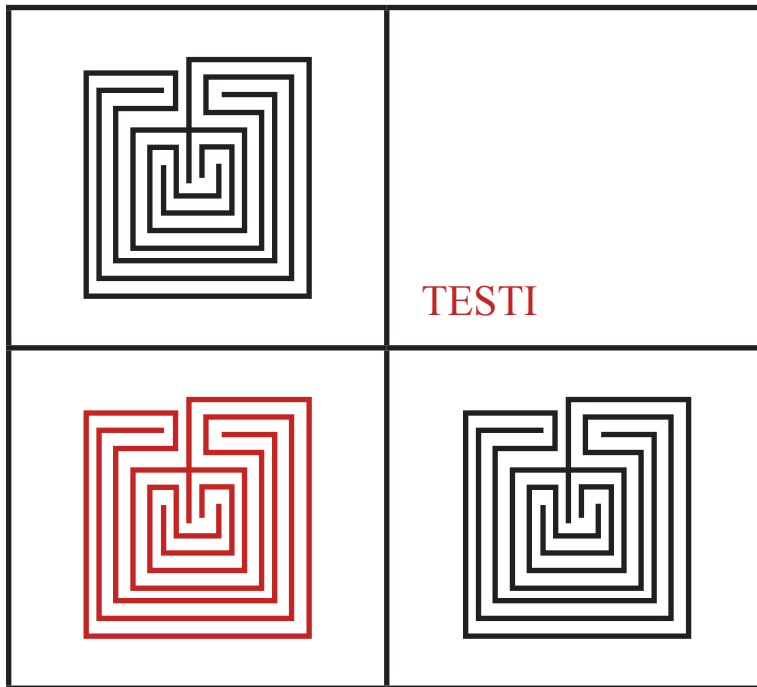

Laurent Mauvignier

THÉÂTRE - TEATRO

TOUT MON AMOUR - TUTTO IL MIO AMORE

UNE LÉGÈRE BLESSURE - UNA FERITA LEGGERA

Dirigé par Jean-Paul Dufiet



Università degli Studi di Trento
Dipartimento di Lettere e Filosofia

Cet ouvrage est destiné à faire connaître l'œuvre théâtrale de Laurent Mauvignier en Italie. Il le fait en mettant à la disposition des lecteurs, dans une édition bilingue, les traductions de *Tout mon amour* et de *Une légère blessure*, et en accompagnant ces traductions de six études universitaires qui approfondissent la réflexion sur une œuvre qui est tout à la fois polygraphique, transgénérique et hybride. L'œuvre de Laurent Mauvignier se saisit dans la dynamique de son écriture qui, du roman au théâtre, retravaille les genres littéraires. Le lien entre les genres romanesque et dramatique est d'autant plus important que, comme le rappellent plusieurs articles présents dans cet ouvrage, les romans de Laurent Mauvignier sont marqués par une évidente forme de théâtralité, en raison de leurs structures, de leurs dispositifs de langage et de leurs effets d'oralité.

L'obiettivo di quest'opera è far conoscere al pubblico italiano la scrittura teatrale di Laurent Mauvignier, proponendo i testi originali di *Tout mon amour* e *Une légère blessure* con traduzione a fronte. Completano il volume sei studi in lingua francese che approfondiscono la riflessione sulla drammaturgia di Laurent Mauvignier e sulla dimensione di teatralità che permea anche la sua produzione romanzesca.

Labirinti 188



**UNIVERSITÀ
DI TRENTO**

**Dipartimento di
Lettere e Filosofia**

COMITATO SCIENTIFICO

Andrea Comboni (coordinatore)
Università degli Studi di Trento
Francesca Di Blasio
Università degli Studi di Trento
Jean-Paul Dufiet
Università degli Studi di Trento
Caterina Mordeglia
Università degli Studi di Trento

Il presente volume è stato sottoposto a procedimento di *peer review*.

Collana Labirinti n. 188
Direttore: Andrea Comboni
Redazione a cura di Fabio Serafini - Ufficio Editoria Scientifica di Ateneo

« Tout mon amour » © 2012 by Les Éditions de Minuit
« Une légère blessure » © 2016 by Les Éditions de Minuit

© 2021 Università degli Studi di Trento - Dipartimento di Lettere e Filosofia
via Tommaso Gar, 14 - 38122 Trento
tel. 0461 281722
<http://www.lettere.unitn.it/154/collana-labirinti>
e-mail: editoria.lett@unitn.it

ISBN 978-88-8443-937-6

Finito di stampare nel mese di marzo 2021 presso Supernova S.r.l., Trento

Laurent Mauvignier

THÉÂTRE - TEATRO

TOUT MON AMOUR - TUTTO IL MIO AMORE
UNE LÉGÈRE BLESSURE - UNA FERITA LEGGERA

Traduzioni di Alberto Bramati

Dirigé par Jean-Paul Dufiet

Università degli Studi di Trento
Dipartimento di Lettere e Filosofia

TABLE DES MATIÈRES

<i>Introduction</i>	7
---------------------	---

DEUX PIÈCES DE LAURENT MAUVIGNIER TEXTE ORIGINAL ET TRADUCTION EN ITALIEN

LAURENT MAUVIGNIER, <i>Tout mon amour</i>	16
<i>Tutto il mio amore</i>	17
LAURENT MAUVIGNIER, <i>Une légère blessure</i>	174
<i>Una ferita leggera</i>	175
ALBERTO BRAMATI, <i>Nota del traduttore</i>	221

DE L'ÉCRITURE ROMANESQUE À L'ÉCRITURE THÉÂTRALE

FLORENCE BERNARD, Laurent Mauvignier, « la tentation du théâtre »	227
MICHEL BERTRAND, L'absent de tout monologue : <i>Ce que j'appelle oubli, Une légère blessure</i>	249
SYLVIE VIGNES, <i>Nostoi</i> et non-dits dans <i>Juste la fin du monde</i> de Jean-Luc Lagarce, <i>Incendies</i> de Wajdi Mouawad et <i>Tout mon amour</i> de Laurent Mauvignier	271

LAURENT MAUVIGNIER DRAMATURGE

BRUNO BLANCKEMAN, Laurent Mauvignier dramaturge : un théâtre 'à la source'	295
ANDRÉ PETITJEAN, Récits, dialogues et dialogisme dans <i>Une légère blessure</i> de Laurent Mauvignier	307
JEAN-PAUL DUFIET, La parole, l'identité, l'incarnation dans <i>Une légère blessure</i>	325

LA PAROLE, L'IDENTITÉ, L'INCARNATION
DANS *UNE LÉGÈRE BLESSURE*

Jean-Paul Dufiet

Università degli Studi di Trento

1. *La blessure et la parole*

*Une légère blessure*¹ de Laurent Mauvignier montre une femme seule qui prononce un monologue entièrement autocentré à partir de ses relations avec sa domestique, ses amants, ses amies et sa famille. Elle est célibataire et nous ne connaissons ni son nom, ni son prénom.²

Tout en se préparant à recevoir, en particulier, son père et sa mère pour dîner,³ elle adresse son monologue⁴ à sa jeune domestique qui n'apparaît jamais en scène, qui elle aussi est sans nom et qui ne connaît pas le français. Pourtant, la Femme lui confie qu'elle est fière de sa vie professionnelle mais que sa vie affective avec ses amies est insatisfaisante, que sa vie sentimentale, dans laquelle de nombreux hommes défilent, est une longue suite de ruptures et qu'elle n'a plus de rapport avec ses parents depuis longtemps.

¹ L. Mauvignier, *Une légère blessure*, Les Éditions de Minuit, Paris 2016.

² Nous la désignerons par « la Femme » dans la suite du texte.

³ L. Mauvignier, *Une légère blessure*, p. 9 [dans ce volume, p. 176].

⁴ F. Fix - F. Toudoire-Surlapierre (éds.), *Le monologue au théâtre (1950-2000)*, Éditions Universitaires de Dijon, Dijon 2006, p. 8.

Son regard sur elle-même et sur son rapport à sa domestique structurent et nourrissent tout son monologue. Elle récapitule sa vie à grands traits, elle la rassemble dans un examen de soi, intense et brutal, comme si elle cherchait à y créer un tournant qu'elle aurait dû impulser il y a bien des années. Elle avoue qu'elle ne se gouverne pas ; elle ne se reconnaît pas non plus dans ce qu'elle fait et elle vit contre elle-même, avec « dégoût » et « rage »,⁵ dit-elle. Sa parole, tout à la fois stéréotypée, en raison de ses ingénuités sentimentales, et sincère, par l'aveu de ses ratages, se déploie entre le rejet de soi et la volonté de se réapproprier sa vie. Elle se met donc en jeu, en cherchant à expliquer et à s'expliquer le sens et l'origine de sa débâcle affective et intérieure.

C'est vers la fin de son monologue qu'elle dévoile à sa domestique qu'il y a quelques temps un double souvenir intime, longtemps oublié, est revenu à sa conscience. Elle s'est rappelée qu'à son insu, elle a désiré les jambes d'une femme,⁶ et qu'immédiatement après cette pulsion elle s'est souvenue que son père, bien des années avant, lui avait montré son sexe,⁷ un matin, lorsqu'elle était encore enfant.⁸ Si son désir homosexuel l'a déstabilisée, l'exhibitionnisme de son père l'a mortifiée. Ces deux faits, pourtant chronologiquement très espacés l'un de l'autre, se sont soudés l'un à l'autre dans sa psyché et sont réapparus ensemble. La transgression de son père lui est revenue en mémoire à l'occasion de son propre désir transgressif qu'elle a ressenti comme compromettant et honteux. Elle a eu peur, dit-elle à sa domestique, que la femme désirée n'aperçoive son trouble.⁹

À la lumière de ce dispositif fictionnel et communicationnel, le titre *Une légère blessure* révèle une forte ironie. L'adjectif « légère » n'exprime-t-il pas l'aveuglement de la Femme qui n'a

⁵ L. Mauvignier, *Une légère blessure*, p. 30 [p. 202].

⁶ *Ibid.*, p. 37 [p. 210].

⁷ *Ibid.*, p. 39 [p. 212].

⁸ *Ibid.*, p. 34 [p. 208].

⁹ *Ibid.*, p. 37 [p. 210].

pas relié les ravages que subit son intimité à cette « blessure » que lui a infligée son père ? En réalité cette blessure, contrairement à ce qu'elle dit, n'est ni « ridicule » ni « infime » ?¹⁰ Nul doute que le spectateur est incité à concevoir qu'il y a un lien, direct mais secret, entre l'exhibitionnisme incestueux du père, qu'elle a longtemps refoulé, et les déboires personnels qu'elle vit. Les images oniriques de son monologue accentuent cette idée quand elle ajoute qu'elle a rêvé qu'elle était « nue » dans « un salon bourgeois » et qu'elle se jetait dans la gueule d'un crocodile.¹¹ Le texte suggère que pour elle « ça finit toujours mal avec les hommes »¹² parce que ça a mal commencé avec son père, qui aurait dû rester en dehors de la catégorie des « hommes », mais qui, en exhibant son sexe, s'est qualifié comme un mâle incestueux. D'ailleurs, la Femme adresse à son père et à ses amants cette même interrogation qui unit le désir paternel à ses désordres intimes : « Tu m'as trahie, pourquoi tu m'as trahie ? ».¹³

Laurent Mauvignier reprend ici une approche du réel et une construction poétique déjà utilisées au théâtre dans *Tout mon amour*¹⁴ et dans plusieurs de ses romans, tels que *Seuls*, *Des hommes*, *Loin d'eux*, *Ceux d'à côté* : un événement traumatique ancien déchire continûment l'intimité du personnage au présent de sa vie. Dans *Des hommes*, c'est l'histoire, avec la guerre d'Algérie, qui est à l'œuvre alors que dans *Une légère blessure* c'est une déviance sexuelle au cœur de la famille. Mais dans tous les cas, le passé informe et infecte le présent. La Femme est soumise à des forces contraires : elle se sent responsable de ce qu'elle accomplit, mais elle se pense également victime de son histoire et

¹⁰ *Ibid.*, p. 38 [p. 212].

¹¹ *Ibid.*, pp. 33-34 [p. 206].

¹² *Ibid.*, p. 35 [p. 208].

¹³ *Ibid.*, p. 42 [pp. 216, 218].

¹⁴ J.-P. Dufiet, *La dramaturgie de « Tout mon amour » de L. Mauvignier. L'élimination d'Élisa*, dans M. Bertrand - A. Bramati (éds.), *Écrire le contemporain. Sur l'œuvre de Laurent Mauvignier*, Presses Universitaires de Provence, Aix-en-Provence 2018, pp. 195-208.

se déclare étrangère à ce qu'elle fait. Et paradoxalement, ce passé s'est imposé en elle d'abord comme une absence.¹⁵ Si l'événement est né « comme une pierre », il a laissé une place vide, car cette pierre a été « désintégrée » « au beau milieu [de son] cerveau » sans que la Femme ne s'« aperçoive ».¹⁶ Le passé est un maître insaisissable : « Des années et des années après... Est-ce que j'ai pu oublier à ce point-là ? ».¹⁷ Chez Laurent Mauvignier « l'événement » commence par être « un vide constitutif »¹⁸ qui impose son absence active au cœur de l'œuvre et du personnage. Avec le retour du souvenir, le sujet sort de l'ignorance de lui-même pour souhaiter s'évader de lui-même.

Le spectateur, comme dans plusieurs textes de Laurent Mauvignier, n'est pas projeté dans l'événement traumatique qui s'est déroulé il y a une trentaine d'années.¹⁹ Il n'assiste pas non plus à un règlement de compte psychodramatique entre la Femme et son père, ou entre la Femme et les hommes, ce dont raffole la dramaturgie du drame bourgeois. Bien plus que sur le motif scandaleux de la déviance incestueuse du père, *Une légère blessure* repose sur le dévoilement de la crise d'identité de la Femme en même temps que sur sa volonté qu'une nouvelle identité puisse advenir. Le personnage tente de conjurer verbalement son impuissance à agir sur lui-même, alors que les méandres de son monologue creusent encore sa crise d'identité. En d'autres termes, le personnage de la Femme se désincarne, telle une existence sans essence.

¹⁵ J. Boudsocq, *Poétique de l'incompréhension dans les romans et récits de Laurent Mauvignier*, Mémoire de Master 2, Université Lyon III Jean Moulin 2018.

¹⁶ L. Mauvignier, *Une légère blessure*, p. 16 [p. 184].

¹⁷ *Ibid.*, p. 34 [p. 206].

¹⁸ C. Capone, *L'événement et la voix. Poétique de 'l'onde de choc' dans l'œuvre de Laurent Mauvignier*, Mémoire de Master 2, Université de Lille 3 2010, p. 12.

¹⁹ Cette construction est très en harmonie avec la dramaturgie européenne qui depuis Eschyle présente les événements sans les montrer, confiant le soin de dire leurs effets à la parole de ceux qui les ont vécus ou de ceux qui les ont subis par ricochet.

Dans notre réflexion, nous verrons que l'éclatement du personnage de la Femme se manifeste tout d'abord à travers les identités discursives successives qu'elle s'attribue lorsqu'elle s'adresse à sa domestique ; sa défaillance identitaire est ensuite confirmée par la faillite de son rôle à l'intérieur de la confiance qui constitue la structure communicationnelle de son monologue ; enfin, comme dans un théâtre sur la voie de son édification, la Femme d'*Une légère blessure* est un sujet auquel il manque un personnage dans lequel s'incarner pour jouer sa propre vie.

2. *Les identités discursives*

Grâce à son monologue, la Femme crée sa domestique et les autres figures, plus ou moins esquissées, de ses amies et de ses amants. Mais avant tout, elle crée elle-même son propre portrait, qui ne donne pas l'idée d'une vie faite exclusivement d'échecs. Elle déclare en effet que, dans sa profession, elle a des « relations très valorisantes »²⁰ et des « connaissances très flatteuses ».²¹ Ce chapitre de sa vie respire l'autosatisfaction et relativise la condamnation de soi, beaucoup plus présente. Elle apparaît comme quelqu'un qui sait parfaitement répondre à la demande économique ;²² elle se présente telle une femme à succès qui tient les rênes de sa vie professionnelle. Elle sait « faire de l'argent... Beaucoup. Gagner énormément d'argent, parfois ».²³ Elle suit soigneusement les recommandations de l'époque pour entretenir son corps.²⁴ Elle offre, avec assurance, l'image d'une femme moderne qui réussit parfaitement. Cette partie de son autoportrait semble sortir directement d'un magazine féminin qui exalte

²⁰ L. Mauvignier, *Une légère blessure*, p. 31 [p. 202].

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.* : « Je sais faire ce que tout le monde estime juste de savoir faire ».

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.* : « Je suis quelqu'un de très sain dans la vie ». Elle va à la piscine deux ou trois fois par semaine.

les femmes managers. Elle a intériorisé le point de vue entrepreneurial qui s'attache exclusivement à la réussite économique. Elle croit y conquérir son indépendance des hommes : « je suis une femme qui n'accepte pas de se laisser enfermer dans le désir des hommes ». ²⁵ Pourtant, tout son monologue montre combien cette affirmation est une illusion ; son indépendance économique n'empêche pas sa dépendance intérieure et intime, au point que son identité est scindée et désaccordée : elle offre à l'espace social une face spectaculaire radieuse et elle conserve un visage défait pour sa vie privée, qu'elle livre sans grande retenue à sa domestique.

Laurent Mauvignier prend soin de préciser, dans une didascalie, qu'on ne voit jamais cette domestique. ²⁶ Elle est principalement un point d'appui pour la parole de la Femme, de sorte qu'elle donne un aspect naturel au monologue, contrairement à l'effet que produit un discours non adressé. La maîtresse de maison s'autorise ainsi différentes formes d'adresse envers sa domestique. Après avoir commencé par un « vous » formel et respectueux, elle passe au « tu », ²⁷ qui ouvre la porte de la familiarité. Grâce au « tu », la Femme s'attribue plusieurs positions énonciatives, avec différents rôles. Elle opte d'abord pour un rapprochement personnel à plusieurs facettes. Elle propose artificiellement à sa domestique de la considérer d'égale à égale au plan de la parole, alors qu'elle ne connaît même pas son pays d'origine. Elle lui manifeste également une attention affective, ²⁸ et lui offre d'établir entre elles une intercompréhension féminine, ²⁹ au point d'aborder des confidences intimes ³⁰ et de lui poser des questions

²⁵ *Ibid.*, p. 35 [p. 208].

²⁶ *Ibid.*, p. 9 [p. 176].

²⁷ *Ibid.*, p. 13 [p. 180] : « Ça ne te gêne pas que je te tutoie ? ».

²⁸ *Ibid.*, p. 15 [p. 184] : « Souris-moi de temps en temps » lui dit-elle.

²⁹ *Ibid.*, p. 22 [p. 192] : « Est-ce que dans ton pays les femmes ne se parlent pas entre elles ? Est-ce qu'elles ne s'échangent pas leurs secrets [...] ? ».

³⁰ *Ibid.*, p. 13 [p. 180] : « la première fois que je me suis retrouvée nue avec un homme, tu sais, j'avais seize ans ».

très embarrassantes sur sa vie conjugale.³¹ Le désir affiché d'être amicale et à égalité s'annule par son excès même et par les conditions dans lesquelles il est proposé.

D'autant plus que cette patronne impose à certains moments d'autres positions énonciatives très divergentes, voire antagonistes. Plusieurs d'entre elles marquent une attitude de supériorité qui lui vient aussi sans doute de son âge et de son statut social.³² Elle se comporte avec arrogance³³ et mépris.³⁴ Elle affirme même que le fait qu'elle et sa domestique se méconnaissent est sans conséquence : « peu importe ce que tu comprends de moi et ce que je comprends de toi, nous avons notre ignorance de l'autre en commun ».³⁵ Elle semble prendre un soin particulier à défaire et à détruire la relation qu'elle a elle-même proposée à sa domestique. Elle exerce ainsi une domination brutale, dans un style autoritaire : « Fais ton travail. Coupe, taille, râpe, épluche » ; en plus, elle y ajoute des reproches sans indulgence.³⁶ La Femme occupe ainsi différentes identités discursives très contradictoires, au point de n'établir aucun rapport stable avec sa domestique et de se démentir elle-même, continuellement. Elle ressemble à un kaléidoscope d'identités mobiles et incompatibles, engendrées par des paroles qui s'entrechoquent.

Et ce sont des relations très similaires que la Femme reproduit avec ses amies. Certes, sa parole a parfois des accents féministes. Ainsi emploie-t-elle à plusieurs reprises un « nous » qui l'insère dans la communauté des femmes car, apparemment, elle apprécie

³¹ *Ibid.*, p. 18 [p. 188] : « Toi, tu te donnes comment à ton mari ? ».

³² *Ibid.*, p. 9 [p. 176] : elle a « pas moins de quarante ans ».

³³ *Ibid.*, p. 24 [p. 194] : « tu ne connais rien à la domination... ».

³⁴ *Ibid.* : « que tu sois gentille ou soumise, pour moi, c'est la même chose, tu comprends ? ».

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*, p. 15 [p. 184] : « Mais qu'est-ce que tu fais, pas comme ça, je t'ai dit déjà, dans la longueur, il faut les couper dans la longueur, sinon il faudra tout recommencer. Allez, reprends, continue, continue ».

leur compagnie.³⁷ Mais en fait, de son monologue émergent son refus d'appartenir à un « nous » féminin et une hostilité envers les femmes, car elle les trouve « bien pires » que les hommes.³⁸ D'ailleurs, elle est indifférente à la maladie de celle qu'elle nomme une « amie ».³⁹ Comme avec sa domestique, son verbe embrasse tout à la fois un désir de proximité et une propension à l'inimitié.⁴⁰ Sa parole s'auto-dévore.

Et ce qu'elle dit des hommes montre encore mieux combien son identité est balayée par ses pulsions. « Pourquoi ça finit toujours mal [avec eux] ? »⁴¹ s'interroge-t-elle. Elle les méprise tous, et ceux qui sont soumis plus encore que ceux qui sont autoritaires.⁴² Elle a conscience, cependant, que sa vie sexuelle très active alimente, en retour, leur mépris.⁴³ Et ce n'est pas seulement sa réputation⁴⁴ qui est en jeu, mais c'est son identité, car avec eux également, elle abat ce qu'elle construit. Ce sont eux qui commettent l'irréparable mais c'est elle qui les incite à le faire.⁴⁵ Elle se dédie à « l'effondrement » et à « l'échec »⁴⁶ en répétant un modèle de rupture qui la soumet exclusivement au désir des hommes. Dans chaque relation sentimentale, arrive le moment où

³⁷ *Ibid.*, p. 23 [p. 194] : « mes amies sont des femmes très sincères, qui ne cherchent jamais à faire semblant, à mentir ou à faire comme si tout allait bien ».

³⁸ *Ibid.*, p. 35 [p. 208].

³⁹ *Ibid.*, p. 23 [p. 192] : « j'oublie toujours de lui demander si ce nouveau traitement dont on parle est efficace ».

⁴⁰ *Ibid.* [p. 194] : « je m'en fiche et je crois qu'elle s'en fiche autant que moi ».

⁴¹ *Ibid.*, p. 35 [p. 208].

⁴² *Ibid.*, p. 11 [p. 178].

⁴³ *Ibid.*, p. 21 [p. 190] : « Ils pourraient prendre un air victorieux et très légèrement concupiscent aussi, pour parler de mes vices et des choses que je leur faisais parce que j'aimais les faire ».

⁴⁴ *Ibid.*, p. 17 [p. 186] : « tu sais, tous les lieux communs derrière lesquels les hommes se réfugient pour parler des femmes –, seule une femme vicieuse ou complètement folle pouvait s'adonner au sexe avec un tel aplomb ».

⁴⁵ *Ibid.*, p. 42 [p. 218].

⁴⁶ *Ibid.*, p. 30 [pp. 200-202].

elle traque son propre « reflet » qui s'éteint « dans le regard de celui » qu'elle dit aimer : « J'aperçois dans son regard quelque chose qui pâlit, là ».⁴⁷ Elle croit débusquer le premier signe,⁴⁸ encore imperceptible, d'une trahison masculine à venir, semblable à celle de son père : « ce reflet qui est le mien dans le regard encore amoureux de celui que j'aime, soudain, je le reconnais ».⁴⁹ La Femme délaisse ainsi son propre désir et s'attache à ce qu'elle croit voir dans les yeux d'autrui, telle une comédienne qui s'en remet entièrement au regard que l'on pose sur elle.

En outre, sa parole est aussi très naïve. Son monologue véhicule des modèles amoureux que la vie permet très rarement d'interpréter. Elle joue au quotidien un personnage d'amoureuse qui ressemble à une adolescente rêveuse, fascinée par le grand amour qui inonde les romans sentimentaux. Elle admet qu'après chaque rupture elle retrouve une capacité renouvelée à s'éprendre encore, afin de pouvoir déclarer « mon amour »⁵⁰ d'un ton tout neuf. Le rôle idéal de la femme passionnée dans une romance parfaite la poursuit : « Ah oui, un rêve d'enfant, c'est ça pour moi, l'amour ».⁵¹ Elle court après des images romanesques irréalisables, comme si elle avait choisi un mauvais personnage qui s'égare dans des scénarios impraticables. Sa parole est une polyphonie truffée de schémas narratifs et de discours sentimentaux stéréotypés.⁵² L'enthousiasme amoureux se conjugue obstinément à la destruction du lien qu'il a créé. Et elle ne sait remédier

⁴⁷ *Ibid.*, p. 27 [p. 198].

⁴⁸ On ne peut pas ne pas penser à cette phrase de Laurent Mauvignier dans *Autour du monde*, Les Éditions de Minuit, Paris 2014, p. 203 : « Lorsqu'elle croyait encore que l'amour se lit dans le regard comme un point précis à trouver sur une mappemonde et qu'un sourire, s'il est bien fait, vaut toutes les promesses de la jeunesse et d'un bel avenir ».

⁴⁹ L. Mauvignier, *Une légère blessure*, p. 27 [p. 198].

⁵⁰ *Ibid.*, p. 26 [p. 196]. Répété quatre fois, en italiques dans le texte.

⁵¹ *Ibid.*, p. 28 [p. 198].

⁵² *Ibid.*, p. 25 [p. 196]. Les hommes sont des figures imaginaires : « je voulais qu'ils soient conformes aux rêves que je projetais sur eux », p. 21 [p. 190]. Il y a en elle du bovarysme. C'est avec la même crédulité qu'elle se jette dans

à cette dépersonnalisation qu'en faisant appel, bien inutilement, à un autre modèle tout aussi inadéquat, puisé dans sa vie professionnelle : elle établit « la liste » de ses « incompétences »,⁵³ comme si ses angoisses et ses désirs pouvaient être mis en ordre par une décision managériale. La Femme d'*Une légère blessure* est un personnage qui vit selon des modèles culturels stériles qui contaminent son énonciation et qui ruinent son identité.

3. *Confidence, examen de soi et identité*

Le monologue d'*Une légère blessure* unit l'examen de soi à la confiance. Ce double niveau de parole ne se réalise pas sans tension générique, et l'on pourrait dire, en forçant la langue, que la Femme *se* parle à sa domestique. L'examen de soi est un discours qui se retourne sur lui-même et qui suit le mouvement de la conscience, alors que la confiance est adressée à un allocataire (la domestique) dont on recherche la compréhension et le soutien en investissant une position discursive particulière. En effet, dans la structure de la confiance, la Femme s'attribue un rôle de confieuse.⁵⁴

Dès le début de son monologue, elle sait très bien ce qu'elle veut révéler : « Je me suis souvenue l'autre jour – enfin un jour, c'était il y a longtemps, des années. Quelque chose que j'avais oublié pendant des années. Une histoire à laquelle je n'avais jamais repensé, pas une seule fois ».⁵⁵ Son intention est claire, mais sa difficulté à mettre en ordre son flux de pensées et d'idées, sur

le mirage du grand amour, avec des pensées de minidette : « Cette fois, c'est différent », « Cette fois, mon cœur bat comme jamais ».

⁵³ *Ibid.*, p. 19 [p. 188].

⁵⁴ On se permet ce néologisme, parce que le lexique français est incomplet. J.-P. Dufiet, *Éléments linguistiques de l'interaction verbale de la confiance au théâtre*, dans C. Kerbrat-Orecchioni - V. Traverso (éds.), *Confidence / Confiding*, Niemeyer, Tübingen 2007, pp. 37-57.

⁵⁵ L. Mauvignier, *Une légère blessure*, p. 13 [p. 180].

la vie et sur sa vie, retarde l'arrivée du nœud de sa confiance. Cette relation verbale est d'ailleurs très paradoxale puisqu'elle s'instaure avec une personne qui ne peut rien comprendre en raison, comme nous l'avons relevé, de sa méconnaissance du français : « C'est drôle, mais j'imagine que c'est à toi qui ne parles pas français que je vais le dire. À toi que je vais le raconter ».⁵⁶ Cette situation a pour conséquence qu'elle ne parle à personne tout en s'adressant à quelqu'un et que sa confiance n'est entendue ni dans la diégèse ni dans la dialogie interne.⁵⁷ Elle s'installe donc faussement dans la place énonciative de la confieuse et ne s'incarne pas davantage dans cette identité que dans les autres identités discursives que nous avons rencontrées. Elle est hors de son propre rôle, telle une actrice qui est privée des conditions qui lui permettraient de jouer sa partition.

Sa parole reste donc sans écoute et sans réponse. Certes, à certains moments, elle prête des réactions à sa confidente,⁵⁸ en imaginant, par exemple, que celle-ci pourrait être dubitative⁵⁹ ou encore qu'elle jugerait sévèrement ce grand déballage.⁶⁰ À l'évidence, par un coup de force discursif, elle attribue à sa domestique les points de vue qu'elle a sur elle-même. Son comportement discursif n'ouvre aucun dialogue, aucune possibilité de co-construction verbale du sens. Elle demeure avec ses propres réponses ou, surtout, avec ses absences de réponses. Dans son monologue, elle exprime bien son double souvenir sexuel, mais elle ne le fait pas entendre, et encore moins comprendre et partager. Alors que sa parole devrait créer de l'identité et du lien, elle l'isole un peu plus et la conduit à deux formes de repli qui ne sauraient tenir

⁵⁶ *Ibid.*, p. 15 [p. 184].

⁵⁷ J.-P. Dufiet - A. Petitjean, *Approches linguistiques des textes dramatiques*, Garnier, Paris 2013 (coll. « Classiques Garnier »).

⁵⁸ L. Mauvignier, *Une légère blessure*, p. 14 [p. 182] : « Peut-être que si tu comprenais tu me dirais... ».

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 20-21 [p. 190] : « tu n'as aucune raison de me croire ».

⁶⁰ *Ibid.* : « Peut-être que ça te paraît ridicule et dérisoire tout ça ? ».

lieu d'identité : d'une part l'apitoiement sur soi,⁶¹ et d'autre part l'enfermement dans le sentiment d'échec et d'incompétence. En outre, la manière dont elle présente les personnes qui l'entourent confirme qu'elle vit dans un univers désincarné. Elle s'exprime selon les régimes sémantiques de l'explication et de l'analyse⁶² avec un vocabulaire générique qui n'a aucunement l'épaisseur de la vie. Toutes ses figures humaines sont très abstraites, sans peau ni chair, loin de toute description et de la plus petite qualification individuelle. À part Sandra, son amie d'adolescence, la Femme ne présente jamais des personnes, elle ne parle pas d'individu singulier avec des particularités, mais elle pense essentiellement par catégorie, dans lesquelles elle classe et regroupe ceux qu'elle connaît. Les nombreux hommes qui ont partagé son intimité sont tous sans le moindre nom,⁶³ ils ne possèdent aucune personnalité, ils sont sans corps, sans image, sans parfum ni couleurs, ils appartiennent à la catégorie des « soumis » ou à celle des « autoritaires ». Elle se sent elle-même sans substance en leur compagnie, puisqu'ils connaissent « les fins d'amour [...] à travers [elle] »⁶⁴, comme si elle n'était qu'un fantôme dans sa propre vie. Les femmes qu'elle évoque, qu'elles soient ou qu'elles ne soient pas des amies, apparaissent elles aussi comme des figures sans individualité. Sa propre famille est tout aussi anonyme,⁶⁵ sans récit, sans la présence des lieux de vie ; cette famille n'a aucun album de souvenirs à feuilleter. C'est d'autant plus frappant que la Femme affirme que ses « parents sont les seules personnes qui ont vraiment compté pour [elle] et qui comptent encore ».⁶⁶ Mais

⁶¹ *Ibid.* [p. 188] : « je sais bien ce que j'attendais [...], une sorte de pitié dont j'ai toujours eu besoin ».

⁶² *Ibid.*, p. 26 [p. 196] : « je peux réfléchir et analyser ce qui se passe ».

⁶³ Sauf l'adolescent qui fut son « premier coup de foudre » et qui s'appelle Roberto : *Ibid.*, p. 16 [p. 184].

⁶⁴ L. Mauvignier, *Une légère blessure*, p. 12 [p. 178]. (En italiques dans le texte.)

⁶⁵ Elle ne donne aucun prénom.

⁶⁶ L. Mauvignier, *Une légère blessure*, p. 43 [p. 218].

sa parole est dépourvue de faits personnels, de caractéristiques et d'anecdotes. La Femme examine, explique et analyse sans jamais raconter. De sorte que son monologue ne crée pas ce que Paul Ricœur appelle une identité narrative ;⁶⁷ il n'enchaîne pas des souvenirs d'actions précises et des rappels de comportements déterminés dans une succession chronologique de cause à effet. Il ne produit vraiment aucune identité narrative.

En déroulant son monologue, la Femme n'obtient pas une identité de confieuse et elle ne se construit pas non plus une identité narrative, fruit de sa biographie familiale. Dirigé par l'examen des échecs et des incompétences, ce monologue expose une désincarnation énonciative.

4. *Identité, incarnation, théâtre*

Au fil du monologue, le texte s'éclaire sans se résoudre le moins du monde. Avec l'exhibitionnisme incestueux de son père, le personnage est confronté à l'inconsolable et à l'irréparable. Au tourment de la « légère blessure » s'ajoute le désir lesbien culpabilisant et non assumé. Aucune relation amoureuse ne rédime la conduite du père, et aucune réussite sociale et professionnelle ne répare la ruine intime. La vie professionnelle n'engendre pas une identité ; elle donne seulement une image sociale.

Bien que contrairement au monologue classique la Femme ne parle pas pour prendre une décision⁶⁸ immédiate, il n'en reste pas moins qu'en s'expliquant elle espère être en mesure d'agir, peu ou prou, sur elle-même : « Peut-être que j'avais cet espoir de me *transformer, de changer* ? ». ⁶⁹ Mais elle se vit tellement comme une autre qu'elle mélange les pronoms avec lesquels elle parle d'elle-

⁶⁷ P. Ricœur, *L'identité narrative*, « Esprit » (juillet-août 1988), pp. 295-304.

⁶⁸ F. Fix - F. Toudoire-Surlapierre (éds.), *Le monologue...*, p. 9.

⁶⁹ L. Mauvignier, *Une légère blessure*, p. 19 [p. 188]. (En italiques dans le texte.)

même. Elle unit, dans la confusion, la première et la troisième personne : au syntagme « en parlant de moi », elle ajoute, toujours en parlant d'elle, « comme elle est folle ! ». ⁷⁰ Elle va jusqu'à se diviser comme si elle était multiple, en se désignant simultanément à la première et à la troisième personne : « parfois *je ne la reconnais pas* ». ⁷¹ Et plus encore, la première personne disparaît totalement et il ne lui reste que la troisième pour se désigner : « comme elle est ! Elle ! Elle ! Elle ! ». ⁷² Elle est comme jetée hors d'elle-même. Dans sa propre parole, le processus de dés-identification s'accroît. En somme, le monologue ne répare pas la dépersonnalisation vécue dans le comportement intime, mais à l'inverse, il la ratifie.

En termes existentiels comme en termes dramaturgiques, la Femme ne s'incarne pas en elle-même. Ne pouvant obtenir aucun aveu ni aucune explication de son père, comme nous l'apprend leur rencontre dans le jardin, ⁷³ elle est contrainte d'explorer ses propres réactions, contre elle-même, pour se défaire de ce qu'elle ne veut plus être.

En termes existentiels, sur la durée complète du monologue, à la lumière de nos analyses, c'est à une double figure de la dépersonnalisation qu'elle doit faire face. Elle n'affronte pas seulement, comme les personnages beckettien, un vide de son être qui fait d'elle une « dépeuplée » – comme être indifférente aux autres, se confier à qui ne vous comprend pas ou encore se satisfaire de la méconnaissance réciproque –, mais elle combat aussi ses excès intérieurs, étrangers à son être. Elle subit en effet l'assaut de pulsions qui la dominent – comme par exemple un appétit sexuel incontrôlé pour les hommes et pour une femme, ou une volonté irraisonnée de rupture ; elle est débordée et emportée. En termes dramaturgiques, elle veut renverser la conception aristotélicienne selon laquelle l'identité est le supplément intérieur que l'on dé-

⁷⁰ *Ibid.*, p. 20 [p. 188].

⁷¹ *Ibid.*, [p. 190]. (C'est nous qui soulignons.)

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid.*, p. 42 [p. 216].

duit des actions que le personnage accomplit.⁷⁴ Dans *Une légère blessure*, le personnage de la Femme refuse de s'incarner dans des comportements qu'il récuse ; ce personnage est face à ses actions, mais il ne les considère pas comme les pièces d'un puzzle qui dessinerait son identité. Il ne se voit pas comme la somme de ses liaisons amoureuses détruites, il ne pense pas se réduire à ses illusions sentimentales trop niaises dans le théâtre du grand amour, et s'il avoue être indifférent à toutes les femmes et mépriser tous les hommes, c'est en fait parce qu'il ne sait pas comment se lier aux autres. La Femme est bel et bien comme une actrice qui voudrait changer de rôle, mais qui, prise dans un étau dramaturgique et logique, ne peut en changer qu'en jouant celui qui l'écrase. Car ce qui sous-tend toute sa parole, c'est bien une volonté de se réinventer, de se recréer elle-même, *sui generis*. Elle aspire à renaître en parlant, à être l'auteure de son nouveau personnage sur la scène de sa vie et à découvrir un autre rapport à autrui. Elle voudrait engendrer un nouveau rôle qui lui offrirait une identité intérieure qu'elle peine à concevoir, mais dans laquelle, sans doute, elle pourrait allier miraculeusement toutes ses multiples positions énonciatives, ou mieux encore, grâce à laquelle elle inventerait de nouvelles positions énonciatives. Non seulement, elle jouirait de ce personnage neuf, mais les hommes, les femmes et sa propre famille ne pourraient que l'accepter. Mais si elle aspire en quelque sorte à éprouver le sentiment d'habiter en elle-même, son monologue ne produit pas cette force performative auto-transformatrice. Elle ne se métamorphose pas, et ses derniers mots sont ceux d'un corps mal habité, sans vitalité intérieure : « Il fait froid ici non ? Tu n'as pas froid ? J'ai tellement froid ».⁷⁵ Il n'en reste pas moins que le monologue pose la nécessité de faire naître cette parole performative capable d'accoucher d'une possibilité d'incarnation.

⁷⁴ Aristote, *La Poétique*, trad. R. Dupont-Roc - J. Lallot, Éditions du Seuil, Paris 1980, p. 55 : « Donc ils [les hommes] n'agissent pas pour représenter leurs caractères, c'est au travers de leurs actions que se dessinent leurs caractères ».

⁷⁵ L. Mauvignier, *Une légère blessure*, p. 44 [p. 218].

Il est évident que la perte d'identité, l'absence d'incarnation et la recherche d'un nouveau rôle ne sont pas dans *Une légère blessure* seulement les enjeux d'une fiction ; ce sont les inquiétudes radicales qui fondent l'art du théâtre. C'est directement et exclusivement avec le spectateur que le personnage de la Femme partage son désir d'incarnation nouvelle, parce que cette question est au cœur du théâtre de Laurent Mauvignier. Sa pièce précédente, *Tout mon amour*, raconte bien l'histoire d'une jeune fille qui prétend incarner une enfant disparue depuis des années et qui vient faire reconnaître son identité chez les parents de cette enfant, comme si c'étaient les siens. La mère ne veut pas croire à cette réapparition ; elle y voit l'incarnation mensongère de quelqu'un qui usurperait le personnage de sa fille ; aux yeux de la mère, cette jeune fille, actrice comme au théâtre, tente de s'approprier une identité qui n'est pas la sienne. La mère affirme radicalement que la réapparition, ou la réincarnation, est impossible, et même qu'elle ne doit pas advenir. Aucun autre corps ne doit incarner le personnage de sa fille. Mais *Tout mon amour* montre aussi un vieux père mort, à peine enterré, qui continue malgré tout d'être présent et incarné en scène, et avec lequel ou contre lequel, son fils, lui-même père de la jeune fille disparue, continue de se battre à mort, comme si ce père enseveli était encore vivant. Incarner, en faisant naître et apparaître, ou en faisant revivre, est l'essence du théâtre, qui côtoie toujours cet au-delà de l'existence. En d'autres termes, toute scène de théâtre demande si l'on peut être un autre que soi, parfois un autre que soi au-delà des vivants, ou bien encore si l'on peut s'approprier ou se créer une autre identité, comme le souhaite la Femme d'*Une légère blessure* et comme le dit l'acte de la représentation théâtrale.

Dans cette pièce, le théâtre, exclusivement par la parole, se nourrit de sa propre négation : la comédienne incarne le personnage de la Femme qui refuse de s'incarner dans le rôle que son histoire et la vie lui ont donné. En voulant se réinventer, ce personnage devient lui-même une actrice, un corps qui cherche de nouveaux mots et de nouveaux gestes. Il est en ce sens la théâtra-

lité même, c'est-à-dire le défi d'aller au-delà de soi-même, parfois contre soi-même.

Dans l'horizon d'*Une légère blessure*, toute personne est une actrice, ou un acteur, qui vit contre le danger d'être dévoré(e) par son rôle, toujours trop restreint, et souvent si douloureux, et qui cherche à vivre la liberté d'être, de se créer et de s'incarner dans un(e) autre que soi-même, comme au théâtre.

5. Conclusion

Dans son monologue, et comme pour sortir de l'état de l'exhibitionnisme incestueux du père et du désir lesbien, la Femme, dans un même mouvement, se dépouille d'une identité qu'elle rejette. Ses positions énonciatives sont incompatibles, elle vit dans le traître regard des hommes, elle est dominée par des schèmes culturels et sentimentaux épuisés, son rôle de confieuse est intenable, sa parole est abstraite et désincarnée. Elle se sent comme dépossédée et elle se dissocie d'elle-même. Sa parole erre dans les coulisses de son être à la recherche de sa nouvelle identité intime. Son monologue pourrait en être le point de départ, mais il est plus un fossoyeur du passé qu'un accoucheur du nouveau. La Femme se demande comment continuer ;⁷⁶ c'est une actrice d'elle-même qui cherche à s'incarner dans un rôle encore inconnu. Quelle autre femme pourrait-elle jouer ? Au-delà des motifs fictionnels, le monologue d'*Une légère blessure* déploie une forme de mise en abyme, entre l'essence du théâtre et la situation du personnage. Cette pièce est bâtie sur une poétique spéculaire : à partir d'une parole travaillée par le rapport du sujet à son identité, Laurent Mauvignier met en scène la théâtralité ; mais en reflet, à partir de la théâtralité, Laurent Mauvignier met en scène le rapport du sujet à son identité.

⁷⁶ Bien évidemment on pense à : L. Mauvignier, *Continuer*, Les Éditions de Minuit, Paris 2016.