

tout mon amour

la colline

théâtre national

de Laurent Mauvignier

création du collectif Les Possédés

dirigée par Rodolphe Dana

Petit Théâtre

du 21 novembre au 21 décembre 2012



41^e édition

tout mon amour

Sommaire

Prologue : <i>Tout mon amour</i> , l'histoire d'une famille hantée par un drame...	4
1^{re} partie : La construction de <i>Tout mon amour</i>	
A. Laurent Mauvignier du romancier au dramaturge	5
1. Le théâtre "m'a libéré", extrait d'un entretien avec Laurent Mauvignier	5
2. "Dé-possédés" de Laurent Mauvignier	6
B. L'écriture de <i>Tout mon amour</i> une expérience collective	7
1. L'auteur présent aux répétitions "un luxe conflictuel" de Rodolphe Dana	7
2. Le passage au plateau "de l'intellectuel à l'organique" de Rodolphe Dana	8
3. En répétition avec Les Possédés	8
2^e partie : "Écrire à hauteur d'hommes"	
A. Le processus d'écriture chez Laurent Mauvignier	11
B. Déplier le "nœud noir" de la famille	13
1. Écriture et incommunicabilité, extrait d'un article sur Laurent Mauvignier, "L'obscurité entre nous"	13
2. La difficulté à dire à l'intérieur de la famille, extraits de <i>Tout mon amour</i> , de <i>Loïn d'eux</i> et de <i>Seuls</i>	15
3^e partie : Exploration des liens parents-enfants	
A. La famille déchirée par la perte d'un enfant	17
1. Le traumatisme et la désorganisation des liens familiaux de Boris Cyrulnik	17
2. "L'expression de l'absence", commentaires sur un tableau d'Edgar Degas	18
3. Des fantômes surgis du passé, extrait d'un entretien avec Laurent Mauvignier	19
4. Dialogues entre les fils et les pères (morts), extraits de <i>Tout mon amour</i> et de <i>Pays Lointain</i> de Jean-Luc Lagarce	20
B. L'impossible retour de l'enfant disparu	
1. Se confronter aux traces du passé, deux extraits de <i>Tout mon amour</i>	22
2. "L'oubli comme moyen de sauvegarde", une réflexion sur la question de la mémoire familiale	24
3. Les retrouvailles familiales, deux autres exemples, extrait des <i>Grandes Personnes</i> de Marie NDiaye et de <i>Pays lointain</i> de Jean-Luc Lagarce	25
Repères	
A. Références bibliographiques	29
B. Biographies des membres de l'équipe artistique	31

Tout mon amour

de **Laurent Mauvignier**

création du collectif **Les Possédés**

dirigée par **Rodolphe Dana**

costumes **Sara Bartesaghi Gallo**

lumières **Valérie Sigward**

assistanat à la mise en scène **Raluca Vallois**

avec

Simon Bakhouché, David Clavel, Julien Chavrial, Émilie Lafarge, Marie-Hélène Roig

Petit Théâtre

du 21 novembre au 21 décembre 2012

du mercredi au samedi à 21h, le mardi à 19h et le dimanche à 16h

coproduction Collectif Les Possédés, La Colline – théâtre national,
en coréalisation avec le Festival d'Automne à Paris, La Ferme du Buisson – Scène nationale Marne-la-Vallée, Scène nationale d'Aubusson, Théâtre de Nîmes, Nouveau Théâtre d'Angers – CDN Pays de la Loire, avec le soutien du Théâtre Garonne et du Parvis, Scène nationale Tarbes-Pyrénées et du Fonds SACD Théâtre

Le Collectif Les Possédés bénéficie du soutien de la Direction régionale des affaires culturelles d'Île-de-France, ministère de la Culture et de la Communication.

Il est associé à La Ferme du Buisson, Scène nationale de Marne-la-Vallée, à la Scène nationale d'Aubusson et au Théâtre de Nîmes.

Le texte de la pièce a reçu l'Aide à la création du Centre national du théâtre.

Il a paru aux Éditions de Minuit.

production/administration/diffusion

Made In Productions / www.madeinproductions.eu

en tournée

Théâtre Garonne – Toulouse

création du 23 au 27 octobre 2012

Théâtre Jean Lurçat – Scène nationale d'Aubusson

le 8 novembre 2012

Ferme du Buisson – Scène nationale de Marne-la-Vallée

les 18 et 19 janvier 2013

Le Salmanazar – Épernay

le 26 mars 2013

La Scène Watteau – Nogent-sur-Marne

le 29 mars 2013

Nouveau Théâtre d'Angers – CDN des Pays de Loire

du 8 au 13 avril 2013

Théâtre de Nîmes

du 16 au 18 avril 2013

Rencontres

“Écrire pour le théâtre, pour le roman ou pour le cinéma ?”

Christophe Honoré – écrivain, cinéaste, romancier, auteur dramatique, metteur en scène – et Laurent Mauvignier débattront ensemble des rapports que la littérature entretient (ou non?) avec le cinéma et le théâtre.

lundi 26 novembre à 20h30

entrée libre sur réservation au 01 44 62 52 00 – contactez-nous@colline.fr

Rencontre avec l'équipe artistique

mardi 11 décembre à l'issue de la représentation

billetterie 01 44 62 52 52

du lundi au samedi de 11h à 18h30 (excepté le mardi à partir de 13h)

tarifs

en abonnement de 9 à 14€ la place

hors abonnement

plein tarif 29€

moins de 30 ans et demandeurs d'emploi 14€

plus de 60 ans 24€

le mardi – tarif unique 20€

Anne Boisson 01 44 62 52 69 – a.boisson@colline.fr
Clémence Bordier 01 44 62 54 06 – c.bordier@colline.fr
Ninon Leclère 01 44 62 52 10 – n.leclere@colline.fr
Christelle Longequeue 01 44 62 52 12 – c.longequeue@colline.fr
Marie-Julie Pagès 01 44 62 52 53 – mj.pages@colline.fr

La Colline – théâtre national

15 rue Malte-Brun Paris 20^e

www.colline.fr

Prologue: Tout mon amour, l'histoire d'une famille hantée par un drame enfoui de longue date...

À la mort de son père, un homme revient dans le village où il a passé son enfance. Sa femme l'accompagne. L'enterrement terminé, une jeune fille se présente à eux et prétend être Élisabeth, leur fille, disparue dix ans plus tôt, à l'âge de six ans. La Mère refuse de la croire. Le Père doute et demande à leur fils, resté à Paris, de les rejoindre. Le Père, la Mère et le Fils se retrouvent alors tous les trois dans la maison familiale. Avant de répondre à la question de l'identité de la jeune fille, c'est d'abord le rendez-vous d'une famille, qui doit affronter ses démons et régler ses comptes, entre les vivants bien sûr, mais aussi avec les disparus, qu'ils soient mort (le grand-père) ou kidnappé (Élisabeth).

À la fois intrigue psychologique et drame familial, *Tout mon amour* interroge les liens secrets entre un homme et une femme qui ont éprouvé la perte d'un enfant et sont confrontés au retour possible de cet enfant, mais dans le corps d'une inconnue, une jeune fille. Et si cette Elisabeth était vraiment leur enfant ? Quelle place, alors, pour le Fils ? Quelle place pour lui, de toute façon, entre des parents aveuglés par l'absence ? Et si l'important n'était pas de savoir si la jeune fille est vraiment Elisabeth ? Si l'important était ailleurs, par exemple dans la décision de croire à l'impossible ou de se refuser obstinément à croire au possible ? Est-il seulement envisageable de faire le deuil d'un enfant et de cette enfance qui, quoi qu'il en soit, sont perdus ? Jusqu'où est-on prêt à croire par amour ?

1^{re} partie

La construction de *Tout mon amour*

En 2008, Les Possédés rencontrent Laurent Mauvignier à Toulouse ; l'année suivante, ils adaptent pour la scène le premier roman de l'auteur, Loin d'eux. En 2012, ils créent Tout mon amour, le premier texte que Mauvignier compose pour le théâtre, pour leur théâtre. Le collectif a participé activement au processus d'écriture de la pièce qui s'est déroulé en plusieurs étapes.

A. Laurent Mauvignier du romancier au dramaturge

1. Le théâtre "m'a libéré"

Pourquoi *Tout mon amour* est-il un texte dramatique et non romanesque ?

Laurent Mauvignier : [...] Le théâtre, c'est quelque chose qui me tente depuis longtemps, que j'essaie depuis longtemps. [...]

L'idée, au départ, n'était pas d'écrire une pièce de théâtre, mais un scénario. J'avais un projet de film avec un ami. On est parti sur une histoire, un fait divers, d'une petite fille qui revenait dans sa famille. J'avais commencé le scénario, commencé le traitement (une scène après l'autre) et je ne trouvais pas la solution [...] Et au bout de six mois, on a laissé tomber. Mais le problème, c'est qu'il y a des histoires, qui finissent par s'installer dans un petit coin de la tête et vous n'arrivez pas à vous en débarrasser. Et là, c'était le cas. [...]

Et pour m'en débarrasser, j'ai fait comme je fais habituellement pour mes romans, j'ai fait parler les personnages. J'ai repris toutes les scènes et j'ai essayé de faire dire aux personnages la manière dont ils voyaient les scènes et pourquoi ils faisaient ces scènes-là etc. Donc on arrivait à quelque chose qui formellement ressemblait à mon premier roman, *Loin d'eux*, mais qui en même temps était beaucoup plus court, c'était presque des dialogues mais sur un mode récitatif : chacun racontait sa version des faits. Ce n'était pas un roman, ce n'était plus un scénario et je me disais ça pouvait peut-être aller vers le théâtre mais je n'en étais pas tout à fait sûr. Et à l'époque j'étais en contact avec Les Possédés pour une adaptation qu'ils avaient fait de *Loin d'eux*. Donc j'ai fait lire la pièce, enfin cette "chose" à Rodolphe Dana et on a eu l'idée qu'on pouvait peut-être en faire quelque chose. Lui n'était pas complètement convaincu, car il disait qu'au théâtre, il fallait un ici et maintenant, des scènes etc.. Et je me suis lancé là-dedans, j'ai essayé d'écrire de "vrais" dialogues, de "vraies" scènes, mais en ne partant pas du tout d'une idée de film, mais d'une idée de pièce et ça m'a complètement libéré. Le texte est né comme ça.

Est-ce plus facile de donner "voix" en pensant au jeu des acteurs qu'à des personnages de récits ?

Laurent Mauvignier : Non, c'est plus difficile. J'allais dire dans le roman c'est moi qui fais l'acteur. Et puis le roman c'est une histoire de musicalité du texte, ça se nourrit différemment.

À un moment on a eu une résidence avec les comédiens. J'avais plusieurs versions du texte. Je connaissais déjà le travail de ces acteurs. Et entendre le son de leur voix, voir leur façon de se déplacer, parfois d'hésiter, de reprendre etc., ça m'a vraiment guidé, pour l'écriture.

Je suis à peu près convaincu qu'un auteur de romans, seul, ne peut pas faire de théâtre. Enfin, selon moi. J'ai la sensation que c'est trop éloigné du roman. Il faut trouver une rythmique très particulière qui est vraiment faite de coupures. Et puis il faut renoncer à des choses, renoncer à ce que la phrase prenne toute la place. Dans le monologue ou dans le roman, c'est l'écriture qui doit s'épanouir. Là il faut que l'écriture soit, à la fois, épanouie mais, qu'en même temps, elle laisse la place à un jeu d'acteurs, à un rythme qui n'est pas forcément le sien. Il faut que d'un seul coup l'écriture ait une modestie qu'elle n'a pas forcément dans le roman. Il faut trouver l'endroit du dialogue possible [...], le passage d'une scène à l'autre, il faut trouver le mouvement. [...]. Sur un roman, je vois comment le faire, je vois comment déployer une scène et comment elle peut revenir et puis repartir sur autre chose. Je sais comment on peut ralentir une scène, comment on peut l'accélérer. [...] Mais au théâtre, c'est différent parce ça va passer par des jeux entre les acteurs, par des moments de parole, des moments qui vont intégrer du silence, des moments qui au contraire vont être narratif, ce n'est pas du tout les mêmes articulations.

Extrait d'un entretien avec Laurent Mauvignier sur *Tout mon amour*, qui s'est déroulé lors de la rentrée littéraire 2012 à la Librairie Mollat de Bordeaux. L'interview est consultable en intégralité sur : <http://www.youtube.com/watch?v=rJ6HEDwdKgU>

2. Dé-possédé

L'idée même de la dépossession, qui serait forcément douloureuse pour un auteur, est pour moi une sorte de mythe. Je dirais même qu'on écrit du théâtre pour ça, pour que d'autres nous libèrent des êtres et des situations qui nous hantent. C'est aussi pour cette raison que je publie des livres ; il faut cette mise à distance de la publication pour se sentir enfin, un peu, dégagé de son contenu. Comme si le passage à d'autres était une libération. Pour moi, c'en est une, et c'est elle que j'attends en partie du théâtre. Mais je sais que c'est assez vain aussi, parce qu'un auteur n'est jamais vraiment dépossédé de ce qui l'a si longtemps habité, et si profondément. Trahi, mal compris, déformé, attaqué, c'est toujours possible. Mais dépossédé, non, pas vraiment. Le spectacle vivant est poreux, fragile, instable, et cette instabilité est un danger qui expose d'abord ceux qui s'y collent. Ce n'est pas tant ce que des comédiens peuvent faire à mon texte qui m'inquiète, que ce que *lui* peut leur faire. Créer, ce n'est pas tout à fait sans risque : c'est s'enfoncer dans des souterrains, emprunter des galeries dont vous ne savez pas trop où elles vous mènent. Ça a à voir avec les terreurs d'enfance et avec la stupéfaction d'être présent dans un monde dont l'épaisseur est insondable. Une histoire de strates, de doubles-fonds. Si les livres peuvent contenir ce monde, le spectacle vivant, lui, risque de le laisser s'échapper à l'air libre. Il s'agit de faire surgir l'épaisseur de l'invisible dans l'espace en trois dimensions. Les espaces de la fiction et du réel y sont poreux, ils flirtent dangereusement. Pour moi, le livre peut tenir cette créature à respect, car il est l'enclos des mondes intérieurs. Mais cet invisible entre les lignes, le théâtre le fait sortir à l'air libre, il lui donne le pouvoir d'y faire des dégâts, de proliférer. Parfois, je me demande même si tout le malheur du monde ne viendrait pas de ce que des auteurs et des metteurs en scène ont, un jour, impunément, cru pouvoir jouer les démiurges en laissant s'échapper hors des livres qui les retenaient, des êtres invisibles, du silence, des monstres de fiction qui sont devenus le réel – notre réel.

Laurent Mauvignier

14 octobre 2012

B. L'écriture de *Tout mon amour* une expérience collective

1. L'auteur présent aux répétitions, "un luxe conflictuel"

La rencontre avec Mauvignier, l'auteur, s'est faite en 1999, au moment de la sortie de son premier roman *Loin d'Eux* aux Éditions de Minuit. Immédiatement, j'ai ressenti un choc littéraire, comme j'ai pu l'avoir avec Duras, Beckett et Céline. Ce genre de choc qu'on peut ressentir lorsque, sans s'en rendre compte, on se met non plus à lire un auteur mais à le dire, à le vivre à haute voix. Comme si les mots étaient des choses mortes qui nécessitaient la parole, le théâtre, pour prendre vie. Chez Mauvignier, j'ai trouvé la force d'une histoire et la puissance d'un style. Rares sont les auteurs capables d'aussi subtilement faire co-exister le fond et la forme. Certes Mauvignier est un romancier, néanmoins d'avoir porté à la scène *Loin d'eux* confirmait le fait que son écriture avait sa place dans un théâtre. Depuis peu, Claude Régy et Patrice Chéreau s'intéressent également à l'écriture de Mauvignier et songent à monter un de ses textes. Je ne suis pas peu fier de l'avoir fait avant eux. J'ai évidemment lu tous les romans de Mauvignier et à chaque fois il prend le risque de se déplacer, de se mettre en danger. Changer d'histoires. Après le drame familial, il s'attaque à la guerre d'Algérie ou encore à la tragédie du Heysel.

Nous avons, les Possédés, rencontré Mauvignier en chair et en os depuis et nous travaillons actuellement à l'écriture de sa première pièce de théâtre *Tout mon amour*. En sa présence. C'est une première aussi pour nous, de travailler avec l'auteur présent en répétitions. C'est un luxe conflictuel, mais c'est un luxe quand même. Drame familial, intime, comme nous les aimons. Dans la droite lignée du *Pays Lointain* de Lagarce ou de *Loin d'Eux*, *Tout mon amour* est une pièce qui parle de l'absence et du retour d'un être aimé. Une pièce sur le retour d'un enfant qu'on croyait à jamais perdu. C'est aussi une pièce qui parle des enfants, du couple, des parents qui même morts continuent de hanter les vivants. C'est une pièce où le pire côtoie le trivial, une sorte de huis clos tragi-comique.

Enfin, c'est l'occasion pour nous également de consolider une amitié professionnelle que nous espérons la plus longue possible avec l'un des auteurs français contemporains les plus brillants de sa génération.

Rodolphe Dana

2. Le passage au plateau "de l'intellectuel à l'organique"

Le travail des répétitions commence autour d'une table : l'approche de l'écriture se fait par étapes, c'est d'abord une vue d'ensemble qui s'affine en fonction de la richesse des regards, du degré d'intimité créé avec la matière en question et de la singularité des perceptions de chacun. Une aventure intérieure collective vers les enjeux cachés d'un texte, ses secrets et ses mystères. Comme une noyade consentie vers un fond luxurieux ou aride, qui nous permettra ensuite de retrouver l'oxygène d'une forme jouée.

La forme n'étant que la face émergente du fond. Son écho. Car la forme, ou bien le style, devra naturellement s'effacer au profit de ce qui n'est pas écrit, du silence, de la densité du silence qui a précédé l'invention de la phrase. Créer sans relâche des liens concrets avec le vécu d'un auteur, puis s'en détacher, se délivrer de sa force et de son emprise. Devenir plus fort que lui, le phagocyter, s'approprier égoïstement son œuvre, avec la même force irréductible qu'un enfant avec son jouet : processus fatal, nécessaire à toute forme de survie !

Ensuite, nous passons au plateau : de l'intellect à l'organique. Le texte n'est pas encore su, nous travaillons à partir d'improvisation et nous voyons ce qui se passe. Et de constater que bien souvent l'intelligence n'est pas compatible avec les nécessités concrètes du jeu au plateau. Nous considérons cette partie du travail comme la possibilité de toutes les nullités. Nous essayons tout, y compris les choses les plus ridicules et les plus mauvaises. Tentatives d'échecs jusqu'à trouver les évidences. Ce que nous appelons évidence est en fait le point central où se rejoignent toutes les convergences trouvées et éprouvées entre un texte, un espace et des acteurs.

Nous partons de nous, avec nos défauts et nos qualités. On se sert de la complicité et de la connaissance que nous avons les uns des autres pour mieux construire nos personnages.

Rodolphe Dana

3. En répétition avec Les Possédés, extrait des notes de travail d'Angela de Lorenzis

Jeudi 25 septembre, je débarque dans une répétition du collectif des Possédés en pleine création de la pièce de Laurent Mauvignier, *Tout mon amour*. Je suis aspirée d'emblée par la vie qui grouille sur le plateau. Le machiniste travaille à la scie électrique pour aplanir les coins d'un pan de bois, [...] les comédiens improvisent une scène (seraient-ils plutôt en train de discuter ?), tandis qu'un (une?) enfant de huit ans, les cheveux ébouriffés, de grands yeux noirs, fait son entrée angélique dans l'aire de jeu : *que veut dire cette apparition ? Faut-il y voir l'évocation du souvenir du personnage de la fillette disparue de Tout mon amour ? Ou bien le surgissement fantasmatique de son frère de huit ans se remémorant la nuit tragique de la disparition d'Élisa ?* Personne ne prête attention à lui et les acteurs enchaînent.

On se croirait tombé au beau milieu du prologue des *Six personnages en quête d'auteur*¹, cette "comédie à faire", où les "habitants" du théâtre jouent les rôles qu'ils endossent dans la vraie vie, avec toute l'animation bouillonnante que cela induit sur le plateau. À tel point qu'il m'est parfois difficile de démêler fiction et réalité tant cette répétition semble s'inscrire dans la conception dramaturgique de Pirandello. Chaque membre de l'équipe parle, commente, lance de nouvelles pistes, apporte son grain de

1. Le prologue de *Six personnages en quête d'auteur* de Luigi Pirandello met en scène une troupe de comédiens dans un théâtre, en répétition.

sel. Pas seulement les comédiens impliqués dans la scène, mais aussi les autres qui attendent leur entrée le nez collé au plateau, la régisseuse, l'assistante : la parole fuse, vient de plusieurs angles, parfois désordonnée, toujours simultanée. Il y a beaucoup de liberté. Il y a de la vie. Ça mange, ça grignote, ça boit, ça papote. On donne son point de vue, sans hiérarchie. C'est un collectif. [...]

Néanmoins, on perçoit assez vite que derrière cette effervescence, la méthode de travail est en réalité tout à fait soudée, bien rodée, les modalités parfaitement intégrées : le groupe travaille depuis dix ans, ils se connaissent bien, des couples se sont formés, ils ont eu des enfants, l'ambiance est familiale, chaleureuse. Rodolphe Dana, assis à sa table, hyper-concentré, écoute tout le monde, reçoit, digère, n'en perd pas une. Une remarque vient du fond de la salle, presque inaudible – il ne l'a pas entendue, me dis-je – eh bien non, il la reçoit, demande à la personne de répéter ce qu'elle a dit, puis il réfléchit, rebondit, pense à haute voix, résume, ordonne et redonne l'élan. Sa pensée reste en mouvement, sans se fixer, toujours en éveil pour accueillir celle des autres qui ne manquent pas d'insuffler d'autres idées, d'autres pistes. C'est un joyeux chaos de propositions, aussi rapides que les mises d'un courtier à la bourse. Finalement Rodolphe relance la scène dans une autre direction. Les comédiens reprennent plusieurs fois le même moment ; mais après chaque essai, toujours le même grouillement : les commentaires qui fusent, l'enfant qui passe, l'acteur qui questionne son personnage (*le Père*), Rodolphe qui se lève, fait un tour, pense à haute voix, range un accessoire, revient s'asseoir à sa table : *l'apéro au moment de l'arrivée du Fils, ce n'est pas ça*. [...]

Finalement, je comprends la présence de l'enfant : c'est Gabriel, le garçon d'un couple de comédiens qui jouent *la Mère* et *le Fils*. L'enfant, malade, n'a pu aller à l'école et regarde un film, au chaud, derrière un paravent. Au beau milieu de différents essais, l'enfant multiplie ses traversées du plateau – *l'irradiant comme une sorte de répétition entêtante du souvenir* – pour retrouver papa-maman, faire la moue, se faire consoler, chouchouter, avant d'être ramené inexorablement à sa première occupation, derrière le paravent. Par sa seule présence non intentionnelle, cet enfant déplace le sens de la scène, fait germer un mystère et fait naître des réminiscences chez le spectateur impromptu que je suis.

Au même instant, un autre acteur se glisse sournoisement parmi les interprètes : c'est le fantôme du *Grand-Père* mort qui, sans être vu des autres, s'immisce dans les scènes, un sourire ambigu au coin des lèvres. À l'instar de Madame Pace², cet "esprit" (en chair et en os) semble se matérialiser sur scène, appelé par l'attrait des planches. Pirandello *docet* : même après sa mort, le personnage réclame avec insistance la chance d'une deuxième vie sur le plateau.

Enveloppée là, dans ce quotidien créatif, je me sens très vite à l'aise dans ce protocole décontracté : c'est une ambiance agréable, festive, sans "prise de tête", ni attitude hiératique, c'est de la création démythifiée, qui demande, toutefois, un surplus de concentration.

2. Madame Pace est un personnage de *Six personnages en quête d'auteur*, qui apparaît subrepticement sur le plateau. Face à son apparition un personnage déclarera : "c'est Madame Pace ! C'est elle ! Pourquoi voulez-vous absolument gâcher par des explications vulgaires ce prodige d'une réalité qui naît juste de son évocation, et qui a plus le droit de vivre ici que vous, parce que beaucoup plus vraie que vous !", Luigi Pirandello, *Six personnages en quête d'auteur*, traduit de l'italien par Michel Arnaud in *Théâtre complet* tome 1, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998, p. 1051

La répétition terminée, mes premières questions portent justement sur cette modalité de travail qui – Rodolphe le confirme – est leur “cuisine” à eux. Si je me t’attarde sur cet aspect, c’est non seulement pour montrer l’envers de la tapisserie, ce que d’habitude l’on ne voit pas, mais aussi parce que les protocoles de travail laissent forcément une trace sur le “produit fini”.

Me revient en mémoire la mise en scène de *Merlin ou la Terre dévastée*³, que j’avais vue, ici même, deux années auparavant : je me souviens de l’énergie de ce spectacle un peu fou, qui semblait “advenir” sous nos yeux, donnant l’impression que la mise en scène laissait la porte ouverte à l’imprévu et aux impros, même une fois l’exploitation commencée. À présent, je comprends ; par cette “liberté contrôlée”, le groupe consent à ce que les *accidents* du hasard (et de la vie) fassent irruption – à l’image de l’enfant qui passe, tel le fantasme très réel d’un souvenir – dans la forme en éternel mouvement du spectacle. L’insoluble conflit pirandellien entre Mouvement et Forme⁴ semble ici se résoudre dans le déploiement d’une sorte de *répétition infinie*.

Angela De Lorenzis est enseignante à L’Institut d’Études Théâtrales de Paris 3 et elle réalise les cahiers-programmes de La Colline.

3. *Merlin ou la Terre dévastée* de Tankred Dorst, mis en scène par Les Possédés a été présenté à La Colline, entre novembre et décembre 2009.

4. Ce conflit est notamment abordé, dans la préface à *Six personnages en quête d’auteur*, *op. cit.*, p. 995-998.

2^e partie : Écrire à “hauteur d’hommes”⁵”

A. Le processus d’écriture chez Laurent Mauvignier

Depuis 1999, année de parution de son premier roman Loin d’eux, Laurent Mauvignier a développé une écriture singulière. Avec lui, nous allons tenter de tracer les contours de sa démarche d’écrivain. Voici donc un ensemble d’extraits d’entretiens qu’il a accordés à plusieurs revues littéraires.

“Une littérature hybride”

Je ne me définis pas par rapport à un courant littéraire, mais je reconnais dans mon travail des sources, une sorte de “patrimoine génétique” qui traverse mon écriture. [...]

Je ne peux pas ignorer Le Nouveau Roman, les écrivains de la voix, les textes de Koltès, Duras, Sarraute, et, plus avant, bien sûr, Céline et Joyce. Pour autant, je sais que si mes romans sont écrits avec des techniques modernistes, ils tiennent aussi du “bon vieux roman”, avec des personnages, de la psychologie, des situations, et *caetera*. J’essaie de ne pas le vivre comme une contradiction. Ou plutôt de sortir de cette contradiction. J’aimerais penser une littérature qui dépasse les clivages entre les avant-gardes, dont on ne pourrait aujourd’hui que rejouer sans cesse le geste de *rupture*, sans réalité autre que fantasmée, et une littérature conventionnelle, disons *classique*, qu’il s’agirait de ré-oxygéner, de réinventer à la lumière de ce que le vingtième siècle nous a légué, à savoir un répertoire formel inouï. [...]

Alors je rêve, peut-être naïvement, qu’une littérature hybride est possible, qui n’annulerait pas sa force en conjuguant des possibilités *a priori* opposées, mais qui, au contraire, en multiplierait les potentiels respectifs.

Laurent Mauvignier

“Quelle langue pour le roman ?”, entretien avec Michel Murat in *Revue critique de fiction française contemporaine*, “L’écrivain devant les langues”, n° 3, 2011, p. 105. Interview consultable sur le site internet de Laurent Mauvignier : <http://www.laurent-mauvignier.net/pdf/Laurent-Mauvignier-repond-aux-questions-de-Michel-Murat.pdf>

Glisser d’une pensée à une autre

J’avais entendu sur France Culture un reproche qui m’avait beaucoup agacé, d’abord parce que c’était dit sur un ton péremptoire, et surtout parce que ce qui était recherché à travers ce ton, c’était une forme de connivence avec l’auditeur, ce petit air entendu du *bon sens* qui s’étonne toujours lorsqu’on ne se réclame pas d’une forme réaliste, ou, disons, mimétique. Comment, le bègue ne bégaie pas dans vos livres ? Comment, vos femmes de ménage réfléchissent beaucoup sur elles-mêmes (sous-entendu : *pour des femmes de ménage*) ? Comment, on entre dans la tête des gens dans vos livres et tout le monde pense avec les mêmes mots ?

C’est que, précisément, on n’entre pas dans la tête des gens. On glisse d’une pensée commune à tous les hommes, à une autre pensée commune à tous les hommes, d’une situation à une autre situation, d’une perception à une autre, et c’est ce glissement d’un état psychique à l’autre qui m’intéresse, et ce mouvement de perception qui évolue, par palier, par déplacement. Si l’on devait prendre un exemple musical, ce serait la musique répétitive, que j’ai écoutée beaucoup il y a quelques années.

5. Jean Laurenti, “Laurent Mauvignier, l’écriture à hauteur d’hommes”, *Le Matricule des anges*, n° 77, octobre, 2006, p. 15

Ça marche par glissements, par variations, et l'effet hypnotique fonctionne parce qu'il vient d'une sonorité qui bascule par modulations, par interpénétrations, mélanges, superpositions ; l'ensemble est un passage à un autre. Non pas un moment puis un autre moment, mais le mouvement du passage de l'un à l'autre, le passage d'un état à l'autre sans jamais se fixer sur l'un ou l'autre. C'est pareil pour les personnages. Parce que ce qui me fait écrire, c'est d'être dans la continuité d'un passage à l'autre, d'un mouvement à l'autre, d'un état à l'autre, et c'est ce que les personnages incarnent.

Laurent Mauvignier

"Quelle langue pour le roman ?", entretien avec Michel Murat, op. cit., p. 106

Une langue qui cherche à capter le mouvement du psychisme

Il s'agit de prendre à un moment donné un état psychique d'un personnage. Sarraute dit ça : prendre un état psychique comme une matière. Comment on passe d'un point à un autre. Cette femme⁶ part d'une obsession : je veux garder mon mari et va vers l'acceptation de la fin de cette histoire. Qu'est-ce qui se passe entre temps, quelles variations, quels glissements ? Ce n'est pas de la psychologie au sens où une certaine tradition romanesque a pu le faire. Il s'agit davantage d'une expérience psychique... [...] On est à hauteur humaine et donc forcément dans du mobile, du mouvant. C'est ce mouvement-là qui m'intéresse, parce que c'est aussi le mouvement de la langue.

Laurent Mauvignier

"Capter la surface des choses", entretien avec Jean Laurenti, *Le Matricule des Anges*, octobre 2006, n°77, p. 19. Interview consultable sur le site de Laurent Mauvignier : <http://www.laurent-mauvignier.net/entretiens/dans-la-foule/capter-la-surface-des-choses.html>

"Trouver une vraie langue"

Je repense à la dernière phrase de *Loin d'eux* : "ton rêve de nous voir tous un jour avec les mêmes mots, tu te dirais qu'on est tous les mêmes mots, et qu'un jour entre nous, comme un seul regard y circule⁷" On est dans l'utopie, le fantasme... comme ce que dit Kafka dans son journal, ce rêve de trouver une langue vraie, d'homme à homme... Il faudrait pouvoir le faire au niveau de toute l'humanité. Trouver un langage qui ne soit pas celui de la communication, puisque ce langage-là annihile la communication.

Laurent Mauvignier

"Misère de l'amour", entretien avec Jean Laurenti, *Le Matricule des anges*, n° 51, mars 2004. Interview consultable sur le site de Laurent Mauvignier : <http://www.laurent-mauvignier.net/entretiens/seuls/misere-de-l-amour.html>

"Écouter le cœur de l'humanité qui est en bas"

Parfois on me dit, "quand même, elles sont drôlement intelligentes, vos femmes de ménage." Je crois bien que ce n'est pas un compliment, mais je suis assez heureux quand celui ou celle qui me dit ça, avec ironie, me voit le prendre très sérieusement au mot : "oui, elles sont intelligentes, et elles ont de grandes choses à nous dire qui vous concernent aussi."

Pour moi, c'est important, cette idée de faire parler l'oralité à une hauteur de littérature. Non pas l'idée que la littérature doit se pencher pour ramasser les "gueux"

6. La femme dont il est question est l'un personnage du livre de Laurent Mauvignier, *Apprendre à finir* (Les Éditions de Minuit, 2000), elle raconte, dans ce texte, la fin de son couple.

7. Laurent Mauvignier, *Loin d'eux*, Les Éditions de Minuit, 1999, p. 128.

et faire parler “les gens de peu” (expression dont j’ai horreur), comme je l’entends parfois, mais se pencher, oui, pour écouter le cœur de l’humanité, qui est en bas, toujours. L’humanité se fait dans le fossé, même dans les beaux quartiers, même dans les âmes les plus nobles, qui ont leurs basses-fosses elle aussi.

J’aime cette phrase d’Henri Thomas : “on ne tombe pas toujours dans le désespoir, parfois, on y monte”. C’est vrai aussi pour la littérature, qui ne tombe pas toujours dans la populace, et qui parfois y accède – Shakespeare, Faulkner, et Villon, et des tonnes d’autres [...]

Laurent Mauvignier

“Conversation avec Laurent Mauvignier”, entretien avec Mathilde Bonazzi in *La langue de Laurent Mauvignier, une langue qui court*, sous la direction de Jacques Dürrenmatt et Cécile Narjoux, Éditions Universitaires de Dijon, 2012, p. 43

B. Déplier le “noeud noir” de la famille

L’une des thématiques de Tout mon amour est la difficulté à communiquer à l’intérieur de la cellule familiale. C’est un motif récurrent de l’œuvre de Laurent Mauvignier. Julie Crohas Commans, doctorante en littérature, s’est intéressée à ce thème, à travers l’étude de deux romans de l’auteur, Loin d’eux et Seuls.

1. Écriture et incommunicabilité

a. La famille et son intimité

L’œuvre de Laurent Mauvignier débute par une série de romans sur la famille et son intimité. Avec une écriture “à hauteur d’homme⁸”, il se place au plus près de l’individu. Ces dernières décennies, beaucoup d’auteurs se sont intéressés aux récits de filiation relatant la quête d’un parent méconnu. Laurent Mauvignier propose une autre approche: il aspire à déplier le “noeud noir⁹” de la famille – “une espèce d’atome qui peut s’étendre¹⁰” – ; il s’agit pour l’auteur d’en explorer la complexité à travers l’entremêlement des voix de chacun, les dits et les non-dits. Le malaise de la transmission est mis en évidence par les “mots qui manquent¹¹”. Malgré les liens qui les unissent, parents et enfants ne parviennent pas à se parler, ce qui maintient entre eux une obscurité contre laquelle ils doivent se battre pour effacer la règle originelle des “mots chacun à soi, qu’ils n’échange[ront] jamais¹²”. Ce n’est qu’à ce prix qu’ils pourront dépasser les lacunes et les silences de la transmission et enfin entrer dans un espace d’échange, né du passage des voix de l’un à l’autre.

b. Le silence des discours

Le langage dans l’œuvre de Laurent Mauvignier est donc à envisager “comme collage, comme immense citation¹³”, représentation de ce que la transmission permet malgré les lacunes et les silences, puisque forçant la langue à la précision elle dépasse le cloisonnement des dits et des non-dits, et dévoile la richesse de l’héritage. L’auteur déclare que si le non-dit est au centre de ses romans, c’est “pour le dire, pas pour le

8. Jean Laurenti, “Laurent Mauvignier, l’écriture à hauteur”, *Le Matricule des anges*, n° 77, octobre, 2006, p. 15

9. Laurent Mauvignier, entretien réalisé le 6 avril 2000, par les étudiants du module “Métiers du livre”, de la Faculté des Lettres et Langues de Poitiers cité in Stéphane Bikialo et Jacques Dürrenmatt [dir.], *Dialogues contemporains, Pierre Bergougnoux, Régine Detambel, Laurent Mauvignier*, La Licorne, p. 10

10. *Ibid*, p. 109

11. Laurent Mauvignier, *Loin d’eux*, Editions de Minuit, 2002, p. 52

12. *Ibid*, p. 65

13. Catherine Henry, “Dedans / dehors : le monologue chez Mauvignier”, dans *remue.net*, [en ligne]. URL : <http://remue.net/spip.php?article375>

réparer. Plutôt pour tourner autour, pour le souligner, comme on souligne un corps invisible¹⁴. L'écriture met ainsi en place les lieux d'échange qu'il nous revient à nous lecteurs d'identifier et d'emprunter à notre tour. Plutôt que de parler d'influence, Laurent Mauvignier déclare à propos des textes qui ont pu agir sur son écriture qu'il préfère l'idée "de passage... de quelque chose qui circule¹⁵".

Le passage est donc accessible à qui veut bien l'emprunter, pour pénétrer dans une histoire qui n'est pas la sienne mais qui peut le devenir. Les mots qui s'échappent de "l'obscurité entre nous¹⁶" n'ont besoin que d'une écoute pour ne pas retomber dans l'oubli, dans le "trop tard¹⁷" dont ils sont issus. Le silence des discours sert de révélateur, en lui se trouvent tous les possibles, comme l'explique Valentine Oncins : Du non-dit à l'indicible, le silence se révèle ainsi être, pour l'écrivain, le livre et le lecteur, un matériau, un horizon constitutif et un cadre de réception ; le silence ordonne autant les pratiques et élaborations que les jeux de contacts et d'interactions. Vacuité, transparence, retrait activent une potentialité mise à disposition du sens et de l'être¹⁸. L'écriture de l'auteur, au gré d'une voix à la fois unique et multiple, intime et universelle – écho du malaise actuel de la transmission –, se plonge silencieusement dans une quête d'elle-même, troublée par les dits et les non-dits qui la précèdent et qui lui succéderont. Le questionnement est inévitable. En littérature aujourd'hui, il ne s'agit "plus de commencer, mais d'apprendre à finir ce qui a été commencé ou comment finir quand tout a commencé sans nous¹⁹?" – interrogation d'un héritage qui résonne bien après la lecture des romans de Laurent Mauvignier.

c. La confrontation passe par l'intermédiaire des mots

La confrontation passe par l'intermédiaire des mots. Jean dans *Loin d'eux* utilise leur violence pour se justifier : "moi, dans ma crotte de monde vrai, tout réel et glauque, insuffisant toujours²⁰". Il assène sa colère : "c'est moi, complètement moi, dont l'existence a été niée, liquidée : toujours ça entre eux qui existe contre moi²¹". Toute la palette des sentiments s'exprime dans la révolte qui s'empare de chacun, de la "rage²²" à la "haine²³", en passant par le rire "furieux²⁴". La bouche s'avère être une véritable arme que les personnages semblent incapables de maîtriser. Jean constate "les mots prêts à rouler hors de [s]a bouche comme des projectiles²⁵". Les conséquences sont perceptibles : "Pauline (dans *Seuls*) a commencé à pâlir, avec ce visage qui vieillissait sous le coup des mots²⁶", des mots qui tombent "comme autant de coups rendus²⁷". Pour s'opposer à cette noirceur ambiante, les personnages doivent se révolter, leurs paroles doivent se faire plus fortes de manière à briser le mur du silence.

Julie Crohas Commans²⁸

"L'obscurité entre nous", Menace et fécondité du silence chez Laurent Mauvignier, cité in la revue électronique *Temps zéro, revue d'étude des écritures contemporaines*, n° 5 URL : <http://tempszero.contemporain.info/document718>, 2012

14. Nelly Kaprièlan, "La guerre d'Algérie n'est pas fini. Entretien", *Les Inrockuptibles*, n° 719, 8 septembre 2009, p. 41

15. Laurent Mauvignier, entretien réalisé le 6 avril 2000, *op. cit.*, p. 119

16. Laurent Mauvignier, *Loin d'eux*, Éditions de Minuit, 2002, p. 79

17. *Ibid*, p. 101.

18. Valentine Oncins, "Introduction", in Evelyne Lloze et Valentine Oncins, [dir.], *Le silence et le livre*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010, p. 27.

19. Johan Faerber (2010), "Écrire : verbe transitif ?", dans Wolfgang Asholt et Marc Dambre [dir.], *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 28

20. Laurent Mauvignier, *Loin d'eux*, *op. cit.*, p. 26

21. *Ibid*, p. 71

22. *Ibid*, p. 109

23. Laurent Mauvignier, *Seuls*, Éditions de Minuit, 2004, p. 65

24. Laurent Mauvignier, *Loin d'eux*, *op. cit.*, p. 34

25. *Ibid*, p. 26.

26. Laurent Mauvignier, *Seuls*, *op. cit.*, 112.

27. *Ibid*, p. 109.

28. Julie Crohas Commans est doctorante allocataire en littérature française. Elle prépare une thèse intitulée "Le Jeu du père. Le père-narrateur dans le roman français contemporain", dans le cadre d'une co-tutelle sous la direction de Sylviane Coyault de l'Université Blaise Pascal (Clermont-Ferrand II) et de Jean Kaempfer, de l'Université de Lausanne (Suisse).

2. La difficulté à dire à l'intérieur de la famille

a. Extrait de *Tout mon amour*

La présente séquence extraite de *Tout mon amour* met en scène P (le père), M (la mère), leur F (leurs fils) et GP (le grand-père mort) qui revient hanter P, son fils, qui seul l'entend. Tous se retrouvent dépourvus face à l'arrivée d'Elisa (la fille de P et M) et chacun différemment à son retour.

M (au Fils, qu'elle repousse) : Laisse-moi, je te préviens.

F : Tu me préviens de quoi ?

P : Allez, ça suffit. (Au Fils) Arrête.

F : Mais tu veux que j'arrête quoi ?²⁹ (à la Mère) De quoi tu me parles, on peut peut-être se parler une fois en vrai, non ?

M (au Père) : Vas dire à cette fille de partir. Qu'elle foute le camp. Qu'elle rentre chez elle et qu'elle disparaisse et qu'on me laisse, je veux qu'on me laisse. C'est facile à comprendre, ça, pourtant, non ? Vous ne voulez vraiment pas ? (au Fils) Quant à toi, toi, on va rentrer à la maison -

P : Attends, attends. Comment tu es si sûre de toi ? Tu sais ce que je pense, là, maintenant ?

M : Oh, oui, je le sais, je sais ce que tu penses. Comment on s'est regardés pendant dix ans en s'imaginant que l'autre en savait plus -

P : Stop, arrête, je n'ai jamais pensé ça, jamais, tu entends ? Jamais. Je ne veux pas entendre des trucs pareils... ça, c'est vraiment... c'est...

M : Oui, c'est atroce, dis-le, c'est atroce. Je pense des choses atroces. Tu vois ? [...]

F (à la Mère) : Je vais la faire entrer et tu vas écouter ce qu'elle a à te dire.

M : Ce n'est pas la peine. Moi, moi je sais.

GP : Merde, elle va pas nous faire le coup de l'instinct maternel ?

M (au père) : Oui, moi je sais, une mère sait.

P : Ah oui, c'est ça l'instinct maternel, c'est ça... Non, mais c'est pas vrai ça, putain, pas toi ?

M : Je sais bien ce que tu crois... ça fait dix ans que tu y penses et tu peux me dire aujourd'hui que c'est faux, mais j'ai vu tes regards, tes yeux sur moi, je les connais, dans la nuit, quand tu crois que je dors.

P : Non. Non.

M : Mais moi aussi {j'y ai pensé.

P : Non, non, tais-toi, tais-toi... Je n'y ai jamais cru sérieusement, c'était des cauchemars, ça n'a jamais été sérieusement, toi non plus tu n'y a pas cru, pas sérieusement, pas pour de vrai.

M : Moi aussi je me suis dit que c'était peut-être toi, on devient tellement fou... tellement de folies, tellement... si c'était lui ? Si c'était toi ?

P : Arrête. Non, arrête, pas ça, s'il te plaît, pas ça, arrête.}

La Mère traverse le salon pour s'en aller.

F (à la Mère) : On a une vraie chance... Pourquoi t'es comme ça ?

M (au Fils) : Moi ? Je suis comme ça, quoi ? J'ai essayé de t'expliquer.

GP : Ah ! Ma bru... ma bru... Elle va bien finir par dire quelque chose ? Elle va se souvenir qu'elle a un fils, non ?

M (au fils) : J'ai essayé. Tu ne veux pas comprendre ? Tu ne veux pas ?

F : Mais qu'est-ce que tu me racontes ? Qu'est-ce que je ne veux pas comprendre ?

M : Je vais te le dire autrement, je vais te le dire, tu vas l'entendre et ce sera de ta faute, pas de la mienne, non. Parce que moi j'ai tout fait pour te protéger de ce que je pense.

Laurent Mauvignier *Tout mon amour*, Les Éditions de Minuit, 2012, p. 105 à 110

29. Le { : indique que, à partir de cet endroit, les paroles des interlocuteurs s'enchevêtrent, se mêlent, se chevauchent, ne s'écoulent pas ; elles se combattent, s'ignorent, se provoquent, se relancent. Laurent Mauvignier, *Tout mon amour*, op. cit., p. 7

b. Extrait de *Loin d'eux*

Loin d'eux raconte l'histoire de Luc jeune homme habitant en province entre son père Jean et sa mère Marthe, son oncle Gilbert, sa tante Geneviève. Il a une cousine, Céline, jeune et veuve. Luc part habiter à Paris et trouve un travail de serveur de nuit. Mais quelques temps après, il se suicide. Et chacun à leur tour les protagonistes prennent la parole et s'expriment sur son geste incompréhensible. Dans l'extrait suivant, c'est le père, Jean, qui parle :

Ça nous rendait triste l'un et l'autre, Luc et moi, l'un assis en face de l'autre, seulement séparés par la table de la salle à manger, ses mains si proches des miennes sur la nappe d'Italie. Mais maintenant je sais qu'on ne pouvait pas changer ça. Qu'on n'aurait sans doute jamais pu et que lui le savait, que lui il l'avait toujours su et qu'aussi c'est pour ça qu'il a choisi de finir comme ça, pour que toujours on soit là, séparés de rien et incapables non plus de rien, juste d'avoir envie l'un et l'autre et toujours d'être tristes de n'y arriver jamais. Et pourtant ce jour-là, l'avant-dernier où je l'ai vu, peut-être qu'il aurait suffi je ne sais pas, de trois fois rien, pour que les langues se délient, que la mienne enfin sache réagir. Mais c'est tellement étonnant de comprendre ça, de savoir réagir tout de suite à ce qui jamais n'était arrivé et qu'à force d'attendre on ne croyait plus possible. Luc profitant de ce que Marthe était dans la cuisine et qu'elle avait fermé la porte pour ne pas envahir la salle à manger des odeurs de cuisine, pour me parler vraiment. Un instant il a cru pouvoir remplacer le silence qu'il y avait entre nous depuis si longtemps. Et moi j'ai failli tomber d'entendre que c'est à moi qu'il parlait, tellement surpris, débordé d'un seul coup par ces mots que j'avais attendus depuis si longtemps et que d'entendre venir vers moi, d'un coup, à l'improviste, là où encore je croyais qu'il n'y aurait eu que le silence et la longue attente que Marthe se dépêche d'arriver pour donner l'impression de le rompre, ce silence, ou de nous aider à le supporter, eh bien moi tout à coup, moi qui m'étais longtemps imaginé ce moment et avais déjà dans ma tête tous les mots que je saurais parce qu'avec acharnement je les avais préparés, domestiqués pour qu'ils me servent enfin, eh bien non, c'est justement parce que Luc a parlé que je n'ai rien pu dire, ou bredouiller comme un idiot, oui oui je comprends, je disais. Je comprenais je disais, et, simplement voilà, d'avoir trop attendu je n'ai pas su répondre, pas su entrer dans l'espace que lui avait ouvert pour nous.

Laurent Mauvignier *Loin d'eux*, Les Éditions de Minuit, 1999, p. 81 à 83

c. Extrait de *Seuls*

Dans Seuls Pauline revient habiter chez son ami Tony, comme quand ils étaient étudiants. Tony raconte à son père que rien n'a changé : il fait toujours semblant de n'être pas amoureux d'elle, et elle ne s'aperçoit de rien. Mais quand Tony part sans prévenir personne, c'est à Pauline que son père va demander de l'aide et tout dévoiler...

Pauline écoutait le père qui lui racontait tout, déballant en vrac ce qu'il avait reçu de Tony mais qu'il ne voulait pas, sans doute, puisque cette histoire le privait de s'échapper de la sienne, de celle où son fils et lui s'interdisaient de rompre avec ce qui les tenait éloignés l'un de l'autre. Alors, les mots venaient de la bouche du vieil homme. Les mots tombaient comme autant de coups rendus, les phrases et les regards, l'air de descendre sur Pauline qui les prenait sans rien dire, elle écoutait, son oreille entendait mais elle, non, elle ne pouvait pas se résoudre à entendre.

Laurent Mauvignier, *Seuls*, Les Éditions de Minuit, 2004, p. 109-110

3^e partie

Exploration des liens parents-enfants

A. La famille déchirée par la perte d'un enfant

1. Le traumatisme et la désorganisation des liens familiaux

Dans un ouvrage collectif, le neuropsychiatre Boris Cyrulnik s'interroge sur la façon dont le traumatisme désorganise les liens familiaux. Il décèle trois axes dans le traumatisme familial, que Laurent Mauvignier questionne à sa manière dans Tout mon amour...

Il est à l'origine un espace virtuel, un entre-deux ou entre-plusieurs, qu'on peut nommer "espace psychique intime" de la famille. Cet espace n'appartient en propre qu'à cette famille singulière. Les étrangers en sont exclus. Au contraire, ceux qui appartiennent à cette famille n'ont même pas besoin de définir cet espace. Il va de soi. Il est comme l'air qu'on respire. La dimension du familier qui le caractérise est telle que ceux qui appartiennent à cette famille y font à peine attention. Les règles des relations n'ont pas à y être définies. Tout y est suffisamment lisible et prévisible, au point qu'un ensemble de conduites, d'attitudes, de paroles même, se mettent en place d'elles-mêmes entre les uns et les autres, leur permettant notamment d'être en pilotage automatique tant qu'il ne s'agit que de gérer la banalité quotidienne.

C'est cet espace intime que déchire le traumatisme.

L'autre, les autres perdent leur lisibilité et leur prédictibilité. Les liens se désorganisent. Certains rôles ne sont plus assurés, certaines places deviennent incertaines.

Au bout du compte, il nous faut toujours comprendre trois axes entrecroisés dans le traumatisme familial. Il y a ce qui concerne les souffrances de chacun, à des titres divers. Il y a ce qui concerne les relations souffrantes entre les uns et les autres.

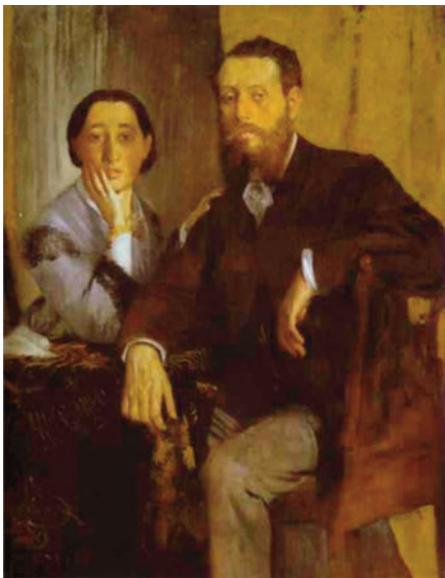
Il y a ce qui relève de la famille comme d'un tout, atteint comme tel par le traumatisme, de sorte que ce sont les liens psychiques eux-mêmes qui sont souffrants, ce qui permet de maintenir la famille, ce tout de la famille et sa spécificité.

Michel Delage et Boris Cyrulnik

Famille et résilience, Odile Jacob, 2010, p. 23

2. "L'expression de l'absence"

Dans *Tout mon amour*, M et P ont donc été confrontés à la disparition de leur fille Élixa. Comment exprimer l'absence, la douleur causée par la perte de l'enfant ? Si Laurent Mauvignier et *Les Possédés* abordent théâtralement cette interrogation, Edgar Degas l'a, de son côté, traitée par la peinture.



Le portrait de M. et Mme Edmondo Morbilli, Edgar Degas, Huile sur toile, 1865

Il est des portraits d'enfants morts ; il est aussi le fantôme de l'enfant mort dans le portrait des vivants. Réalisé par Degas vers 1865, *Le Portrait de M. et Mme Edmondo Morbilli* peint un couple dont la femme a perdu un enfant en couches un peu plus d'un an auparavant. Sans tomber dans un excès de psychologie, il est difficile de ne pas interpréter l'expression des modèles à l'aune de ce drame vécu d'autant plus fortement que Thérèse Bellelli, selon les témoignages, souhaitait passionnément devenir mère – vœu qui ne sera jamais exaucé. Rein n'est laissé au hasard dans les portraits familiaux que réalise Degas [...] (ils) ne se contentent pas de dépeindre un caractère, ils enregistrent l'atmosphère familiale et sociale qui les entoure, ils tissent une toile interpersonnelle entre les membres d'un groupe donné.

Si le "portrait-tableau" ainsi projeté élargit la psychologie individuelle à la psychologie collective, alors cette tentative de Degas [...] nous offre la représentation d'un couple échouant à composer un portrait de famille. Un vide creuse la représentation, non pour séparer les époux [...] mais pour les rapprocher : couple soudé dans l'échec et dont Degas, avec cette constance du génie qui le caractérise, a su peindre le désarroi non par des traits pathétiques, ou quelque surcroît d'expressivité, mais par un voile d'égarement et de résignation sur la face des modèles. L'absence d'expression devient l'expression de l'absence. En voyant le portrait des époux Morbilli, on pense à cette réflexion de Duranty sur l'exigence du portrait moderne, celle de lire une vie dans une physionomie : "Un homme ouvre une porte, il entre, cela suffit : on voit qu'il a perdu sa fille³⁰!"

Emmanuel Pernoud

"L'Enfant mort et la peinture au XIX^e siècle", cité in *L'enfant qui meurt*, dirigé par Georges Banu, L'entretemps, coll. "Champ Théâtral", 2010, p. 171

30. Edmond Duranty, *La Nouvelle Peinture, à propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel* (1876), L'Echoppe, Paris, 1988, p. 35

3. Des fantômes surgis du passé

a. Le recours au surnaturel

Dans Tout mon amour, des présences fantomatiques surgissent du passé pour hanter le monde des vivants : le grand-père (GP) tout juste enterré et Élixa, l'enfant disparue. Laurent Mauvignier, dans un entretien, revient sur le statut particulier de ces deux personnages.

Vous donnez directement "voix" aux absents du drame familial qui viennent hanter les vivants. Quel est le sens de ce recours inédit au surnaturel ?

Laurent Mauvignier : Au théâtre, c'est très classique. [...] Le statut d'Élixa est très particulier : est-ce que c'est la fille, est-ce que ce n'est pas la fille ? On peut aussi se dire que c'est une espèce de projection, une image mentale qui vient se répandre dans le réel.

Le grand-père très vite m'est apparu comme une sorte de "contre-point". [...]

À travers le retour dans cette maison, les parents reviennent sur le lieu du passé, du passé traumatique et le revivent au présent. Et, comme le père n'a pas réglé ses problèmes avec son propre père, sa présence est une manière de les mettre à jour. Et le théâtre est un outil formidable pour ça [...]. Il suffit de dire "voilà lui il est mort, il vient" et on le croit, c'est fait. Il y a une espèce de facilité de franchissement des frontières. Il y a ce rapport vivant-mort, cette idée de passage.

Surtout que je voulais que la pièce soit très réaliste au départ, pour ouvrir sur quelque chose qui, à la fin, est de plus en plus mental, purement psychique ou de l'ordre du cauchemar, du rêve éveillé où les frontières deviennent plus floues.

Extrait d'un entretien avec Laurent Mauvignier sur *Tout mon amour*, qui s'est déroulé lors de la rentrée littéraire 2012 à la Librairie Mollat de Bordeaux. L'interview est consultable en intégralité sur : <http://www.youtube.com/watch?v=rJ6HEDwdKgU>

b. Le théâtre, "site d'apparitions"

Pour prolonger la réflexion suscitée par Laurent Mauvignier, sur le rapport entre le théâtre et la figure du fantôme ; voici un extrait d'un ouvrage consacré à cette thématique.

Pour Genet [...], c'est cette forclusion même de la mort, cette exclusion du cimetière à la périphérie de la cité qui signifie la fin du théâtre. Le dialogue avec les morts comme fondement du théâtre, ou le théâtre comme espace qui, pour reprendre les formules de Vitez, "permet vraiment aux morts d'intervenir parmi nous et de dialoguer avec nous à condition qu'il les incarne", car "c'est le rôle même du théâtre que de rendre vivants les morts couchés sous terre", ces morts si terriblement silencieux et absents dans le monde réel. Un théâtre héritier de la célèbre parole de l'Électre de Sophocle : "Ils sont vivants les morts couchés sous la terre..."

Espace offert au mort qui revient pour dialoguer avec les vivants, espace susceptible d'accueillir les fantômes, de se mettre à l'épreuve de leur représentation [...]. Le fantôme comme personnage dramatique, le spectre qui figure dans la liste des personnages, s'il est le point de départ, pose en fait une injonction qui, par ses enjeux, déborde sa seule présence. [...] À travers la figure du fantôme, c'est toute une définition du théâtre comme entre-deux du visible et de l'invisible, [...] qui se trouve mise en jeu, une définition de l'acteur comme entre deux de la statue et du corps de chair. Un théâtre, véritable *site d'apparitions* où s'instaure, dans

l'ambivalence de la présence-absence, de l'ici et de l'ailleurs, un étrange dialogue avec les morts et qui inscrit, au coeur de son espace, l'indécidable d'une réalité frontière.

Monique Borie

Le fantôme ou le théâtre qui doute, Actes-Sud, Le temps du théâtre, 1997, p. 21-22

4. Dialogues entre les fils et les pères (morts)

Si le théâtre rend possible le dialogue entre les vivants et les morts, la difficulté à communiquer demeure toujours aussi sensible entre les pères (morts) et les fils, dans Pays Lointain de Jean-Luc Lagarce et Tout mon amour de Laurent Mauvignier.

a. Extrait de *Tout mon amour*

GP : T'as vu, il y avait du monde³¹. Qu'est-ce que t'en dis ? Et ton petit frère, il en dit quoi, lui, là-bas, chez les chinetoques ? Tu croyais qu'il y aurait personne, je parie ? Faut croire qu'ils m'aimaient bien quand même, les péquenots.

P : Qu'est-ce que tu veux ?

GP : En général, quand quelqu'un meurt, tout le monde regrette de pas lui avoir dit de belles choses, on s'aimait bien malgré nos différences et ah si c'était à refaire et c'est toujours les meilleurs qui partent les premiers et il va tellement nous manquer, tellement ! Et toi, là, t'as la chance d'avoir ton vieux père mort sous les yeux, robuste comme un chêne, et c'est tout ce que tu trouves à me dire ?

P : Non, mais là, tu vois, ce n'est pas exactement le moment.

GP : C'est bien ma veine, ça, d'avoir un fils comme toi... Tu sais que les gens normaux seraient ravis de pouvoir parler avec ceux qui viennent de mourir ? Je suis là, en face de toi, et toi, c'est tout ce que ça te fait ?

P : Papa, c'est la troisième fois que tu viens me voir depuis que t'es mort, et je te le répète, c'est peut-être dommage, mais maintenant, ce n'est vraiment pas le moment.

Laurent Mauvignier

Tout mon amour, op. cit., p. 22-23

b. Extrait de *Pays Lointain*

Dans Pays Lointain, de Jean-Luc Lagarce Louis revient dans sa famille après des années d'absence pour annoncer sa mort prochaine. On retrouve cette même confrontation que dans Tout mon amour entre un père "mort-déjà" et son fils, Antoine, le frère de Louis.

LE PÈRE, MORT DÉJÀ : Nous ne sommes jamais l'un près de l'autre.

ANTOINE : Non. Cela n'arrive pas. Je ne sais pourquoi.

LE PÈRE, MORT DÉJÀ : Rien à se dire ?

31. GP parle de son propre enterrement

ANTOINE : Peut-être ça, rien à se dire. On s'entend mal.

LE PÈRE, MORT DÉJÀ : Et les derniers temps, Louis était déjà parti, et moi je ne valais plus grand-chose, et les derniers temps, on ne trouvait pas, on imaginait mal, on avait beau chercher on ne trouvait pas. Peut-être que je n'avais plus envie.

ANTOINE : Ce doit être ma faute. Je ne faisais rien qui vaille. Je sentais que je devais intervenir, que c'était mon tour et je n'osais pas. J'ai renoncé. C'était trop tard. Peut-être, ce que je croyais, ce que je voulais croire, peut-être que tu ne souhaitais rien de moi, pas plus là, les derniers temps qu'avant, toujours.

LE PÈRE, MORT DÉJÀ : Je ne sais plus. Je ne voulais rien du tout. Je suis resté ainsi, de longues après-midi, j'avais terminé ma vie, je le savais, je le comprenais, j'avais terminé ma vie, c'était juste quelques semaines encore et rien de plus, j'avais travaillé et désormais j'allais terminer ma vie et je n'attendais rien de précis, ce que tu pouvais dire ou ne pas dire, cela n'aurait rien changé, ce devait être, probable, ce devait être juste bon à aggraver les choses, les rendre moins faciles.

ANTOINE : Des années entières, et aujourd'hui encore, des années entières, j'ai fait un rêve. Longtemps toujours je me suis réveillé épuisé de colère, de violence. Épuisé de colère et de la douleur de cette colère, épuisé oui, et abîmé encore pour toute la journée qui suit et parfois même pour les jours qui suivent, épuisé de colère contre toi, contre vous tous, là, mais contre toi, tout particulièrement. Le même rêve, semblable, où je songe à tout détruire de ce qui m'appartient, juste cela, ce qui m'appartient, le réduire en cendres, les affaires qui sont les miennes, les objets, les choses pour ma femme, pour moi et pour ma femme et pour mes enfants, n'en plus rien garder, Détruire tout comme la preuve absolue de ma colère contre toi, vous, mais contre toi tout particulièrement. Ce rêve-là. Ne plus rien garder de ce qu'est ma vie, ma petite vie, à quel point montrer que je n'y tiens plus, tant je suis épuisé de colère contre vous, contre toi, surtout contre toi.

Jean-Luc Lagarce

Pays Lointain, Les Solitaires Intempestifs, 1999, p. 117 à 119

B. L'impossible retour de l'enfant disparu

1. Se confronter aux traces du passé

Dans Tout mon amour Elisa apparaît dans la maison familiale, elle prétend elle la fille de M et P. Comment croire à son improbable retour dix années après ? Les deux extraits suivants de la pièce interrogent le rapport au passé. La maison, les objets permettent de retisser le lien.

a. La maison

La mémoire de la maison, son dedans et son dehors, propose un large répertoire de ces "points de vue" toujours intimistes. Espace quotidien et familial, elle est la niche première. "La maison est notre coin du monde", disait Gaston Bachelard. La maison de son enfance contient les premiers attributs de l'identité. S'y forge la sensibilité esthétique de chacun, qui servira sans doute de référent pour apprécier et évaluer les maisons ultérieures de la vie d'adulte.

Anne Muxel

Individu et mémoire familiale, Hachette Littérature, 2007, p. 51

Au cœur de la pièce, Élisabeth rencontre son frère (F), elle lui raconte sa captivité, pendant une dizaine d'années, et la manière dont elle a pu conserver le lien, malgré tout, avec son passé, son enfance.

ÉLISABETH (au Frère) : N'aies pas peur... C'est Dieu qui a voulu que je sois ta soeur. Lui qui a voulu qu'on m'appelle Elisa 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.

Laurent Mauvignier

Tout mon amour, op. cit., p. 84-85

b. Les objets

Les objets font que le récit se déporte, et aussi qu'il avance. On est dans le modèle de l'enquête: les objets sont des indices qui permettent de remonter aux mobiles. Et là on voit bien que la mémoire c'est du récit et déjà de la fiction. Le fait de regarder un objet neutre, comme l'autogire, dont la fonction est simplement d'aérer, c'est déjà faire un récit. Tu le regardes avec ta disponibilité, ta mémoire, ton histoire, tu as un regard unique sur lui. C'est la perception des objets qui m'intéresse, pas les objets eux-mêmes.

Laurent Mauvignier

"Capter la surface des choses", entretien avec Jean Laurenti, *Le Matricule des Anges*, octobre 2006, p. 19

Interview consultable sur le site de Laurent Mauvignier :

<http://www.laurent-mauvignier.net/entretiens/dans-la-foule/capter-la-surface-des-choses.html>

Dans la scène qui précède l'extrait suivant, P (le père) est allé retrouver Élixa à l'endroit où elle habite. Elle lui a donné une boîte à chaussures qui contenait un ensemble d'objet appartenant à son enfance. Pour P c'est la preuve qu'elle est bien leur fille. P retourne ensuite voir M pour lui montrer la boîte, mais celle-ci refuse, à l'inverse, de la regarder.

P : Il faut que... de toi-même,} tu touches, tu sentes... Il faut que tu regardes dans cette boîte. Je la pose ici. Si tu veux, je l'ouvre. Tu veux que je l'ouvre ?

Il a posé le boîte sur la table. Sa femme regarde de loin, elle se met à rire, hausse les épaules.

M : Mais c'est, c'est ridicule, c'est... tu es ridicule avec ça. C'est tellement bête, tellement... idiot. Si tu te voyais avec ta boîte à chaussures, là ! Je ne veux même pas en discuter, je ne vais même pas essayer, vraiment, c'est trop bête, c'est insensé, c'est... J'ai regardé les horaires, il y a un train dans une heure. Tu feras ce que tu voudras mais moi je vais partir, ok ?

Il approche d'elle, qui recule.

M : Ils ont dit quoi, les flics ? Tu les as vus, au moins ? Tu es allé les voir quand même ? Non, ne me dis pas que tu n'as même pas fait l'effort de -

P : Il faut que tu regardes dans cette boîte. Il faut -

M : Je vais préparer mes affaires et, s'il te plaît, tu vas être gentil, tu vas me déposer à la gare et tu ne me parles plus de cette histoire {de boîte ou de ce que tu veux, tout ce que tu veux mais là, non, non, ça je ne veux pas en entendre parler, je ne veux pas. Je ne veux pas. Je vais partir, il y a un train, je vais le prendre, parce que, tu n'imagines pas, non,

P : Alors, non ? Non ? Tu sais ce qu'il y a là-dedans ? Tu sais ce qu'il y a ? Tu devines ? Tu as une idée ? Non, même pas une petite idée ? Une gourmette, une peluche, une robe rouge, ça ne t'intéresse pas ? Alors ça ne t'intéresse pas ? Ses affaires ça ne t'intéresse plus ? Pendant dix ans on a cherché et toi, toi là - chérie, chérie, écoute-moi, s'il te plaît, écoute-moi, bien, je comprends, tu as peur, je comprends très bien je -

Elle s'agite et continue à parler en prenant ses bijoux, bracelets, boucles d'oreilles sur le buffet. Elle va les mettre devant une glace.

Laurent Mauvignier

Tout mon amour, op. cit., p. 30 à 32

2. L'oubli comme moyen de sauvegarde

M face à Élixa, refuse de reconnaître sa fille dans le corps de cette adolescente. Elle ne peut se confronter aux "preuves" (les objets notamment) que la jeune femme lui soumet. Elle ne veut pas se rappeler. Un comportement étudié par la sociologue Anne Muxel, qui s'interroge dans son ouvrage sur la question de la mémoire familiale.

C'est dans cette interférence entre passé et présent, sorte d'aller et retour du mouvement perpétuel de la mémoire, que s'affirme au fil du temps la nécessité de l'oubli. Celui-ci est dans cette forme de mémoire d'une autre nature que dans le discours de la transmission. Non plus opposant actif à la toute-puissance de la mémoire qu'il faut dompter, endiguer, il est un espace de refuge, il protège. Il est une réponse défensive de l'autonomie du sujet et augure l'avancée de chacun dans sa vie. "Chacun de mes pas soulève de la poudre d'oubli" dit Aden Seliani, personnage du roman d'Anne-Marie Garat ayant volontairement "noyé sa mémoire dans un trou d'eau" pour "se faire naître tout seul"³².

L'oubli se construit alors pour lutter contre l'aliénation de la mémoire, sans doute aussi pour en effacer les blessures. "Il est surtout absolument impossible de vivre sans oublier" écrit Nietzsche³³, affirmant ainsi la possibilité d'un oubli créateur, d'un oubli permettant de survivre et de progresser dans le présent. L'oubli apprivoise. Il permet l'acceptation d'une existence rendue supportable car tronquée de ce qui fait souffrance. Plus ou moins volontaires, plus ou moins conscients, le plus souvent inconscients, s'y révèlent le non-dit et l'impossibilité de se représenter ce qui vient du passé. Ces failles de la mémoire génèrent des dispositifs d'effacement ou d'oblitération du souvenir [...], le plus souvent régis par le mécanisme du refoulement, comme un "raté inconscient de mise en place" qui entrave toute reviviscence et vient bloquer la souvenance³⁴. [...]

La nécessité de l'oubli s'impose dans l'après-coup d'un récit impossible, voire d'un désir impossible.

À l'échelle de la famille, cette forme d'oubli dit les frustrations, les ratages, les rancœurs, les silences, voire les secrets. Elle dit aussi sans doute la part désirante des échanges entre parents et enfants ou entre frères et sœurs qui ne pourrait être satisfaite. En quelque sorte, ces souvenirs impossibles et névrose familiale au sein de laquelle chacun tient sa place, et de laquelle chacun cherche, faisant voler autour de lui des nuages de poudre d'oubli, d'une façon ou d'une autre, à s'échapper. Pour certains, la mémoire devient alors la mémoire de ce que l'on a oublié. L'oubli prend le pas. [...]

Mais si le passé est rendu opaque, il agit pourtant toujours pour définir ce qui fait la mémoire d'un individu. Le refoulement n'a de sens que parce qu'il rattache l'individu au passé, et ce doublement : en faisant écran, il empêche le sujet d'accéder à sa propre vérité, mais il n'en reste pas moins protecteur et par ce fait même libérateur en lui permettant d'exister. Car l'oubli fonde un savoir, même si ce savoir est refoulé. L'inconscient en serait le gardien. [...] L'oubli fonctionne comme une sauvegarde et permet à l'individu, par les chemins de la conscience ou par ceux de l'inconscient, et selon les configurations psychiques et sociales successives qui jalonnent son parcours de vie, de départager ce qui fera mémoire ou ce qui sera écarté. Ainsi les occasions de reviviscence s'immiscent-elles entre les mailles tenues serrées d'un inconscient pourvoyeur de souvenirs, les vrais comme les faux, et pourvoyeurs d'oublis, les vrais comme les faux aussi.

Anne Muxel *Individu et mémoire familiale*, Hachette Littérature, 2007, p. 28-29

32. Anne-Marie Garat, *Aden*, Seuil, 1992, p. 83

33. Friedrich Nietzsche, *La Deuxième Considération intempestive*, 1874

34. Sigmund Freud, "Sur le mécanisme psychique de l'oubli", dans *Résultats, idées, problèmes*, t. I., PUF, 1984, p. 105

3. Les retrouvailles familiales, deux autres exemples

Un certain nombre de pièces, dans le théâtre contemporain notamment, interroge le difficile retour d'un enfant (mort ou vivant) à l'intérieur de la famille, après plusieurs années d'absence. C'est le cas par exemple dans Les Grandes Personnes de Marie NDiaye et dans Pays lointain de Jean-Luc Lagarce.

Si les situations de ces deux dernières pièces sont différentes de celle de Tout mon amour, puisque le départ de l'enfant a été volontaire dans les deux cas (et non pas subi pour Élisabeth), on retrouve ces mêmes réflexions sur la manière dont ce retour bouleverse les liens familiaux et sur l'amour qui lie les parents et leurs enfants.

a. Extrait des Grandes Personnes de Marie NDiaye

Eva et Rudi sont les parents du fils et de la fille. La fille après dix-sept années d'absence revient sous la forme d'un fantôme, retrouver une dernière fois ses parents.

EVA : Le front blanc et la bouche si froide, qu'as-tu donc fait durant toutes ces années ? Nous revenir ainsi, blanche et froide et maigre et vieille d'un coup comme l'était ta grand-mère à l'instant de mourir. [...]

RUDI : Nous t'avons fait chercher dans le monde entier, nous avons engagé des détectives et payé des voyantes et tu n'étais nulle part.

Et mon pas s'attachait dans la rue à celui de chaque fille aux longs cheveux châtain et je me hâtais pour la devancer et scruter son visage à la recherche du tien, tu n'étais nulle part, nulle part, jamais.

La FILLE : [...] Je me suis cachée, j'ai usé d'un faux nom. Je savais votre amour capable et jamais avare, jamais compté ni chicané et que même dans l'espérance de ne retrouver que mon cadavre, mon pauvre corps de bête efflanquée, épuisée et rejetée au pourtour immonde de la ville, vous engageriez sans y regarder tout ce que vous avez et tout ce que vous êtes.

Je vivais à vous fuir, comme une criminelle.

Et me voilà et il est trop tard, mon temps a passé et le temps a passé aussi où nous nous aimions tous avec ingénuité. [...]

EVA : Front blanc, bouche glacée, souffle froid, mais... Tu dois tout nous dire, ma fille chérie.

RUDI : Tu ne peux pas tout simplement prendre place parmi nous comme si dix-sept ans de souffrance comptaient pour rien. Tu l'ignorais alors – ton frère nous a abandonnés lui aussi quelques années après toi.

Nous avons fait, je crois, bonne figure. On travaillait, on recevait, on prospérait, aimables toujours, malins, pleins d'entregent.

Mais notre solitude, mais notre détresse !

Le silence accablant de cette grande maison que nous ne voulions pas quitter car c'est là que vous reviendriez peut-être !

Ces années amères, ces années désertiques, ô, mes enfants, mes chers enfants ! Votre chambre intouchée, lourde d'une secrète réprobation à notre égard, elle vous attend et vos affaires sont là intactes et démodées et encore toutes fraîches d'adolescence, elles vous attendent, toutes vos affaires, elles faisaient les mortes devant nous jusqu'aux murs qui nous blâmaient !

EVA : Pas d'accusations, pas de reproches, mais... Il nous faut comprendre un peu. [...].

LA FILLE : Je n'ai pas beaucoup de temps, il est trop tard pour tout.
Déjà je ne suis plus là.

EVA : Quand tu étais là où tu étais, je n'ose imaginer où et avec qui, est-ce que tu pensais parfois à nous ? Souffrais-tu, parfois, en pensant à nous ?

LA FILLE : Les premiers temps, puis de moins en moins.
À la fin vous n'étiez plus pour moi que des silhouettes dont le souvenir m'était doux, avec ce rien de mélancolie qui enveloppe les tranquilles images d'une enfance sans histoires.
Il m'aura fallu toutes ces années pour arriver à cela, que j'avais espéré atteindre dès mon départ.

EVA : Pourquoi ?
Qu'avons-nous fait de mal ?

RUDI : Qu'avons-nous fait de bien ? Qui peut le dire à présent ?
Pourquoi faire notre procès ?
Nous avons aimé nos enfants passionnément, tous les deux, celle que nous avons faite ensemble et celui que nous sommes allés chercher là où il se mourait, et nous nous sommes occupés d'eux défaillance.
Voilà tout le bien et tout le mal que nous avons fait.
Qui peut juger maintenant ? [...]

LA FILLE : J'avais des parents merveilleux, un frère adorable, une vie exquise.
L'amour, le bien-être et le confort, il m'appartenait de les mettre en péril.
Car je ne sentais pas que j'existais.
Car je n'étais qu'une vaste poche remplie d'amour et de biens et il m'était d'ailleurs difficile de distinguer entre l'un et les autres – cependant, oui, gorgée d'amour, encombrée d'objets, je me sentais vide et vaine, insensible à la douleur comme à la joie.
Alors je me suis soumise à l'épreuve d'outrance.
Mais la joie, je ne l'ai pas connue.

RUDI : Installons-nous, mangeons, buvons, faisons la fête !

Marie NDiaye

Les Grandes personnes, Gallimard, 2011, p. 73-77

b. Extraits du *Pays lointain* de Jean-Luc Lagarce

Les deux extraits ci-dessous se situent au cœur de la pièce. Dans un premier temps, Louis discute avec deux personnages qui l'accompagnent lors de son retour dans la maison familiale (Longue Date et L'Amant, mort déjà). Dans un second temps, sa mère engage une conversation avec lui, au sujet de Suzanne (la sœur de Louis) et d'Antoine (son frère), elle parle de leurs regrets et désirs.

LOUIS : Me suis réveillé, avec cette pensée étrange et claire,
Que mes parents,
Et les gens encore, tous les autres, dans ma vie,
Les gens les plus proches de moi, que mes parents et tous ceux que j'approche ou qui s'approchèrent de moi [...],
Et mon père dans le passé, admettons que je m'en souviens, ma mère, mon frère là aujourd'hui, et ma sœur encore,

Que tout le monde après s'être fait une certaine idée de moi,
Un jour ou l'autre, ne m'aimera plus.

Et qu'on ne m'aimera plus,
(ce que je veux dire) au bout du compte,
C'était ça l'idée claire, soudain,
Et qu'on ne m'aimera plus, comme par découragement,
Comme par lassitude de moi, qu'on m'abandonnera car je demande l'abandon, je le réclame.
[...]

L'impression, je disais ça, l'impression très précise qu'on m'abandonna toujours,
Peu à peu, au bout du compte,
Qu'on m'abandonna à moi-même, à ma solitude, au milieu des autres, parce qu'on ne saurait
m'atteindre, qu'on m'abandonna par défaut,
Parce que ne saurait me toucher, m'émouvoir, me posséder un peu et qu'il est,
malheureusement, à regret, oui ; à regret, nécessaire de renoncer à moi.
[...]

Et on renonce à moi, ils renoncèrent à moi, tous – mon impression claire, lorsque je
m'éveillai, là, était si vite en train de s'évanouir –
Ils renoncèrent à moi parce que je les décourage,
Et parce qu'ils veulent comprendre, peu à peu, c'est leur effort, ils veulent comprendre
que me laisser en paix, sembler ne plus se soucier de moi,
C'est m'aimer plus encore.

Je compris que cette absence d'amour, la solitude, dont je me plains et qui toujours
fut pour moi l'unique raison de mes lâchetés, appelons ça comme ça, cette solitude,
Que cette absence d'amour fit toujours plus souffrir les autres que moi. Et qu'ils
semblent ne pas m'aimer, qu'ils donnent l'apparence de ne pas m'aimer, comme seule et
dernière preuve d'amour.

Je me réveillai avec l'idée étrange et désespérée et indestructible encore qu'on
m'aimait déjà vivant comme on voudrait m'aimer mort sans pouvoir et savoir jamais
rien me dire.

L'amour définitif, immobile, silencieux.

[...]

LA MÈRE : ... Ils veulent te parler,
ils ont su que tu revenais et ils ont pensé qu'ils pourraient te parler,
un certain nombre de choses à te dire, depuis longtemps et la possibilité enfin.

Ils voudront t'expliquer mais ils t'expliqueront mal, car ils ne te connaissent pas, ou
peu.

Suzanne ne sait pas qui tu es, ce n'est pas connaître, cela, c'est imaginer, toujours
elle imagine et ne sait rien de la réalité,
et lui,
Antoine,
Antoine, c'est différent,
il te connaît mais à sa manière comme tout et tout le monde, comme il connaît chaque
chose ou comme il veut la connaître, s'en faisant une idée et ne voulant plus en dé-
mordre.

Ils voudront t'expliquer et il est probable qu'ils le feront et maladroitement, ce que
je veux dire, car ils auront peur du temps que tu leur donnes, du peu de temps que
vous passerez ensemble
– moi non plus je ne me fais pas d'illusion, moi aussi je me doute que tu ne vas pas

traîner très longtemps auprès de nous, dans ce coin-ci, cette ville, cette sorte de ville. Tu étais à peine arrivé, je t'ai vu, tu étais à peine arrivé, tu pensais déjà que tu avais commis une erreur et tu aurais voulu aussitôt repartir, ne me dis rien, ne me dis pas le contraire –

ils auront peur

(c'est la peur, là aussi)

ils auront peur du peu de temps que tu leur donnes, du peu de temps que vous passerez ensemble et ils s'y prendront maladroitement, et cela sera mal dit ou dit trop vite, d'une manière trop abrupte, ce qui revient au même, et brutalement encore,

car ils sont brutaux, l'ont toujours été et ne cessent de le devenir, et durs aussi, c'est leur manière, et tu ne comprends pas, je sais comment cela s'est passé, s'est toujours passé. Tu répondras à peine deux ou trois mots, et tu resteras calme comme tu appris à l'être par toi même [...]

tu répondras à peine deux ou trois mots et tu souriras, la même chose, tu leur souriras et ils se souviendront plus tard, ensuite, par la suite, *le soir en s'endormant*, ils ne se souviendront que de ce sourire, c'est la seule réponse qu'ils voudront garder de toi, et c'est ce sourire qu'ils ressasseront et ressasseront encore, rien ne sera changé, bien au contraire, et ce sourire aura aggravé les choses entre vous, ce sera comme la trace du mépris, la pire des plaies.

[...]

Ils voudraient tous les deux que tu sois plus là, plus présent, plus souvent présent, qu'ils puissent te joindre, t'appeler, se quereller avec toi et se réconcilier et perdre le respect, ce fameux respect obligé pour les frères aînés, absents ou étranges. Tu serais un peu responsable et ils deviendraient à leur tour, ils en auraient le droit et pourraient en abuser, ils deviendraient à leur tour, enfin, des tricheurs à part entière.

Ils en auraient le droit.

Petit sourire ?

Juste ces deux ou trois mots ?

LOUIS : Non.

Juste le petit sourire. J'écoutais.

LA MÈRE : Ce que je dis.

Jean-Luc Lagarce

Pays Lointain, op. cit., p. 105–108 (prise de parole de Louis), p. 116–117 (échange entre Louis et sa Mère)

Repères

A. Références bibliographiques

1. Œuvres de Laurent Mauvignier

- *Loin d'eux*, roman, Les Éditions de Minuit, 1999 et collection de poche "double" n° 20, 2002
- *Apprendre à finir*, roman, Les Éditions de Minuit, 2000 et collection de poche "double", 2006
- *Ceux d'à côté*, roman, Les Éditions de Minuit, 2002
- *Seuls*, roman, Les Éditions de Minuit, 2004 et collection de poche "double" n° 27, 2004
- *Le Lien*, roman, Les Éditions de Minuit, 2005
- *Dans la foule*, roman, Les Éditions de Minuit, 2006
- *Des hommes*, roman, Les Éditions de Minuit, 2009
- *Ce que j'appelle oublié*, roman, Les Éditions de Minuit, 2011
- *Tout mon amour*, théâtre, Les Éditions de Minuit, 2012

2. Ouvrages sur Laurent Mauvignier

- (sous la direction de) Dürrenmatt Jacques, Narjoux Cécile, *La Langue de Laurent Mauvignier, une langue qui court*, Éditions Universitaires de Dijon, 2012
- (sous la direction de) Dürrenmatt Jacques, Bikialo Stéphane, *Pierre Bergounioux, Régine Detambel, Laurent Mauvignier*, La Licorne, UFR Langues et Littératures : Maison des Sciences de l'Homme et de la Société de Poitiers, coll. "Dialogues contemporains", 2002
- "Laurent Mauvignier, L'écriture à hauteur d'hommes" (dossier) in *Le Matricule des Anges*, n° 77, octobre 2006
- "Quelle langue pour le roman ?", entretien avec Laurent Mauvignier dirigé par Michel Murat, in *Revue critique de fiction française contemporaine, "L'écrivain devant les langues"*, n° 3, 2011

3. Autour du spectacle

Ouvrages théoriques

- (sous la direction de) Banu Georges, *L'enfant qui meurt*, L'entretemps, coll. "Champ Théâtral", 2010, (théâtre)
- Bruno Bettelheim, *Parents et enfants*, R. Laffont, 1995 (psychologie)
- Monique Borie, *Le fantôme ou le théâtre qui doute*, Actes Sud, Le temps du théâtre, 1997, (théâtre)
- (sous la direction de) Murielle Lucie Clément et Sabine van Wesemael, *Relations familiales dans les littératures française et francophone des xx^e et xxi^e siècles, La figure de la mère*, L'Harmattan, 2008, (littérature)
- (sous la direction de) Murielle Lucie Clément et Sabine van Wesemael, *Relations familiales dans les littératures française et francophone des xx^e et xxi^e siècles, La figure du père*, L'Harmattan, 2008, (littérature)
- (sous la direction de) Michel Delage et Boris Cyrulnik, *Famille et résilience*, Odile Jacob, 2010, (psychologie)
- (sous la direction de) Aï'n Joyce et Boris Cyrulnik, *Réminiscences : entre mémoire et oublié*, Erès, 2010, (psychologie)
- Anne Muxel, *Individu et mémoire familiale*, Hachette Littérature, 2007, (sociologie)

Œuvres dramatiques

- Marion Aubert, Olivier Brunhes, Marc Dugowson, Nathalie Fillion, Carole Fréchette, Serge Kribus, Koffi Kwahulé, Philippe Minyana, Wajdi Mouawad, Noëlle Renaude, *La Famille, dix pièces courtes*, L'Avant-scène Théâtre, La Comédie-française, 2007
- Jean-Luc Lagarce, *Œuvres complètes*, Les Solitaires Intempestifs, 1999-2000
- Wajdi Mouawad, *Incendies*, Actes Sud-Papiers, 2008
- Wajdi Mouawad, *Forêts*, Actes Sud-Papiers, 2009
- Wajdi Mouawad, *Littoral*, Actes Sud-Papiers, 2009
- Marie NDiaye, *Les Grandes personnes*, Gallimard, 2011
- Biljana Srbljanovic, *Histoire de famille, La Trilogie de Belgrade*, L'Arche, coll. "Scène ouverte", 2002

Films

- Ingmar Bergmann, *Saraband*, Suède, 2003
- Arnaud Desplechin, *Un conte de Noël*, France, 2008
- Carlos Saura, *Cria Cuervos*, Espagne, 1976
- François Ozon, *Sous le sable*, France, 2000
- Daniel Vigne, *Le Retour de Martin Guerre*, France, 1982

B. Biographies des membres de l'équipe artistique

Laurent Mauvignier

Laurent Mauvignier est né à Tours en 1967. Diplômé des Beaux-Arts en Arts Plastiques (1991). Il publie son premier roman en 1999, *Loin d'eux*, Prix Fénéon et Prix de la RTBF, aux Éditions de Minuit, une maison à laquelle il demeure fidèle et qui publie ses ouvrages suivants : *Apprendre à finir* (2000), Prix du Second Roman des Libraires et Prix Wepler 2000, Prix du Livre Inter 2001 ; *Ceux d'à côté* (2002) ; *Seuls* (2004) ; *Le Lien* (2005) ; *Dans la foule*, (2006) Prix Fnac ; *Des hommes*, (2009), Prix des libraires 2010, Prix des librairies Initiales 2010 ; *Ce que j'appelle oublié*, (2011).

Certaines de ses œuvres ont fait l'objet de spectacles ou de mise en espace : *Le Lien* a été adapté par Laurence de la Fuente, à Bordeaux en 2008 ; Denis Podalydès a mis en espace *Dans la foule* avec les élèves du Conservatoire en 2011, et interprété *Ce que j'appelle oublié* au Studio de La Comédie-Française (2012, repris en 2013) ; Angelin Preljocaj a mis en scène *Ce que j'appelle oublié* (2012, 2013) ; Le Collectif Les Possédés a présenté, en 2009-2011, *Loin d'eux*, une création dirigée par Rodolphe Dana et David Clavel.

Ses romans s'essayent à circonscrire le réel mais se heurtent à l'indicible, aux limites du dire. Laurent Mauvignier définit lui-même son travail comme une tentative de saisir le réel dans sa dimension indicible, de "mettre des mots sur la souffrance, l'amour ou le manque", et s'inspire de faits divers ou d'événements historiques. Ainsi, la tragédie du stade de Heysel lui sert de point d'ancrage pour la rédaction de *Dans la foule* ; la guerre d'Algérie lui inspire le roman *Des Hommes*. Son livre, *Ce que j'appelle oublié*, qu'il définit comme une sorte d'épigramme en prose, puise encore dans le terreau du réel puisqu'il est librement inspiré d'un fait divers survenu à Lyon en décembre 2009.

Il y déroule sur une soixantaine de pages une seule et longue phrase, sans début ni fin. *Tout mon amour*, sa première pièce écrite pour le théâtre, vient d'être publiée aux Éditions de Minuit.

Les Possédés

En 2002, Katja Hunsinger et Rodolphe Dana décident de monter *Oncle Vanja* d'Anton Tchekhov. Pour mener à bien ce projet, ils font appel à Marie-Hélène Roig, Nadir Legrand et David Clavel. C'est ainsi que le Collectif Les Possédés voit le jour : *Oncle Vanja* est créé en 2004 à La Ferme du Buisson. En 2005, Christophe Paou, Katia Lewkowicz, Laurent Bellambe et Julien Chavrial les rejoignent pour la création du *Pays Lointain*, de Jean-Luc Lagarce, qui voit le jour à La Ferme du Buisson en 2006. En 2007, le collectif monte une autre pièce de Jean-Luc Lagarce : *Derniers remords avant l'oubli* (création à La Ferme du Buisson et au Théâtre Garonne). En 2009, Rodolphe Dana met en scène, avec la complicité de David Clavel, *Loin d'eux* de Laurent Mauvignier, texte qu'il interprète seul en scène (création au Théâtre Garonne). En mars 2008 le collectif commence les répétitions de *Merlin ou la Terre dévastée*, vaste conte théâtral de Tankred Dorst qu'ils adaptent dans une version de 3h30. La création a lieu à La Ferme du Buisson en novembre 2009, puis le spectacle joué à La Colline. À l'automne 2010, David Clavel crée *Planète*, un texte d'Evguéni Grichkovets, à la Ferme du Buisson. Il s'y met en scène aux côtés de Marie-Hélène Roig. En 2011, le collectif crée *Bullet Park*, d'après le roman de John Cheever au Théâtre de Vidy Lausanne. En 2012, Rodolphe Dana, David Clavel et le collectif Les Possédés travaillent en collaboration avec Laurent Mauvignier à l'adaptation sur scène de sa pièce *Tout mon amour*. Depuis 2003, parallèlement à ses créations, le collectif mène un travail de sensibilisation des publics au moyen de lectures et d'ateliers.

Rodolphe Dana

Né à Rueil-Malmaison en 1971, il se forme à l'École Florent. Il devient l'un des premiers compagnons de route d'Éric Ruf et de la Compagnie d'Edvin(e) et participe à la création du *Désavantage du vent* en 1997, qui sera jouée au Centre dramatique de Bretagne puis au Théâtre Gérard Philipe – Centre dramatique national de Saint-Denis.

De septembre 1998 à février 1999, il joue dans *Marion Delorme*, mise en scène d'Éric Vigner (Centre dramatique de Bretagne – Théâtre de Lorient, Théâtre de la Ville de Paris...). En 2000, il joue dans le *Decameron*, mis en scène par Bérangère Jannelle, au CDDB – Théâtre de Lorient. Le spectacle est ensuite repris au Maillon (Strasbourg), au Teatro Garibaldi (Palerme) et à La Ferme du Buisson – Scène nationale de Marne-la-Vallée. En mars 2001, il co-écrit et joue dans *Egophorie*, au Volcan – Scène nationale du Havre. Au printemps 2002, il participe en tant qu'acteur à *Cave Canem*. Conçu par deux danseurs : Annie Vigier et Franck Apertet (C^{ie} les Gens d'Uterpan), ce spectacle a été joué au Festival de danse d'Uzès en mai 2002. En juin 2002, il fonde avec Katja Hunsinger le collectif Les Possédés avec lequel, en février 2004, il signe sa première mise en scène, *Oncle Vanja* de Tchekhov, créé à La Ferme du Buisson ; il y joue aussi le rôle d'Astrov. En mai 2004, il joue dans *Une saison païenne*, adaptée d'*Une saison en enfer* de Rimbaud et mise en scène par Cyril Anrep, à la Comédie de Reims. En 2006, il met en scène avec Les Possédés, *Le Pays lointain* de Jean-Luc Lagarce, dans lequel il tient le rôle de Louis ; création à La Ferme du Buisson. En 2007, toujours avec Les Possédés, il dirige la création de *Derniers remords avant l'oubli* de Jean-Luc Lagarce au Théâtre Garonne ; il y tient aussi le rôle de Pierre (en alternance avec David Clavel). L'été 2008, il dirige une création collective, *Hop-là ! Fascinus*, qui réunit trois collectifs : Le Cheptel Aleïkoum, Les Octavio et Les Possédés, une commande du Théâtre du Peuple (Bussang). En 2009, il crée au Théâtre Garonne, avec son acolyte David Clavel, *Loin d'eux*, un texte de Laurent Mauvignier qu'il interprète seul en scène. En novembre 2009, il crée avec Les Possédés *Merlin ou la Terre dévastée* de l'auteur allemand Tankred Dorst, présenté à La Colline ; création qu'il dirige et dans laquelle il interprète le rôle de Merlin. En 2011, il dirige la mise en scène de *Bullet Park* d'après l'œuvre de John Cheever ; spectacle créé en novembre 2011 au Théâtre de Vidy-Lausanne en Suisse. En 2011, Rodolphe Dana et le Collectif Les Possédés commencent à travailler avec Laurent Mauvignier sur sa première pièce de théâtre *Tout mon amour*, qui verra le jour en octobre 2012 au Théâtre Garonne à Toulouse.

Au cinéma, il tourne sous la direction de Katia Lewkowicz dans *Pourquoi tu pleures ?* (2011).

avec

Simon Bakhouch

Il s'est formé à l'École nationale du cirque (Pierre Étaix & Annie Fratellini) et à l'Atelier international de théâtre (Blanche Salant & Paul Weaver). Au théâtre il joue sous la direction, entre autres, de Christian Rist, Denis Podalydès, Roland Dubillard, Sylvain Maurice, Jacques Ozinski, Coline Serreau, Steve Kalfa, Ariane Dubillard, Dominique Lurcel, Rodolphe Dana et le collectif Les Possédés (*Oncle Vania*, *Merlin ou la Terre dévastée*, *Tout mon amour*), Marie-Pascale Osterieth, Carole Thibaut...

Il a également créé *L'Avantage du doute* collectivement avec la C^{ie} TGStan (Théâtre de la Bastille, 2006), spectacle qui donnera son nom à un nouveau collectif qu'il crée avec Nadir Legrand (des Possédés). Avec ce collectif, il crée *Tout ce qui nous reste de la Révolution c'est Simon* en 2009 (Bateau Feu de Dunkerque, CDN de Béthune, Théâtre de la Bastille 2009) et *La Légende de Bornéo* en 2012 au Théâtre de la Bastille. Il joue également dans des spectacles de clown, met en scène plusieurs spectacles de rue pour la Compagnie Jo Bithume, écrit *L'Âge d'or du genou féminin*, mis en scène par Marc Adjadj (1987) et adapte et traduit *Concerto pour trois acteurs* de B. Schaeffer (enregistré à France Culture réalisateur Michel Sidoroff).

Au cinéma, il joue sous la direction de Bruno Podalydès, Emmanuel Bourdieu, Roschdy Zem, Frank Landron, Coline Serreau, Jeanne Labrune, Stéphane Kazandjan, Catherine Corsini, Éric Vernhes, J.-F. Galotte.

Pour la télévision, il joue dans *Belle de nuit* de Stéphane Kapess, *Électrochoc* de Gérard Marx, *Augusta* de Paula Del Sol, *Vincente* de B. Toutblanc-Michel, *Un homme comblé* de Paula Del Sol.

Pour la radio il enregistre *Petites comédies* de Roland Fichet, *Dramuscules* de Thomas Bernhard, réalisation Myriam Meerson, *Euphonia*, réalisation Rémy Stricker.

David Clavel

Né à Marseille en 1972, il s'est formé à l'École Florent et à l'E.N.S.A.T.T. Depuis une dizaine d'années, on l'a vu au Festival de Sarlat (*Promptement* de Carmontelle, mise en scène de Xavier Florent) ou en Italie dans *Cyrano de Bergerac*, mise en scène de Valérie Nègre. Il joue dans *Le Souffleur d'Hamlet* de Michel Deutsch, mis en scène par Jérôme Dupleix. Viennent ensuite *Du désavantage du vent* et *Les Belles endormies du bord de scène*, de et par la Cie d'Edvin(e)Éric Ruf, puis *Marion Delorme* de Victor Hugo, mise en scène d'Éric Vigner. Enfin, il interprète le rôle-titre de *George Dandin* de Molière, mise en scène d'Hector Cabello-Reyes et le rôle d'Elomire dans *La Bête* de David Hirson, mise en scène de Xavier Florent. Il joue Don Diègue dans *Amor, ou les Cid* mis en scène par Bérange Jannelle. Depuis 2003, il enseigne à l'École Florent. Avec le collectif Les Possédés, il tient le rôle titre dans *Oncle Vania* de Tchekhov (2004), il joue Antoine dans *Le Pays lointain* (2006) et Pierre (en alternance avec Rodolphe Dana) dans *Derniers remords avant l'oubli*, deux pièces de Jean-Luc Lagarce. En 2008, il travaille aux côtés de Rodolphe Dana sur la création de *Loin d'eux* de Laurent Mauvignier au Théâtre Garonne. En 2009, il interprète le Roi Arthur dans *Merlin ou la Terre dévastée* de Tankred Dorst. En 2010, il a mis en scène *Planète*, une pièce d'Evgueni Grichkovets. Il joue également dans la dernière création du collectif, *Bullet Park*, créée en 2011 au Théâtre de Vidy-Lausanne.

Julien Chavrial

Né à Schiltigheim en 1974, il suit une formation A3 à Strasbourg où il rencontre Philippe Berling qui le met en scène pour la première fois dans *La Petite Catherine de Heilbronn* de H. Von Kleist en 1992 au Théâtre du Peuple de Bussang. Puis dans *Peer Gynt* d'Ibsen en 1995, *La Cruche cassée* de H. Von Kleist en 1998, *Il est de la police* de Eugène Labiche en 2002, *La Sortie au théâtre* de Karl Valentin et *Feu la mère de Madame* de Georges Feydeau en 2003. En 2004 il joue le Comte Almaviva dans *Le Mariage de Figaro* mis en scène par Philippe Berling pour les fêtes nocturnes de Grignan. Il a aussi travaillé avec Frédéric Fisbach pour *À Trois* de Barry Hall, Frédéric Aspisi dans *Rien heu pardon*, Philippe Boulay pour *Les Caprices de Marianne* d'Alfred de Musset et Christian François pour *Les Oiseaux* d'Aristophane. Il participe également à la création de la compagnie d'Edvin(e) et joue dans *Du désavantage du vent* et dans *Les Belles endormies du bord de scène*. Avec Les Possédés, il joue Le Guerrier, tous les guerriers dans *Le Pays lointain* de Jean-Luc Lagarce et a assuré certains remplacements de Rodolphe Dana dans le rôle du Dr Astrov dans *Oncle Vania*.

En 2008, il joue dans *Hop-là ! Fascinus*, un spectacle réunissant trois collectifs, Le Cheptel Aleïkoum, Les Octavio et Les Possédés, créé au Théâtre du Peuple (Bussang). En 2009, il interprète Lancelot dans *Merlin ou la Terre dévastée* de Tankred Dorst avec le collectif Les Possédés.

Émilie Lafarge

Elle débute sa formation de comédienne dans la classe libre du cours Florent, puis la poursuit au Conservatoire supérieur national d'art dramatique.

En 2000, elle entre comme pensionnaire à la Comédie-Française jusqu'en 2002.

Parallèlement, elle démarre une carrière au cinéma.

Au théâtre elle joue dans *Le Chanteur d'Opéra* de Wedekind, mis en scène par L.D. de Lencquesaing en 1996; *Biographie, un jeu* de Max Frisch, mis en scène par Frédéric Bélier-Garcia de 1999 à 2000; *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière, mis en scène par Jean-Louis Benoît de 2000 à 2002; *La Mère confidente* de Marivaux par Sandrine Anglade en 2001; *Les Fragments du discours amoureux* de R. Barthes, mis en scène par Mathias Woo en 2003. De 2004 à 2005 *La Ronde* de Schnitzler, mis en scène par Frédéric Bélier-Garcia; en 2007 joue dans *Du malheur d'avoir de l'esprit* de A. Griboïedov, mis en scène par Jean-Louis Benoît. En 2008, elle interprète également Anne dans *Derniers remords avant l'oubli* de Jean-Luc Lagarce, mis en scène par Rodolphe Dana, rôle créé par Marie-Hélène Roig.

Au cinéma, elle a travaillé avec des cinéastes comme Raymond Depardon (*Paris*, 1997), Hélène Angel (*Peau d'Homme cœur de Bête*), Éric Zonca (*Le Petit Voleur*, 1998), Patrick Chesnais (*Charmant garçon*, 1999), Serge Lalou (*Entre nous*), Jean Paul Civeyrac (*Fantômes*, 2000). Elle continue par la suite avec *Tout le plaisir est pour moi* d'Isabelle Broué, et *Comme une image* en 2003. En 2005, elle tourne dans *Selon Charlie* de Nicole Garcia et dans *Du jour au lendemain* de Philippe Le Guay, avant de tourner en 2007 dans *Versailles* de Pierre Scholler.

En 2008 elle participe au doublage des voix pour le film *Harvey Milk* de Gus Van Sant. Parallèlement, elle donne des cours de théâtre à des collégiens dans le cadre de la résidence du collectif Les Possédés au Val d'Europe en Seine-et-Marne. Depuis 2009, elle donne également des cours pour enfants, adolescents et adultes à Vanves avec la compagnie Échauguette.

Marie-Hélène Roig

Elle se forme à l'École Florent et débute sur scène sous la direction de Frédéric Aspisi. Elle joue à la Comédie-Française dans *Clitandre*, mise en scène par Muriel Mayette, puis fait partie des premiers compagnons de route d'Éric Ruf, au sein de la compagnie d'Edvin(e) qui crée *Du désavantage du vent* et *Les Belles endormies du bord de scène*. De Noëlle Renaude, elle est Solange, dans *Ma Solange, comment t'écrire mon désastre*, mis en scène par Philippe Calvario. Elle tourne au cinéma avec Jean-Michel Verner dans *Jeu de con*.

Elle travaille également à Munich avec Eleonora Rossi puis rejoint Rodolphe Dana et Katja Hunsinger pour interpréter Mathilde dans *Egophorie* au festival de Sarrebruck. À deux reprises, Philippe Berling fait appel à elle en 2004, pour *Feu la mère de Madame* de Feydeau et *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais où elle joue le rôle de Suzanne au festival de Grignan.

Elle est présente dans le collectif Les Possédés depuis sa création en 2002. Elle a joué Sonia dans *Oncle Vania*, Suzanne dans *Le Pays lointain* et Anne dans *Derniers remords avant l'oubli*, la Reine Guenièvre dans *Merlin ou la Terre dévastée*, La Femme dans *Planète*, Nelly Nailles dans *Bullet Park*.

la colline
théâtre national

www.colline.fr

01 44 62 52 52

15 rue Malte-Brun, Paris 20^e



Le Magazine Littéraire

TROIS

