

La première pièce de théâtre de Laurent Mauvignier, *Tout mon amour*, est créée en 2012 par la compagnie Les Possédés. La thématique habituelle de Mauvignier (secrets des familles, solitude, violence sociale) s’y retrouve, mais tout en utilisant pleinement les moyens de la scène (distanciation, présence physique, espace théâtral, discours rythmés).

Dans *Des hommes* de Laurent Mauvignier le présent des personnages principaux se constitue en grande partie à partir d’insistants souvenirs des événements qui se sont déroulés lors de la ‘Guerre d’Algérie’. C’est ‘la compagnie des spectres’ (pour citer un titre de Lydie Salvayre) qui rend douloureuse la vie de Feu-de-bois et de Rabut. Pareillement *Dans la foule* retravaille le cauchemar du Heysel en 1985. Comme l’indique Jean-Bernard Vray dans le *Magazine littéraire* de novembre 2012 (58-59), les nombreux textes littéraires récents où les fantômes jouent un rôle clé ont souvent comme point de départ la deuxième Guerre mondiale et la Shoah, mais parallèlement d’autres disparitions suscitent des traumatismes comparables où la ‘revenance’ est symptomatique. Dans la plupart des romans de Laurent Mauvignier publiés de ce jour la portée spectrale d’un passé mal digéré joue un rôle important.

Tout mon amour ouvre une nouvelle dimension dans l’œuvre de l’auteur, ne serait-ce que parce que c’est sous la forme d’une pièce de théâtre qu’il s’exprime cette fois-ci. Dans un entretien qui figure sur le site des Éditions de Minit (réalisé par la librairie Mollat) il souligne lui-même les différences essentielles qui distinguent le théâtre du roman avec comme premier élément le fait que le texte écrit doit tenir compte du jeu des acteurs. Les ellipses, les répétitions, les hésitations, les enchaînements suivent, accompagnent, inspirent la présence physique des acteurs sur la scène. Ces questions de rythme et de tempo ont été particulièrement relevées dans la pièce et elles donnent même

lieu à une typographie spécifique où les silences, les superpositions et les interruptions sont précisés. Ce traitement minutieux est lié à la fable qui présente une quête et une série de rencontres marquées par l'ambiguïté, la confusion et la dérive.

La quatrième de couverture nous donne un résumé express :

A la mort de son père, un homme revient dans la maison où il a passé son enfance, près du bois où sa fille a disparu dix ans plus tôt. L'enterrement, les affaires familiales à régler : sa femme et lui veulent faire vite et ne pas s'attarder.

Sauf que leurs souvenirs les attendent, que les morts ne le sont pas pour tout le monde et que, parfois, les disparus resurgissent.

En quatorze séquences, que l'on pourrait considérer comme deux fois sept dans cette danse des doubles, les relations et les rencontres alternent et se complètent sans que vraiment leur ambiguïté soit levée. Le père et la mère se confrontent dans des disputes et des discussions qui les rapprochent et éloignent tout à tour ; le fils est appelé à la rescousse pour sonder la réalité de l'actualité mais celui-ci préfère s'y soustraire ; le grand-père mort pour les uns ne l'est pas toujours pour son fils et partant revit devant le public ; la fille Élixa revient du lieu du rapt et apporte des 'preuves', mais est-ce vraiment elle ? Si le père a tendance à y ajouter foi, la mère rejette furieusement « cette folle », et elle menace constamment d'appeler les gendarmes. Ainsi se solde, au-delà même de la mort, la principale caractéristique de l'œuvre de Mauvignier, à savoir une solitude inguérissable et interminable. Le grand-père exprime cet aspect-là de manière insistante dans un monologue central (séquence 7) :

C'est bizarre, même mort, je suis seul.

Je dois pas l'être encore assez – je veux dire mort, parce que, pour ce qui est de la solitude, ça...

Ceci d'ailleurs ne passe pas sans qu'un clin d'œil n'allège la performance de l'aïeul : il exprime son vif désir de faire une belote (et rebelote). Ceci participe aussi d'ailleurs de l'incertitude traditionnelle au sujet des fantômes : ils manient force farces et attrapes. On l'observe déjà chez les romantiques comme Hoffmann et chez les auteurs 'gothiques' comme Beckford, alors que les créations qui relèvent du fantastique moderne en abondent. C'est souvent un rire cyclothymique qui s'exhibe comme l'autre face d'un état dépressif.

L'autre fantôme est donc la jeune fille Elisa. L'histoire qui s'esquisse peu à peu fait deviner qu'à l'âge de six ans elle a disparu un jour terminant une promenade sauvage entre les mains d'un maniaque. Aujourd'hui, dix ans après, elle aurait su se libérer et revenir hanter les lieux d'autrefois et les per-

sonnes abandonnées. Elle demande au père de venir voir la caravane où elle demeure et en guise de preuves elle apporte une boîte contenant des souvenirs, des vêtements, des jouets, et autres bricoles. Le père s'empare de cette boîte et la montre à la mère afin de la persuader, mais celle-ci préfère l'ignorer. A plusieurs reprises elle chasse la jeune femme qui selon elle serait plutôt une vagabonde traînant le long des routes. En elle pourtant se déploie toute la complexité de la 'fantomatisation'. Le doute persistera jusqu'à la fin si elle a une existence réelle ou non, ce qui est dans la nature du fantastique. La condition indéfinie pourtant remue tout un ensemble de motifs et de motivations. L'histoire qu'elle raconte est fort suspecte et sent notamment le littéraire à plein nez : par là elle glisse plutôt dans le domaine des contes, des histoires merveilleuses qu'on nous raconte pour pallier l'absurdité de l'existence. C'est le conte de la Belle et la Bête qui narre son aventure avec des traces du Petit Chaperon rouge (des pièces vestimentaires dans la boîte). La jeune femme en racontant cette histoire répond peut-être au désir du père d'halluciner sa petite fille dans la forêt des contes¹. Le père tente de parer le manque que la mort du grand-père actualise en s'attachant à ces fétiches. La peinture romantique du 'monstre', de ses chiens, de ses attributs augmente encore la teneur hallucinatoire de la fable qu'Elisa débite dans son long monologue de la séquence 9 :

C'était un homme qui ne ressemblait à aucun des hommes que j'avais vus avant lui [...] Il n'était pas différent pourtant, non il était juste plus inquiet et il ne dormait jamais. [...] Il parlait de lui. Il parlait des hommes qui étaient plus mauvais que lui. Il disait que ce mal, le mal, il le faisait pour éviter pire encore et pour me protéger du monde. [...] Je jouais avec les chiens et je voyais le ciel et je voyais l'air et puis – et puis il m'a promis que mes parents n'ont pas existé.

Il m'a promis que je n'ai jamais été blonde.

Il m'a promis que je serais pardonnée un jour d'avoir désobéi. (81-83)

A la fin de ce monologue, cette parole solitaire (*Au public ou à elle-même*, dit la didascalie), elle va s'adresser tout de même à son frère et elle termine sur un autre ton, sortant du règne des images fascinantes pour se reconnaître dans le nom :

N'aie pas peur... C'est Dieu qui a voulu que je sois ta sœur. Lui qui a voulu qu'on m'appelle Élisabeth parce que dans mon prénom on voit le mot asile comme dans un miroir. Un asile, oui, pour toi, pour nous tous, pour moi aussi. Comme un refuge pour toi aussi, parce que, tu sais, mon prénom était comme une maison et jamais personne n'a réussi à me faire oublier mon prénom. Mon prénom était comme une maison et c'était comme un creux dans un rocher où j'ai pu me tenir blottie et ça, ça, personne ne peut le casser ni le prendre. (84-85)

Elle est tantôt réelle, tantôt son nom, tantôt fille de fable et tantôt (et ultimement) persona, c'est-à-dire personnage de théâtre, masque et parole rituelle. Le théâtre ressuscite les morts, nous inspire un mélange de pitié et d'effroi à leur égard, l'espace d'une représentation.

Dans la scène 12 le fils s'adressera à son tour à Elisa pour raconter que la famille a tout fait pour combler le vide, pour effacer le manque : voyages, fêtes, travaux. Et lui qui de sa façon aurait dû remplacer l'absente, ce qui a empêché qu'il soit lui-même. A la fin de cette séquence ils tombent dans les bras l'un de l'autre et « *s'étreignent, à la limite de l'impudeur* » (101).

Ce n'est que vers la fin de la pièce que toute la constellation familiale se met en place par les précisions qui sont ajoutées concernant la position de la mère. Jusque là elle a surtout reculé devant le cours des événements. Mais il va s'avérer que c'est la forme totalitaire d'amour qu'elle voue à sa fille qui par force de double bande détruit celle-ci et les autres avec. La mère veut posséder sa fille intégralement telle qu'elle fut et ne peut plus être aujourd'hui, le fils étant l'image des changements inacceptables en comparaison avec Elle. Symptomatiquement Elisa veut montrer à la mère comme preuve de son existence la cicatrice du fer à repasser, marque indélébile d'un amour maternel qui brûle tout. Le titre de la pièce met à la place la plus visible, trop visible, la formule déterminante : « tout mon amour ». Et quand l'auteur dans l'entretien mentionné affirme que les trois o dans ce titre l'ont frappé, il met le doigt sur cette fermeture du cercle familial, sur sa claustration qui refuse son droit d'asile à Elisa. C'est le repli sur soi-même, l'arrêt sur le stade du miroir qui combine le 'tout', le 'mon' et cet amour qui ne permet aucune distanciation.

C'est justement ce ressort qui permet une évidente théâtralisation de la problématique centrale, notamment de par la spatialisation des affects, du désir. La prise de distance et l'impossibilité de s'en aller, de bouger, la dialectique entre la course et la stagnation extériorisent exemplairement l'évolution des sentiments, le défilé catastrophique. Et bien sûr ce va-et-vient des protagonistes, leur fuites et leur rapprochements, s'amalgament parfaitement avec l'apparition et l'évanescence des fantômes. En outre l'espacement scénique qui, de séquence en séquence, module le roman de famille fait ricochet dans le débit qui se hâte de stase en stase, qui trébuche sur ses bégaiements, qui se fige dans ses angoisses pour mieux se lancer dans ses sursauts de panique. Suivons cette piste en détail pour mieux entrer dans le dynamisme scénique.

La prise de distance, l'art de régler une juste distance, est au cœur de la réflexion psychanalytique. Freud, dans *Au-delà du principe de plaisir*, a développé cette thématique à partir de l'expérience observée avec son petit-fils

Ernst qui, faisant rouler une bobine hors de la portée de la vue pour la faire se rapprocher ensuite, mimait ainsi la présence et l'absence de la mère. Ainsi il réussissait à maîtriser mentalement (et physiquement) l'interdépendance avec 'maman'. Donald Winnicott en Angleterre et J-B Pontalis en France ont plus spécifiquement travaillé sur ces questions relationnelles et transitionnelles ainsi que sur les moyens substitutifs. La parole d'autre part aliène dans un sens le sujet de soi, mais permet aussi par l'acceptation de cette prise de distance de vivre socialement. La pathologie que Freud décrit en se penchant sur une intimité trop figée amène la notion d'*Unheimlich*, l'étrangeté familière, menaçant d'éradiquer l'individu désirant, tendance qui se manifeste notamment par le surgissement de phénomènes comme les doubles, les morts-vivants, les répétitions incessantes. Dans la pièce de Mauvignier (comme dans la puissante pièce de Marie Ndiaye, *Les Grandes Personnes* datant de 2011) se manifestent massivement ces phénomènes-là. On peut parler d'une régression théâtrale permettant de revivre ces constellations élémentaires et de mieux en saisir la portée et la dimension esthétique.

Pour ce qui concerne la mère, la distanciation est très problématique, ce qui dépend principalement de la manière dont elle a vécu la disparition de sa fille. L'incertitude sur le fait si celle-ci vit encore est également un facteur capital. L'absence insupportable, l'unité symbiotique qui manifestement était encore présente lors de la disparition, poussent la mère à refuser la séparation, schizé invivable. Et le récit (d'Elisa) reste d'ailleurs plutôt vague pour ce qui regarde la nature de son départ : égarement, aventure, fugue, fuite ? La réaction de la mère sera de repousser tout début de ségrégation, toute tentative de sevrage, elle ne va pas vivre son deuil mais elle va s'incorporer, se réincorporer sa fille afin de rétablir la fusion première, refusant ainsi la castration symbolique. Sa fille demeure en elle comme une kyste, comme une présence pétrifiée.² Au moment où Elisa se présente en tant que jeune femme de 16 ans, la mère ne peut que la rejeter. La véhémence de son comportement à ce moment-là témoigne de la violence qu'elle se fait pour garder la crypte en elle et son contenu sacralisé, retiré au temps. C'est en tant que voix off comme si elle venait d'un autre univers qu'on entend d'abord ses vociférations.

M

Non ! Dégage ! Dégage ! Fous le camp ! Mais fous le camp ! Espèce de folle ! Espèce de cinglée ! Dégage ! Dégage d'ici je te dis ! Disparais ! Disparais ! (15)

Le mari a le plus grand mal à la retenir et à la calmer. Elle n'aspire qu'à se recroqueviller sur le tombeau de la petite fille qu'elle avait marqué par le feu (et les cigarettes qu'elle fume servent moins à la calmer qu'à refaire la brûlure).

Hystérie littérale car c'est son utérus qui lui brûle. La dimension théâtrale (répétitions du discours ; voix off ; bousculades) rend très concrète cette violence, projetant sa propre folie sur l'autre. Elle se répète aussi au niveau de la relation avec son mari qui, lui, a tendance à suivre Elisa, stimulé en cela par le contact avec le grand-père dont la réapparition en tant que spectre permet de douter du caractère absolu de la réalité et d'ouvrir sur un champ de virtualités. Quand le père veut aborder le sujet en présence du fils, la mère essaie de s'en aller : « M. Laisse-moi, { tu me fais mal ; laisse-moi je te dis. » (55) Au moment où le père tente un rapprochement afin de rétablir l'intimité avec son épouse, celle-ci le traite de crétin et d'idiot, et elle recule : « P. Mais pense à moi, un peu, merde. M. Ça suffit, je t'ai dit non. Tu me laisses, laisse-moi. Laisse-moi, ça suffit. » Elle se dégage, mais le père « ne bouge pas. Il est bouleversé. » (90)

Suivra une scène entre père et grand-père où ce dernier traite son fils de froussard ; il insinue que la mère aurait eu un amant et qu'autour de la disparition de leur fille des soupçons auraient harcelé le couple. Ils auraient vécu depuis lors en « chiens de faïence ». C'est alors que la violence s'empare aussi du père qui ne peut et ne veut plus entendre les paroles humiliantes de l'aïeul. Il le traîne dehors et

le frappe contre le sol plusieurs fois.

P. Ferme-la, papa ! Ferme-la, ferme ta gueule ! Ferme ta gueule à la fin et crève !
Crève, à la fin ! } Mais crève à la fin, papa, crève ! (98-99)

Quand le vieillard ne bouge plus, le père le jette dehors et la didascalie nous apprend que « Enfin le père se retrouve seul, à terre, à bout de forces – chez lui. » Ici la prise de distance et la récupération d'un chez soi, d'une position individuelle ne peut se réaliser que par le meurtre. L'état de fantôme du grand-père indique qu'il s'agit d'une régression personnelle, un règlement de compte avec ses propres fantasmes. Pourtant s'il semble ainsi reprendre la direction des affaires, il ne réussit pas à dominer la situation familiale. Sa femme qui dès le début exprime le désir de partir le plus vite possible après l'enterrement, réserve même son billet de train avant de renoncer tout de même au voyage quand elle apprend que le fils va arriver. Mais ce fils reste loin, même quand il est très près, alors que l'étrange proximité des spectres s'impose. Dans son monologue de la séquence 6 il analyse le problème générationnel : le grand-père autoritaire et le père qui ne savent plus se parler et lui-même que le père sollicite sans vraiment pouvoir communiquer avec lui. Cette distance impossible se redouble encore d'ailleurs dans la mention du frère du père qui lui est trop loin – à Tokyo – pour venir à l'enterrement et dont on apprendra qu'il était le principal souffre-douleur du grand-père. Les moments

clé de la mort du grand-père et de la réapparition d'Elisa mettent à vif les relations familiales, dans une crise qui remue toute leur impossible intimité.

Deux images expriment poétiquement la dimension insaisissable de ce nœud de vipères. D'abord c'est dans le discours d'Elisa que surgit l'expression concernant ses paroles : « ça s'évapore comme la brume dans la bouche des anges » (49). La parole se dit sur le bord de son impossibilité, elle se replie sur l'univers des images spéculaires. Le discours théâtral évoque ainsi les limites de la parole, sa naissance et son évanouissement. Elisa 'incarne' le désir du silence tout en parlant. La deuxième image est plus complexe et montre la tension entre liaison et *déliation*. Elisa fait brûler une allumette, puis souffle dessus ;

Elisa (*au Père*)

Tu te souviens ?

Elle fait semblant de placer un fil sur l'allumette, de l'attacher. Elle tire, avec le bout de l'ongle qui tient l'allumette, elle donne une légère impulsion, le bout calciné tombe, comme si c'était le fil imaginaire qui l'avait coupé. (28)

Le père se détourne mais plus tard il reprend l'image pour son propre compte quand il parle à son fils et tente de le faire se souvenir du passé, notamment de ce « jeu avec l'allumette » :

P : Enfin, tu te souviens ! Ce jeu, tu trouvais ça tellement magique ! C'était tellement beau de te voir avec elle. Vous étiez si heureux tous les deux, vous étiez tellement heureux, tu sais bien, voyons ? Comment tu aurais pu oublier, c'est impossible, je ne crois pas que tu puisses, enfin, imaginer que tu aurais oublié ça, c'est impossible. Souviens-toi, on brûle une allumette, on fait semblant de mettre un fil autour du bout calciné et puis – (73)

Le fils refuse pourtant d'entrer dans ce scénario. La magie de la domination du feu repose sur une illusion comme toutes les relations dans la famille ; la *déliation* (d'après André Green) qui permettrait de lâcher des chaînes insupportables dépend d'un fil de rêve qui peut se retourner en cauchemar. Le fils demande au père s'il a vraiment besoin de tous ces souvenirs. Non sans ironie celui-ci répond : « Je fais ce que je peux pour être un père pas trop con, d'accord » (79) Le fils se laisse finalement convaincre et il va rencontrer Elisa. La collusion fera qu'il défendra jusqu'à la fin la présence d'Elisa ; les fils³ se renouent et laissent la mère hors jeu dans son monde figé.

Ainsi les univers se jouxtent et s'évitent ; il y a un 'frottement' qui fait frissonner et jouir. Le va-et-vient entre différents lieux, les passages et les transitions scéniques (chronologiques, spatiales, personnelles) permettent ce frot-

tement entre présence et émergence de l'inconscient. Le théâtre se prête par excellence à cette confrontation-rencontre entre réel et imaginaire ; la présence physique des acteurs établit le pacte de la vérité. Ici cette vérité serait justement l'enchevêtrement et le chevauchement des histoires, l'impossibilité d'établir une version définitive, l'indécidabilité de ce qui est jeu, jeu dans le jeu, fantasma, hallucination, illusion comique. Toutefois Mauvignier ne nous plonge pas dans un indéfinissable postmoderne inextricable. Il donne des suggestions, montre des ouvertures, ouvre des virtualités parmi lesquelles le spectateur peut s'attacher, engager son affect, suivant son désir stimulé et sa réflexion suscitée. C'est la voie de Genet ou de Pinter où le jeu assume la terrible réalité du désir.

Dans la tradition du théâtre⁴ les fantômes constituent la traditionnelle représentation de l'absence présente ; on a beau cru dire adieu, les morts hantent notre univers et se manifestent symptomatiquement sur la scène ; dans ce monde entre deux mondes les êtres de transition et de fusion se faufilent un passage, en filigrane, par ombres, en silhouette. Les revenants se montrent vengeurs, prometteurs, prophétiques dans ce cadre, mais ils exhibent surtout que la cloison entre vie et mort est loin d'être étanche, que partout il y a des fuites qui sèment le doute et créent l'incertitude pour ce qui concerne notre espace individuel, notre aire identitaire. C'est notamment dans leur théâtre que les sociétés de l'antiquité ont extériorisé leur terreur devant les voix des disparus, que l'omniprésence des êtres de passage rappelle la cohabitation de la terre et du royaume de Hadès. Mais c'est évidemment Shakespeare qui se présente d'abord à notre esprit avec plus particulièrement *Hamlet*, pièce qui pervertit exemplairement toute relation de famille. Le théâtre dans le théâtre et la jeune fille disparue (Ophélie) renforcent les liens avec *Tout mon amour*.

Ces terribles récits de désir et de mort se retrouvent chez les auteurs contemporains tels Koltès, Lagarce et Duras. Récemment c'est Wajdi Mouawad, que Mauvignier connaît bien, qui actualise le sujet dans *Incendies*, *Seuls* et *Ciels*. D'autre part dans la maison de Minuit c'est l'ombre de Beckett qui plane et c'est son théâtre qui oblige tout dramaturge sérieux de réfléchir sur l'essence de la scène. *Ghost Trio* de 1976 et *Nacht und Traum* de 1982 plus particulièrement, conçus pour la télévision, constituent le testament esthétique de Beckett. La musique de Beethoven et de Schubert y sert de point de départ et d'horizon. Beckett montre avec intensité comment plusieurs mondes se superposent et s'interpénètrent, ce que la mise en scène théâtrale avec son jeu de lumières et de projections peut rendre concret et fascinant à la fois. Pour ce qui regarde les problèmes de famille et les souvenirs qui hantent ses membres *Fin de partie* et *La dernière bande* avaient déjà mis le ton. C'est comme le dit dans un

entretien Rodolphe Dana, directeur de la troupe des Possédés qui crée la pièce pendant l'automne 2012, Mauvignier touche dans sa pièce à ce qu'il y a de plus obscur dans l'amour. Comme chez Beckett c'est la dimension inconsciente d'un amour dont les ressorts obscurs ne peuvent se dire, se montrer que sous une forme théâtrale. Hamm, Krapp, Winnie et les autres crient leur solitude dans la chambre refermée sur eux ou bien dans l'immense désert de sable. Et c'est probablement le cœur de la pièce de Mauvignier également qui touche à la fondamentale solitude au-delà de tout désir de compagnie, d'amour ou de compréhension. Même la main étendue de la conclusion n'indique peut-être que le vide qu'aucun glissement du désir ne permet de combler. « Cap au pire » (en anglais « Worstward ho »).

C'est la même solitude qui s'entend dans les autres textes de Mauvignier, dans *Loin d'eux* que les Possédés⁵ ont transféré au théâtre, ou encore dans l'admirable performance de Denis Podalydès qui a joué récemment « Ce que j'appelle oubli », autre texte de Laurent Mauvignier, dont Podalydès dit que le phrasé nous met, nous spectateurs, à la place de cette victime d'une violence gratuite (jeune homme tué par des vigiles dans un supermarché pour le vol d'une canette de bière) ; c'est notre violence qui caractérise le gouffre vide de notre société. Ce texte fascinant a encore été le sujet en 2012 au festival de danse de Lyon d'une chorégraphie signée Angelin Preljocaj⁶. Il faut d'ailleurs souligner à ce sujet que les textes de Laurent Mauvignier tout en parlant de désir et de violence permanents tissent pourtant des liens forts avec la société actuelle. La violence et la solitude constituent le gouffre brûlant du monde d'aujourd'hui, et tout en donnant une dimension trans-temporelle à la fable de *Tout mon amour* ouvrant sur l'inconscient (ses mythes, ses contes, ses rêves), l'auteur actualise l'allégorie par des références à l'autoroute, aux tgv, aux examens. La violence et la solitude sont de tous les temps, et se perpétuent obstinément au cœur de notre 'modernité' barbare.

Nous avons vu qu'à différents niveaux de *Tout mon amour* ces deux aspects (violence et solitude, bruit et fureur) sont très présents aussi bien au cœur du couple parental qu'entre les générations ou encore dans le 'conte cruel' d'Elisa. C'est pourtant peut-être dans la relation entre la mère et le fils que le 'malentendu' se creuse de la manière la plus traumatisante.

Dans la séquence 12 le fils raconte sa vie à Elisa telle qu'elle s'est déroulée autour du vide de sa disparition à elle:

Tu aurais vu les pauvres fêtes qu'ils faisaient, nos parents. Tu aurais vu les invités. Tous, ils me passaient les mains dans les cheveux et ils souriaient en me disant que j'étais beau. [...] Eh ! Regardez on va agrandir le salon. Hein, c'est super ! Vous ne

trouvez pas ? Regardez ça comme c'est beau, on est beaux ? Et notre fils... notre fils, lui... notre fils il est, notre fils... (101)

Cet abîme de solitude, de la fausseté de toute proximité affective, inonde le discours ; la seule issue ici sera l'union avec la sœur. Cette situation est aussi le tremplin de la séquence suivante pendant laquelle la mère vide son cœur devant son fils :

Tu pourras faire ce que tu veux, sa voix je l'entends tous les jours, toutes les heures que je vis c'est avec sa voix à elle qui me supplie de venir la chercher. Crois moi, cette voix, je la connais et c'est celle d'une petite fille de six ans, de six ans, tu entends ? Elle a six ans et elle aura toujours six ans. Non... non, non, elle n'a pas grandi. Elle ne peut pas grandir... alors que toi... toi, mon beau fils unique, mon bel enfant unique... dis-moi il faudrait que je trouve ça merveilleux d'avoir entendu ta voix muer et de l'avoir vu grandir ? Il faudrait que je trouve ça merveilleux de te voir devenir un homme quand je n'entendrai jamais sa voix de femme à elle ? Il faudrait sourire de te voir grandir ? De voir comment tu as grandi pendant toutes ces années ? C'est ça que tu crois ? Parce que, plus tu grandissais et plus elle s'éloignait de moi, et ça, ça c'était tellement dur, c'était tellement violent... (110)

Cette violence pétrifiante qui gangrène la vie et les relations est symptomatique de la dimension angoissante de nos désirs frustrés. La fin de la pièce reste ouverte, mais ici se précipite dans un nœud coulant cette Jocaste désespérée.

« Avec tout mon amour »

Notes

¹ Voir la belle étude de Pierre Péju, *La petite fille dans la forêt des contes*, Paris, Robert Laffont, 1980.

² Cf. les analyses de Maria Torok et Nicolas Abraham in *Anasémies*, Paris, Aubier, 1978.

³ Pour le double sens on pense au titre de Serge Doubrovsky.

⁴ Cf. Monique Borie, *Le fantôme ou le théâtre qui doute : essai*, Arles, Actes Sud, 1997.

⁵ « Depuis sa création en 2002, le Collectif Les Possédés, constitué de 9 comédiens, suit la voie d'un théâtre qui s'intéresse profondément à l'humain : ses travers, ses espoirs, ses échecs, ses réalisations, sa société... Prospector, creuser, interroger ce que nos familles, ce que nos vies font et défont, ce qui rend si complexe et si riche le tissu des relations humaines qui enveloppe nos existences. » cf <http://www.madeinproductions.eu/Collectif-les-Possedes>. Lagarce et Tchekhov figurent parmi les auteurs mis en scène.

⁶ Avec Maguy Marin un des rares chorégraphes qui ose vraiment combiner l'esthétique de la danse et notre actualité. En 2012 Maguy Marin greffe sa vision sur *Cap au pire* de Beckett (voir aussi à ce sujet la revue *Samuel Beckett Today Aujourd'hui* numéro 23, 2011).