

Laurent Mauvignier, « La tentation du théâtre¹ »

Florence Bernard
Aix-Marseille Univ

Depuis ses débuts en 1999, Laurent Mauvignier questionne, dans son œuvre comme dans les entretiens qu'il accorde, les lieux communs qui régissent le langage, les codes établis auxquels se plie la société ou l'art. Présenté, en raison du milieu populaire auquel appartenaient les personnages de ses premiers romans, comme le héraut des *gens de peu*, il a su très vite détromper ses lecteurs en affirmant l'universalité de son regard. Une universalité que *Dans la foule* et, plus récemment, *Autour du monde* ont prise au pied de la lettre en brossant le portrait de personnages d'extractions et de nationalités aussi variées que possible.² Ce soin pris à déjouer les pièges de la critique, mais encore de ceux que les écrivains se tendent à eux-mêmes, se voit également dans sa manière de revendiquer l'héritage du Nouveau Roman tout en refusant d'être un auteur élitiste : il se veut exigeant *et* populaire. De ce refus du dogmatisme témoigne encore son désir de renouveler constamment son style, pour éviter la redite et le confort – sclérosant à terme – d'une écriture savamment maîtrisée.

Aussi la démarche de Mauvignier nous apparaît-elle doublement marquée du sceau de la transgression :³ celle que traduit, d'une part, son souci de capter la profondeur des êtres et du monde que leur dénie les filtres des a priori et des préjugés ; celle, d'autre part (intimement liée à la première car elle en est le vecteur), dont témoigne son exploitation de multiples modes d'expression artistique :⁴ c'est ce

¹ « La tentation du théâtre est ancienne, ancrée, et cette idée d'entendre mon écriture sur un plateau m'excite beaucoup. » (L. Mauvignier, *Visages d'un récit*, avec un entretien avec Othello Vilgard et le DVD du film *Tout mon amour*, Capricci, Paris, 2014, p. 34).

² L. Mauvignier, *Dans la foule*, Minuit, Paris, 2006 et *Autour du monde*, Minuit, Paris, 2014.

³ « Et puis, la transgression, c'est quand même ce qu'il y a de plus excitant, non? » (*Visages d'un récit*, p. 104).

⁴ Laurent Mauvignier, qui a suivi des études en arts plastiques, pratique en effet la photographie et réalise également des films, comme en témoignent le projet de *Tout mon amour* ou celui d'*Histoires de la nuit*, originellement conçu comme un scénario, ainsi que les vidéos expérimentales et le court-métrage intitulé « Proches » qu'il a diffusés dans le cadre du colloque que lui consacrait Sylvie Loignon à l'Université de Caen sous le titre « L'image incertaine, pluralité de l'image dans l'œuvre de Laurent Mauvignier » les 5 et 6 mars 2020.

qui le conduit, dans le champ de la littérature, à franchir à des degrés divers la frontière entre roman et théâtre,⁵ processus auquel nous nous attacherons ici.

Pour le montrer, nous commencerons par évoquer les premiers romans de Laurent Mauvignier, dont le récit est le plus souvent polyphonique et recourt à la première personne du singulier : bien qu'elle entre en résonance avec l'œuvre des écrivains anglo-saxons et américains initiateurs du *Stream of consciousness* et conforte par ce biais son appartenance à l'histoire du genre romanesque, l'importance accordée par l'auteur au monologue intérieur facilite le passage à la scène de ces textes, dont certains se prêtent encore plus que d'autres à une transposition théâtrale. Après l'avoir étudié, nous verrons comment le plateau scénique est peu à peu devenu pour Laurent Mauvignier le creuset d'une œuvre dramatique propre, qui dialogue avec sa pratique romanesque et interroge, à des degrés divers, l'art consommé du récit qui caractérise son écriture.

1999-2011 : DES ÉCRITS ROMANESQUES MARQUÉS PAR UNE FORTE THÉÂTRALITÉ

Les romans que Laurent Mauvignier publie dans les années 2000 sont empreints d'une théâtralité manifeste : elle découle pour une large part⁶ de l'utilisation du monologue intérieur, qui donne à entendre, sur un mode dramatisé, les pensées des personnages. Après l'avoir montré, nous nous attacherons à deux ouvrages singuliers, *Le Lien* et *Ce que j'appelle oublié*, qui constituent, au sein de cette période, des jalons plus nets encore vers l'étape que l'écrivain franchira au début des années 2010 en assumant pleinement le double statut de romancier et de dramaturge.

Flux de conscience, le monologue intérieur à la première personne

⁵ Laurent Mauvignier a ainsi confié en 2006 qu'il écrivait des pièces depuis des années, mais qu'il les jetait « quelques semaines plus tard », cf. F. Dubor, Entretien avec Laurent Mauvignier autour de *Dans la foule* (2006), Cahiers Forell – Formes et Représentations en Linguistique et Littérature, « La Foule au théâtre », 2015, cité dans l'article de C. Brun, « Déjà tout contre le théâtre », in M. Bertrand et A. Bramati éd., *Écrire le contemporain, Sur l'œuvre de Laurent Mauvignier*, Presses Universitaires de Provence, Collection « Textuelles », Aix-Marseille Université, 2018, pp. 175-186.

⁶ Elle procède aussi de l'attachement au corps des personnages. Laurent Mauvignier résume ce fait en une formule aussi belle qu'explicite qui donne son titre à un entretien accordé en 2012 : *Le corps est dans l'écriture du texte* (M.-C. Vernay, « Libération », 24 septembre 2012, disponible à l'adresse suivante, consultée le 16 juin 2020 : <http://www.liberation.fr/culture/2012/09/24/le-corps-est-dans-l-ecriture-du-texte-848571>).

Les premiers romans de Laurent Mauvignier peuvent pour la plupart être qualifiés de choraux. Au gré d'une orchestration de monologues intérieurs, ils affirment à la fois la quête de sens qui anime les personnages et la partialité des témoignages qu'ils nous offrent. À la charge du lecteur de comprendre qu'il lui faut non pas faire toute la lumière sur les événements qui lui sont rapportés ou les individus qui les relatent, mais accepter que la vérité se dévoile fugitivement, au fur et à mesure que les narrateurs se succèdent sur un mode polyphonique. En cela, *Loin d'eux*, *Apprendre à finir*, *Ceux d'à côté* et *Dans la foule* relèvent d'une esthétique apparentée au *Stream of consciousness* anglo-saxon et germanique. Cette poétique du ressassement, développée par James Joyce, Virginia Woolf ou William Faulkner, se déploie sur un mode hypnotique au gré de la répétition-variation de motifs. Laurent Mauvignier connaît et apprécie ces auteurs dont certains héritiers – parmi lesquels Samuel Beckett – se sont tournés vers la scène, comme si la profération était bien la finalité ultime de leur écriture. Plus largement, bien des romanciers qu'il apprécie, de Jean Genet à Thomas Bernhard, de Nathalie Sarraute à Jon Fosse, sont également dramaturges.

Il est ainsi possible de percevoir, qu'elle soit ou non consciente, une similitude entre la composition de son premier roman et celle du chef-d'œuvre de Virginia Woolf, *Les Vagues*. Dans les deux cas, la structure de l'œuvre repose en effet sur l'alternance de six monologues intérieurs : ceux de Louis, Neville, Rhoda, Jiny, Bernard et Suzanne dans le roman de Virginia Woolf ; ceux de Jean, Marthe, Gérard, Geneviève, Céline et Luc dans *Loin d'eux*. Plus encore que dans l'ouvrage anglais et dans les textes romanesques qu'écrira à sa suite Laurent Mauvignier jusqu'à *Dans la foule* –, *Loin d'eux* joue de la brièveté des récits successifs qui s'y donnent à lire, rendus plus proches, de ce fait, d'une prise de parole. Il accorde en outre un véritable relief à la langue en la dotant d'une familiarité que ne possédait pas à ce degré le très littéraire roman de Woolf. La grammaire heurtée qui sous-tend le texte par endroits lui confère en effet une dimension verbale qui prend parfois des accents céliniens par le maintien du substantif auquel le pronom est censé se substituer : « Elle est tombée dans mes mains, ma tête, et quand je l'ai relevée je les ai vus tous les trois qui me regardaient [...].⁷ » Le

⁷ L. Mauvignier, *Loin d'eux*, Minuit, Paris, 1999, p. 69.

recours régulier aux jurons contribue également à doter le langage d'une certaine expressivité orale : « [...] jusqu'à maintenant je n'avais su qu'aboyer, putain de merde, manger mes gros mots et les avaler tous [...].⁸ » Les hésitations qui assaillent l'esprit des personnages, inhérentes aux mécanismes du flux de conscience, produisent le même effet : « Je ne sais même plus qui c'était, au téléphone. Peut-être Geneviève, je ne sais pas, je ne crois pas, peu importe [...].⁹ »

Mais Laurent Mauvignier ne se contente pas de mimer les errements de la pensée. En plus de rappeler au lecteur les propos qu'ils ont formulés ou ceux que d'autres ont tenus en leur présence, les personnages semblent parfois s'exprimer à voix haute. L'emploi de termes tels que « oui » ou « hein » ponctuent ainsi certains passages au gré de longues phrases qui donnent l'impression, comme dans une banale conversation, que le discours s'improvise à mesure que les idées affluent. Enfin, tout comme au théâtre où s'exerce la nécessité de présenter au spectateur l'identité du locuteur, les personnages mentionnent régulièrement leur prénom : les formules « moi, Gilbert¹⁰ », « moi, Jean¹¹ » rendent palpable leur présence physique et posent le cadre d'une énonciation verbale, et non simplement celui de la formulation d'une pensée. Certains enchaînements le font clairement entendre, bien plus que dans *Les Vagues* où le monologue est comme tenu à distance du lecteur par le recours très fréquent à un verbe de parole conjugué à la troisième personne du singulier.¹² Le monologue de Jean semble ainsi brutalement interrompu par les propos de son frère Gilbert :¹³

[...] faire semblant de s'en émouvoir et avoir peur simplement que ça arrive un jour à quelqu'un de ma

Mais moi, Gilbert, la peur déjà m'avait saisi de l'entendre rire comme ça et j'ai dit à Jean : on devrait rentrer, elles nous attendent, là-haut.

⁸ *Ivi*, pp. 29-30.

⁹ *Ivi*, p. 105.

¹⁰ *Ivi*, p. 60.

¹¹ *Ivi*, p. 79.

¹² « L'angoisse commence ; le désespoir m'a pris dans ses serres, dit Neville. » (V. Woolf, *Les Vagues, Romans et nouvelles (1917-1941)*, traduction de Marguerite Yourcenar, La Pochothèque, Le Livre de Poche, Librairie Générale Française, Paris, DL 2002, cop. 1993, p. 863).

¹³ *Loin d'eux*, p. 35.

Dans ces conditions,¹⁴ il n'est pas étonnant que *Loin d'eux* ait trouvé le chemin de la scène, malgré les réticences initiales de l'auteur, qui redoutait que la forme subtilement décalée de son œuvre ne soit annihilée par une transposition.¹⁵ Les propos que nous découvrons dans ce roman sont en effet ceux que les personnages énoncent en leur for intérieur : par conséquent, les faire entendre relève d'une forme de contre-sens qui ne peut être dépassé que si l'on fait régner sur le plateau le climat d'intimité propice à la formulation de cette parole originellement silencieuse. Créé en 2009 par la compagnie Les Possédés, *Loin d'eux* a été représenté sur plusieurs saisons, grâce à la performance de Rodolphe Dana, qui incarnait tour à tour les personnages du roman dans une version abrégée de cinquante minutes. Sobre, rythmée par des variations d'éclairage aidant à saisir l'identité des différents protagonistes, cette transposition, dont le romancier a accompagné la gestation, a rencontré un vif succès et témoigne de la qualité particulière de l'écriture mauvignienne : sa dimension musicale, percussive, semble appeler la profération. C'est une remarque que Laure Adler, recevant l'écrivain le 2 septembre 2014 dans son émission radiophonique Hors-champs, formule en ces termes, après avoir parcouru pour les auditeurs un extrait de *Seuls* : « Quand on vous lit, on a envie de vous lire tout haut.¹⁶ »

Le Lien et Ce que j'appelle oublié : deux jalons sur la voie de l'expression dramatique

De manière plus marquée encore que les romans dont nous venons de parler, deux ouvrages témoignent du vif attrait que le théâtre exerce sur Laurent Mauvignier au cours des années 2000. Ils révèlent des plaisirs de lecture, qui ne sont pas, loin s'en faut, circonscrits au seul genre romanesque : comme nous allons le voir, l'empreinte de deux pièces, l'une de Duras, l'autre de Koltès, s'y fait tout particulièrement sentir. Tout se passe comme si, en suivant les pas de ces deux figures tutélaires, en dialoguant avec leurs écrits, Mauvignier s'autorisait à se montrer autre que seul romancier, sans encore assumer le statut de dramaturge.

¹⁴ Karine Germoni analyse de manière approfondie la théâtralité du premier roman de Mauvignier dans son article « Loin d'eux porté à la scène ou la transposition scénique du roman mauvignien en question », in *Écrire le contemporain...*, pp. 161-174. Y sont ainsi relevés les pièges que le premier roman de Mauvignier tend à ceux qui projettent de le porter à la scène.

¹⁵ « Je suis à l'époque très réservé sur l'idée d'adaptation de mes romans au théâtre » (L. Mauvignier, *Visages d'un récit*, p. 34).

¹⁶ Propos à écouter dans la première des quatre émissions de Hors-champs consacrés à Laurent Mauvignier en septembre 2014, disponible à l'adresse suivante : <https://www.franceculture.fr/emissions/hors-champs/laurent-mauvignier-14> (consultée le 18 juin 2020).

C'est en effet à pas feutrés que s'opère, aux yeux du public, le rapprochement de l'œuvre mauvignienne avec le théâtre. La preuve en est qu'à sa parution, en 2005, la plupart des journalistes classent *Le Lien* dans la même catégorie générique que les précédents ouvrages de l'auteur : « Chaque nouveau livre de « Laurent Mauvignier arrive comme une rencontre longtemps attendue. *Le Lien*, son cinquième roman, marque une étape dans une œuvre commencée il y a six ans avec *Loin d'eux* [...].¹⁷ » À leur décharge, aucune indication ne vient préciser la nature de ce texte qui, sur quarante-huit pages, fait dialoguer deux personnages qui ont jadis formé un couple : l'absence du mot « roman », sur la couverture du livre, pour discrète qu'elle soit, traduit cependant bien une évolution, sinon une anomalie, dans le fil d'une production littéraire qui a jusqu'ici toujours signalé de manière explicite son appartenance à ce genre. De fait, le mot est lâché : dialogue. Il ne s'agit plus ici de l'expression de pensées qui rapportent au besoin les propos de tel ou tel personnage, mais bien de paroles que les protagonistes s'adressent directement l'un à l'autre.

Elle et Lui en sont les énonciateurs : la désignation des personnages, la composition des échanges en un seul ensemble sans subdivision en acte ou en scène font songer à certaines pièces de Duras.¹⁸ Laurent Mauvignier a rappelé à de multiples reprises la fascination que cette autrice a exercée sur lui par le rythme et la concision de son écriture mais encore par les thèmes qu'elle a abordés.¹⁹ Lisons les premiers mots du *Lien* pour préciser ce sentiment :²⁰

LUI. – Les nuits maintenant vont être douces. Bientôt, il n'y aura plus à fermer les fenêtres pour dormir ; on pourra laisser les volets entrouverts et la fraîcheur viendra d'elle-même remplir la maison.

ELLE. – Oui, c'est vrai, dans quelques semaines déjà ce sera l'été... C'est une saison que je supporte mal, tu sais, depuis tout le temps. Je ne sais pas pourquoi. Ce sera sans doute encore plus pénible pour moi, cette année.

¹⁷ C. Sauvage, *Le Miracle Mauvignier*, « Le Journal du dimanche », 3 avril 2005, rubrique Revue de presse, site de l'auteur, cf. l'adresse suivante, consultée le 18 juin 2020 : <https://laurent-mauvignier.net/le-lien-laurent-mauvignier-recits-et-autres.html>.

¹⁸ Je renvoie le lecteur à mon article, « *Le Lien* : entre roman et théâtre, Duras et Mauvignier », in *Écrire le contemporain...*, pp. 117-126.

¹⁹ Notamment dans la première des quatre émissions qui lui consacre Laure Adler en 2014 sur France Culture (<https://www.franceculture.fr/emissions/hors-champs/laurent-mauvignier-14> (consulté le 18 juin 2020)).

²⁰ L. Mauvignier, *Le Lien*, Minuit, Paris, 2005, p. 9.

Présence du couple, nécessité de la fuite de l'un des deux amants, attachement à une maison où s'est développée leur passion : autant d'éléments qui font songer plus particulièrement à *Agatha*, courte pièce de soixante pages publiée en 1981. Là où le texte de Duras précède le départ de l'un des deux amants, celui de Mauvignier donne, comme en miroir, à lire leurs retrouvailles. Si l'œuvre de 2005 voit l'homme prendre la route pour éprouver la relation qui l'unit à sa compagne, c'est la femme qui, chez Duras, part pour préserver la flamme de la passion. Composant son ouvrage en dramaturge, l'écrivaine ouvre sa pièce par un long passage descriptif qui dépeint le décor où se rencontrent les personnages et éclaire ensuite régulièrement le jeu des comédiens par des indications diverses, comme ici : « *Ils bougent sans parler puis de nouveau s'immobilisent et parlent. Ils ne parlent jamais dans le mouvement*²¹. » Rien de tel, dans *Le Lien* : Mauvignier ne s'éprouve pas encore comme un auteur dramatique. Si chaque intervention des personnages y est précédée de la reprise, usuelle au théâtre, de l'identité du locuteur, aucun indice ne confirme qu'une mise en espace de son texte soit attendue : comme le résume Patrick Kéchichian dans un article publié dans *Le Monde*, « Pour son cinquième livre, Laurent Mauvignier a effacé de la couverture le mot "roman". Bien qu'il s'agisse d'un dialogue que l'on pourrait fort bien imaginer interprété sur une scène, le mot "théâtre" ne vient pas le remplacer.²² »

Avec *Ce que j'appelle oubli*, Laurent Mauvignier franchit une étape de plus sur la voie qui le mène à l'écriture dramatique. Un mot figure cette fois sous le titre de l'ouvrage, « fiction », même s'il n'annonce toujours pas une franche rupture avec les romans qui le précèdent. Ce mot semble plutôt suggérer l'écart que l'auteur souhaite instaurer entre son œuvre et le fait divers dont il s'inspire, celui du passage à tabac, mortel, d'un jeune Martiniquais par des vigiles dans la réserve du magasin Carrefour de la zone commerciale de Lyon la Part-Dieu. Mais il transcrit également la nature étrange, hors norme, de ce texte dans lequel un homme s'adresse au frère de la victime pour en célébrer la mémoire. Comme dans *Le Lien*, une franche théâtralité s'invite par la

²¹ M. Duras, *Agatha*, Minuit, Paris, 1981, p. 50.

²² P. Kéchichian, titre de l'article non communiqué, « Le Monde », 17 juin 2005, rubrique Revue de presse, site de l'auteur, cf. l'adresse suivante, consultée le 18 juin 2020 : <https://laurent-mauvignier.net/le-lien-laurent-mauvignier-recits-et-autres.html>. *Le Lien* a été porté à la scène en 2007 par Laurence de la Fuente dans une coproduction Pension de famille et Théâtre national Bordeaux Aquitaine, avec Françoise Lebrun.

présence de cette parole, ici monologale,²³ qui se dévide au gré de cinquante-cinq pages : « c'est tout, tu comprends, il avait juste envie d'une bière, tu sais ce que c'est l'envie d'une bière, il voulait rafraîchir sa gorge et enlever ce goût de poussière qu'elle avait et qui ne le lâchait pas, va savoir, un jour comme aujourd'hui²⁴ ».

En mentionnant, dans les entretiens qu'il accorde à la parution de l'ouvrage, l'influence qu'une pièce a exercée sur son écriture²⁵, Laurent Mauvignier cherche peut-être à affirmer plus nettement son désir de théâtre : « En allant chez des amis, je me suis arrêté dans une librairie à côté de chez eux pour leur offrir *La Nuit juste avant les forêts* de Koltès.²⁶ » (Vernay, 2012) Écrite pour le comédien Yves Ferry, cette pièce dépourvue de didascalie est toute entière mue par une coulée, inachevée bien qu'interrompue, de propos portés par l'énergie de l'alcool qu'a ingurgité le personnage dans sa quête d'un toit pour passer quelques heures avant le lever du jour : un texte qui se lit aussi bien qu'il se dit, de par son équation complexe entre adresse à un inconnu invisible du public et enchevêtrement de plusieurs épisodes de vie énoncés sous forme de courts récits.²⁷ Mauvignier publie cependant, cette fois encore, son texte sans invitation à le mettre en espace, alors que Koltès avait non seulement présenté son ouvrage comme une pièce, mais l'avait lui-même mis en scène.²⁸

Pour autant, il n'est pas surprenant que *Ce que j'appelle oubli* ait immédiatement suscité l'intérêt de femmes et d'hommes de théâtre,²⁹ comme le reconnaît l'auteur quelques années plus tard au micro de Laure Adler : « C'est vrai que je pensais quand même à Koltès en écrivant ça évidemment et, du coup, il y avait quand même l'idée

²³ Ce qui n'empêche pas la polyphonie par le tressage répété de multiples discours rapportés, comme on l'observe à la page 57 où la victime s'exprime sans autre détour : « je l'entends dire, j'ai aimé me protéger de la pluie sous le store d'un magasin ou dans une cabine téléphonique. » (L. Mauvignier, *Ce que j'appelle oubli*, Minuit, Paris, 2011).

²⁴ *Ivi*, p. 8.

²⁵ À notre connaissance, Laurent Mauvignier ne mentionne *Agatha* dans aucun des entretiens qu'il a accordés ou des écrits qu'il a publiés.

²⁶ M.-C. Vernay, *Le corps est dans l'écriture du texte*.

²⁷ B.-M. Koltès, *La Nuit juste avant les forêts*, Minuit, Paris, 1988.

²⁸ Je renvoie ici le lecteur à l'article de Michel Bertrand, « Roman/théâtre : le quasi-monologue, de *La Nuit juste avant les forêts* à *Ce que j'appelle oubli* », in *Écrire le contemporain...*, pp. 127-136.

²⁹ De 2012 à 2020, on ne recense pas moins de sept mises en scène de *Ce que j'appelle oubli* en langue française, en comptant la proposition de Denis Podalydès. La plus singulière est sans doute celle du chorégraphe Angelin Preljocaj, qui transpose l'œuvre sous forme de ballet en conservant l'intégralité du texte.

d'un texte écrit un peu pour le plateau.³⁰ » Denis Podalydès, qui a prêté sa voix et sa présence à ces mots dans l'espace du Studio-théâtre de la Comédie-Française au cours de la saison 2011-2012, a recueilli les louanges du public comme de la presse : « Grand livre, grande interprétation, grand théâtre.³¹ » Pour le comédien, porter à la scène cette œuvre constituait une évidence : « J'ai eu une telle émotion que je me suis dit : il y a du théâtre dans ce livre comme dans toute l'œuvre de Laurent, on sent que ce style cherche un corps pour s'incarner. »³²

Le goût de Laurent Mauvignier pour le récit, combiné à l'intérêt qu'il accorde à la parole et au corps de ses personnages, a produit des romans puissants, d'une indéniable théâtralité. La séduction qu'ils ont exercée sur des praticiens de la scène et la familiarisation avec le plateau que la rencontre de l'écrivain avec la Compagnie des Possédés a induite ne sont pas étrangères au fait qu'il accède, au début des années 2010, au statut de dramaturge.

2012-2016 : UNE ŒUVRE THÉÂTRALE PLEINEMENT ASSUMÉE

La publication de la pièce *Tout mon amour*, en septembre 2012, constitue un tournant dans l'œuvre de Laurent Mauvignier. Après avoir étudié selon quelles modalités se déploie cette nouvelle pratique littéraire, confirmée en 2015 par la parution de *Retour à Berratham* et l'année suivante par celle de *Une légère blessure* (deux ouvrages dont la couverture porte également la mention « théâtre »), nous montrerons que l'infléchissement qu'adopte le récit dans les productions romanesques qui voient le jour à la même période semble lui aussi attester la pérennité de la voie dramatique qu'emprunte désormais l'écrivain.

Le théâtre, nouvel espace d'expérimentation artistique

³⁰ Cf. la quatrième émission du cycle de Hors-champs consacré en septembre 2014 à Laurent Mauvignier, disponible à l'adresse suivante : <https://podcloud.fr/podcast/hors-champs/episode/laurent-mauvignier-4-slash-4-avec-denis-podalydes> (consultée le 18 juin 2020).

³¹ A. Héliot, *Denis Podalydès, le souffle du consolateur*, « Le Figaro », article du 17 avril 2012, disponible sur le site de Laurent Mauvignier dans la rubrique Spectacles : <https://laurent-mauvignier.net/assets/figaro-17042012.pdf> (consulté le 18 juin 2020).

³² Cf. la quatrième émission du cycle de Hors-champs consacré en septembre 2014 à L. Mauvignier.

À lire les propos qu'il a formulés à ce sujet depuis une quinzaine d'années, il semble bien que le théâtre soit perçu par Laurent Mauvignier comme un moyen d'apporter un souffle nouveau à une écriture avant tout conçue comme romanesque :³³

[...] L'idée d'une écriture d'un autre art me brûle les doigts, non pas pour échapper au roman, mais au contraire pour le sauver de l'inertie qui le menace en permanence. Il faut le relancer en s'attaquant à ce qui risque de le figer dans une forme trop maîtrisée ou trop identifiée, qui pourrait rejouer son reflet à l'infini, dans une répétition toujours plus stérile.

Pour lui, le théâtre est donc, avec le cinéma³⁴, le grand *autre* du roman. Les termes qu'il emploie pour désigner ce genre « plus exigeant³⁵ » disent l'attraction qu'il éprouve envers lui, attraction mêlée de crainte qu'atteste également la citation suivante : « L'écriture, il faut la vivifier. Il faut préserver son énergie, son élan, sa naïveté si précieuse. Je ne veux pas *savoir faire*, il faut autre chose. Une forme renouvelée pour nourrir le roman. Une forme dangereuse pour dialoguer, peut-être, avec lui ; un autre art, un autre possible.³⁶ »

Tout mon amour (2012) est pour lui l'occasion de se confronter enfin pleinement au théâtre et à ses ornières. La critique, à l'image d'Emily Barnett, accueille positivement le fait que le romancier s'essaie à ce genre : « Pour un auteur travaillé depuis toujours par la question de l'oralité, cette incartade dans le théâtre n'est presque pas une surprise.³⁷ » Les didascalies affluent, pour définir le lieu, les déplacements, les gestes des personnages, éléments auxquels ses romans accordaient déjà une place notable. Au déploiement de la phrase, au dévidement des mots sur la page qui caractérisaient jusqu'ici son œuvre romanesque, Mauvignier préfère les échanges brefs et les silences, attentif à ces scories qui disent, par et au-delà de la parole, une même difficulté à communiquer, à se comprendre, à vivre ensemble : « La longue didascalie finale de *Tout mon amour* le manifeste, où les regards ne suppléent que très provisoirement au manque de paroles, avant de s'éteindre à leur tour et de laisser la Mère seule, assise, le

³³ L. Mauvignier, *Visages d'un récit*, p. 28.

³⁴ Comme nous l'avons déjà noté, Mauvignier explore aussi le cinéma (scénario, courts-métrages). Il n'est pas anodin que deux de ses romans aient donné lieu à un film : c'est le cas de *Continuer*, réalisé par Joachim Lafosse et sorti sur les écrans en janvier 2019, et de *Des Hommes*, dont Lucas Belvaux vient de terminer le montage à l'heure où nous écrivons.

³⁵ *Ivi*, p. 18.

³⁶ *Ivi*, p. 29.

³⁷ E. Barnett, *Les Revenants*, « Les Inrockuptibles », 17 octobre 2012, rubrique Revue de presse, site de l'auteur, disponible à l'adresse suivante : <https://laurent-mauvignier.net/tout-mon-amour-laurent-mauvignier-theatre.html> (consultée le 18 juin 2020).

regard fixe, face au public.³⁸ » Une forme de sécheresse au sujet de laquelle l'auteur se sent tenu de s'expliquer : « Il faut se résoudre à donner le minimum à l'espace de l'écrit pour qu'il puisse s'élaner sans rien écraser, ce qui est difficile pour quelqu'un dont l'habitude est de laisser toute la place à la langue. Ici, il faut accepter le risque d'une écriture décevante.³⁹ » Aux côtés des Possédés, qui créent sa pièce en 2012, il mesure également les difficultés que pose au créateur la réalité du plateau : les échanges qui ont nourri l'ouvrage *Visages d'un récit* éclairent cette genèse, qui a balancé entre différentes formes avant de s'affirmer comme un texte de théâtre.⁴⁰ L'austérité relative du style à laquelle l'écrivain s'est astreint ici se trouve sensiblement atténuée dans la pièce qu'il signe ensuite, *Retour à Berratham*.

Ce léger infléchissement tient sans doute à la nature de cette œuvre, à son origine même. Fruit de la rencontre de Mauvignier avec Angelin Preljocaj, à qui *Ce que j'appelle oubli* a inspiré un ballet, *Retour à Berratham* est, pour reprendre les termes du chorégraphe, une « tragédie épique⁴¹ », que se chargent d'interpréter trois comédiens et onze danseurs. Dans cette expression, affleure une tension entre drame et récit qui invite le romancier à transgresser ouvertement la frontière entre les genres « pour inventer une forme hybride qui soit [sic] pas seulement de la danse, du théâtre, ou du théâtre dansé.⁴² » Empruntant à la tragédie antique son art de manier les chœurs et à ses premiers romans leur structure polyphonique, l'auteur confie à certains personnages le soin de relater l'action que le plateau donne à voir simultanément : un peu comme on l'observe dans les dernières scènes des *Paravents* de Jean Genet, ces êtres, dotés par la mort d'une vision en surplomb, commentent les agissements d'autres personnages dont le sort se joue en contrebas. Faisant naviguer l'action au gré de leurs conversations – qui occupent une cinquantaine de pages sur les soixante-huit que compte la pièce –, les

³⁸ C. Brun, « Déjà tout contre le théâtre », p. 185. Pour citer à nouveau cet article, « Le théâtre, pas plus que le roman, n'est le lieu du dialogue heureux. » (*ivi*, p. 182).

³⁹ L. Mauvignier, *Visages d'un récit*, p. 49.

⁴⁰ « [...] *Tout mon amour* est, au départ, un scénario. Ou plutôt, c'est un scénario commencé, raté, inachevé, écrit par un romancier qui l'a abandonné avant de le reprendre, de le transformer, à partir de cet échec, en pièce de théâtre. Sauf que le texte a continué de se déplacer et de chercher d'autres formes, en revenant, via le théâtre, au cinéma. » (*ivi*, p. 11).

⁴¹ E. Bouchez, *Festival d'Avignon 2015, Angelin Preljocaj*, Supplément à *Télérama*, n°3416, juillet 2015, p. 9.

⁴² G. David, *Retour à Berratham, Entretien avec Angelin Preljocaj*, « La Terrasse/Avignon en scène(s) », n°234, juillet 2015, p. 117.

hommes et les femmes qui composent les chœurs de *Retour à Berratham* peuvent également faire référence à des épisodes plus anciens, comme le mariage de Katja, que recherche fébrilement le jeune homme au centre de la fable. Le texte, rythmé par les brefs dialogues qu'ils énoncent, est donc essentiellement assumé par des récitants dont la parole s'interrompt par instants pour nous faire entendre directement les échanges qui se jouent dans le monde des vivants :⁴³

– Le vendeur aussi commence à se dire que tout va bien se passer, qu'il va gagner sa journée, Whisky est un bon client, c'est sûr, qui sourit, qui approuve d'une moue experte en tâtant le poids de l'arme.

Whisky – Tu vas pas me forcer à venir te chercher? Qu'est-ce que t'as, Patron? Il y a plus de bons ouvriers, c'est ça?

– L'autre supplie d'un filet de voix bouleversée et si laid à entendre que certains détournent les yeux et que d'autres, d'un œil sévère, veulent qu'on en finisse. Alors Whisky allonge le bras et d'un seul coup, à peine un soubresaut, un mouvement large et ample il tire et Patron –

Karl – Enlevez-moi ça!

– Tombe dans un bruit mat. Karl se sent si fier de Whisky et si heureux de se débarrasser de Patron.

S'accordant à saluer l'écriture tranchante et poétique de Mauvignier, la critique a salué le délicat équilibre observé entre dialogue et récit : une variation théâtrale audacieuse des tentatives polyphoniques de ses premiers romans⁴⁴.

La sobriété qui caractérise *Une légère blessure* place plus ouvertement cette pièce publiée en 2016 dans le prolongement de *Tout mon amour*. Ce trait semble même s'accuser, comme s'il s'agissait de s'écarter par-là de la teneur sensiblement plus baroque de *Retour à Berratham* : à l'évocation d'un conflit engageant le sort de tout un peuple, succède la peinture d'un drame familial ; à la multiplicité des lieux et à l'omniprésence du danger, le confort d'une salle à manger, le calme apparent des préparatifs d'une réunion familiale ; aux analepses et aux prolepses, la correspondance entre la durée du spectacle et celle de l'action. Loin du dispositif complexe de *Retour à Berratham*, qui mobilisait une douzaine de personnages identifiés, Mauvignier écrit cette fois une pièce pour une seule interprète : dans l'attente de l'arrivée de ses plus proches parents, qu'elle a invités à dîner, une femme d'une quarantaine d'années donne

⁴³ L. Mauvignier, *Retour à Berratham*, Minuit, Paris, 2015, pp. 53-54.

⁴⁴ Cette alternance de récit et de prise de parole peut, à son tour, avoir influencé la composition du dernier roman de Laurent Mauvignier, *Histoires de la nuit*, qui joue beaucoup de ce procédé : les dialogues que comprend cet ouvrage y sont ainsi souvent fragmentés par des inserts où se fait entendre la voix du narrateur, porteuse du point de vue d'un personnage sur l'action.

libre cours à ses pensées. La domestique à qui elle s'adresse nous demeure invisible et, faute de maîtriser la langue, ne s'exprimera pas plus, mais sa seule présence garantit la vraisemblance de la confiance de sa patronne.

Les trois pièces que Laurent Mauvignier a signées jusqu'ici engagent un subtil dialogue avec son œuvre romanesque – la construction de *Une légère blessure* entre ainsi en résonance avec celle d'*Apprendre à finir*, où le récit est lui aussi porté par un seul personnage, une femme qu'a elle-même blessée la trahison d'un homme – en même temps qu'elles témoignent, par les différences qu'elles entretiennent les unes avec les autres, d'un souverain besoin de sortir des cadres établis, y compris de ceux que son écriture est susceptible d'instaurer. À mesure que se développe ce versant de l'œuvre mauvignienne, le roman tend quant à lui à montrer un certain infléchissement de ses caractéristiques, comme nous l'observerons avant de conclure.

Un changement de narration dans les romans de la dernière décennie

Il semble en effet que l'intérêt croissant de Laurent Mauvignier pour le théâtre ait fait évoluer les modalités du récit dans ses romans, qui délaissent peu à peu le mode de narration intérieur. Depuis une décennie, s'opère ainsi une dissociation entre l'instance qui relate l'histoire et l'instance qui la vit, que traduit le recul de l'emploi de la première personne du singulier⁴⁵. Bien que ce processus ne soit pas totalement linéaire – *Ce que j'appelle oubli* recourt à un locuteur, en 2011⁴⁶ –, l'auteur le confirme en septembre 2014 au micro de Laure Adler, qui louait son art de « faire entendre des voix » : « J'ai travaillé beaucoup dans ce sens-là même si c'est peut-être un peu moins vrai dans ce que j'essaie de faire aujourd'hui.⁴⁷ » Cette évolution s'orchestre en deux temps : une phase au cours de laquelle narrateurs hétérodiégétique et homodiégétique se partagent – ou semblent se partager – le récit ; une phase où s'affirme un narrateur en

⁴⁵ En effet, comme le note L. Mauvignier, « Le théâtre est le lieu du poème ; c'est le lieu de la voix » (*Visages d'un récit*, p. 52) : son roman se doit donc d'emprunter d'autres voies.

⁴⁶ Mais ce locuteur possède lui-même un statut complexe, entre personnage véritable et récitant élégiaque : l'histoire n'est d'ailleurs pas racontée de son point de vue mais privilégie celui de la victime, tout en donnant accès aux pensées et aux sentiments d'autres personnages, dont ses bourreaux. Ainsi, le mode de narration intérieur est dévoyé par une focalisation qui oscille entre focalisation interne et focalisation zéro, pour reprendre la terminologie de Gérard Genette (*Figures III*, Seuil, Paris, 1972).

⁴⁷ Cf. la première des quatre émissions du cycle que nous avons déjà mentionné à plusieurs reprises au fil de cet article, disponible à l'adresse suivante : <https://www.franceculture.fr/emissions/hors-champs/laurent-mauvignier-14> (consultée le 18 juin 2020).

surplomb, qui donne tour à tour aux différents points de vue des personnages l'occasion de s'exprimer.⁴⁸

Nous prendrons *Seuls* et *Des hommes* pour illustration du premier cas de figure. Sous-tendu, comme *Loin d'eux*, *Ceux d'à côté* et, plus tard, *Dans la foule*, par une construction polyphonique de monologues intérieurs, *Seuls* affirme en effet moins visiblement l'identité et la présence de ses narrateurs successifs. Le roman paraît ainsi débiter grâce au truchement d'une instance hétérodiégétique dont le point de vue omniscient permet de combiner une double posture idéale pour cerner les enjeux de l'intrigue : une vision en surplomb et un accès privilégié au personnage de Tony. Jeune homme dont ses proches ont récemment perdu la trace, il est en effet immédiatement l'objet d'une description physique et psychologique qui le présente comme le héros – tout antihéroïque – du roman. Il faut en arriver à la quarante-quatrième page pour que se manifeste enfin, au détour d'une phrase, le pronom de la première personne « m' », simple lettre qui révèle soudain la présence du père de Tony et son statut de narrateur. Un regard subjectif, donc, qui dessine *a posteriori* le portrait de ce personnage, occupé depuis le début de l'œuvre à broser celui de son fils. Car ce sur quoi s'interroge Mauvignier dans *Seuls*, c'est encore la relativité des points de vue, ce dont témoigne, quelques pages plus loin, à l'occasion d'un changement de partie, le choix de faire d'un autre individu le narrateur de l'histoire. Sa voix se fait entendre tout aussi discrètement que la première, le lecteur ne découvrant qu'au bout de dix pages que le récit est assumé par un nouveau personnage, le petit ami de Pauline, la jeune femme dont est maladivement épris Tony : « Elle était là, entièrement à cet homme et ce regard qu'elle avait, si large, perdu, presque effrayant tant il attendait : et puisque l'homme était venu pour s'accrocher à ce regard qu'elle avait, les yeux verts, presque gris sous les larmes, cet homme s'en souviendra, oui, il se souviendra de ça, je me souviendrai toujours, puisque cet homme qui est revenu, c'est moi.⁴⁹ » Ainsi, en accordant la parole à un personnage qui n'appartient pas au cercle de Tony, l'écrivain aborde l'intrigue sous un

⁴⁸ Nous renvoyons à l'article de David Vrydaghs, qui s'intéresse de plus près à cette question dans son article « Polyphonie et dispositif narratif dans *Des hommes* de Laurent Mauvignier », in *Écrire le contemporain...*, pp. 75-89).

⁴⁹ L. Mauvignier, *Seuls*, Minuit, Paris, 2004, p. 109.

angle différent et étoffe cette fois le portrait de Pauline, au besoin en rapportant directement ses propos.⁵⁰

Des hommes, quatre ans plus tard, accentue ce trait en distribuant la conduite du récit entre deux instances narratives dont l'une, étape notable de l'évolution qui nous occupe, n'est pas un personnage : c'est elle à laquelle recourt Mauvignier dans la partie centrale du roman, « Nuit », qui nous plonge au cœur de la guerre d'Algérie, événement traumatique pour les deux cousins, Rabut et Bernard/Feu-de-Bois, qui sont les figures principales de l'œuvre. Ce récit, assuré par un narrateur hétérodiégétique, permet de confronter des points de vue aussi divers que ceux d'Idir et d'Abdelmalik, deux Arabes engagés aux côtés de l'armée française, celui de Châtel, soldat pacifiste en butte à la réprobation de ses camarades, ou encore celui de Bernard, dont le racisme est contrarié par un bon sens terrien qui lui rend légitime la lutte menée par les fellagas. Le second narrateur, qui relate les récits qui encadrent cette partie historiquement plus ancienne, n'est autre que le personnage de Rabut. Tout comme dans *Seuls*, il met non seulement un certain temps à dévoiler son identité, mais encore son existence même. C'est au début du roman que se manifeste le mieux, là encore, son hésitation à affirmer sa présence. Ainsi, ce n'est qu'au bout de deux pages que Rabut se détache de l'assistance – réunie à la fête organisée en l'honneur de Solange – par l'emploi du pronom personnel « nous », et quelques lignes supplémentaires sont encore nécessaires pour qu'il recoure enfin à la première personne du singulier : « [...] moi aussi je reverrai chaque scène en m'étonnant de les avoir chacune si bien en mémoire, si présentes.⁵¹ » Comme le note David Vrydaghs, « Il faudra toutefois attendre encore une vingtaine de pages pour que son nom apparaisse au détour d'une conversation avec Patou, la tenancière du café local.⁵² » Par l'alternance de ces deux types de narration – et la multiplicité des sensibilités auxquelles nous donne accès le narrateur en surplomb du récit central du roman –, se dessine un tableau tremblé de l'Histoire, comme on le dit d'une photographie dont le flou révélerait, en même temps que son objet, le sujet qui tient l'appareil et, par là-même, l'impossibilité de prétendre à une impartialité du regard.

⁵⁰ *Ivi*, pp. 141-145.

⁵¹ L. Mauvignier, *Des hommes*, Minuit, Paris, 2009/2011, coll. « Minuit double », p. 12.

⁵² David Vrydaghs, « Polyphonie et dispositif narratif dans *Des hommes* de Laurent Mauvignier », p. 80.

Dans *Autour du monde*, *Continuer* et *Histoires de la nuit*, que Laurent Mauvignier publie entre 2014 et 2020, alors que son écriture théâtrale s'est pleinement affirmée, la conduite du récit est intégralement confiée à un narrateur extérieur. *Autour du monde* multiplie les intrigues – quatorze, en tout –, en marge du drame qui frappe le Japon en 2011, et propose une variante à la fois plus stable et plus perturbante que les deux exemples que nous avons développés précédemment, si l'on considère le statut des personnages : le lecteur suit en effet leurs pas au fil de quelques pages, le plus souvent intenses, avant de les quitter sans autre forme de procès, sur un mode plus délié que dans les *short cuts* et autres récits choraux habituels. Ces êtres n'ont pour point commun que le fait de vivre à la même période sur la même planète. En modifiant par instants la focale de manière vertigineuse, le narrateur hétérodiégétique affirme son omniscience non sans une certaine ironie, comme dans la prolepse suivante où le point de vue de Dieu n'a jamais autant mérité son nom :⁵³

En 2050, Stuart sera le seul survivant de cette équipée partie en voyage en mars 2011, au nord de la Tanzanie, et il s'assurera, grâce à cette photographie et à des petits-enfants enthousiastes, une renommée de baroudeur, de grand reporter animalier. Une admiration qui dépassera de loin sa vie puisqu'elle durera jusqu'à la mort de ses petits-enfants, près d'un siècle plus tard, alors que la photographie elle-même aura disparu de tous les disques durs des ordinateurs, des clouds des fournisseurs d'accès Internet et aura disparu aussi des coffres, boîtes, lieux de l'histoire familiale, pour atterrir chez un brocanteur quelconque avant de finir, pâle, grise, presque invisible, dans une benne à ordures de la banlieue de Sydney.

Continuer et *Histoires de la nuit* confirment cette tendance. L'écrivain ne renonce pas pour autant à exprimer l'intériorité de ses personnages, le discours indirect libre auquel il recourt donnant un relief tout particulier à leurs pensées, comme l'illustre cet extrait :⁵⁴

Ça oui, le cœur se retournait, Samuel était resté éperdu de honte et mortifié. Sa mère se faisait des illusions si elle pensait qu'elle pourrait changer quelque chose en lui, de lui, si elle croyait qu'il lui suffirait de prendre quelques semaines de grand air, accompagné de chevaux et de montagnes, de silence et de lacs, pour que soudain tout dans sa vie se déplie et devienne simple et clair [...].

Ainsi, malgré la distance que paraît induire le mode de narration extérieur, les personnages conservent la profondeur que leur conféraient les premiers romans où se faisait directement entendre leur ressenti. Les glissements successifs de points de vue

⁵³ L. Mauvignier, *Autour du monde*, Minuit, Paris, 2014, p. 200.

⁵⁴ L. Mauvignier, *Continuer*, Minuit, Paris, 2016, p. 86.

qu'autorise la focalisation zéro parviennent à restituer avec une acuité vibrante le regard que les uns et les autres posent sur les événements auxquels ils prennent part, tout comme la relativité de la vérité qu'ils pensent – ou aimeraient – détenir à ce sujet. Dans les grands espaces du Kirghizistan et, peut-être plus encore, dans le huis clos du hameau de l'Écart des Trois Filles Seules, où le passé les rattrape et les confronte à leurs contradictions et à leurs failles les plus intimes, chacun d'eux prend ainsi un relief saisissant. Autre facteur qui contribue à leur donner une densité particulière, leurs prises de parole, bien que toujours largement minoritaires dans l'économie de l'œuvre, s'affirment depuis *Autour du monde*, jusqu'à occuper une place notable dans *Histoires de la nuit*. Ainsi, paradoxalement, le récit à la troisième personne est l'occasion, toute proportion gardée, de faire entendre directement la voix des personnages sur le mode du dialogue, ce qu'autorisait moins aisément l'agencement de monologues intérieurs des premiers romans. Néanmoins, l'absence fréquente du tiret – voire du retour à la ligne – ainsi que la fragmentation de ces prises de parole créent, à l'instar du discours indirect libre, une forme de confusion entre le narrateur et les personnages, comme pour mieux souligner la difficulté que ces derniers éprouvent à garder leur *consistance* en présence d'autrui. *Continuer* nous en fournit à ce titre un bel exemple, aux pages 62 et 63 :

Le temps d'observer son père qui s'amuse et cherche comment il va pouvoir attaquer Sibylle [...]

Tu as de nouveaux amis ? Tu dois en avoir, non ? Une jeune divorcée comme toi, ça doit se faire des amis facilement, je veux dire, des hommes, non ?

Si elle ne mène pas la conversation ni le déroulement de la soirée, *elle va s'effondrer*⁵⁵. Elle est morte de fatigue, et soudain elle a peur que tout lui échappe.

Alors elle s'emporte. Benoît, on ne parle pas de moi ni de toi, d'accord ?

Ainsi, l'écriture théâtrale que Laurent Mauvignier expérimente depuis quelques années et l'intérêt accru qu'il accorde au cinéma jouent de diverses manières, on l'a vu, sur l'expression des pensées et de la parole de ses personnages romanesques.

Conclusion

⁵⁵ C'est nous qui soulignons.

Romancier dont l'œuvre, par la pulsation du rythme, a plusieurs fois inspiré des mises en voix et en espace saluées par le public et la critique, Laurent Mauvignier cherche constamment à éprouver son écriture. Avec humilité et audace, il a su exploiter les rencontres suscitées par son parcours artistique pour emprunter des voies de traverse qui pour bien d'autres se seraient transformées en impasses. Sensible, puissant, d'une violence qui n'exclut pas la pudeur, l'univers que dessine son œuvre se décline désormais au pluriel, sur la page comme sur les planches et sur les écrans.

Comment, en effet, mieux montrer la nécessité et la difficulté de dépasser les clivages qui séparent les êtres qu'en transgressant aussi les frontières sur le mode formel ? Ainsi, peuvent circuler, partout où leur souffle est en mesure de les porter, le lamento de cette âpre tentative et l'appel à la liberté qui l'accompagne.