

Université de Lausanne

Session d'automne 2011

Faculté des Lettres

Section de Français moderne

Mémoire de Maîtrise universitaire

***Autour de quatre romans de Laurent Mauvignier :
le déploiement d'une « écriture du subi »***

Pfefferlé Muriel

Chemin des Charmilles 10, 1958 Uvrier

079/780.46.01

muriel.pfefferle@unil.ch

Sous la direction du Professeur Jean Kaempfer

Table

1. Introduction	3
2. Le choix des histoires racontées et la vie psychique	5
2.1 Le roman psychologique et son renouvellement	5
2.2 La ressemblance des mondes à chaque fois mis en place : le huis-clos	8
2.3 La structure du récit : un bouleversement initial et une implosion finale	17
2.4 Les versants psychologiques des drames en huis-clos	20
2.4.1 Le huis-clos, scène du drame de l'incommunicabilité : la culpabilité et le déni de la réalité	20
2.4.2 Un passé récurrent à l'horizon : la guerre d'Algérie ou la violence originaire	26
2.5 Une configuration psychologique récurrente : le « personnage qui subit »	29
2.5.1 Un modèle de base : le « personnage qui subit » d' <i>Apprendre à finir</i>	31
2.5.2 Les variations du « personnage qui subit » : une analyse intertextuelle.....	33
2.5.2.1 La folie et le phénomène de contamination du "subi" dans <i>Seuls</i>	33
2.5.2.2 Les complexifications psychologiques spécifiques à <i>Ceux d'à côté</i> :	34
voyeurisme, jeu de miroir et d' <i>alter ego</i> et phénomènes de projection et	
d'identification	
2.5.2.3 Le phénomène de vie par procuration dans <i>Loin d'eux</i>	42
2.5.2.4 La complexion abandonnique dans <i>Seuls</i> et <i>Ceux d'à côté</i>	43
2.6 La psychanalyse dans l'œuvre romanesque de Mauvignier	47
3. L'aspect stylistique de l'« écriture du subi »	49
3.1 Le morcellement typographique, ruptures et hypotaxe	49
3.2 Un rythme haletant : la surponctuation	53
3.3 Une sémantique en répétitions.....	54
3.4 L'adéquation entre le fond et la forme	56
4. Narration et temporalité	57
4.1 Les modes narratifs : notions théoriques	57
4.1.1 Le psycho-récit à la première personne.....	59
4.1.2 La narration simultanée	59
4.2 <i>Apprendre à finir</i> , un dispositif monophonique et une « écriture en entonnoir »	61
4.2.1 Une modalité narrative monophonique et multifonctionnelle	61
4.2.2 Une temporalité mixte : un regard à la fois rétrospectif et prospectif	64
4.3 <i>Ceux d'à côté</i> , deux récits parallèles en narration simultanée.....	70
4.3.1 Un dispositif narratif en miroir.....	70
4.3.2 La temporalité : une application « non classique » de la narration simultanée	71
4.4 <i>Seuls</i> , une narration tragiquement tournée vers l'avenir	78
4.4.1 Les narrations-gigogne ou le relai de l'expression du « subi »	78
4.4.2 Une rétrospection à suspense.....	84
4.5 <i>Loin d'eux</i> , une narration polyphonique rétrospective	89
4.5.1 La pluralité des voix narratives	89
4.5.2 La rétrospection : quand la culpabilité pousse à rechercher la « faute »	94
5. Conclusion	98
Bibliographie	100
Résumé	102

Chapitre 1 : Introduction

Comment exprimer l'errance psychologique de personnages dont les émotions se bousculent, se contredisent, s'annulent ? L'expérience d'une situation bouleversante peut-elle se réincarner à travers les mots ? L'œuvre de Laurent Mauvignier illustre ce que permet l'écriture malgré l'impuissance apparente du verbe face à la complexité des sentiments. Par le biais de la rencontre d'une configuration psychologique particulière, d'un réseau de points de vue et d'un style propre à traduire l'isolement mental, cette écriture singulière et reconnaissable cherche ainsi à prêter une voix à ses personnages en dérélition, conférant à juste titre à Mauvignier le qualificatif d'« écrivain de la restitution »¹. La douleur de l'absence, l'amour, la jalousie, l'obsession de l'Autre, l'inconnu face à soi-même, ne se déploieront chez lui ni dans un souci de contextualisation, ni dans l'analyse minutieuse du psychisme des référents, mais seront exposés au vif par les personnages, dans la blessure de l'instant ou du souvenir.

Lire Mauvignier, c'est donc accueillir une littérature singulière au pouvoir évocateur puissant, qui éveille la sensibilité du lecteur dès les premières lignes. Plus précisément, il émane univoquement de ses romans un sentiment particulier, celui d'une « écriture du subi ». L'objet de cette analyse est de vérifier la validité de cette expression par laquelle nous choisissons de désigner l'œuvre de Mauvignier, attribution qui sera notre hypothèse de travail. À partir d'un corpus de quatre œuvres – *Loin d'eux* (1999), *Apprendre à finir* (2000), *Ceux d'à côté* (2002) et *Seuls* (2004), nous nous proposons ainsi d'examiner la configuration originale, complexe et plurielle que présente cette écriture dans ses versants thématique, stylistique et narratologique pour appréhender la question mentale, renouvelant à ce titre le roman psychologique. En étudiant intertextuellement les romans, nous nous attacherons à montrer que cette matrice commune de l'« écriture du subi » se décline au sein de chaque texte dans une configuration innovante et singularisante, ces variations fondant la richesse d'un espace littéraire constitué à la fois de repères et de découvertes. Notre analyse se divisera en trois parties, dont les objets sont interdépendants les uns des autres : nous étudierons d'abord le choix des histoires racontées ainsi que la vie psychique des personnages ; nous nous pencherons ensuite sur le style de cette écriture singulière; enfin, nous examinerons le traitement de la narration et de la temporalité. Dans une perspective herméneutique, il s'agira de montrer le caractère fécond que présentent ces trois facettes de l'« écriture du subi » pour traduire, de façon différenciée dans chaque roman, un état particulier de dérélition.

¹ Jérôme Garcin, *Le Nouvel Observateur*, 5-11 février 2004.

Remarques préliminaires sur le choix du corpus

Mauvignier a ouvert sa carrière d'écrivain en 1999 avec *Loin d'eux*, auquel ont succédé *Apprendre à finir* (2000), *Ceux d'à côté* (2002), *Seuls* (2004), *Le lien* (2005), *Dans la foule* (2006), *Des Hommes* (2009) et enfin, tout récemment, *Ce que j'appelle oubli* (2011). De ces différents textes, qui s'inscrivent tous dans la veine du roman psychologique, nous avons choisi de traiter les quatre premiers², qui forment ensemble un corpus homogène aussi bien au niveau référentiel qu'aux niveaux formel et narratologique.

Au niveau référentiel, ces quatre romans se rejoignent d'abord en ce qu'ils sont des fictions touchant toutes à l'individualité et à la vie privée. À ce titre, ces textes se distinguent de l'infléchissement pris par certains des romans suivants, plus orientés vers l'universel et le collectif, et relevant davantage de drames sociologiques (*Dans la foule* évoque le drame du stade de Heysel qui fit 39 morts et plus de 600 blessés, *Des Hommes* renvoie au souvenir de la guerre d'Algérie, *Ce que j'appelle oubli* est la fictionnalisation d'un fait divers réel). Puis, ces quatre récits se ressemblent dans les histoires racontées, puisque toutes font écho à une situation bouleversante. Ainsi, *Loin d'eux* raconte le deuil d'une famille après le suicide de leur fils Luc ; *Apprendre à finir* relate le dévouement d'une femme pour guérir son mari accidenté et racheter son amour, avec en arrière-fond la tromperie et la déchirure conjugale ; dans *Ceux d'à côté*, Catherine se retrouve esseulée à la suite du déménagement de Claire, sa voisine et meilleure amie, violée dans son appartement ; *Seuls* évoque la relation unilatéralement amoureuse entre Tony et Pauline.

Les quatre textes choisis présentent ensuite une grande homogénéité aux niveaux formel et narratologique. Dans chaque cas, c'est la narration homodiégétique qui prend en charge le récit, sur un mode parfois polyphonique. Notre sélection se distingue donc des autres romans, comme *Le lien*, écrit sous forme dialogique, ou encore *Ce que j'appelle oubli*, dont la narration est hétérodiégétique. Par ailleurs, toutes ces histoires en narration homodiégétique sont perçues et données à éprouver à partir du point de vue d'un type de personnage tout à fait particulier, celui qui « subit », avec pour conséquence que l'on entre véritablement dans la psychologie d'un personnage en souffrance.

Ces différentes résonances référentielles, formelles et narratologiques lient donc intertextuellement ces quatre romans et donnent le titre de notre réflexion : « l'écriture du subi ».

² Pour les citations de notre analyse, nous utiliserons les abréviations suivantes : LE pour *Loin d'eux*, AF pour *Apprendre à finir*, CC pour *Ceux d'à côté*, et S pour *Seuls*.

Chapitre 2 : Le choix des histoires racontées et la vie psychique

Mauvignier raconte des histoires où la structure et le contexte déployés impliquent un surinvestissement de la question psychologique. La restitution des configurations psychiques des personnages figure ainsi au centre des récits et prévaut sur la narration d'actions. Il résulte de ce primat accordé au mental la mise au premier plan des relations interpsychiques des rapports humains.

2.1 Le roman psychologique et son renouvellement

L'œuvre de Mauvignier possède tous les déterminants permettant de la rattacher au roman psychologique. Avant d'examiner comment l'auteur renouvelle le genre, voyons tout d'abord ce que désigne cette appellation dans sa forme « classique ». Nous nous fondons ici principalement sur les œuvres de Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine* (1916), de Marielle Macé, *Le genre littéraire* (2004), d'Alain Brun, *L'auteur* (2001), ainsi que celle dirigée par Philippe Ariès et Georges Duby, *Histoire de la vie privée* (vol.5, 1987). Ces références nous apportent chacune de manière différenciée un éclairage sur le traitement de la psychologie en littérature. L'œuvre de Bourget nous permet de comprendre la façon dont la psychologie s'intègre à la forme romancée, son mode de fonctionnement et l'approche herméneutique qu'elle entraîne ; en développant l'évolution de la sphère privée, Ariès et Duby nous amènent pour leur part à saisir comment le domaine intime, se dotant au fil des siècles d'une importance croissante, est devenu un prétexte littéraire ; quant aux ouvrages de Macé et Brun, qui mettent en exergue les deux pôles de l'auteur et du lecteur, ils nous renseignent sur les déterminants de la production et de la réception de la psychologie en littérature.

Le roman psychologique

La Princesse de Clèves de Madame de Lafayette (1678), roman centré sur l'analyse psychologique qui raconte le renoncement héroïque d'une femme déchirée entre ses sentiments et son devoir, constitue la référence et le modèle du roman psychologique. À sa suite, le genre connaîtra un période de relatif désintérêt, jusqu'à la fin du XIX^{ème} siècle, où il prendra, sous l'impulsion du développement de la psychologie expérimentale (travaux de

William James et de l'école viennoise) et de la psychanalyse, un essor fulgurant. De nombreux romanciers, tels que Maupassant, Romain Rolland, Paul Bourget, Colette, ou encore D.H. Lawrence, cherchent alors à élaborer une analyse psychologique détaillée des personnages, faisant passer l'intrigue, les descriptions des lieux et, dans une moindre mesure des milieux sociaux, au second plan. Le roman psychologique se propose de percer les secrets des comportements individuels, à savoir les faits et gestes, les paroles et les non-dits, les sentiments, les sensations, les émotions, les valeurs des personnages, ainsi que les relations que ces derniers entretiennent entre eux. Henry James introduit un aspect supplémentaire qui deviendra central dans la suite de l'histoire du roman : le style, c'est-à-dire les instruments formels utilisés par l'auteur dans la mise en forme littéraire, devient le moyen privilégié pour refléter l'univers psychologique des personnages. Le désir d'approcher au plus près la vie intérieure de ces derniers amènera notamment au développement de la technique du monologue intérieur ou celle du monologue narratif. Ces dispositifs narratifs vont permettre de restituer la dimension auto-cognitive et exégétique de l'exploration de soi, et les répercussions psychologiques suscitées par les expériences vécues des personnages seront ainsi clairement explicitées. Quelle que soit la forme délibérément choisie pour traduire le plus fidèlement les élans intérieurs des protagonistes, la réflexion et le raisonnement prennent le pas sur le récit d'actions dans ce genre littéraire. C'est véritablement la dimension cognitive et herméneutique des personnages qui constitue la raison d'être du roman, et c'est elle qui en dicte la trame.

Le renouveau du roman psychologique par Mauvignier

Relativement à cette définition du roman psychologique, il apparaît que les récits de Mauvignier appartiennent bien à ce genre particulier. Cependant, l'auteur revisite le genre.

La première véritable originalité de Mauvignier réside dans la « scène » de l'analyse psychologique que présentent ses récits : peu de contexte spatio-temporel, peu de personnages, et une proximité relationnelle et psychologique particulière qui unit ces derniers. Les contextes instaurés par Mauvignier se distinguent par la mise en retrait délibérée de la vie sociale des personnages : on ne sort pas du cercle conjugal, familial ou amical. Tous ces éléments vont donner lieu à un cadre narratif que nous qualifierons de « huis-clos ». Par ce terme, nous entendons que l'auteur met en place un univers fermé sur lui-même, situant délibérément ses histoires dans l'intimité du domaine privé, à l'écart du regard intempestif de

tout témoin. Ce faisant, les contextes minimaux de l'espace, du temps et des personnages donnent à lire un cinéma psychique où lecteur fait figure d'unique instance extérieure admise.

Mauvignier innove le roman psychologique dans un deuxième versant, celui de l'usage narratif absolument neuf qu'il fait de l'investigation psychologique : la démarche d'analyse et d'auto-cognition n'est pas seulement un ornement de l'intrigue servant à expliquer le comportement des personnages, elle devient aussi un moyen de progression et la substance même du récit. L'« auto-analyse » des attitudes psychologiques des personnages, restituée à travers leur monologue narratif, constitue le centre névralgique des romans. Chez Mauvignier, la narration d'actions est toujours accompagnée d'une réflexion sur ces dernières de la part de leurs initiateurs-narrateurs. C'est parce que les personnages réfléchissent sur leurs sentiments, parce qu'ils cherchent à les comprendre et à les dominer, que l'histoire avance. Les réflexions des personnages donnent lieu soit à l'échec et à l'impuissance à endiguer le développement de la situation subie, soit à une réaction salutaire. Le raisonnement du personnage peut donc déboucher sur des issues contrastées, aussi bien tragiques que révélatrices d'espoir. Le commentaire que les personnages font de leurs agissements dans l'intrigue est intérieur à celle-ci. Ainsi, l'auto-analyse de leurs sentiments d'angoisse, d'amour, ou encore de jalousie restituée par les narrateurs homodiégétiques file la trame du récit. Chez Mauvignier, l'auto-analyse implique un rapport particulier et personnel au temps, à l'histoire, au mouvement intérieur des impressions. La narration est affective, sensitive, mais elle s'accompagne dans un même temps d'un raisonnement lucide qui traverse le récit de part en part. Ces deux polarités soutiennent le récit : l'angoisse, la jalousie ou l'amour ne sont pas seulement dérangeants, au sens où ils bouleversent les personnages, ils sont aussi raisonneurs, puisqu'ils poussent les protagonistes à s'analyser. La démarche auto-cognitive transforme les sentiments subis en sentiments lucides. Les émotions que les personnages ne veulent pas s'avouer au départ, une fois raisonnées, conduisent ces derniers dans des chemins divers, allant de la résignation à la folie. L'auto-analyse est donc à double tranchant : soit la compréhension psychologique qu'il obtient de lui-même guide le personnage dans la voie de la sagesse et de la résignation, soit la découverte de la vérité se retourne sur elle-même et fait dériver le personnage dans la folie. Dans les deux cas, le raisonnement qui dénonce la situation psychologique subie n'efface pas la douleur laissée par cette dernière dans l'esprit du narrateur : un amoureux malheureux, qu'il se résigne ou plonge dans la folie, garde en lui la douleur de l'amour perdu. Raisonner sur la situation subie et sur les sentiments qu'elle engendre amène d'abord à déraisonner et accentue même la douleur puisque le personnage est

forcé d'ouvrir les yeux et de prendre conscience de son aveuglement. Le « personnage qui subit » n'est donc pas ici un type déterminé et figé, mais un être en devenir portant l'empreinte de ses expériences, qui rebondit en fonction de l'évolution que prend sa réflexion. Ainsi, l'auto-exégèse qui constitue l'avant-plan des récits de Mauvignier est un processus qui, partant d'une situation subie, passe par une accentuation de la douleur pour aboutir finalement soit à l'apaisement des passions et la paix intérieure, soit à l'échec de la démarche cognitive et à la mort ou la folie.

2.2 La ressemblance des mondes à chaque fois mis en place : le huis-clos

Si l'on analyse intertextuellement les quatre récits, il apparaît que ces derniers présentent un cadre référentiel récurrent fécond au déploiement de la question psychologique. L'auteur épure en effet au maximum le contexte, de manière à isoler les personnages dans des huis-clos qui permettent de recentrer tout le récit sur les émotions. Ces huis-clos qui fondent à chaque fois les récits sont définis par le type de cadre où ils prennent place, et par la nature des relations qui unissent les personnages.

Voyons premièrement le caractère itératif des cadres spatiaux. Ces derniers se caractérisent d'abord par une certaine « banalité ». Nous utilisons ce terme au sens où ce sont des lieux routiniers et ordinaires, sans véritable originalité, et par le fait qu'ils ne sont pas particulièrement déterminants pour les personnages. Au sein de cette « banalité » spatiale, il s'avère que nous pouvons dégager quatre sortes de lieux mis en place par Mauvignier : les références absolues, les paysages évoqués, les lieux « utiles » (à savoir ceux qui sont définis par les activités quotidiennes des personnages) et enfin les lieux importants pour l'intrigue (dans le sens où ils sont liés à des affects). Par ailleurs, tous les récits se distinguent par le minimum de déplacements des personnages à l'intérieur de ces espaces, l'histoire se déroulant pour ainsi dire de bout en bout dans le même contexte spatial.

La configuration relationnelle des personnages varie quant à elle plus considérablement d'un roman à l'autre. En effet, s'il s'agit toujours du domaine de l'intime, la nature et les manifestations de cette dernière trouve dans chaque texte des caractérisations singularisantes.

En prenant comme base de comparaison le modèle d'*Apprendre à finir*, nous nous proposons dans cette partie de l'analyse d'examiner les variations du cadre spatial et relationnel. Cette étude du contexte est une étape essentielle, car elle nous permettra plus tard de comprendre en partie pourquoi la question du « subi » se déploie de manière si différenciée d'un roman à l'autre.

Apprendre à finir

Considérons tout d'abord le contexte spatial. Dans ce roman, il correspond pour l'essentiel à la maison familiale, plus précisément à la chambre aménagée spécialement pour la convalescence du mari accidenté. Ce cadre se distingue par une relative abstraction, ni la chambre, ni la maison, ni le jardin qui l'entoure n'étant précisément décrits.

Les espaces de ce roman se déclinent dans les quatre types de lieux cités plus haut. Il y a d'abord des références absolues, avec par exemple « l'allées des Acacias » (p.73) ; ensuite, il y a des paysages, comme l'école, la rue, ou le jardin de la maison ; puis, il y a les lieux « utiles » à l'intrigue, avec surtout la maison familiale que nous venons de mentionner, mais aussi les appartements dans lesquels la narratrice va faire le ménage. Enfin, les évocations rétrospectives de la narratrice font référence à la chambre d'hôpital, lieu important pour l'histoire puisqu'il permet de faire la genèse non seulement de l'accident mais aussi du délitement du couple. Au fil de son auto-récit, en faisant des bonds temporels, la narratrice va se déplacer dans cette structure spatiale triangulaire refermée sur elle-même composée de l'hôpital (genèse de l'accident), de la maison familiale (lieu de convalescence) et de ses lieux de travail (exutoire à la tension du huis-clos).

Il s'avère que le caractère étouffant de ce contexte spatial est renforcé par la configuration relationnelle particulière qui prévaut entre les deux protagonistes principaux que sont la narratrice et son mari alité. Ce qu'il y a en effet ici de singulier, c'est qu'il y a comme un transfert d'autorité : le mari accidenté, ayant perdu son autonomie, dépend de sa femme pour ses gestes quotidiens et sa guérison ; pourtant, il apparaît que c'est lui qui exerce une domination sur elle, et non l'inverse. Cette supériorité psychologique s'illustre avant tout par une indifférence et une arrogance blessantes à l'égard du dévouement qu'elle lui porte et de l'amour qu'elle essaie de lui racheter. Il y a donc ici un paradoxe, du fait que ce n'est pas le

personnage debout qui domine, mais celui qui est blessé et immobilisé, et qui, précisément, dépend du premier pour guérir. Un jeu sournois de dominant- dominé se met ainsi en place, caractérisé par des sentiments antinomiques d'amour et de haine. C'est dans cette atmosphère opprimée de la maison et de la chambre que la tension psychologique se déploie entre le mari alité insensible et sa femme qui gravite autour de lui et qui espère reconstruire le couple dévasté.

Cette configuration conjugale tendue relève également du fait de l'économie maximale de personnages. Seul un des enfants, Philippe, vient en effet troubler la structure relationnelle binaire, lorsqu'il rend sa mère consciente de son illusion à espérer reconstruire l'amour. Notons que nous nous situons dans un milieu socio-économique précaire, avec le mari éboueur et la narratrice femme de ménage. Le milieu défavorisé renforce l'impression d'univers fermé sur lui-même, avec en outre l'absence totale de relation amicale ou sociale dont pourrait faire part la narratrice. Ce minimum communicationnel occulte ainsi l'aspect social pour recentrer toute l'attention sur la configuration psychologique du couple déchiré.

Aux niveaux spatial et relationnel, *Apprendre à finir* se distingue donc par une condensation contextuelle qui permet de laisser le maximum d'espace au déploiement du « subi ». Voyons maintenant les variations que les trois autres récits présentent par rapport à ce modèle.

Ceux d'à côté

Si le contexte qui prévaut dans *Ceux d'à côté* répond à la même dynamique du huis-clos, on observe cependant ici des complexifications.

Au niveau du cadre spatial, *Ceux d'à côté* présente, comme dans *Apprendre à finir*, un univers resserré et clos sur lui-même, mais ce dernier se différencie par le fait qu'il se décline en deux structures parallèles, relativement aux déplacements de chacun des narrateurs que sont Catherine et l'homme-agresseur.

La première de ces structures renvoie à la configuration triangulaire de l'espace occupé par Catherine. Elle est d'abord composée par son appartement : lieu utile au développement de l'histoire puisque lié au souvenir de Claire, il va devenir un repère de solitude propice à la méditation de la narratrice. Le bar et le parc forment ensemble la deuxième composante de cette structure. Ils constituent des lieux importants pour l'intrigue car ils sont associés au jeu

de voyeurisme³ auquel Catherine va se livrer avec l'homme. La cantine scolaire où elle travaille comme surveillante en attendant de passer son concours de chant est le troisième lieu constitutif du triangle spatial occupé par Catherine. Ce lieu nous donne une information sur son appartenance sociale plutôt modeste, à l'instar de la narratrice d'*Apprendre à finir*. C'est un espace utile à l'intrigue car il est lié à ses activités quotidiennes et constitue presque son seul lieu social.

La deuxième structure spatiale correspond à l'espace occupé par les déplacements de l'agresseur de Claire. Elle est d'abord constituée de la piscine, lieu important pour l'intrigue car c'est là que l'homme « repère » sa victime. Il y a ensuite le bar et le parc, espaces importants pour l'histoire, car associés aux affects de l'homme et au jeu de voyeurisme avec Catherine, que nous avons déjà évoqué. Enfin, il y a des lieux « abstraits » comme la rue ou le cinéma, qui constituent le quotidien de l'homme lorsqu'il n'est ni au bar ni au parc. Ces lieux nous informent sur le caractère errant de l'homme, qui se perd dans la ville pour oublier sa mélancolie.

Au vu de ces deux structures spatiales triangulaires, il s'avère que l'espace commun qui relie les deux protagonistes correspond au bar ou au parc. C'est dans ces endroits que les deux narrateurs-personnages vont se livrer à un jeu de piste et de voyeurisme. Si le personnage de Claire constitue l'entité qui les réunit au niveau relationnel, ces deux lieux configurent leur point de jonction spatial.

La configuration des lieux n'est donc pas aléatoire dans le développement de l'intrigue puisque certains vont être le soubassement de phénomènes psychologiques. De plus, il émane de l'espace respectif occupé par chacun des narrateurs des oppositions structurantes pour le récit. S'il existe entre les deux narrateurs le point de jonction du bar/parc, l'espace de Catherine contraste avec celui de l'homme du fait qu'il se définit par un ancrage social et identitaire, avec respectivement un lieu de travail et un appartement. L'espace occupé par l'homme ne configure en revanche aucune attache définitoire d'une quelconque appartenance, qu'elle soit géographique, familiale ou sociale : la piscine ou la rue sont des lieux abstraits, presque insignifiants, qui sont à l'image de sa complexité mentale. En outre, il émerge de ces espaces une opposition foule/solitude qui rend compte du fait que les personnages ne ressentent jamais davantage leur état de déréliction que lorsqu'ils sont noyés dans la société, que cela soit dans la rue, à la cantine ou au cinéma. À cet égard, relevons que l'ambiance qui

³ Nous aborderons ultérieurement (point 2.5.2) de manière détaillée ce phénomène de voyeurisme propre à *Ceux d'à côté*.

imprègne l'ensemble du récit, comme pour les trois autres romans d'ailleurs, est le milieu urbain. La ville, souvent pluvieuse, est mise au premier plan, et les lieux qui la déclinent structurent le récit car ils personnifient en un sens le « subi » : l'anonymat dans lequel la foule jette les personnages est à la fois un refuge et une souffrance d'où ressort toujours l'impression de n'exister pour personne.

En termes d'effets littéraires, ces oppositions font donc système : si les deux narrateurs incarnent des *alter ego* l'un de l'autre, les antagonismes spatiaux qui les caractérisent montrent la distance qui les sépare aux niveaux social et identitaire. L'appartement, la rue, le cinéma, le parc ou le bar incarnent en outre autant d'« abstractions » spatiales qui permettent de traduire la solitude mentale des narrateurs. Les notations sur les lieux, sans sortir l'intrigue du cadre de huis-clos, confèrent ainsi une épaisseur aux personnages et une réalité à la ville qui serait, sans elles, un décor factice.

Au niveau des configurations relationnelles, *Ceux d'à côté* se distingue du modèle du huis-clos d'*Apprendre à finir*. Tout d'abord, la nature des liens est complexifiée par le fait qu'il y a trois protagonistes centraux, dont deux, Catherine et l'homme-agresseur, sont les narrateurs. Catherine et Claire son liées par des liens d'amitié. Entre l'homme et Claire, la relation relève de l'observation et du registre corporel de l'agression. Enfin, entre Catherine et l'homme, il s'agit d'un rapport plus ambigu, qui se définit par un voyeurisme réciproque. Si l'on peut compter Claire au rang des personnages principaux, dans le sens où son agression est à la base du déploiement de l'histoire, ce sont cependant les deux narrateurs qui constituent les acteurs des événements. Nous sommes presque exclusivement dans une relation à deux personnages qui s'épient, se croisent et se projettent dans la vie de l'autre sans jamais se parler.

Le huis-clos de *Ceux d'à côté* réside donc dans les configurations spatiales resserrées parallèles de deux protagonistes principaux acteurs des événements, sur lesquels plane une troisième figure constitutive à l'intrigue. Ce cadre structure véritablement le déploiement de la question psychologique.

Seuls

Par rapport à *Apprendre à finir* et à *Ceux d'à côté*, le cadre de ce récit présente des variations, et ce surtout au niveau des personnages.

Voyons tout d'abord le niveau spatial. À l'instar d'*Apprendre à finir*, les espaces mis en place dans *Seuls* sont peu diversifiés. D'abord, il n'y a presque aucune référence absolue, mise à part une allusion à la *Bretagne* (p.43), région d'origine de Pauline. La sémantique dénote cependant un paysage urbain, avec des références aux *villes* (p.9), aux *rues* (p.146), à l'*autoroute* (p.167), ou encore au *périphérique* (p.168). Ensuite, les lieux principaux de l'intrigue, définis par les activités des personnages, sont minimaux et clos sur eux –mêmes, avec principalement l'appartement de Tony et, dans une moindre mesure, le lieu de travail de ce dernier, l'entrepôt ferroviaire. À côté de ces deux espaces, l'aéroport constitue par ailleurs un autre lieu important. Associé à des émotions, il est la scène des grands bonheurs, lors des retrouvailles entre Tony et Pauline, puis de la douleur et de la jalousie, lorsque Tony épie celles entre Pauline et Guillaume. Par la suite, l'aéroport constituera aussi un lieu d'errance pour Tony, qui assimile cet endroit à un souvenir heureux avec Pauline.

Il émerge alors un cadre spatial dont les trois principaux lieux qui le composent reflètent chacun une facette de la relation entre les deux protagonistes centraux : l'appartement de Tony est relatif à la vie quotidienne avec Pauline ; l'entrepôt ferroviaire, lieu de travail, sépare Tony de Pauline et de l'univers affectif qui lui est associé ; enfin, l'aéroport, est un lieu lié aux affects car il représente l'espace de transition entre la vie avec ou sans Pauline. C'est au sein de ces trois endroits que vont se résumer les déplacements de Tony jusqu'à sa disparition. Plus tard, l'appartement de Pauline constituera un nouveau lieu important pour l'intrigue, puisque c'est là que le père va aller demander de l'aide et que les vérités vont éclater au grand jour. Notons que de ces lieux parfois ouverts sur l'extérieur (aéroport, entrepôt ferroviaire), il ressort cependant toujours l'impression qu'ils « enferment » les protagonistes et qu'ils les isolent du monde social, tant les personnages semblent vivre en vase clos. Là encore, les espaces ont donc une fonction structurante dans le récit, puisqu'ils préfigurent les interdépendances entre les protagonistes.

Au niveau des personnages, on dénombre deux protagonistes centraux, Tony et Pauline, ainsi que deux personnages secondaires qui sont en même temps les narrateurs de l'histoire, le père

de Tony et Guillaume, l'amant de Pauline. À l'instar des autres romans, on devine un milieu social modeste : Tony a abandonné ses études et, sans diplôme, il travaille dans un entrepôt ferroviaire. En revanche, *Seuls* se distingue du fait qu'il est l'unique récit à donner quelques succinctes caractéristiques physiques⁴. L'attention accordée dans ce récit au physique des personnages tient au fait que l'antagonisme qui oppose la laideur de Tony à la beauté de Pauline est ici constitutif de l'intrigue : d'une part, il renforce le sentiment d'amour impossible entre ces deux individus ; d'autre part, c'est sur cette opposition physionomique que vont se fonder certains phénomènes psychologiques comme la frustration, le sentiment d'infériorité, ou encore le besoin de revanche.

Une autre particularité de la configuration des personnages réside dans le fait que les deux narrateurs sont davantage des témoins des événements que leurs initiateurs. Spectateurs d'une scène, ils n'interviennent pas en actes. Par ailleurs, comme les deux narrateurs n'entrent jamais en contact l'un avec l'autre dans l'intrigue (mis à part dans les toutes dernières lignes), il apparaît que l'ensemble des personnages forme une relation triangulaire, avec respectivement en chaque angle Tony, Pauline, et soit le père de Tony soit Guillaume, suivant lequel des deux narre l'histoire. Dans chaque cas, nous sommes dans le registre de l'intime : entre Tony, amoureux de Pauline, et cette dernière, il s'agit d'une relation amicale basée sur de la mauvaise foi réciproque, l'un et l'autre feignant l'indifférence ; entre le père et Tony, c'est une relation filiale ; entre Pauline et Guillaume, il s'agit d'une relation amoureuse ; enfin, le lien qui unit Pauline au père de Tony est quant à lui utilitaire, car il naît par la force des choses lors de la disparition de Tony.

Le contexte de huis-clos de *Seuls* se singularise donc avant tout par le dispositif relationnel particulier qui pose les deux protagonistes centraux dans une scène composée de lieux « clés » préfigurant leurs états psychologiques, et à laquelle ne semblent assister, de manière indépendante, que les deux narrateurs.

⁴ Tony est décrit physiquement en page 10: « petite taille », « épis », « lunettes aux contours épais », « menton [...] trop petit sous le sourire qu'il tenait fermé », « dents jaunes et mal placées ». De Pauline, on apprend les « yeux verts » (p. 109) et la blondeur de cette « jolie fille » (p.84), « une fille au visage trop doux » (p.85).

Loin d'eux

Loin d'eux ne déroge pas à la logique de l'abstraction spatiale et de la condensation relationnelle. Cependant, le contexte est ici complexifié par le nombre plus important de personnages.

Par rapport aux autres récits, *Loin d'eux* présente un contexte spatial plus précis, avec plusieurs références absolues comme la *rue de Rennes* (p.74), *La Bassée* (p.74 ; 76), *la gare d'Austerlitz* (p.41), *Orléans* (p.41), *Les Aubrais* (p.41). Mentionnées relativement aux déplacements de Luc entre Paris et la province, ces allusions nous permettent de localiser géographiquement le récit. *La Bassée* se situant dans le Nord, près de Lille, cette notation nous permet de contextualiser l'histoire dans une province bien précise, que l'on sait ravagée par les deux guerres mondiales, et par ailleurs très pluvieuse. Le cadre pose ainsi en arrière-fond un univers sombre, chargé historiquement, créant une atmosphère particulière empreinte d'une certaine gravité. Ces références sont constitutives de l'intrigue, dans la mesure où l'image que l'on se fait de cet endroit présage la mélancolie des personnages. À l'intérieur de ce cadre, le cœur du récit se situe dans un type de huis-clos similaire à celui d'*Apprendre à finir* : c'est dans la maison familiale de Jean et Marthe (les parents de Luc) que se vit le deuil. Les autres lieux utiles à l'intrigue renvoient au quotidien et aux activités de Luc à Paris, à savoir son petit meublé et le bar *Le Chien Jaune*, où il travaille. On repère également des références spatiales elliptiques mais importantes pour l'intrigue, liées à des émotions, comme le chantier où travaille Jean, qui reste associé dans l'esprit du père à l'annonce du suicide de Luc par les gendarmes.

Dans *Loin d'eux*, la configuration relationnelle se distingue comme dans les autres récits par le niveau privé. Il se réalise cependant ici à travers un nombre plus important de personnages, six au total, liés par des relations familiales et générationnelles : entre parents (Jean et Marthe) et fils (Luc) ; entre frères (Jean et Gilbert) ; entre époux (Jean et Marthe ; Gilbert et Geneviève) ; entre cousins (Luc et Céline). Dans cet espace relationnel qui ne dépasse donc pas le cadre de la famille, il n'y a pas d'ouverture sur la société extérieure, mis à part lors de l'annonce du suicide par les gendarmes, ou encore dans les allusions à la fille du bar dans les narrations de Luc. Comme pour les autres récits, l'origine sociale des personnages est le milieu prolétaire : Jean est ouvrier sur un chantier, la maison est simple, Luc travaille comme serveur dans un bar à Paris.

La proximité des liens qui unissent les personnages met au premier plan la sphère privée et la vie quotidienne, lesquelles s'illustrent par exemple dans les passages renvoyant au vivant de Luc, lors des repas de famille quand il rend visite à ses parents, « petits plats dans les grands » qui donnent lieu à toute une mise en scène pour marquer l'événement :

A chaque fois que j'y vais, chez eux, toujours le même massacre quand, sortis les beaux couverts (papa qui met la table), la vieille nappe d'Italie, dans le salon et sans la télé, parce qu'on se dit qu'avec ce serait se négliger nous-mêmes et perdre de l'intensité qu'on veut donner à ce moment-là, les petits plats dans les grands comme dit maman, à chaque fois, dans la cuisine, quelque chose ne tourne pas comme il faudrait, elle qui ne trouve plus le couteau électrique, lui que ça agace, qui mastique sa dent creuse des fois que l'agacement, sur ses yeux noirs, on ne l'aurait pas vu, elle encore qui panique, s'acharne sur les tiroirs, relave encore de la vaisselle, oublie une casserole sur le feu, quelque chose qui brûle et elle qui n'en peut plus, qui refuse que je l'aide, lui qui ne bougerait pas, jamais, le petit doigt à peine pour dire il manque le sel, un verre qui tombe et éclate, le silence tout autour et ma main que je regarde, instinctive, rapide, qui arrache une cigarette à son paquet. (LE, 47)

Cet extrait montre la tension qui particularise pour une part l'atmosphère de *Loin d'eux* au niveau du cercle familial, où les moments partagés, préparés, apprêtés, sont aussi bien attendus que craints. C'est dans cette promiscuité électrique des personnages que se joue la question psychologique.

L'atmosphère solennelle et étouffante créée par le contexte relationnel et spatial est ainsi à la fois le miroir et la scène d'une famille en souffrance qui essaie de comprendre le suicide de leur proche.

Conclusion sur la ressemblance des mondes à chaque fois mis en place

En somme, les romans présentent une configuration de récit commune, celle du huis-clos. Ce dernier se caractérise d'abord par l'économie de personnages qui filent la trame de l'histoire, et ensuite par la nature privée des liens qui unissent ces derniers (d'amour, d'amitié,

de famille, de générations). Au niveau spatio-temporel⁵, ces huis-clos se distinguent par un univers resserré et « abstrait » (peu de références absolues), dans lequel le logement (l'appartement ou la maison) s'avère particulièrement révélateur des drames qui se jouent. Le caractère très routinier, quotidien, répétitif, des activités des personnages renforce par ailleurs l'impression de « banalité » qui émerge du cadre spatial et élargit dans un même temps la place laissée au registre psychologique.

Le récit repose donc d'un côté sur un principe de condensation, au sens où il y a un maximum d'émotions dans un contexte minimum, et d'un autre côté sur un principe de détachement, du fait que le cadre spatial et relationnel des personnages est isolé du monde alentour. Le verrouillage du spectre relationnel met ainsi en place un cadre intime propice au déploiement des sentiments.

Il reste à expliquer comment ces drames en huis-clos se structurent au niveau du récit pour permettre aux configurations mentales de prendre leur essor. C'est ce qui nous intéresse dans le point suivant.

2.3 La structure du récit : un bouleversement initial et une implosion finale

Les situations privées que nous venons d'évoquer présentent cette particularité qu'elles naissent toujours d'un bouleversement initial. À partir de là, un drame s'ouvre pour les personnages, et le roman se précipite et se déroule sur un laps de temps relativement court, celui de la crise, jusqu'à une implosion finale. Voyons comment se déploie cette structure au sein des romans.

Dans *Loin d'eux*, la disparition du fils marque le point de départ du récit. Ce récit démarre donc à un moment où la rupture a déjà eu lieu, après le suicide de Luc. Ce récit constitue un cas particulier par rapport aux autres romans, avec la mort au début, la suite du roman concernant les survivants. C'est la narration homodiégétique de Geneviève, la tante de Luc, qui entame le récit :

C'est pas comme un bijou mais ça se porte aussi, un secret. Du moins, lui, c'était marqué sur le front qu'il portait une histoire qu'il n'a jamais dite. Ou bien, s'il l'a dite, c'est à mi-teinte à travers des formules à lui, tout en

⁵ Nous reviendrons ultérieurement (chapitre 4) de manière plus précise sur le niveau temporel.

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. (LE, 9)

Le roman correspond à la crise du deuil et prend fin avec le discours culpabilisateur de Céline pour elle-même et pour les autres, qui remet en question les conventions et expose au grand jour l'effet dévastateur du silence et l'absence de communication au sein de la famille.

Dans *Seuls*, la situation psychologique naît également d'un bouleversement initial, le retour de Pauline, la femme aimée, constituant ici l'élément déclencheur de l'histoire. Ce roman se distingue par le fait que la mort intervient, à l'opposé de *Loin d'eux*, en fin de récit. Jusqu'au dénouement funeste, le bouleversement initial va engendrer une succession d'états : le retour de la femme aimée donne d'abord lieu à un univers de rêves, de fantasmes, où Tony imagine une vie amoureuse avec Pauline ; puis, il y a une désillusion et une disparition, celle de Tony lorsqu'il prend conscience de la vanité de ses rêves ; ensuite, il y a une dérive dans la folie, qui mène finalement au meurtre de Pauline. *Seuls* a une particularité supplémentaire par rapport aux autres romans (qu'il partage avec la fin de *Ceux d'à côté*), puisqu'il s'agit ici d'une histoire qui fait entrer le suspense. Dans la dernière partie du récit, on s'inquiète en effet du sort de Tony : ses proches le cherchent et la tension monte jusqu'à ce qu'on le découvre finalement dans une mise en scène morbide.

Dans *Apprendre à finir*, le bouleversement émotionnel déclencheur de récit correspond au retour du mari infidèle accidenté :

Il y aura toujours quelqu'un pour repeindre les plinthes. Toujours quelqu'un pour colmater les brèches et enduire les plâtres qui se fendent. Et je n'aurai plus à m'inquiéter de savoir quelles mains sauront tenir avec dans la poigne ce qu'il faut de force et dans l'œil de précision, la lourdeur du sécateur pour que les troènes ne débordent pas, pour que les thuyas ne s'étouffent pas. Il y aura quelqu'un, je me disais, il y aura quelqu'un parce que je savais qu'un jour il irait mieux. Parce qu'on m'avait dit : demain. Demain il rentrera. (AF, 7)

Là aussi, ce bouleversement va connaître une évolution, la narratrice passant par divers états psychologiques : l'espoir de la reconstruction de l'amour, la prise de conscience du déni de la réalité, et enfin la résignation et le renoncement à ressusciter son couple.

Dans *Ceux d'à côté*, le bouleversement initial qui permet d'amorcer le récit correspond au viol de Claire, la voisine et amie de Catherine. Le déménagement de Claire et de son ami Sylvain, suite au drame, va donner lieu à des configurations psychologiques particulières chez l'un et l'autre des deux narrateurs homodiégétiques que sont Catherine et l'homme qui a commis l'agression. Son départ va les plonger tous les deux plus profondément dans la solitude et l'ennui de vivre. De même, pareillement à *Seuls*, le bouleversement initial ouvre sur un monde de rêves et de fantasmes. Comme dans *Seuls* également, ce roman fait intervenir le suspense, lorsqu'à la fin du récit l'homme suit Catherine dans la rue, et où l'on ne sait s'il va finir par la rattraper et l'aborder.

Ainsi, au vu de l'examen des quatre romans, deux systèmes se dégagent. Dans *Apprendre à finir* et *Seuls*, on observe une structure ternaire : retour – espoir - désillusion. La différence réside dans la façon dont va finalement aboutir la désillusion dans chacun des récits: la résignation dans le premier, la folie et le meurtre dans le second. Dans *Ceux d'à côté* et *Loin d'eux*, on observe une structure binaire : viol/suicide - culpabilité.

Ces deux structures sont symétriquement inverses l'une de l'autre : dans le premier système (*Apprendre à finir* et *Seuls*), un espoir initial (espoir de l'amour dans les deux cas) débouche sur une désillusion finale (renoncement à l'amour dans *Apprendre à finir* et meurtre dans *Seuls*), tandis que dans le deuxième système (*Ceux d'à côté* et *Loin d'eux*), la désillusion initiale (le viol et le déménagement de la meilleure amie dans le premier, le suicide du fils dans le second) aboutit à un espoir final (celui de trouver sa place dans la société dans *Ceux d'à côté* et celui d'atténuer la douleur de la mort du fils dans *Loin d'eux*).

Il apparaît ainsi que tous les cas attestent de la ductilité du « subi ». La configuration psychique des personnages en souffrance ne reste pas stationnaire : le « subi » évolue, se guérit ou empire.

2.4 Les versants psychologiques des drames en huis-clos

Après avoir analysé la configuration du huis-clos et de la vie privée mise en place dans les différents romans, il convient à présent d'étudier comment, dans ce cadre particulier, se déploient les versants psychologiques du drame. Avant de nous pencher plus spécifiquement (dans le chapitre 2.5) sur la configuration psychologique d'un type particulier de personnage, celui qui « subit », et d'en analyser les différentes facettes au fil des romans, nous allons en première instance dégager les grands axes psychologiques récurrents qui émergent des histoires racontées.

2.4.1 Le huis-clos, scène du drame de l'incommunicabilité : la culpabilité et le déni de la réalité

Nous avons vu que les huis-clos instaurés par l'auteur mettent en scène des personnages unis par des liens étroits (amoureux, familiaux, générationnels, amicaux), dans des univers resserrés et peu ouverts sur l'extérieur. Paradoxalement, ou peut-être à cause de ces mondes fermés sur eux-mêmes, l'intensité des liens relationnels s'assortit d'une absence de communication entre les personnages. Ces derniers sont proches physiquement et relationnellement, mais lointains les uns des autres dans leurs pensées : malgré leur promiscuité, ils ne sont qu'une juxtaposition de solitudes, victimes du jeu de rôle et des non-dits qui délitent leurs relations. Se jouent alors des drames de l'incommunicabilité dans des univers où les êtres se côtoient sans se comprendre, communiquent à demi-mot ou à travers leurs silences, et censurent la parole vraie. Dès lors, l'antinomie est posée : le non-dit se fait renforçateur d'intensité ou de violence dans la relation, car dans son cumul il provoque une implosion ou un tournant émotionnel.

L'incommunicabilité, liée au sentiment qu'éprouvent les individus de jouer un rôle, se déploie chez Mauvignier en deux polarités de la vie psychologique. Dans certains récits (*Seuls, Loin d'eux*), l'échec communicationnel peut déboucher sur de la culpabilité ; dans d'autres (*Apprendre à finir, Ceux d'à côté, Seuls*), sur le déni de la réalité et l'invention de vies imaginaires. L'incommunicabilité se manifeste en outre dans le caractère rétrospectif de la prise de conscience des désastres. Dans chacun des romans, ces drames de

l'incommunicabilité se regrettent et tentent de s'infléchir alors même qu'il est déjà trop tard : la rupture a déjà eu lieu, et elle est irréversible. C'est toujours rétrospectivement que les personnages réalisent leurs échecs relationnels et les conséquences irrémédiables de leurs non-dits, ce qui intensifie encore le sentiment de culpabilité.

Monographies descriptives

L'incommunicabilité, la culpabilité, le déni de réalité, ainsi que le regret rétrospectif sont surinvestis dans chacun des récits, mais dans des proportions variables. De même, leurs conséquences sur la trame de l'histoire varient d'un texte à l'autre. Nous nous proposons ici de présenter la configuration spécifique à chaque roman. L'ordre de cette série de monographies descriptives correspond au degré de complexification présenté par chacun des récits : à chaque nouvelle entrée, il faut comprendre que le roman possède les ressorts psychologiques observés dans le roman précédent, auxquels s'ajoute une nouvelle notion. Ainsi, dans *Loin d'eux*, l'incommunicabilité s'accompagne du sentiment de culpabilité et du regret rétrospectif ; dans *Seuls*, l'incommunicabilité débouche également sur ces deux sentiments, mais elle comporte en plus une autre dimension, le déni de réalité ; puis, dans *Apprendre à finir*, on trouve également ces notions d'incommunicabilité, de culpabilité et de déni de réalité, mais cette fois conjuguées à une nouvelle caractéristique, à savoir un jeu de rôle pervers ; enfin, dans *Ceux d'à côté*, il s'ajoute à tous ces mêmes éléments un aspect supplémentaire, celui de l'imagination.

Loin d'eux : le sentiment de culpabilité et le regret rétrospectif

Dans *Loin d'eux*, la culpabilité est un sentiment particulièrement prégnant, conséquence de l'incommunicabilité qui réside entre les protagonistes.

Un détour par la littérature spécialisée nous paraît ici judicieux pour fonder précisément notre propos. Nous nous référerons principalement dans cette optique à l'ouvrage de Laplanche et Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse* (1967). En psychanalyse, le « sentiment de culpabilité » connaît une acception très large. Nous entendrons ici ce terme dans le sens d'« état affectif consécutif à un acte que le sujet tient pour répréhensible » (Laplanche et Pontalis 1967 : 440). Dans *Loin d'eux*, c'est l'impression d'aveuglement et d'incapacité à sortir Luc de sa détresse qui conduit au sentiment de culpabilité. L'incommunicabilité à

l'origine de ce sentiment est omniprésente : jamais les parents ne manifesteront ouvertement leur amour pour leur fils, et jamais Luc ne parviendra à exprimer ce qu'il attend de la vie. La peur de la réaction de ses proches fait obstacle à la vérité. S'installe donc un dialogue de façade, qui n'existe que pour la forme. Lorsque Luc rentre le week end à *La Bassée* pour retrouver ses parents, les deux parties appréhendent le moment des repas, rituels imitant le mode « petit bourgeois » pour donner une contenance aux retrouvailles. Mais chacun, père, mère et fils, a conscience en silence de jouer un rôle. Tous le regrettent, mais aucun n'a le courage de briser cette routine, confortable pour la paix familiale, insupportable pourtant pour chacun, et avant tout pour Luc. Rétrospectivement, ces épisodes de mutisme donneront lieu, lors du suicide de Luc, au remords et au sentiment de culpabilité chez tous les membres de la famille. Le pire arrivé, les parents, l'oncle et la tante, ainsi que la cousine prendront en effet trop tardivement conscience des désirs effrénés et empêchés de Luc. Le passage suivant, pris en charge énonciativement par Jean, le père de Luc, illustre bien cette culpabilité invincible qui s'installe en lui :

J'aurais dû dire autre chose, quoi, je ne sais pas vraiment. En tout cas ne pas rester comme j'étais, et rompre les silences invisibles qui tuent. J'étais juste incapable de mesurer rien de ce qu'il vivait, de comprendre en vrai son drame, *son drame*, comme depuis j'ai entendu ça cent fois, les langues qui finissent par torcher tout ça, emballé de ce petit mot, Luc, *son drame*. (LE, 84)

La dernière partie du livre (p.116 à 121), narrée par Céline, porte à son paroxysme le sentiment de culpabilité et de honte. À plusieurs égards, elle fait écho au titre du roman :

Moi loin de lui finalement, comme eux tous, loin de lui et pourtant son ombre qui m'entourera de sa chaleur, et puis ça aussi, en quelques secondes me disant contre lui, son refus du monde : cette fois pour lui c'était peut-être temps d'en finir avec son mutisme, ses yeux à force de se fermer qui niaient le silence, et l'envie si forte de se taire qui devenait bruyante. (LE, 117)

Ce passage illustre bien le visage double de l'incommunicabilité, qui prend à la fois la forme d'un désir trop fort pour être avoué et celle d'une exigence tant absolue et idéaliste à l'égard du monde extérieur qu'elle en devient inexprimable. Près d'eux, mais loin d'eux. Fermer les yeux pour rêver la vie, le fils que l'on voudrait avoir. Nier la réalité et transformer les autres en ce que l'on voudrait qu'ils soient.

Seuls : le déni de la réalité

Dans *Seuls*, l'incommunicabilité donne lieu à une configuration mentale particulière, que Freud a nommé « le déni de réalité ». Ce terme désigne le « mode de défense consistant en un refus par le sujet de reconnaître la réalité d'une perception traumatisante » (Laplanche et Pontalis 1967 : 115). Ainsi, Tony se persuade d'un possible amour avec Pauline, tandis que cette dernière refuse de voir les sentiments que lui porte Tony. Dans un mécanisme de défense s'apparentant à de la mauvaise foi, tous deux refusent d'affronter la réalité extérieure. Dans un mensonge commis envers l'autre et surtout envers lui-même, chacun entretient une parodie de couple. Là aussi, ce n'est que rétrospectivement, lorsque le mal a déjà gangrené les protagonistes, que se mesure la portée destructrice des non-dits :

Et de savoir qu'il jouait cette parodie du couple, Tony, savoir que lui-même trouvait plaisir à la moquerie alors qu'il n'avait jamais tiré sa force que de Pauline, il a avoué que cette pensée lui faisait honte maintenant, au moment où chez moi il est venu tout dire, tout raconter de ce qui ne tenait pas dans sa tête, lui sortait du cœur et des yeux qu'il avait, comment dire, hors de lui, rouges des larmes qu'il retenait depuis trop longtemps. (S, 47, narration du père).

Ce passage met distinctement en exergue la manière dont l'incommunicabilité conjugue le jeu de rôle au déni de réalité. En ce sens, on se rapproche ici des mises en scène des repas à *La Bassée* que nous avons vues dans *Loin d'eux*.

Apprendre à finir : un jeu de rôle pervers

Le ressort psychologique saillant qui distingue la relation des protagonistes d'*Apprendre à finir* réside dans un jeu de rôle perverti par l'incommunicabilité. Comme nous l'avons entrevu précédemment, les personnages se trouvent en effet dans une configuration muette marquée par l'antinomie amour/haine, qui les amène à se fondre dans un rôle que pourtant ils rejettent en leur for intérieur. La narratrice, devant son mari accidenté, alité, incapable de se mouvoir, prend un rôle bienveillant de soignante et refoule tous ses sentiments de colère quant à l'infidélité passée. De même, le mari ravale son désamour en se pliant à ses soins. Tous les deux ont le sentiment d'être la marionnette (elle spirituellement, lui

physiquement) de l'autre. La colère réciproque est tue, comme tous les autres sentiments. Les attitudes deviennent machinales, les mots sont bannis. De même, la narratrice nie la réalité de l'amour défunt. Au retour de son mari accidenté au domicile familial, elle voit dans cette convalescence un salut pour leur couple. Puisqu'il est incapable de se déplacer, elle le sent à nouveau « en sa possession », lui qui avait été infidèle avant l'accident. Elle se réjouit de le voir obligé de recevoir ses soins et surtout incapable de rejoindre son amante. Dès lors, la convalescence s'apparente à une « prise d'otage » : comme dans *Loin d'eux*, chacun est assujéti à un rôle, et les silences sont loi. La narratrice sait que son mari de l'aime plus, mais elle s'obstine pourtant à refuser la réalité. Elle s'invente alors un monde où elle se fait salvatrice et où l'amour retrouvé de son mari sera sa monnaie d'échange. S'instaure ainsi une situation paradoxale : plus le malade reprend force, plus elle espère un nouveau départ, mais plus elle sent aussi que son mari lui échappe. Lorsqu'il parvient à nouveau à marcher, la réjouissance qu'aurait dû susciter l'événement donne au contraire lieu à l'angoisse de le voir partir définitivement. La narratrice connaît des sentiments complexes et antinomiques, où la paranoïa l'amène à regretter le temps où son mari était immobilisé et sous son entière dépendance. Au final, il apparaît que la stratégie perverse choisie par chacun des deux personnages pour fuir ou posséder l'autre est nourrie par le mutisme omniprésent qui caractérise leur relation.

Ceux d'à côté : l'invention de vies imaginaires

Le phénomène de déni de la réalité s'observe également dans *Ceux d'à côté*, mais il trouve ici une variante puisque non seulement les protagonistes nient la réalité, mais ils tentent en plus d'oublier la vacuité de leur existence ou leur sentiment de culpabilité dans des vies imaginaires. En psychanalyse, la notion d'« imaginaire » désigne la propension du sujet à se constituer à partir d'une image, appelée « moi spéculaire » (Laplanche et Pontalis 1967 : 195). Ici, nous adopterons une acception plus large, en considérant l'invention de vies imaginaires comme l'attitude qu'ont les personnages à se rêver une autre existence. Chez les « rêveurs » de *Ceux d'à côté*, les excitations ont leur origine dans le monde extérieur (elles sont au départ extérieures à l'appareil psychique) et aboutissent à une illusion d'intériorité à travers la production d'images mentales. C'est donc ici un processus « progrédient » qui permet l'émergence de la psychose hallucinatoire (Jouve 1992 : 88), au sens où il va de

l'extérieur (le monde) vers l'intérieur psychique (par opposition à la voie « régrédiente », qui va de l'inconscient du sujet à la représentation).

Ainsi, Catherine va se rêver victime de l'agression subie par Claire : elle va se repasser dans sa tête le film imaginaire de l'agression et essayer d'éveiller ce qu'elle éprouverait en sentant le souffle du violeur. La recreation de cet événement traumatisant vécu par son amie montre que Catherine joue un rôle dans une réalité qui ne lui convient guère. Elle est constamment dans une quête d'elle-même, et le départ de sa voisine et amie suite à l'agression la jette dans un vide existentiel incommensurable. Consciente de la vacuité de sa vie, elle remplit son quotidien de musique, seule passion et seul remède à son vide intérieur. Elle considère son existence comme une accumulation d'échecs : amoureux, professionnel, relationnel. Catherine se cherche une place dans la société, mais le manque de réponse à ses questions l'amène à se déprécier constamment et à considérer le caractère absurde de sa vie réglée comme une mécanique. Ses idéaux se sont peu à peu délités pour faire place à une existence routinière et sans joie. Elle est consciente de jouer un rôle pour se fondre dans le conformisme du monde et « devenir quelqu'un » :

Comme si, oui, comme ma mère dit parfois que mon père, lui, il était *doué* pour la vie. Comme si les autres n'avaient qu'à se reprocher à eux les jours ternes, comme s'il fallait se dire, eh bien oui, c'est comme ça, tant pis pour moi, je ne suis pas douée pour la vie, je n'ai qu'à regarder les autres avec ce talent qu'ils ont d'être *doués* pour la vie et me dire, restons là, tranquille [...]
Et on épie dans leurs gestes les gestes qu'il faudrait faire. Sans dire qu'on épie. Sans dire qu'on regarde comment ils respirent ni avouer qu'on répète les gestes devant la glace, pour voir si on peut un jour, à force de travail, ressembler à l'image qu'ils donnent. (CC, 75)

La narratrice est lucide quant à la vacuité de sens des lieux communs, du manque de réalité de ces expressions figées que l'on attribue aux personnes « qui ont réussi », mais, inconnue à elle-même, elle écoute malgré tout la mouvance que dicte la société.

Les propos de l'homme marquent la même quête de soi et la même résignation face au monde alentour, avec en plus un sentiment de culpabilité relativement à l'acte commis :

Parce que je n'en sais rien, de qui je suis. Eux, ils ont bien la réponse, ils savent bien comment on les traite, les types comme moi [...] (CC, 64)

Les deux narrateurs se rejoignent ainsi dans ce sentiment d'inconnu face à eux-mêmes et dans l'impression que leur vie leur échappe, ou qu'ils échappent à la vie. La résignation à se conformer aux normes, en jouant un rôle, paraît alors le seul moyen de survivre dans un monde avec lequel ils ne sont pas en adéquation.

2.4.2 Un passé récurrent à l'horizon : la guerre d'Algérie ou la violence originaire

Une réminiscence sur un passé à l'horizon intervient de manière récurrente dans chacun des récits. Tous en effet font écho, à travers le vécu d'un personnage, à une violence originaire, la guerre d'Algérie.

Dans *Loin d'eux*, on apprend ainsi que Jean, le père de Luc, a connu de très près et douloureusement la guerre d'Algérie. Cette expérience lui a donné de grandes désillusions, et les aspirations de son fils lui sembleront dérisoires en comparaison de ses souvenirs. Le décalage ressenti deviendra même un facteur d'incompréhension entre le père et le fils. Le premier va en effet penser que son fils, relativement à ce que lui-même a vécu, ne connaît rien de la souffrance et que ses tourments ne sont que caprices et superficialité:

Mais on s'engueulait surtout à cause de ça, parce que pour Jean, du coup, les jeunes d'aujourd'hui ne doivent rien dire d'autre qu'accepter les situations qu'on leur a faites. Et même si ce n'est pas terrible, Jean finit toujours par dire, c'est toujours mieux que nous bordel. La vision qui reste pour nous des corps pourris, étendus dans la nuit d'Alger. (narration de Marthe, LE, 24)

Le motif de la guerre d'Algérie apparaît ici comme un moyen de manifester le décalage générationnel et émotionnel qui déchire les personnages

Dans *Apprendre à finir*, l'Algérie apparaît également, à travers de brèves allusions qui semblent expliquer en partie la violence physique du mari :

[...] je me disais, le mieux cette fois ce serait d'y aller en avion parce que moi je n'ai jamais pris l'avion et que lui ne l'avait pris qu'une fois, pour l'Algérie peut-être, ou

bien seulement l'hélicoptère - alors je me disais que ce serait bien, pour nous. (AF, 92)

L'allusion à l'expérience traumatisante de la guerre, constitutive de la construction de sa personnalité, fait écho à la violence du mari.

Dans *Seuls*, plusieurs échos renvoient également à cet événement. Dans le passage suivant, le père de Tony imagine ce dernier venant se confier à lui en osant la parole vraie :

C'est là, dans le bus, qu'il aura pensé à son père et se sera dit, je vais aller voir papa, je vais lui dire, pour une fois écoute-moi et ne dis rien de ce que tu aurais voulu que je sois et que je ne suis pas, de ce que maman aurait voulu que je sois et que je ne suis pas. Ne dis rien de nos vieilles histoires mais parle-moi de l'Algérie, ne parle pas des regrets ni des enfances difficiles, parle-moi d'Alger et ne parle plus de nous ni de moi qui n'appelle jamais et qui n'était rien qu'ingratitude, déjà, quand maman est morte. (S, 102)

On perçoit que le vécu de la guerre touche le père dans son intimité la plus profonde et que l'évocation de cette expérience douloureuse constitue pour lui une amorce au dialogue. L'allusion à ces souvenirs sombres initie en outre celle d'un autre drame, la mort de la mère de Tony. Dans la logique de l'association d'idées, un traumatisme en appelle ainsi un autre dans la narration.

Un autre écho de la guerre d'Algérie intervient lorsque le narrateur tente de comprendre la haine et le dégoût de la vie de son fils. Il revit alors une expérience passée insoutenable:

Comme si moi j'avais pu lui raconter, à lui, Tony, à d'autres, les souvenirs honteux que je traîne de ma jeunesse quand elle est allée s'esquinter sous le soleil, là-bas, de l'autre côté de la mer. Et cette envie de vomir que personne n'a jamais voulu voir parce que j'aurais voulu dire, et je le disais parfois, soûl, quand personne n'écoutait plus, que j'avais ramené d'Algérie la souillure des brodequins français quand ils ont écrasé le ventre et le visage d'une femme enceinte – oui, ça, je l'ai vu, je me tais, j'écoute, vas-y Tony, parle, toi, parle et crache et fais rouler la haine qui te porte. (S, 116)

On devine ici la difficulté à exprimer le traumatisme lié à la guerre. L'évocation du sentiment de souillure le ramène aux tourments de son fils. Le père se sert ainsi de son expérience pour amener son fils à parler enfin et à exorciser sa douleur.

En somme, les réminiscences de la guerre d'Algérie tiennent lieu de pendant historique aux drames subis. Dans chaque récit, la souillure liée à la guerre apparaît comme un sentiment « refoulé », au sens freudien du terme, puisque dans un mécanisme défensif inconscient, les personnages ont enfoui en eux le conflit psychique suscité par les souvenirs traumatisants. Mais la blessure est latente. Comme si le drame communicationnel individuel était un écho ou une conséquence du traumatisme collectif de la guerre, le mutisme des personnages semble trouver une explication dans un passé jamais guéri. Les échos ponctuels à l'Algérie représentent ainsi autant de retours du refoulé. Jamais anéantis, les souvenirs douloureux enfouis tendent à réapparaître et reviennent à la surface de manière déformée, puisque leur reviviscence est souvent suscitée par association d'idées, sous le coup de la colère ou du chagrin. De manière plus générale, ces réminiscences récurrentes permettent en outre de restituer la manière dont a été vécu l'événement à travers différentes sensibilités masculines. Leur point commun réside dans un sentiment refoulé de honte et de colère, ainsi que dans l'impossibilité à exprimer les images traumatisantes⁶.

Conclusion sur les versants psychologiques récurrents des histoires racontées

L'analyse des déterminants psychologiques récurrents des histoires racontées nous amène donc à constater une matrice commune aux mondes psychiques à chaque fois mis en place. L'espace des huis-clos, avec peu de personnages unis par des liens étroits et un cadre spatio-temporel minimal, de même que l'amorce des récits par un bouleversement initial et un passé à l'horizon, la guerre d'Algérie, qui revient, posent en effet au centre de ces œuvres le drame de l'incommunicabilité, avec toutes les conséquences destructrices qu'elle comporte. Qu'il s'agisse du déni de réalité dans *Seuls*, des phénomènes d'invention de vies imaginaires dans *Ceux d'à côté*, du regret rétrospectif dans *Loin d'eux*, ou encore du déni de la réalité

⁶ Notons également que dans son récit *Des Hommes*, paru en 2009, Mauvignier reviendra sur la guerre d'Algérie, à l'intérieur d'une structure romanesque de « retour du refoulé ». Plus largement, on peut se demander ce qui a poussé Mauvignier à utiliser de manière récurrente cet événement historique dans ses récits. Plusieurs de ses entretiens nous apprennent que son père a connu la guerre d'Algérie et qu'il lui a montré, des années après, ses propres photos (www.laurent-mauvignier.net)

assorti de perversion dans *Apprendre à finir*, chaque névrose subie correspond à une manifestation différenciée de l'incommunicabilité.

Nous nous proposons à présent de passer à un palier supérieur du versant thématique de cette écriture, en analysant les conséquences de cet échec relationnel sur un type de personnage particulier.

2.5 Une configuration psychologique récurrente : le « personnage qui subit »

Au centre des grands versants psychologiques sur lesquels sont axés les drames en huis-clos, un personnage est particulièrement affecté par les événements. Nous appellerons ce dernier le « personnage qui subit ».

Définition psychanalytique

Pour définir les différents termes spécialisés de ce chapitre, nous nous baserons principalement sur les travaux de Freud, notamment *Die Verdrängung (Le refoulement, 1915)*, *Das Unbewusste (L'inconscient, 1915)*, ou encore *Hemmung, Symptom und Angst (Inhibition, symptôme et angoisse, 1926)*, repris par Laplanche et Pontalis dans *Vocabulaire de la psychanalyse (1967)*.

Définissons d'abord précisément ce que nous entendons par la désignation du « personnage qui subit ». Le « subi » est un terme rattaché en psychanalyse freudienne aux notions opposées d'activité et de passivité, ainsi qu'à celles de masochisme et de sadisme. La première opposition, celle d'activité/passivité, souvent associée au domaine sexuel, est un des couples fondamentaux de la vie psychique, qui « spécifie des types déterminés de buts pulsionnels » (Laplanche et Pontalis 1967 : 10). Ces deux notions, à la fois opposées et indissociables l'une de l'autre, trouvent leur critère définitoire à travers le concept de « but ». L'« activité du but » se caractérise par « la pulsion d'emprise » (Laplanche et Pontalis 1967 : 364), qui renvoie au processus dynamique dont le but du sujet est de dominer l'objet par la force. La « passivité du but » désigne quant à elle la position de mise à merci de l'autre, ou plus largement le manque d'initiative par rapport au but. Le sujet qui « subit » se rapproche donc de cette deuxième manifestation : chez lui, les deux notions couplées et opposées

d'« activité » et de « passivité » coexistent, mais la passivité est en proportion dominante sur l'activité. La « passivité quand au but » qui prévaut chez le « personnage qui subit » se rapproche des exemples où le sujet veut être maltraité, comme le masochisme : « Le masochisme répond à un retournement contre la personne propre en même temps qu'à un renversement de l'activité en passivité » (Laplanche et Pontalis 1967 : 430). D'abord utilisé en sexologie, le couple d'opposition masochisme/sadisme correspond au conflit entre domination et soumission. Nonobstant la forte connotation sexuelle du terme, nous adopterons dans notre étude la notion de « masochisme » dans un sens élargi, celui renvoyant au phénomène d'auto-punition et de soumission du sujet qui subit une situation. En d'autres termes, le masochisme renverra pour nous à la non-volonté de contrer un événement bouleversant et destructeur, avec une satisfaction trouvée dans la souffrance. Dans notre analyse, nous rattacherons par ailleurs les deux concepts opposés et complémentaires de masochisme et de sadisme à la notion de « pulsion de mort » (Laplanche et Pontalis 1967 : 371) qui affecte certains des personnages qui subissent ; par opposition à « pulsion de vie » (pulsion d'autoconservation), la « pulsion de mort » se manifeste dans sa forme intérieure par l'autodestruction et dans sa forme extérieure par la pulsion d'agression ou de destruction. Le suicide sera ainsi dans nos romans une pulsion de mort masochiste, alors que le meurtre sera une pulsion de mort sadique.

Les avatars du « personnage qui subit » dans les romans de Mauvignier

Dans une optique intertextuelle, nous nous proposons d'étudier comment Mauvignier nous donne à voir une traçabilité du « personnage qui subit ». Par « traçabilité », nous entendons qu'il existe dans nos romans la sélection reconnaissable d'un personnage-type, lequel se manifeste sous différents avatars d'un récit à l'autre. Le paradigme du « personnage qui subit » se déploie en effet à travers différentes complexions psychologiques saillantes, chacune représentant une variante du phénomène d'activité/passivité. En prenant comme base le « personnage qui subit » d'*Apprendre à finir*, nous nous proposons ici d'établir les variations et les complexifications de ce modèle dans les autres romans, en mettant à chaque fois en exergue la dimension psychique dominante.

2.5.1 Un modèle de base : le « personnage qui subit » d'*Apprendre à finir*

Dans *Apprendre à finir*, le « personnage qui subit » est la femme abandonnée qui gravite autour de son mari alité à la suite d'un accident.

Ce qu'il y a de très particulier dans ce roman au niveau de la configuration psychologique, c'est qu'entre « l'avant » et « l'après » accident, il y a une inversion des rôles entre la femme et son mari. La période « d'avant » correspond au temps de la femme humiliée par l'adultère, avec un mari en position de force, qui peut choisir s'il veut partir ou rester. Au temps de la tromperie, avant l'accident, le mari est donc dominant, aussi bien au niveau physique que mental. Dans la période « d'après », les rôles s'inversent, d'abord dans la configuration physique des personnages. Le mari est alité, incapable de se déplacer, et donc forcé de rester à la maison. Physiquement, il est ainsi dominé par sa femme, dont il dépend entièrement dans sa convalescence. Au niveau de la configuration psychique, l'alitement obligé de son mari va constituer pour la narratrice une forme de réjouissance, puisqu'elle n'a plus à craindre qu'il quitte définitivement la maison. Son dévouement pour le guérir fait dans un premier temps figure de reconquête amoureuse. Cependant, son humilité va être confrontée à l'indifférence et à un mutisme quasi complet. De part et d'autre, la colère est intériorisée. La « relation intersubjective » est ici transformée en « relation intrasubjective » (Laplanche et Pontalis 1967 : 206) ; autrement dit, à défaut d'être échangé, le conflit est passé sous silence et enfoui dans l'intimité de chacun. On sent chez l'un et l'autre un amour-propre blessé : la femme d'avoir été trompée, l'homme de se trouver en position passive, humiliante et dépendante. Mais l'un et l'autre réagiront différemment : sans se l'avouer, c'est pour elle une forme de revanche sur l'échec amoureux ; pour le mari en revanche, il s'agit de ne pas se laisser fléchir et de confirmer par son indifférence et son mutisme qu'il ne reviendra pas sur sa volonté de rompre.

Le caractère « subi » de la narratrice est donc protéiforme : avant l'accident, elle subissait la tromperie et l'humiliation ; après l'accident, avec son mari en convalescence, elle subit l'indifférence et le manque de reconnaissance ; puis, lorsque son mari guérit peu à peu, elle subit l'angoisse de le voir lui échapper à nouveau, et, de manière concomitante, le sentiment de culpabilité d'éprouver l'envie de le voir rester alité pour mieux le posséder. Le « subi » est donc ici ambivalent, puisque le masochisme s'assortit de sadisme. Il y a en effet une forme de

perversité de la part de la femme qui profite, de manière plus ou moins consciente, de sa position physique dominante. Tout au long de la convalescence, les soins que la narratrice prodigue à son mari lui donnent l'illusion qu'elle lui est nécessaire et que l'amour va se reconstruire sur cette base. Cependant, elle va se rendre compte qu'elle vit dans un leurre : s'il est présent physiquement, ses pensées s'envolent ailleurs. Le manque de reconnaissance et l'indifférence du mari, voire la haine qui percent dans ses yeux, finiront par avoir raison de son obstination de croire à une possible reconstruction amoureuse.

Cette dialectique du « subi » va prendre un tournant dans un passage très précis du récit. La médiation de son fils⁷, en pages 73 à 76, va en effet marquer un virage psychologique chez la narratrice, en provoquant une véritable prise de conscience sur l'amour défunt : dès lors, l'aveuglement va devenir lucidité, et elle va réaliser la vanité de son obstination. Dès ce moment, elle va enfin essayer de « comprendre » :

Combien de temps il m'a fallu pour comprendre qu'au contraire c'était le bon moment pour que j'entende ce qu'il [Philippe] disait, pour entendre ce que ça voulait dire contre moi, ce qu'il aurait aimé que j'entende : maintenant tu baignes dans cette espèce de bonheur idiot, tu te vautres, là, dans tout ce mensonge, et tu as tout oublié, tout oublié, mais moi je n'oublie pas, je n'oublierai pas les dimanches où tu me suppliais de prendre mon vélo pour aller voir s'il était par chez elle parce que tu avais compris qu'elle habitait dans l'allée des Acacias puisque je t'avais dit que j'avais vu sa voiture là-bas, je n'oublierai pas ta tête, ta déconfiture et ta salive qui pourrissait dans la bouche, sur les lèvres, avec les colères que tu piquais contre nous pour un oui pour un non [...] (AF, 72-73)

Dès lors, le lexique va changer et la narratrice va se situer dans l'auto-cognition. Ce n'est plus l'amour aveugle qui la guide, mais la volonté de comprendre sa faiblesse à fermer les yeux sur une situation perdue. La logique du « subi » prend donc ici une inflexion : la narratrice subit la situation, mais elle veut mettre des mots sur ce qu'elle éprouve. La narratrice passe ainsi de la « passivité » à l'« activité », dans le sens où elle commence à prendre des initiatives face à

⁷ À propos de cette médiation du fils, nous pouvons nous interroger si cette dernière est effective, ou si elle est seulement fantasmée (et non vraiment entendue) par la narratrice. Que l'interprétation opte pour le caractère réel ou fictif du discours du fils, ce passage marque un tournant dans l'état d'esprit de la narratrice, et l'analyse reste donc valide dans l'une ou l'autre des alternatives.

son destin. « Comprendre » est en effet l'étape première à sa rédemption affective. La femme ne fait plus qu'uniquement éprouver, elle raisonne également sur ses sensations. La sémantique de l'auto-analyse qui prend alors le pas traduit cet état d'esprit, avec l'usage prégnant de verbes de pensée et de cognition. La narratrice entre dans un processus d'intellectualisation, par lequel elle cherche à donner une formulation discursive à ses conflits et à ses émotions, de façon à tenir à distance et à neutraliser ses affects.

Notons que cette évolution du « subi » au fil du récit est marquée structurellement : l'alternance entre les passages où la narratrice évoque son utopie et ceux où elle se résout à admettre et accepter l'échec amoureux se fait en effet plus rapide dans la deuxième partie du roman, pour illustrer le processus d'auto-cognition qui s'opère en elle. Au final, il apparaît que le travail du deuil par lequel la narratrice réussit progressivement à guérir de la perte de son objet d'attachement a fait son chemin et a évolué vers un état d'apaisement : la narratrice a « appris à finir ».

2.5.2 Les variations du « personnage qui subit » : une analyse intertextuelle

Le paradigme du « personnage qui subit » évolue et trouve des variantes d'un roman à l'autre. À la suite du modèle d'*Apprendre à finir*, nous nous proposons ici d'en analyser les différentes facettes.

2.5.2.1 La folie et le phénomène de contamination du « subi » dans *Seuls*

Dans *Seuls*, le « personnage qui subit » est Tony, victime de la non réciprocité de son amour de Pauline. Ce qu'il y a de singulier dans ce roman, c'est que les témoins-narrateurs qui assistent à la descente dépressive de Tony sous différents angles de vision vont peu à peu être contaminés par le « subi ». Ces personnages « actifs » que sont les narrateurs sont ainsi progressivement « passivés » par leur position de témoin impuissant.

Il s'avère que la folie, manifestation qui distingue par ailleurs *Seuls* des autres romans, joue un rôle dans la contamination du « subi ». En effet, le phénomène de contagion est pour ainsi

dire inversement proportionnel à l'équilibre psychologique de Tony : plus le personnage dérive dans la folie, plus le transfert du « subi » se renforce.

Voyons comment opère ce transfert. Initialement, c'est le départ de Pauline qui est à l'origine de la folie de Tony. Sa frustration se transforme peu à peu en volonté de vengeance, puis aboutit à la disparition de ce dernier. Il apparaît que le roman éclipse Tony le temps de cette disparition, que l'on comprend rétrospectivement comme une phase d'errance et de fomentation où l'humiliation amoureuse suscitera en lui un scénario macabre. C'est précisément pendant cette absence que commence le transfert du « subi », sur le père de Tony d'abord, puis sur Pauline et Guillaume, qui vont subir les situations d'attente, de recherche et d'angoisse. Lors de la réapparition de Tony dans les dernières lignes du récit, le tableau funeste qui illustre la vengeance de ses années d'amour ignoré par Pauline constitue l'acmé de cette dérive dans la folie. Le « subi » a dès lors totalement atteint les témoins de la scène. Pauline est pour sa part victime de ce transfert, puisque la déréliction de Tony débouche sur son meurtre. Notons que chez Tony, la pulsion initiale s'est renversée dans son contraire : la « passivité quand au but », autrement dit le manque d'initiative qui caractérisait au départ Tony, a laissé une place dominante à l'« activité quand au but », le personnage devenant graduellement maître de l'objet de son désir jusqu'à vouloir le dominer entièrement par la force. En entraînant Pauline dans la mort, Tony choisit, dans un réflexe de défense, la seule issue pour posséder entièrement l'objet du désir et s'épargner la souffrance de le voir se dérober. Le « personnage qui subit » passe ainsi dans un même temps du masochisme vers le sadisme et il y a alors une inversion des rôles entre celui qui inflige et celui qui subit les souffrances. Le tragique de la scène finale se mesure ainsi à l'aune de la gangrène qui a finalement affecté tous les protagonistes.

2.5.2.2 Les complexifications psychologiques spécifiques à *Ceux d'à côté* : voyeurisme, jeu de miroir et d'*alter ego* et phénomènes de projection et d'identification

Dans *Ceux d'à côté*, la scène psychologique du « subi » est investie par des phénomènes de voyeurisme, de jeu de miroir et d'*alter ego*, et de projection et d'identification.

Le voyeurisme

Le voyeurisme se manifeste différemment suivant la configuration relationnelle que l'on considère.

Ce phénomène trouve sa première manifestation dans la relation qui unit Catherine et Claire. Il est ici omniprésent et unilatéral : Catherine épie la vie de Claire, l'attend et guette ses pas sur le palier. Lorsque cette dernière déménage, le sentiment d'abandon devenant toujours plus profond, le voyeurisme persiste de manière fictive, puisque Catherine reste à l'affût de tout ce qui la ramène à son amie :

Et je guette les bruits dans le couloir quand parfois, tard, j'entends de mon lit les voisins qui rentrent, les clés dans les serrures à l'étage du dessous, les talons, les voix, les rires, la porte d'entrée qui claque, je pense à Claire, là-bas [...] J'entends les pas dans l'escalier, je pense à Claire et son absence derrière la porte c'est un poids, dans l'immeuble, qui tire tout l'immeuble vers sa porte, vers son palier [...] (CC, 57)

Et la nuit quand il faut dormir et que je n'y arrive pas, je pense à Claire et je sens son absence dans l'immeuble, derrière la porte en face de la mienne. Et son absence me regarde de derrière la porte. Et son silence m'écoute de derrière la porte. (CC, 59)

Une deuxième déclinaison du voyeurisme se manifeste dans la relation entre Claire et l'homme-agresseur. Il s'agit également ici d'un voyeurisme unilatéral, puisque Claire ignore l'existence de l'homme qui l'épie à la piscine. Ce voyeurisme, qui devient de plus en plus insistant, atteint cependant à un certain moment ses limites dans la satisfaction de l'homme :

Et elle n'a pas senti sur ses pas le souffle qui la suivait, ce n'est plus un jeu, le corps qui tremblait, elle ne savait pas derrière ce qui voulait mordre et cogner et caresser longtemps sa peau. Elle ne sait pas les yeux qui suivent un à un ses gestes, sa lenteur, cette intimité des gestes qu'elle croit à elle seule, elle ne sait pas, elle, l'envie de pleurer sur ses pas. Même, c'est elle qui m'a laissé avec le besoin d'elle. Et c'est pour ça que je n'ai pas pu avoir pitié. (CC, 50)

On voit ici que l'homme attribue une part de responsabilité à sa victime dans son désir incontrôlé. Le caractère « subi » de l'homme, qui ne maîtrise pas ses désirs, dérive ainsi de la représentation fantasmée et érotisée de la femme épiée à la piscine.

La troisième manifestation du voyeurisme réside dans la relation entre les deux narrateurs, Catherine et l'homme. Ce voyeurisme, qui succède à celui entre l'homme et Claire à la suite du déménagement de cette dernière, est cette fois réciproque, les deux protagonistes s'épiaient mutuellement. Mais l'ombre de Claire est toujours présente dans ce deuxième jeu d'observation. En effet, au sein de la relation en miroir entre les deux narrateurs se discerne Claire en point de fuite : sans elle, Catherine et l'homme ne s'intéresseraient pas l'un à l'autre, et en ce sens la présence de Claire dans le récit n'est qu'un prétexte ou une mesure adventice à la mise en relation de deux êtres lui étant intimement liés⁸ qui ne se seraient jamais rencontrés autrement.

Le phénomène voyeuriste induit l'usage prépondérant de verbes et de locutions de perception, de sensation et de vision :

Moi **j'ai regardé**, en fumant, sa bouche et les mouvements aussi du visage pour **suivre** le rythme de la musique, avec attention, fermant les yeux parfois [...] et puis, c'est toujours à ce moment-là qu'elle relevait les yeux, qu'**elle regardait** vers moi parce que, peut-être, **elle sentait mes yeux sur elle, alors vite je les baissais** dans ma tasse et **je sais** qu'elle allumait alors une cigarette **à cause du bruit** que faisait le briquet quand elle le reposait sur la table, et du cendrier qu'elle ramenait vers elle, sur les pages du cahier. (narration de l'homme, CC, 126, c'est nous qui soulignons)

L'innocence de ce hasard encore, oui, **je sais où je l'ai déjà vu, lui**. C'était au jardin public **je crois l'avoir vu** une ou deux fois, sur un banc ou dans les allées, **je ne sais plus**, mais c'est là-bas que **je l'ai vu** [...] Je crois, oui, là-bas. Parce que la première fois, dans le bar, **j'avais l'impression de l'avoir vu** quelque part et c'est surtout les deux ou trois fois d'après, quand **je l'ai revu** dans le bar, que je me suis rappelée que ce devait être au

⁸ Certes, pas de la même façon : Claire est liée à Catherine spirituellement, par son amitié ; elle est par contre liée à l'homme dans un registre corporel violent qu'elle n'a pas désiré. En tous les cas, Catherine et l'homme constituent les deux pendants, respectivement spirituel et physique, de l'intimité de Claire.

jardin public. (narration de Catherine, CC, 140-141, c'est nous qui soulignons)

Elle regardait ça et **ses yeux** suivant le mouvement, puis sa tête, **c'est moi qui les regardais**, de loin, et **je me demandais**, à quoi elle peut penser [...] quand **je l'ai vue** assise à la place que j'occupe d'habitude, dos au miroir, de me dire, **tiens, elle me dit quelque chose, l'impression de l'avoir déjà vue** et pourtant, quand elle a relevé la tête parce qu'**elle a senti que quelqu'un la regardait**, eh bien non, elle a baissé tout de suite **les yeux** parce qu'elle ne me connaissait pas, qu'**elle ne m'avait jamais vu**. (narration de l'homme, CC, 127-128, c'est nous qui soulignons)

Cette relation muette donne parfois lieu de part et d'autre à des angles de vision contradictoires sur une même situation :

Je suis restée debout, avec mon manteau dans les mains, comme une idiote et puis comme il y avait l'écran derrière moi, la lumière et moi en clair-obscur, je me suis dit qu'il ne m'avait pas reconnue. Alors j'ai posé mon manteau sur le siège à côté et j'ai juste souri vers lui, dans le noir. Et puis le film a commencé. (narration de Catherine, CC, 147)

Alors, ce sourire, soudain, pour me dire que je m'étais trompé et qu'elle aussi m'avait vu, dans le bar. Je n'y aurais jamais cru, parce que je ne vois pas ce qu'il faut de lenteur aux choses pour se faire, se reconnaître, je ne vois pas ce souterrain sous mes pieds, là. Pourtant, quand elle m'a souri j'ai souri aussi, pour répondre, pour ne pas rester seul avec ce sourire qu'elle a fait. (narration de l'homme, CC, 150)

Les deux protagonistes posent ici des regards antithétiques sur la même situation : Catherine croit, à tort, qu'il ne la reconnaît ni ne la voit dans la salle de cinéma, alors que l'homme se souvient d'elle et perçoit distinctement son sourire, qu'il interprète comme une manière de lui dire qu'elle aussi se rappelle l'avoir rencontré.

Ainsi, dans *Ceux d'à côté*, le voyeurisme est un phénomène omniprésent qui dicte le quotidien des personnages. Passant d'abord dans le rapport de Catherine à Claire, puis dans

les relations en enfilade de l'homme avec Claire, puis avec Catherine, le voyeurisme établit des configurations relationnelles où le visuel prime sur le communicationnel.

Un jeu de miroir et d'« alter ego »

Les configurations psychologiques de Catherine et de l'homme sont dans un jeu de miroir. D'une part, Catherine incarne *l'alter ego* de l'homme, dans leurs rapports, l'un et l'autre, avec Claire. Tous deux lui sont intimement liés et tous deux se sentent seuls après son départ. De même, ils ressentent de manière commune une culpabilité à son égard, mais pas pour les mêmes raisons. L'homme n'assume pas l'acte qu'il lui a infligé, tandis que Catherine culpabilise de n'avoir rien entendu de l'agression :

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 chaises et le canapé, sur la télé, sur les meubles, dans le salon, sur la table, ce silence-là du jour où tu n'as rien vu, toi, Catherine. (narration de Catherine, CC, 58)

Au-delà du sentiment de culpabilité, ces deux personnages se ressemblent à maints égards : même solitude, même état de déréliction, même sentiment de « subir » sa vie. De plus, sur l'un et l'autre a déteint le « subi » de Claire : Catherine est contaminée par le drame enduré par son amie puisqu'elle subit l'abandon qui lui est consécutif, et l'homme « subit » le remords. En outre, avant le viol, c'est à travers elle qu'ils trouvent tous les deux un sens à leur existence : Catherine passe son temps libre avec son amie et confidente ; l'homme occupe son temps à la piscine, où il épie sa victime. Après le viol, Claire devient un point de jonction entre ces deux personnages « vidés » de leur raison d'être. L'isolement et l'ennui dans lesquels ils se retrouvent constituent dès lors un dénominateur commun :

Et pourtant, il y a des soirs ce serait tellement bien d'appeler quelqu'un. Pas encore ma mère, pour ne pas l'inquiéter ni lui dire, je suis seule, il ne m'arrive rien et si tu savais ce que je m'emmerde, tu comprends, je m'emmerde, moi, avec mon poisson rouge dans son bocal, avec mes géraniums à la fenêtre et mes livres, mes disques, tous les trompe -l'ennui, tout est gâté parce que,

quand on lit pour ne pas voir les heures, que la musique vient dans les oreilles pour ne pas s'entendre soi-même écouter les heures passer, puisque rien ne se passe [...] (narration de Catherine, CC, 94)

Notons à cet égard que le cadre spatial traduit ici la configuration mentale des personnages. La ville dans laquelle ils déambulent sans but constitue en effet une allégorie de ces deux états d'abandon en miroir. Catherine parle ainsi de la solitude des dimanches dans une « ville toute vidée du bruit qu'ils [ses habitants] emmènent avec eux » (CC, 11), et l'homme évoque son ennui « quand les dimanches ils [les citadins] laissent la ville à ceux qui n'en font partie qu'en creux, qu'en moins » (CC, 19). Incarnation de l'isolement, la ville est perçue comme un milieu hostile qui phagocyte les êtres qui y vivent, les rendant indéterminés et anonymes⁹.

Ainsi, les critères définitoires de l'osmose psychologique entre les deux narrateurs sont à la fois sémantique, structurel, discursif.

Le jeu de miroir est d'abord sémantique, dans le sens où les deux narrateurs utilisent souvent les mêmes mots pour traduire leurs impressions ; ainsi, souvent les réflexions d'un des narrateurs miroitent et se cristallisent dans celles de l'autre :

Comme si j'étais sûre de le voir sortir du tabac avec une cigarette à la main, guettant un mouvement de l'œil vers ma fenêtre. **Un simple geste de l'œil, pas même un mouvement de la tête, presque rien.** (narration de Catherine, CC, 61, c'est nous qui soulignons)

De sortir avec une cigarette à la main, me disant que je vais attendre un peu pour la fumer, en osant peut-être, je ne suis pas sûr, un mouvement de l'œil vers son immeuble [celui de Claire]. **Un simple geste de l'œil, pas même un mouvement de la tête, presque rien.** (narration de l'homme, CC, 72, c'est nous qui soulignons)

⁹ Laurent Mauvignier s'est exprimé sur le milieu urbain, source d'inspiration de ce roman : « [...] les villes sont l'expression de la solitude, de l'errance humaine. On erre en fantôme dans des villes où la pluie est toujours présente. Glissante, froide, isolant encore chacun davantage dans sa mélancolie. C'est de cette ambiance où ville et solitude trouvent l'une de leurs plus fortes expressions, que j'ai voulu nourrir ce livre. », « La panoplie littéraire de Laurent Mauvignier » in *Décapage*, *Revue littéraire*, Editions de la table ronde, n°43, printemps-été 2011, p.93.

Ici, la correspondance qui existe entre les deux protagonistes se réalise dans l'exacte transposition de leurs pensées, que nous avons soulignée en gras.

Le jeu de miroir est ensuite structurel, puisque le récit fait alterner les deux voix narratives dans un phénomène d'écho : à un chapitre pris en charge énonciativement par Catherine succède un autre assumé par l'homme, et réciproquement.

Enfin, le jeu de miroir est discursif, puisque nous sommes en présence de deux dispositifs homodiégétiques. La résonance compositionnelle et référentielle entre les deux protagonistes revêt donc un caractère pluriel qui intensifie la perception du « subi » dans le roman.

Projection et identification

Les deux narrateurs de *Ceux d'à côté* se trouvent l'un et l'autre dans une dynamique de projection et d'indentification.

Ces notions nous appellent à faire un détour par la littérature spécialisée. Dans le sens proprement psychanalytique, la projection renvoie à l'« opération par laquelle le sujet expulse de soi et localise dans l'autre [...] des qualités, des sentiments, des désirs, voire des « objets » qu'il méconnaît ou refuse en lui » (Laplanche et Pontalis 1967 : 344). La projection est reliée au phénomène d'identification, défini comme le « processus psychologique par lequel un sujet assimile un aspect, un attribut de l'autre et se transforme, totalement ou partiellement, sur le modèle de celui-ci » (Laplanche et Pontalis 1967 : 187). Notons que l'identification recoupe dans l'usage courant les concepts d'empathie, de sympathie et de contagion mentale.

Ces notions psychanalytiques définies dans leur champ de pertinence, mesurons ce qu'elles deviennent lorsque Mauvignier en propose une version romanesque propre, avec les infléchissements qui lui appartiennent.

Avant le viol et le déménagement, Claire constituait un repère affectif pour Catherine. À la suite de l'agression, elle s'identifie à son amie et assimile en elle l'expérience dramatique. Si la narratrice éprouve ainsi le désir de s'imaginer dans la scène de l'agression, d'en ressentir les sensations, ce n'est que par l'intermédiaire de son amie, dont le viol lui suggère un fantasme qui n'aurait pas été suscité autrement. La solitude et l'ennui de sa propre vie l'amènent à rêver le théâtre de l'agression, à faire revivre en elle les sensations d'effroi, de

peur et d'impuissance éprouvées par Claire. Catherine se transforme ainsi partiellement sur le modèle de Claire, en essayant, par une forme de contagion mentale, de revivre son drame :

Le sommeil se glisse [...] et alors j'entends le murmure d'un pas dans l'escalier, quelqu'un rôde, j'entends la voix de Claire qui raconte et moi je fais les images ; l'homme s'est glissé dans l'immeuble, il n'a pas allumé la minuterie et je vois sa main sur la rampe, j'entends son souffle, je sens sa peau, moite, il est en sueur, il a peur aussi, lui aussi a peur et alors il court pour en finir et maintenant je sais que dans mes rêves je guette son pas sur les marches de bois, je sais que j'attends. (CC, 60-61)

Alors qu'elle est sur le point de s'endormir, à mi-chemin entre le conscient et l'inconscient, Catherine se projette ici à la fois dans l'agresseur et dans la victime. Son empathie recoupe en outre aussi bien les sensations mentales (la peur) que physiques (la moiteur, la sueur).

Ce mécanisme de projection s'accompagne d'un phénomène d'identification qui se manifeste chez Catherine par une surinterprétation perpétuelle des perceptions physiques et mentales : un bruit, une sensation de chaud ou de froid, mais aussi une attitude (surtout celle de l'homme) seront ainsi surinvestis intellectuellement, servant de prétextes à imaginer une signification particulière :

J'ai tellement écouté. Tellement tendu l'oreille aussi, pour saisir dans la nuit les bruits que je voulais entendre de sa [celle de Claire] chambre. C'était plus fort que moi, quand j'attendais le sommeil, mon cœur se mettait à battre et j'écoutais pour qu'arrive ce qui m'aurait fait dire, ou croire, ou même seulement imaginer, un peu, que la journée n'était pas complètement finie. (CC, 73)

L'agresseur de Claire est lui aussi dans une configuration psychologique d'identification. Mais le mécanisme s'apparente ici davantage à de l'empathie, puisque l'homme va essayer de ressentir les sensations de sa victime au moment de l'agression. De même, il va se convaincre de la reconstruction de la femme après le drame :

Mais je voudrais tellement me dire qu'elle n'est pas morte, qu'elle vit, qu'elle recommence tout et que ce n'est rien, ou si peu, et me dire que tout n'est pas arrêté pour elle, que pour elle il y a encore des choses à attendre parce qu'alors moi je n'aurais plus à attendre, je

n'aurais plus à me tenir suspendu, comme sur un fil celui qui ne sait plus pourquoi il doit traverser. (CC, 90-91)

L'homme est dans un état affectif fait à la fois de remords et d'auto-reproches, consécutivement à l'acte qu'il a commis qu'il sait répréhensible. Son sentiment d'échec existentiel et d'indignité personnelle le conduit à adoucir sa faute en se projetant dans le mental de sa victime et en s'auto-persuadant qu'elle est guérie.

2.5.2.3 Le phénomène de vie par procuration *Loin d'eux*

Le mécanisme de vie par procuration particularise Luc, le « personnage qui subit » au centre de *Loin d'eux*. Dans ce processus psychologique, une instance tierce devient chez Luc un support fantasmatique pour réaliser par procuration ses désirs inconscients ou refoulés. Il projette ainsi en différents avatars sa soif d'évasion qu'il sait ne pouvoir réaliser.

Le phénomène de vie par procuration se réalise d'abord pour lui à travers des figures inaccessibles. Trop étriqué dans l'univers familial dont il se sent prisonnier, les héros de cinéma qui tapissent sa chambre seront alors autant de substituts palliant ce qui manque à sa vie. On trouve à cet égard de nombreuses références absolues, comme Jean Seberg (p.19), Garbo (p.20), Dietrich (p.20), Liz Taylor (p.38), Richard Burton (p.76) :

Je regarde par la lucarne le gris du ciel qui tourne au-dessus, les yeux de Liz Taylor qui me forcent à regarder son cou sur la photo où elle est en Cléopâtre, la fine cicatrice qui boursoufle le grain de sa peau. (LE, 38)

Autant ces figures sont pour Luc des témoins virtuels de son mal-être, autant elles en sont des échappatoires.

Cette double fonction, à la fois de confident et de moyen d'évasion, s'applique également à l'autre substitut par lequel se réalise Luc, à savoir le personnage de sa cousine Céline. Il l'encourage ainsi à réaliser des désirs qu'il éprouve pour lui-même mais ne parvient pas à concrétiser. Luc admire l'insolence avec laquelle elle se détache des conventions de la famille et fait fi des médisances.

Ce qui apparaît en définitive, c'est que Luc n'existe jamais par et pour lui-même : il vit comme une ombre, en creux de personnages par le biais desquels se cristallisent ses désirs. À l'égard de ces formes de substitution, on peut parler ici d'un « effet- prétexte »¹⁰ (Jouve 1992 : 152), puisque Céline aussi bien que les héros de cinéma ont une fonction médiatrice dans les aspirations de Luc.

2.5.2.4 La complexion abandonnique dans *Seuls et Ceux d'à côté*

L'état de déréliction caractéristique des personnages qui subissent trouve ses origines non seulement dans la situation bouleversante endurée, mais également dans des événements traumatisants de l'enfance. Ces derniers constituent en effet les ressorts d'une construction identitaire particulière au sein de laquelle se développe un phénomène de complexion abandonnique. En psychiatrie, la « complexion abandonnique », aussi appelée « névrose d'abandon » (Laplanche et Pontalis 1967 : 273), renvoie à un état mental « où prédominent l'angoisse d'abandon et le besoin de sécurité ». L'angoisse, l'agressivité, le masochisme, ou encore le sentiment de non-valeur qui définissent les abandonniques sont tous rattachés à une insécurité affective fondamentale dont la principale cause est l'abandon réel, ou seulement ressenti, de l'un ou des deux parents (plus particulièrement celui de la mère). Le phénomène de complexion abandonnique est en outre parfois lié à la notion freudienne de la « Hilflosigkeit », que nous traduirons par « état de détresse » (Laplanche et Pontalis 1967 : 122), « prototype de la situation traumatique génératrice d'angoisse » se caractérisant par une « impuissance à entreprendre une action coordonnée et efficace ».

Au vu de cet éclairage psychanalytique, il apparaît que nos personnages abandonniques d'une part présentent les symptômes mentionnés ci-dessus, mais également conjuguent leur névrose à un état de détresse. En perpétuelle quête d'eux-mêmes et avides d'amour, ils manifestent ainsi une configuration différenciée de la « passivité de but ». Voyons-en le déploiement dans *Seuls et Ceux d'à côté*.

¹⁰ Jouve utilise cette notion dans une autre perspective, dans laquelle le personnage est un support fantasmatique pour réaliser les désirs inconscients du lecteur.

Seuls

Le phénomène de complexion abandonnique est particulièrement saillant dans *Seuls*. Le premier élément qui rend cette manifestation psychologique visible réside dans la complexité mentale de Tony. Son état de dérégulation renvoie à des faits bien antérieurs au moment du récit, plus précisément à des événements traumatisants de l'enfance. Le premier est la mort de sa mère, qui va générer en lui une quête affective et identitaire :

Il a marché et puis là, combien de temps après- Tony avait pris une cigarette pour dire : ça faisait tellement longtemps que je n'y étais pas allé, j'ai marché entre les allées, je me suis perdu, je, Je n'ai pas trouvé la tombe de maman. (S, 119)

La recherche de la tombe de sa mère est aussi celle d'un passé et d'une origine qui lui permettraient de se comprendre lui-même. Notons que dans ce passage, la douleur psychique s'incarne également au niveau formel par le biais d'une typographie décousue, la phrase s'arrêtant en suspens, sur une virgule. Cette rupture est à l'image du désordre psychologique de Tony et traduit ainsi la parole empêchée par la douleur refoulée.

La mort de sa mère, qui n'apparaît cependant qu'en filigrane dans l'ensemble du récit, peut donc être considérée comme l'événement à l'origine de la névrose abandonnique de Tony. À défaut d'être soignée, cette pathologie va être entretenue dans sa relation avec Pauline. Avec cette deuxième figure féminine de l'enfance, Tony va connaître un autre abandon, provoqué non pas cette fois par une disparition, mais par une déception amoureuse. Ce second traumatisme sera alors avant tout pour Tony une blessure d'orgueil, lorsque la vanité de sa lettre d'amour à Pauline le renverra brutalement à la réalité :

Elle se souvenait que ça avait dû être touchant, sans doute, cette lettre de Tony disant qu'il était amoureux d'elle. [...] Ils ont ri tous les deux, Tony et Pauline, de cette lettre-là, de cette naïveté de la forme tarabiscotée, le bleu lavasse, quelques années plus tard, quand devant des whiskys-sodas et des cendriers en fer-blanc, entre deux allusions à rien, Tony avait fini par prétendre ne pas se souvenir. (S, 77)

Si Tony feint de ne pas se souvenir, c'est parce sa fierté a été touchée. Il s'avère que ce qui ne devait rester qu'un « vague et charmant souvenir d'enfance » (p.78) constitue le point de départ d'un narcissisme blessé à jamais. C'est également la première des nombreuses autres humiliations qu'il vivra avec Pauline. L'épisode où, encore enfants, cette dernière se moque de lui et de ses chaussures, va par exemple laisser un souvenir précis et indélébile dans l'esprit de Tony et meurtrir à long terme son amour-propre :

Il a dit : j'y repense parfois et je me dis qu'il faudrait que ça n'ait jamais existé, ce jour où je suis allé chez eux la première fois [...] Et aussi de la première fois où j'ai mis les pieds chez eux, parce qu'aux pieds justement je portais des chaussures marrons, mais pas de lacets. [...] Et aussi que ça avait été l'occasion pour Pauline de dire devant lui qu'il ne savait pas s'habiller, que les lacets ce n'était rien par rapport à la laideur des chaussures marrons. Qu'on avait pas idée de mettre des chaussures marrons, qu'il fallait des noires. [...] il avait rangé les chaussures dans le meuble et ne les avait plus jamais remises. [...] Il a dit, elle m'a empêché de dormir, cette histoire, dix ou quinze ans après, avec son ridicule parce qu'il était le seul à s'en souvenir. (S, 66-67)

Ce souvenir infantile¹¹ se caractérise à la fois par sa netteté particulière et l'apparente insignifiance de son contenu, ce qui permet de déduire l'hypersensibilité du caractère de Tony. La survivance du sentiment de honte associé au souvenir de ses chaussures marrons, mais sans volonté de « vengeance », montre par ailleurs qu'il a inconsciemment fait un compromis entre le refoulement et le désir de réparer l'affront.

La disparition de sa mère, puis les déconvenues avec Pauline, constituent ainsi, par leur intensité et l'incapacité où se trouve Tony d'y répondre adéquatement, des « traumatismes » au sens psychanalytique du terme (Laplanche et Pontalis 1967 : 499), puisqu'ils vont provoquer un bouleversement et des effets pathogènes durables dans son organisation psychique et sa construction identitaire. Ces traumatismes abandonniques vont être d'autant plus néfastes qu'ils vont être refoulés par Tony dans un mécanisme de défense. Maintenus dans l'inconscient mais jamais anéantis, ils vont connaître un retour implosif au départ de Pauline. En effet, la dernière humiliation, dans le monde adulte cette fois, lorsque Pauline feint d'ignorer son amour et rejoint un autre homme, va pousser Tony dans la folie.

¹¹ D'après les symptômes de Tony, on parlerait ici en termes freudiens de « souvenir-écran » (Laplanche et Pontalis 1967 : 450).

Accumulée au narcissisme blessé depuis l'enfance, au manque affectif et au sentiment d'abandon, l'outrageuse désillusion va susciter en lui un désir de revanche amoureuse et identitaire qui dérivera finalement en névrose destructrice.

Ceux d'à côté

La complexion abandonnique est également visible chez l'homme de *Ceux d'à côté*. Les failles de l'enfance émergent par intermittence, apportant des éléments explicatifs sur la complexité psychique de l'homme :

Et j'ai marché et repensé aux rires que j'entendais enfant, aux cris, les tirs dans les fêtes foraines, les peluches, parce que quand mes grands-parents me perdaient dans les soirs de quatorze-juillet c'était pareil, je n'avais rien fait et peut-être qu'il fallait juste être en accord une fois avec la vie comme elle a toujours été, qu'arrive enfin cette sensation que j'ai, moi, d'être toujours de l'autre côté, de faire semblant de ressembler aux hommes quand depuis si longtemps me poursuit l'idée que c'est trop tard depuis le début, pour moi, d'être là, dans ce corps avec ces regards sur moi, des parents, des amis, d'Isabelle, avec la honte qui a roulé dès le premier mot que j'ai eu le malheur d'apprendre d'eux [...] (CC, 107)

Les passages relatifs à sa jeunesse révèlent l'image d'un enfant méditatif et seul malgré l'existence d'une famille. Ces retours en arrière ne permettent pas de « comprendre » l'agressivité de l'homme et ce qui l'a amené à commettre le viol, mais de montrer l'évolution et la construction d'une personnalité. Isabelle, femme qu'il a aimée quelques années plus tôt, constitue à cet égard une figure mystérieuse qui établit une véritable forme-sens narrative : son souvenir est présent chez le personnage de l'homme, mais refoulé en somme pour le lecteur, parce ce dernier n'en apprend que peu de choses. À l'instar de la figure de la mère de Tony dans *Seuls*, si Isabelle n'apparaît jamais que sous la forme d'un souvenir furtif, c'est précisément pour marquer la blessure suscitée à son évocation. Ce qui émerge avant tout des passages lui faisant allusion, c'est le remords et un vide affectif abyssal.

Les passages rétrospectifs éclairent ainsi une évolution identitaire, grâce à laquelle, sans chercher à l'excuser, l'homme n'est jamais dépeint dans son versant pervers mais dans la complexité de ses démons intérieurs contre lesquels il essaie de lutter.

Conclusion sur la configuration psychologique du « personnage qui subit »

Notre étude intertextuelle nous a montré que le « personnage qui subit », figure récurrente dans tous les romans, est protéiforme, chaque texte mettant en relief un problème psychologique saillant. Les phénomènes de contamination du « subi », de vie par procuration, de voyeurisme, ou encore de projection et d'identification, manifestent par ailleurs la pluralité des déclinaisons psychiques du paradigme. À l'égard de ces configurations mentales de dérélition, d'hermétisme communicationnel, de complexion abandonnique, ou encore de quête de soi, notons l'éloquence des titres des romans sur l'isolement des protagonistes : *Loin d'eux* et *Seuls* posent l'antithèse entre individualité et multitude ; *Ceux d'à côté* évoque le voyeurisme et la séparation; *Apprendre à finir* laisse deviner une situation d'abnégation.

Au vu de cette étude du psychisme, il apparaît que le cloisonnement communicatif qui emprisonne chacun des personnages en dérélition amène à le déresponsabiliser en mettant son destin narratif négatif sur le compte d'un système qui le transcende et dont l'emprise est telle qu'il en est davantage la victime que le complice. Ainsi, même dans les situations à caractère pervers, l'« anti-héros » de Mauvignier attire la compassion, non la haine, la compréhension, non le rejet. Puisqu'il endure l'absence de vérité, le personnage apparaît alors toujours comme un spectateur impuissant qui assiste à la déchéance de son propre sort.

L'aspect psychique apparaît donc aussi complexe que varié, et c'est ce qui fonde la richesse de ses investissements thématiques. L'étude de la nature particulière qui définit la relation liant l'œuvre de Mauvignier à la psychanalyse va nous le confirmer.

2.6 La psychanalyse dans l'œuvre romanesque de Mauvignier

Nos considérations sur les différentes manifestations névrotiques du « personnage qui subit » illustrent toute la différence qui existe entre la littérature et un traité de psychiatrie. Le roman donne en effet une inflexion particulière aux problèmes psychologiques, dans le sens où ces derniers ne sont ni définis ni analysés, mais devinés par le biais d'une attitude ou d'un discours.

À cet égard, Mauvignier possède la faculté que Freud a nommé le « savoir endopsychique » (Bayard 2004 : 24), c'est-à-dire une forme d'intuition particulière propre à l'écrivain pour appréhender les phénomènes psychiques, qui ne semble dépendre d'aucune théorie extérieure.

Dans cette approche à la fois personnelle et affective, l'auteur exploite un jeu à la fois sémantique, structurel et pragmatique où les symptômes et les conséquences des névroses psychiques se devinent mais ne s'enseignent pas. L'auteur ne cherche pas à faire coïncider les configurations psychologiques de ses récits avec les théories connues, mais propose une lecture originale et singulière des faits de l'appareil mental basée sur la sensibilité et la subjectivité qui émanent des personnages. Dans cette démarche, la littérature est posée dans une position première et éminente à la psychanalyse, et non l'inverse ; autrement dit, c'est la prise en considération *a posteriori* des préceptes psychanalytiques qui éclaire le récit, et non ce dernier qui illustre une théorie préexistante. Dès lors, l'œuvre romanesque offre des perspectives multiples : en illustrant les dérives des personnages à partir de leurs conflits familiaux, amicaux, ou encore amoureux, Mauvignier pose ici une réflexion qui incite à penser, bien au-delà du psychologique, l'espace privé qui en permet la constitution. C'est cette prééminence du domaine intime de l'homme sur le syndrome qui permet au roman d'exprimer littéralement la souffrance psychique, que peu de traités de psychiatrie accepteraient de mettre en exergue. Chez Mauvignier, cette expression de la douleur individuelle est en outre renforcée par le dispositif narratif choisi, la narration homodiégétique.

Si le paradigme du « personnage qui subit » est aussi riche, c'est donc justement parce qu'il exploite des facettes qui dépassent le champ de pertinence de la psychanalyse pour toucher au domaine du perceptible et de l'affectif. Grâce à l'usage sensible que l'auteur fait des outils linguistiques et stylistiques, les complexes psychiques sont ici saisis dans une dimension instinctive, par le biais des attitudes, des émotions et du discours du personnage. À l'inverse de l'approche objective, descriptive et explicative d'un traité de psychiatrie, Mauvignier expose un mal-être dans une démarche subjective et sensitive, avec tous les travers qui peuvent alors venir infléchir la définition scientifique de la pathologie. Mais surtout, ses récits permettent d'appréhender une névrose dans sa dimension humaine, particulière, et non purement symptomatique.

Dans ce chapitre, nous avons montré que l'« écriture du subi » déploie dans chacun des récits un cadre reconnaissable et une configuration psychologique récurrente, mais en même temps à chaque fois renouvelée dans ses manifestations. Il s'agit à présent de nous pencher sur la question du style de Mauvignier. Comment en effet l'auteur procède-t-il pour mettre en forme cette problématique du « subi » ? C'est ce que nous nous proposons d'examiner dans le chapitre suivant.

Chapitre 3 : L'aspect stylistique de l'« écriture du subi »

Lire Mauvignier, c'est d'abord entrer dans un style très particulier, c'est accueillir une langue singulière. Son écriture possède en effet un pouvoir évocateur puissant qui éveille la sensibilité du lecteur dès les premières lignes. Le style de Mauvignier est si riche (phénomènes d'épanorthose¹², images, tonalités, usage des adverbes, etc.) que ce seul aspect serait assez fécond pour donner lieu à un travail entier consacré à son sujet.

Nous nous proposons dans ce chapitre de nous limiter aux facettes formelles saillantes de cette écriture qui révèlent de manière éloquente, par leur originalité ou leur emploi particulier, le « subi ».

3.1 Le morcellement typographique, ruptures et hypotaxe

Le niveau typographique revêt une importance centrale dans les romans de Mauvignier. L'agencement segmenté des mots sur la page détourne en effet de façon récurrente les conventions de l'écrit. À cette typographie morcelée se rattache une structure d'ensemble hypotactique, les deux dimensions ayant la plupart du temps partie liée dans l'établissement d'un aspect textuel sectionné. Les textes s'inscrivent ainsi dans un style « en cascade », caractérisé par la surabondance de liens de subordination dans une même phrase, souvent longue et complexe, ou dans plusieurs phrases consécutives.

Les exemples que nous choisissons, présentés dans un ordre croissant de complexité, illustrent la faculté de la typographie et de l'hypotaxe à traduire les élans intérieurs des narrateurs. Le premier est issu de *Ceux d'à côté* :

Ça me manque des fois. Et puis parfois, c'est le contraire. Tout devient terrible, ça prend corps, tout recommence et alors la musique je l'entends la nuit qui bourdonne comme un drôle de chant, et ce rythme, comme ce souffle, une main sur la rampe, le plancher qui craque, la lumière, tu sais, dans le couloir, la minuterie et alors tout revient dans ma tête et c'est à cause de la

¹² L'épanorthose, figure de style très prégnante dans l'œuvre de Mauvignier, consiste à corriger une affirmation jugée trop faible en y ajoutant une expression plus frappante et énergique ; en affectant la syntaxe, un terme est ainsi repris pour être corrigé, précisé, ou encore développé.

musique que ça vient et moi je voudrais qu'on m'enlève
toute cette musique et **puis,**

j'écoute encore.

(CC, 13-14, c'est nous qui soulignons)

La disposition du texte sur la page est ici très particulière, avec le retour à la ligne juste après la virgule et la fin de la phrase qui est décalée à droite. Visuellement, la fin de phrase « j'écoute encore » constitue donc un paragraphe à elle seule. Nous pouvons interpréter cette originalité typographique comme la manifestation de l'impuissance des mots et de l'essoufflement des pensées. Le blanc typographique qui suit la virgule amène également le lecteur à marquer une pause dans la lecture. Ceci a pour effet de retranscrire ou de faire revivre en temps réel la situation vécue par la narratrice. Le niveau typographique de l'écriture est donc ici le miroir matériel des pensées, ou leur incarnation.

Cet autre exemple tiré de *Ceux d'à côté* illustre la même dynamique où la disposition textuelle permet de traduire l'impossibilité à dire:

Mais en attendant il faut continuer avec soi, faire avec. Et
alors la journée je ne reste pas chez moi. 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,**

Alors je vais, je viens, je regarde des affiches de
cinéma à vendre [...] (CC, 46, c'est nous qui soulignons)

Ici, le monologue narratif de l'homme est marqué par l'hypotaxe et par une typographie singulière. Son discours s'interrompt en milieu de phrase, sur une virgule. Le sentiment de culpabilité lié à la remémoration de l'agression se lit dans l'inachèvement de la phrase, qui atteste que l'homme n'arrive pas à mener à son terme la narration du souvenir. Le paragraphe qui fait suite à cette interruption montre à cet égard que le narrateur chasse l'évocation qui le trouble en changeant de sujet.

Le même type d'émancipation formelle est visible dans *Seuls* :

Il m'a regardé dans les yeux et il a dit, papa, tu sais ce
qu'elle n'a pas deviné, jamais, c'est que, c'est seulement
que,

et sa voix tout à coup s'est tue, coupée par une
sorte de hoquet et de tic sur la lèvre, un peu comme on
fait au moment de ramener la main sur la bouche pour

cache le fouillis des dents quand on éclate de rire et que soudain on est saisi par ça : ce retour de honte, la laideur de nos dents. (S, 30, c'est nous qui soulignons)

La phrase s'interrompt et reprend au paragraphe suivant. Les deux paragraphes sont séparés par un blanc typographique traduisant le silence de Tony, qui rompt son discours. Si la syntaxe reste intacte, elle est marquée par l'hypotaxe, qui lui donne un aspect segmenté. Le découpage et la disposition de la même phrase sur deux paragraphes brisent le rythme et évoquent en conséquence l'impuissance des mots ou l'incapacité à les exprimer tant ils ramènent à un souvenir douloureux.

Apprendre à finir présente le même type de phénomène :

[...] et moi toute les nuits j'entendrai pauvre idiot, imbécile, tu croyais quoi, tu croyais quoi soudain, qu'il suffisait d'un sourire mais que sais-tu des routes et des trajets, **hein**,

Et toujours j'aurai l'image de Philippe et je pourrai me dire, pourquoi, pourquoi je n'ai pas voulu t'écouter [...] (AF, 96, c'est nous qui soulignons)

Là aussi, la virgule suivie d'un blanc typographique a pour effet de briser le rythme. Ce mécanisme formel reflète ici les pensées de la narratrice, qui culpabilise et finit par ne plus trouver les mots pour exprimer ce qu'elle ressent. Le lecteur est ainsi placé dans la tête du personnage et amené à ressentir les larmes qui montent aux yeux et empêchent l'expression. L'exemple suivant manifeste la même incapacité de la narratrice à poursuivre son récit lorsqu'elle se remémore les mots durs de son mari à son encontre :

[...] à la fin disait-il puisqu'il n'y a qu'elle pour faire rêver de tous les débuts possibles, et qu'on en finisse il a dit, hurlant contre moi, contre **moi**,

Et comment contre moi encore j'ai pris ça, tout ce qui m'empêchait d'entendre ce que Renaud disait, [...] (AF, 122-123, c'est nous qui soulignons)

Ce passage présente une particularité supplémentaire : il y a en effet ici une surdétermination au niveau sémantique, puisque l'expression « contre moi » est répétée trois fois. Ce

pléonasmisme insiste sur la douleur qui se ressasse indéfiniment et sur la déchirure intérieure qui émerge déjà dans le discours empêché marqué typographiquement.

Loin d'eux se distingue également par une structure hypotactique et des soubresauts typographiques. L'exemple que nous choisissons présente un surcroît de complexité par rapport à ceux vus précédemment, dans la mesure où il fait intervenir une rupture syntaxique:

Que je porte ça tout seul, et qu'au moins je puisse me mentir et raconter aussi des histoires et rigoler un bon coup, dire comme quelqu'un qui s'en moque, tiens, j'ai lu : un car de Japonais s'est renversé et trois sont morts je vous jure ah bon et faire l'idiot et dire pas grave et dire de quoi ils sont morts, faire comme avec un fait divers, faire semblant de s'en émouvoir et avoir peur simplement que ça arrive un jour à quelqu'un de **ma**
(LE, 35, c'est nous qui soulignons)

Le monologue narratif de Jean s'achève ici sur une phrase tronquée. Plus précisément, il manque un seul terme pour que la phrase soit syntaxiquement correcte. En l'occurrence, le terme manquant qui vient naturellement à l'esprit est le mot « famille ». L'amputation de ce mot traduit la souffrance qu'éprouve le narrateur à le formuler. Évoquer « la famille » le renvoie en effet à la disparition de son fils. La double particularité syntaxique (mot manquant) et typographique (blanc dans la disposition du texte) est donc ici fidèle à la configuration mentale du narrateur.

L'adéquation entre la forme et la psychologie du narrateur s'observe de manière similaire dans l'exemple suivant :

[...] 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**

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

Ici, le phénomène de correspondance entre le fond et la forme est encore plus poussé, puisque l'originalité typographique et syntaxique trouve véritablement son explication dans le texte. Le narrateur Gilbert glose en effet la forme, en évoquant « un bout de phrase qui ne veut pas finir ». Cette évocation se matérialise dans la forme même du texte, puisque la phrase est

interrompue pour laisser la place à un blanc typographique, avant de reprendre son fil sous la forme d'une répétition après un retour à la ligne. La difficulté à parler du suicide s'incarne donc ici textuellement et formellement dans une parfaite adéquation.

En somme, la forme morcelée des textes émane à la fois de la typographie singulière et de l'usage de l'hypotaxe. La surabondance de propositions qui jalonnent les phrases confère à ces dernières un aspect enchâssé ou segmenté qui reproduit la complexité du réel. La combinaison de ces deux dimensions implique en outre une perturbation du rythme des phrases, qui perdent de leur régularité. L'originalité stylistique se réalise donc dans la superposition des trois niveaux formels typographique, hypotactique et rythmique, auxquels la dimension sémantique est étroitement liée¹³. L'impression de démembrement que suggère l'usage particulier de ces trois aspects constitue à cet égard le pendant stylistique de l'errance référentielle des personnages.

3.2 Un rythme haletant : la surponctuation

Tout comme l'aspect typographique, le rythme imposé par l'auteur possède une puissance expressive et émotionnelle considérable pour refléter l'état psychologique des personnages. La scansion du récit est en effet prompte à restituer la rapidité ou la lenteur à laquelle les idées ou les souvenirs se présentent à l'esprit du narrateur, ou encore la difficulté ou l'aisance avec laquelle ce dernier trouve les mots pour dire ce qu'il ressent.

La ponctuation est à cet égard un outil stylistique déterminant du rythme du texte. Dans certains passages, cette dernière est très abondante en virgules, mais presque dépourvue de point et de point virgule, ce qui donne lieu à de très longues phrases à caractère parataxique s'étendant parfois sur plusieurs pages. La surabondance de virgules donne au texte un rythme rapide qui véhicule l'impression que le narrateur est dans un état d'excitation psychique. L'exemple suivant, tiré d'*Apprendre à finir*, illustre notre propos :

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,

¹³ Nous expliciterons plus amplement cet aspect dans le point 3.3.

retournés dedans 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, se chiffonnant vraiment, se déchirant comme des bouts de tissus usés, comme une bouillie de framboises, des myrtilles écrasées dans un torchon, comme ça, d'un geste brusque, le tissu tout taché et éclaté de fruits, comme ça, nos corps se déchirant comme des tissus, de la soie, des déchets de soie, de la schappe et tout ça partait en lambeaux et en se regardant on était suffoqués de se voir là, de se voir faire ça, nous, de vivre ça et c'est arrivé une fois, deux fois et puis trois, puis quatre. (AF, 33-34)

La profusion de virgules déchirantes qui traduisent les reprises de souffle de la narratrice qui s'emporte et se reprend, les nombreuses répétitions (« se chiffonnant, se chiffonnant vraiment », « se déchirant comme des bouts de tissus usés, [...] », « de la soie, des déchets de soie »), ainsi que la grande étendue de la phrase donnent au texte un rythme haletant, essoufflé, à l'image de la configuration psychologique opprimée du personnage.

Les phrases longues à l'extrême, jalonnées d'une pléthore de virgules comme seul élément de ponctuation, constituent ainsi une large partie des textes de Mauvignier. À l'inverse, les phrases sont parfois des plus minimales. Dès lors, ce n'est plus l'usage de la virgule qui est diffus, mais celui du point, avec la juxtaposition de phrases très courtes, parfois nominales. Le rythme ne perd pas pour autant de sa rapidité, comme le montrent les séquences très brèves de cet exemple tiré de *Ceux d'à côté* :

Elle. D'abord ses mouvements. Puis sa silhouette, la forme de son corps. [...] Ça me faisait tanguer. Je n'étais pas comme les rochers. [...] C'était terrible. (CC, 25)

La surponctuation, lorsqu'il s'agit de l'usage du point et de l'instauration de séquences brèves, met en place une structure hypotactique, à laquelle le paragraphe dans son ensemble continue d'obéir, donnant une impression de démembrement.

3.3 Une sémantique en répétitions

Les récits de Mauvignier prennent forme dans une écriture en répétitions. Le caractère « subi » des personnages trouve dans ces réitérations de mots ou de syntagmes une autre source de retranscription formelle, puisque ces dernières donnent aux textes un ton lancinant, ressassant, illustrant l'enlisement des personnages dans une situation qui leur semble insoluble. Puisque les personnages eux-mêmes doutent parfois de ce qu'ils disent, les répétitions participent d'un mécanisme d'auto-persuasion, comme s'il fallait réitérer ses propos pour mieux s'en convaincre. Elles évoquent aussi la complaisance des narrateurs à hypostasier leurs rêves et leurs espérances, et traduisent ainsi le caractère obsessionnel de certaines idées. Dès lors, ce style répétitif et ressassant donne sa spécificité au monologue narratif tel que le pratique Mauvignier. Les exemples suivants, dans lesquels nous soulignons en gras les réitérations sémantiques, montrent comment ces dernières entrent en résonance avec le dispositif du monologue narratif, fait d'hésitations, de retours en arrière et d'auto-corrections :

Il lui a écrit : **finir**, ça n'existe pas. C'est pour **commencer** qu'on **finit**, toujours pour **commencer** qu'il faut **finir**, **finir** pour qu'enfin il y ait quelque chose à **commencer**. (LE, 91, c'est nous qui soulignons)

Et c'est à cause de ça, pourtant, trois fois rien, **ce trouble**, **ce trouble** à cause d'un **lit défait**, de la marque de son corps dans ce **lit défait**. (AF, 69, c'est nous qui soulignons)

Alors l'amertume et la joie confondues, l'émotion que c'était de les voir ensemble. De voir **cette image** de Renaud et de son père, de cette complicité entre eux et d'imaginer que c'était **l'image** du simple bonheur **qu'on avait eu ensemble**. **Qu'on pouvait avoir ensemble**. **Qu'on serait sûrs d'avoir** s'il n'y avait que les **images** pour savoir, si on pouvait leur faire confiance, à **ces images** de bonheur, **ces images un peu idiotes**, non, **idiotes complètement**, **idiotes une bonne fois pour toutes** et qu'on n'en parle plus de l'hypocrisie de **cette belle image**, de cette jolie tendresse pour rien, pour rien je dis puisque ça **n'empêche rien** alors que ça **devrait empêcher** les choses de se faire si c'était fort, si vraiment il y avait autre chose dans **cette image** qui **m'avait fait croire**, qui **aurait fait croire** à n'importe qui- celui qui aurait vu de sa fenêtre- que tout était bien fini des histoires qu'on avait eues [...]. (AF, 111, c'est nous qui soulignons)

J'ai tout fait, vraiment j'ai tout fait et combien de fois il faudrait jurer qu'on a *tout* fait, puisque *tout ne pouvait rien*, que si je n'ai pas résisté c'est que **je ne pouvais pas**, parce que **tout le possible** pour ça je l'ai fait, **tout**, [...] (CC, 49, c'est nous qui soulignons)

Il a voulu les villes pour réapprendre à vivre. **Il a voulu** les routes et d'autres aventures que celles où il dormait, [...]. **Il a voulu** les villes et puis avoir du temps. **Il voulait** se reprendre et ne se laisser bercer que par cette vie qui s'agitait dans ses veines [...].

Il a voulu tout ça et d'autre choses encore, [...]. (S, 9, nous soulignons les anaphores)

Ces exemples nous montrent que les faisceaux de répétitions viennent nourrir le sens donné à la configuration émotionnellement fébrile des personnages.

3.4 L'adéquation entre le fond et la forme

L'originalité du style de Mauvignier se situe donc aussi bien au niveau typographique qu'à celui du rythme ou de la sémantique. Il apparaît que ces différentes dimensions sont au service d'une « écriture du subi », dans le sens où la langue de Mauvignier, dans son aspect parfois matériel ou visuel, préfigure la composante psychologique des personnages. C'est ainsi d'abord dans l'émotion insufflée par ce style complexe que le lecteur éprouve les sentiments du narrateur et reconstruit le fil de sa pensée. Le morcellement typographique et la structure hypotactique d'ensemble, le rythme haletant lié à la surponctuation, ou encore la sémantique en répétitions, participent d'une écriture expressive dans laquelle se cristallisent les sentiments des personnages. Puisque les mots résistent à leur formulation, le style va en être le substitut pour susciter chez le lecteur les sensations de manque, d'absence, de solitude. Les constituants formels forment dès lors un kaléidoscope des émotions et transcrivent de manière puissante la vanité des mots, l'incommunicabilité, l'échec de la bonne volonté, le désespoir face au destin. Au final, c'est la triple adéquation du fond, de la forme et du dispositif narratif qui préside à restituer les ressorts de l'âme qui souffre.

Ce chapitre nous a permis d'analyser la manière dont le style préfigure la vie psychique des narrateurs en perdition qui habitent les histoires racontées. Il s'agit à présent d'examiner comment l'« écriture du subi » s'organise au niveau du dispositif narratif et temporel des récits.

Chapitre 4 : Narration et temporalité

À côté de ses versants thématique et stylistique, l'« écriture du subi » se donne à lire dans une double dimension narrative et temporelle susceptible de maints investissements. Nous allons étudier d'une part les propriétés des dispositifs narratifs des récits, et d'autre part les mécanismes temporels à l'œuvre dans le codage de l'état émotionnel des personnages. Il s'agira pour nous de déchiffrer comment Mauvignier, par le traitement particulier qu'il fait de ces deux composantes, confère à la question psychologique une épaisseur supplémentaire et crée une intimité avec les personnages.

4.1 Les modes narratifs : notions théoriques sur le psycho-récit et la narration simultanée

Souvent, les articles consacrés à Mauvignier parlent à propos de ses romans de « monologue intérieur ». Cette première impression, paresseuse, doit pourtant être révisée : les récits de Mauvignier ne sont en aucun cas du monologue intérieur car ils contreviennent aux principaux traits définitoires de cette modalité narrative. Les discours que nous lisons sont en effet très logiques, ils ne sont pas du tout abandonnés au tout venant de la pensée, des émotions et ne correspondent pas au « stream of consciousness » ou à l'effet que rapporterait un micro placé dans la tête du narrateur. Au contraire, dans ces romans, il y a la volonté de raconter une histoire, avec un cadre narratif, une chronologie et un ordre logique. En outre, il y a dans ces textes un narrateur à la première personne qui revêt plusieurs fonctions : d'abord, il relate ce qui lui est arrivé, parfois sur un mode singulatif, parfois itératif, ou rapporte ce que d'autres lui ont raconté : c'est la fonction narrative du « je ». En outre, ce « je » ne se cantonne pas à raconter ce qui lui est arrivé ou ce qui lui arrive, il parle également de ses états d'âme : c'est la fonction lyrique du « je » - au sens de Jakobson ; ou fonction de commentaire. Le « je » exprime ainsi ses sentiments, mais en « annonçant la couleur », c'est-à-dire avec des verbes de pensée (« Je me disais », « Je pensais »), de souvenir (« Je me souviens », « Je me rappelle »), de perception ou de sensation (voir, écouter, épier, avoir peur, souffrir, sentir, etc.). Enfin, la subjectivité qui est ainsi mise à l'œuvre comporte une troisième fonction, cognitive celle-là, puisque que le narrateur analyse l'effet des événements sur lui-même, interprète, essaie de se comprendre. Cette dimension correspond aux verbes d'intellection et de cognition (« reconnaître », « apprendre », « comprendre ») qui évaluent sans cesse ce qui vient d'être narré. Il y a donc constamment des interventions narratoriales, le « je » narrateur

se distinguant alors nettement du « je » héros. On se situe dès lors dans un mode narratif qui correspond à la narration simultanée ou au psycho-récit à la première personne, où le narrateur synthétise ses états d'âme, réfléchit à ce qui lui arrive, rationalise, se projette dans l'avenir, s'auto-analyse. Il y a ainsi toujours deux strates, celle du « je » narrant et celle du « je » narré, écart marqué notamment par les formes d'auto-adresse et l'emploi des temps du passé. C'est ce que Cohn (Cohn 1978 : 178) appelle la « dissonance dans l'auto-récit », autrement dit un recul émotionnel et cognitif du moi-narrateur sur le moi-narré. Nous verrons qu'*Apprendre à finir*, *Seuls* et *Loin d'eux* appartiennent à cette catégorie d'auto-récit, tandis que *Ceux d'à côté* se situe davantage dans la « consonance dans l'auto-récit », avec un narrateur « qui s'abstient d'intervenir dans son récit, mais qui s'identifie avec ses avatars antérieurs, et renonce à tout privilège cognitif » (Cohn 1978 : 179), autrement dit avec l'absence de recul émotionnel et intellectuel entre le moi-narrateur et le moi-narré.

Dans nos récits, nous verrons que les modes narratifs sont de trois espèces. Il y a premièrement du récit « classique », à narration ultérieure, rétrospectif : ce sont les passages au passé (passé composé, imparfait itératif). Le narrateur ou la narratrice raconte alors, à distance, ce qui lui est arrivé. Puis, deuxièmement, il y a la strate dominée par les temps du présent- c'est le psycho-récit, où le narrateur tantôt raconte les sentiments du je-héros, tantôt évoque les siens propres, c'est-à-dire ceux du je-narrateur. Enfin, troisièmement, le présent prend parfois en charge un récit d'actions qui sont en train d'avoir lieu : c'est la narration simultanée, au sens propre du terme.

Dans ce chapitre, il s'agira dans un premier temps d'explicitier ces notions de « psycho-récit à la première personne » et de « narration simultanée », puis d'analyser les romans l'un après l'autre, du mode narratif le plus simple au plus complexe, de manière à dégager les différentes variantes que présente l'« écriture du subi » au niveau de la narration et de la temporalité. Notre partie théorique se fondera principalement sur les ouvrages de Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure* (1978) et *Le Propre de la fiction* (2001).

4.1.1 Le psycho-récit à la première personne

Selon Dorrit Cohn (Cohn 1978 : 45), le psycho-récit est un mode narratif dont les caractéristiques stylistiques désignent « la supériorité du narrateur, dans la connaissance intérieure du personnage comme dans les capacités requises pour la décrire et l'apprécier ». Elle ajoute : « Dans une certaine mesure tout psycho-récit suppose cette supériorité, même dans les cas où l'accord des deux consciences, celle du narrateur et celle du personnage, est plus étroit. Mais plus forte est la présence du narrateur, plus exclusifs deviennent ses privilèges cognitifs ». Dans le psycho-récit à la première personne, le narrateur et le personnage ne forment qu'une seule et même entité : le narrateur se raconte lui-même. La prérogative en matière de connaissance que possède le « je » narrant par rapport au « je » narré lui permet de mettre en exergue certaines dimensions de lui-même que le « moi » de l'action n'était pas en mesure d'articuler. Le psycho-récit à la première personne est donc le récit d'une histoire dont le héros est sans cesse évalué psychologiquement par le narrateur, c'est-à-dire lui-même. Comme « la dissonance entre le narrateur et le personnage¹⁴ est particulièrement significative quand il s'agit de rendre compte des niveaux de conscience que la subjectivité du personnage n'est pas en mesure de verbaliser clairement » (Cohn 1978 : 46), l'exploration des profondeurs psychiques constitue alors une dimension qui se superpose à la narration des événements passés.

4.1.2 La narration simultanée

La narration simultanée est un récit dans lequel le narrateur homodiégétique relate ses propres agissements et impressions en temps réel, en principe au présent historique, sans recul émotionnel sur lui-même. Dorrit Cohn a théorisé cette « tendance de plus en plus marquée de la fiction moderniste à la première personne à construire des discours manifestement narratifs (non monologiques) et pourtant écrits de bout en bout au présent » (Cohn 2001 : 150). Selon Genette¹⁵, cité par Cohn (Cohn 2001 : 155), cette forme fictionnelle correspond à un « auto-

¹⁴ C'est-à-dire lui-même en ce qui concerne nos romans, mais dans l'action et dans une situation passée dans *Apprendre à finir*, *Seuls* et *Loin d'eux*. Dans le cas de *Ceux d'à côté*, c'est toujours lui-même, mais dans une situation simultanée, ce qui implique qu'il y a consonance entre le je-narrateur et le je-personnage, les deux instances n'ayant pas de recul l'une vis-à-vis de l'autre.

¹⁵ Gérard Genette, « Discours du récit » in *Figures III*, Paris : Seuil, 1972, p.193.

récit à caractère narratif ». Ce dernier entretient avec les normes narratologiques et avec les pratiques discursives traditionnelles des liens plus ou moins étroits et plus ou moins évidents, et se distingue ainsi de l'auto-récit à caractère non-narratif (donc exempt de cadre narratologique), à savoir le monologue intérieur autonome. Cohn commente ainsi la spécificité de la narration simultanée :

[...] « le locuteur oublie, si l'on peut dire, toute référence temporelle et se rappelle l'histoire qu'il rapporte avec autant de netteté que si elle était en train de se dérouler sous ses yeux. »¹⁶
[...] dès que le passé révolu est remplacé par un présent qui se déroule, la synchronisation de l'expression et de l'événement crée un terrain d'entente où se rejoignent [le] récit descriptif et le monologue intérieur.
(Cohn 1978 : 225 ; 231)

Notons que dans un récit écrit entièrement au présent, le caractère global du temps verbal annule la spécificité sémantique qui caractérise le présent historique. Dès lors, Cohn propose de ne plus interpréter ce présent de la narration simultanée comme du présent historique, mais comme « un temps narratif temporellement indéterminé ou « absolu » », un « présent fictionnel » ou « irréel » (Cohn 2001 : 164-165). Autant ce « présent fictionnel » peut renvoyer à un « maintenant du locuteur », autant il peut être une substitution du passé de ce dernier.

Ce qui fait tout le prix et l'originalité de la narration simultanée, c'est donc cette « plasticité » intrinsèque au présent. Nous verrons à cet égard dans l'analyse détaillée des récits que la narration simultanée n'est pas toujours soutenue de bout en bout au présent historique, mais qu'elle peut être jalonnée d'une variété de présents. À ce titre, il convient au préalable de rappeler les distinctions faites par Benveniste (Benveniste 1959) entre les différents présents « d'énonciation », « historique », « étendu », « itératif » et « gnomique ». Le « présent d'énonciation », que Cohn appelle aussi « présent ponctuel » (Cohn 1978 : 217), situe dans l'instant de son énonciation une action considérée dans sa spécificité ; comme ce présent est celui qu'utilise un locuteur dans la situation d'énonciation, il s'accompagne alors d'indices déictiques (« maintenant », « ici », « je », etc.). Le « présent historique » ou « présent de narration », que Cohn nomme encore « présent d'évocation » (Cohn 1978 : 217), joue le rôle

¹⁶ Cohn fait référence ici à Otto Jespersen, *Essentials of English Grammar*, Londres, 1933, p.239

d'un temps non pas authentique, mais métaphorique, en projetant le narrateur dans l'action. Le présent historique est un présent en fonction de substitut du passé simple et correspond ainsi à l'application du présent à un procès inscrit (par d'autres indices formels) dans le plan historique, avec un décalage fictif du point d'ancrage. Le « présent étendu » quant à lui implique que la valeur temporelle stricte peut se trouver plus ou moins élargie au-delà de l'instant d'actualité. C'est le sens lexical du verbe ou un indicateur de durée qui produit cette extension de la validité temporelle. Si cette étendue est fractionnée (par un circonstant fréquentatif), on parle de présent itératif, appelé encore « présent d'habitude ». Si cette étendue est illimitée, avec une validité omnitemporelle, il s'agit de « présent gnominique » (ou « présent de vérité générale »), qui permet de définir la permanence de l'être.

Ces clarifications faites sur l'auto-récit à la première personne et la narration simultanée, voyons maintenant le traitement que fait Mauvignier de ces modes narratifs et la temporalité qu'il leur applique dans chacun de ses récits.

4.2 *Apprendre à finir*, un dispositif monophonique et une « écriture en entonnoir »

Des quatre récits, *Apprendre à finir* présente le dispositif narratif et temporel le moins complexe : il se distingue d'abord par une modalité narrative à une voix, puis par une temporalité mixte, le récit se tournant à la fois vers le passé et vers l'avenir.

4.2.1 Une modalité narrative monophonique et multifonctionnelle

La modalité narrative d'*Apprendre à finir* est la plus simple de notre corpus puisqu'elle est constituée d'une seule narratrice homodiégétique assumant l'entier du récit. La dissonance dans l'auto-récit est prégnante au sein de ce dispositif narratif. Il y a en effet une distance entre le « Je » narrant et le « Je » narré, autrement dit un écart entre la subjectivité narratoriale et celle du personnage. La narratrice pose un regard sans complaisance sur elle-même et parle de ses propres agissements avec ironie. La subjectivité ancienne et aveugle de la femme narrée se trouve ainsi éclairée par la narratrice actuelle, plus compétente car plus détachée affectivement et émotionnellement.

Dans cette modalité narrative, le « Je » revêt plusieurs fonctions. La première est une fonction narrative : il s'agit de raconter une histoire. La narratrice fait alors intervenir des verbes d'action restituant les événements passés et les agissements des protagonistes :

Moi **j'épluchais** les oranges, **je mixais** les légumes, **je préparais** les soupes. **Je** lui **servais** les bols. Et cette tendresse des après-midi qu'**on passait** tous les deux à la maison, avec le silence qu'il y a quand les enfants sont à l'école. (AF, 19)

Chez la vieille Albertine, **j'y allais** le lundi. Tous les lundis après-midi et, pendant que **je faisais son ménage**, **j'allais faire ses courses** pour la semaine, **elle me regardait ou elle m'attendait**, assise devant une table basse dans le salon où tout était en vrac, pas bien rangé comme souvent chez les vieux, mais en vrac, comme ça, avec toutes les revues que **j'achetais** pour elle tous les lundis [...] (AF, 65, c'est nous qui soulignons)

Le « Je » comporte ensuite une fonction lyrique¹⁷, puisque la narratrice prend subjectivement en charge le récit. Dès lors, ce sont des verbes de perception (« Je voyais », « Je croyais »), de sensation (« Je souffrais », « Je riais », « J'exaltais »), ou de souvenir (« Je me souviens », « Je me rappelle ») qui soutiennent le récit :

Je me disais, oh oui **je me disais** qu'on se priverait sur autre chose même si je n'aurais jamais pu dire sur quoi puisque, à côté de ça, on n'avait pas de quoi, il n'y avait pas de quoi dépenser et que tout l'argent passait dans les courses, de toute façon. (AF, 35, c'est nous qui soulignons)

[...] moi **je souffrais** que personne n'ait vu ma peur, que personne n'ait regardé vers moi [...] (AF, 55, c'est nous qui soulignons)

Alors, alors que tout ça c'était vraiment ce que **je souhaitais**, tout ce pour quoi je m'acharnais avec lui [...] eh bien, **je ne sais pas** de quoi c'est venu. (AF, 68, c'est nous qui soulignons)

Enfin, le « Je » comporte une fonction cognitive, puisque la narratrice analyse l'effet des événements sur elle-même, interprète, essaie de se comprendre. Cette dimension correspond

¹⁷ Nous prenons ce terme au sens de Jakobson, c'est-à-dire dans sa fonction de commentaire.

aux verbes d'intellection et de cognition (« penser », « reconnaître », « apprendre », « comprendre ») qui évaluent sans cesse ce qui vient d'être narré :

Et maintenant si folle de joie celle-là qui **pensait** n'avoir plus rien à craindre. Celle-là qui **avait oublié** qu'un jour il avait dit : les colères, les efforts ne changeront rien. (Mauvignier 2000 : 34, c'est nous qui soulignons)

Et peut-être qu'un jour **je penserai** : ils avaient raison de regarder ça un peu de haut, ils avaient raison et tant pis si moi **je souffrais** que personne n'ait vu ma peur, que personne n'ait regardé vers moi [...] (Mauvignier 2000 : 55, c'est nous qui soulignons)

La narratrice recourt ainsi à des commentaires réflexifs qui révèlent l'écart entre la vie passée et le moment du récit, entre la sensualité du moi de l'expérience et la logique raisonnée du moi- narratrice. Cette fonction cognitive implique que l'histoire racontée est constamment évaluée dans une auto-exégèse par laquelle la narratrice pose un regard lucide et décalé sur les maladresses du passé.

Ce dernier aspect fonctionnel de cognition assumé par le « Je » se déploie surtout dans la deuxième partie du récit. L'intervention du discours rapporté de Philippe, en pages 72 à 76 constitue à cet égard un moment charnière, avec la première occurrence du verbe « comprendre » :

Combien de temps il m'a fallu pour **comprendre** qu'au contraire c'était le bon moment pour que j'entende ce qu'il disait [...] (AF, 72, c'est nous qui soulignons)

Le discours du fils, qui se distingue par de très longues phrases (seulement deux phrases sur cinq pages) au rythme soutenu, marque une étape décisive. En effet, l'intervention de Philippe donne ensuite lieu à une succession de verbes d'intellection, où la fonction cognitive prend le davantage le pas sur les fonctions narrative et lyrique. Ainsi, c'est grâce à cette médiation par un autre discours, où la narratrice voit son couple dans le regard de son fils, qu'intervient un virage décisif : le moment de comprendre et de ne plus subir l'humiliation. Dès lors, la narratrice devient plus critique et va essayer de comprendre :

Et pour moi, **reconnaître** ça : c'est moi des fois qui pleurais devant eux, qui cachais faussement les larmes

pour qu'ils voient mieux tous les deux la pâleur de mes joues, [...] (AF, 116, c'est nous qui soulignons)

Le temps qu'il m'a fallu pour **comprendre** comment c'était tout ce qui me manquait qui me faisait l'aimer plus. [...]

Combien de temps pour **comprendre** que son corps était guéri, que c'était un corps d'homme et qu'il devait bien avoir l'appétit des hommes. (AF, 117, c'est nous qui soulignons)

En somme, l'exclusivité d'une seule narratrice homodiégétique au « je » multifonctionnel singularise *Apprendre à finir* au niveau de sa modalité narrative. Ce roman se distingue également par la dissonance dans l'auto-récit, la narratrice évaluant constamment son comportement au moment des faits racontés, ce qui donne lieu à des jugements de valeur et à des auto-analyses ouvrant l'accès à l'auto-cognition.

4.2.2 Une temporalité mixte : un regard à la fois rétrospectif et prospectif

Le cadre temporel d'*Apprendre à finir* équivaut à la période de convalescence du mari accidenté. Si cette période reste relativement floue à quantifier de manière exacte, plusieurs indices textuels permettent malgré tout de déterminer approximativement la durée de l'intervalle de temps raconté. À plusieurs reprises, la narratrice parle en effet « des semaines » et « des mois » de convalescence, ce qui nous permet de déduire un cadre temporel équivalant à quelques mois :

Et **ses longs mois** à la maison où je me levais pour qu'il soit bien, pour qu'il aille mieux, un peu, chaque jour un peu mieux. (AF, 36, c'est nous qui soulignons)

Les mois à retourner ça dans ma tête, dans le bus, tous les matins. (AF, 42, c'est nous qui soulignons)

Tous les deux, **pendant des semaines** nous nous sommes retrouvés devant ça, son corps qui reprenait force et vie. (AF, 59, c'est nous qui soulignons)

Au fil des mois, la fierté qu'il a reprise, pour avoir chaque jour gagné deux mètres, puis trois, puis quatre. (AF, 85, c'est nous qui soulignons)

S'il existe une chronologie, elle n'est pas continue dans ce récit : souvent, on assiste à des retours en arrière, de même qu'à des anticipations. La rengaine « Mais maintenant qu'il était revenu », qui apparaît à trois reprises au début du roman (p.13 ; 21 ; 23), montre que le récit est construit sur des analepses. Ces dernières impliquent un ordre narratif non continu, fait de va-et-vient entre le « maintenant » et l'« avant », que nous représentons respectivement dans les exemples suivants :

Mais maintenant finissons-en, tout est fini, tout est passé, et j'oublierai tout ça car les forces me sont revenues pour vivre, pour ne plus avoir peur [...] (AF, 56)

Ce n'était plus la lumière de la haine dans ses yeux, ni, dans son regard, le moindre silence et au contraire c'était l'appétit féroce et puis les projets qui se bousculaient [...] (AF, 62)

À l'inverse, mais de façon seulement ponctuelle, le roman s'ouvre parfois sur l'avenir :

[...] tout ça, il regrettera, il baissera la tête et me dira : promets que nous n'en parlerons plus. Moi, je serai heureuse, je n'aurai plus peur de la maison vide. (AF, 23)

Dans cet extrait prospectif, il est question de l'avenir conjugal, imaginé de manière optimiste. Mais notons que les quelques mois de convalescence vont changer cette image :

[...] et alors il voudra fuir encore plus qu'avant, il voudra partir avec encore plus de rage, de force, ce sera de plus en plus nécessaire pour lui de partir. Et alors elle reviendra. (AF, 95)

Malgré les regards ponctuels vers le futur, l'histoire se développe pour l'essentiel à la première personne et au passé, à travers des récits de pensée (« Je me disais ») et de souvenirs (« Je me souviens ») :

Je me souviens de ma main sur sa main, de son regard sur ma main. Des larmes **qu'il a retenues**. *Non*, pas des larmes *vraiment, non, plutôt* la tendresse qui **remontait**, un souffle lourd qui **est remonté** soulevant sa poitrine, la

gorge, et puis ses yeux pleins qui **se sont penchés** sur ma main, ma main. **Je me souviens** de cet après-midi où **j'étais assise** à côté de lui, sur le rebord du lit. Et moi je le **regardais**, nous n'**avons pas parlé**, *pas tout de suite*, ma main était moite, je **tremblais**, si émue qu'il ne bouge pas la main, qu'il ne retire pas sa main, que ses doigts ne tremblent pas, *oui*, il n'**a pas retiré** sa main de dessous la mienne, **j'étais** là, avec lui, et je me **suis penchée** vers lui *comme ça*, sans y penser, ma bouche **a cherché** la sienne *mais non*, il n'**a pas relevé** la tête. (AF, 31-32, c'est nous qui soulignons)

Les temps verbaux dominants de l'imparfait et du passé composé (soulignés en gras) attestent ici de l'aspect rétrospectif de la narration. L'intervention à deux reprises du présent d'énonciation (« Je me souviens ») montre que l'on est également dans la strate énonciative du discours. En plus de ce marqueur à la fois de postériorité et de prise de distance sur l'événement, nous sommes en présence d'une sémantique qui modalise les propos tenus (en italique dans l'exemple). Les adverbes modalisateurs « vraiment », « plutôt », les continueurs « non », « oui », ainsi que les expressions « pas tout de suite », « comme ça », « mais non », suggèrent que la locutrice hésite, reconsidère et nuance sa perception des faits au moment même où elle les rapporte. À côté de cet effet modalisateur évoqué par la sémantique, les répétitions qui jalonnent l'auto-récit (« ma main, ma main », « si émue qu'il ne bouge pas la main, qu'il ne retire pas sa main ») traduisent l'émotion de la narratrice au moment de l'expression des événements passés. Le métadiscours de la narratrice, qui répète ses propos pour y croire pleinement, de même que les modalisations qui nuancent ce qui vient d'être affirmé montrent le souci de la narratrice de réajuster ce qu'impliquent les aléas de la mémoire et la difficulté à revivre mentalement le passé.

Dans cette chronologie non continue, marquée ponctuellement par des regards vers le futur, l'histoire se construit ainsi principalement dans une alternance régulière entre le « maintenant » et la remémoration des événements passés. Il apparaît que ces deux types de passage évoluent, quant à leur contenu, au fil du roman. Tout d'abord, les passages en « maintenant », utopiques au départ, deviennent de plus en plus réalistes au fil du récit, pour être complètement clairvoyants à la fin. Ces passages exemplifient cette évolution :

- (1) Mais maintenant qu'il était revenu je me disais qu'il reviendrait de sa colère. Qu'il réapprendrait à me voir, je me disais qu'il s'adoucirait, lentement, doucement, au rythme de ses progrès [...] (AF, 13)

- (2) Mais maintenant qu'il était revenu, que la force des choses pour une fois avait voulu qu'il revienne, là, chez lui, qu'à nouveau on ait une chance, que j'aie, moi, une chance. Tout ce calme autour de nous comme un nid pour la tendresse. (AF, 21)
- (3) Mais tout ça c'était fini. J'aurais voulu lui dire, à Philippe, que maintenant il ne fallait pas rester sur tout ça si on voulait reprendre une chance, notre dernière chance à nous, d'être ensemble, comme avant tout ça. (AF, 76)
- (4) Mais elle maintenant je la voyais revenir dans ma tête, tous les soirs, toutes les nuits- et je n'en parlais pas, et lui non plus n'en parlait pas, alors je me disais il l'a oubliée, puisqu'il oublie comme ça si facilement, comme moi il m'avait oubliée. Et ça suffisait de penser ça pour ne pas y croire. (AF, 92)
- (5) Et alors elle reviendra.
Elle reviendra vraie et je les verrai tous les deux, j'entendrai de partout des voix qui viendront cracher à mon oreille la rumeur de leur vie, l'instant des départs [...] (AF, 95-96)
- (6) Et maintenant c'est moi qui ne supportais pas la paix.
Moi qui aurais hurlé sur le dos du premier qui m'aurait dit que toute ma patience, que tout ce que j'avais fait ce n'était pas l'amour pour lui mais l'égoïsme pour me protéger moi, pour tout retarder et ne rien voir [...] (AF, 104)
- (7) Mais aussi : il ne prendra pas mes enfants. Mais aussi : il ne se servira pas d'eux contre moi. (AF, 109)
- (8) Mais maintenant : que la maison soit déserte, qu'elle tombe, qu'elle s'écroule ou qu'à leur tour tous les rats descendent du grenier et remontent de la cave, [...], quelle importance, vraiment. (AF, 116-117)
- (9) Maintenant, aucune importance. Rien n'a d'importance après, quand on sait ce qu'on a refusé tout le temps [...] Rien ne change. Tout est déjà là. Rien, il n'y a qu'à attendre ce jour qui nous délivrera de l'illusion des autres, c'est tout. (AF, 119)

Dans les extraits (1) et (2), les « maintenant » de la narratrice montrent qu'elle est dans l'utopie et le déni de la réalité. L'extrait (3) illustre une phase de transition, où la narratrice ouvre les yeux sur la réalité, en réaction aux commentaires de son fils Philippe. Dans les exemples (4) et (5), la narratrice prend conscience de son illusion. Elle devient dès lors de plus en plus réaliste et amère, et se résout à ne plus subir l'humiliation, comme l'évoquent les extraits (6) et (7). Puis, les passages (8) et (9) attestent qu'elle a accepté la réalité d'une vie sans son mari et envisage alors l'avenir de façon plus sereine.

Les passages remémoratifs connaissent eux aussi une évolution. Au début, ils renvoient principalement à la période du mari accidenté à l'hôpital, ainsi qu'à sa convalescence à la maison alors qu'il est encore immobilisé ; ensuite, la narratrice fait davantage référence à la violence du mari avant l'accident, à la découverte de son infidélité, ou encore aux relations que l'un et l'autre entretiennent avec leurs enfants :

- (1) Les blouses pas fermées qui s'ouvraient sous leurs mouvements, l'ambulance qu'ils avaient garée devant la grille, le bruit de la porte arrière et du brancard, [...] (AF, 7)
- (2) Et moi qui avais vu ça longtemps, cette guerre où se taire c'était se mettre en garde contre les moments de guerres à venir, [...] (AF, 61)
- (3) Alors qu'ils [leurs enfants] savaient bien nos corps dans la cuisine se déchirant, se griffant [...] (AF, 109)
- (4) Et les bouteilles qui avaient coulé, le vin, le vin qu'il [son mari] buvait et l'air idiot qu'on devait avoir, tous [...] (AF, 121)

Ces extraits montrent comment la dimension remémorative évolue au fil du récit, passant de l'angoisse (exemples (1) et (2)), puis se développant davantage en une genèse de la désagrégation et de la faillite du couple (exemples (3) et (4)).

Au vu des deux séries de passages, nous constatons donc des progressions parallèles : les « maintenant » utopiques alternent avec des remémorations idéalisées ou « positives », c'est-à-dire non culpabilisantes à l'égard du mari ; puis, à mesure que la narratrice prend conscience de sa vision chimérique, les remémorations s'avèrent plus sévères contre lui et renvoient aux souvenirs de l'infidélité et de la violence ; dans la dernière partie du récit, la

paix retrouvée de la narratrice s'accompagne de remémorations qui parlent du mari de manière détachée et indifférente. Dans les deux types de série, on dénote donc une évolution psychologique, la narratrice devenant de plus en plus lucide. En outre, ces deux séries temporelles, celle du « maintenant » et celle de la remémoration, se resserrent à mesure que le récit avance, les passages devenant par ailleurs de plus en plus courts. Mauvignier¹⁸ parle à ce propos d'une « écriture presque en entonnoir » : « J'alterne les passages où la narratrice évoque son utopie, son projet, avec les passages où la certitude de l'échec se fait plus évidente à chaque fois. Les deux types de passages sont de plus en plus courts, ils se rapprochent vers la fin, jusqu'à la conclusion où ils fusionnent, pourrait-on dire, comme pour créer la prise de conscience de la narratrice qui, ainsi, peu enfin se résoudre à *apprendre à finir* pour retrouver la paix. »

Nous pouvons interpréter cette évolution parallèle des deux séries de narration comme le fait d'une volonté de faire concorder les souvenirs avec l'état d'esprit de la narratrice au moment où elle raconte l'histoire. En termes d'effet littéraire, il en résulte que le lecteur plonge dans une configuration mentale où la narration du « maintenant » ne se départit jamais d'associations d'idées et d'humeurs ayant trait au passé.

Comme la temporalité d'*Apprendre à finir* est de type mixte, à la fois rétrospective et actuelle, les temps se distinguent par l'usage du présent d'énonciation (le « maintenant »), et par celui de l'imparfait (la rétrospection) ; puisque le roman est en partie ouvert sur l'avenir, on trouve également la présence du futur simple. Ceci donne lieu à la superposition des deux plans d'énonciation, celui du discours (présent, passé composé, futur), et celui de l'histoire (imparfait, plus-que-parfait). Malgré cette mixité temporelle, ce qui domine cependant est une structure narrative où le « je » est associé aux temps du passé. Pour rappel, selon Benveniste (Benveniste 1959), la structure idéale d'énonciation d'histoire est celle d'un « il » associé au passé. Le cas qui se présente ici, avec un « Je » accompagné du passé, est une structure plus complexe, car il y a toujours une porte ouverte sur le « Je » narrateur, et le moment de la présente narration, c'est-à-dire l'énonciation de discours.

¹⁸ « La panoplie littéraire de Laurent Mauvignier », *Décapage, Revue littéraire*, Editions de la table ronde, n°43, printemps-été 2011, p.91.

En somme, l'association d'une seule voix homodiégétique avec une temporalité mixte singularise le versant énonciatif de l'« écriture du subi » d'*Apprendre à finir*. Ceci nous offre donc une première variante de la lecture du « subi », à savoir le primat accordé au « Je » subissant de prendre exclusivement en charge le discours. Ce qui est singulier, c'est la prérogative plurifonctionnelle que revêt ce « Je » narratif. Sa triple dimension narrative, lyrique et cognitive est à interpréter comme les étapes d'un processus d'auto-cognition. Il s'agit de se raconter (« Je » narratif), de commenter ce que l'on a dit (« Je » lyrique), puis d'essayer de se comprendre (« Je » cognitif). Grâce à ce processus, en même temps que le récit progresse, la configuration psychique de la narratrice évolue positivement, pour aboutir au final à une paix intérieure retrouvée.

4.3 *Ceux d'à côté*, deux récits parallèles en narration simultanée

4.3.1 Un dispositif narratif en miroir

Le dispositif narratif de *Ceux d'à côté* est plus élaboré que celui d'*Apprendre à finir* puisqu'il contient deux narrateurs homodiégétiques. Le récit est ainsi restitué à travers deux voix en « Je », celle de Catherine (la voisine et amie de Claire) et celle de l'homme (l'agresseur de Claire), qui alternent de manière régulière d'un chapitre à l'autre.

Ce qu'il y a de particulier ici, c'est que nous sommes en présence de deux récits narrés chacun par un narrateur différent, tournant autour d'un même drame, à la fois indépendants et en résonance l'un par rapport à l'autre. En effet, les deux récits juxtaposés ont l'intérêt de présenter dans l'ensemble du roman quelque chose d'uni, tout en se laissant lire isolément. Ainsi, si l'on ne parcourt que les chapitres pris en charge par un seul des narrateurs, cela n'enfreint pas la compréhension du récit : on apprendra le viol, le déménagement, la solitude qui s'ensuit, mais l'évocation de ces trois éléments sera restituée de manière différente selon la sensibilité et la participation effective du narrateur en question dans ces mêmes événements. Les narrations de ces derniers sont d'ailleurs souvent (mais pas systématiquement) parallèles : par exemple, lorsque l'homme raconte le détour dans le parc, Catherine en fait de même dans le chapitre qui suit directement ; lorsque Catherine évoque le sentiment d'une présence dans la rue, l'homme à son tour raconte son errance dans cette même rue, etc. Comme les deux narrateurs s'épient mais ne se parlent jamais, il n'y a pas d'attente de l'un par rapport à l'autre, et donc pas de continuité directe entre les chapitres

qu'ils prennent respectivement en charge, et les deux récits parallèles peuvent ainsi être lus de manière indépendante.

Ces deux séries de narration sont à la fois ressemblantes et différentes : elles se ressemblent dans leur temporalité, dans la sémantique connotée au manque et à la solitude, ainsi que dans le contraste bonheur passé/ manque actuel ; elles se différencient sur le mode utilisé dans les narrations au passé, beaucoup plus passif quand il s'agit de l'homme, ainsi que dans le rapport à l'avenir, puisque les narrations au futur sont entreprises presque exclusivement par Catherine. Nous pouvons interpréter ce dernier aspect comme la complexité différente que l'un et l'autre des narrateurs présentent dans leur rapport au temps et plus particulièrement à l'avenir : Catherine essaie davantage de sortir de son état de solitude et montre même, à la fin du roman, qu'elle veut prendre sa vie en main (« Mais bientôt ce sera fini et moi aussi je déménagerai, bientôt, et cette fois ce ne sera pas pour faire comme elle, ce sera pour faire comme moi, peut-être, à trouver un endroit pour moi [...] », CC, 138) ; l'homme quant à lui reste dans la passivité et, ne parvenant pas à envisager l'avenir, se limite à vivre dans l'instant présent.

Voyons maintenant comment ces deux récits en parallèle s'organisent au niveau de la temporalité.

4.3.2 La temporalité : une application « non classique » de la narration simultanée

Le cadre temporel de *Ceux d'à côté* s'étend du viol de Claire à un espace de temps assez court après cet événement. Il est difficile de quantifier exactement cette période, tant les indices temporels sont minimaux dans le texte. Les nombreuses formules d'itération (par exemple, « Et toutes ces nuits où il faut se battre seule à revivre chaque fois sa mort » (p.54) ou « tous les matins, c'est pareil » (p.30)), de même que la sémantique indiquant des souvenirs encore très marqués dans l'esprit des protagonistes, nous laissent cependant penser que le viol n'a pas eu lieu plus de quelques semaines avant le point d'ancrage de l'énonciation. Il y a également des souvenirs renvoyant à la période d'avant le viol, ces derniers semblant pour leur part remonter à un passé plus lointain, de l'ordre de plusieurs années : Claire et Catherine ont des liens d'amitié solides, elles se connaissent depuis suffisamment longtemps pour avoir partagé de nombreux souvenirs ; le récit fait d'ailleurs

souvent allusion à ces derniers. Nous dirons donc que le cadre temporel se laisse deviner en filigrane, en l'absence de référents précis : de l'agression jusqu'au moment de l'énonciation, quelques semaines après. Les analepses inscrivent le récit dans un va-et-vient temporel entre les périodes d'avant et d'après l'agression, l'ordre narratif perdant en conséquence de sa régularité.

L'intérêt qui ressort de ce flux discontinu entre le « maintenant » de la narration et les retours en arrière réside dans le contraste que ces oscillations provoquent. En effet, il y a sans cesse une mise en comparaison entre la période d'avant le drame, plus paisible pour l'un et l'autre des narrateurs, et la période d'après, le « maintenant » caractérisé par la solitude, le sentiment d'abandon et l'ennui. Que cela soit Catherine qui se souvient de ses moments de partage et de complicité avec Claire, ou l'homme qui se rappelle une période heureuse avec son ancienne compagne, les analepses opposent donc une période heureuse évanouie avec une période actuelle triste et amère ; ce qui ressort au final, c'est que dans leur « maintenant », les deux narrateurs ont perdu un élément constitutif au bonheur de leur existence.

Au niveau de la temporalité, *Ceux d'à côté* se distingue du reste du corpus dans le sens où il est un roman du futur (comme *Apprendre à finir* en partie), ce que donne à lire le présent narratif à la première personne mis en place par la narration simultanée. Le roman est ouvert sur l'avenir et l'histoire est racontée au fur et à mesure : le point de narration est proche du moment de l'action et il progresse avec lui. Le je-narrateur a dès lors très peu d'avance, en somme, par rapport au je-héros, ce qui empêche la dissonance entre l'un et l'autre et donne ici lieu à la consonance dans l'auto-récit, avec une seule et même sensibilité.

Comme nous l'avons mentionné plus haut, le récit fait des va-et-vient entre le « maintenant » et les souvenirs d'avant le viol. L'alternance entre le présent et le passé qui se présente ici se distingue cependant de celle observée dans *Apprendre à finir*. D'abord, le dédoublement des voix narratives (Catherine et l'homme) a une incidence sur ce balancement entre présent et passé. Puis, dans *Ceux d'à côté*, l'alternance est double, avec celle des narrateurs et celle des temps évoqués. De surcroît, il apparaît que le traitement des temps du passé n'est pas identique selon que le narrateur soit Catherine ou l'homme : il est surtout actif pour Catherine, et moins pour l'homme :

- (1) Moi, je montais derrière, sans rien demander, parce que les gens qui sont tout seuls, ils montent derrière [...] (narration de Catherine, CC, 10)

- (2) Je crois que c'est le froid qui **m'a ramené** à moi, qui **m'a fait dire** que je ne nageais plus et puis, surtout, que je l'avais vue. (narration de l'homme, CC, 25, c'est nous qui soulignons)
- (3) Même, **c'est elle qui m'a laissé seul avec le besoin d'elle**. Et c'est pour ça que je n'ai pas pu avoir pitié. (narration de l'homme, CC, 50, c'est nous qui soulignons)
- (4) [...] **parce que je ne voulais pas lui faire ce mal que mon corps faisait**- c'était la **douleur de prendre son corps** pour l'amour, de **la voir mourir sous mes doigts**, et puis **mon corps à moi sur son corps**, nos muscles et les ongles, **mes mains qui ont serré si fort**. (narration de l'homme, CC, 69, c'est nous qui soulignons)
- (5) Et moi j'avais tellement peur de tout. Des filles, du travail, de l'argent, des autres et puis tous **ils s'occupaient de tout, pour moi**, et moi aussi je voulais la vie comme celle des autres. (narration de l'homme, CC, 85, c'est nous qui soulignons)
- (6) On était pris au même piège, elle et moi, de mon corps. Moi aussi j'étais sous mon corps quand il est sorti de moi et que j'ai vu sa force, cette force, comment c'est moi aussi qu'il a jeté par terre, mon corps, quand il l'a faite tomber, elle. (narration de l'homme, CC, 89)

Dans l'extrait (2), nous avons souligné le mode passif employé par l'homme, qui a pour effet de montrer que l'homme ne se sent pas maître de ses actions, qu'il est comme sous l'emprise d'une force extérieure à son propre entendement. Dans l'extrait (3), là encore l'homme ne se considère pas comme l'initiateur de ses actions : c'est la femme trop désirable qui, le laissant seul, provoque le besoin de la suivre. L'extrait (4), s'il n'est pas cette fois en mode passif, s'inscrit dans la même logique, avec cette fois une dissociation entre le registre corporel et celui du mental : c'est le corps de l'homme (« mon corps », « mes doigts », « mes mains ») qui agit contre sa volonté. De même, dans l'extrait (5), le réseau sémantique (« peur », « autres », « ils s'occupaient de tout », « la vie comme celle des autres ») illustre une passivité de l'homme dans la manière dont il évolue dans son existence. Enfin, l'exemple (6) montre une passivation complète du sujet : la façon dont il narre le viol atteste d'un détachement total de son mental par rapport aux actes commis (tel que le montre par ailleurs le présentatif

« cette force », à la place de « ma force »), comme s'il était le témoin impuissant d'un « autre lui-même » ou pris au piège d'ordres extérieurs. En comparaison, les souvenirs de Catherine (exemple (1)) s'inscrivent pour leur part davantage en mode actif. Nous pouvons interpréter cette différence comme le fait que cette dernière, contrairement à l'homme, ne se sent pas manipulée par une force externe à elle-même. Si elle subit comme lui la solitude et l'ennui, elle prend en revanche davantage d'initiatives (par exemple, l'inscription au concours de chant). Cette opposition actif/passif dans les temps du passé selon l'identité du narrateur crée un effet de contraste qui se superpose à celui vu précédemment entre les souvenirs regrettés et le « maintenant » désabusé.

Puisque le récit en narration simultanée est entrecoupé de passages rétrospectifs, nous sommes donc toujours en présence des deux plans énonciatifs, celui du discours et celui de l'histoire, comme nous le montrons dans le passage suivant :

Je me souviens qu'enfant [plan du discours], il m'arrivait de me dire, je vais regarder toute la nuit passer sur nous. Et puis je m'endormais quand même, après avoir pour lutter mis les volets en persiennes et m'être fixé dans le ciel, dans le triangle de nuit qui venait de dehors, une étoile, la lune, pour tenir bon [plan de l'histoire]. (narration de l'homme, CC, 91)

Ce qui domine sur le plan narratif, c'est donc un mode comportant deux narrateurs en première personne (« Je ») dans une temporalité rattachée de manière prépondérante au plan du discours, avec l'usage du passé composé et du présent ; à cette première strate temporelle dominante se superpose celle de la rétrospection dans les passages se rapportant aux souvenirs des narrateurs. Les narrations sont ainsi de trois types : soit les narrateurs racontent leur vie du « maintenant », en narration simultanée (type (1)) ; soit ils font des retours dans le passé, en narrant des événements à l'imparfait ou au passé composé (type (2)) ; soit ils se projettent dans le futur (type (3)) :

(1) Comme moi aujourd'hui j'imagine tout ce qu'ils ont dû dire, entre eux. J'imagine leurs visages dans leur chambre, j'entends leurs souffles et leurs silences, je vois comment leurs mains tremblent en se touchant, comment tourne l'histoire [...] (narration de Catherine, CC, 14)

- (2) Et on écoutait Schubert dans la voiture. Pas tout le temps, non, des fois au contraire on écoutait cette station où ils ne passent que des chansons des années soixante-dix, qu'on connaissait tous les trois par cœur et dont on s'était fait un jeu. Il fallait trouver dès les premières mesures qui chantait, et Claire gagnait tout le temps [...] (narration de Catherine, CC, 9)
- (3) Je vais coudre les ourlets de mes pantalons. Et puis j'irai les voir aussi, quand ils seront partis. J'irai passer les week-ends chez eux, de temps en temps [...] (narration de Catherine, CC, 79)

Dans la narration simultanée narration (type (1)), les événements sont rapportés par le biais de l'énonciation discursive, en tant que « discours », au présent historique, qui prend ici toute l'apparence du présent d'énonciation et traduit une synchronisation entre la verbalisation et l'action. La narration simultanée n'apparaît cependant pas toujours dans *Ceux d'à côté* dans sa forme « classique » du présent historique. En effet, comme dans ce récit, c'est la réflexion qui domine et non la narration simultanée à proprement dite, le présent historique cède ici la place au présent itératif ou au présent gnomique, qui traduisent un état d'esprit permanent ou une méditation sur les actes quotidiens. Ceci constitue à cet égard une différence significative par rapport à *Apprendre à finir*. Ce qui particularise *Ceux d'à côté*, c'est précisément que ce roman fait se juxtaposer plusieurs sortes de présent grammaticaux. Voyons-en les manifestations.

Le présent itératif se substitue au présent d'énonciation lorsque le narrateur expose un état se rapportant aussi bien à son moi actuel qu'à son moi plus lointain, comme dans cet extrait:

Moi, dans la foule, je ne suis plus tout à fait cet homme, pas encore une ombre. Pas encore quelqu'un mais plus tout à fait personne. C'est déjà bien, mais il y a que je m'ennuie tellement, **parfois, quand** les dimanches ils laissent la ville à ceux qui n'en font partie qu'en creux, qu'en moins. **Comme quand** la nuit je vois de ma fenêtre les feux au carrefour [...], **quand** je regarde la nuit les reflets des feux dans les flaques, les ombrent des arbres qui se reflètent dans les vitrines en face parce qu'il y a le parc à côté de chez moi. (narration de l'homme, CC, 19, c'est nous qui soulignons)

L'adverbe « parfois », ainsi que les conjonctions « quand » ou « comme », à prendre au sens de « chaque fois que », contribuent à montrer l'aspect duratif de la situation décrite et le caractère itératif des gestes rapportés.

Voici deux autres exemples au présent itératif :

Tous les matins, c'est pareil. [...]. Il va falloir se dépêcher, [...] **comme tous les matins**, [...] pour aller vers midi à l'école, voir défiler les gamins avec les plateaux dans le self [...]. Et les adultes ne rangent pas les plateaux parce qu'ils parlent entre eux. Ils ont à peine le temps de dire bonjour [...] même si, oui, **ça arrive, toujours** de la part des mêmes, mais **en général** ils parlent entre eux, [...]. (narration de Catherine, CC, 30-31), c'est nous qui soulignons)

Alors, **presque tous les matins**, il faut que j'aille dans ce bar, là-bas, pour regarder de l'autre côté de la rue. D'abord je **vais** jusqu'à la piscine. Je ne **pose** plus mes mains sur la baie vitrée. Je n'**approche** plus assez de la baie vitrée pour voir la buée de mon souffle sur le verre, pour faire comme je faisais parfois quand il faisait très froid, à dessiner des têtes ou des cœurs avec le doigt, sur la buée. Je ne **fais** plus ça. (narration de l'homme, CC, 89-90, c'est nous qui soulignons)

Les locutions soulignées en gras, qui montrent la valeur répétitive des procès, nous indiquent que le présent ne correspond pas au « moi » de l'énonciation. Le présent est ici itératif, puisqu'il consiste à décrire une situation que les narrateurs vivent presque tous les jours des quelques mois couverts par le récit. Ce présent itératif projette les narrateurs dans leur « moi » de l'action, et en ce sens s'apparente au présent historique, à la différence que cette action est répétée dans le temps (contrairement au présent historique « pur », qui renvoie à une action unique).

Le présent gnomique (ou présent de vérité générale) est la deuxième variante du présent historique dans ce roman. Bien que très proche du présent itératif, il prend par intermittence le pas sur ce dernier :

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. [...] Ces vies qu'on a ruinées pour se débarrasser des nôtres. Et il ne se passe rien. On continue à manger, à

faire des promenades, on fait encore partie du nombre et c'est étrange [...]. (narration de l'homme, CC, 63)

Le monde ne me touche pas, les choses, je les vois comme des promesses et elles ne me concernent pas longtemps, non, le temps d'y toucher et de les effleurer. (narration de l'homme, CC, 84, c'est nous qui soulignons)

Le mode gnomique permet dans ces passages d'établir des traits de caractère ou la permanence de l'être ; il traduit en outre ici une irréversibilité, où les personnages prennent pour immuable leur destin, comme s'il était impossible de contrer un tracé prédéterminé. Leur réalité apparaît comme figée, et leur volonté pour la changer n'aboutit qu'à une déconvenue prédite d'avance. Le présent gnomique met ici en exergue l'obstacle que constituent la permanence et l'invincibilité du monde face aux désirs des protagonistes.

Après avoir exposé la déclinaison de la narration simultanée, voyons le deuxième type qui se superpose à ce premier plan temporel, à savoir celui de la rétrospection. Les paysages intérieurs rétrospectifs, peuplés de souvenirs et d'impressions, s'imbriquent dans la situation d'énonciation, comme l'illustre l'extrait suivant :

En sortant du bar, j'**ai vu** devant chez elle le camion et les portes ouvertes. Les cartons dedans, au fond du camion. J'**avais** froid et je **me suis dit** que je n'**avais** pas **vu** le camion en entrant dans le bar, qu'il n'**était** peut-être pas là et que je n'**avais** pas **regardé** comme à chaque fois je m'en **empêchais**, parce que je ne **regardais** qu'en partant, juste un coup d'œil. (narration de l'homme, CC, 103, c'est nous qui soulignons)

Les passages rétrospectifs, le plus souvent au passé composé, mais aussi à l'imparfait et au plus-que-parfait, constituent souvent des intermèdes de souvenirs permettant d'apporter au narrateur de la situation d'énonciation une dimension cognitive ou explicative à son état actuel. Ces passages remémoratifs permettent en effet au narrateur d'atteindre un autre palier dans sa réflexion et sa quête de lui-même. Ainsi, dans l'exemple que nous venons de citer, la rétrospection du narrateur, qui s'étend sur quelques pages (pp.103-105), lui permet d'enchaîner sur une réflexion actuelle à son propre sujet :

Ces doutes qui rongent et attaquent n'importe quand, d'avoir seulement pour soi les idées qu'on se fait. Seulement, c'est toujours le pire, pour se préparer, pour se punir aussi de, non, pas de ce qu'on a fait. Parce que, qu'est-ce que j'en sais de ce qu'on fait puisque après c'est facile de dire qu'on ne voulait pas, que ce n'est pas nous, que moi je ne voulais pas mais alors, pourquoi faut-il tant marcher pour essayer de se convaincre que tout aurait pu être différent ? (narration de l'homme, CC, 105)

En somme, *Ceux d'à côté* se caractérise par la consonance dans l'auto-récit, avec l'absence de recul entre le moi-narrateur et le moi-narré. Les présents itératif et gnomique constituent donc les principaux temps du récit, lequel est jalonné de passages rétrospectifs qui s'avèrent être autant de truchements à une réflexion ultérieure à portée cognitive. De même, les quelques interventions au futur renforcent le primat de la réflexion sur la narration d'événements. Cet ensemble de temps verbaux, avec des verbes d'action et des verbes d'intellection, crée une structure où les faits racontés (au passé composé pour la rétrospection ou aux présents historique et itératif pour la narration simultanée), sont sans cesse interprétés et évalués psychologiquement (au présent gnomique).

Mis en comparaison, *Apprendre à finir* et *Ceux d'à côté* manifestent donc des traits spécifiques qui permettent de les caractériser différenciellement. Dans le cadre d'un choix générique constant, ces deux récits présentent en effet des inflexions singularisantes : dans *Apprendre à finir*, nous avons un seul regard tourné la plupart du temps vers le passé, avec une narration des événements relatifs au « subi » et une évaluation de ces derniers ; dans *Ceux d'à côté*, nous sommes davantage dans le registre de la réflexion sur la permanence de ce caractère « subi ». Au-delà d'un même « air de famille », l'« écriture du subi » présente donc un dispositif narratif et temporel à chaque fois renouvelé d'un roman à l'autre. L'étude de *Seuls* et *Loin d'eux* va nous permettre de le vérifier.

4.4 *Seuls*, une narration tragiquement tournée vers l'avenir

4.4.1 Les narrations-gigogne ou le relai de l'expression du « subi »

Ce qui particularise le dispositif narratif de *Seuls*, et ceci est nouveau par rapport aux autres romans, c'est qu'on entre, dans les premières pages, dans une narration à la troisième

personne. Ce mode narratif en « il » qui entame le récit s'étend jusqu'à la page 24, où apparaît, tardivement, un narrateur homodiégétique, le père de Tony :

[...] personne ne connaissait ça comme expression, cette dureté sur son visage. Pas même ceux qui croyaient le connaître mieux que tout. Pas même pour son père puisque, une fois, cette dureté sur le visage avait explosé au sien, à lui, ce père qui a cru si fort qu'il ne s'en relèverait pas, jamais, et qui traîne encore cette autre histoire et se la redit tous les jours pour essayer de comprendre ce qu'il sait mieux que tous les autres puisque voilà, **ce père, c'est moi**.

Tony m'a parlé des premiers jours et de ce qu'il a retrouvé, qu'il avait oublié de lui et d'elle. (S, 24, c'est nous qui soulignons)

Dès cette intervention, nous sommes conscients de la présence d'un narrateur homodiégétique¹⁹. Notons que le père parle de lui-même à la troisième personne, avant d'introduire finalement le mode déictique qui le pose de façon évidente dans la situation d'énonciation. Cette façon de se raconter à distance correspond à une nouvelle variation de l'« écriture du subi » : le père, atteint par la rupture communicative avec son fils, se pose en témoin plutôt qu'en acteur. Par le recul que cela sous-entend, parler de « ce père » a par ailleurs une connotation culpabilisante, puisque dans cette expression se lit en filigrane « ce père que je ne suis pas complètement fier d'être ». Cette prise de distance peut donc signifier un sentiment de culpabilité difficile à assumer par rapport à la rupture communicative et à la non compréhension qui caractérisent la relation avec son fils. En s'abstrayant du récit, le père évite ainsi les retours émotionnels que susciterait le mode actif appliqué au narrateur.

Nous sommes ici en présence d'un phénomène de « paralipse », définie par Genette dans le cadre de ses travaux sur la focalisation comme la « rétention d'une information logiquement entraînée par le type [de point de vue] adopté » (Genette 1983 : 44). La « paralipse » consiste ainsi à soustraire une information, avec la volonté de « tromper » le lecteur, avant de finalement le détromper. La question qui se pose dès lors concerne l'efficacité de cette dissimulation faite au lecteur. Dans la mesure où Tony, victime de son amour inavoué et malheureux avec Pauline, est le « personnage qui subit » avant tous les autres, et comme ce

¹⁹ Précisons que si la présence de ce dernier se fait tangible dès la page 24, il reste cependant dans la première partie du roman (pp.9-95) à l'ombre de la narration à la troisième personne, qui domine et ne cède le pas au récit à la première personne que dans les récits rapportés ou dans les interventions effectives du père dans l'histoire (par exemple, lors de la rencontre avec Pauline).

n'est pas lui-même mais d'autres narrateurs qui racontent son histoire, la paralipse permet de placer Tony, via le récit à la troisième personne, au premier plan dès l'entrée du texte. La paralipse apporte ainsi quelque chose de nouveau par rapport à *Apprendre à finir* et *Ceux d'à côté* : la construction de la psychologie du « personnage qui subit » passe par une temporaire opacité des narrateurs, ceci dans le but de ne pas éluder ce personnage principal sans voix. Le lecteur est donc dupé : jusqu'à ce qu'il découvre l'identité du narrateur, il construit une psychologie sans savoir qu'il y a une subjectivité cachée derrière le récit en « il ». Lorsque le narrateur finalement se dévoile, le lecteur est détrompé, et doit alors réviser ce qu'il avait imaginé en prenant en compte l'existence d'un « je », donc d'un système axiologique, qu'il ignorait jusqu'alors. Cette manière cavalière de procéder est en somme une manière d'avertir le lecteur que s'il a été leurré une première fois, il peut l'être à nouveau. Il s'avère d'ailleurs qu'à cette paralipse initiale va suivre une seconde, avec l'apparition retardée d'un autre narrateur.

En effet, dans la deuxième partie du roman (pp.99-171), le système énonciatif se complexifie encore davantage, avec l'apparition d'un deuxième narrateur homodiégétique, à savoir Guillaume, l'amant de Pauline :

Elle était là, entièrement à cet homme et ce regard qu'elle avait, si large, perdu, presque effrayant tant il l'attendait : et puisque l'homme était venu pour s'accrocher à ce regard qu'elle avait, les yeux verts, presque gris sous les larmes, cet homme s'en souviendra, oui, il se souviendra de ça, **je me** souviendrai toujours, puisque cet homme qui est revenu, c'est **moi**. (S, 109, c'est nous qui soulignons)

Comme pour le père, le narrateur Guillaume parle d'abord de lui à la troisième personne, en évoquant « l'homme », puis se personnalise davantage avec le démonstratif « cet homme », avant de s'introduire finalement sur le mode discursif déictique (« je », « me », « moi »).

Il ressort de ce procédé narratif une structure d'ensemble dans laquelle l'« écriture du subi » atteint littéralement le lecteur, puisque trompé par l'auteur, ce dernier devient lui aussi en quelque sorte un sujet « subissant ».

Dans *Seuls*, la situation d'énonciation est doublement complexe, avec pour une part l'alternance de narrations en « Il » et en « Je », et d'autre part la question des niveaux : ce

qu'il y a en effet également de particulier dans ce roman, c'est la présence de méta-récits, qui apparaissent lorsque les narrateurs (le père de Tony essentiellement) donnent la parole aux personnages (Pauline, Tony) dans le cadre posé d'une situation de dialogue.

Ainsi, à partir de la page 24, moment où apparaît le premier narrateur « caché », on découvre une situation d'énonciation complexe, faite de narrations-gigogne, où le père restitue un entretien qu'il a eu avec Tony, puis une conversation qu'il a eue avec Pauline au sujet de Tony, ce qui donne lieu à un feuilleté de scènes énonciatives. Il apparaît donc que le récit à la troisième personne pris en charge par le père de Tony s'origine dans deux moments de conversation. En voici des illustrations :

- (1) Tony m'a parlé des premiers jours et de ce qu'il a retrouvé, qu'il avait oublié de lui et d'elle. (S, 24)

- (2) Et j'ai parlé avec elle, il a fallu que je parle avec elle, Pauline, et je lui ai dit, Tony est venu me voir il y a deux jours, c'était le soir. Il est venu pour tout dire et voilà ce que nous avons fait, nous, Pauline, et moi, voilà où nous n'avons pas su voir qu'il allait – Pauline ne comprenait pas. [...] et pourtant il a fallu entendre ce qu'elle a dit : vous savez, c'est étrange, Tony les derniers temps, il est redevenu Tony. (S, 84-85)

Dans l'extrait (1), le père restitue ce que Tony lui a raconté, alors que dans l'extrait (2), il rapporte ce que Pauline lui a pour sa part dit au sujet de Tony.

Puis, avec Guillaume, un niveau supplémentaire s'ajoute, puisque ce dernier restitue les propos de Pauline qui lui dit ce que le père lui a raconté de ce que Tony a pour sa part rapporté à ce dernier, son père. Voici des extraits de ce type de narrations-gigogne:

- (3) Et le père a dit à Pauline comment il avait fallu entendre les mots, sans demander à Tony pourquoi celui-ci n'avait pas eu la moindre attention pour lui, ni pourquoi il l'avait rejeté comme ça, sûr qu'il était, peut-être, de pouvoir lui revenir quand il voudrait. (S, 103)

- (4) Cette histoire : cela faisait des semaines qu'elle avait déménagé de chez Tony. C'était un jour de pluie et Pauline était montée dans un bus, celui pour l'aéroport. Tony avait reconnu sa démarche dans la rue, ce manteau, cette façon de jeter les mégots. Et

puis il avait eu envie d'aller vers elle, de lui dire bonjour. Mais il ne pouvait plus faire, mentir, s'arranger. (S, 105)

- (5) Et aussi, elle n'a pas été surprise de voir le père de Tony venir chez elle. Il était là, étouffant sous l'angoisse et la haine cette jalousie qu'elle aimait : elle me l'a dit, ça, qu'elle a aimé regarder comment il était rongé par cette jalousie contre elle. (S, 157-158)

La structure de ces narrations-gigogne, où les narrateurs rapportent eux-mêmes les discours et donnent ainsi accès à des récits enchâssés, sont rapportés soit en discours direct²⁰ (extrait 2), soit en discours indirect²¹ (extraits 3 et 5), soit en discours narrativisé²² (extrait 1), soit encore en discours indirect libre²³ (extrait 4). Ainsi, ce qui singularise l'« écriture du subi » dans *Seuls*, c'est qu'elle se réalise ici dans un espace où la restitution des propos d'autrui, soit en discours narrativisé ou indirect (récit de ce que l'autre a dit), soit en discours direct (reproduction de ce que l'autre a effectivement dit) constitue le fondement de la narration : l'histoire avance grâce aux paroles rapportées. Partant, *Seuls* se distingue des autres romans par l'effet que ces narrations-gigogne produisent sur l'ensemble du texte, à savoir une narration du « subi » déléguée à des témoins et non prise en charge par le « personnage qui subit » lui-même. À cet égard, les narrations-gigogne ont une fonction double, à la fois narrative et maïeutique, puisqu'autant elles consistent en des explications qui font avancer l'histoire, autant elles posent des interrogations sur les personnages énigmatiques qui y sont racontés.

Globalement, on assiste donc à une contamination double, au niveau référentiel et à celui du dispositif narratif. Comme nous l'avons vu dans le chapitre 2, la contamination référentielle se réalise dans la passivation des deux narrateurs sous l'influence du personnage de Tony. Au plan du dispositif narratif, la contamination se manifeste dans la distance que prennent les narrateurs sur eux-mêmes, ne s'annonçant comme « je » identitaire que de manière cataphorique. Dans la suite du récit, les narrations en « je » s'effacent le plus souvent à la faveur du récit à la troisième personne. Dès lors, il y a comme un effet de passivation des

²⁰ Le discours rapporté est alors accompagné d'une proposition attributive.

²¹ Le propos d'autrui est versé dans une subordonnée complétive régie par un verbe de locution.

²² Le discours relaté est alors absorbé dans un énoncé narratif qui en rend compte comme d'un fait. Un verbe de locution condense l'information concernant la production de paroles.

²³ Dans ce cas, la parole de l'autre s'entend grâce à un contexte propice et du fait de quelques traces de subjectivité présentes dans l'énoncé ; la présence du narrateur est alors seulement latente.

narrateurs homodiégétiques, puisque ces derniers, ne revêtant aucun rôle actif, se retirent au profit du simple témoignage.

Cependant, la troisième partie (pp.153-171) amène encore une nouvelle complexification du point de vue : les narrations en « je » y sont de plus en plus prégnantes et deviennent même exclusives dans les dernières pages. Cette modulation du point de vue est en adéquation avec le contenu même du récit, et anticipe d'une certaine façon son issue : la découverte de la scène funeste finale est annoncée par l'occultation progressive des narrations à la troisième personne désignant Tony et Pauline. L'effacement progressif au sein de la narration de ces deux protagonistes, amenés à la mort, s'accompagne dans un même temps de la « réactivation » identitaire et agissante des narrateurs homodiégétiques. Dès lors, la tension tragique, par le biais de ce qui devient alors presque exclusivement narratif (il y a moins de méditations, d'itératifs, d'évaluations) est exacerbée. C'est à ce moment, dans les dernières lignes, que le « nous » renvoyant aux deux narrateurs réunis apparaît pour la première et unique fois, lorsque le père et Guillaume découvrent presque simultanément Tony et Pauline dans l'appartement :

Devant moi [Guillaume], le couloir, la lumière pâle et fade. Tony est agenouillé au milieu du salon. Sa tête n'a aucune expression. Ses bras, idiots, pendent comme ceux d'un singe, le revers des mains sur les cuisses, paumes vers l'extérieur. Je regarde ses mains et m'étonne de leur position pendant que lui, il n'en revient pas. Quelque chose s'écroule plus bas que nous et il [le père de Tony] est là, je suis là, au milieu le corps inerte de Pauline et le visage qu'elle a et qui ne sourit pas. Les cheveux s'étalent sur le sol, les yeux presque jaunes sont grands ouverts, entre les lèvres on aperçoit l'émail des dents et puis, je ne sais pas, une impression de calme, on dirait que Pauline n'attend plus rien. (S, 171)

En somme, il existe dans *Seuls* une forme-sens originale qui constitue une nouvelle facette de l'« écriture du subi ». La passivation des narrateurs, puis leur « réactivation » dans la fin du récit est à l'image de l'histoire racontée, où les narrateurs sont d'abord des témoins, puis deviennent de plus en plus actifs à mesure que l'on avance dans le roman. C'est dans cette adéquation spécifique à *Seuls* entre le dispositif narratif (à travers le point de vue adopté et la modalité des narrations-gigogne) et le sens que le spectre de l'« écriture du subi » s'agrandit.

4.5.2 Une rétrospection à suspense

Seuls est un récit raconté à partir d'un moment de l'histoire où la situation est déjà très engagée. On est en effet ici dans une structure tragique, puisque le dénouement est déjà très proche lorsque commence la narration : on lit d'abord l'inquiétude du père de Tony (après le départ de Pauline), puis la narration de Guillaume, (postérieure au retour de ce dernier), et ensuite les événements s'accroissent jusqu'à l'issue dramatique.

Le cadre temporel de *Seuls* correspond ainsi à la période qui va du retour de Pauline jusqu'à l'issue fatale, la mort de cette dernière. Dans cet espace temporel se succèdent donc chronologiquement le moment où Tony va chercher Pauline à l'aéroport, la période où cette dernière emménage chez lui, le départ de Pauline pour emménager dans un nouvel appartement, puis la disparition de Tony et les recherches entreprises par le père pour le retrouver, et enfin la disparition de Pauline et le drame final. Quelques références nous permettent de quantifier approximativement la durée de ce cadre temporel. Concernant la période de cohabitation de Tony et Pauline, les formules itératives ou ponctuelles qui jalonnent le texte, comme « il craignait qu'un soir, au retour du travail, il ne trouve qu'un mot griffé » (p.42) ou « le soir elle était là » (p.43), de même que les références à leur quotidien, nous laissent penser qu'il s'agit de quelques mois. C'est seulement à partir du déménagement de Pauline que des indices temporels précis font leur apparition. On apprend alors qu'au moment où le père de Tony va rencontrer Pauline, entre un mois et un mois et demi s'est écoulé depuis le déménagement de cette dernière :

Au moment où j'ai sonné à sa porte, Pauline n'avait pas revu Tony depuis presque un mois. Oui, c'est ça, presque un mois qu'elle avait déménagé et qu'ils ne s'étaient pas revus. (narration du père, S, 84)

Je sais qu'elle était déçue quand elle parlait des derniers matins, il y a plus d'un mois et demi, où il ne se levait plus en même temps qu'elle [...] (narration du père, S, 85)

De même, la narration de Guillaume nous indique que Tony est allé retrouver son père également un mois après le déménagement de Pauline :

Cette négligence aussi, dans la rue, dont il a parlé quand, un mois après l'histoire du déménagement, il a fini par aller chez son père. (narration de Guillaume, S, 100)

La rencontre entre Tony et son père précède donc de très près celle entre ce dernier et Pauline, juste après la disparition de son fils.

Suite à la disparition de Tony, qui équivaut donc à un environ mois après le déménagement de Pauline, d'autres indices temporels font leur apparition :

Et vaincu, stupide, le père a raconté, Tony est venu et il a oublié son sac. Alors, vingt-quatre heures après, [...], il s'est étonné de ce que Tony ne revenait pas le chercher. (narration de Guillaume, S, 130)

C'est également à ce moment-là que l'on apprend à quelle époque de l'année se situe la disparition de Tony, à savoir la période qui précède Noël :

Et puis bientôt ce furent les boutiques et les éclairages de Noël. Bientôt Noël et toi, Tony, devait-il penser, qu'as-tu fait [...] (narration de Guillaume, S, 131)

D'autres indices temporels nous permettent d'évaluer la durée de la disparition :

Il aurait dit : Tony n'est pas allé au travail depuis une semaine. (narration de Guillaume, S, 132)

Personne n'aura dit : il fait froid, vous ne devriez pas rester, le jeune homme n'est pas revenu depuis deux semaines. (narration de Guillaume, S, 134)

Ces détails temporels (vingt-quatre heures, époque de Noël, absence de plus d'une semaine au travail) concernant la période de la disparition de Tony traduisent la prise de conscience et l'inquiétude des narrateurs : leur récit prend alors l'apparence d'une « enquête » et introduit le suspense.

Ainsi, le cadre temporel, du retour de Pauline jusqu'à sa mort, correspond à plusieurs mois. Cependant, seule la période qui va du déménagement à la mort de Pauline se laisse lire précisément, entre un mois et un mois et demi. La volonté de cadrer plus nettement cette période peut être interprétée comme l'expression de l'empreinte marquante que cet événement a laissée dans l'esprit des protagonistes. Alors que les agissements du début de l'histoire n'impliquaient pas directement les narrateurs, cet intervalle de temps en revanche correspond à une « réactivation » de ces derniers, et ce plus particulièrement lors de la disparition puis de la recherche de Tony. Ce dernier, à l'inverse, est d'une certaine façon « désactivé » durant cette phase de fomentation, puisqu'il disparaît et ne réapparaît qu'en dernière instance.

À l'intérieur de l'ordre narratif chronologique, il y a parfois des retours en arrière, par exemple lorsque sont racontées l'enfance ou la vie d'étudiant de Tony :

Et alors il a fallu qu'il parle des années où ils étaient à l'école ensemble, Pauline et lui, et de la première fois où il avait rencontré ses parents [...] je me souviens de sa mère dans le couloir, avec ses lunettes et sa coupe au carré, sa jupe droite, son chemisier vichy. (narration du père, S, 66)

Il a roulé et sur la route il s'est souvenu de la vie d'étudiant. De comment il s'amusait parfois à faire croire qu'il vivait avec Pauline. De comment ils se chamaillaient à cause de ça et du beau François. [...] (narration du père, S, 13)

De tels micro-récits entrecourent continuellement la chronologie, qui reste néanmoins respectée sur l'ensemble du récit. La fonction de ces micro-récits rétrospectifs est d'apporter des explications quant à la personnalité actuelle du personnage de Tony. Les remémorations des traumatismes de l'enfance et des humiliations amoureuses de l'adolescence participent ainsi à dépeindre un parcours identitaire. Ce qui distingue *Seuls* des autres romans réside donc d'une part dans ce recentrement sur le « personnage qui subit » dès lors qu'il s'agit de rétrospections, et d'autre part dans le fait qu'énonciativement ces souvenirs ne sont pas pris en charge par le « personnage qui subit » lui-même.

Comme le récit est raconté à partir d'un moment où l'histoire est déjà très avancée, *Seuls* est dans une temporalité à dominante rétrospective, avec principalement l'usage du passé composé et de l'imparfait (à l'exception de la fin du récit, où le présent historique prend alors le pas). Comme la présence de narrateurs en situation d'énonciation est latente, il y a un dédoublement de l'ancrage spatio-temporel : le premier plan d'énonciation au présent (« ce père, c'est moi », « cet homme qui est revenu, c'est moi ») se superpose à celui de l'histoire, au passé composé et à l'imparfait. La juxtaposition des deux plans d'énonciation donne lieu à la dissonance dans l'auto-récit, avec une distance émotionnelle entre le je-narrateur et le je-personnage. Cependant, comme ce sont les narrations en « il » qui dominent sur celles en « je », cette dissonance est moins visible que dans *Apprendre à finir* et *Loin d'eux*.

Comme nous l'avons mentionné, c'est la narration simultanée qui prend le pas en toute fin de récit, avec l'usage généralisé du présent historique. Le dédoublement spatio-temporel donne

alors lieu à un récit du type « Je le revois [...] » (présent d'énonciation), « J'entends [...] » (présent historique). Dans le cadre de l'étude de *Ceux d'à côté*, nous avons vu que le présent historique permet d'aborder le récit non plus à partir du « moi » narrateur mais à partir du « moi » de l'action, avec pour effet de synchroniser expression et expérience. Le narrateur fait ainsi renaître en temps réel une action révolue dans laquelle il se projette introspectivement, comme dans ce passage où Guillaume découvre Tony aux côtés du corps inerte de Pauline dans l'appartement :

Devant moi, le couloir, la lumière pâle et fade. Tony **est agenouillé** au milieu du salon. Sa tête n'**a** aucune expression. Ses bras, idiots, **pendent** comme ceux d'un singe, le revers des mains sur les cuisses, paumes vers l'extérieur. **Je regarde** ses mains et **m'étonne** de leur position pendant que lui, **il n'en revient pas**. Quelque chose **s'écroule** plus bas que nous et **il** [le père de Tony] **est là, je suis là**, au milieu le corps inerte de Pauline et le visage qu'**elle a** et qui ne **sourit** pas. Les cheveux **s'étalent** sur le sol, les yeux presque jaunes **sont grands ouverts**, entre les lèvres on **aperçoit** l'émail des dents et puis, **je ne sais pas**, une impression de calme, on dirait que Pauline **n'attend plus rien**. (narration de Guillaume, S, 171, c'est nous qui soulignons)

Il apparaît quelquefois que l'on trouve des situations où le présent historique et les réflexions actuelles du narrateur sur l'expérience passée, au présent d'énonciation, s'intègrent mutuellement. Les deux plans du « moi » (narrateur et personnage de l'action) sont alors conduits conjointement dans le même contexte narratif :

De la porte grande ouverte **je revois** le père, voûté, il est stupéfait de me voir là, tremblant, suffoquant, mon regard cherchant loin déjà, derrière lui, pour voir dans l'appartement. Et j'entends sa voix, *n'entrez pas, n'entrez pas je vous en supplie* et moi le bousculant, *qu'est-ce qui se passe, où est Pauline, qu'est-ce que vous faites là [...]* et lui alors, le père de Tony, **je le revois**, son visage jaune, la peau terreuse des joues, la bouche fendue, ses yeux effrayés quand il m'a repoussé dehors, sur le palier. Et c'est moi qui ne comprends pas la voix rocailleuse, les mains et la chair flasque des doigts qui s'agrippent pour me retenir et moi qui ne comprends pas que lui aussi a cru à cette folie qui tourne, les vents tournent, la nuit, les histoires doivent finir et lui comme moi il avait pressenti ça. (narration de Guillaume, S, 169-170, c'est nous qui soulignons)

Dans cet extrait, nous avons indiqué en gras les occurrences du présent d'énonciation au sein même d'une narration au présent historique, dont nous avons souligné les apparitions dans le texte. « Je revois » et « je le revois » émanent ainsi d'une réflexion faite par le narrateur au moment même de la remémoration, tandis que les locutions « il est stupéfait », « j'entends sa voix », « je ne comprends pas », etc., appartiennent à des pensées issues du moi de l'action. Notons que le discours direct libre (DDL), souligné ici en italique, est très largement utilisé dans les passages au présent historique pour restituer les citations des personnages.

Comme les présents qui prévalent dans *Seuls* sont presque exclusivement le présent d'énonciation et le présent historique, ce récit revêt donc une différence nette par rapport à *Ceux d'à côté*, dans lequel nous avons montré la surabondance de deux autres présents, « itératif » et « gnomique ». Ce constat nous amène à nous interroger sur la signification de la profusion de ces présents dans *Ceux d'à côté* et de leur disparition dans *Seuls*. Nous pouvons déduire une interprétation en mettant en comparaison les deux romans : *Seuls* peut être considéré comme un roman à suspense, alors que *Ceux d'à côté* est un récit davantage tourné vers la réflexion et l'auto-cognition. Ce qui prévaut dès lors dans ce dernier, ce sont des interrogations existentielles émises par les narrateurs sur eux-mêmes, les relations humaines, la vanité du quotidien, la permanence de l'être ou encore l'immutabilité du destin. L'usage des présents itératif et gnomique s'avère alors efficace pour traduire ces idées de répétitions, de routine, de permanence, et inscrivent « l'écriture du subi » de *Ceux d'à côté* dans un principe de cohésion entre la temporalité et le sens. Comme dans *Seuls* on assiste davantage à une progression, avec des enchaînements et un suspense dans les événements, il apparaît que les présents itératif et gnomique perdent ici de leur utilité et cèdent la place aux présents d'énonciation et historique, au fondement d'un principe de progrès qui différencie l'« écriture du subi » dans ce récit.

En somme, la temporalité de *Seuls* participe à tourner tragiquement le roman vers l'avenir. La dominante rétrospective de l'ensemble du récit, qui débouche finalement sur la narration simultanée lors de la découverte dramatique finale, produit une progression narrative qui se cristallise dans un effet de suspense.

4.5 *Loin d'eux*, une narration polyphonique rétrospective

4.5.1 La pluralité des voix narratives

Au niveau du dispositif narratif, *Loin d'eux* se distingue des autres romans par sa grande polyphonie. Il y a au total six voix narratives, dont l'une est celle de Luc, le « personnage qui subit ». Les autres voix appartiennent à des narrateurs proches de ce dernier, lesquels constituent (comme dans *Seuls*) autant de témoins impuissants face au drame.

Ainsi, tour à tour, les parents de Luc (Jean et Marthe), son oncle et sa tante (Gilbert et Geneviève), et dans les dernières lignes sa cousine (Céline) expriment leurs émotions après le suicide de Luc ou se remémorent la période d'avant le drame:

Une chance. Marthe m'avait dit, Geneviève, on a une chance comme ça, avec ce départ, qu'à la papeterie Luc ait un boulot [...] (narration de Geneviève, LE, 10-11)

Et j'ai dit à Geneviève que j'avais tort de croire que parce que j'étais sa mère j'en savais autant de lui que de moi. Après l'enterrement, il a fallu que je parle. (narration de Marthe, LE, 22)

J'aurais bien aimé lui dire ça, à Luc. Et qu'il vienne voir à l'atelier aussi. Qu'il vienne au moins une fois pour voir où ma vie s'écrasait. (narration de Jean, LE, 27)

Ça, impossible j'ai dit, non, on ne peut pas accepter que des trucs heureux finissent comme ça, remplis du vide où ils nous ont laissés. Les rigolades, franches, et les têtes vides aussi qu'on avait dans ces moments où tous ensemble, en famille, on savourait même ça, les petits défauts de chacun. (narration de Gilbert, LE, 31-32)

Alternativement, les narrateurs convoquent le passé et se questionnent sur le déclin moral de Luc jusqu'à son irrémédiable aboutissement. Les changements successifs de narrateur homodiégétique restituent différents points de vue et différentes sensibilités sur le même événement dramatique et rendent compte de la façon particulière dont chacun vit le deuil. En plus de faire alterner les angles de vision, cette construction polyphonique se distingue également dans le fait que chacun des narrateurs rapporte des paroles d'autrui. En voici un exemple :

Mais moi, Gilbert, la peur déjà m'avait saisie de l'entendre rire comme ça et j'ai dit à Jean : on devrait rentrer, elles nous attendent là-haut. Puis soudain son visage à nouveau s'est fermé quand il a dit : c'est vrai Gilbert ce que tu as dit, les souvenirs tout à coup, quand on les voit dans sa tête, avec tout le bonheur qu'on y trouve, qui s'étale, ça devient insupportable de douleur de revoir ça [...] (narration de Gilbert, LE, 35)

À l'égard de ces discours rapportés, *Loin d'eux* se rapproche ainsi de *Seuls* (dans un moindre degré d'enchâssement). Mais la fonction des paroles rapportées est ici différente : si elles participent comme dans *Seuls* à faire progresser le récit, elles revêtent également des fonctions réflexive et explicative, en montrant par exemple quel type de relations les narrateurs entretiennent entre eux. Puis, il y a parfois une dimension métalinguistique, puisqu'à la suite des propos rapportés, les narrateurs réfléchissent sur le sens de leurs paroles, sur la dureté ou la justesse des mots employés par les uns et les autres.

Structurellement, les interventions émanant des différents narrateurs apparaissent dans des proportions quasi identiques (cinq occurrences pour chacune des voix, mis à part pour Marthe (quatre interventions) et Céline (une intervention)) et chacune s'étend presque invariablement sur quatre à six pages. La disposition des voix et le passage de l'une à l'autre procèdent de différentes manières. Parfois, cela consiste à poursuivre la narration qui précède, comme l'illustre la transition entre les deux voix de l'exemple suivant :

J'ai allumé la télé, des voix riaient. J'ai entendu la porte claquer, Jean était sorti. (narration de Marthe)

Je suis sorti parce que ce n'était plus possible, d'accepter ça, les idées qui venaient et que je ne comprenais pas, monstrueuses toutes. (narration de Jean, LE, 26)

Dans ce passage, Jean continue directement la narration entamée par Marthe, à la différence qu'il rapporte les faits à travers sa vision et relate ses propres actions.

Cette façon de continuer le récit n'est cependant pas systématique. Parfois, le changement de voix narrative s'accompagne dans un même temps d'un changement thématique :

Même nous, tu sais, quand Jaïmé a eu son accident, ce n'était pas mon fils, mais presque, un gendre c'est

presque pareil, enfin tu vois. Non, j'ai répondu. Je vois pas. (narration de Jean)

Comme avec les belles choses quand elles vous étreignent. La douleur qu'on a dans l'émotion et qu'on trouve un peu idiote, d'avoir mal là où justement c'est la douceur qui prend. (narration de Gilbert, LE, 31)

Dans cette transition, la narration de Gilbert ne poursuit pas ce qui se disait dans celle de Jean et pose ainsi une rupture dans le fil de l'histoire.

Notons que si les voix de quatre « témoins », celles de Marthe, Jean, Geneviève et Gilbert, assument alternativement la majorité du roman (pp.9-116), les interventions de Luc cessent quant à elles dès lors que l'on entre dans la troisième et dernière partie du récit, qui raconte le déroulement de l'annonce du suicide. Dans les dernières pages (pp.116-121) de cette troisième partie va alors émerger une nouvelle voix narrative, celle de Céline. Nous pouvons expliquer cette occultation d'une des voix et de l'apparition d'une autre par la dynamique de substitution qui s'opère entre ces deux instances narrantes. En effet, dès l'annonce de drame, où la voix de Luc n'a définitivement plus de légitimité à intervenir, la voix de Céline prend le relais.

Étudions maintenant plus précisément le déploiement de chacune des voix narratives, en commençant par la fonction de celles qui assurent la presque totalité du récit. Il apparaît que toutes apportent un éclairage différent sur le personnage de Luc et manifestent une sensibilité propre sur la manière de vivre le drame. De plus, toutes laissent entrevoir la difficulté des personnages à communiquer et la complexité des liens qui les unissent. Ainsi, la sensibilité du père, qui revendique les valeurs du travail et de l'effort, est mise en contraste avec les aspirations décalées de Luc. Dans les narrations de la mère percent par contre le plus souvent l'inquiétude et la tristesse, comme par exemple lorsqu'elle raconte son attente fébrile des lettres de Luc, qu'elle essaie de lire en filigrane. À travers le personnage de Gilbert (l'oncle de Luc), ce sont plus particulièrement les liens fraternels avec Jean qui sont mis en exergue, comme lorsqu'il évoque la force de leur complicité pour surmonter la douleur. Dans les narrations de Geneviève (la tante de Luc), c'est surtout l'émotivité d'une mère au contact d'une autre femme qui vient de perdre son fils qui est soulignée : soutenir Marthe dans le deuil la renvoie à ses relations conflictuelles et au manque de communication avec sa propre

filles. Ce qui apparaît, c'est que tous les protagonistes manifestent le besoin de partager la douleur et de trouver un réconfort dans les liens familiaux.

Au milieu de ce jalonnement de voix « actives », au sens où elles émanent des personnages vivants, s'imisce par intervalles la voix « passive » du disparu, Luc, dont les narrations font écho à la situation d'avant le drame :

Et moi, j'étais un sujet de conversation comme une autre, comme ces gens dont on parle justement parce qu'ils ne sont pas là. Elles parlaient de moi avec mon corps posé dans la même pièce que ceux de ces deux femmes, mon corps qui n'était pas signe de présence [...] (LE, 21)

Et moi, Luc, des fois maintenant je crois que ça ne changera jamais. Que pour ceux peut-être qui, n'attendant rien, voient venir des choses qui vibrent dans leur vie. Peut-être que c'est à force d'exiger trop que les choses rêvées résistent. (LE, 37)

Moi Luc, j'entends tout ça et le bruit des fourchettes contres les assiettes, avec l'idée de boire un verre pour m'évader un peu. (LE, 45)

Ils ont dit : Luc, il prend ça à la rigolade. Ils ont dit que je prenais ça à la légère et qu'on n'a pas le droit de rire de ça, comme si vraiment j'en riaais, moi, comme si vraiment ils peuvent croire que j'en ai ri de son accident, à Jaïmé. (LE, 55)

Et depuis l'enfance, nous gardons nos secrets, moi et Céline. Aujourd'hui, à elle, Céline qui m'écrit pour parler de la solitude dans laquelle elle est, je peux répondre. (LE, 72)

La voix de Luc, qui apparaît alors à la manière de celle d'un fantôme, apporte des éclairages sur son état psychologique avant le suicide. Ainsi dépeints, son quotidien, ses aspirations, ou encore la nature des liens qui l'unissent aux autres personnages, permettent de faire une genèse de l'issue dramatique.

Voyons à présent le fonctionnement de la cinquième voix « active », laquelle, comme nous l'avons relevé plus haut, n'intervient qu'en toute fin de récit et scelle le roman (pp.116-121). Il s'avère que la voix de Céline revêt un caractère particulier, dans le sens où sa narration, marquée par la colère et le sentiment de culpabilité, consiste en un jugement critique de l'incommunicabilité et de l'aveuglement de la famille :

Avec ça qui craque dans le cœur, comme un coup de fusil : la voix de papa qui m'a dit, Luc est mort. Sa voix pâle au téléphone pour me dire, Céline, Céline, ma chérie, et moi je pensais déjà à ma colère de n'être pas surprise, déjà j'étais dans ma colère contre eux, c'est maintenant, j'aurais voulu dire, que vous allez entendre, maintenant, hein, et déjà aussi ma colère contre ce gâchis, l'envie de vomir contre eux d'abord pour ne pas tout de suite accepter l'idée qu'il était mort, Luc, mais juste qu'encore la vie s'acharnait. Alors tout de suite j'ai dit, j'espère que ça chiale bien maintenant, hein, on chiale dur à La Bassée, hein, et contre moi aussi j'aurais voulu dire, et toi, débile, toi qui n'es pas allée le voir à Paris, tu vas chialer aussi, toi qui juste t'étais sur courrier pour ne pas être seule, est-ce que tu étais là pour lui, comme lui pour toi il a fait, hein, et puis aussi contre Luc, ma colère contre lui de m'abandonner à vivre ma tristesse avec eux. (LE, 116)

D'une certaine façon, en rendant compte des aspirations échouées de Luc, Céline lui redonne une voix et fait entendre ce que ce dernier n'a jamais osé exprimer au grand jour. Les propos de Céline sont d'autant plus révélateurs qu'ils font écho au titre du roman :

Moi *loin de lui* finalement, comme eux tous, *loin de lui* et pourtant son ombre qui m'entourera de sa chaleur [...] (LE, 117, c'est nous qui soulignons)

En inversant le point de vue (« Loin d'eux » devient « loin de lui »), la solitude et l'absence changent de côté : si le titre laisse entendre que c'est Luc qui est isolé et abandonné des autres (ou, selon l'optique adoptée, que lui-même s'éloigne des autres), les dernières lignes du récit attestent qu'au final la perspective a changé, et que ce sont les autres personnages qui subissent le manque. L'« écriture du subi » trouve donc ici une particularité au niveau narratif, dans l'angle de vision différent que laissent percevoir les dernières pages par rapport à ce qu'annonçait le titre du roman.

En plus d'entrer en résonance avec le titre, la narration de Céline constitue le paroxysme émotionnel du récit. Son discours est impétueux, mais il fait part en même temps d'une volonté de rachat relationnel. Lorsqu'accompagnée de Marthe (la mère Luc), Céline se rend dans l'appartement de Luc à Paris pour rassembler ses affaires, elle concrétise ainsi l'harmonie familiale espérée par ce dernier :

[...] 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, 121)

Notons en outre que l'aspect tardif de l'intervention de Céline n'est pas anodin, dans le sens où sa voix établit un contraste par rapport aux autres narrateurs : alors que ces derniers restituent la façon dont ils ont vécu le deuil, la voix de Céline consiste davantage en un regard lucide sur les causes du drame, dans une vision tournée vers l'avenir et la réalité à vivre l'« après-Luc ». L'introduction retardée de la voix de Céline met en outre en lumière un effet de boucle : alors qu'au début du récit, c'est par Luc que l'on apprend l'existence de sa cousine, l'intervention finale de cette dernière nous ramène à lui. Ce système narratif circulaire est donc associé à la configuration relationnelle des personnages, puisque si Céline, pressée de sortir des conventions, était à l'origine de la dislocation de la famille, Luc, dans son refus d'exister, en est le réconciliateur.

En somme, la grande polyphonie qui préside à la narration constitue la spécificité principale de *Loin d'eux*. Les dimensions narrative, explicative et métadiscursive que comporte cette pluralité de voix, associées à la dynamique des discours rapportés, font progresser le récit et nourrissent l'« écriture du subi » dans ce roman.

4.5.2 La rétrospection : quand la culpabilité pousse à rechercher la « faute »

Loin d'eux est un récit raconté à partir d'un moment de l'histoire où la situation est encore plus engagée que dans *Seuls*. Le moment de l'énonciation renvoie en effet à la période qui suit la mort de Luc, et les récits des différents narrateurs se font rétrospectivement à partir de l'enterrement. Le cadre temporel équivaut à la période de deux ans qui suit le suicide de Luc, comme nous l'indique précisément le passage suivant :

Nous, les uns et les autres, là, tous les trois, les deux parents et la fille, c'est fini la façon qu'on avait de se regarder. Bien fini, et encore plus depuis deux ans, avec

la mort de Luc que Céline nous reproche [...] (narration de Gilbert, LE, 60)

De nombreux retours en arrière brisent en outre l'ordre narratif, le récit faisant souvent allusion à l'époque d'avant le suicide de Luc. Si l'on ne peut lire précisément à combien de temps avant le drame ces rétrospectives renvoient, les souvenirs des narrateurs nous laissent cependant penser qu'il s'agit d'un intervalle de quelques mois avant le suicide de Luc (ce dernier est déjà installé dans son appartement à Paris, on devine le caractère répétitif des visites chez ses parents à *La Bassée*, etc.). Dans cette structure faite d'un événement traumatisant suivi d'un travail de deuil, les retours en arrière ont la fonction d'essayer de retrouver la « faute ». *Loin d'eux* présente donc une nouvelle variante de « l'écriture du subi » : alors que dans *Seuls*, on se dirige « tête baissée » vers le drame, la catastrophe a ici déjà eu lieu, et l'on remonte vers elle.

Si les indices temporels sont quasi inexistant sur l'ensemble du récit, une référence exacte apparaît cependant explicitement en page 99, « le trente et un mai quatre-vingt-quinze, à seize heure » : cette indication correspond à la date exacte à laquelle Jean (le père de Luc) apprend le suicide de son fils, lorsque les gendarmes viennent lui annoncer la nouvelle sur son lieu de travail. Percutante par son extrême précision, cette mention contraste avec le flou temporel qui prévaut dans le reste du récit. Cette date précise (jour, mois, année, heure), qui montre par son exactitude l'impression indélébile que l'événement a laissée dans la mémoire du père, apparaît de manière cataphorique, dans la troisième et dernière partie du récit. Ce n'est donc qu'à la toute fin du roman qu'est posé le point d'ancrage sur lequel se base l'histoire : le cadre temporel, qui équivaut à la période commençant le trente et un mai quatre-vingt-quinze à seize heure jusqu'à deux ans après cette date, n'apparaît ainsi clairement au lecteur que dans les dernières pages. Le choc du suicide se fait donc ici « à retardement ». Ceci permet aux deux premières parties de mettre davantage l'accent sur la façon dont les narrateurs ressentent le drame, avant que la troisième, avec l'entrée percutante de la date « choc », ne passe enfin au récit des événements à l'annonce du drame. Puisque l'on raconte le deuil avant de raconter l'annonce du suicide, l'ordre narratif est dès lors bousculé.

Au niveau de la temporalité, il apparaît que *Loin d'eux* est à dominante rétrospective. Chacune des six voix narratives s'exprime le plus souvent à la première personne et au passé, avec l'usage prépondérant du passé composé et de l'imparfait. Comme nous l'avons dit plus

haut, cette dominante rétrospective tient à la structure du récit, qui prend comme point de départ l'événement traumatique pour raconter ensuite le travail de deuil. Les rétropections appartiennent dès lors à un processus résultant du sentiment de culpabilité qui poursuit les protagonistes à la suite du drame : il s'agit de remonter dans le passé pour retrouver « la faute » ou les indices permettant de comprendre le suicide de Luc. Comme les rétropections se font au sein d'une réflexion issue du moment de l'énonciation, il y a ici dissonance dans l'auto-récit, avec le détachement du je-narrant par rapport au je-narré :

Et toujours nous y étions en avance, d'au moins dix minutes, à la gare. Jean sortait la voiture du garage vers trois heures et demie, jamais après, et puis on attendait tous les deux sans rien dire, la tête en direction d'où le train arrivait, et moi mon cœur battait fort, je sais, je ne l'entendais plus vraiment, Jean, quand il disait qu'il allait avancer un peu sur le quai pour voir si Luc n'arriverait pas de là-bas, tout au bout. (narration de Marthe, LE, 41)

Le plan énonciatif de l'histoire (rétrospectif) se superpose à celui du discours, au présent d'énonciation (« je sais »). Ceci montre que la locutrice reconsidère dans un mode actuel ce qu'elle éprouvait par le passé. Ce présent d'énonciation à la première personne du singulier a aussi une valeur métadiscursive, la narratrice s'auto-corrigeant et revenant sur la vraisemblance de ses propos.

À côté de la dominante rétrospective, on trouve également, dans une moindre mesure, la présence du présent historique et du futur simple, et ce surtout lorsqu'il s'agit des interventions de Luc :

Et moi, Luc, des fois maintenant je crois que ça ne changera jamais. Que pour ceux peut-être qui, n'attendant rien, voient venir des choses qui vibrent dans leur vie. Peut-être que c'est à force d'exiger trop que les choses rêvées résistent. (LE, 37)

Moi Luc, j'entends tout ça et le bruit des fourchettes contres les assiettes, avec l'idée de boire un verre pour m'évader un peu. (LE, 45)

Et depuis l'enfance, nous gardons nos secrets, moi et Céline. Aujourd'hui, à elle, Céline qui m'écrit pour parler de la solitude dans laquelle elle est, je peux répondre. (LE, 72)

Comme de parler de la marche dans la nuit pour rentrer, je ne pourrai pas. Ni dire non plus l'impossibilité de lever la tête quand je marche. Il y a cette fatigue dans ma nuque, il y a ce poids qu'aucun chemin de peut alléger [...] (LE, 75)

Alors que les narrations des autres personnages se font sur un mode rétrospectif, on constate dans ces extraits que le personnage défunt s'exprime au présent d'énonciation, avec l'emploi de déictiques (*maintenant, aujourd'hui*), qui signent un ancrage réel dans la situation énonciative. Ces interventions permettent d'apporter des réponses, des corrections, des nuances ou des prises de position à ce qui vient d'être affirmé à son sujet, tout comme elles permettent de revivre ce qu'était le quotidien de Luc. Les intervalles pris en charge énonciativement au présent historique par le personnage défunt font renaître métaphoriquement le réel et inscrivent ainsi dans la trame du roman la version des faits de Luc.

En somme, l'« écriture du subi » trouve dans *Loin d'eux* une nouvelle structure temporelle, avec la configuration déjà très avancée lorsque commence le récit et la crise qui se raconte rétroactivement.

Conclusion sur la narration et la temporalité

Ce chapitre nous a permis de montrer que l'organisation narrative et temporelle de l'« écriture du subi » se réalise tout en variations, avec des degrés de complexité différents et des configurations propres à chaque roman. Que la narration se déploie dans un système énonciatif simple à une seule narratrice dans *Apprendre à finir*, dans un jeu plus élaboré de deux narrateurs dans *Ceux d'à côté* et *Seuls*, ou dans la complexité d'un dispositif à six voix dans *Loin d'eux*, Mauvignier propose ainsi une palette de nuances discursives qui condamne toute monotonie. De même, la complexité temporelle que présente chacun des récits atteste du spectre imparable des potentialités langagières propres aux narrateurs « qui subissent ». De façon générale, nos observations sur l'usage à la fois complexe et original fait par l'auteur des dispositifs narratifs et temporels nous laissent penser qu'à propos de ces quatre romans, Mauvignier est très soucieux de la construction de la structure de ses livres, à l'instar des écrivains du Nouveau Roman dont il semble être l'héritier.

Chapitre 5 : Conclusion

Au cours de cette analyse, nous avons pu vérifier la validité de notre hypothèse de départ. Nous avons en effet montré que l'œuvre de Mauvignier donne à lire une « écriture du subi », qui se déploie à travers les trois critères principaux de la thématique, du style et de la structure narrative et temporelle. Ce triptyque de lecture nous a ainsi permis d'identifier une « traçabilité », au sens de récurrence intertextuelle, du « subi ». Nous avons vu que cette entrée, repérable dans chacun des récits, trouve à chaque fois une configuration spécifique et renouvelée. Les différents avatars d'un même type de personnage et les moyens stylistiques et narratifs qui le structurent fondent la richesse de cet espace littéraire constitué à la fois de repères et de découvertes.

Lire Mauvignier, c'est ainsi d'abord entrer dans un univers stylistique qui dépasse le seuil de l'histoire. Chez lui, le signifiant précède et organise la pensée au fondement du récit. Les particularités stylistiques de ses romans nous immergent en effet dans une écriture où l'on « subit » une violence faite au verbe, originalité qui préfigure la configuration mentale bouleversée des personnages. L'aspect à la fois sonore et mouvant de cette langue saturée de significations dans son seul versant formel donne à éprouver un sentiment ou une sensation indépendamment de la connaissance référentielle et sémantique du texte.

Si l'auteur prend une inflexion littéraire qui innove d'abord par son style, il présente également à travers son appropriation particulière du roman psychologique un renouveau de la littérature aux niveaux référentiel et narratif, par la mise en œuvre d'auto-récits à caractère parfois polyphonique et par la sélection du point de vue d'un type particulier de personnage, celui qui « subit ». L'intérêt qu'il porte aux existences individuelles l'inscrit dans une littérature psychologique « du particulier » qui met en son centre les relations privées, les expériences personnelles, et surtout les réflexions qu'elles inspirent aux narrateurs. Mauvignier réussit à faire du romanesque psychologique avec un matériau de départ minimal, le bouleversement dans la vie d'un personnage en apparence insignifiant et la fracture affective qui s'ensuit. La « banalité » des mondes mis en place est ici prétexte à créer une portée amplifiée à la question psychologique : dégrevé des artefacts contextuels et du devoir d'être plaisant, le personnage gagne en profondeur psychique. La psychanalyse est ainsi toujours latente dans cette littérature, mais son existence n'émerge que de façon détournée, notamment dans la prise de parole individuelle et subjective des personnages. La réalité du

problème psychique existe à l'insu même des sujets et agit sur eux en motivant inconsciemment des symptômes et des angoisses. L'innovation de Mauvignier réside en outre dans le fait que non seulement les narrateurs-personnages racontent une histoire, mais qu'ils accompagnent également leur narration d'une réflexion sur leurs agissements et leur souffrance psychique. L'originalité de cette écriture vient ainsi du fait que le récit ne porte pas sur le bouleversement lui-même, mais sur ce que ce dernier interroge et déplace dans la vie quotidienne comme dans le for intérieur des personnages. La dimension réflexive des récits montre à cet égard la faculté de la littérature à mettre en œuvre un discours à portée cognitive et un dialogue de soi à soi, qui restituent l'expérience du sujet en même temps qu'ils incarnent véritablement sa façon d'être. Il se joue ainsi une réflexion à rebours sur leur drame personnel, nécessaire à leur catharsis.

Si la posture littéraire de Mauvignier accorde son primat au « singulier », l'auteur ne tombe cependant jamais dans un solipsisme qui annihilerait la dimension sociale des récits : à travers ses personnages en déréliction, l'auteur pointe les états d'un réel rendu malade par l'incommunicabilité qui sépare les êtres. En ce sens, Mauvignier ouvre des perspectives littéraires où se croisent les domaines de la psychologie et de la philosophie de la vie.

Bibliographie

Corpus

MAUVIGNIER Laurent 1999 : *Loin d'eux*, Paris : Éditions de Minuit.

MAUVIGNIER Laurent 2000 : *Apprendre à finir*, Paris : Éditions de Minuit.

MAUVIGNIER Laurent 2002 : *C'eux d'à côté*, Paris : Éditions de Minuit.

MAUVIGNIER Laurent 2004 : *Seuls*, Paris : Éditions de Minuit.

Ouvrages sur les aspects narratifs et stylistiques

ARIES Philippe et DUBY Georges (dir.) 1987 : *Histoire de la vie privée. De la première guerre mondiale à nos jours (vol. 5)*, Paris : Seuil.

BAYARD Pierre 2004 : *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?*, Paris : Éditions de Minuit.

BENVENISTE Émile 1959 : *Problèmes de linguistique générale*, Paris : Gallimard.

BOURGET Paul 1916 : *Essais de psychologie contemporaine*, Paris : Plon.

BRUN Alain 2001 : *L'auteur*, Paris : GF Flammarion « Corpus ».

COHN Dorrit 1981 : *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman* (traduit de l'anglais par Alain Bony), Paris : Seuil.

COHN Dorrit 2001 : *Le propre de la fiction*, Paris : Seuil.

GENETTE Gérard, 1972 : « Discours du récit » in *Figures III*, Paris : Seuil.

- 1983 : *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil.

GIRARD René 1961 : *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris : Hachette.

JOUBE Vincent 1992 : *L'effet-personnage dans le roman*, Paris : PUF.

MACE Marielle 2004 : *Le genre littéraire*, Paris : GF Flammarion « Corpus ».

MAUVIGNIER Laurent printemps-été 2011 : « La panoplie littéraire de Laurent Mauvignier », *Décapage*, Éditions de la table ronde, n°43, pp.89-109.

VERCIER Bruno et VIART Dominique 2008 : *La littérature française au présent*, Paris : Bordas.

Ouvrages sur les aspects psychanalytiques

FREUD Sigmund 1915 : *Die Verdrängung (Le refoulement)*, Paris: PUF.

- 1915: *Das Unbewusste (L'inconscient)* in *Métapsychologie*, Paris : Gallimard.
- 1926 : *Hemmung, Symptom und Angst (Inhibition, symptôme et angoisse)*, Paris: PUF.

GUEX Germaine 1950: *La névrose d'abandon*, Paris : PUF.

LAPLANCHE Jean et PONTALIS J.-B. 1967 : *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris : PUF.

Site internet

www.laurent-mauvignier.net

Résumé

Lire Mauvignier, c'est accueillir une littérature singulière au pouvoir évocateur puissant, qui éveille la sensibilité du lecteur dès les premières lignes. Plus précisément, il émane univoquement de ses romans un sentiment particulier, celui d'une « écriture du subi ». L'objet de cette analyse est de vérifier la validité de cette expression par laquelle nous choisissons de désigner l'œuvre de Mauvignier. À partir d'un corpus de quatre œuvres – *Loin d'eux* (1999), *Apprendre à finir* (2000), *Ceux d'à côté* (2002) et *Seuls* (2004), nous nous proposons ainsi d'examiner la configuration originale, complexe et plurielle que présente cette écriture, dans ses versants thématique, stylistique et narratologique, pour appréhender la question mentale et traduire des états particuliers de dérégulation, renouvelant à ce titre le roman psychologique. Nous nous attacherons à montrer que cette matrice commune de l'« écriture du subi » se décline dans chaque texte de façon spécifique, ces variations fondant la richesse d'un espace littéraire constitué à la fois de repères et de découvertes. En pointant les états d'un réel rendu malade par l'incommunicabilité, nous verrons que Mauvignier ouvre des perspectives littéraires où se croisent les domaines de la psychologie et de la philosophie de la vie.