

THOMAS VANDORMAEL
(UNIVERSITÉ DE LIÈGE)

UNE POÉTIQUE DU CHAOS DANS *QUAND JE S'APPELLE OUBLI* DE LAURENT MAUVIGNIER

ABSTRACT

This study aims to report on how the use of the allocutive person suggested by “Ce que j’appelle oubli”, eighth novel by Laurent Mauvignier, subsume many problematics that preside over the renewal of contemporary fictional forms such as the polyphony of narrative voices, the difficulty of placing an ‘I’ narrator confronted with the writing of society and particularly its minorities, as well as the place of silence within/in the literary text.

KEYWORDS: pronouncement, polyphony, allocutive person, intersubjectivity, Foucault, writing of history

STRESZCZENIE

Niniejszy artykuł analizuje użycie przez Laurenta Mauvigniera form drugoosobowych w jego ósmej powieści *Ce que j’appelle oubli*, stawiając zarazem pytanie o jej reprezentatywność dla obserwowanej obecnie odnowy form literackich, dokonującej się wokół refleksji nad narracją wielogłosową, nad trudnościami z konstrukcją narratora pierwszoosobowego konfrontowanego z wyzwaniem, jakim jest pisanie o społeczeństwie i jego mniejszościach, oraz nad rolą milczenia w tekście literackim.

SŁOWA KLUCZOWE: wypowiedzenie, wielogłosowość, formy drugoosobowe, intersubiektywność, Foucault, pisarstwo historyczne

Loin d’eux, Seuls, Ceux d’à côté : les titres de la première partie de l’œuvre de Laurent Mauvignier (de 1999 à 2004) nous révèlent à quel point celle-ci confine ses perspectives romanesques à une intimité problématique et carencée, notamment à travers l’incommunicabilité éprouvée dans l’horizon restreint du couple ou du huis clos familial. Avec *Dans la foule* (2006) puis *Des hommes* (2009), l’écrivain développe une tendance nouvelle qui fait écho à nombre de questionnements cruciaux dans le renouvellement des formes romanesques contemporaines : la dimension intime qui servait jusqu’alors d’impulsion narrative se lie et se déploie désormais aussi en regard du champ de l’histoire collective (celle à laquelle sont souvent attribués de grands *H*). Le drame du Heysel et le hooliganisme entre frères,

la Guerre d'Algérie et les non-dits familiaux, y font figure de grands refoulés de l'imaginaire social et offrent des opportunités formelles originales dans leurs prises en charge narrative et énonciative, en regard du concept, par exemple, de polyphonie.

Deux ans plus tard, cet élan vers une mémoire de – osons l'oxymore – « l'intimement collectif » se prolonge avec *Ce que j'appelle oubli*. Dès la couverture du livre se joue une difficile négociation entre l'individu qui prend la parole, le *Je*, et le mémoriel nécessairement devenu tel par le prisme du langage, par le fait d'être nommé (« appelle »), ici explicitement envisagé en creux, en termes de déficit (« oubli ») et/ou de négligence, à l'instar de nombreuses préoccupations du roman contemporain. Le récit français est en effet « troué en son centre » (Rabaté, 2001 : 17), atteint par une forme d'hésitation, voire de « disparition » de l'évidence de la mémoire : son évidement, « que la narration cherche vainement à combler ». Cette béance ne se confond pas pour autant avec un rejet, tant s'en faut. Le récit de *Ce que j'appelle oubli* qui nous occupe ici fait plutôt écho au propos de Jean Rouaud publié la même année et déjà annoncé par les travaux de Michel Collomb selon qui les romanciers d'après 1980 manifestent un souci de la société plus marqué que leurs prédécesseurs puisqu'ils évoquent plus souvent et de manière plus précise les maux qui affectent les sociétés dans lesquelles ils vivent :

Le roman [contemporain] va s'intéresser à des choses qui n'intéressent ni les historiens ni les sociologues. Et qui passent à l'as. Le pouvoir holographique du roman va faire qu'il va s'attacher à un *rien* de l'histoire du monde, et que ce *rien* va nous raconter cette histoire. (Rouaud, 2011) (Nous soulignons)

Le constat semble incontestable : le réel social réintègre de plein fouet les pages romanesques : « écrire est de nouveau devenu une activité transitive » (Asholt et Dambre, 2010 : 11). Ce « retour » passe cependant d'abord par un « rien », inaugurant une relation plus ou moins inédite entre le fait du monde et son écriture. Nous tenterons, au fil de l'analyse à suivre, de déceler et de décrire les spécificités avec lesquelles ce huitième roman de Laurent Mauvignier s'inscrit dans cette réappropriation romanesque problématique du social mémoriel et historique, qu'il nous faudra plus ou moins délimiter et baliser. Nous nous engagerons pour ce faire dans un examen formel des modalités langagières mauvigniennes que nous voudrions associer sur le plan énonciatif à l'usage de la personne allocutive, comme mode privilégié d'expression de ce réel impalpable et indéfini, ce « rien » roualdien. Peu de chose, chose de peu, parfois réduite à une pulsation : Laurent Mauvignier prend audacieusement le pouls de la société à partir des derniers battements cardiaques de ses propres reclus.

LE DISCOURS DU POUVOIR AUX MARGES DU DISCOURS LITTÉRAIRE

En effet, le 28 décembre 2009, à Lyon, quatre vigiles d'un supermarché Carrefour du quartier de la Part-Dieu tabassent à mort un jeune Martiniquais SDF de vingt-cinq ans qui tentait de dérober quelques bouteilles de bière. Fait divers sordide, violence banalisée et aseptisée entre deux colonnes d'un quotidien régional, drame social cantonné à des faits placidement relatés qui s'effacent des mémoires aussi rapidement que de la Une des infos à consommer et consumer. Cet événement scandaleux constitue le cœur de l'histoire de *Ce que j'appelle oubli* paru aux éditions de Minuit en 2011. L'histoire collective ici n'est plus fondée sur une catastrophe ou un accident dont la gravité concerne chacun par son nombre de victimes ou sa récupération internationalement médiatique, non plus fondée sur les conflits armés menés au nom de patries qui tentent de réunir les hommes sous leurs étendards : la dimension collective repose ici sur la misère qui conditionne, exclut, amenuise et fissure l'existence d'un individu, et que chacun (même « J' », même « Tu ») à un moment ou un autre laisse sans doute se répandre à sa façon ou « sans façon ». Ainsi Laurent Mauvignier reçoit-il fréquemment l'étiquette de « porte-parole des sans-voix » :

Vous savez, quand on parle de ces gens-là, à la télévision, on les appelle « les anonymes ». Je trouve ça monstrueux, antidémocratique. L'idée du vote par exemple, c'est l'idée d'une reconnaissance de l'individu, d'un système... Dire « la foule des anonymes », c'est effrayant. C'est très important politiquement et de manière critique de rappeler que « les anonymes » sont des Gens. (Mauvignier, 2002 : 115)

Une étiquette à la lisière la notion devenue désuète – ou en tous cas problématique – d'*écrivain engagé*, dont la remise en jeu est devenue un enjeu crucial pour le romancier contemporain¹. Edouard Louis en propose par ailleurs une conception concorde avec l'entreprise de *Ce que j'appelle oubli* :

Je dirais que, pour moi, s'engager, c'est donner à voir des réalités qui ne sont pas visibles, donner à voir, donner à entendre, donner à percevoir toutes ces réalités et ces vies invisibles que l'on croise, qui nous traversent ou traversent notre vie sans qu'elles fassent l'objet d'un discours et qui sont automatiquement renvoyées au néant. Et à partir de là, à partir de ce qui est vu, l'engagement signifierait savoir souffrir. Savoir souffrir de toutes ces réalités qui n'accèdent pas ou pas assez au discours politique ou littéraire : la violence, la misère, la domination. C'est incroyable, quand on voit toute la violence du monde, toute la violence de ce qu'est être un ouvrier, un immigré, ou même un enfant, de constater qu'il y ait si peu de révolutions. C'est troublant. La raison en est que cette violence apparaît comme évidente, elle n'est pas perçue dans toute sa violence, pas totalement. Alors voilà ce que serait l'engagement : *montrer* et *savoir-souffrir*, ces deux mouvements. (Edouard Louis, 2014 : 123) (Nous soulignons)

¹ Voir à ce sujet le numéro 609 de la *Nouvelle Revue Française* dirigé par Stéphane Audeguy et Philippe Forest pour la NRF en septembre 2014 en réponse à la question : « Que peut (encore) la Littérature ? »

Cette volonté de tenter de faire parler – car c’est bien de discours qu’il s’agit – les minorités (subjectivées) privées d’existence publique, les *minuscules*², victimes de l’*oubli*, recalées dans leurs affres et dans leurs silences, n’est pourtant pas neuve. Avec sa *Vie des hommes infâmes* (qui demeure aujourd’hui encore une part relativement anecdotique de son œuvre) Michel Foucault annonçait vouloir réaliser une « anthologie d’existences » (Foucault, 1977 : 238) grâce aux archives provenant de l’Hôpital Général ou de la Bastille. De pauvres diables du dix-huitième siècle s’y voyaient très souvent lyriquement mais brièvement jugés et condamnés à l’emprisonnement par l’un ou l’autre fonctionnaire du Roi usant des fameuses lettres de cachet racontant malgré elles « des vies de quelques lignes ou de quelques pages, des malheurs et des aventures sans nombre, ramassés en une poignée de mots »³. L’étrangeté de ces lettres hamera la sensibilité du philosophe dans sa propension à changer les manières traditionnelles de penser l’être humain par la prise en considération de ceux qu’on a voulu rendre indignes de la mémoire des hommes dans la « turbulence populaire » (Foucault, 1977 : 247) :

J’ai voulu aussi que ces personnages soient eux-mêmes obscurs ; que rien ne les ait prédisposés pour un éclat quelconque, qu’ils n’aient été dotés d’aucune de ces grandeurs qui sont établies et reconnues –celles de la naissance, de la fortune, de la sainteté, de l’héroïsme ou du génie ; qu’ils appartiennent à ces milliards d’existences qui sont destinées à *passer sans trace* ; qu’il y ait dans leurs malheurs, dans leurs passions, dans ces amours et dans ces haines quelque chose de gris et d’ordinaire au regard de ce qu’on estime d’habitude digne d’être raconté ; que pourtant ils aient été traversés d’une certaine ardeur, qu’ils aient été animés par une violence, une énergie, un excès dans la méchanceté, la vilénie, la bassesse, l’entêtement ou la *malchance*. (Foucault, 1977 : 240) (Nous soulignons)

Épris du fait « que le choc de ces mots et de ces vies produise encore en nous un certain effet où la beauté et l’épouvante se mêlent », Foucault insiste sur la disproportion flagrante entre l’insignifiance des existences obscures et l’énormité des forces qui les frappe, puis le lyrisme qui les raconte (« la beauté de ce style classique, drapé en quelques phrases »). Le parallélisme qui nous pousse à un rapprochement en apparence anecdotique avec *Ce que j’appelle oubli* se fonde dans cette disproportion : l’existence dont furent privés ces infâmes subsiste et persiste dans les plis et les mots du pouvoir qui a cherché à les oublier pour toujours. Le texte de Mauvignier débute en effet comme suit :

et ce que le procureur a dit, c’est qu’un homme ne doit pas mourir pour si peu, qu’il est injuste de mourir à cause d’une canette de bière que le type aura gardée assez longtemps entre les mains pour que les vigiles puissent l’accuser de vol et se vanter, après, de l’avoir

² Impossible de ne pas mentionner ici l’ouvrage décisif de Pierre Michon paru aux éditions Gallimard en 1984.

³ On dit par exemple de Jean Antoine Touzard, enfermé au château de Bicêtre le 21 avril 1701, qu’il n’était qu’un « récollet apostat, séditieux, capable des plus grands crimes, sodomite, athée, si l’on peut l’être ; c’est un véritable monstre d’abomination qu’il y aurait moins d’inconvénient d’étouffer que de laisser libre » (Foucault, 1977 : 237).

repéré et choisi parmi les autres, là, qui font leurs courses, le temps pour lui d'essayer – c'est ça, qu'il essaie de courir vers les caisses ou tente un geste pour leur résister, parce qu'il pourrait comprendre alors ce que peuvent les vigiles, ce qu'ils savent, et même en baissant les yeux et en accélérant le pas, s'il décide de chercher le salut en marchant très vite, sans céder à la panique ni à la fuite, le souffle retenu, les dents serrées, un mouvement, ce qu'il a fait, non pas tenter de nier lorsqu'il les a vus arriver vers lui et qu'ils se sont, je ne dirais pas abattus sur lui, parce qu'ils étaient lents et calmes et qu'ils n'ont pas du tout fondu comme l'auraient fait, disons, des oiseaux de proie, non, pas du tout, au contraire ils se sont arrêtés devant lui et c'était très silencieux. (Mauvignier, 2011 : 7) (Nous soulignons)

À l'instar du philosophe, Mauvignier inaugure sa démarche dans le difficile rapport entre la vie de ces hommes privés de parole et le discours du pouvoir d'une surplombante justice (Sa Majesté et les placets du roi pour l'un, les vigiles du supermarché et le procureur en charge du procès pour l'autre). Il déforme toutefois légèrement le prisme avec lequel jauger ce décalage : le langage du pouvoir est considéré dans le texte à travers son *impouvoir* à dire l'horreur du réel. Aussi le narrateur précisera-t-il, plus loin dans le récit, à propos du jeune homme tabassé :

à la fin le seul monde possible c'était l'écho du fracas de son corps et pas les mots que le procureur et la police ont dits et répétés et qu'on a entendus dans les rues et les journaux, jetés sur la voie publique comme pour y faire pousser des fleurs [...] avec la voix blanche d'un présentateur télé débitant la mort des autres (Mauvignier, 2011 : 36 et 54)

La tâche revient dès lors à l'écrivain de tenter de pallier cette incomplétude et cette insuffisance à rendre compte de l'événement traumatique. La littérature contemporaine devient et/ou demeure cette possibilité de donner naissance et corps à une autre manière de dire plus authentiquement adaptée au réel sociétal qu'elle ose envisager, notamment grâce à des procédés formels tantôt traditionnels tantôt inédits qui se conçoivent, consciemment ou non, dans une perspective d'adéquation avec celui-ci. Mauvignier déploie ainsi diverses modalités rhétoriques et poétiques qui bâtissent la matérialité du texte en épousant celle du corps qui y souffre, y crie, s'y ébroue, en réponse au silence auquel il était socialement réduit.

UN DOUBLE CHAOS

L'effet général du texte s'apparente d'abord à un débordement, une surabondance, un excès incontrôlable : un chaos. Celui se décline en deux pans, l'un *syntactique* ; l'autre *discursif*, provoqué par un certain trouble de l'énonciation. Deux chaos qui se renforcent, ou plutôt se perturbent, se désorganisent mutuellement.

Le chaos *syntactique* se situe tant sur le plan de la structure de la phrase et de ses différents éléments que sur le plan de la structure du texte dans sa globalité. La langue se déploie dans une forme de torrent verbal qui grossit et s'intensifie au fur et à mesure qu'il s'écoule. Une pluie de répétitions l'alimente

à tout bout de champ offrant ça et là des zones de correspondances et d'insistances sur lesquelles nous nous attarderons en détail. La ponctuation relâchée, dérégulée, malmenée renforce cet effet de flux où tout s'accumule, se mêle, et que rien n'arrête. La prouesse grammaticale de l'ensemble du livre est percutante à cet égard : aucun point de clôture ne balise l'écriture. Le texte est formé d'une seule longue et interminable phrase éclatée, élargie, mais aussi *inaboutie* qui lie chaque élément langagier dans des relations d'incidence inédites. Du reste, cette *phrase*, dont les domaines syntaxiquement autonomes ne s'avèrent jamais disjoints par le cloisonnement normatif d'une structure phrastique grammaticalement habituelle, n'en est pas une, ou en tous cas n'en présente pas les caractéristiques minimales requises : dépourvue de début comme de fin, elle demeure ouverte à gauche comme à droite dans l'absence de majuscule comme de point. Son enclenchement est radical : le texte démarre dans l'impulsion d'une conjonction de coordination. « J'ai besoin d'un *et*, explique Mauvignier en 2008, comme si les phrases étaient déjà commencées ». ⁴ Autrement dit, le bafouage des exigences de grammaire classique donne à la phrase une existence qui excède le texte. Elle naît avant et finit après, à la fois en dedans et en dehors du récit, prise elle même dans un flux verbal plus grand que le sien pour lier explicitement le *corps* du texte à autre chose d'implicite. Par l'engrenage de la conjonction de coordination, la parole du narrateur se joint à celle, plus vaste, de la rumeur ambiante faite de promotions superflues dans le supermarché, du brouhaha des villes, du discours plat des médias, à laquelle ce discours littéraire s'ajoute, se superpose, s'entrelace pour s'approcher, à la manière de Koltès, au plus proche du bruit du monde, dans lequel les drames, les catastrophes intimes s'échouent dans les colonnes secondaires du journal et plongent dans une solitude atrocement convenue et acceptée ceux qui en sont les plus touchés.

Nous profiterons de l'extrait suivant pour illustrer comment Mauvignier exploite trois figures de style différentes (mais similaires dans leur objet) qui génèrent cet effet torrentiel :

parce que les vigiles l'ont débarrassé de voir et d'entendre et d'espérer aussi, l'espoir qui l'aura tenu jusqu'à l'instant ultime, j'en suis sûr, ça ne peut pas être autrement, quand c'était au bord de la fin, y glissant, je crois, quand la vie s'en allait alors qu'il pensait encore ils vont arrêter de frapper, je vais retrouver mon souffle, ça ne peut pas finir ici, pas maintenant et pourtant il ne pouvait plus respirer ni sentir son corps ni rien entendre, ni voir non plus et il espérait malgré tout, quelques chose en lui répétant, la vie va tenir, encore, elle tient, elle tient toujours, ça va aller, encore, ils vont cesser parce qu'ils vont comprendre que ma vie est trop petite dans mon corps et qu'elle s'amenuise trop maintenant pour durer plus qu'une bulle de savon qui monte et éclate, oui, jusqu'au bout l'espoir lui aura fait mal, jusqu'au dernier moment, la déception, et jusqu'au dernier moment il ne peut pas croire qu'il va laisser sans lui les gens qu'il aime, il y en a quelques-uns à qui il a tenu si fort, comme toi, des gens qui viendront espérer qu'un dieu existe autre part que dans la tête des hommes, quand ils verront le trou et le cercueil glissant, comme coulant au-dedans de cette terre épaisse et noire, avec les roses rouges qu'ils jeteront dessus en se racontant qu'il n'y

⁴ Entretien avec Mathilde Bonazzi à la Médiathèque de Lyon Part-dieu, le 13 mars 2008.

a pas que la terre et la poussière, qu'il y a derrière ce crucifix un dieu qui nous fera sortir de ce cauchemar (Mauvignier, 2011 : 48–49)

La *polysyndète*, tout d'abord, colle les mots les uns aux autres en répétant une conjonction plus souvent que ne l'exige l'ordre grammatical (ici « et », dès la première ligne de l'extrait). Aussi se double-t-elle fréquemment dans le texte de sa petite sœur *asyndète* qui colle les mots les uns aux autres et les rapproche cette fois en supprimant les conjonctions. L'*épiphore*, ensuite, selon laquelle le même mot est placé à la fin de plusieurs phrases, ou en l'occurrence, « membres de phrase » (ici « encore »), à de multiples reprises renforcée par sa célèbre cousine l'*anaphore* (« jusqu'au dernier moment », « qu'ils »). Les *anacoluthes*, enfin, au gré de leurs ruptures de construction syntaxique, le plus souvent une phrase rompue où la construction amorcée se voit remplacée par une autre. Si elles abondent à tour de bras au fil des pages, le roman entier semble lui-même l'objet d'une sorte de méta-anacoluthie, puisque la phrase unique jamais ne se termine : si « la vie est trop petite dans [un] corps », elle aussi trop petite dans celui du texte. Les recours à cette pluralité de figures de style sont autant d'expérimentations langagières qui cherchent à l'exprimer. Ils contribuent à faire de la langue un seul corps, un seul débit de parole organique paradoxalement fait d'insistances, d'incohérences et de ruptures, un magma étrangement compact et désordonné auquel tout s'enchaîne au moment où il se dit.

Deux autres écarts formels, sur le pan typographique cette fois, viennent encore muscler (ou entailler) ce corps : d'une part l'abondance de virgules dont l'usage remplace parfois celui des deux points qui séparent quand celles-ci juxtaposent ; et d'autre part l'absence totale de marqueurs d'échange verbal ou de prise de parole comme les conventionnels tirets ou guillemets. En effet, aucun indice cotextuel ne permet d'inférer un changement de locuteur, bien que le discours semble provenir d'origines diverses. *Ce que j'appelle oubli* fait ainsi place à un second chaos, cette fois discursif. La confusion grammaticale s'imbrique et s'implique dans la confusion des voix narratives : il devient très vite malaisé de déterminer qui parle. Si l'espace de la phrase est ouvert, alors tout peut y entrer. Et c'est bien de cela qu'il s'agit puisque sont convoqués, dans la narration, de multiples discours potentiels, formulés par autant de multiples « parleurs » (Bikialo, 2012 : 84)⁵, de multiples voix (que ce soit celles d'autres personnages ou l'écho de l'opinion générale, la doxa) à travers celle du *Je*. Bien qu'il s'agisse d'un seul monologue, la parole intérieure *circule* de manière indéterminée, prise dans un mouvement de quête de référence (« ce que », « ça », « il », « on »).

⁵ En s'appuyant sur les travaux de Jacques Dürrenmat, Stéphane Bikialo insiste sur la dissociation dans l'œuvre mauvignienne entre le « parleur » dont la prise en charge énonciative s'applique en vertu d'une certaine neutralité et le « narrateur » qui suppose a minima le postulat d'une forme de maîtrise de l'énoncé.

En filigrane du double chaos syntaxique et discursif transparait le chaos du monde social paradoxalement juridiquement (procureur) et sécuritairement (vigiles) organisé. Dominique Viart a remarqué depuis longtemps à quel point dans le roman français contemporain « le monde lui-même est inadéquat aux sujets qui l'habitent et se trouvent chahutés de ne pas le comprendre » (Viart, 2002 : 153). Ainsi le texte se déploie dans une accumulation de mots qui, dans leur superposition, leur juxtaposition, leurs interférences aussi, révèlent la difficile nécessité de rendre compte du réel, ici cristallisé par l'événement traumatique. Aucun terme n'est à même de tenir lieu du drame. Les différentes voix qui s'approprient la parole se joignent pour témoigner d'un monde qui cherche (et qui échoue) à se dire. Le quasi mutisme des personnages en *dit* long. Le silence est leur lot. Au sein de ce qui s'apparente à la diégèse, l'incommunicabilité est manifeste. Le langage bute sur l'indicible, achoppe sur l'innommable. La parole s'avère « empêchée » :

« il n'a pas de mots assez adroits pour les amadouer » (12) ; « Il ne dit rien, ne fait pas d'histoire (13) ; « Il ne sait pas dire ce qu'il voit dans leur regard » (26) ; « il essaye de dire ça suffit ...pas un mot, pas un geste, ça résonne dans sa tête » (21), « même si vous vous parliez peu », « partager ce tremblement d'être ensemble, et le silence épais, comme votre amour de frère, aussi opaque que vous restiez muets l'un en face de l'autre » (44) ; « ils le frappent sans se parler » (25).

Chacun est voué au silence, qui semble au cœur de chaque relation, de chaque échange autour duquel demeure la rumeur du monde dans « un grand bruit de souffle coupé » (2011 : 22), car « les mots sont comme des gamelles creuses dont le fer ne fait résonner que du vide » (Mauvignier, 2006 : 169). La phrase, revisitée dans sa structure comme dans son rapport à l'énoncé, interroge l'aptitude du locuteur à achever son propos. Elle cherche à dire l'indicible en restituant une place au non-dit et à l'oubli. Ici s'instaure le grand paradoxe de ce texte : c'est le caractère prolix de l'écriture et du langage littéraire dans sa forme même en confrontation avec le non-dit qui y règne, faute de termes adéquats. L'enjeu du texte se situe là : non pas comment parler de l'événement, mais comment parler de l'impuissance d'en parler. Dans le *désastre*, disait Blanchot, « reste l'innommé au *nom* de quoi nous nous taisons » (1980 : 91) (Nous soulignons).

Pour affronter ce double *désastre* (le meurtre d'un jeune homme et l'impossibilité de la dire), Mauvignier passe son texte par le prisme d'un silence : celui du mort. Le *Je* narrateur représente un tiers qui assume le discours et la prise de parole entre le défunt et le « Tu », frère de celui-ci, qui doit en faire le deuil. La voix de la victime, du mort, demeure médiée, indirecte (« son silence est la dernière chose qui lui appartienne » (Mauvignier, 2011 : 50). La voix est cédée à quelqu'un de suffisamment absent pour porter l'histoire. La responsabilité de la mémoire et du langage du mort devenant l'affaire d'un tiers, l'écrivain rend certes une forme de parole au défunt, mais celle-ci se construit littérairement dans l'absence même de parole. Se met en place une forme de silence fécond, souvent au cœur de chaque livre

de Laurent Mauvignier. Il serait tentant d'évoquer ici le concept de *désœuvrement* proposé par Blanchot. Cependant, le silence mauvignien ne s'érige plus en point d'orgue ni en aboutissement du processus du langage. Il est ici intégré au rapport à l'Être et aux êtres, au *nous* potentiel. *L'innommable* de Beckett, tenait également tout entier dans un long monologue d'une chose vouée à mourir, à se dégrader, à travers l'épreuve des limites de la littérature et du langage, de leur épuisement, de leur *impouvoir* (Compagnon, 2007). Mais là où chez Beckett tout sujet s'efface dans l'espace anonyme du discours, Mauvignier nous semble, grâce à l'allocution, vouloir penser de nouvelles identités où se recrée un sujet pluriel. Si la parole demeure incomplète, si le silence subsiste, celui-ci est toutefois exprimé en termes positifs car celle-là retrouve un potentiel ontologique dans le prisme de l'Autre :

– et ce que je me dis, c'est que ton frère, quand un mot surgira pour s'évanouir aussi vite que cette fulgurance au moment de saisir qu'il était mort, oui, ton frère, il sera pour toi comme une lacération dans ta vie, et tu voudras comprendre, des années entières à te torturer l'esprit pour vouloir revivre chacune des minutes et des secondes entre les palettes et les chariots élévateurs, pour comprendre, parce que – n'est-ce pas ? – tu diras, je veux comprendre, je veux savoir pourquoi les tours de conserves hautes comme des montagnes de bouffe et de fer, je veux comprendre les marques de sang sur les mains, comprendre les lèvres bleues et dans la bouche les deux dents cassées, les yeux fermés sous la chair gonflée, les paupières cerclées d'un noir de cendre et le nez éclaté, tu veux comprendre pourquoi les joues comme tu les as vues, son visage comme tu l'as vu, avec ce qu'ils ont fait de votre ressemblance (2011 : 41–42)

L'emploi de la deuxième personne est constitutif du moi et montre les procédés d'intégration de l'autre. Le *Je* parle à la place du *il*, mais aussi à la place du *tu*. Il est celui qui enjoint le *Tu* à la parole (« te souviens-tu ? », « dis-moi, dis-moi », 2011 : 44) même si finalement jamais il n'y accède. On pourrait affirmer audacieusement que le *Je*, c'est *Tu*, exemplifiant par là la confusion dans l'énonciation. En somme, si le *tu* n'existe que parce que je le dis, *Je* n'existe que parce qu'il dit « tu ». ⁶ Si l'on réoriente l'affirmation à la lueur de la réflexion qui précède, on peut également imaginer que le *Je s'est tu* ⁷ ; le silence est inhérent au dialogue.

Vincent Descombes soutient par ailleurs que « s'il peut y avoir une seconde personne pour la *première* personne, c'est parce qu'une première personne est en réalité une *première seconde* personne » (2014 : 206). Autrement dit, si autrui doit être un étranger pour moi, il faut que je puisse au préalable comprendre ce que c'est qu'être lui et pas moi. Il est nécessaire qu'à partir de mon expérience je comprenne ce que c'est qu'être étranger à moi-même. Descombes explique par ailleurs qu'« autrui est autre que moi pour moi en étant ce que je suis, non pas

⁶ Selon Benvéniste, « la conscience de soi n'est possible que si elle s'éprouve par contraste. Je n'emploie je qu'en m'adressant à quelqu'un, qui sera dans mon allocution un tu » (Benvéniste, 1966 : 260).

⁷ Participe passé du verbe « se taire ».

quand je suis moi-même pour moi, mais quand je suis autre que moi pour moi » (2014 : 207). En somme, chacun de nous est déjà à l'égard de lui-même une personne différente de soi. La relation intersubjective s'instaure d'abord entre moi et moi avant de le faire entre moi et autrui. On retrouve ici l'un des principes au cœur de la phénoménologie de Merleau-Ponty : « c'est la différence diachronique entre moi et moi qui me permet de comprendre la différence entre moi et autrui » (Descombes, 2014 : 208).

Toutefois, l'intersubjectivité ne se place pas tant dans la diversité des êtres humains que dans la diversité subjective inhérente à un seul et même individu. L'échange qui gouverne la pluralité énonciative de *Ce que j'appelle oubli* nous amène plutôt à parler de *transsubjectivité*. Par la dynamique de l'adresse, le soi infléchit la trajectoire de l'Autre. Aucun n'a plus le primat de la relation, aucun n'est plus objet : chacun est sujet. Pour saisir la valeur de *tu*, il faudra passer d'une théorie du sujet à une théorie *des* sujets. Le choix du frère comme sujet à qui l'adresse du texte se destine révèle du coup un enjeu social contemporain non négligeable. En effet, le lecteur constitue lui aussi l'allocutaire potentiel que détermine ce *tu*. D'autant plus que cette personne allocutive n'est jamais nommée dans le texte. L'absence de prénom vaut tous les prénoms : le *tu* s'adresse à chacun, pris comme il peut dans une condition humaine faite de drames et de silences à partager pour rendre possible une forme de fraternité. « Frères humains, qui après nous vivez », écrivait Villon face au même *désastre* en suspens que la victime du livre, en attendant d'être exécuté.

En conclusion, il est peu dire que le roman de Laurent Mauvignier met en place une polyphonie énonciative chaotique, éclatée par l'emboîtement et l'enchevêtrement des voix dont les inflexions définissent ensemble une poétique du chaos très particulière, relativement paradoxale. Si le monologue se présente d'évidence tel un flux, ce flux avance de manière irrégulière. Il subit d'abord les cadences imprévisibles de l'itératif et des figures de style, ensuite l'indécision énonciative et enfin l'insistance d'une parole empêchée qui éprouve des difficultés à saisir ce qui l'anime et ce vers quoi elle tend. Cependant, là où la modernité se consacrait à l'autoréférentiel, le texte de Mauvignier prend appui sur ce que Karlheinz Stierle appelle « un retour au droit à l'existence de l'histoire et à son approfondissement anthropologique » (Stierle, 1997). En transférant la quête de l'impossible parole du traumatisme (du *désastre*) vers la quête d'une manière spécifique de dire l'autre pour lui restituer une parole sur sa vie, *Ce que j'appelle oubli* abolit les frontières d'une littérature fermée et autonome par rapport à la société qui la rend possible et qui la motive. Bien au contraire, le roman devient lui-même une forme du champ d'action sociale qui se construit sur ses propres ruines, potentiel symptôme d'une littérature contemporaine qui refuse de se considérer telle une chose inanimée, tel un cadavre à la morgue, malgré son avis de décès proclamé par les nouveaux romanciers. C'est ainsi par la *transsubjectivité* qu'il répond à l'intransitivité de la littérature et réactualise la confrontation du roman à la vie contemporaine. Une vie

qui semble vouloir témoigner de quelque chose qui s'acharne, qui continue toujours, comme une plante qui pousse sous une dalle et qui finit par la casser. Comme ce clochard qui s'accroche à la vie que le roman tente de lui rendre. Comme le Roman au sens large, qui n'est pas prêt de mourir, puisqu'il nous réunit ici, et parce que :

La littérature fait donc partie de ce grand système de contrainte par lequel l'Occident a obligé le quotidien à se mettre en discours ; mais elle y occupe une place particulière : acharnée à chercher le quotidien au-dessous de lui-même, à franchir les limites, à lever brutalement ou insidieusement les secrets, à déplacer les règles et les codes, à faire dire l'inavouable, elle tendra donc à se mettre hors la loi ou du moins à prendre sur elle la charge du scandale, de la transgression ou de la révolte. Plus que toute autre forme de langage, elle demeure le discours de l'« infamie » : à elle de dire le plus indicible – le pire, le plus secret, le plus intolérable, l'éhonté. (Foucault, 1977 : 253)

BIBLIOGRAPHIE

- ASHOLT, W., DAMBRE, M. (2010) : *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Paris.
- AUDEGUY, S., FOREST, P. (dir.) (2014) : *La Nouvelle Revue Française N°609. Que peut (encore) la Littérature ?* Paris.
- BIKIALO, S. (2012) : « Laurent Mauvignier et l'on », in : DÜRRENMATT, J., NARJOUX, C. (dir.) : *La langue de Laurent Mauvignier*, Dijon, 81–92.
- BIKIALO, S., DÜRRENMATT, J. (dir.) (2002) : *Dialogues contemporains, Laurent Mauvignier, Pierre Bergougnoux, Régine Detambel*, Poitiers.
- BLANCHOT, M. (1980) : *L'écriture du désastre*, Paris.
- COLLOMB, M. (dir.) (2005) : *L'empreinte du social dans le roman depuis 1980*, Montpellier.
- COMPAGNON, A. (2007) : *La littérature, pour quoi faire ? Leçon inaugurale prononcée le jeudi 30 novembre 2006*, Paris (Collège de France).
- DESCOMBES, V. (2014) : *Le parler de soi*, Paris.
- FOUCAULT, M. (1977) : « La vie des hommes infâmes », *Dits et Écrits*, t. III, Paris, 237–253.
- MAUVIGNIER, L. (2001) : *Ce que j'appelle oubli*, Paris.
- MAUVIGNIER, L. (2006) : *Dans la foule*, Paris.
- MAUVIGNIER, L. (2008) : Entretien avec Mathilde Bonazzi à la Médiathèque de Lyon Part-dieu, le 13 mars 2008, http://www.bm-lyon.fr/spip.php?page=video&id_video=197.) (consulté le 21 février 2017).
- RABATÉ, D., VADÉ, Y. (dir.) (2001) : *Modernités (Écritures du ressassement)*, 15, Bordeaux.
- ROUAUD, J. (2011) : « Comment le roman est descendu au cœur de la bataille », entretien réalisé par Jean-Claude Lebrun, *L'Humanité*, le 25 mars 2011.
- STIERLE, K. (1997) : *Projekte des Romans nach der modern*, München, cité d'après ASHOLT, W., DAMBRE, M. (2010), 13.
- VIART, D. (2002) : « Écrire avec le soupçon », *Le roman français contemporain*, Paris.