Le roman de l’extrême contemporain : formes, esthétiques, généalogies

Domaine français et francophone

Université de Varsovie – Mars 2017

Quand « Je » s’appelle oubli : poétique de l’adresse dans un roman de Laurent Mauvignier

Paru en 2011 au éditions de Minuit*, Ce que j’appelle oubli* est le 8e roman de Laurent Mauvignier. Pour ceux qui ne connaissent pas cet auteur qui s’installe peu à peu comme figure majeure parmi les romanciers très actuels, je pourrais en fait résumer les grands axes et les grandes tendances de la littérature contemporaine d’après 1980 dans les titres de chacune des phases de son oeuvre : l’évidement, l’absence, la carence (*Seuls, Loin d’eux, Ceux d’à côté*), la dimension sociale de la mémoire collective svt aux prises avec le sujet et sa dimension intime (*Dans la foule, Des hommes, Ce que j’appelle oubli,* *Autour du monde*) et la poursuite des choses, tant bien que mal, malgré tout le passé et ses démons, ses fantômes aurait dit Wieslaw, ses impossibilités (*Continuer*).

A titre informatif et pour mieux situer la mouvance dans laquelle le considérer, ses deux romans les mieux salués par la critique sont *Dans la foule* et *Des Hommes*. Le premier paru en 2006, retrace le parcours d’une poignée de victimes et de leurs proches avant et après le drame du Heysel (effondrement d’une des tribunes du stade de football lors de la finale de la ligue des champions à Bruxelles en 1985 – 39 morts et 454 blessés) avec en creux une humanisation du regard sur la dérive du hooliganisme. Le second, *Des hommes* propose un très profond questionnement des considérations autour de l’événement très souvent tu et refoulé dans l’imaginaire national, politique et intellectuel français : la guerre d’Algérie.

Il semble avoir fait siens le propos de Jean Rouaud selon lequel – je le cite - « La modernité littéraire avait évacué le référentiel et le réel, n’en avait fait qu’un pur jeu de langue. Et là (entendez à partir des années 80), on a le réel assourdissant du XXe siècle ». [[1]](#footnote-1)« Le roman va (désormais) s’intéresser à des choses qui n’intéressent ni les historiens ni les sociologues. 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. »

La caractéristique première de la littérature française contemporaine c’est donc ce canon aujourd’hui bien attesté de la réappropriation de la réalité et, surtout, de ses soubassements et des ses zones d’ombre, ou plutôt comme on va le voir, de ses silences, comme enjeu crucial et problématique. Ainsi en 2005 déjà, Michel Collomb[[2]](#footnote-2) affirme que « les romanciers contemporains manifestent un souci de la société plus marqué que leurs prédécesseurs et évoquent plus souvent et de façon plus précise les maux qui affectent les sociétés dans lesquelles ils vivent ». On a pu cautionner cette idée à plusieurs reprises au fil de notre colloque, et Ces maux, dans le livre qui m’a amené ici aujourd’hui, ce sont ceux d’un fait divers sordide au sujet d’un clochard qui sera tabassé à mort dans l’arrière-boutique d’un supermarché par des vigiles en proie en qq excès de violence. Je souhaite ici laisser le texte parler de lui-même :

pourquoi on l'emmène si loin, pas dans le local de sécurité mais ailleurs, plus loin, il en est sûr, avance, il devine quelque chose, c'est trop loin, trop isolé, on avance jusqu'à ce que la radio du magasin devienne un bruit de fond qui disparaît derrière les premiers mots qu'il gueule assez fort, les seuls que sa poitrine peut enfin lâcher, pourquoi on est ici, pourquoi si loin, il ne sait pas quand vient la première claque sur le visage mais il sait que soudain on ne peut plus avancer, devant il y a un mur de conserves, il se retourne et esquive les premiers coups, il essaie de dire ça suffit, je veux partir, lâchez-moi, il sait qu'ils vont lui casser la gueule, parce qu'il le voit à la façon qu'il ont le s'envoyer des coups d’œil entre eux pour se motiver, ils s'amusent, ils font semblant de se mettre en colère et le retiennent, des mains, des bras, par les épaules, et une main le gifle qu'il essaie d'éviter, mais le plus vieux se met en colère en le traitant de pédale et lance son poing, le nez éclate, et le sang coule dans sa bouche, ça reflue, sa langue lèche le flot de sang, la surprise du sang sur ses doigts, il se répète, ils vont me casser la gueule et pourquoi ça tombe sur lui il ne sait pas, 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 le sang à l'eau de Javel et à la brosse, et puis le rire de celui qui a du gel sur les cheveux, ses dents qui se chevauchent, c'est à peine le temps de rien parce que tout recommence très vite, une autre claque et toujours des bras qui le bloquent – il se débat mais ça ne dure pas, quand il essaie de donner des coups de pieds devant lui, sur les côtés, prenant appui sur les bras qui le retiennent pour jeter ses jambes devant lui, alors ils le lâchent et il tombe dans un grand bruit de souffle coupé, mais même à ce moment-là il se dit que tout va s'arrêter bientôt, ça aurait dû finir à ce moment-là, voilà, qu'ils en finissent et que lui puisse repartir enfin, ton frère, ton grand frère, mais, tu vois, ça n'a pas fini comme ça, non

On passe du drame national de la guerre d’Algérie, au drame social du monde urbain. L’histoire collective ici n’est plus fondée sur une catastrophe, sur un accident dont la gravité nous concerne par son nombre de victime ou sa récupération internationalement médiatique, pas fondée non plus sur la guerre au nom de patries qui prétendent réunir les hommes sous leurs étendards, non ici la dimension collective repose sur la misère, qui conditionne, amenuise et fissure l’existence d’un individu et qui nous concerne tous car on la laisse tous se répandre, chacun à sa façon ou « sans façon ». Mauvignier rend à cette histoire les mots dont elle a été privée dans la notice trop rapide du journal. Comme vous l’aurez remarqué, la spécificité formelle de cette tentative se solde en un long soliloque, un long monologue pourtant adressé à un Tu, qui représente le frère de la victime, et qui …jamais… ne répond. Je tenterai dès lors de montrer tout au long de mon exposé quel(le)s sont les modalités littéraires originales de cette adresse à la 2e personne du singulier et de faire émerger les enjeux importants qui la sous-tendent.

Je souhaiterais cependant avant cela préciser l’éventuel héritage dans lequel ce texte s’inscrit en vertu de son exigence à tenter de donner voix au chapitre (car c’est bien de discours qu’il s’agit) à des existences que la précarité a rendues transparentes et qui, par là-même, semble aujourd’hui constituer un matériau d’inspiration propice à un romanesque renouvelé. Ces gens de peu, moins que rien, les insignifiants, les « minuscules » aurait dit Pierre Michon. Bref tous ceux qui sont d’une manière ou d’une autre victimes d’une quelconque forme d’exil social et qui souffrent ou subissent le manque de considération par une société qui se fait ou en tous cas se raconte sans eux. Leur place au sein des livres d’histoire qui attestent de l’état du monde à une époque donnée s’est longtemps résumée à la généralisation de la masse dont ils font partie, qui les définit et qui les noie dans…justement…l’oubli. Mauvignier est souvent associé par la critique à un « Porte-parole des sans voix » : il est bien question ici de ce « rien de l’histoire » mis en exergue par Jean Rouaud.

Si j’ai parlé d’héritage, c’est que cette perspective rappelle notamment la démarche entreprise par Foucault à la fin des années 70 dans La vie des hommes infâmes, un texte relativement peu connu du philosophe au sein duquel il explique vouloir réaliser une « anthologie d’existences », grâce aux archives des procédures d’enfermement à l’Hôpital général et à la Bastille. Des archives qui font mention de la vie de pauvres diables lyriquement jugés criminels et donc internés par l’un ou l’autre fonctionnaire juridique du roi au 18e siècle.[[3]](#footnote-3)

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 vilenie, la bassesse, l'entêtement ou la **malchance**.

M. Foucault, «La vie des hommes infâmes», Les Cahiers du chemin, no 29, 15 janvier 1977, pp. 12-29, *Dits Ecrits Tome III* Texte n°198.

Ce petit parrlélisme qui vaut pour ce qu’il est peut au fond paraître relativement anecdotique. Mais ce qui m’interpelle, outre l’intérêt commun pour les reclus, c’est que Foucault a pris pour point d’ancrage de sa démarche le difficile rapport que la vie de ces hommes privés de parole entretenait avec le discours du pouvoir. Ce qui retient l’attention de Foucault, c’est l’incohérence, la non-correspondance entre l’infamie des vies décrites et la verve littéraire de qualité à 1000 lieues des registres de police d’ajd avec laquelle était finalement attestée la part sombre de leur existence. Or, il s’avère que le roman de Mauvignier débute par ces quelques mots :

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 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,

C’est donc ici aussi la surplombante justice qui constitue le nœud problématique de la porte d’accès à ces vies misérables. Mais la logique est en réalité inverse à celle de Foucault : là où le philosophe moderne voit dans le langage châtié et lyrique une manière de consacrer et de racheter, par son décalage même, le caractère infime et infâme donc de ceux qu’il condamne en leur donnant une seconde vie dans les mots, Mauvignier lui s’intéresse au langage du pouvoir à travers son « impouvoir » à dire l’horreur de l’événement. Plus loin dans le texte il précise: « à la fin le seul monde possible c’était l’échos du fracas de son corps et pas les mots que le procureur et la police ont dits et répétés et qu’on a entendu dans les rues et les journaux, jetés sur la voie publique comme pour y faire pousser des fleurs ». (pp. 36-37) Avant d’évoquer « la voix blanche d’un présentateur télé débitant la mort des autres avant de conclure comme ils font sur un spectacle souriant comme toi tu n’as pas souri à la morgue » (p. 54). C’est donc l’insuffisance du langage à rendre compte de l’événement traumatique qui inaugure, habite et motive le texte.

En parlant du texte, j’y viens enfin. Ce qui apparaît d’emblée, c’est une impression qui s’apparente à un débordement, ou à un chaos. Deux types de chaos, en fait, sont à dégager pour mieux saisir la densité du texte. Un chaos qu’on peut qualifier de syntaxique, et un autre de discursif, plus précisément en lien avec un certain trouble de l’énonciation. Chaos qui se renforcent, ou plutôt se perturbent, se désorganisent mutuellement.

D’abord un chaos *syntaxique*: ce qu’on constate c’est que la langue se déploie dans qqch qui ressemble à un torrent verbal, qui grossit et s’intensifie au fur et à mesure. Une pluie de répétitions vient l’alimenter à tout bout de champ en offrant des zones de correspondance et d’insistance. Et surtout, l’ensemble baigne dans un emploi intentionnellement déréglé et relâché de la ponctuation. L’effet produit est celui d’un flux que rien n’arrête et où tout se mêle et s’accumule. La structure grammaticale de l’ensemble du livre est percutante à cet égard : il n’y a jamais un seul point de clôture. Le texte est formé d’une seule longue et interminable phrase, éclatée, élargie mais aussi inaboutie (et c’est important) qui lie du coup tous les éléments du texte dans des relations d’incidence plus fortes. Forcément, puisque les domaines syntaxiquement autonomes ne sont jamais disjoints par le cloisonnement normatif de la structure phrastique habituelle. Cette seule phrase n’en est d’ailleurs elle-même pas vraiment une puisqu’elle est dépourvue de début comme de fin, ne débutant pas par une majuscule ni ne se terminant par un point. Comble grammatical, c’est carrément une conjonction de coordination qui embraye le texte. « J’ai besoin d’un « et », explique Mauvignier en 2008, comme si les phrases étaient déjà commencées ».[[4]](#footnote-4) Autrement dit, la phrase, dans son ensemble, est là avant et après, en dehors du roman, au sein d’un flux verbal qui nous emporte sauvagement avec lui et qui lie explicitement le corps du texte à quelque chose d’implicite. La parole du roman doit, sans doute, être considérée comme étant liée à celle, plus vaste, de la rumeur ambiante de la vie moderne, faite de promo dans le supermarché, du brouhaha des gens, à laquelle elle s’ajoute, se superpose, s’entrelace pour toucher comme le disait 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 (*La nuit juste avant les forêts*).

Concrètement, d’un point de vue formel, comment cette phrase unique tient debout?

« 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 jetteront dessus en se racontant qu’il n’y a pas que la terre et la poussière, qu’il y a derrière ce crucifix un dieu qui nous fera sortir de ce cauchemar » (p. 48-49)

Je voudrais relever ici trois figures de style relativement similaires dans leur objet :

* D’abord la polysyndète, cette figure qui consiste à répèter une conjonction plus souvent que ne l’exige l’ordre grammatical en liantles mots les uns aux autres (dès la première ligne). A noter qu’on trouve fréquemment dans le texte sa petite sœur à savoir l’asyndète qui colle les mots les uns aux autres et les rapproche cette fois en supprimant les conjonctions.
* Ensuite l’épiphore, qui consiste à placer le même mot à la fin de plusieurs phrases, ou c’est plus adéquat ici membres de phrase (ici « encore »), bien sûr doublée de son pendant célèbre l’anaphore (jusqu’au dernier moment, qu’ils)
* Enfin, la 3e, l’anacoluthe, qui consiste comme vous le savez en une rupture de construction syntaxique, le plus souvent une phrase rompue où la construction amorcée est interrompue, remplacée par une autre. On peut facilement la confondre avec une faute de syntaxe qui se rapproche du langage parlé quand on débute une phrase et qu’on la finit autrement. Il y en a une flopée. Le roman entier est à mon sens lui-même l’objet d’une méta-anacoluthe puisque la phrase jamais ne se termine et qui dévie à maintes reprises de ses constructions intiniales.

Ces trois figures contribuent à faire du texte un seul corps, un flux organique paradoxalement fait d’incohérences et de ruptures. Il devie,t un magma étrangement compact et désordonné au sein duquel tout s’enchaine au moment où il se dit. Ajoutons à cela deux choses encore : l’abondance de virgules, dont l’usage remplace parfois celui des deux points qui séparent là où celles-ci juxtaposent ; et deuxième chose l’absence totale de marqueurs de dialogue ou de prise de parole habituellement représentés par les conventionnels tirets ou guillemets. Et j’en viens du coup au second chaos, discursif et énonciatif. La confusion langagière est ici à mettre en relation avec la confusion de l’origine des voix: 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, de multiples « parleurs », de multiples voix (que ce soit d’autres personnages ou l’écho de l’opinion générale, la doxa) à travers celle du « Je narrateur ».

Transparaît, en filigrane du chaos syntaxique et du chaos discursif, le chaos du monde social paradoxalement juridiquement (procureur) et sécuritairement (vigiles) organisé. Dominique Viart a remarqué depuis longtemps que 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 ». Ainsi le texte se déploie dans une accumulation de mots qui, dans leur superposition, juxtaposition, leurs interférences aussi révèlent la difficile nécessité à rendre compte du réel, ici cristallisé par l’événement traumatique. On l’a souvent dit depuis hier : 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 à se dire – qui échoue à se dire. Le quasi mutisme des personnages en dit long (vous me pardonnerez la contradiction). Au sein de la diégèse, l’incommunicabilité est manifeste. Le silence est leur lot. Le langage bute sur l’indicible, achoppe sur l’innommable. Leur parole s’avère « empêchée ». Je cite quelques passages probants :

« il n’a pas de mots assez adroit pour les amadouer » (p.12) ; « Il ne dit rien, ne fait pas d’histoire (p.13) ; « Il ne sait pas dire ce qu’il voit dans leur regard » (p. 26) ; « il essaye de dire ça suffit …pas un mot, pas un geste, ça résonne dans sa tête » (p. 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 » (p. 44) ; « ils le frappent sans se parler » (p. 25).

Chacun est enfermé dans un silence, dans un « souffle coupé » qui semble au cœur » de chaque relation, chaque échange en même temps que dans l’effet produit par la forme du texte : on cherche à respirer !

Quelques années plus tôt Mauvignier déclarait déjà « les mots sont comme des gamelles creuses dont le fer ne fait résonner que du vide. » (Dans la foule, p. 169) Ainsi, la phrase jamais ne se termine nulle part car elle demeure toujours en quête de référence. Elle interroge l’aptitude du locuteur à achever son propos. Elle cherche à dire l’indicible en restituant le non-dit et l’oubli. Ici s’instaure le grand paradoxe de ce texte : c’est le caractère prolixe de l’écriture et du langage littéraire en confrontation avec l’absence de dire paradoxale de la pluralité discursive qui y règne. J’ai eu la chance de rencontrer Laurent Mauvignier à Liège il y a quelques mois où il a pu déclarer : « les mots sont incapables, impuissants à formuler clairement les non-dits (il parlait ici de la Guerre d’Algérie dans Des hommes), mais la vraie question est : comment parler de cette impuissance-là ? ». Dans le désastre, disait Blanchot, « reste l’innommé au *nom* de quoi nous nous taisons ».

On retrouve l’aporie du soupçon très développée chez Blanchot ou Beckett selon laquelle si les mots sont des outils inadéquats pour décrire le monde, ils sont pourtant mobilisés et engagés avec ferveur dans l’aveu de cet échec, donc dans *l’expression* de *l’impossibilité de s’exprimer*. C’est Barthes aussi : la littérature ne peut jamais finir parce que cela justement elle peut le dire ; c’est une mort sans fin, qui jamais n’advient (qui nous rappelle la victime du livre).

*Le silence intégré dans une poétique de l’adresse*

Pour faire face au « désastre », Mauvignier passe son texte par le prisme d’un silence : celui du mort. Le « Je » narrateur est un tiers qui assume le discours et la prise de parole entre le défunt et le « Tu » qui doit en faire le deuil. La voix de la victime demeure médiée, indirecte. Et comme on l’a vu, même dans les rares mentions de son usage parlé des mots, ceux-ci sont cantonnés à un achoppement, une impossibilité d’advenir. « Son silence est la dernière chose qui lui appartienne » écrit Mauvignier. En donnant à un tiers la responsabilité de la mémoire et du langage du mort, l’écrivain lui rend certes une forme de parole, mais qui se construit au sein du texte dans l’absence même de parole. C’est cette absence qui conditionne même sa possibilité dans une poétique de la *fécondité* du silence. L’écriture demeure une sorte d’expérience-limite qui s’apparente à ce *désoeuvrement* dont on a bcp parlé chez Blanchot, mais le silence n’est plus le point d’orgue ni l’aboutissement. Il est comme intégré au rapport à l’être et aux êtres. Il y a d’ailleurs une fréquente invitation à parler.

Avec *L’innommable* de Beckett, on avait aussi un long monologue d’une chose vouée à mourir, à se dégrader jusqu’à l’épreuve des limites de la littérature et du langage dans un épuisement et un « impouvoir ». Mais là où chez Becket s’efface tout sujet individuel dans l’espace anonyme du discours et de l’écriture, Mauvignier cherche, par l’écriture au Tu, à 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. La présence de l’autre est tout simplement au commencement de la pensée et de la parole.

Il y aurait beaucoup de chose à dire de mode allocutaire de l’adresse. Mais le plus essentiel me semble que l’emploi de la deuxième personne est constitutif du moi et montre les procédés d’intégration de l’autre. On pourrait dire (POWPT) : le « je », c’est Tu ». De quoi exemplifier la confusion dans l’énonciation. Le Je parle à la place du IL, mais aussi du TU. Où il est celui qui enjoint le TU à la parole (« dis-moi, dis-moi,… ») même si finalement jamais il n’y accède.

En somme, si le Tu n’existe que parce que je le dis, « je » n’existe que parce qu’il dit Tu. Mais on pourrait dire aussi avec ce roman de Mauvignier : « Le Je s’est tu » ». Tu = participe passé du verbe « taire » ; le silence étant ici inhérent au dialogue. Il est l’un des rares moyens pour reconnaître que ce que nous sommes nous vient des autres.

Dans un récent ouvrage, Vincent Descombes soutient 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[[5]](#footnote-5) ». 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 quand je suis moi-même pour moi, mais quand je suis autre que moi pour moi[[6]](#footnote-6) ». 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  qui précise que « c’est la différence diachronique entre moi et moi qui me permet de comprendre la différence entre moi et autrui[[7]](#footnote-7) ». L’intersubjectivité ne tient au fond pas tant dans la diversité des êtres humains que dans la diversité subjective inhérente à un seul et même individu.

Peut-être pourrait-on plutôt parler chez Mauvignier de *TRANSubjectivité.* Avec 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 le TU, il faudrait passer d’une théorie du sujet à une théorie *des* sujets. Et le choix du frère comme sujet à qui l’adresse du texte se destine révèle indubitablement un enjeu crucial. Car le lecteur reçoit évidemment aussi le Tu. D’autant plus que ce Tu n’est jamais nommé. L’absence de prénom vaut tous les prénoms. Le Tu s’adresse vraisemblablement à TOUS, dans une perspective d’une condition humaine faite de drames et de silence à partager pour rendre possible une forme de fraternité. Ce que dit finalement la victime, dans le silence de sa mort en train de venir, c’est ce que Villon disait déjà dans la Ballade des pendus: « **Frères** humains, qui après nous vivez ».

Le roman de Laurent Mauvignier met en place une déroutante polyphonie orchestrée par l’emboîtement et l’enchevêtrement des voix dont les inflexions propres définissent ensemble une poétique du flux de langage 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 ». En transférant la quête de l’impossible parole du traumatisme et du désastre vers la quête de comment dire l’autre et lui restituer une parole sur sa vie, il abolit les frontières d’une littérature fermée et autonome avec la société. Au contraire, le roman devient lui-même une forme du champ d’action sociale dans un refus de le considéré comme une chose inanimée malgré son avis de décès proclamé par les nouveaux romanciers. C’est ainsi par la transubjectivité qu’il répond à l’intransitivité de la littérature. Non pas qu’il s’agit là d’un progrès littéraire en soi, mais en tous cas d’une prise de risque de confronter le roman à la vie contemporaine. Vie qui, si je reprends ses mots lors de sa visite à Liège, doit 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 lui rend. Comme le Roman au sens large, qui n’est pas prêt de mourir, puisqu’il nous a réunis ici.

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)

1. Nous explique Jean Rouaud dans le numéro de la NRF sur le roman du XXe siècle qu’il a co-dirigé en 2011. [↑](#footnote-ref-1)
2. *L’empreinte du social dans le roman depuis 1980.* [↑](#footnote-ref-2)
3. Par exemple de Mathurin Milan, mis à l'hôpital de Charenton le 31 août 1707 , on dit que «Sa folie a toujours été de se cacher à sa famille, de mener à la campagne une vie obscure, d'avoir des procès, de prêter à usure et à fonds perdu, de promener son pauvre esprit dans des routes inconnues, et de se croire capable des plus grands emplois.» [↑](#footnote-ref-3)
4. Entretien à la médiathèque de Lyon [↑](#footnote-ref-4)
5. Vincent Descombes, *Le parler de soi*, Paris, Gallimard, 2014, p. 206. [↑](#footnote-ref-5)
6. *Ibid*., p. 207. [↑](#footnote-ref-6)
7. Mauric Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, cité d’après V. Descombes, *Op. Cit*., p. 208. [↑](#footnote-ref-7)