



HAL
open science

“ Nos solitudes à partager ” : Personnages-voix , êtres en relation dans les romans de Laurent Mauvignier

Laëtitia Deleuze

► To cite this version:

Laëtitia Deleuze. “ Nos solitudes à partager ” : Personnages-voix , êtres en relation dans les romans de Laurent Mauvignier. *L'esprit créateur*, 2023, 63 (3), pp.108-120. 10.1353/esp.2023.a906711 . hal-04217433

HAL Id: hal-04217433

<https://hal.science/hal-04217433v1>

Submitted on 10 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

« Nos solitudes à partager »
Personnages-voix, êtres en relation dans les romans de Laurent Mauvignier

Laëtitia Deleuze

Quels sont pourtant ce manque, ce dépérissement
dont il faut que je m'évade - sinon le signe que tout
être vient à la conscience du monde par son monde
d'abord ; d'autant universel (pour parler large) qu'il
est particulier ; d'autant généreux et commun qu'il a
su devenir seul, et inversement ?¹

Édouard Glissant, Soleil de la conscience

Depuis son premier roman, *Loin d'eux*, publié en 1999 aux Éditions de Minuit, Laurent Mauvignier est apparu comme l'un des écrivains contemporains de langue française dont l'œuvre est incontournable. Sa production largement saluée par la critique et le public n'a cessé de croître avec la publication de romans et de textes pour le théâtre, la télévision et le cinéma, et a reçu de nombreux prix littéraires prestigieux. Son style singulier porte une écriture exigeante et dense, au plus près des émotions et des plus infimes détails, qualités et nuances. Dans ses récits, les personnages cherchent à surmonter un événement dramatique et son inscription mémorielle, somatique. On peut y distinguer l'exploration de la sphère intime et du deuil comme le cas d'un suicide ou d'une disparition, mais aussi celle de la sphère sociétale—on pense à sa fiction librement inspirée d'un fait divers survenu à Lyon en 2009, lorsque quatre vigiles ont passé à tabac et tué un jeune homme racisé qui avait volé une bière (*Ce que j'appelle oublié*). Les événements qu'il met en écriture peuvent également être d'ordre collectif, tels que le drame du Heysel, évoqué dans son roman *Dans la foule* en 2006, ou la mémoire traumatique de la guerre d'Algérie, abordée dans *Des hommes* en 2009.

L'œuvre de Mauvignier se caractérise ainsi par une attention soutenue portée à l'intériorité des personnages et la manière dont leurs voix et leurs corps peuvent exprimer le lien, la solitude et la déliaison. Ces êtres sont vulnérabilisés par un *événement-effraction* et ne

parviennent pas à trouver leur place au sein d'un monde qui ne fait plus sens, où les relations avec les autres sont profondément altérées. Le dispositif narratif est monologique et polyphonique ; les dialogues et les discours directs sont quasiment inexistantes. Dominique Viart parle de « personnages-psychiques » ou « verbaux », suggérant qu'il « faudrait inventer une notion pour désigner de telles figures portées par la langue² ». Nous proposons à travers cette étude la notion de *personnages-voix*. L'espace romanesque est en effet constellé, traversé et composé des voix intérieures des personnages, lesquelles cherchent à faire du sens et, souvent « adressées », appellent la communication, même fantasmée. La dimension psychologique et narrative est par conséquent clé dans la construction de la réception du lecteur. Dans le sillage de François Bon, Mauvignier participe à la « refondation contemporaine du monologue intérieur³ », comme l'a justement montré Frédéric Martin-Achard. C'est depuis l'espace psychique que les voix de personnages à la vie ordinaire ou marginale racontent leurs blessures et leurs difficultés à avancer, et se heurtent dans le même temps à une parole du manque, le langage faisant défaut devant l'expérience vécue. La parole intérieure prend son souffle dans une faille originelle ; mais ce lieu de la douleur entrave le dire et devient paradoxalement la source « dynamique [d'une] parole empêchée et pourtant sans cesse relancée⁴ », ce que souligne Dominique Rabaté.

Pour ce faire, l'auteur se met à l'écoute des perceptions—expériences langagières et sensorielles—rendant compte de toutes les voix et points de vue, à « hauteur d'homme » et par « glissement » d'une pensée à une autre. Il l'exprime lors d'un entretien avec Michel Murat :

C'est que, précisément, on n'entre pas dans la tête des gens. On glisse d'une pensée commune à tous les hommes, à une autre pensée commune à tous les hommes, d'une situation à une autre situation, d'une perception à une autre, et c'est ce glissement d'un état psychique à l'autre qui m'intéresse, et ce mouvement de perception qui évolue, par

palier, par déplacement⁵.

En partant de cette idée de déplacement, de « glissement d'un état psychique à un autre », notre contribution avancera l'argument suivant : si les personnages souffrent de solitude, ils ne sont pas pour autant « isolés » d'un point de vue de la structure narrative. Alors que la solitude est un motif mauvignien par excellence, le roman et le récit donnent paradoxalement à voir le déploiement d'un véritable réseau narratif interconnecté. Le monologue mauvignien s'espace en mouvement, telle la pensée rhizome glissantienne : une construction étoilée, entre éclatement et croisement des voix que l'on porte avec soi. Ces personnages existent et résonnent en relation dans une constellation de voix dont l'agencement et le lien, tels ceux des astres célestes situés à des milliers d'années-lumière, ne sont pas discernables au grand jour. Leurs voix se croisent, s'entremêlent, s'éclairent et se relancent réciproquement. Depuis leurs « solitudes à partager⁶ », les personnages demeurent reliés par le désir de faire relation malgré tout, un élan qui se dit dans les paroles rapportées, les silences, les non-dits et la corporalité—un mouvement « à la fois solitaire et solidaire⁷ », selon la formule chère à Édouard Glissant.

Dans les textes de Mauvignier, la voix des personnages est certes tournée vers eux-mêmes mais elle ne cesse pourtant de relayer la voix de l'autre. Elle participe de la mise en perspective d'une expérience commune, celle qui connecte différentes voix et manières d'être au monde. Glissant notait que « nous “savons” que l'autre est en nous [...] une sorte de “conscience de la conscience” nous ouvre malgré nous et fait de chacun l'acteur troublé de la poétique de la Relation » (*Poétique de la relation* 39). À la lumière de ces mots, nous analyserons comment, en tissant les modes de liaison et de déliaison des *personnages-voix*, l'œuvre en cours de Laurent Mauvignier fait respirer des êtres en relation. À travers cette écriture de l'intériorité, il s'agira d'interroger de quelles façons le récit déploie une narration (au sens de structure narrative et

d'acte d'énonciation) qui rend compte non seulement de l'expérience temporelle telle que la comprend Ricœur, mais des expériences psychiques, sensorielles et relationnelles des personnages. La question de la blessure s'appréhende comme le lieu originel du manque de l'autre et signe la *déconnexion*, les conséquences sur la voix et le langage rompu entre les personnages. Or, c'est paradoxalement au départ de la solitude de ces êtres que la structure narrative s'étoile en voix relayées, où la relation s'envisage en transformation.

Depuis la blessure : solitude et relations empêchées

Ces personnages qui survivent à un événement dramatique—ou d'autres dont la voix vient de l'outre-tombe—sont des êtres *altérés*. Quelque chose en eux s'est brisé ; ils ne peuvent retrouver l'état antérieur à la rupture. Laurent Mauvignier inscrit sa démarche dans une poétique de la blessure, qu'il désigne comme le lieu d'émergence du personnage, le point névralgique qui informe son écriture :

Pour ce qui est de la question de la blessure, elle est évidemment la lettre A à partir de laquelle le personnage prend figure humaine, si l'on peut dire. La blessure ne se donne pas, c'est le sujet apocryphe, ou crypté, de ce qui motive un livre, et au fond, j'ai écrit le livre pour trouver cet endroit dont j'ignore presque tout au départ⁸.

Le roman mauvignien accueille une configuration phénoménologique, littéraire et énonciative de la blessure : elle « fonde » les êtres et leur permet de devenir personnage mais elle demeure une énigme, un point de fuite vertigineux vers lequel l'écriture creuse et essaie de trouver son chemin. « Il faut cette blessure initiale pour qu'un personnage advienne⁹ », confie Mauvignier.

Nous voyons cette émergence du personnage mauvignien dès son premier roman *Loin d'eux*, où nous suivons les monologues intérieurs et discours narrativisés de cinq proches de Luc,

un jeune homme qui s'est suicidé le 31 mai 1995. Le texte est choral et les pensées des personnages se fondent et glissent les unes dans les autres sans transitions apparentes. Au sein de trois parties, les monologues des proches se succèdent au passé et reviennent par analepses sur la vie de Luc, cherchant à combler l'incompréhensible et le malaise existentiel qu'ils n'ont pas vu ou pas su voir. Dans l'extrait suivant, le jeune homme s'adresse à son père pour dire la difficulté de se relier, la sensation d'invisibilité au cœur même de la foule :

Il m'a dit : tu sais, papa, des fois je cherche la foule pour qu'un peu mon corps se heurte à tous ces corps. [...] Une fois aussi, dans la foule, c'est drôle, j'étais sûr que je voyais les autres et que j'aurais pu tout faire comme gestes, tous les trucs les plus obscènes tu sais, puisque personne ne me voyait¹⁰.

La corporalité et le langage se mesurent à la blessure, au manque et à l'absence. Il s'agit de donner à lire et à sentir « l'effet de vie¹¹ » ou encore, dans les mots d'Alex Woloch, d'injecter du vivant dans la forme littéraire¹². La forme romanesque ne se limite pas à une simple représentation des corps et des langages mais nous permet de saisir la dimension affective et émotionnelle des personnages qui traversent des situations de souffrance et de perte. Les personnages mauvigniens ressentent et éprouvent ; l'épaisseur de leurs relations déploie leur humanité et leur éthos qui résonnent chez le lecteur. En somme, l'écriture traduit des expériences de vie éprouvantes, n'hésitant pas à nous amener au cœur des situations les plus sombres pour nous raconter nos manières d'être vivant.

Dans le deuxième roman de Mauvignier, intitulé *Apprendre à finir* (2000), ce lieu de blessure s'amplifie. Ici, une voix « se fait entendre » dès l'incipit¹³, une voix que nous découvrirons être celle d'une femme d'âge mûr non nommée, mère de trois enfants (et grand-mère) et issue de la classe ouvrière, comme son époux éboueur. Ce dernier se retrouve aliéné à la

maison, victime d'un accident de la route. C'est avec le déroulé du monologue intérieur de la narratrice que l'on comprend que cet accident, la convalescence du mari et le malaise ambiant, viennent doubler chez cette famille un événement antérieur : la liaison adultère du mari et son intention de quitter le foyer. Contraint de revenir, le mari reste bien absent mentalement, son amour pour elle ne reprendra pas.

Ayant au cœur la volonté de revivre un « nous » et un « on », de réapprendre les « gestes de ceux qui apprennent, de ceux qui commencent » (*Apprendre* 13), la narratrice déploie des efforts d'attention et de soin alors que son époux jette un « regard de pierre sur [ses] yeux baissés et sur la salive qu'[elle] renvoyai[t] d'un coup au fond de la gorge » (13). Le discours intérieur se heurte à la présence de l'époux et de son corps souffrant, celui qu'il tente de réinvestir après son accident, lui qui avait le projet de s'éloigner d'elle et qui se retrouve confiné à ses côtés. Les mots de ce dernier sont rares ; mais son corps, « voyant et visible¹⁴ », transmet un langage muet, indirect. Chez le *personnage-voix* tel que nous l'entendons, la configuration phénoménologique de la voix accueille le corps comme un moyen essentiel de notre expérience du monde, selon la pensée de Merleau-Ponty. De fait, la voix d'un personnage ne se limite pas à un son ou un flux de conscience, mais nous permet d'envisager sa manière de réagir au monde et de communiquer avec les autres personnages. Nous sommes en présence d'êtres de fiction qui demeurent des personnages mais dont seule leur voix intérieure nous donnent accès à ce qui les singularise. Ainsi, dans *Apprendre à finir*, l'expérience subjective de l'épouse délaissée et ses efforts pour réhabiliter le couple nous parviennent principalement par sa voix.

Avec l'absence de dialogue et l'importance donnée au jeu et au signe des corps, *Apprendre à finir* met en exergue la détérioration de la relation entre les deux personnages et

l'impossibilité, voire le rejet pour l'un, de retisser un lien. Dans le discours, la putréfaction figurée progresse et gagne les chances de recommencer auxquelles se raccroche la narratrice :

Et sa voix que j'ai entendue si souvent dans mon oreille, qui riait en disant, débrouille-toi avec ce *nous* qui te tracasse tant, bientôt je ne serai plus là, je ne peux plus, ici, je ne peux plus, avec toi je ne peux plus. Et moi avec mon silence ridicule qui voulait nous laisser une chance. Moi qui avais laissé venir et pourrir les unes après les autres toutes les chances, qui avais dit, nous retournerons à Trouville [...] (20)

Cet extrait est remarquable du point de vue des voix et de leur rapport à une relation qui « manque » : la narratrice intègre habilement la voix fictive et imaginaire de son mari à son propre discours, créant par là même une frontière floue et incertaine entre les prises de parole et les intentions. Le choix des pronoms personnels met en évidence cette schizophrénie de la parole qui découle du manque de communication. Par l'utilisation d'une seule voix entre le « je » parlant et le « toi », la narratrice en vient à parler en adoptant la perspective imaginaire de son mari afin de combler leur déficit d'échanges et de dialogues. Cette fusion fabriquée des voix reflète le désir inaccompli d'une union émotionnelle et langagière qui ne se concrétise pas. Entre ces deux personnages, la dynamique relationnelle est donc marquée par les non-dits et l'imaginaire d'une parole qui reste définitivement absente.

Porteurs d'une énergie vocale intérieure puissante, prête à déborder à tout moment, les *personnages-voix* chez Mauvignier sont cependant souvent confrontés à des obstacles qui entravent une véritable communication. Leurs voix demeurent étouffées et prisonnières, provoquant une asymétrie entre la voix intérieure qui pourrait exploser et le corps qui ne peut ou ne veut pas donner une expression adéquate à cette voix. Il y a une véritable tension intérieure douloureuse entre la voix du personnage et sa capacité à s'exprimer pleinement pour atteindre

l'autre. Cette dynamique, génératrice d'une forte tension narrative, constitue un élément majeur du récit mauvignien.

Voix relayées, narration étoilée

Dans les romans de Mauvignier, le procédé des pensées et des paroles rapportées est très intéressant du point de vue des relations et des liens entre les personnages. Le lecteur a accès aux pensées et aux paroles des personnages secondaires, mais seulement par le biais du discours indirectement rapporté des personnages principaux. De ce fait, les personnages secondaires deviennent des personnages essentiels—leurs relations, leurs échanges avec les personnages principaux, la connaissance personnelle qu'ils ont de ces êtres—nous permettant d'accéder à des morceaux de vie secrets et inaccessibles et de les recoller ensemble. Ici l'étymologie latine du mot « relation » (*relatio-*) qui renvoie à l'action de relater, rapporter un fait ou un témoignage, développe un sens plein. Ce sont les liens—souvent endommagés—entre les personnages qui témoignent subjectivement pour les voix absentes et les transmettent au niveau du texte. Cette approche permet au lecteur de prendre connaissance des pensées et des états d'âme d'un personnage dont il est initialement coupé, laissant apparaître petit à petit, comme le procédé photographique, une image.

Cependant, cette image n'est pas neutre. Avec le roman *Seuls*, paru en 2004, par exemple, où nous découvrons la vie de Tony—un personnage mal dans sa peau, « qui ne parle plus à personne¹⁵ »—les pensées et voix monologiques que l'on suit sont celles de Tony et de son amie Pauline rapportées par le père de Tony, puis par le petit-ami de Pauline. Ces deux personnages prennent donc en charge la voix des absents mais subjectivisent et filtrent l'image du personnage qui parvient au lecteur. Depuis que Tony a perdu sa mère durant son enfance, la

relation entre lui et son père est faite de non-dits et de fuite ; il supporte difficilement sa vie solitaire et triste, rythmée par la monotonie d'un travail éreintant d'agent de nettoyage de wagon. Il porte aussi au cœur la blessure vive d'un amour de jeunesse, celui qu'il éprouve pour Pauline et qu'il a toujours passé sous silence. Quand celle-ci reviendra dans sa vie et ne comprendra pas ses sentiments, il la tuera, puis disparaîtra. Les voix du père de Tony et du petit-ami de Pauline sont, par conséquent, portées par des affects et s'énoncent en puisant dans la reconstruction mémorielle de leurs relations passées.

Or, l'agencement spécifique des voix rapportées vient contrer la rupture et le manque imposés par l'événement narratif (la disparition de Tony et le meurtre de Pauline), fabriquant un espace où l'intime d'une voix et d'un être peuvent être encore réfléchis. Lorsque le père de Tony revient sur le moment où son fils est venu lui parler, il note :

Alors, c'était avant ce jour où il a franchi la porte, où il est venu parler et où à la fin il s'est effondré pour dire que la vérité c'était le réel sans lui, qu'il n'était que des yeux et son corps une éponge faite pour absorber les surplus qu'il voyait dans la vie, son corps, lourd de ce silence où les autres l'abandonnaient, croyait-il, ignorants qu'ils étaient de ce qu'ils lui laissaient à charge. [...] Il a parlé de Pauline. Des premières semaines chez lui. Qu'elle lui avait dit comment elle trouvait qu'il était plus beau [...] Il essayait de tout faire pour que le soir elle n'ait pas envie de sortir, de revoir des vieux amis à elle.

Pendant des semaines il a inventé des journées et des soirs. (35-37)

Le père de Tony reconstruit a posteriori le fil décousu des événements et des déceptions qui ont pu mener son fils à commettre un meurtre passionnel, son fils qui rêvait « qu'un jour entre Pauline et lui il y ait un regard où tout se dirait, et qu'elle recevrait comme une libération » (39). Construite de morceaux choisis et recollés, l'image dessinée par le discours du père n'est

pas neutre. Sa voix nous plonge dans la psyché torturée de son fils, le présentant en tant qu'abimé par la vie sans en faire un personnage monstrueux. En effet, l'écriture peint les variations d'une humanité engluée dans la plus haute solitude et confrontée à ses failles éthiques, ce qui permet aux lecteurs d'interroger la manière dont les souffrances peuvent influencer et altérer la perception et le comportement d'un être. Ici, l'effacement d'une instance narrative surplombante et l'éclatement des voix déplacent la conception du personnage. « Dépersonnalisé par la littérature contemporaine », qui, selon Barthes, « connaît toujours un "sujet", mais ce "sujet" est dorénavant celui du langage¹⁶ », le personnage chez Mauvignier se dévoile dans toute sa complexité à la faveur de la transparence portée par le monologue intérieur. La voix d'un personnage vient reconstruire la vie qui n'est plus là. La connexion entre ces *personnages-voix* absents—mais rendus présents par la voix de l'autre—se désire sourdement et rêve de s'élancer, se déclinant sous d'autres formes de lien.

Parallèlement à ce défaut du langage parlé, c'est le manque d'écoute sensible que le roman *Seuls* met en relief. Quand Pauline revient dans la vie de Tony, elle ne parvient pas à déchiffrer les signes amoureux qu'il envoie. Un personnage ne sait comment formuler ses sentiments, alors que l'autre ne saurait saisir le langage non verbal qui veut crier sa vérité. La rencontre ou, du moins, ce que l'on espère de l'autre, n'a pas lieu, au niveau verbal autant que somatique :

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 ric sur la lèvre, un peu comme on fait au moment de ramener la main sur la bouche pour cacher 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. (30)

Ici, la voix se heurte au silence alors que Tony tente de dire la communion espérée avec l'autre ; le geste d'écoute de Pauline n'a pas lieu. Sur la page du roman, la rupture syntaxique de l'aposiopèse (que nous avons indiquée par un /) accentue l'impossibilité de mettre des mots sur ce manque doublement présent, puisque la voix du père reprend après le saut à ligne. Dans cet extrait, le père de Tony relate le désir de son fils de communion ultime avec Pauline, cette forme de communication qui se passerait de mots car le langage de l'autre est « deviné ». Par conséquent, l'interruption brusque dans le déroulé formel de la phrase mime le désarroi de Tony, qui ne parvient pas à donner une forme complète à son idée, comme à la relation dont il rêve avec Pauline.

Les romans *Loin d'eux*, *Apprendre à finir* et *Seuls* délivrent une tragédie de la parole qui ne trouve pas sa réalisation cathartique, dans la mesure où le discours intérieur, et partant le lien de communication et de relation, sont retenus dans l'être. La blessure initiale s'éprouve à la fois comme le lieu où la voix prend forme et le blocage de la relation avec l'autre. Les romans mauvigniens dépeignent toujours cette tension de la parole, entre expression et rétention, un état d'entre-deux et de stagnation douloureuse qui rend le paysage intérieur insupportable et s'étend au corps physique. Mais, et c'est une des virtuosités de l'auteur, cet emprisonnement de la parole et l'esthétique de son débordement sont exprimés par une écriture qui confère une force organique exceptionnelle à la sensorialité de la voix des personnages, une matérialité réalisée du corps et du souffle. La stase langagière qui entoure les relations de silence et de non-dits trouve pourtant une échappée et une fluidité scripturale dans l'agencement des monologues et de la narration. La notion de voix relayée et de narration étoilée, où une voix en rapporte ou en

contient d'autres, esquisse déjà une relationnalité en devenir. Les voix des personnages ne sont pas des entités isolées, mais connectées et évoluant dans un mouvement discontinu de relais de la parole et de liaison, en constante métamorphose.

Voix, narration et relation : en transformation et en devenir

Si les personnages mauvigniens éprouvent une grande solitude (qu'ils soient ou ne soient pas entourés d'un cercle familial ou social), nous l'envisagerons comme l'une des possibles manières d'être au monde—une dialectique qui, par choix ou dépit, peut traverser nos vies à différents moments. Ce passage dans l'épaisseur humaine commune et universelle, l'auteur y chemine à partir du prisme langagier en portant une attention soutenue à la chair de la parole et la matière de la phrase en tant que véritable unité du langage : la manière dont elle respire et se meut ; la façon dont les personnages reprennent ou perdent leur respiration, et ce, dans tous les sens du terme. En effet, Mauvignier utilise le langage intérieur tel un matériau romanesque pour déplier la relation entre ses *personnages-voix*.

Dans *Loin d'eux*, le rêve de Luc rapporté par sa cousine met en lumière un idéal de relation : « 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 » (121). La circulation du langage représente ici un moyen de relier les individus les uns aux autres, ce qui peut paraître paradoxal, car nous possédons déjà les mêmes mots pour nous parler. Or, la communication et la relation à l'autre restent dissonantes. Dominique Viart y voit une divergence dans la mesure où « la langue de chacun est habitée d'un *éthos* qui donne sens aux mots qu'il emploie, lestés de son expérience singulière, d'un être-au-monde qui en infléchit le sémantisme, mais que les autres ne sauraient partager faute de les éprouver de la même façon¹⁷ ». Pour revenir à l'exemple tiré de

Loin d'eux, la présence du terme « rêve » est bien révélatrice d'une problématique relationnelle abordée par le prisme du langage. Dans ses textes, Mauvignier met en relief la qualité de rupture instaurée par le langage, alors même que le corps et l'esprit veulent se relier à l'autre—« vouloir dire quelque chose, c'est comme s'élancer vers quelqu'un », notait Wittgenstein¹⁸. La circulation du langage et du regard contribue à penser la notion d'épaisseur humaine via la chair de la parole car elle relie langage verbal et non verbal au sein des dynamiques relationnelles entre les personnages. Les *personnages-voix* cherchent à rompre le silence qui les entoure, à sortir d'eux-mêmes et *s'ex-primer*, à être vus et écoutés, en somme, entrer en relation. Le manque de l'altérité souligne l'aporie d'une présence de l'autre qui est indispensable pour vivre—voire survivre, alors même qu'elle nous renvoie l'impartageable du langage et de l'expérience relationnelle.

Dans la constellation de monologues intérieurs chez Mauvignier, les *personnages-voix* apparaissent comme des astres entre lesquels les lignes sont à retracer ou à créer. Nous y voyons une méditation sur nos manières d'être et de vivre « avec » la présence-absence des êtres. Dans le glissement des monologues intérieurs, des voix rapportés par d'autres personnages, c'est l'autre qui vit et habite en nous. Ainsi que nous l'avons montré, Mauvignier rend souvent floue la frontière entre la voix d'un personnage et celle d'un autre. Cependant, ce déplacement psychique va bien plus loin qu'une prouesse stylistique : il nous propose de traverser, à la surface de la page et dans l'épaisseur du texte, la porosité des voix et des expériences humaines qu'il choisit d'explorer. Souvent, c'est uniquement un blanc typographique qui sépare la juxtaposition des monologues ; le glissement du langage intérieur d'un locuteur vers l'autre est discernable grâce à la présence d'un nom propre ou d'un groupe nominal. Ce fil d'ariane tend à créer un effet d'alternance des voix. Donnons pour exemple ce passage tiré de *Loin d'eux* :

Mais toujours ça résiste, frotte, grince, et papa tout de suite regarde du coin de l'œil, son œil féroce alors pendant que sa langue déjà agace sa dent creuse (et je regarde le pli que ça fait, sur sa joue). Ma main cherche une cigarette, non, me dit maman, on va manger. Et c'est le rituel encore des mouvements de chaises, du silence qui se crée autour d'un repas qui commence, comme on se cale au cinéma dans son fauteuil quand les lumières s'éteignent et que soudain c'est l'obscurité. / L'obscurité entre nous, j'ai dit, moi, Jean. L'obscurité où se disait vraiment qu'à la fin on ne se comprenait plus, ou que même si peut-être on avait cru des fois se comprendre on s'était trompés toujours, qu'on n'avait jamais su vraiment et maintenant c'était évident qu'on ne pourrait plus, qu'il fallait accepter ça, les lignes continues séparant l'espace de nos vies. (78-79)

Dans cet extrait, le sens déictique des noms « papa », « maman » et « moi, Jean », accentué par le pronom tonique, rendent possible l'identification des discours durant la lecture : Luc parle et rapporte en discours indirect libre les mots de sa mère, le retour à la ligne introduisant la voix de Jean, le père de Luc. Entre les flux de conscience, un phénomène d'écholalie psychique continuée se produit autour du mot « obscurité », que Jean vient immédiatement répéter et compléter par « entre nous ». Il confère à ce terme un sens figuré, alors que Luc évoquait l'obscurité du cinéma et laissait planer l'ambiguïté sur la teneur du substantif.

La fiction permet ainsi de recréer le lien de langage ; sa plasticité est celle de la forme littéraire qui fait exister des perceptions irréalisées : c'est dans l'après-coup endophasique que chacun formule les mots ou les états d'âme qu'il n'a pas pu/su dire à l'autre. En effet, ces passages de voix sont d'autant plus puissants qu'ils assemblent un dialogue qui n'a pas eu lieu, ou en tout cas mettent en commun—sur la même page—des mots pensés de chaque côté, et qui n'ont pas été prononcés, ne se sont pas rencontrés. De même, la voix et les gestes de l'absent

font saillance au-delà de la mort. L'écriture a le pouvoir unique de donner une voix aux personnages qui dans la réalité ne pourraient plus échanger. Dans la fiction, le lien du langage et des perceptions est déployé au-delà de la réalité et de ses possibilités contingentes, nous donnant à entendre ce que les personnages auraient aimé dire avant qu'il ne soit trop tard. Céline, la cousine de Luc exprime justement l'importance de garder en mémoire les mots, le langage de Luc après sa disparition :

Et je pensais qu'à la mémoire de Luc l'oubli très vite prendrait des choses que déjà j'avais peur d'oublier, alors je me disais si je dois retenir quelque chose il faut que ce soit ses mots à lui, et tout l'espoir qu'il avait dedans, et tant pis si toujours le monde blessait les mots [...] (120-121)

Le personnage trouve donc du réconfort à l'idée de ne pas oublier les mots que lui avait confiés son cousin, un langage offert qui prenait place dans une relation de confiance et d'affection. On peut lire ici la puissance des mots dans la création de liens entre les individus, de même que l'importance de la mémoire attachée à ce qui a été prononcé et écrit, quand bien même cela était incomplet. Les mots deviennent des totems, des symboles chargés de sens, dans la mesure où ils incarnent l'autre et ce qu'il a donné par l'intermédiaire de ses paroles. De son côté, la forme littéraire élargit cette inscription mémorielle en offrant aux mots un espace pour exister et témoigner de celui ou celle qui a été, de ce qui a été dit. Pour certains, elle peut devenir un refuge et un abri où l'idée de la relation à l'autre serait en devenir et défierait le temps. C'est dans le rapport complexe au langage—l'impossibilité de dire, les mots que l'on ne peut partager, le silence—que s'inscrit chez les personnages mauvigniens la difficulté de vivre en relation. La blessure portée dans le for intérieur creuse cet éloignement, et échanger des mots, se comprendre, ne va jamais de soi.

Conclusion

Le désir de se relier mieux, de dire et faire autrement, traverse l'œuvre de Laurent Mauvignier. Dans les romans *Loin d'eux*, *Apprendre à finir* et *Seuls*, nous retrouvons une exploration profonde de la blessure, qu'elle soit individuelle ou collective, comme origine du manque de l'autre et, ensuite, comme irrigation perpétuelle de la rupture du langage et de la communication. Toute connexion entre les personnages s'envisage dans la manière dont ces derniers se disent et se racontent, mais aussi, de façon plus étoilée, au niveau de la structure romanesque polyphonique. La solitude des personnages affecte mutuellement leur voix, la narration et leur relation. L'énonciation se trame ainsi au travers d'une pulsation chorale qui préserve un secret de la parole, un lien à soi et à autrui à fabriquer, soit-il fragmentaire. Dans les mouvements et les trajectoires du monologue et de la polyphonie, nous accédons à la vie intérieure de la pensée et du langage, part intime de nos vies où l'autre a sa place, et ce dans l'inachèvement et la non-nécessité de le circonscrire. En effet, l'écriture de Mauvignier est nourrie par l'expressivité sensorielle qui informe notre expérience sensible et notre rapport à l'autre, entre voix et corps, en partage de solitudes. Son accueil et inscription de la plurivocalité des *personnages-voix* soulignent et respectent la complexité de nos façons de nous relier à l'autre et de le penser. Les moments de crise dépeints dans son œuvre préservent la singularité des voix et des perspectives, le récit offre une vision multiple et une lecture nuancée des événements, relevant de l'opacité glissantienne qui dessine une qualité du Divers. L'opacité que produit le texte littéraire mauvignien est finalement élargie par le tramage, le relais des voix et la structure narrative qui avancent en résonance avec les perceptions et les empreintes laissées par l'événement. Dans sa traversée des solitudes et des voix, l'écriture amorce un réseau narratif

complexe, interconnecté, partagé. Le monologue caractéristique de Mauvignier s'étend en mouvement de pensées rhizomatiques, une structure où les voix se croisent, se rejoignent et se quittent. Nous entrons dans le roman constellé de voix comme dans « un second foyer de réalité¹⁹ » : dans cet imaginaire romanesque unique, l'expérience intérieure et notre relation à l'autre font signe à nos existences, où les perspectives sur le réel et les manières de l'appréhender sont plurielles, mouvantes et ouvertes. Malgré, mais aussi grâce à ses zones d'impermanence et d'imprévisibilité, la relation à l'autre et au langage s'étend en transformation et en devenir.

New York University / Aix-Marseille Université, CIELAM, Aix-en-Provence, France

¹ Édouard Glissant, *Soleil de la conscience, Poétique I* (Paris : [Seuil, 1956], Gallimard, 1997), 23-24.

² Dominique Viart, « Laurent Mauvignier et la question relationnelle. Le roman à l'épreuve des liens », *Laurent Mauvignier*, Jacques Dürrenmatt and Karine Germoni, eds. (Paris : Classiques Garnier, 2019), 50.

³ Frédéric Martin-Achard, *Voix intimes, voix sociales. Usages du monologue intérieur aujourd'hui* (Paris : Classiques Garnier, 2017), 175.

⁴ Dominique Rabaté, « Ouvrir la blessure », *Laurent Mauvignier*, Jacques Dürrenmatt and Karine Germoni, eds. (Paris : Classiques Garnier, 2019), 29.

⁵ Laurent Mauvignier, « Quelle langue pour le roman ? entretien avec Michel Murat », *L'Écrivain devant les langues*, Fixxion, no. 3 (2011), <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org>.

⁶ Édouard Glissant, *Poétique de la Relation, Poétique III* (Paris : Gallimard, 1990), 54.

⁷ Édouard Glissant, Alexandre Leupin, *Les Entretien de Baton Rouge* (Paris : Gallimard, 2018), 38.

⁸ Laurent Mauvignier, « J'essaie d'écrire des histoires vraies que je n'ai pas vécues, que personne n'a vécues » (*Histoires de la nuit*), entretien avec Johan Faerber, *Diacritik*, 3 septembre 2020, <https://diacritik.com/2020/09/03/laurent-mauvignier-jessaie-decrire-des-histoires-vraies-que-je-nai-pas-vecues-que-personne-na-vecues-histoires-de-la-nuit/>.

⁹ Laurent Mauvignier, « Cette épaisseur qui est le luxe suprême du roman : le temps » : Laurent Mauvignier (*Continuer*), Entretien avec Johan Faerber, *Diacritik*, 8 octobre 2018, <https://diacritik.com/2018/10/08/cette-epaisseur-qui-est-le-luxe-supreme-du-roman-le-temps-laurent-mauvignier-continuer/>.

¹⁰ Laurent Mauvignier, *Loin d'eux* (Paris : Éditions de Minuit, 1999), 84.

¹¹ Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman* (Paris : PUF, 1992), 108.

¹² “[...] not how the literary form, in its intricate coherence, is rendered into a living organism, but how living persons get rendered into literary form”. Alex Woloch, *The One vs. the Many: Minor Characters and the Space of the Protagonist in the Novel* (Princeton : Princeton UP, 2003), 11.

¹³ Michel Bertrand, « Des voix : le discours ininterrompu dans les œuvres de Duras et de Mauvignier », *Descendances durassiennes : écritures contemporaines*, Catherine Rodgers, éd. (Caen : Éditions Passage(s), 2021), 216.

¹⁴ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit* (Paris : Gallimard, 2006), 13.

¹⁵ Laurent Mauvignier, *Seuls* (Paris : Minuit, 2004), 25.

¹⁶ Roland Barthes, « Analyse structurale des récits », *Poétique du récit*, Roland Barthes, Wolfgang Kayser, Wayne C. Booth, Philippe Hamon, éd. (Paris : Seuil, 1977), 55.

¹⁷ Dominique Viart, « Laurent Mauvignier et la question relationnelle. Le roman à l'épreuve des liens », *Laurent Mauvignier*, Jacques Dürrenmatt and Karine Germoni, éd. (Paris : Classiques Garnier, 2019), 42.

¹⁸ Ludwig Wittgenstein, *Grammaire philosophique*, Marie-Anne Lescourret, trad. (Paris : Gallimard, 1988), 165.

¹⁹ Henri Thomas, *Carnets 1934-1948* (Paris : Éditions Claire Paulhan, 2008), 308.