

Mère – Fils : reflets psychanalytiques dans la pièce de Joël Pommerat Cet Enfant

NEKTARIOS-GEORGIOS KONSTANTINIDIS*

Abstract: *Mother – Son: Psychoanalytic Reflections in Joël Pommerat's Play, This Child.* This article proposes an analysis of the sixth scene of Joël Pommerat's work, *This Child*, from the perspective of some theorems of psychoanalysis. The French writer introduces the reader/ viewer/ listener to a world of fast-paced plot with the help of autonomous characteristic snapshots that make up his works. In the sixth scene, Pommerat negotiates the unhealthy relationship between a young mother and her underage son where compulsion, possessiveness and latent Oedipal references reign supreme. On the verge of a creeping threat, the mother exerts psychological violence on the young student whom she prevents from leaving for school and pressures her to keep close to home creating a suffocating circle, a space-time that tends to assimilate people and things. Silence is inevitable...

Keywords: Pommerat, Oedipus complex, mother-son relationship, possessiveness, obsession, denial, homeopathy.

Fidèle à son art et à sa manière de faire en dramaturgie, Joël Pommerat¹ abrite sous un même titre des situations dramatiques indépendantes. Toutefois, il existe un fil conducteur qui unit les séquences autonomes qu'il présente, en apparence de manière isolée. C'est dans cet enchaînement

* Département de langue et littérature françaises, Université d'Athènes,
nektarioskon@frl.uoa.gr

¹ Auteur-metteur en scène, Joël Pommerat (né en 1963) fonde la compagnie Louis-Brouillard en 1990 et crée dès lors ses premiers spectacles. Tout son théâtre est édité chez Actes Sud-Papiers.

d'instantanés que surgit l'immanence de l'élément qu'il analyse et qu'il nous jette au visage telle une vérité qui paralyse et que l'on ne peut s'empêcher d'admettre.

L'enfant qui n'en est pas un

Dans la pièce *Cet enfant*², il nous semble que des questions de profondeur se focalisent sur l'enfant et surtout sur « cet » enfant (chaque fois et selon le cas, le déictique suggère un autre enfant). À la question qui s'ensuit : « Quel est le système de signes qui rend cet enfant spécial ? », la réponse ne peut être donnée aussi facilement, elle nécessite un examen profond. Toutes les données doivent être prises en compte, que celles-ci soient linguistiques ou paralinguistiques. Les premières sont l'affaire du texte, les secondes appartiennent au domaine contrôlé par la scène du jeu³. Dans cet article, nous nous focalisons sur la Scène 6 de la pièce. Dans cet instantané, l'auteur français traite de la relation entre une mère et son fils, une relation suffocante pour l'enfant, étant donné que la mère exerce sur lui une violence psychologique, une oppression affective. Le complexe d'Œdipe semble inversé, les règles de la nature renversées, l'adulte devient dépendant affectivement de son propre enfant, l'entravant dans son processus de maturation. L'enfant est grandiose par sa lucidité, par son jugement et aussi par la façon dont il cherche sa place.

² Cette pièce est une commande de la Caisse d'allocations familiales du Calvados et de Jean-Louis Cardy, relayés par le Centre dramatique national de Normandie, représenté par Angelina Berforini et Patrick Boutigny. Elle a été écrite à partir d'une rencontre avec un groupe d'habitantes d'Hérouville-Saint-Clair lors de l'accueil en résidence de la compagnie Louis-Brouillard. Elle a fait l'objet d'une première publication sous le titre *Qu'est-ce qu'on a fait ?* par la CAF du Calvados et d'une seconde dans l'ouvrage *D'une seule main* suivi de *Cet enfant*, en 2005 chez Actes Sud-Papiers.

³ « Je n'écris pas des pièces, j'écris des spectacles, c'est comme ça. Je ne me suis pas dit : je vais écrire du théâtre. Je ne pense pas 'texte'. Le texte, c'est ce qui vient après, c'est ce qui reste après le théâtre. Le texte, c'est la trace que laisse le spectacle sur du papier. C'est d'ailleurs la juste définition. On n'écrit pas un texte de théâtre. Ça c'est de la littérature. Dire que l'on écrit un texte et faire de cet acte l'objet premier du théâtre, c'est une perversité. Il y a là quelque chose de fétichiste, de détourné. L'essence du théâtre pour moi ce n'est pas cela. Le théâtre se voit, s'entend. Ça bouge, ça fait du bruit. Le théâtre, c'est la représentation. Quand on écrit du théâtre, on écrit en vue d'un événement qu'on appelle communément un spectacle », Joël Pommerat et Joëlle Gayot, *Joël Pommerat, troubles* (Arles : Actes Sud-Papiers, 2009), 19.

Il ne rejette pas sa mère, il l'aime et la comprend mais il cherche de manière désespérée à éclore et à se frayer un chemin dans la vie, il cherche à vivre et se sent trop impuissant pour dire à sa mère : « Laisse-moi ! Tu m'étouffes ! Tu m'empêches de vivre ! ».

Le théâtre de Joël Pommerat et plus particulièrement la pièce *Cet enfant* contient une large partie d'obsessions métaphoriques et métonymiques, qui conduisent tout droit aux présupposés⁴ maximaux et/ou minimaux. Chez Pommerat, on retrouve les empreintes pures provenant des analyses freudiennes⁵ ainsi que l'écho des théories de Lacan. *Cet enfant* est une pièce qui pourrait s'inscrire dans le registre des premières recherches de Freud concernant les phases qui conduisent à l'appareil tripartite du subconscient. Sigmund Freud a utilisé le terme « subconscient » dans les *Etudes sur l'hystérie* (1895). Il a ensuite récusé le terme et condamné son usage concomitant avec celui d'inconscient. Dans la première topique, l'inconscient est l'un des trois systèmes de l'appareil psychique (avec le préconscient et le conscient) et constitué de contenus refoulés. Puis, dans la deuxième topique, il n'est plus un système à part mais une qualité du ça et, pour une part, du moi et du surmoi.

Or, la marche vers la sublimation des objets et des actes triviaux passe par des étapes d'insécurité et de remise en question, où l'être se sent peu ou pas rassuré. Dans la Scène 6 de *Cet enfant*, Pommerat raconte le martyre de l'enfant traumatisé car tyrannisé tous les jours par une mère au bord de la schizophrénie. La mère fait tout pour angoisser son enfant lorsque celui-ci s'apprête, empli de désir et de volonté, à aller à l'école. L'enfant affronte apparemment tous les jours les sautes d'humeur et le sentiment d'insécurité d'une mère qui l'empêche d'aller à l'école à l'heure, qui veut le retenir près d'elle le plus possible. La mère, sournoisement, fait retarder le petit qui résiste avec une détermination d'adulte afin de ne pas rater l'école. Les répliques qui suivent sont caractéristiques :

⁴ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Implicite* (Paris : Armand Colin, 1986), 25.

⁵ Sigmund Freud a mis plusieurs générations d'analystes sur la piste des liens entre le théâtre et la psychanalyse naissante au début du 20^{ème} siècle avec un texte (écrit en 1905-1906) qui surprend au sein de son œuvre par son originalité, et en dehors ou à côté du reste ; il s'agit de « Personnages psychopathiques à la scène », in *Résultats, Idées, Problèmes I* (Paris : PUF, 1995).

L'ENFANT : Je suis pressé, maman. Je n'ai pas envie d'être en retard à l'école encore aujourd'hui.

LA MERE : Personne ne t'a fait de reproches à l'école à cause de tes retards.

L'ENFANT : Non personne. Mais je n'aime pas ça. Être en retard.

Ça m'angoisse.

LA MERE : Tu es en retard parce que tu traînes sur la route.

L'ENFANT : Non maman. Je suis en retard parce que tu veux toujours me parler quand c'est l'heure de partir.⁶

Et plus loin :

LA MERE : Enlève ton manteau. Je te l'ai déjà dit... à l'intérieur.

L'ENFANT : Je suis sur le point de partir, maman.

LA MERE : Il faut à peine trois minutes pour aller jusqu'à l'école. Qu'est-ce que tu me racontes !

L'ENFANT : Je préfère arriver un peu en avance à l'école. Je te l'ai dit que ça me rassurait.⁷

Nous constatons que le dialogue entre mère et enfant se consume sous le signe des repères temporels : avant, à temps et après. L'échange de parole dans ce petit dialogue ne fait pas avancer l'action qui reste figée dans un statisme exaspérant, dominé pourtant par la fonction phatique⁸ : la mère trouve, à la dernière minute du départ de son garçon, des excuses et des prétextes qui frôlent l'opiniâtreté pour que l'enfant se résigne à passer quelques minutes encore avec elle, bien qu'au fond de lui ce qu'il désire c'est avant tout aller à l'école. Ce combat intérieur qu'il mène tous les jours entre son vouloir et son empathie envers sa mère le rend « nerveux » et « irritable ». Arriver en avance à l'école le « rassure » alors qu'être en retard « l'angoisse ». À l'école, ce conflit intérieur le rend violent, il « n'arrive plus à supporter les autres », il devient « agressif » (« d'ailleurs je cogne », dit-il). Il est hallucinant d'entendre dans la bouche d'un enfant de dix ans des paroles que l'on pourrait attribuer à un adulte qui serait en train de parler, allongé justement sur le

⁶ Joël Pommerat, *Cet enfant* (Arles : Actes Sud-Papiers, 2010), 21.

⁷ Pommerat, *Cet enfant*, 22.

⁸ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I* (Paris : Belin, 1996), 202-203.

canapé d'un psy. Celui qui analyserait la Scène 6 en tant que simple théoricien dramatique, sans vraiment s'y connaître en psychanalyse, lirait comme tout lecteur horizontalement, en suivant l'axe syntagmatique⁹ de l'action. Malgré le statisme de la Scène, il y a, quand même, une sorte de déroulement qui développe l'espace et les personnages. C'est-à-dire que le temps visible avance à pas méticuleusement médités et mesurés, puisqu'il s'inscrit de façon claire dans le flux de la temporalité, grâce aux indices « avant », « maintenant » et « après ». Les propos suivants en sont révélateurs :

LA MERE : Viens près de moi viens un peu près de moi, s'il te plaît, enlève ton manteau, je t'ai déjà dit.

L'ENFANT : Il faut que je parte... cette fois je ne suis plus en avance... si je ne pars pas maintenant je serai même en retard.¹⁰

Le lecteur/spectateur/auditeur arrive à décodifier les instances du temps qui produisent des informations et des éléments émotionnels. Toutefois, le théoricien du théâtre, en général et grâce à l'homéopathie¹¹ psychique, range la mère de l'enfant dans la lignée des individus victimisés par leur Ego dominant. Au fond, la mère chez Pommerat, dans la Scène 6, est surtout victime de son propre psychisme de femme probablement abandonnée qui a peur de rester à la maison toute seule. Elle a besoin de la présence de « cet enfant », un fils écolier, qui a droit à tout ce que le système en place lui procure. La mère le sait mais elle préfère décourager l'enfant en le gardant près d'elle. La réplique de la mère est assez éloquente à ce propos : « Arrête un peu avec ça... tu es le premier à l'école tu es le premier de tous les élèves de ta classe... je suis fière de toi... alors tu as le droit de ne pas arriver à l'heure tous les jours... j'ai le droit de t'embrasser tout de même... une mère a le droit d'embrasser son enfant. »¹²

⁹ Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtes, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (Paris : Hachette, 1979), 376.

¹⁰ Pommerat, *Cet enfant*, 23.

¹¹ On utilise ce terme selon l'étymologie grecque : le héros souffre et le spectateur s'identifiant au personnage souffre aussi.

¹² Pommerat, *Cet enfant*, 23.

Il est bien entendu que le grand supposé embrasse toutes les instances possibles pourvu qu'on trouve le présupposé le plus important, la source du comportement humain. Ajoutons que la psychanalyse a encore beaucoup de choses à exploiter et beaucoup de détails à élucider dans l'expression d'un « mal » et d'une douleur qui s'affichent par le comportement. Les psychologues comme les psychanalystes sont très attentifs quand il s'agit d'observer un sujet via les différentes façons qu'il utilise afin d'affronter l'épreuve du stress de la vie et l'hostilité sournoise de la dépression.

Le théâtre de Joël Pommerat, dans son ensemble, observe les liens entre parents et enfants et, en général, entre les membres d'une famille. Il est bien entendu que la recherche autour des liens intimes¹³, de parenté par exemple, projette les reflets psychanalytiques sur l'écran d'un moi plus profond que l'image de la projection. Après tout, le psychanalyste sait qu'il examine des cas particuliers qui donnent souvent l'impression d'une démarche globale. La psychanalyse a toujours besoin d'un élément extérieur pour justifier la substance psychologique qui lui est intrinsèque.

Sous le regard de la psychanalyse

Sous l'optique de la psychanalyse, le théâtre s'assigne des caractéristiques particulières, fruits d'une élaboration qui traverse – qui est censée traverser – un moi profond, bien caché dans les recoins intimes de l'âme. Depuis les recherches de Jerzy Grotowski sur la performance et les performeurs¹⁴ jusqu'aux multiples

¹³ « Dans *Cet enfant* et *La Réunification des deux Corées*, Pommerat construit une constellation de perspectives non unifiées autour d'un thème (la parentalité, l'attachement et la relation amoureuse). D'une scène à l'autre les situations ne se répètent qu'en apparence, ou se renversent clairement afin de révéler la permutation des rôles (un père méprisé/une mère méprisante, une femme en manque d'amour/une autre pour laquelle « l'amour ne suffit pas ») à la manière de *La Ronde* de Schnitzler. L'écriture construit des effets d'annonce et de reprise que le regard de chaque spectateur percevra ou complètera. L'investissement total que projette la femme enceinte au début de *Cet enfant* est décliné en abandon puis en amour dévorant dans les scènes 5 et 6 par exemple. », Marion Boudier, *Avec Joël Pommerat. Un monde complexe* (Arles : Actes Sud-Papiers, 2015), 167-168.

¹⁴ Lisa Wolford, « Objective Drama, 1983 – 1986 », in *The Grotowski Sourcebook* (London: Routledge, 1997), 283-356.

développements de la bipolarité actionnelle, âme et corps, l'appareil mimétique de l'instance humaine ne répond qu'à un besoin unique de former et de formuler le stéréotype de l'acte du théâtre et du spectacle. Mais il n'existe pas de stéréotype unique. Il faut donc recourir à des taxinomies conformes aux sociétés impliquées chaque fois dans un discours dominant, discours sur l'ontologie, sur la sociabilité, sur le langage, sur l'« autre scène »¹⁵ par rapport à « celle-ci » et ainsi de suite jusqu'à arriver à la saturation des divers sujets que suggère la recherche.

La psychanalyse nous a appris qu'il est possible d'atteindre l'inexprimable. C'est bien ainsi que la nature humaine trouve diverses façons d'exprimer finalement l'indicible par l'intermédiaire de son attitude, de son comportement, de ses paroles, de ses gestes... On rencontre alors l'indicible qui nous place devant le problème : « Comment le dire ? ». Cette interrogation, aussi simple qu'elle puisse paraître, joue avec la métaphore et la métonymie ; elle place deux réalités face à l'illusion. On ne sait ni que dire, ni comment le dire, on veut dire quelque chose au même moment où l'on voudrait taire sa réalité. Nul risque toutefois pour le spectateur averti car au théâtre il est tout à fait à l'abri du danger fantastique, protégé dans l'obscurité de la salle et dissimulé derrière le créateur de la pièce et les acteurs d'un jeu dont il est libre de choisir jusqu'où il acceptera de suivre les règles.

Grâce au mécanisme de la dénégation¹⁶, le spectateur sait qu'il n'a rien à craindre face aux malheurs qui s'abattent sur le héros phantasmatique, « habitant » du monde inventé par l'auteur. L'identification du spectateur au personnage lui procure un gain de plaisir, celui de vivre des aventures par procuration sans risquer d'être soi-même réellement impliqué. C'est ce phénomène de dénégation que Freud a reconnu pour la vie psychique et l'œuvre d'art :

¹⁵ La superposition de plusieurs instants et de plusieurs niveaux de réalités vient fendre l'imaginaire du spectateur. Elle y ouvre une « autre scène » selon la formule du psychanalyste Octave Mannoni : sur cette scène psychique, les puissances imaginaires du Moi sont à la fois libérées et organisées. Voir Octave Mannoni, *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre Scène* (Paris : Seuil, 1969).

¹⁶ Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, « (Dé)négation », in *Vocabulaire de la psychanalyse* (Paris : PUF, 1994).

Dans le domaine de la fiction, nous trouvons la pluralité des vues dont nous avons besoin. Nous mourons comme le héros avec lequel nous nous sommes identifiés : cependant nous lui survivons et sommes prêts à mourir de nouveau avec un autre héros tout en restant de la même manière sain et sauf.¹⁷

Et c'est justement la phrase qui suit, qui peut trouver écho dans le subconscient du spectateur, en train de regarder le héros, personnage principal et protagoniste à la fois, subir les maux qui lui sont destinés : « moi, je n'ai pas commis le crime de l'*hybris*, je ne m'appelle pas Œdipe, après tout. Il n'y a pas de malheurs qui m'attendent en sortant d'ici. Le théâtre me protège. »¹⁸

Joël Pommerat l'aurait peut-être dit autrement : « Je ne suis pas 'cet enfant'. Personne ne m'oblige à me comporter comme lui ou comme un autre. Je ne suis pas 'cet enfant', je suis 'l'autre' ». Quel est cet autre enfant ? L'auteur français nous conduit à une scène cachée, peut-être au royaume de l'inconnu d'un monde à la fois possible et impossible. En outre, Pommerat nous invite aussi à nous demander quel parent nous sommes : « je ne suis pas 'cette mère', quel est en effet mon propre comportement en tant que parent ? Comment je juge cette mère, où est-ce que j'y retrouve une part de moi-même et à quel point une autre part de mon être réagit-elle, s'insurge-t-elle ? » Tant de questions, tant de thèmes sujets à débat que le texte de Pommerat suscite !

De toute évidence, la dénégation opère sur la psychologie du regardant placé face au spectacle qui devrait le rassurer, qui devrait lui offrir une occasion de s'échapper dans un « ailleurs » moins offensif que l'« ici et maintenant ». Cependant, le phénomène de la dénégation, fortifié par le syllogisme propre à la dialectique purement intellectuelle, se met hors-combat lorsqu'un autre phénomène apparaît non moins rigide que la dénégation. Il s'agit de l'instrument provenant de l'« autre scène », celle de l'inconscient, c'est-à-dire de l'appareil homéopathique. Sous le prisme de l'homéopathie, le héros d'une histoire, racontée par le comédien, devient une source d'informations référentielles et très souvent émotives. Les paramètres émotifs se trouvent carrément entre les mains de l'acteur qui joue son rôle passionnément, impliqué en entier

¹⁷ Sigmund Freud, *Psychopathologie de la vie quotidienne* (Paris : Payot, 1967).

¹⁸ Anne Ubersfeld, *Les Termes clés de l'analyse du théâtre* (Paris : Seuil, 1996), 29-30.

dans l'action qui se déroule et qu'il suit de tout son être. Suivant les principes de l'homéopathie, le comédien est censé être convaincant en transformant le « mensonge » scénique en réalité actuelle, comme si tout était vrai.

L'on se rend compte que les deux mécanismes, dénégaration et homéopathie, concernent globalement les puissances psychologiques du théâtre, suivant, d'ailleurs, deux forces taxinomiques : le maximal et le minimal, deux instances porteuses de matériel psychologique profondément conflictuel. On n'oublie pas que la réalité mythoplastique nourrit le théâtre de ce dont il a le plus besoin¹⁹, la bipolarité, vue comme le fondement par excellence d'une situation intelligemment mise sur pied à travers des antinomies²⁰.

Il est à remarquer qu'aussi bien la dénégaration que l'homéopathie cherchent à éviter le conflit entre deux Egos attachés à un même sujet. L'important, c'est de s'éloigner de la perspective selon laquelle l'individu, dans son obsession pour la quête du bonheur, ne se traumatise de l'intérieur²¹. Le discours du bonheur constitue en soi le souhaitable sublimé dans le va-et-vient entre le moi ontologique et le moi social. Notons que le maximal, aux tréfonds de la conscience, avance de pair avec la transposition de l'action du monde réel présenté comme un mirage extravagant où s'exerce et s'expérimente la vie du mortel. De même, le minimal fait contraste avec la métonymie qui voile la moitié du monde réel. Le spectateur au théâtre essaie souvent de décoder, à travers les données textuelles surtout, la partie du logos perdue dans l'action menée par le metteur en scène.

Le rapport entre mère et fils

La Scène 6 de la pièce *Cet enfant*, se prête à l'analyse d'un univers uniforme à partir des figures archétypales de base comme celles de la mère et de l'enfant. La mère séparée de l'enfant constitue une unité archétypale à

¹⁹ Dans un texte sur la théorie de l'action psychothérapique, Mareike Wolf-Fédida écrit que la « tâche du psychothérapeute ressemble à celle du dramaturge », Mareike Wolf-Fédida, « La pathologique », in *Théorie de l'action psychothérapique* (Paris : PUF, 1995).

²⁰ On n'oublie pas que l'antonomie fait partie de ce qu'on appelle d'habitude le discours conflictuel au théâtre.

²¹ Nikolaos Dracoulidis, *Psychanalyse de l'artiste et de son œuvre* (Genève : Éditions du Mont-Blanc, 1952), 19-22.

part. De toute façon, on ne peut pas avancer dans la recherche sans prendre en compte le présupposé selon lequel la mère n'est pas mère s'il n'y a pas d'enfant. Notons que la métaphysique qui accompagne l'acte théâtral doit être prise en considération dans une approche théorique du théâtre, qui se nourrit de constantes immédiates dans le jeu où l'acteur interprète son personnage. Le personnage de la mère, dans la Scène 6, compose une figure dérangée et renvoie à un trouble psychique. Freud, dans ses analyses qui l'ont rendu célèbre, révèle à pas lents son idéologie de constantes archétypiques qui conduisent au vaste champ intermédiaire entre névrose et psychose.

Soulignons que, dans cette même scène, Pommerat rappelle à son lecteur les premières préoccupations freudiennes : le lien entre la mère et l'enfant traverse les étapes connues. Selon Freud, tel qu'il le décrit dans son essai « L'organisation génitale infantile » (1923), l'élaboration du complexe d'Œdipe représente une étape constitutive du développement psychique des enfants. Le désir envers la mère trouve en effet son origine dès les premiers jours de la vie et conditionne tout son développement psychique (psychogenèse). La mère est, d'une part, la « nourricière » et, d'autre part, celle qui procure du plaisir sensuel, via le contact avec le sein et à travers les soins corporels. L'enfant, qu'il soit fille ou garçon, en fait donc le premier objet d'amour qui reste déterminant pour toute sa vie amoureuse. Cette relation objectale est ainsi investie de sexualité et se déploie en cinq « phases » libidinales qui trouvent aussi leur origine dans la constitution de la part de l'enfant de la scène primitive : le stade oral, le stade anal, le stade phallique, la période de latence et le stade génital.

Une analyse qui se veut focalisée, plus ou moins, sur l'appareil de cette catégorisation essaie tout d'abord de déterminer l'objectif de ces démarches. Ainsi, l'information s'ajoute, de façon naturelle, à la fonction émotive²² d'un texte comme celui de la Scène 6 de *Cet enfant*, qui constitue notre exemple. Cela dit, les deux personnages archétypiques sont considérés comme un couple accompli, entier et fusionnel. En tant que couple, ils complètent le schéma de constantes étudié sous le prisme du lien mère-enfant. Or, la mère dans le stade oral, suivant la Scène 6, aurait dû s'exprimer tendrement envers son

²² Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, 201.

fil et non de manière aussi manipulatrice qu'elle le fait. Elle joue avec la sensibilité de son fils, consciente que ce dernier l'aime et souffre de ne pas pouvoir la contenter : « je ne veux pas être insolent, maman. Pas avec toi. » La mère, quant à elle, s'exprime à travers une affection désespérée. Son but, de prime abord, est de sensibiliser le petit garçon, de le prendre par la douceur et de l'emmener dans son univers à elle, un univers, après tout, maladif, malsain et étouffant pour l'enfant. C'est bien là le côté manipulateur que la mère fait subir à son propre fils pour assouvir ses propres manques affectifs.

L'archétype primaire est lu en tant que fondement d'une bipolarité à prendre au sérieux. D'après les indications scéniques, en guise d'introduction instructive, nous apprenons que la mère est, selon toute évidence, une femme abandonnée, on ne sait pas par qui. En tout cas, elle est abandonnée dans une absence sans issue rédemptrice. Joël Pommerat essaie de nous dépeindre l'image en entier, à travers des présupposés spatiaux, tels les objets qu'on ne voit pas, entassés comme ils sont sous l'invisibilité. Par exemple, la télévision se fait entendre mais ne se voit pas. L'ambiance autour de la mère n'a rien de positif, elle ne possède rien qui puisse agir à l'intérieur de son psychisme.

La mère de l'enfant, de « cet enfant », se penche sur le petit garçon, obligé tous les jours de subir le même discours de sa mère. Elle l'opprime, elle exerce une pression sur son fils afin qu'il lui cède du temps juste avant d'aller à l'école. En ce sens, elle le torture le gardant près d'elle, tant pis si l'enfant rate l'école. Il est clair que la mère insiste à vivre et à prolonger le stade oral puisqu'elle insiste sur le côté du plaisir des caresses de la mère :

LA MERE : J'ai besoin que tu m'embrasses un petit peu... j'en ai besoin... ce n'est pas le tout de parler avec moi comme tu le fais... tu sais je trouve que tu es devenu un peu distant depuis quelque temps... tu es devenu distant tu me serres plus contre toi tu ne m'appelles plus ta petite maman chérie tu ne me donnes plus autant de baisers qu'avant... on dirait même que tu m'évites... pour la discussion ça oui tu es très fort mais dès qu'il s'agit d'autre chose tu me fuis on dirait.²³

²³ Pommerat, *Cet enfant*, 24.

Pourtant, le petit garçon résiste de toute sa force et défend, pour ainsi dire, les « valeurs » qu'on reconnaît à la phase de latence²⁴. De son côté, le petit garçon reste ferme dans sa décision de rejoindre sa classe, d'y apprendre des choses et d'avoir le plaisir de communiquer avec ses camarades de classe, de partager des moments avec eux. Or, la mère considère l'école comme une réalité qui l'empêche d'être avec son fils, l'incitant même à ne pas y aller : « Tu pourrais très bien ne pas aller à l'école rater l'école au moins une fois de temps en temps et rester à la maison. »²⁵

L'on constate que le climat entre mère et enfant est lourd et conflictuel. Quant au statut œdipien de la situation, il s'agit ici d'une espèce de complexe vu à l'envers. Le petit garçon préfère se trouver loin de sa mère sentant qu'elle l'empêche dans ses activités qu'il considère vitales pour le bien être de personne sociabilisée. Cependant, le lien entre lui et sa mère demeure conflictuel au bord d'une hostilité qu'on ne peut comprendre sous le prisme de tout ce que comporte le lien archétypique entre mère et fils. Même la référence mythologique ne fonctionne pas à ce niveau, l'auteur présentant à son public les vicissitudes du moment actuel, ce qui renvoie à la rapidité des instantanés.

Le théâtre de Pommerat

Chez Pommerat, le grand drame est procuré à petites doses, le spectateur ayant un petit plaisir, celui de l'attente. Il reste dans l'impression métonymique de jouer à un jeu de puzzle, pourvu qu'il puisse trouver l'image cachée. Joël Pommerat mêle la psychanalyse à l'analyse pragmatique du langage, porteur après tout des références qui glorifient le langage mythique inoubliable dans la conscience collective de l'être humain.

Pommerat devient extrêmement concret dans une situation qui baigne dans la fluidité de l'être. De surcroît, l'auteur dramatique profite des éléments métaphysiques que le théâtre procure à la sémiosis pour bâtir un échappatoire

²⁴ La phase de latence correspond au déclin du complexe d'Œdipe par le refoulement des pulsions sexuelles qui sont mises au service de la connaissance qui dure jusqu'à l'adolescence et qui est permise par le processus de sublimation.

²⁵ Pommerat, *Cet enfant*, 24.

rigide tout en étant fragile et porté vers une sorte de froideur qui montre apparemment une volonté efficace de tout refaire. D'ailleurs, cette attitude accuse la présence de certains phénomènes propres au théâtre qui désire profondément la présence d'un contrôleur assez stable pour pouvoir mettre les choses à leur place. On n'oublie pas que l'art du théâtre, c'est l'art de l'éphémère, un art sans lendemain même si le texte est toujours là, à la portée de chacun, à la portée de n'importe qui. Mais, justement, c'est là que réside le charme des actions destinées à faire tomber le rideau final devant le regard du spectateur qui parfois approuve pour mieux désapprouver une minute après.

Le domaine de la psychanalyse est bien sûr de taille à produire l'envoûtement, fruit de multiples actes de sublimation qui pullulent aussi bien dans le langage traumatisé du sujet parlant que dans le langage actionnel, para-verbal. Et puis, il faut prendre en considération que même le texte, rangé avec les quelques constantes du phénomène « théâtre », est lui aussi soumis aux « tortures » de l'actualisation. En effet, l'envie de quelqu'un de revivifier un texte dramatique cache souvent des surprises pas toujours agréables ou constructives. Le texte dramatique est souvent – on dirait toujours – menacé par l'actualité environnante. Dans chaque actualité, nous trouvons des états d'âme qui tendent soit du côté de l'historicité, soit du côté de la vie en communauté. L'objectif du logos émotif, transformable dans l'ici et maintenant, s'avère finalement un objectif purement temporel.

Joël Pommerat cultive avec attention cette froideur productive et démiurgique dans le but peut-être de recréer la distanciation à sa façon. De toute manière, assez loin de la distanciation proposée par Bertolt Brecht, l'auteur français introduit à un théâtre de la première impression se dégradant au fur et à mesure que la matière causale change de point de vue et se transpose conformément au statut contrôlé par les paramètres de la distance.

Dans la didascalie introductive à la Scène 6 de *Cet enfant*, « *Un appartement. Une femme, trente-cinq ans, assise, sur le canapé. Télévision allumée dans un coin.* »²⁶, on voit l'ambiance qui entoure le couple mère-enfant et on peut tirer certaines conclusions. Les présupposés embrassent l'espace qui devient une matière

²⁶ Pommerat, *Cet enfant*, 21.

situationnelle comprenant les différents critères qui relient les personnages et les modalisateurs de la notion de distance. Toujours est-il que le théâtre de Pommerat ne s'attarde pas à des recherches sociopolitiques²⁷. Ses pièces comprennent surtout des instantanés de la vie des gens de tous les jours et de toute classe sociale.

Pourtant, dans le fond, il y a une grande vérité qui émane de petites réalités, mise à la portée de tout lecteur potentiel. Le lecteur/spectateur/auditeur des drames esquissés par Pommerat sait qu'il ira voir une nouvelle perspective de la vie et qu'il en sortira comme libéré des entraves du temps vécu et du temps qui lui reste à vivre. Bref, si on veut, coûte que coûte, définir très vite la dramaturgie de Pommerat, on dirait qu'il s'agit d'un « théâtre de l'échantillon », d'un théâtre des échanges rapides et des instantanés qui transpercent les structures profondes de nos archétypes.

En guise de conclusion, on pourrait dire que Joël Pommerat, dans la Scène 6, après avoir présenté au public l'instantané entre mère et fils clôt l'image dépeinte par l'entremise d'un clin d'œil porteur de sens. La mère gagne éventuellement la partie (ou même le contraire, ne gagne pas la partie) en exerçant une violence psychologique et suivant toute modalité possible. Les dernières répliques sont révélatrices :

LA MERE : Va-t'en ! Pars ! Va rejoindre tes camarades à l'école. Ta maîtresse qui t'adore qui te vénère littéralement, on dirait ! Va ! Je souhaite simplement que tu n'aies pas à le regretter !

L'ENFANT : Qu'est-ce que tu veux dire ?

LA MERE : Je ne sais pas... je ne sais plus... Tu pourrais très bien ne pas aller à l'école rater l'école au moins une fois de temps en temps et rester à la maison.

²⁷ « Le théâtre, pour Pommerat, se dévoile alors, non tant comme un moyen au service d'une fin politique, que comme une modalité même de la politique, pourvu qu'on envisage celle-ci, par-delà les jugements et les prises de position qui la mettent en œuvre, comme une interrogation partagée sur une commune présence au monde ». Thomas Boccon-Gibod, « Je tremble et Cercles/Fictions : l'utopie théâtrale de Joël Pommerat, une politique de l'imaginaire », *Agôn* [En ligne], *Horizons politiques de la communauté*, no. 3 : *Utopies de la scène, scènes de l'utopie*, Dossiers, mis à jour le : 19/01/2011, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/agon/index.php?id=1561>.

L'ENFANT : Mais c'est très grave ça de rater l'école. Il ne faut pas.

LA MERE : Il pourrait arriver malheureusement des choses encore plus graves tu sais encore plus graves.

*Silence.*²⁸

La mère laisse planer dans l'air une « vérité » qui se situe au bord de l'obscène et de la menace : si on ne la satisfait pas, il arrivera malheur, un malheur latent, inexistant, qui existe malgré tout. L'enfant, tout enfant, tombe dans le piège et « rate l'école », voici le mytheme final qui résume l'action.

BIBLIOGRAPHIE

- Boccon-Gibod, Thomas. « Je tremble et Cercles/ Fictions : l'utopie théâtrale de Joël Pommerat, une politique de l'imaginaire », *Agôn* [En ligne], *Horizons politiques de la communauté*, no. 3 : *Utopies de la scène, scènes de l'utopie*, Dossiers, mis à jour le : 19/01/2011, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/agon/index.php?id=1561>.
- Boudier, Marion. *Avec Joël Pommerat. Un monde complexe*. Arles : Actes Sud-Papiers, 2015.
- Dracoulidès, Nikolaos. *Psychanalyse de l'artiste et de son œuvre*. Genève : Éditions du Mont-Blanc, 1952.
- Freud, Sigmund. *Psychopathologie de la vie quotidienne*. Paris : Payot, 1967.
- Freud, Sigmund. *Résultats, Idées, Problèmes I*. Paris : PUF, 1995.
- Greimas, Algirdas Julien et Joseph Courtes. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris : Hachette, 1979.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine. *L'Implicite*. Paris : Armand Colin, 1986.
- Laplanche, Jean et Jean-Bernard Pontalis. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris : PUF, 1994.
- Mannoni, Octave. *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre Scène*. Paris : Seuil, 1969.
- Pommerat, Joël. *Cet enfant*. Arles : Actes Sud-Papiers, 2010.
- Pommerat, Joël et Joëlle Gayot. *Joël Pommerat, troubles*. Arles : Actes Sud-Papiers, 2009.
- Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre I*. Paris : Belin, 1996.
- Ubersfeld, Anne. *Les Termes clés de l'analyse du théâtre*. Paris : Seuil, 1996.

²⁸ Pommerat, *Cet enfant*, 24.

Wolf-Fédida, Mareike. *Théorie de l'action psychothérapique*. Paris : PUF, 1995.

Wolford, Lisa. « Objective Drama, 1983-1986 ». In *The Grotowski Sourcebook*, London: Routledge, 1997.

Nektarios-Georgios Konstantinidis (b. 1981) holds a PhD (with honors) from the Department of French Language and Literature of the University of Athens (IKY scholarship holder). He is a theater critic and translator. Since October 2016 he has been conducting postdoctoral research in the Department of Theatrical Studies of the University of Athens on "French-speaking theatre of the Greek stage of the 21st century". His texts related to theatre are published in newspapers, journals, magazines, and web pages in Greece and abroad. He actively participates in speeches and conferences. His translations of French-language plays have been published and presented by Greek troupes. He is a member of the Center for Semantics of the Theatre and the Scientific Committee of the magazine *Theatrographies*.