

LAURENT MAUVIGNIER, POUR UNE REDÉFINITION DE L'ÉCRIVAIN ENGAGÉ ?

RELIEF 6 (2), 2012 – ISSN: 1873-5045. P 45-58
<http://www.revue-relief.org>
URN:NBN:NL:UI:10-1-113722
Igitur publishing
© The author keeps the copyright of this article

Laurent Mauvignier, écrivain reconnu pour son style, est peu étudié sous l'angle de l'engagement social. Pourtant son œuvre se centre sur les laissés pour compte de la société, et depuis 2004, ses textes semblent encore plus ancrés dans le monde réel avec le drame du Heysel, la guerre d'Algérie, ou un fait divers pour toile de fond. Si l'auteur semble ainsi vouloir parler du monde, dans un même temps, son style se caractérise par un travail approfondi sur l'incertitude, le doute. Nous questionnerons ainsi l'apparent paradoxe entre engagement et incertitude à partir des trois derniers textes parus.

Dans un entretien avec Michel Murat pour la revue *Fixxion*, Laurent Mauvignier évoque l'une de ses ambitions littéraires : une approche « hybride » qui mêlerait le phrasé de Claude Simon et l'approche sociale de Truman Capote :

Il se trouve que j'admire Claude Simon pour sa puissance, son phrasé, son organisation de l'espace, du temps, son sens aigu du détail, son mode hallucinatoire. Mais il se trouve aussi que *De sang froid* me semble un livre remarquable dans son approche d'une situation sociale, humaine, et qu'il est littérairement très fort dans son architecture. Alors je rêve, peut-être naïvement, qu'une littérature hybride est possible, qui n'annulerait pas sa force en conjuguant des possibilités *a priori* opposées, mais qui, au contraire, en multiplierait les potentiels respectifs. (*Fixxion* n°3, entretien avec Michel Murat)¹

Associer souci de la langue et engagement social, le projet littéraire est d'emblée présenté « naïvement » comme un rêve, comme si le spectre de la critique moderne donnait encore des scrupules à associer ces deux parties. En effet, la notion d'écrivain engagé depuis l'époque moderne est problématique.

Parce qu'il ferait passer le souci de communiquer des idées avant le souci de la langue, un écrivain qui s'engage, c'est un écrivain qui dérogerait à sa fonction, qui écrirait au détriment de la langue. Proposer, comme le fait Barthes, d'appeler « écrivain » (1960a) l'auteur qui s'engage, c'est invalider la notion d'« écrivain engagé » en la condamnant, au mieux, à un paradoxe, au pire, à un contresens. Ainsi, la littérature parlerait soit du monde, soit du langage ; elle adopterait soit une fonction référentielle, soit une fonction poétique, voici résumée de façon un peu schématique « l'alternative intimidante » (Antoine Compagnon, 2006) qu'a façonnée la critique moderne et que certains de nos contemporains tels Laurent Mauvignier tâchent de dépasser. Or, si l'auteur est de ceux qui usent d'une langue « déconcertante »² (Dominique Viart, 2008, 12-13), s'il publie aux éditions de Minuit, maison réputée pour le souci du style, et si la première monographie qui lui est consacrée éclaire « la langue de Laurent Mauvignier », il est plus rare d'entendre parler de la dimension engagée de son œuvre.

Nous interrogerons les trois derniers textes *Dans la foule*, *Des hommes*, et *Ce que j'appelle oubli*³ pour voir si Laurent Mauvignier peut-être représentatif d'une génération qui cherche à concilier souci de la langue et engagement social. Si tous ses romans mettent en scène des personnages plutôt humbles qui font dire à la critique qu'il est un porte-parole des sans voix, les trois derniers romans s'ancrent encore davantage dans le monde avec une toile de fond historique que les précédents romans n'avaient pas déployée. En effet, le drame du Heysel en 1985, la guerre d'Algérie, et la mise à mort d'un clochard dans un supermarché par quatre vigiles en 2009 à Lyon, inscrivent davantage ses romans dans une réalité tangible et conflictuelle ; car il y a, dans ces trois sujets de romans, et pour reprendre un terme à la mode, matière à s'indigner. Mais encore faut-il voir si, pétrie d'incertitude, la langue de Laurent Mauvignier peut être engagée sans une redéfinition de l'engagement littéraire.

Le parti pris des pauvres ?

Souvent qualifié par la critique de porte-parole des sans voix⁴, Laurent Mauvignier semble s'intéresser aux laissés pour compte de la société, aux milieux ouvriers ou prolétaires. *Dans la foule* compte une famille ouvrière de Liverpool, le père était ouvrier dans une usine d'où il revenait les mains grasses et noires, ses fils, Huggies et Doug sont charpentier et magasinier, et dans cette famille, l'horizon de la réussite pour une femme se borne à devenir coiffeuse ; côté italien, on trouve un chauffeur routier, Francesco, et des étudiants qui vendent des frites pour payer des études qui ne semblent pas les passionner : Tonino et Jeff. *Des hommes* s'ouvre sur la petite fête que Solange

organise pour sa retraite de personnel de mairie, Bernard en Algérie a pour ambition professionnelle d'ouvrir un garage en région parisienne, quant à *Ce que j'appelle oubli*, il évoque en particulier quatre vigiles et les deux fils d'un petit boucher de province dont l'un doit rendre des comptes à son patron pour l'enterrement de son frère, et l'autre est devenu clochard. Aux côtés de la figure de l'ouvrier, on trouve en effet celle, un cran plus marginalisée, du clochard, qui est un *leitmotiv* des romans de Laurent Mauvignier. Personnage central du dernier texte paru, le clochard de *Ce que j'appelle oubli* est presque préfiguré par celui de *Dans la foule*, beaucoup plus discret. On peut avoir gardé en mémoire cette scène aussi courte que violente évoquant Doug – peut-être celui des deux frères qui travaillait pour une grande surface, comme les vigiles - qui, après avoir frappé un clochard, lui pince le nez pour lui cracher dans la bouche et le laisse pour mort (Df, 184-185). Ce clochard, c'est aussi celui du début de *Des hommes*, Bernard, surnommé « Feu de bois » à cause de son odeur, cet ancien soldat de la guerre d'Algérie qui a quitté sa famille, vit seul et ne sort de chez lui qu'attiré par la faim, comme un animal. Comme on le voit pour ces trois romans, Laurent Mauvignier fait la part belle aux plus démunis, ceux que Pierre Bourdieu réunit sous la classe des « dominés », définis par « le choix du nécessaire » (1979) et qui sied bien à tous ces personnages dont le travail, quand il y en a, revêt une fonction exclusivement alimentaire. Ainsi, dans les romans de Laurent Mauvignier, et au-delà même du corpus qui nous intéresse, les portraits de familles, de couples, simples comme il y en a des milliers en France et ailleurs, semblent aller de pair avec une certaine sensibilité au monde précaire, à ceux qui sont en marge de la société et dessinent les contours d'un écrivain animé par une logique de classe sociale.

Pourtant, dans un entretien qu'il accorde dans la revue *Fixxion*, à Michel Murat qui l'interroge sur la représentation des « gens de peu » dans son travail (Pierre Sansot, 1992)⁵, l'écrivain, qui a grandi au sein d'un milieu modeste, répond qu'il ne fait que parler du milieu qu'il connaît, voire qu'il craint d'être enfermé dans le carcan de « l'homme obligé d'écrire sans cesse du point de vue de ceux qui n'ont pas la parole, des pauvres, des oubliés » (*Fixxion* n°3, entretien avec Michel Murat). La coloration sociale de ses romans relèverait davantage de l'anecdotique, l'engagement n'est pas revendiqué, il est même dénié. Des propos de l'auteur à la réception universitaire, en passant par le choix éditorial des éditions de Minuit, tout concourt finalement à mettre en avant dans ses romans le souci de la forme, au détriment d'une vision sociale qui serait, sinon une fausse piste, du moins, une approche secondaire mise en

exergue par un pan de la critique littéraire. Laurent Mauvignier donnerait voix à des personnages précaires mais sans implication idéologique.

C'est ce que suggère d'ailleurs l'étude des personnages, eux-mêmes très contrastés. En effet, les *hooligans* qui blessent à coup de barres de fer des italiens en fuite, le soldat français qui plaque son pistolet sur la tempe d'un bébé, les fellaghas qui égorgent les soldats français dans leur sommeil, et les quatre vigiles qui mettent à mort un clochard sans défense... sont d'origine modeste, mais on peine à croire qu'ils servent de porte-étendard aux valeurs de l'auteur. Les romans font surtout émerger une vision contrastée de ce milieu des « dominés ». Il n'existe en réalité pas de conscience de classe au sein de ces démunis qui, s'ils le peuvent, chercheront eux aussi, pour reprendre un terme bourdieusien, la « distinction », en opprimant leurs semblables. C'est exactement ce que font les vigiles qui massacrent un clochard pour tout ce qu'il représente symboliquement, ce qu'ils ne veulent pas être et dont ils se distinguent en s'acharnant sur cet homme : « car alors que lui était vide de tout ils ont pris son corps pour le remplir et le gaver des défauts dont ils voulaient se débarrasser, eux, comme un sac à remplir de pierres, de gravats, de déchets, et il s'est retrouvé gros et difforme de leurs mensonges, des blabla, blabla, ... » (Cqjo, 28).

De même, quand Geoff se métamorphose en *hooligan*, c'est moins pour ressembler à ses frères que pour se distinguer des autres supporters : « Tout le monde avait peur de nous, et ils avaient raison. Parce que nous n'étions pas comme les supporters qui étaient venus en famille... » (Dlf, 66). Loin de la vision homogène ou positive des gens précaires, Laurent Mauvignier s'intéresse aux rapports de classes et de dominations que reproduisent à une échelle plus fine, les 'prolétaires' entre eux, montrant finalement, qu'on est toujours le prolétaire ou, l'opresseur de quelqu'un. Ses romans rejoignent ainsi les thèses du sociologue Pierre Bourdieu, critique à l'égard d'une vision marxiste des classes sociales qu'il trouve un peu figée, et pour qui la notion de « classe » est dynamique, le lieu de luttes symboliques. Au final, ce 'milieu', reçu en héritage par Laurent Mauvignier vaut bien, sans déni de sa part, comme une mise en abyme de la société toute entière, régie par des rapports de forces, comme un échantillon d'hommes représentatif... Dans ses romans, comme le suggèrent ses titres, les personnages sont donc avant tout des hommes, dans la foule.

La figure récurrente du clochard appelle en outre un éclairage littéraire sur ce parti pris des pauvres. Si de prime abord c'est accorder de l'importance à une certaine marginalité, on peut aussi y voir un phénomène qui s'apparente à ce que Dominique Maingueneau a appelé « paratopie », c'est-à-dire le lieu paradoxal d'où s'énonce le discours littéraire (52). Ses travaux ont montré

combien la figure du marginal a souvent inspiré les écrivains parce qu'ils se reconnaissent dans ce statut sociétal problématique qui fait écho au leur. Ni tout à fait dans la société, ni tout à fait exclu, l'écrivain doit connaître le monde pour pouvoir en parler mais s'en extraire pour en rendre compte. C'est pourquoi, de par sa « situation paratopique » il est amené « à s'identifier à tous ceux qui semblent échapper aux lignes de partage de la société : bohémiens, juifs, femmes, clowns, aventuriers, Indiens d'Amérique... selon les circonstances » (77). Si au XIX^{ème} un artiste s'identifiait volontiers aux figures de la prostituée, ou du banni, il pourrait tout autant correspondre aujourd'hui à celle du clochard. C'est à la lueur de cette « paratopie » qu'on peut peut-être expliquer la présence récurrente de cette figure, voire celle de l'ouvrier, comme catégorie aujourd'hui marginalisée après avoir vécu ses « derniers jours » (Aurélié Filippetti). Si tant de personnages précaires sont impliqués dans les romans, c'est sans doute donc moins par souci idéologique que pour des enjeux littéraires.

Engagement compassionnel

Une autre forme d'engagement social est envisageable : un engagement compassionnel, en faveur des victimes. L'approche sociologique caractérise nos sociétés occidentales comme une époque où règne « le temps des victimes » (Caroline Eliacheff, Daniel Soulez Larivière, 2006) qui, selon Christophe Prochasson, infléchit l'approche des Humanités – en particulier de l'Histoire, rendues sensibles à « la cause des victimes », (Christophe Prochasson, 2008, chapitre 4). On peut donc interroger le lien entre la littérature contemporaine et la société victimaire dont elle est issue, d'autant qu'on a observé dans tous les romans de Laurent Mauvignier un scénario qui repose sur une relation de forces entre personnages qui suit un schéma bourreau/victime dont l'écrivain a bien conscience et qu'il cherche à « repenser » :

Il se trouve que le plus intéressant est du côté de la béance, de la blessure. Je crois que c'est le point d'énonciation de toute littérature. On a parlé du mal, de l'expérience. La modernité nous a dit tout ça. Il faut le redire. Une parole naît de sa faille, c'est l'écho de sa faillite que fait résonner l'homme dans l'écriture, et plus il en accepte l'épaisseur, le mystère, plus il devient lui-même. J'aime cette lutte qui se fait à l'intérieur de chaque personnage, comment le clivage bourreau/ victime est à repenser. Hors du bien et du mal comme ils sont utilisés habituellement. (Jérôme Diacre, entretien avec Laurent Mauvignier)

Hooligans contre *tifosis*, soldats français contre Algériens, quatre vigiles contre un clochard, le tout gravitant autour de sujets polémiques, il eût été facile, ten-

tant, de prendre pour cible un *hooligan*, un tortionnaire de l'armée française, ou l'un des vigiles du supermarché. La 'matière à indignation' de ces trois romans pourrait ainsi appeler des personnages très polarisés, ce que Susan Robin Su-leiman appelle un « système antagonique » (125) inhérent au texte engagé. Dans son essai *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive* elle montre en effet que le texte engagé use d'un système de personnages manichéen qui permet de servir de faire-valoir ou de repoussoir aux valeurs à transmettre ; autrement dit « le contenu d'une histoire à structure antagonique [s'exprime par] le conflit entre deux forces dont l'une (celle du héros) est identifiée à la force du bien, l'autre étant identifiée comme la force du mal » (127). Nous proposons donc d'examiner l'hypothèse d'un engagement en faveur des plus faibles chez Laurent Mauvignier.

Comme *Ceux d'à côté* qui faisait alterner la voix d'un violeur et l'amie de la victime, ces trois romans font l'objet d'un traitement polyphonique qui, se faisant l'écho des différentes parties mises en conflit, ne fait pas l'économie de la voix du 'bourreau'. Dans *la foule* revient sur cette finale de la Coupe d'Europe en 1985 au Heysel où des *hooligans* ont tué des Italiens dans les tribunes du stade. À Bruxelles, la Juventus de Turin affronte les Reds de Liverpool, mais juste avant le match, dans la tribune Z des supporters anglais chargent les italiens ; armés de couteaux et de barres de fer, ils les écrasent contre un mur de béton qui finit par s'effondrer, laissant quarante morts et des centaines de blessés. Pour rendre compte de l'histoire, le roman fait s'entrecroiser les voix du camp *hooligan* et du camp italien, ajoutant celle de Gabriel, un bruxellois, ce qui permet de confronter les points de vue et de servir cette conception « fractale » de l'écriture que partage l'auteur (entretien avec Mathilde Bonazzi, 23). L'écrivain prend le contrepied des représentations caricaturales en distribuant les rôles respectivement, pour le camp italien, à Jean-François, une petite frappe française, surnommé Jeff, qui vole les billets du match un peu par hasard, et, du côté anglais, à Geoff, un jeune homme sans grande personnalité, qui accompagne ses frères, *hooligans* aguerris, pour faire plaisir à son père. Dans les deux cas les personnages incarnent moins le prototype du supporter italien ou anglais (le terme *hooligan* n'est d'ailleurs presque pas employé dans le roman), que des personnages sans grandes convictions, et finalement assez proches. Ces deux seules voix qui alternent en effet de manière équitable dans la première partie du premier chapitre produisent un effet miroir, d'autant que les personnages ont des prénoms *quasi* similaires : au Jeff, ami de Tonino, répond Geoff, frère de Doug et Huggies. Les effets d'échos entre les deux univers sont encore renforcés par les détails d'une soirée arrosée de part et d'autre, les ciels gris pluvieux de leurs villes, et la figure de Rim-

baud, que lit Elsie, la petite amie de Geoff, et qu'évoque aussi Jeff en filigrane, lui qui se souvient des poèmes écrits en sixième et « des larmes qui avaient inondé le visage de sa mère lorsqu'elle avait compris être la seule à ne pas connaître les talents de son fils » (Dlf, 38). L'accent porte ainsi plus sur les similitudes entre ces hommes et leur univers que sur les oppositions entre deux supporters.

On le voit, le but du roman ne sera pas de prendre parti pour l'un ou l'autre camp, mais de faire se rencontrer des voix *a priori* divergentes, pour mieux en souligner la proximité. Sur le même principe *Des hommes*, avec un sujet polémique comme la guerre d'Algérie, est construit sur la réunion de personnages de (ex)soldats français (Rabut, Février, Bernard), d'Algériens (Chefraoui, Fathia et sa famille), et de pieds noirs (Mireille et sa famille) avec des phénomènes d'échos, ou plutôt, d'emboîtements. En effet le motif de la boîte qui contient une chose improbable est associé à de nombreux personnages : c'est la boîte bleu-nuit que Bernard offre à Solange et qui contient un bijou précieux, celle des soldats qui invitent la petite Fathia à voir leur tortue, celle de Rabut pleine de photos insignifiantes de la guerre, ou encore, cette boîte à chaussures qui comporte l'argent gagné à la loterie par Bernard, et confisqué par sa mère. Au fond, les histoires de ces personnages se résument toutes à interroger ce qui est resté caché. Les points communs entre les univers sont encore nombreux dans le dernier texte, *Ce que j'appelle oubli*. Le chorégraphe Angelin Preljocaj qui l'a adapté prend d'ailleurs le parti de commencer par une scène secondaire évoquée au début de ce clochard qui « rentrait chez lui à sept heures du matin après avoir baisé sur les bords de la Loire, sous le regard de ces vicelards qui demandaient le droit de venir planter leur queue entre elle et lui » (Cqjo, 9) parce que, selon lui, cette scène où rôdent des clochards menaçants annonce l'intrigue principale et, partant, les clochards préfigurent les vigiles (Caroline Broué, 20 09 2012). Plus simplement encore, le père du clochard, ironie tragique, charcute la viande de par son métier. Les rapprochements entre les quatre vigiles et le clochard sont moins évidents parce que le texte se focalise davantage sur la victime. Pourtant, le début du texte s'attache à souligner la proximité possible entre les deux parties :

[...] et il n'a pas essayé de les convaincre, de leur dire que dans une autre vie ils auraient pu aller à l'école ensemble ou être copains et soutenir la même équipe de foot, ou même, tiens, ça, lui aussi pourrait travailler avec eux et être vigile, il sait ce que c'est les boulots qu'on peut faire pour vivre, il ne juge pas, il se fout de son métier-là comme d'un autre et aurait aussi bien pu le faire et être l'un des leurs, pourquoi pas ?
(14)

Qu'importe le métier, et qu'importe le camp, la voix du clochard semble reprendre le propos de l'auteur. La victime n'est pas plus valorisable que le bourreau puisque les rôles sont interchangeable. Au fond l'écrivain utilise des situations réelles, problématiques et violentes non pour s'inscrire dans l'un ou l'autre camp, mais pour mieux souligner ce que les débats médiatiques font parfois oublier : la complexité humaine. C'est pourquoi, l'écrivain aime justement quand « même les clichés foutent le camp » (Dlf, 29) et inverser la vapeur, menant un personnage de victime au statut de bourreau. C'est par exemple le tranquille et détaché Geoff qui se surprend à accompagner ses frères pour frapper les Italiens et s'interroge : « est-ce ma voix qui chante avec eux ? Est-ce que moi aussi je chante avec eux ? » (Dlf, 133), ou Tana, sorte de princesse tout sourire qui se métamorphose presque en sorcière avec « ses cheveux d'un noir corbeau qui a défiguré tout son visage, pas seulement les traits et le regard mais le visage en entier, lui donnant un air plus agressif et cassant, une pâleur de plâtre sous un noir très épais » (Dlf, 306). C'est encore Bernard, ancien soldat traumatisé par la guerre qui vient agresser la femme et les enfants de Chefraoui, sans défense.

Les romans de Laurent Mauvignier ne cèdent donc pas à la concurrence victimaire qui gagne notre société, sauf à concevoir la victime sous l'angle de celui qui ne parle pas. En effet, comme le dit Laurent Mauvignier lui-même, « il faut être du mauvais côté du manche » (entretien avec Jean Laurenti) pour avoir la parole, au sens où les personnages dont on entend les voix sont passifs et commentent l'action de ceux qu'ils observent. À l'instar du personnage immobile d'Hitchcock dans *Fenêtre sur cour*, prénommé Jeff, le récit coïncide avec la passivité de l'énonciateur. C'est donc parce que Jeff, l'écrivain manqué, Gabriel l'idiot, Tana l'incomprise, Geoff le suiveur, Février l'incompris et Rabut, le clochard ... sont dans l'ombre, du côté des 'taiseux', qu'ils peuvent avoir voix au chapitre. Il y a donc bien dans les romans de l'auteur une différence de traitement entre ses personnages mais elle s'explique encore une fois par des enjeux littéraires et non moraux : celui qui raconte n'étant pas engagé dans l'action, cela permet à l'écrivain de laisser les événements à distance, de marquer une délimitation entre les événements racontés et les personnages. En ce sens l'écrivain est un porte-parole sans parti pris. C'est là un point crucial des romans de Laurent Mauvignier : le récit présupposerait un désengagement.

Déprise et engagement

On a vu que par ses choix narratifs, Laurent Mauvignier ne prend pas parti, ni pour les « gens de peu », ni pour les victimes, qu'au contraire son usage des personnages sert à brouiller toute prise de position possible. Or la notion

d'écrivain engagé est souvent associée à la modélisation de la certitude, voire, à la notion d'autorité. Susan Robin Suleiman définit par exemple le roman à thèse comme un « genre foncièrement autoritaire (...) [qui] affirme des vérités, des valeurs absolues » (18). Parce que le romancier s'impliquerait dans le roman et voudrait prendre parti pour une cause, il serait une « autorité » à laquelle se soumettrait le lecteur :

On lit en cherchant un sens, en se soumettant à l'autorité d'une voix, ou de plusieurs voix qui ne se contredisent pas et qui toutes rendent manifeste le sens que le lecteur cherche et que le roman a trouvé pour lui (281).

L'écrivain engagé écrirait pour « dévoiler le monde » (Jean-Paul Sartre, 76), un monde au sens clair et univoque placé sous l'autorité de celui qui sait le percevoir... Après la chute des « métarécits » (Jean-François Lyotard, 1979), après les découvertes de la psychanalyse, après les progrès du virtuel, un récit modalisé par la certitude ne risque-t-il pas de parler d'une autre époque? Parler de notre monde en s'y engageant, c'est la gageure de ces fictions contemporaines, que Dominique Viart a réunies sous la dénomination de « fictions critiques » (2006). De nombreuses fictions contemporaines s'engagent selon lui sans pour autant revenir aux formes anciennes de l'engagement. Ces textes nous parlent du monde tout en restant critiques vis-à-vis des idéologies, tout en interrogeant leur sujet. Il s'agit en somme d'un engagement par la contestation de ce qui est, qui appelle non pas comme dans la perspective sartrienne à agir, mais à réfléchir, à prendre une distance critique nécessaire. Dépoussiérée, soustraite à toute action, à tout appel à agir, et à toute certitude, la notion d'écrivain engagé peut alors redevenir opérante. Il nous semble que Laurent Mauvignier est un représentant significatif de tout un pan de cette littérature, soucieuse de parler du monde sans assener de vérité ni négliger la langue. En effet, chez lui la langue prend plaisir à explorer les incertitudes, elle se met au service d'une appréhension de ce sur quoi on n'a pas prise. Il s'agit en somme, à travers les caractéristiques saillantes de son écriture, comme l'énonciation, l'usage du pronom « ça » ou les blancs, de voir dans quelle mesure se dessine une esthétique de la déprise, du détachement qui stimule la critique du monde contemporain.

On peut lire dans l'évolution des textes de Laurent Mauvignier, une mise à mort de plus en plus élaborée du narrateur comme instance savante. En effet, les narrateurs sont toujours des personnages, et n'ont des événements que des vérités parcellaires ou tronquées, ils ne sont donc jamais omniscients. Mais le système énonciatif se complique de plus en plus au fil des textes, s'attaquant à tout ce qui permet d'identifier le narrateur. *Dans la foule* faisait

entendre des voix de personnages encore bien identifiés, avec des délimitations plus ou moins claires (changement de partie, saut à la ligne, indices favorisant l'identification de l'énonciateur) alors qu'avec *Des hommes* déjà, la situation du narrateur se complique. On peut se pencher sur les glissements énonciatifs qu'on trouve par exemple dans le début de ce roman. Le récit fait d'abord émerger la voix d'un narrateur-personnage anonyme, ensuite nommé « Rabut ? » à la trente-deuxième page par une interrogation qui fait écho à celles du lecteur. Le personnage de Rabut est ensuite identifié à la page quarante-huit comme le cousin de Feu-de-Bois. Mais au moment où le cadre énonciatif se précise, il commence aussi à se brouiller : au cours du « Soir », la deuxième partie du roman, Rabut entend la voix de Bernard « comme on peut l'entendre et le voir en 1960, arrivant en civil au centre de recrutement de Marseille » (Dh, 118). S'ensuit une sorte de nouvelle voix dont on ne sait s'il s'agit de celle de Bernard rapportée par Rabut, ou celle fantasmée, de Rabut qui reconstruit celle de Bernard dans un demi-sommeil. La troisième partie « Nuit » cède la place à une voix encore différente, moins personnelle dans ses tournures, avec des phrases plus courtes, un style plus incisif, des propos plus factuels, sans qu'on puisse vraiment détacher cette énonciation de Rabut. La suite du roman est à l'avenant, la nature de l'énonciateur, toujours ambiguë, est l'enjeu d'une écriture qui travaille la déprise.

La question sur le narrateur est encore clairement problématique avec *Ce que j'appelle oubli* qui présente une difficulté supplémentaire pour identifier les énonciateurs, puisque les délimitations ne sont plus claires, et qu'ils sont multipliés, faisant entendre une sorte de « polyphonie enchevêtrée » qui rend compte du « tumulte des voix des autres » (Catherine Rannoux, 2012 b). En outre, toujours dans ce texte, un narrateur semble chapeauter les discours mais statuer sur sa position dans le récit est un casse-tête. Les niveaux narratifs « intra/extradiégétique » de Genette (238-240) sont bousculés par cette voix qui n'est ni tout à fait extérieure à la diégèse (elle connaît le clochard, l'a vu, lui a parlé) ni tout à fait intérieure puisqu'elle ne correspond à aucun personnage possible de l'intrigue. Le récit configure un narrateur aporétique qui exclut la possibilité de son existence tout en lui donnant la parole. Les romans de Laurent Mauvignier tendent ainsi à fragiliser la figure du narrateur et cherchent à stimuler la critique de son lecteur envers les discours rapportés. Dans une société où les discours érudits d'experts, mais aussi d'amateurs de tous bords produisent une véritable cacophonie explicative, les romans de Laurent Mauvignier manifestent l'inanité de toute quête d'une « vérité impossible » (Df, 143), au risque de trouver des explications obscènes. C'est ce que suggère *Ce que j'appelle oubli* avec cette causalité obscène du procureur qui condamne la

mise à mort du clochard pour le vol – contestable – d’une cannette de bière : « est-ce qu’en amassant de quoi remplir un caddie le procureur aurait trouvé que c’était le juste prix et que ça ne valait pas plus ? (Cqjo, 40)

La récurrence du « ça », sans référent précis, ni en amont, ni en aval, entretient le flou du propos, caractéristique de l’écriture d’un écrivain pour qui « dès que les mots commencent à s’affirmer un peu trop, avec un vocabulaire trop précis, ça sonne faux » (entretien avec Laure Adler). Catherine Rannoux, dans son article consacré à l’étude du pronom « ça » chez Laurent Mauvignier, conclut ainsi qu’il est « au service de l’innommable, de ce qui, ayant blessé les mémoires, s’y inscrivant dans la douleur, ne peut être dit frontalement » (2012a, 147). Le « ça », tic discursif, trace d’oralité, est ainsi associé au « ça » psychanalytique, zone ombrageuse sur laquelle le sujet n’a pas prise. C’est le cas dans plusieurs exemples comme dans ce passage où Rabut se souvient du massacre de la famille de Fathia: « [...] plutôt que des photos de ses enfants, seulement celles de la petite fille avec qui il jouait en Algérie – mon Dieu, ça qui revient, de repenser à la petite fille avec son chignon et son prénom arabe que j’ai oublié [...] » (Dh, 98). Derrière le « ça » se cache le massacre que l’énonciation censure pour la violence traumatique qu’il a déclenchée chez Rabut. Or c’est cette zone taboue et floue que fouille l’écriture des romans de Laurent Mauvignier.

Comme l’usage du « ça », les fameux blancs des phrases inachevées modélisent l’incertitude d’un propos qui se cherche. Tana cherche par exemple à parler des corps écrasés dans le stade :

«est-ce que c’est possible, dans la rue, d’imaginer tous ces gens, tous ces corps, ces bras qu’on ne voit pas, ces gens avec qui on rit et qu’on croise ou qu’on ignore, est-ce que c’est possible d’imaginer que quand ils se referment et s’écrasent entre eux, ils forment cette cage, ce trou, cette chose, (Dlf 118).

Le texte piétine, les mots se répètent « tous ces »/ « ces »/ « qu’on »... pour arriver à ces comparaisons à la cage ou au trou, moins éloquentes encore que le blanc par lequel se termine l’énonciation tâtonnante. Désigné par l’auteur comme un « espace incertain », le blanc de ses romans s’oppose à « la prétention d’avoir tout réglé » que suggérerait le point (entretien avec Mathilde Bonazzi, 19). Cécile Narjoux s’est intéressée à la façon dont l’auteur diffère ses points. Ces « phrases pas finies », comme elle les appelle, sont pour elle le symptôme d’une « impossible inscription dans le temps du sujet énonciateur » (164) qui « rend compte, dans son bornage problématique, dans sa disjonction « schizophrénique », d’une expérience du sujet perceptif désaccordé à lui-même » (165). Ainsi le blanc, comme l’usage du point relèvent d’une culture

du flottement que traduit encore le texte paru en 2011 : *Ce que j'appelle oubli* ; écrit sans majuscule ni point, le texte émane de ce narrateur totalement insituable qui favorise la disjonction entre l'expérience racontée et le sujet racontant, tout en empêchant de fermer le sens parce que la phrase reste suspendue entre un début et une fin non écrites. On le voit, la modalité du doute chez l'auteur n'est pas accessoire, elle s'inscrit dans le processus d'écriture pour faire sens, en particulier dans l'expression du souvenir, mais aussi pour rendre compte d'une vision du monde, du sujet où toute certitude est bannie. Tana souffre des discours qui sonnent faux, ceux des journaux, sociologues ou psychiatres, « les gens [qui] peuvent expliquer et dire » (Dlf, 283), alors que rien ne saurait expliquer ce qui s'est passé pour elle pas plus que pour le clochard de *Ce que j'appelle oubli*, texte qui se présente comme un discours littéraire alternatif aux discours médiatisés sur cette affaire (Carine Capone, à paraître). Au regard des discours médiatiques explicatifs et simplificateurs qui réduisent les événements à une actualité sans épaisseur, le style tâtonnant des textes de Laurent Mauvignier est comme un palliatif. Le discours littéraire explore les interstices, attentif aux nuances, et prend le temps de dire ce qui se passe, aux antipodes des bavardages de la logosphère. Par l'art de la nuance, la technique de l'allusion, son œuvre traduit ainsi, l'expression d'un monde complexe et incernable qui cherche un discours pour se dire.

Ainsi, un texte engagé peut être dégagé de toute autorité et dépouillé de toute certitude. Roland Barthes lui-même envisageait une possible conjonction entre littérature engagée et écriture du doute, c'est ce qu'il appelle « la réponse de Kafka » à l'alternative écrivain/écrivain (1964a). Cette réponse lui a été soufflée par la lecture d'un essai de Marthe Robert sur Kafka, qui fait prendre conscience à Roland Barthes que si cet écrivain parle du monde, ce n'est jamais de manière dogmatique ni univoque parce que « le sens de Kafka est dans sa *technique* » : une technique de « l'allusion » (1964b, 139, 141). Il faut croire que cette « réponse de Kafka » trouve chez Laurent Mauvignier plus d'échos qu'elle n'en a eus dans une époque moderne traqueuse de « notions périmées » (Robbe-Grillet), même s'il est vrai qu'on rapprochera plus volontiers son œuvre de Truman Capote et de Claude Simon.

Notes

¹ Cette double aspiration littéraire est souvent évoquée par Laurent Mauvignier. On la retrouve par exemple dans l'entretien qu'il a accordé à Dominique Viart pour le deuxième volet « Les Fins de la littérature-Historicité de la littérature », colloque international qui s'est déroulé les 17-18 et 19 novembre 2011 à Lille III (les actes sont à paraître chez Armand Colin).

² Dominique Viart distingue la littérature « consentante », qui relève d'un artisanat temporel, la littérature « concertante » essentiellement préoccupée par son intrigue et ses personnages, en phase avec l'air du temps, et la littérature « déconcertante » qui « manifeste à la fois une certaine conscience de son temps, des inquiétudes et des désirs qui le traversent, et une lucidité sur les moyens littéraires qu'elle met en place » (2008, 13). C'est à la troisième catégorie qu'appartiennent les œuvres de Laurent Mauvignier.

³ Les références des œuvres sont les suivantes : *Dans la foule*, Minuit, 2004, (Dlf) ; *Des hommes*, Minuit, 2009 (Dh) ; et *Ce que j'appelle oublié*, Minuit, 2011 (Cqjo).

⁴ Par exemple, Jean-Baptiste Harang titre : « Laurent Mauvignier s'y entend comme personne pour dire le gris du réel et donner voix à ceux qui se taisent. » (*Libération*, 15 janvier 2004), Jérôme Garcin parle de « rendre la parole aux sans-voix » (*Le Nouvel Observateur*, 14 septembre 2006), Marine Landrot du « constat désolé de l'impossibilité de faire entendre sa voix » pour les personnages (*Télérama*, 29 août 2009), ou pour Patrick Kéchichian, « les personnages de Mauvignier parlent toujours à la place, en faveur de ceux qui n'ont pas de voix », (*Le Monde*, 15 septembre 2006)... Le concept « donner voix aux sans voix » semble associé aux œuvres de Laurent Mauvignier.

⁵ Il y a un malentendu sur cette expression que Laurent Mauvignier déclare souvent, comme dans l'entretien avec Michel Murat, ne pas aimer à cause de la complaisance qu'elle véhicule, alors que Pierre Sansot l'aime justement pour la noblesse qu'elle implique : « Gens de peu comme il y a des gens de la mer, de la montagne, des plateaux, des gentilshommes. » (Pierre Sansot, 1992, 7).

Ouvrages cités

Laure Adler, entretien avec Laurent Mauvignier, émission *Hors-champs*, France Culture, le 10 avril 2012.

Roland Barthes, « écrivains et écrivains » in *Essais critiques*, Seuil, [1960] 1964a, p.147-154.

Roland Barthes, « la réponse de Kafka » in *Essais critiques*, Seuil, [1960] 1964b, p.138-146.

Mathilde Bonazzi, « conversation avec Laurent Mauvignier », in *La Langue de Laurent Mauvignier*, p.15-31.

Pierre Bourdieu, *La Distinction*, Minuit, 1979.

Caroline Broué, entretien avec Angelin Preljocaj, *La Grande Table*, le 20/09/12, France Culture.

Carine Capone, « *Ce que j'appelle oublié* de L. Mauvignier : l'actualité, le procureur et l'écrivain », in ELFe « écrire l'actualité, produire l'actualité », (à paraître en 2013 aux éditions Garnier).

Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie, littérature et sens commun*, Seuil [1991] 1998.

Jérôme Diacre, entretien avec Laurent Mauvignier, à propos de *Dans la foule*, LAURA n°3, octobre 2007 (disponible sur le site laurent.mauvignier.net).

Jacques Dürrenmatt, Cécile Narjoux, *La Langue de Laurent Mauvignier « une langue qui court »*, Etudes Universitaires de Dijon, 2012.

Caroline Eliacheff, Daniel Soulez Larivière, *Le Temps des victimes*, Albin Michel, 2006.

Guillaume Erner, *Tous victimes ! Essai sur la société compassionnelle*, La Découverte, 2006.

Aurélié Filippetti, *Les Derniers jours de la classe ouvrière*, Stock, 2003.

Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, 1972.

Jean Kaempfer, Sonia Florey, et Jérôme Meizoz (dir.), *Formes de l'engagement littéraire (XV^e-XXI^e s.)*, Antipodes, Lausanne 2006.

Jean Laurenti, entretien avec Laurent Mauvignier, « Capter la surface des choses », *Le Matricule des Anges*, octobre 2006 (disponible sur le site laurent.mauvignier.net).

Jean-François Lyotard, *La Condition post-moderne, rapport sur le savoir*, Minuit, 1979.

Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire, Paratopie et scène d'énonciation*, Armand Colin, 2004.

Michel Murat, « Quelle langue pour le roman ? » entretien avec Laurent Mauvignier in *Fixxion* n°3 L'écrivain devant les langues, <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org>.

Cécile Narjoux, « Une phrase pas finie » ou la phrase en question dans l'œuvre romanesque de Laurent Mauvignier, in Jacques Dürrenmatt, Cécile Narjoux, *La Langue de Laurent Mauvignier « une langue qui court »*, Etudes Universitaires de Dijon, 2012, p.151-166.

Christophe Prochasson, *L'Empire des émotions, les historiens dans la mêlée*, Démopolis, 2008.

Catherine Rannoux, « Quand ça parle, de *Loin d'eux* à *Des hommes*, de Laurent Mauvignier », in Jacques Dürrenmatt, Cécile Narjoux, *La Langue de Laurent Mauvignier « une langue qui court »*, Etudes Universitaires de Dijon, 2012a, p.137-150.

Catherine Rannoux, « Bribe de voix, fragments de vie : *Ce que j'appelle oubli*, de Laurent Mauvignier » (à paraître aux éditions Lambert Lucas) 2012 b.

Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Minuit, 1961.

Pierre Sansot, *Les Gens de peu*, PUF, 1992.

Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Gallimard [1948], 1984.

Susan Robin Suleiman, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, PUF, 1983.

Dominique Viart, *La Littérature française au présent*, Bordas [2005] 2008.

Dominique Viart, « Fictions critiques. La littérature contemporaine et la question politique » in *Formes de l'engagement littéraire (XV^e-XXI^e s.)*, Jean Kaempfer, Sonia Florey, et Jérôme Meizoz (dir.), Antipodes, Lausanne 2006, p.185-204.