



**HAL**  
open science

## Dans l'image: pour un mélodrame romanesque

Claire Olivier

► **To cite this version:**

Claire Olivier. Dans l'image: pour un mélodrame romanesque. L'Image incertaine. Pluralité de l'image dans l'œuvre de Laurent Mauvignier, 2022, Ean : 9782379060878. hal-04319606

**HAL Id: hal-04319606**

**<https://hal.science/hal-04319606>**

Submitted on 3 Dec 2023

**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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

## Dans l'image : pour un mélodrame romanesque

Le recours au substantif *mélodrame* que met en exergue le titre de cet article a de quoi surprendre, à la fois en raison de son acception théâtrale et de la connotation péjorative du terme dans son usage commun. Aussi est-il nécessaire de rappeler que l'approche critique, notamment au travers de l'essai majeur se référant à la littérature du XIX<sup>e</sup> que Peter Brooks<sup>1</sup> a consacré à la notion, témoigne d'une convergence entre le théâtre et le roman. Par la suite le terme a migré vers le septième art pour désigner un cinéma d'auteur, reconnu du public comme de la critique<sup>2</sup>, dont les scénarios s'attachent à des individus ordinaires aux parcours chaotiques, douloureux, un cinéma qui expérimente par un travail renouvelé sur les formes la force émotionnelle de son médium. L'ouvrage de Françoise Zamour *Le Mélodrame dans le cinéma contemporain*<sup>3</sup> rend compte de la difficulté à définir cette catégorie esthétique et de la multiplicité de ses actualisations. Cette présence marquée du mélodrame dans le champ cinématographique laisse supposer qu'il entretient une relation particulière avec les images, ou plus spécifiquement avec ce que W. J. T. Mitchell appelle la « famille des images<sup>4</sup> » qui rassemble l'image graphique, optique, perceptuelle, mentale et verbale. Les images sembleraient donc particulièrement aptes à figurer les drames, à les exposer dans toute leur intensité.

À l'orée des années 2000, Laurent Mauvignier nous donne à voir et à entendre des drames où les images ont un rôle déterminant, sans doute en raison même de la confrontation des protagonistes à la défaillance du langage. Son premier roman<sup>5</sup> nous plonge dans le drame de

---

<sup>1</sup> Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1976 ; *L'Imagination mélodramatique. Balzac, Henry James, le mélodrame et le mode de l'excès*, trad. par Emmanuel Saussier et Myriam Faten Sfar, Paris, Classiques Garnier, 2010.

<sup>2</sup> La Palme d'or du festival de Cannes 2015, *Au-delà des montagnes*, film sino-franco-japonais réalisé par Jia Zhangke témoigne par exemple de cette double reconnaissance. De manière plus générale, nombreux sont les cinéastes contemporains dont la riche filmographie est saluée par la critique, qui sont associés au mélodrame. Parmi eux on peut citer Aki Kaurismäki, Pedro Almodovar, Todd Haynes...

<sup>3</sup> Françoise Zamour, *Le Mélodrame dans le cinéma contemporain*, Rennes, PUR, 2016. Cf. précisément pour les perspectives définitives le chapitre I « Quand peut-on parler de mélodrame aujourd'hui ou le mélodrame est-il un genre ? », p. 21-68.

<sup>4</sup> William John Thomas Mitchell, *Iconologie, Image, texte, idéologie*, trad. par Maxime Boidy et Stéphane Roth, Paris, Les Prairies ordinaires, 2018, p. 36.

<sup>5</sup> Laurent Mauvignier, *Loin d'eux*, Paris, Éditions de Minuit, « Double », 1999.

Luc, et le texte s’empare du mot, commente son inanité, le *drame* de Luc. Le mot ne dit rien de ce que le jeune homme a vécu, le relègue encore une fois « Loin d’eux », l’enferme dans son inaltérable invisibilité<sup>6</sup>, lui qui aime tant les images<sup>7</sup>. Cette première histoire, celle de Luc et de sa famille, comporte bien des thématiques qui feront retour dans le corpus mauvignien, au premier rang desquelles se distingue la relation du *drame* à la mort. Dans des contextes différents les récits suivants, *Apprendre à finir* (2000), *Ceux d’à côté* (2002), *Seuls* (2004), *Dans la foule* (2006), *Des hommes* (2009), *Ce que j’appelle oublié* (2011), *Autour du monde* (2014), *Continuer* (2016), *Histoires de la nuit* (2020) sont de l’ordre de la catastrophe, une catastrophe intime et collective, éprouvée par les personnages, qu’ils en soient les acteurs, les victimes ou les témoins. Précisons d’ailleurs que cette catastrophe ne constitue ni le dénouement de ces récits ni leur point d’acmé, en revanche elle en est toujours la matrice. Et si l’on peut parler d’un lyrisme de la catastrophe, c’est dans la mesure où il est fondé sur des effets rythmiques qui donnent corps à ses multiples représentations.

Étymologiquement<sup>8</sup> le « mélodrame » renvoie à la musique, là encore cette origine du terme n’aurait *a priori* aucune vocation à nourrir une réflexion sur les images. Nous entendrons pourtant montrer que c’est une modalité essentielle d’émergence et de déploiement des images mauvigniennes. Cet article se propose ainsi de voir comment la phénoménologie eidétique participe d’une orchestration. Ce terme de *phénoménologie* rappelle que les images sont au cœur de l’expérience et de la conscience individuelles, elles sont vécues et intériorisées. Quelle que soit la singularité de l’expérience, cette dernière rejoint toujours dans les récits mauvigiens le collectif, de là cette orchestration qui implique un art de la composition chorale. Le chant, les voix humaines ont en son sein une place de choix, que leurs inflexions soient perçues par les autres ou qu’elles aient comme seule résonance leur intimité. Toutes les *histoires* jusqu’à celles *de la nuit* font entendre ceux dont la parole est bien souvent inaudible, confuse, perdue dans une multiplicité de discours dominants. Cette dimension politique nous ramène d’ailleurs

---

<sup>6</sup> « J’étais [il s’agit ici des pensées du père de Luc, Jean.] 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. [...] Il m’a dit : tu sais, papa des fois, je cherche la foule pour qu’un peu de mon corps se heurte à tous ces corps. [...] une fois aussi, dans la foule, c’était drôle, j’étais sûr que je voyais les autres et que j’aurais pu tout faire comme geste, tous les trucs les plus obscènes tu sais, puisque personne ne me voyait. » (*LE* : 84)

<sup>7</sup> Son goût pour le cinéma l’amène d’ailleurs à dire le pouvoir des images : « Luc, il disait aussi qu’un grand écran vous surplombe et que quand elle le frappe l’image rebondit vers vous et frappe en vous plus fort. Pas tant qu’elle vous inonde, qu’elle vous submerge, ça, toujours elle le fait : mais sa façon qu’elle a de vous happer, ça vous cogne du dedans. » (*LE* : 13)

<sup>8</sup> Cf. TLFi : « Composé de l’élément formel mélo- et de drame » ; le terme vient de « *mélos* », chant, mélodie en grec.

au mélodrame dont l'émergence selon P. Brooks et F. Zamour est à rattacher à la prise en considération du peuple. Les images circulent par ces paroles, ces pensées qui ont tant de mal à exister, les paroles sont le médium des images mais en retour les images figurent les paroles, et cette réversibilité est essentielle. La multiplicité des voix, de leurs identités et de leurs formes interfère sur celle des images, de sorte que l'on peut parler d'une polyphonie eidétique qui mêle structures dialogiques et soliloques. Cette polyphonie – elle est bien sûr évidente dans un texte comme *Dans la foule* mais elle est également présente dans un texte plus intimiste comme *Ceux d'à côté* – structure la narration et ses représentations.

Ces voix sont directement et littéralement des points de vue – et on perçoit bien ici le lien entre voix et vision –, elles ancrent le regard où naissent les images. De surcroît, ces voix démultipliées ont elles-mêmes des inflexions variables, résultant des contingences ou de la simple humeur des personnages et nourrissent des effets de contrastes. Les images surgissent, traversent les discours des protagonistes. De là une intensité, une radicalité des représentations iconiques, voire une violence qu'assume le récit. Il ne craint ni l'excès<sup>9</sup> ni le pathétique. En ces circonstances, on pourrait dire que les images mauvigniennes participent d'une esthétique de l'affrontement : elles font face, face au grotesque comme au dérisoire, à la médiocrité comme à l'irréparable, au destin comme au néant. Il n'y a pas de transcendance, pas de sublime, et c'est bien en ce sens qu'il s'agit d'un mélodrame, les personnages sont dans l'évènement, *dans* l'image, fût-elle manquante. Du reste, l'évènement est image, les deux termes devenant équivalents, superposables, ainsi dans *Ceux d'à côté*, Claire « a raconté les images » (CAC : 36) à son amie non ce qu'il s'est passé.

### Être ou ne pas être dans l'image

Être « dans l'image » se réfère à des situations différentes, voire opposées : c'est parfois ne pas pouvoir s'extraire d'une représentation et désirer appartenir à une autre, c'est aussi souffrir d'en être exclu au point d'être condamné à une forme d'inexistence. Les personnages mauvigniens ressentent cette difficulté à être véritablement dans une image choisie. Tony, le protagoniste de *Seuls* s'impose de vivre une image dont il est exclu. Il n'est pas simplement

---

<sup>9</sup> Brooks montre que « l'excès » est le signe même d'une faille, d'une inadéquation, d'une forme de débordement qui résulte de l'insuffisance de l'expression (cf. « *This is the mode of excess : the postulation of a signified in excess of the possibilities of the signifier* », *The Melodramatic Imagination*, op. cit. p. 199 : « Tel est le mode de l'excès : le postulat d'un signifié qui excède les potentialités du signifiant »).

relégué hors de la scène des retrouvailles entre Pauline et son amant, il est anéanti par l'absence de l'image qui aurait dû le contenir, lui, l'ami de toujours.

Il s'est approché encore et il n'était pas loin, à quelques mètres. Il fallait ne pas être loin pour voir, pour que l'image soit là, qu'elle le submerge, qu'elle s'étale dans son œil, dans la tête. Et que tout le corps et tout en lui s'en nourrisse, la digère, l'image des sourires, ces bras autour du cou de Pauline, les baisers sur les joues, sur la bouche. (S : 108)

La scène n'est pas décrite en tant que telle mais immédiatement signifiée par son incarnation émotionnelle dans le regard du jeune homme. Au-delà de l'extrait cité, le dispositif narratif de l'ensemble du passage opère une relégation de Tony : le récit à la troisième personne se focalise sur lui, mais, alors qu'il s'approche du couple, l'autre, le rival, prend toute la place, au point de surplomber ce qu'il a vécu lui, Tony, puisque soudain surgit le « je » : « [...] 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) Le « je » du rival surprend le lecteur et triomphe sans même le vouloir. Il est présent dans l'image comme dans l'énonciation. Tout ce que l'on sait de Tony n'a été transmis que par des récits successifs : celui fait au père, celui fait à Pauline par ce père, celui fait par Pauline à son compagnon, Guillaume, ce « je » que l'on entend alors que Tony est tout à la fois inaudible et invisible. Tony, « s'étouffant du malheur de [les] voir » (S : 109), se complaît dans la cruauté de cette image qui littéralement l'anéantit. Quand il regarde Pauline qui ne le voit pas, qui ne l'a jamais vu peut-être, il est semblable finalement à *Ceux d'à côté*. Toutefois les protagonistes de ce roman font au moins entendre leur voix, Tony, lui, n'a même pas la parole.

Les deux voix de solitude qui tissent le récit, l'une féminine, l'autre masculine, celle de Catherine, la voisine de Claire, celle de l'agresseur de Claire disent la douleur de ne pas être dans l'image, de ne pouvoir être dans le regard d'un autre. L'homme décrit les regards qui passent sur lui, il parle de « la façon qu'ils ont de [le] regarder et de ne jamais rien voir » (CAC : 49), il parle aussi de cette inconnue qui ne le regarde pas et qu'il va suivre, il parle encore, et ces mots Tony pourrait très bien les reprendre à son compte, de la difficulté de « résister à l'attrait de ce qui ne vous voit pas. Parce qu'à un moment ça blesse trop loin, de ne pas être vu. » (CAC : 49) Ne pas être vu ou à peine vu, déjà oublié. Or, c'est exactement ce que dira de lui Catherine : « il retombe dans l'oubli dès que son image sort du champ de vision » (CAC : 142). Elle ne sait rien de lui sauf précisément qu'il est sans cesse happé par le hors champ. La redoutable efficacité du récit tient à ce que ces deux voix auraient pu partager le même cadre. En associant leurs points de vue successivement énoncés, le lecteur comprend que leurs yeux

se sont vus à défaut de se rencontrer, mais la structure du roman se clôt dramatiquement sur l'impossible unité, les images sont juxtaposées, ils sont condamnés à n'être que *ceux d'à côté*. L'inadéquation des images et leur altérité douloureuse sont perceptibles dans la nécessité même de se figurer dans un autre cadre. Le désir de Cathy d'être littéralement prise dans l'image est si fort qu'elle en vient à se projeter dans l'histoire de Claire, pour qu'enfin un regard, fût-il celui du violeur, la fasse exister, et elle « s'imagine », malgré le dégoût que lui inspire son fantasme :

Et non plus s'imaginer un corps au coin de la rue qui regarderait vers chez moi, et me verrait, moi, à ma fenêtre alors que non, il n'existe pas. J'ai honte aussi de cette histoire alors que moi, Claire, c'est son malheur et moi je me sers de ça, comme de tout, pour vivre un peu de ce qui me manque. (CAC : 139)

Cathy ne cesse de « s'imaginer », du reste tout à fait consciente de ce pathétique palliatif, tout comme Tony qui construit une réalité autre, jouant des scènes où il pourrait enfin tenir le rôle de sa vie : « Il a voulu murmurer quelques mots, faire pour lui-même un dialogue, s'imaginer devant elle [...] » (S : 105). Les soliloques de Cathy et de Tony fondent des images mythiques, à savoir des représentations qu'érige une parole enclose dans le désir et la frustration. À l'image manquée plus encore que manquante, Gaétan, un des protagonistes de *Dans la Foule* qui se retrouve seul après une dispute avec sa compagne oppose lui aussi des clichés conventionnels censés dire le bonheur : « [...] je me suis inventé des images : Virginie et moi dans le stade. Virginie et moi nous tenant la main pour regarder le match. Virginie buvant un coca-cola à la paille pendant la mi-temps. » (DF : 93) Mais l'invention ne suffit pas, et l'accumulation de ces scènes fantasmées ne fait que redire l'absence de Virginie, le lecteur ne s'y trompe pas.

### Sur-impressions

De manière répétée, le récit mauvignien fonctionne en surimpressions, superposant l'image présente et l'image future, la vie et la mort, et la prolepse qui anticipe sur le devenir du personnage lui inflige dans la matière même du texte sa dépossession. Le récit le domine et proclame que les images lui échappent. Une tension dramatique naît entre ce qui est donné au lecteur et ce qui est refusé au personnage déjà pris dans l'image de sa mort. Le procédé est particulièrement frappant dans *Ce que j'appelle oubli* où il réapparaît à quelques pages d'intervalle :

[...] au début, il ne peut pas se douter ni imaginer qu'il ne lui restera bientôt que la nudité et la froidure sur un matelas de fer ou d'Inox et aussi, attachée à un doigt de pied, une étiquette avec son nom, un numéro, qu'est-ce qu'on en sait ? il n'en sait rien non plus, il n'a vu ça que dans les films et ces corps aussi, dans les films, avec les blessures déjà froides que le médecin légiste et la police regardent d'un œil détaché avant qu'on rabatte sur le visage un tissu blanc [...] (CQJO : 17-18)

[...] il a eu peur de ça depuis toujours et maintenant que c'est face à lui, il n'a presque plus peur, seulement il ne comprend pas et ne peut pas imaginer comment les pompiers enlèveront son corps tout à l'heure, et comment sur le ciment on nettoiera son sang à l'eau de Javel et à la brosse [...] (CQJO : 22)

Si le personnage ne peut concevoir l'image qui est celle de sa mort, le lecteur est lui placé face à cette image composite : ce qui adviendra est déjà là, dans l'image que le récit lui permet de percevoir. Le futur n'est plus une expression de la temporalité mais un outil de figuration mélodramatique. Le présent comprend ce futur funeste ou salvateur. L'histoire de Guillermo et de Yûko qui ouvre *Autour du monde* s'écrit précisément en ces termes :

Mexico, c'est d'abord du passé. Même si, normalement, c'est aussi son avenir, puisqu'il est bien censé y revenir, ce qui – pour l'instant il l'ignore – ne se fera jamais.

En fait, ce que Guillermo ne peut pas savoir encore, c'est que cet après-midi, lui parmi d'autres, parmi des milliers, comprendra juste qu'il n'aura plus l'occasion de revoir ni Mexico ni personne ni même d'avoir un avenir. (AM : 15)

L'image résulte de cette superposition des temps qui convoque la mort, qu'on y succombe ou qu'on en réchappe. Ainsi aux marges de l'Histoire, dans ce qui n'est en définitive qu'une bagarre entre deux cousins, la mort s'immisce peu à peu. Deux hommes, deux appelés, tout autant *loin d'eux* que loin de chez eux, frappent et « le cœur se vide d'ils ne savent pas quoi ni l'un ni l'autre », et dans cette violence qu'ils rejoignent soudain, « pendant qu'ils frappent, aucun des deux ne peut ni imaginer ni penser à rien » (DH : 222). Cette impossibilité de recourir à la fable, cette aphasie de l'imaginaire, est d'autant plus manifeste que le récit quitte le temps de la dispute, revient au temps de son énonciation – soit quarante ans plus tard – et signifie de manière lancinante cette distance et cette permanence. Le récit assène ses coups, répétant qu'aucun des deux cousins, Bernard ou Rabut, ne pouvait imaginer et qu'en retour les images, de ce temps, de l'Algérie, sont toujours là.

Bernard, lui, à ce moment-là, *il ne peut pas imaginer* quarante ans plus tard, disons, presque quarante, c'est ça, presque quarante, tant d'années, toutes ces années, *il ne peut pas imaginer* ce saut dans le temps et, à travers l'épaisseur des années, voir ni même apercevoir cette nuit d'hiver où Rabut se réveille une fois encore en sursaut, parce que quelqu'un dans la journée aura dit le nom Algérie. (DH : 222, nous soulignons)

Et si le texte se disloque quelques pages plus loin, multipliant les anacoluthes, laissant au blanc, à la mort toute leur place (*DH* : 224), c'est bien parce qu'un autre inimaginable est advenu, là-bas au poste, alors qu'eux en raison même de cette bagarre « sont restés, contraints et forcés, à la caserne. » (*DH* : 224) Les images sont toujours là car désormais à la force des coups échangés se superpose l'image du massacre des copains, cette image que Rabut n'a pu voir puisqu'il est resté à Oran, mais qui est bien présente pourtant, qui existe dans sa mémoire par le récit de Février fait des années après les événements. Et le récit de Février dit ces « images peut être pire[s] que tout » (*DH* : 237), les images punaisées au mur, la photo d'Éliane, « la carte postale de la Sainte Vierge phosphorescente, les mains jointes et le regard larmoyant, extatique, pendant qu'autour il y avait tout ce silence et ce carnage » (*DH* : 238). L'image initiale de la bagarre, de cette violence qui s'épanche, contient par la trame complexe du récit et de ses sauts temporels à la fois la sauvegarde des deux cousins et la mort des copains, elle contient aussi ce hiatus, cette impossibilité qui hante Rabut dans le présent du texte que le lecteur a en partage, le présent de « cette nuit-là » où même « en se levant ni l'angoisse ni les images ne passent plus » (*DH* : 253). Ce poids temporel de l'image lestée du passé comme de l'avenir est du reste exprimé par le texte. Rabut, avant d'être cet homme mûr que traversent les images des autres, est en effet ce jeune homme qui prend des photographies, et *cette nuit-là*, alors que le récit est à nouveau à la première personne, il va chercher son vieux Kodak et les vieilles images (*DH* : 254-255) pour s'arrêter sur celle de Fatiha :

J'ai regardé longtemps la photographie où elle est de face et où derrière on voit la façade de sa maison. J'ai regardé longtemps son visage, son air sérieux et presque grave. Et puis, aussi, le fait qu'elle soit vêtue de noir.

Je me suis rappelé pourquoi pendant des années je n'avais pas pu regarder ce visage, sa dureté, et aussi ce que je m'étais dit déjà à l'époque, et qui était devenu tout de suite, très vite, presque, comment dire, insupportable. Parce que d'un seul coup son regard c'était comme une accusation. Comme si elle nous rendait responsables de sa mort, de tout, de la guerre. Comme si le fait d'être vêtue dans ces couleurs sombres, c'était déjà porter le deuil du massacre à venir, comme si c'était son propre deuil, sa propre mort qu'elle portait. (*DH* : 255-256)

À la faveur des « comme si », de cette « impression » que fait la photographie sur Rabut, et de cette représentation mentale qui se superpose à la photographie, le personnage comme le lecteur entrent dans l'image, dans sa puissance d'évocation, dans le mélodrame. Ajoutons que cette petite fille n'apparaît pas pour la première fois, ce qui nous amène à considérer la dimension rythmique de la présence eidétique, les images faisant retour. Ainsi c'est Fatiha qui



orne les murs de la maison de Bernard quand il revient au pays, « ces images où on la voit sérieuse, appliquée, sur l'une d'elles, celle où elle est de face, en plein milieu de l'image devant la fenêtre d'une maison » (*DH* : 98).

Les images font retour, se croisent, établissent des modulations ; à ces clichés de la gamine et de sa trottinette se trouvent associées les images de la Sainte Vierge phosphorescente mentionnée pour la première fois dans l'énumération de ce qui fait le quotidien de ces hommes, carte postale dont la vertu apotropaïque reçoit le démenti cinglant des événements. Sur les murs qui entourent Bernard, l'icône chrétienne laisse définitivement sa place à l'enfant vêtue de noir. Cette vierge phosphorescente réapparaît néanmoins quelques deux ans plus tard dans *Ce que j'appelle oubli*, long monologue qui imagine comment un homme est mort sous les coups de vigiles, qui imagine de quelles images cet homme a pu être traversé, images immédiates de leur violence, de sa peur, soudain liées aux angoisses de l'enfance :

[...] et dans sa tête, l'espoir aussi en miettes, pas maintenant, pas comme ça, et le sang dans les tympans, peut-être, le sang dans la bouche aussi, là où des mots obscurs attendent comme le monde quand il dort sous la neige, et les peurs d'enfant qu'il avait en regardant au-dessus de l'armoire, face au lit, la vierge phosphorescente dans sa boule de verre et la neige, ce qui l'empêchait de dormir et le laissait fixe dans le noir comme un hibou effaré sur une branche, alors qu'il voulait dormir, il veut dormir, il va dormir enfin et ce sera comme quand les mains sur les corps disparaissent et laissent place au silence, qui n'est pas celui que tu as entendu, toi, à la morgue, quand la police est venue te chercher pour que tu reconnaises ce frère dormant non pas comme vous faisiez quand vous étiez enfants dans le même lit, sous l'œil de la vierge phosphorescente et calme malgré ses pieds dans la neige, elle qui vous surveillait du haut de l'armoire, mais dormant dans un silence froid comme si c'était lui, ton frère, qui était dans la neige, avec un léger bruit de frigo, tout ça bien après que tu as entendu les policiers te raconter comment dans ses affaires la seule adresse de votre famille, c'était la tienne [...] (*CQJO* : 52-54)

L'image convenue du silence des paysages enneigés paraît anodine et va néanmoins développer tout un réseau d'interférences, car cette neige est aussi présente dans la boule décorative qui offre une aura de pacotille à la figure renversée de la vierge plus effrayante que protectrice, elle est encore celle fantasmée qui reçoit le corps du frère mort, ce frère comme rattrapé par sa terreur d'antan, se retrouvant dans la neige, dans la boule de verre, près de la vierge phosphorescente et glaçante. Littéralement, l'homme battu à mort pour une canette de bière est dans l'image, enfermé à jamais dans l'image de son enfance que restituent de manière si poignante la détresse et la tendresse d'un frère. Le transfert opéré par le texte est le vecteur de la véritable représentation, l'enjeu de l'image se trouve là dans ce mouvement, sans doute est-ce ainsi que l'homme est rendu un tant soit peu à sa réalité, on n'ose dire à son identité.

L'image est multiple, s'appuyant encore une fois sur une succession d'instantanés appartenant à des époques différentes, mais elle est aussi « rassemblée », c'est-à-dire figure d'unification, de concentration. C'est d'ailleurs dans ce mouvement rassembleur que se déploient son intensité et sa force mélodramatique, l'émotion sourde de cette mélodie continue qui mêle les représentations pour n'en donner qu'une à entendre dans la fragilité de cette voix qui semble ne jamais vouloir s'arrêter.

L'image mauvignienne est indéniablement plurielle mais elle implique aussi dans son efficace un temps de resserrement, de convergence. Les motifs constituent à l'échelle du récit une structure de représentation. Si la figure de Fatiha est déterminante dans *Des hommes* cristallisant la culpabilité de ceux qui n'ont pu empêcher sa mort, celle de Lucie fonctionne pareillement comme un *leitmotiv* lancinant dans *Seuls*. Lucie n'existe dans la diégèse que par sa disparition, son image étant reproduite dans des lieux publics pour aider à la retrouver, et son importance résulte de la fascination qu'elle exerce sur Tony.

Il regardait souvent la photocopie sur la porte vitrée, avec le numéro de téléphone qu'il connaissait par cœur, comme le sourire de la jeune fille sur la photo et ce message, aidez-nous à retrouver Lucie, à qui tous les soirs en partant il jetait un coup d'œil. À chaque fois la même fascination s'arrêtait sur le sourire et sur les yeux, sur la frange un peu folle et la jeunesse du visage, malgré la photocopie grise et sale, au papier jauni. (S : 43)

Le magnétisme qu'exerce le visage de la jeune fille sur Tony tient-il au contexte dramatique ? S'inscrit-il dans un phénomène d'empathie, d'intérêt malsain ? Rien n'est expliqué, et l'image ne paraît être qu'un détail, un effet de réel ancrant le décor. Or, par sa récurrence, cette simple photocopie devient romanesque, vecteur d'un récit sans que ce récit soit du reste nécessairement audible ni même constitué. Quelque chose est donné à voir, dans *l'excès*, à savoir qui excède ce que l'on serait en mesure de dire. L'image réapparaît quand Tony disparaît, comme un symptôme, distillant une inquiétude irrationnelle. Le visage de Lucie, entre ombre et lumière, entre le voile de sa disparition et l'éclat de son prénom, de sa jeunesse ne cesse d'interroger, et même s'il ne s'agit ici nullement d'une œuvre d'art, on peut convoquer les réflexions de Walter Benjamin qui rappellent la force du visage :

Dans le culte du souvenir des amours éloignés ou trépassés, la valeur culturelle de l'image trouve son ultime refuge. Dans l'expression fugitive d'un visage humain, capté sur

d'anciennes photographies, l'aura fait signe une dernière fois. C'est cela qui lui donne sa beauté mélancolique comparable à nulle autre<sup>10</sup>.

Le visage de Lucie a dans le regard de Tony une *aura*, et son retour dans la diégèse semble la doter d'une valeur culturelle. Ce n'est plus cette image reproduite, elle devient par le geste de Tony qui la soustrait à l'exposition, une icône. Quand le père de Tony trouve la photocopie dans le sac à dos que son fils a laissé, il perçoit intuitivement la valeur dramatique de l'indice :

Et il a fait glisser la feuille pliée hors du carnet, vers lui, vers le bord de la table. Il a déplié la feuille mais il a compris avant qu'elle soit ouverte, avant de regarder. Les angles étaient déchirés, la feuille jaunie, sale, et à son tour il a vu le visage de la jeune fille, son sourire, la frange un peu folle. Alors, quand il a replié la feuille et qu'il l'a mise dans la poche de sa parka, il est sorti très vite. (S : 138)

La nature de l'image n'est pas anodine, c'est une photocopie, un objet de communication qui vise à identifier Lucie dans le cadre des recherches et sa diffusion est multiple mais l'image devient plurielle quand précisément elle est dotée d'une singularité, quand successivement Tony et son père s'en emparent. Le silence du père qui ne dit rien à Pauline de cette image comme le silence du texte redoublent son efficacité<sup>11</sup>. Et cette image les accompagne quand ils vont en affronter une autre tout aussi inquiétante, celle de l'appartement dévasté de Tony. « L'image bouleversée<sup>12</sup> » est là, sous les doigts du père de Tony comme sous les yeux du lecteur, elle demeure jusqu'au bout, jusqu'au moment où ce dernier quitte Pauline, et la scène joue alors de la superposition des disparitions successives, celle de Lucie, celle de Tony, celle de son père, à l'angle de la rue (S : 161). L'orchestration eidétique atteint ici son point d'acmé puisque rien n'est dit et tout est donné à entendre, sur le mode de *l'excès*.

Au terme de notre réflexion sur l'image mauvignienne, nous avons pu mesurer qu'elle n'est pas un objet constitué, figé mais qu'elle procède d'une composition. Elle résulte d'une orchestration qui fait entendre les voix *des hommes* et des femmes, des gens, qui tisse leurs

---

<sup>10</sup> Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. par Lionel Duvoy, Éditions Allia, Paris, 2017, p. 38-39.

<sup>11</sup> « Il ne lui a pas dit tout ça, ni, non plus, l'histoire de la photocopie que tout le long du trajet qui le menait chez elle, dans le bus, il avait abîmée d'un doigt, le faisant glisser le long du papier en cherchant presque à se couper avec les bords de la feuille, entre l'ongle et la pulpe, pour patienter et ne pas s'agacer contre lui-même. » (S : 139) ; « Ils ont marché et il fallait que lui, le père de Tony, continue de s'esquinter la peau sous l'ongle, en frottant le bord du papier replié dans sa poche. Il n'aura pas parlé à Pauline de la photocopie qu'il avait dans sa poche. Il a commencé à froisser le papier. Peut-être que l'un et l'autre se sont demandés de quoi ils pourraient parler. » (S : 147).

<sup>12</sup> « Le père de Tony a serré le poing dans sa poche, écrasant la photocopie presque en boule, le visage, le sourire et la frange un peu folle, l'image bouleversée sous ses doigts. » (S : 148).

paroles maladroitement comme leurs silences. Aussi peut-on parler de la tessiture de cette image mauvignienne qui ramène la personne dans le champ, de cette inflexion parfaitement reconnaissable qui toujours fait affleurer ce grain d'humanité. *L'image bouleversée*, débordée définit ce mélodrame romanesque où l'intensité a valeur d'acuité.

Claire Olivier

CPGE – EHIC Université de Limoges