peut-être que ne pas comprendre ça n'empêchait rien, pas de vouloir être là avec lui, et qu'ensemble on cherche comment se dire tout ce dont on avait besoin, faut que ça sorte à un moment ou un autre, c'est tout, voilà par quoi tout cru on aurait dû commencer, plutôt que comme un idiot rester à trembler sur ce qui bloquait. (LE, p. 83)

[268]DEWAY John, *Logique : la théorie de l'enquête* [1re édition française : 1967], 2e édition, traduction de Gérard Deledalle, Presses universitaires de France, coll. « L'interrogation philosophique », 1993, p. 84.

Dans cette littérature à nouveau transitive, l'écriture brûle de ne plus écrire. Elle brûle de continuer et continuer encore jusqu'à épuiser sa propre mort, celle du langage déchu dans la gamelle creuse des mots. Tendue vers la communication, puis vers l'écoute, elle brûle d'apprendre à la finir pour que résonne dans notre tête la vie recommencée de la communauté.

BIBLIOGRAPHIE

I. CORPUS PRIMAIRE

A. ŒUVRES ÉTUDIÉES

- *Loin d'eux*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « double », n°20, 1999.
- *Apprendre à finir*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « double », n°27, 2000.
- *Ceux d'à côté*, Paris, Éditions de Minuit, 2002.
- *Plus sale*, Paris, Inventaire-invention, coll. « Textes », 2002.
- *Seuls*, Paris, Éditions de Minuit, 2004.
- *Dans la foule*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « double », n°60, 2006.
- *Des hommes*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « double », n°73, 2009.
- *Ce que j'appelle oubli*, Paris, Éditions de Minuit, 2011.
- *Autour du monde*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « double », n°105, 2014.
- *Continuer*, Paris, Éditions de Minuit, 2016.

B. AUTRES ŒUVRES DE RÉFÉRENCE

- *Le Lien*, Paris, Éditions de Minuit, 2005.
- *Tout mon amour*, Paris, Éditions de Minuit, 2012.
- *Retour à Berratham*, Paris, Éditions de Minuit, 2015.
- *Une légère blessure*, Paris, Éditions de Minuit, 2016.

II. CORPUS SECONDAIRE

A. ŒUVRES CITÉES

BECKETT Samuel, *L'Innommable* [1953], Paris, Minuit, coll. « double », 2004.

DAULL Sophie, *La Suture*, Paris, Éditions Philippe Rey, 2016.

DE KERANGAL Maylis, *Réparer les vivants*, Paris, Verticales, 2013.

DURAS Marguerite, *L'Homme atlantique*, Paris, Minuit, 1982.

LARBAUD Valéry, « Prologue », *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957.

MICHON Pierre, *Le Roi vient quand il veut. Propos sur la littérature*, Paris, Albin Michel, 2007.

SIMON Claude, *Discours de Stockholm*, Paris, Minuit, 1986.

B. ÉTUDES CRITIQUES

« Tout passe, rien ne disparaît. Entretien avec Jean-Christophe Bailly », *Vacarme*, n°50, 2010, p.4-12 [en ligne]. https://www.cairn.info/revue-vacarme-2010-1-page-4.htm

MARTIN-ACHARD Frédéric, « Une intériorité sans psychologie ? Étude sur trois romans de la vie intérieure (Kerangal, Lenoir, NDiaye) », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n°13, *Fictions de l'intériorité*, 2016, p. 5-14 [en ligne]. https://docs.google.com/viewerng/viewer?url=http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/viewFile/fx13.02/1072

TZVETAN Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, suivi d'*Écrits du cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1981.

WAGNER Frank, « *Go psycho !* La tentation ''psychopathologique'' du roman français contemporain », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n°13, *Fictions de l'intériorité*, 2016, p. 47-56 [en ligne]. http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx13.06/1088

III. GÉNÉRALITÉS THÉORIQUES

A. LITTÉRATURE, ARTS ET SCIENCES DU LANGAGE

1. Histoire littéraire

BLANCKEMAN Bruno et HAVERCROFT Barbara (dir.), *Narrations d'un nouveau siècle. Romans et récits français (2001-2010)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013.

BLANCKEMAN Bruno, « De l'écrivain *engagé* à l'écrivain *impliqué* : figures de la responsabilité littéraire au tournant du XXIe siècle », dans Catherine Brun et Alain Schaffner (dir.), *Des écritures engagées aux écritures impliquées*, Dijon, EUD, coll. « Écritures », 2015, p.161-169.

BLANCKEMAN Bruno, *Les Fictions singulières. Étude sur le roman français contemporain*, St-Légier, Prétexte Éditeur, coll. « Critique », 2002.

COMPAGNON Antoine, « Littérature française moderne et contemporaine : histoire, critique, théorie », *L'annuaire du Collège de France*, n°108, 2008, mis en ligne le 24 juin 2010, p.723-739 [en ligne]. http://journals.openedition.org/annuaire-cdf/111

DAUNAIS Isabelle, « Éthique et littérature : à la recherche d'un monde protégé », *Études françaises*, vol. 46, n°1, *Responsabilités de la littérature : vers une éthique de l'expérience*, 2010, p. 63-75 [en ligne]. https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/2010-v46-n1-etudfr3717/039817ar.pdf

DÜRRENMATT Jacques, *Le Vertige du vague : les Romantiques face à l'ambiguïté*, Paris, Éditions Kimé, coll. « Détours littéraires », 2001.

FLOREY Sonya, *L'engagement littéraire à l'ère néolibérale*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2013.

GEFEN Alexandre, *Réparer le monde : la littérature française face au XXIe siècle*, Paris, Corti, coll. « les essais », 2017.

HAMON Philippe, « Introduction. Fait divers et littérature », *Romantisme*, n°97, *Le fait divers*, 1997, p. 7-16 [en ligne]. https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1997_num_27_97_3233

RABATÉ Dominique (dir.), *Modernités*, n°19, *L'invention du solitaire*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2003.

ROUSSET Jean, *Leurs yeux se rencontrèrent : la scène de première vue dans le roman*, Paris, José Corti, 1981.

VERCIER Bruno et VIART Dominique, *La littérature française au présent* [2005], Paris, Bordas, 2e édition revue et augmentée, 2008.

VIART Dominique, « Histoire littéraire et littérature contemporaine », *Tangence*, n°102, 2013, p.113-130 [en ligne]. https://www.erudit.org/fr/revues/tce/2013-n102-tce01170/1022660ar.pdf

WHITE Hayden, « The Modernist Event », *Figural Realism. Studies in the Mimesis Effect*, Baltimore/London, The Johns Hopkins University Press, 1999.

2. Grammaires et manuels littéraires

DUPRIEZ Bernard, *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, 10/18, coll. « Domaine Français », 1984.

IMBS Paul, *L'Emploi des temps verbaux en français moderne. Essai de grammaire descriptive*, Paris, C. Klincksieck, coll. « Bibliothèque française et romane », 1960.

LABEAU Emmanuelle et LARRIVÉE Pierre, *Cahiers Chronos*, n°9, *Les Temps du passé français et leur enseignement*, Amsterdam/New York, 2002.

RIEGEL Martin, PELLAT Jean-Christophe et RIOUL René, *Grammaire méthodique du français* [1994], Paris, PUF, coll. « Quadrige Manuels », 4ème édition, 2009.

3. Théorie

– *Sur l'incompréhension*

GRINSCHPOUN Marie-France, *Le sentiment d'incompréhension : un jeu de cache-cache*, Paris, Enrick B., 2014.

POPELARD Marie-Dominique (dir.), *Moments d'incompréhension : une approche pragmatique*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007.

– *Sur l'intériorité*

CHRÉTIEN Jean-Louis, *Conscience et roman*, II, *La conscience à mi-voix*, Paris, Minuit, 2011.

COHN Dorrit, *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman* [1978], traduction d'Alain Bony, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1981.

DUJARDIN Édouard, *Le Monologue intérieur*, Paris, Albert Messein, 1931.

MARTIN-ACHARD Frédéric, *Voix intimes, voix sociales. Usages du monologue romanesque aujourd'hui*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des XXe et XXIe siècles », 2017.

– *Sur la voix et la narratologie*

BRES Jacques, *La Narrativité*, Louvain-La-Neuve, Duculot, coll. « Champs linguistiques », 1994.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972.

HAMBURGER Käte, *Logique des genres littéraires* [1957], traduction par Pierre Cadiot, Paris, Seuil, 1986.

MOLINO Jean et LAFHAIL-MOLINO Raphaël, *Homo Fabulator : théorie et analyse du récit*, Montréal/Arles, Leméac/Actes-Sud, 2003.

RABATÉ Dominique, *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 1999.

RABATÉ Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991.

– *Sur l'interaction*

GOFFMAN Erving, *Les rites d'interaction*, Paris, Minuit, 1974.

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, *Les interactions verbales*, I, Paris, Armand Colin, 1990.

– *Autres*

AUTHIER-REVUZ Jacqueline, *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, tome 1, Paris, Larousse, coll. « Sciences du langage », 1995.

BARTHES Roland, *Comment vivre ensemble. Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*, Paris, Seuil IMEC, coll. « traces écrites », 2002.

BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale*, t. I, Paris, Gallimard, 1966.

BOUJU Emmanuel et GEFEN Alexandre (dir.), *L'émotion, puissance de la littérature ?*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Modernités », n°34, 2013.

DÜRRENMATT Jacques, *Stylistique de la poésie*, Paris, Belin, coll. « Atouts Lettres », 2005.

FERNANDES VIANA Anamaria et LE BOUTEILLER Benoît, « Nous, une expérience du sensible. Éthique de la création d'un espace en commun avec des personnes hors-norme », *MISSILE*, n°5, *Nous*, Lyon, Université Lumière Lyon 2, décembre 2017, p. 40-45 [en ligne]. https://f-origin.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/956/files/2018/02/missil5_nous_web.pdf

HUGOTTE Valéry, « ''La présence active du vide''. *L'Objet invisible* de Giacometti », *Esprit*, Paris, n° 188, 1993, p.56-68.

SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?* [1948], Paris, Gallimard, 1984.

VERNAY Jean-François, *Plaidoyer pour un renouveau de l'émotion en littérature*, Paris, Éditions Complicités, 2013.

B. SCIENCES HUMAINES

1. Philosophie

BAUMAN Zygmunt, *La Vie liquide* [2006], Paris, Fayard, coll. « Pluriel », 2013.

DENIAU Guy, *Qu'est-ce que comprendre ?*, Paris, Vrin, coll. « Chemins Philosophiques », 2008.

DEWAY John, *Logique : la théorie de l'enquête [1re édition française : 1967]*, 2e édition, traduction de Gérard Deledalle, Presses universitaires de France, coll. « L'interrogation philosophique », 1993.

DUMÉRY Henry, « Temporalité », *Encyclopaedia Universalis* [en ligne]. https://www.universalis.fr/encyclopedie/temporalite/

GARCIA Tristan, *La Vie intense : une obsession moderne*, Paris, Éditions Autrement, coll. « Les Grands Mots », 2016.

GARCIA Tristan, *Nous*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « biblio essais », 2016.

GROSSMAN Évelyne, *Éloge de l'hypersensible*, Paris, Minuit, 2017.

GROSSMAN Évelyne, *L'Angoisse de penser*, Paris, Minuit, 2008.

JANKÉLÉVITCH Vladimir, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien* [1957], III, *La volonté de vouloir*, Paris, Seuil, 1980.

LIPOVETSKY Gilles, *L'Ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais », 1983.

LIPOVETSKY Gilles, *Le Crépuscule du devoir* [1992], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000.

LIPOVETSKY Gilles, *Les Temps hypermodernes*, avec la participation de Sébastien Charles, Paris, Grasset, coll. « Nouveau collège de philosophie », 2004.

NANCY Jean-Luc, *Être singulier pluriel* [1996], Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2013.

RANCIÈRE Jacques, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000.

RANCIÈRE Jacques, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2007.

RICŒUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « essais », 1990.

ROMANO Claude, *L'Événement et le monde*, Paris, PUF, coll. « Épiméthée », 1998.

ROMANO Claude, *L'Événement et le temps*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2015.

VULBEAU Alain, « Grands récits et petites histoires », *Informations sociales*, n°135, vol. 7, 2006, p. 65-66 [en ligne]. http://www.cairn.info/revue-informations-sociales-2006-7-page-65.htm

WITTGENSTEIN Ludwig, *Investigations philosophiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1961.

2. Histoire

FARGE Arlette, « Penser et définir l'événement en histoire », *Terrain*, n° 38, mars 2002, mis en ligne le 06 mars 2007, p.67-78 [en ligne]. http://terrain.revues.org/1929

ROUSSO Henry et CONAN Éric, *Vichy, un passé qui ne passe pas*, Paris, Fayard, coll. « Pour une histoire du XXe siècle », 1994.

WINOCK Michel, « Qu'est-ce qu'un événement ? », revue *Histoire*, n° 268, septembre 2002, p.32.

3. Anthropologie, sociologie, psychologie

ALBERONI Francesco, *Le Choc amoureux*, Paris, Pocket, coll. « Littérature », 1993.

BECK Ulrick, « La religion séculière de l'amour », dans François de Singly et Sylvie Mesure (dir.), *Revue de philosophie et de sciences sociales*, n°2, *Comprendre le lien familial*, Paris, PUF, 2001, p. 29-44.

BERTHOZ Alain, « L'échange par le regard », *Enfances & Psy*, n°41, 2008, p. 33-49 [en ligne]. https://www.cairn.info/revue-enfances-et-psy-2008-4-page-33.htm

BOLLE DE BAL Marcel, « Reliance, déliance, liance : émergence de trois notions sociologiques », *Sociétés*, n°80, 2003, p. 93-131 [en ligne]. https://www.cairn.info/revue-societes-2003-2-page-99.htm

CHARBONNEAU Georges, « Anthropologie phénoménologique et phénoménologie psychiatrique : crise du maintien de soi et crise du maintien de l'unité de l'expérience », dans Jean-Claude Beaune (dir.), *Phénoménologie et psychanalyse : étranges relations*, actes du colloque du même titre tenu à l'Université de Lyon III les 3 et 4 mars 1995, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Milieux », 1998.

DAGENAIS Daniel, *La fin de la famille moderne : significations et transformations contemporaines de la famille*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Sens Social », 2000.

DE SINGLY François, *Les Adonaissants*, Paris, Armand Colin, 2006.

DE SINGLY François, *Sociologie de la famille contemporaine* [1993], Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 5ème édition, 2014.

ELIACHEFF Caroline et SOULEZ LARIVIÈRE Daniel, *Le Temps des victimes*, Paris, Albin Michel, 2006.

GAGNON Éric, « La famille moderne au passé ou le présent de l'altérité. Essai Bibliographique », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 25, n°3, 2001, p. 153-161 [en ligne]. https://www.erudit.org/fr/revues/as/2001-v25-n3-as375/000264ar.pdf

HAROCHE Claudine, *L'Avenir du sensible. Les sens et les sentiments en question*, Paris, PUF, coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 2008.

NAHOUM-GRAPPE Véronique, « L'échange des regards », *Terrain*, n°30, mars 1998, p.67-82 [en ligne]. https://journals.openedition.org/terrain/3375#tocto1n5

PONTALIS Jean-Bertrand, « Argument », dans Jean-Bertrand Pontalis (dir.), *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n°36, *Être dans la solitude*, Paris, Gallimard, automne 1987, p. 5-7 [en ligne].

https://ec56229aec51f1baff1d-185c3068e22352c56024573e929788ff.ssl.cf1.rackcdn.com/attachments/original/6/8/7/002624687.pdf

SANSOT Pierre, *Les Gens de peu* [1992], Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2009.

IV. ÉTUDES SUR LAURENT MAUVIGNIER

A. MONOGRAPHIES CRITIQUES

BERTRAND Michel et BRAMATI Alberto (dir.), *Écrire le contemporain. Sur l'œuvre de Laurent Mauvignier*, Aix-en-Provence, PUP, coll. « Textuelles », 2018.

DÜRRENMATT Jacques et GERMONI Karine (dir.), *Laurent Mauvignier*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Écrivains francophones d'aujourd'hui », à paraître.

DÜRRENMATT Jacques et NARJOUX Cécile (dir.), *La langue de Laurent Mauvignier : ''une langue qui court''*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Langages », 2012.

B. CHAPITRES ISOLÉS D'OUVRAGES COLLECTIFS ET/OU THÉMATIQUES

BIKIALO Stéphane, « Laurent Mauvignier : ''Rien n'est dit et l'on vient trop tard (pour le dire)'' », *Dialogues contemporains : Pierre Bergounioux, Régine Detambel, Laurent Mauvignier*, Stéphane Bikialo et Jacques Dürrenmatt (dir.), Université de Poitiers, La Licorne, coll. « Dialogues contemporains », 2002, p. 129-140 [en ligne]. http://www.laurent-mauvignier.net/assets/2002-rien-n-est-dit-et-l-on-vient-trop-tard-bikialo.pdf

CAPONE Carine, « *Seuls*, les chœurs solitaires de Laurent Mauvignier », dans Matteo Majorano (dir.), *Nuove solitudini*. *Mutamenti delle relazioni nell'ultima narrativa francese*, Macerata, Quodlibet Studio, coll. « Lettere Ultracontemporanea », 2012, p.99-113 [en ligne]. http://books.openedition.org/quodlibet/621?lang=fr

FAERBER Johan, « L'exception démocratique de l'écriture : Laurent Mauvignier », dans Marc Dambre et Richard Golsan (dir.), *L'Exception et la France comtemporaine : histoire, imaginaire et littérature*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 265-274 [en ligne]. https://books.openedition.org/psn/358?lang=fr

FROYE Marianne, « L'engagement dans le silence du texte : de quelques œuvres de Laurent Mauvignier », dans Annette Shahar (dir.), *Satire socio-politique et engagement dans la fiction contemporaine*, Bern, Peter Lang, 2013, p. 113-126.

GERMONI Karine, « L'ironie façon Mauvignier », in Michel Bertrand, Karine Germoni et Jauer Annick (dir.), *Existe-t-il un style Minuit ?*, actes du colloque international organisé par le CIELAM à l'université d'Aix-Marseille du 23 au 25 mai 2012, PUP, coll. « Textuelles », 2014, p. 189-200 [en ligne]. http://www.laurent-mauvignier.net/assets/ironie-facon-mauvignier.pdf

RANNOUX Catherine, « Bribes de voix, fragments de vie : *Ce que j'appelle oubli*, de Laurent Mauvignier », dans S. Branca-Rosoff, C. Doquet, J. Lefebvre, E. Oppermann-Marsaux, S. Pétillon & F. Sitri (dir.), *L'Hétérogène à l'œuvre dans la langue et les discours. Hommage à Jacqueline Authier-Revuz, Limoges*, Éditions Lambert-Lucas, 2012, p.361-374.

RANNOUX Catherine, « La "corporalisation" du discours : l'exemple de *Loin d'eux* de L. Mauvignier et de *Daewoo* de F. Bon », dans Cécile Narjoux et Claire Stolz (dir.), *Fictions narratives du XXIe siècle : approches rhétoriques, stylistiques et sémiotiques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « La Licorne », 2014, p. 71-81.

C. ARTICLES DE REVUES

CAPONE Carine, « *Ce que j'appelle oubli* de L. Mauvignier. L'actualité, le procureur et l'écrivain », *ELFe XX-XXI*, n°3, *Littérature et actualité*, 2013, p. 159-172.

CAPONE Carine, « Laurent Mauvignier, pour une redéfinition de l'écrivain engagé ? », *Relief*, n°6, vol.2, décembre 2012, p. 45-58 [en ligne]. https://www.revue-relief.org/articles/abstract/10.18352/relief.792/

DUCAS Sylvie, « Refigurer le temps humain par le récit : un espace d'invention auctoriale (à propos de *Des hommes* de Laurent Mauvignier) », *Études romanes de Brno*, n°1, 33, *« Comment raconter tout ce qui n'a pas encore été dit ? » : Les représentations de l'Histoire du XXe siècle dans les littératures d'expression française et espagnole d'après 1968*, 2012, p. 83-95 [en ligne]. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4364713

FAERBER Johan, « Laurent Mauvignier : la littérature à corps perdu », article publié sur le site de la revue électronique *Diacritik*, le 13 février 2016 [en ligne]. https://diacritik.com/2016/02/13/laurent-mauvignier-la-litterature-a-corps-perdu/

JOLLIN-BERTOCCHI Sophie, « L'intériorisation des énoncés génériques (Laurent Mauvignier, Olivia Rosenthal, Éric Laurrent) », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n°13, *Fictions de l'intériorité*, 2016, p. 37-46 [en ligne]. http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx13.05/1097

MARTIN-ACHARD Frédéric, « Figures de l'intériorité dans le roman contemporain (François Bon, Laurent Mauvignier, Jacques Serena) », *Cahiers du CERACC*, n°5, *Proses narratives en France au tournant du XXIe siècle*, 2012, p. 80-94 [en ligne]. http://cahiers-ceracc.univ-paris3.fr/achard.html

MURAT Michel, « Quelle langue pour le roman ? Laurent Mauvignier répond aux questions de Michel Murat », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n°3, *L'écrivain devant les langues*, 2011, p.105-115 [en ligne]. https://laurent-mauvignier.net/assets/laurent-mauvignier-repond-aux-questions-de-michel-murat.pdf

D. MÉMOIRES DE MASTER

BOULARD Anaïs, « *Deux romans contemporains face à l'événement tragique : enjeux et modalités de la mise en fiction du réel. Analyse de* Dans la foule *de Laurent Mauvignier et de* Falling Man *de Don DeLillo* », Mémoire de Master 1 Lettres sous la direction d'Anne-Rachel Hermetet soutenu à l'Université d'Angers en juin 2010 [en ligne]. http://www.laurent-mauvignier.net/assets/deux-romans-contemporains.pdf

CAPONE Carine, « *L'évènement et la voix, poétique de ''l'onde de choc'' dans l'œuvre de Laurent Mauvignier* », Mémoire de Master 2 sous la direction de Dominique Viart, soutenu à l'Université de Lille 3 en juin 2010 [en ligne]. http://www.laurent-mauvignier.net/assets/l-evenement-et-la-voix.pdf

E. ARTICLES ISSUS DE LA PRESSE LITTÉRAIRE

BAKER Charles A., « *Loin d'eux* by Laurent Mauvignier », *The French Review*, vol.74, n°4, mars 2001, p. 846.

CHAUDEY Marie, « À hauteur d'hommes », *La Vie*, n°3768, jeudi 16 novembre 2017, p. 74.

GARCIN Jérôme, *Le Nouvel Observateur*, 14 septembre 2006.

GAZIER Michèle, « Laurent Mauvignier – Seuls », *Télérama*, n°2820, samedi 31 janvier 2004, p. 50.

GAZIER Michèle, « Le poids des silences », *Télérama*, n°2570, 14 avril 1999 ; réédité dans Laurent Mauvignier, *Loin d'eux*, Paris, Minuit, coll. « double », 1999, p. 125-127.

HARANG Jean-Baptiste, *Libération*, 15 janvier 2004.

KAPRIÈLIAN Nelly, « Lâcher prise », *Les Inrockuptibles*, n°562, 5 au 11 septembre 2000.

KÉCHICHIAN Patrick, *Le Monde*, 15 septembre 2006.

LANDROT Marine, « *Ce que j'appelle oubli* – Laurent Mauvignier », *Télérama*, n° 3193, mars 2011 [en ligne]. www.telerama.fr/livres/ce-que-j-appelle-oubli,66911.php

LANDROT Marine, *Télérama*, 29 août 2009.

VEY François, « Un Goncourt en puissance », *Aujourd'hui en France*, vendredi 25 septembre 2009.

V. AUTRES CONTRIBUTIONS DE LAURENT MAUVIGNIER

A. TEXTES ANNEXES

MAUVIGNIER Laurent, « Comme la lumière noire », dans Matthieu Mével (dir.), *La littérature théâtrale entre le livre et la scène*, Montpellier, L'Entretemps, coll. « Matériau », 2013.

MAUVIGNIER Laurent, *Voyage à New Delhi*, Paris, Minuit, coll. « Double », 2018.

B. ENTRETIENS

« Laurent Mauvignier », *Hors-champs*, émission de France Culture produite par Laure Adler, en présence de Laurent Mauvignier, 10 avril 2012 [en ligne]. https://www.franceculture.fr/emissions/hors-champs/laurent-mauvignier

DUBOR Françoise, « Entretien avec Laurent Mauvignier autour de *Dans la foule* (2006) », *Cahiers Forell – La Foule au théâtre*, 2015 [en ligne]. http://09.edel.univ-poitiers.fr/lescahiersforell/index.php?id=251#top

LAURENTI Jean, « Capter la surface des choses : entretien avec Laurent Mauvignier », *Le Matricule des Anges*, n°77, octobre 2006.

SCHOENTJES Pierre (entretien animé par), « Guerre et fiction : représenter la violence personnelle - Une rencontre avec François Bernard, Patrick Chauvel, Gilbert Gatore et Laurent Mauvignier », in Déborah Lévy-Bertherat et Pierre Schoentjes, *"J'ai tué". Violence guerrière et fiction*, Genève, Droz, coll. « Romanica Gandensia », n°40, 2010, p.267-302.

SINDACO Sarah (réalisé par), « Entretien avec Laurent Mauvignier », *Le 15e jour du mois*, n°216, septembre 2012 [en ligne]. http://le15ejour.uliege.be/jcms/prod_32395/fr/entretien-avec-laurent-mauvignier-realise-par-sarah-sindaco

VI. SITOGRAPHIE

http://atilf.atilf.fr [TLFi – Trésor de la Langue Française informatisé]

https://www.laurent-mauvignier.net/ [site personnel de Laurent Mauvignier]