

COLLÈGE UNIVERSITAIRE FRANÇAIS DE MOSCOU



ФРАНЦУЗСКИЙ УНИВЕРСИТЕТСКИЙ КОЛЛЕДЖ ПРИ МГУ ИМ. ЛОМОНОСОВА

**LA PAROLE SINGULIÈRE
DE LA DRAMATURGIE DE JEAN-LUC LAGARCE**

Alina KORNIENKO

Mémoire de recherche en littérature

dirigé par Monsieur Gerard DESSONS, professeur de l'Université Paris – VIII,
et encadré par Monsieur Arnaud BIKARD, enseignant de littérature au CUF de Moscou

2013

Je tiens à exprimer ma sincère reconnaissance à Monsieur Gérard DESSONS qui a accepté de diriger mes recherches. C'est un grand honneur pour moi d'avoir pu travailler et rédiger ce mémoire sous sa direction. Je le remercie pour son aide inestimable et pour toute l'attention qu'il a apportée à mon travail et au sujet que j'ai choisi. Je le remercie infiniment d'avoir bien voulu considérer que mon approche de la dramaturgie contemporaine française est non seulement intéressante, mais aussi légitime.

Je voudrais remercier Monsieur Arnaud BIKARD pour son aide dans la rédaction de mon mémoire, pour ses conseils précieux et remarques de grande utilité, pour son soutien dans la préparation des documents et pour sa patience et sa disposition tout au long des deux années de mes études. Je remercie également Madame Donatienne DU JEU pour les avis qu'elle m'a donnés et pour ses cours très utiles, tant pour les informations prodiguées que pour les consignes de méthodologie; Madame Galina CHOUMILOVA pour ses cours de langue française si utiles et si intéressants; le Collège Universitaire Français de Moscou et son directeur Monsieur Olivier KACHLER pour la possibilité de faire ces études passionnantes et inoubliables.

J'adresse tous mes remerciements à Madame Nadezhda BOUNTMAN qui m'a donné le goût de la littérature française. Sans son soutien bienveillant ce mémoire n'aurait jamais été écrit.

J'aimerais également remercier Monsieur Sylvain DUFRAISSE pour sa confiance en moi et pour m'avoir apporté du réconfort tout au long de la rédaction de ce mémoire.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	4
Chapitre I	
SINGULARITÉ DES THÈMES OBSESSIONNELS	7
1. Le thème du passé	7
2. Le thème de l'oubli	11
3. Le thème de l'attente	16
Chapitre II	
SINGULARITÉ DE LA FAÇON QU'ONT LES PERSONNAGES DE PARLER TOUS DE LA MÊME MANIÈRE	28
1. Les changements de la forme textuelle didascalique	28
2. La redéfinition des temps verbaux et la fonction des fautes grammaticales	32
3. Le rôle des figures stylistiques répétitives	36
Chapitre III	
L'ACTE SINGULIER DE LA PAROLE	42
1. Parler ou garder silence	42
2. Parler pour ne rien dire	46
3. Parler pour ne rien faire	56
CONCLUSION	62
BIBLIOGRAPHIE	66

Introduction

Afin de mieux comprendre le théâtre de Jean-Luc Lagarce, nous pouvons partir de la définition suivante du théâtre contemporain : « La dramaturgie, en réalité, se dissout dans la textualité : on distingue mal à présent l'action, les conflits, l'intrigue, la fable, l'espace et le temps, comme si ces catégories perdaient, dans ce type d'écriture, toute consistance, ou du moins se reformaient et se reformulaient en d'autres termes.¹ » La création dramatique de Jean-Luc Lagarce (1957-1995) a été pleinement reconnue après le décès du dramaturge et la découverte de sa dernière pièce *Le Pays lointain* qui a tout de suite connu un énorme succès critique et a été plusieurs fois mise en scène. Il est aujourd'hui le dramaturge contemporain français le plus joué non seulement sur les scènes de son pays, et parmi elles la Comédie Française, mais également sur les scènes étrangères, par exemple en Tunisie et en Argentine. Ses deux pièces, *Derniers remords avant l'oubli* et *Juste la fin du monde* ont été inscrites au programme des agrégations de lettres ce qui témoigne du fait qu'il est devenu une figure classique de la dramaturgie de la fin du XX^{ème} siècle. Ce jeune homme qui avait à peine 38 ans au moment de sa mort était un véritable homme de théâtre qui a joué en même temps les rôles d'acteur, de metteur en scène et de dramaturge. Sa courte vie parsemée d'épisodes glorieux comme de moments pénibles est souvent reflétée dans ses pièces où il essaye de raconter ses souffrances et ses doutes devant la mort. Un drame central semble avoir alourdi ses dernières années : celui du retour impossible à sa "famille naturelle" (ses parents, ses frères et sœurs) tandis que toute son énergie était consacrée à sa "famille acquise", la troupe qu'il a dirigée jusqu'au dernier jour malgré ses douleurs et les forces qui le quittaient. Sa création littéraire est un reflet éloquent de ses goûts artistiques divers parmi lesquels on trouvait les pièces révolutionnaires et absurdes d'Ionesco et de Beckett, l'écriture laconique et obscure de Sarraute et la dramaturgie classique de la décadence fin-de-siècle de Tchekhov. Lagarce, tout en héritant de tous ces maîtres, a su construire son propre univers théâtral où la parole est en même temps le protagoniste, le moteur et le sujet de discours qui peinent à établir la moindre communication tandis que ses intrigues simples apparaissent comme de simples prétextes pour mettre en scène une tentative toujours renouvelée d'entendre et de comprendre l'Autre, de dire la vérité et de se l'avouer à soi-même en levant les non-dits. Prenant en compte cette particularité forte de sa parole, notre recherche se focalise sur la nature du discours théâtral chez Jean-Luc Lagarce. La question majeure que nous aborderons est la suivante : la particularité de la parole lagarcienne consiste-t-elle dans son éternel ressassement, et dans le retour constant de sujets obsessionnels ? Cela apparente-t-il ce discours dramaturgique à une forme délirante du langage ? Ce discours n'effectue-t-

¹ P.Pavis, *Le théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 184.

il pas un travail de sape au sein même du langage qui redéfinit en profondeur rôle spécifique de l'action de parler? Notre travail se penche également sur le pouvoir révélateur de la parole dans la dramaturgie de Lagarce, car les mots sont capables de mettre en évidence bien des écarts individuels qui contredisent les normes imposées par la société. Dans un premier temps, nous allons donc définir les sujets principaux abordés dans les pièces, puis nous allons étudier les particularités linguistiques et stylistiques de la phrase dans son théâtre et enfin nous allons tenter de mettre en évidence les motivations du discours chez les personnages des pièces choisies. Il s'agira de montrer que leur choix existentiel peut être résumé par la question suivante : faut-il parler ou garder silence ?

Le corpus de cette recherche est composé de douze pièces de Jean-Luc Lagarce qui représentent chacune un moment spécifique de son œuvre et qui montrent l'évolution et la clôture de sa création dramatique : *Carthage, encore; Ici ou ailleurs; La place de l'Autre; Les Serviteurs; Noce; La Bonne de chez Ducatel; Derniers remords avant l'oubli; Les Prétendants; Nous, les héros; J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne; Juste la fin du monde; Le Pays lointain.*

En raison du caractère extrêmement contemporain de la création littéraire de Jean-Luc Lagarce et de la reconnaissance assez tardive de son talent, les études littéraires sur son héritage sont relativement peu nombreuses. Il faut mentionner, tout d'abord, une série des colloques ayant eu lieu au cours de l'Année Lagarce, en 2007. Les actes de ces colloques regroupent des articles pionniers ainsi que des critiques qui portent sur les propres mises en scène de l'écrivain. Mentionnons en particulier les articles « *Temps mort* » de Françoise Dubor, « *L'entre-deux lagarcien : le personnage en état d'incertitude* » de Julie Sermon, « *Diarisme et écriture dramatique : du journal à l'espace autobiographique* » de Julie Valero et « *L'épanorthose : de la parole comme expérience du temps d'Armelle Talbot* ». Tous ces travaux questionnent les fonctions du langage dans la dramaturgie de Lagarce. Nous nous plaçons dans la lignée de ces études en proposant une approche plus globale afin de produire, autant que possible, un tableau complet du problème abordé. Nous souhaitons donc offrir une approche nouvelle du rôle de la parole dans la dramaturgie de Jean-Luc Lagarce, dans son ensemble, en utilisant diverses ressources de l'analyse littéraire et linguistique. Nous souhaitons ainsi comprendre les particularités de cette écriture théâtrale qui a été bien décrite par J.-P. Thibaudat :

« [...] c'est le cas le plus souvent : d'une phrase va naître une scène. [...] L'histoire de l'œil droit d'un homme seul qui flirte avec la mort confrontée avec la vie en groupe des tournées pleines de facéties à laquelle participe ce même homme puisqu'il est le metteur en scène du spectacle. Deux vies parallèles, là encore. Le réalité, dans sa construction même et son déroulé, exaspère la tension entre ces deux pôles, thésaurise le frottement, les chassés-croisés aigres-doux entre les deux, le tout étant rythmé par les tempos des villes, des perfusions à l'hôpital et des dîners. Et dans une langue qui coule, claire, simple : la voix de l'inéluctable. Un voyage d'adieu, nous dit l'auteur solitaire mais le

spectacle continue, ajoute l'homme de théâtre. [...] "Car l'écriture n'est-elle pas également une forme d'errance, non?" [...] il travaillait sur l'essentiel : le langage.²

² J.-P. Thibaudat, *Le roman de Jean-Luc Lagarce*, Besançon, Les Solitaires intenpestifs, 2007, pp. 354-355.

I. Singularité des thèmes obsessionnels

"On est au milieu de nulle part, d'une histoire sans début ni fin, un monde dans lequel les gens sont perdus... Et des parenthèses qui font qu'à l'intérieur d'une même phrase on crée des enclaves, comme si le cœur de la phrase était perdu dans un continent, comme si plus on allait se rapprocher du sens, plus on se perdait dans les pelures d'oignon de Peer Gynt. Entre le très petit et le très grand, tout bascule chez Lagarce. Dans le même temps cela ne fonctionne que parce qu'il y a un désir fou des personnages de comprendre, de s'orienter. Ce n'est pas un monde cynique, même s'il est peut-être désenchanté. On est dans le vouloir-vivre intense: l'énergie du désespoir. Lagarce est en cela le fils spirituel de Tchekhov. Comme chez cet auteur, il y a chez Lagarce cet immense respect des êtres humains et en même temps un regard impitoyable"³. La fiction lagarcienne est tissée et reliée par trois fils conducteurs, trois sujets qui, en évoluant, débouchent sur sa pièce ultime *Le Pays lointain*. Ils structurent les personnages lagarciens et vont être évoqués dans le premier chapitre de cet étude intitulé "Singularité des thèmes obsessionnels" : le passé, l'oubli et l'attente".

1. Le thème du passé

Les pièces de Jean-Luc Lagarce mettent en scène des personnages en train de revisiter leur passé, c'est le passé qui domine la fiction lagarcienne. Il est le fil conducteur du déroulement de chaque histoire car le temps du récit ne constitue qu'un espace intermédiaire entre un passé dont on ne peut se débarrasser et un présent dans lequel les personnages, en se souvenant, essayent de rendre actuel ce qui s'est déjà déroulé:

L'Amant, mort déjà. - [...] Histoire de ce voyage et de ceux-là, tous ceux-là, perdus de vue, qu'il rencontre et retrouve, qu'il cherche à rencontrer et retrouver.⁴

Les dialogues ne parviennent donc pas à avancer ce qui suscite un ressassement incessant dans la volonté de rendre présent l'histoire du passé. Cela plonge le récit dans un drame qui altère l'avancée du temps et élargit la présence-absence d'un hors-camp passé.

Dans *Le Pays lointain*, un mécanisme spontané de reconnaissance entre en relation avec les quelques indices spatio-temporels fournis dans la pièce pour construire la biographie et la personnalité de Louis. Mais les relations entre le passé et le présent sont dès le départ perturbées: on est au courant

³ J.-P. Thibaudat, *Le Roman de Jean-Luc Lagarce*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007, p.119.

⁴ J.-L. Lagarce, *Le Pays lointain, Théâtre complet (IV)*, Besançon, Les solitaires intempestifs, Besançon, 2002, p.280.

de la mort prochaine de Louis qui est accompagnée par un dégravolement des frontières entre le monde des vivants et celui des défunts car les membres de la famille de Louis communiquent sans gêne avec **L'Amant, déjà mort**. En même temps, Louis étant si proche du monde des défunts, il appartient déjà à moitié au passé pour ceux qui continueront leurs vies sans lui. Le passé occupe dans la pièce un rang beaucoup plus important que le présent car chaque membre de la fiction aspire à "organiser ce que fut sa vie comme il l'imagine"⁵. L'ensemble des personnages de la pièce est défini par son rapport au passé ce qui explique pourquoi le retour de Louis entraîne une série de discours de reproches de la part de sa famille biologique qui se cristallisent autour de sa personne et se juxtaposent à ceux des personnages de son "autre" vie. Louis retourne dans son passé qu'il espérait oublier pour toujours. Ce mouvement rétrospectif est renforcé par la présence non seulement des personnages morts, mais aussi de personnages à visée généralisatrice qui représentent une couche uniforme de son passé: **Un garçon, tous les garçons** et **Le Guerrier, tous les guerriers**.

L'Amant, mort déjà. - [...] les derniers temps plus encore, ton refus de simplement regarder en arrière, promesse et pas autre chose, promesses de ne pas chercher des solutions, et pas même de solutions, ne pas chercher d'explications, promesses, ton refus de rien chercher à retenir.

[...]

il jure que jamais plus, à l'instant où la Mort viendra le prendre à son tour, il jure que jamais plus il ne bougera, il ne retournera nulle part en arrière, ne regardera rien, ne lira pas ce qui est écrit, ne fera pas le rangement de sa vie, ne collera pas les photographies dans un album, il jure qu'il ne cherchera pas à changer ce qui fut, à modifier son histoire, il jure qu'il ne cherchera pas à corriger, modifier le passé, car c'est bien du passé qu'il est question, il jure à lui-même.⁶

L'Amant, mort déjà étant à la fois un alter-ego de Louis et sa conscience incarnée expose au début de la pièce que Louis, en accomplissant son retour dans sa famille, contredit ses propres paroles et ses propres promesses de ne plus se concentrer sur son passé. Selon lui, Louis perd donc la lutte de toute sa vie contre le désir de changer ce qui a été vécu pour se l'approprier dans le présent. Ce récit montre également quelle perception Louis possède de lui-même: celle d'un personnage statique qui bascule dans son passé car le retour en arrière est pour lui un retour sur soi. Le titre de la pièce indique à la fois cette errance dans un passé gardé par le mémoire et ce retour pénible vers les sources

⁵ J.-L. Lagarce, *Le Pays lointain, Théâtre complet (IV)*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2002, p.278.

⁶ *Ibid.*, p.279.

cachées dans ce qui a été vécu il y a longtemps. « Le pays lointain », c'est d'abord celui de l'enfance, celui qui est déjà loin lorsque l'on se retourne pour le voir encore. Mais ce pays resté intact en soi-même que la retrouvaille avec les êtres du passé pourrait ressusciter reste malgré tout toujours à distance:

Louis. - Les personnages, tous les personnages, ceux qu'on rencontre, qu'on voit, qui interviennent, les personnages évoqués, leur voix, juste leur photographie, toute la multitude des gens rencontrés, croisés, une nuit, une heure, dix minutes, juste un regard, on ne saurait les retenir, le train redéfinit et on ne saurait les retenir, ou dans l'embrasure d'une porte, on passait un pied, trop tard, on voit l'Autre dans l'embrasure d'une porte et jamais on ne retrouvera l'endroit exact.⁷

Dans cette citation le personnage central de la pièce évoque ce qu'il retient des autres, une image, des voix, un regard s'ils s'approchent, des silhouettes entraperçues sans la possibilité d'un contact. La métaphore du train restituant le mouvement de la vie fait de Louis un voyageur qui reste avec le souvenir sans pouvoir s'empêcher de continuer son voyage vers et dans le présent. Ce sentiment est lié à l'impossibilité pour Louis de reconnaître l'autre et de dépasser l'écart creusé par le temps entre la personne présente et les souvenirs qu'on garde d'elle. Le même aspect du passé, synonyme d'écart, est exposé dans *Derniers remords avant l'oubli* où les personnages se reprochent l'un à l'autre de ne pas avoir changé avec le temps. Une nuance doit être ici soulignée, c'est que pour les personnages de cette œuvre l'absence de changement d'un individu avec le temps signifie une stagnation négative à mépriser:

Hélène. - [...] Toi non plus, tu ne changes pas, pas plus que lui, tu n'évolues pas, c'est l'idée que je cherchais, c'est cela, parfaitement, tu n'évolues pas.⁸

"Un jour, je suis arrivée ici. Je m'y suis installée. Ici ou ailleurs, c'est cela même [...] un lieu intermédiaire entre ces lieux-là...un lieu fait de tous"⁹ - cette citation présente la position existentielle de tous les personnages d'*Ici ou ailleurs* pris dans un espace entre un passé inoublié et ressassé et un présent impossible à vivre où règnent le désespoir, la perte, l'oubli, la solitude, l'abandon, l'insignifiance pour les autres et la folie. C'est autour de ces sentiments négatifs que sont réunies les

⁷ J.-L. Lagarce, *Le Pays lointain, Théâtre complet (IV)*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2002, p.281.

⁸ J.-L. Lagarce, *Derniers remords avant l'oubli, Théâtre complet (III)*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 1999, p.20.

⁹ J.-L. Lagarce, *Ici ou ailleurs, Théâtre complet (I)*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2011, p.171.

malheureuses consciences des personnages. Une telle situation caractérise l'espace du *Pays lointain* de Louis mais l'incertitude de l'ici ou de l'ailleurs le rend beaucoup plus dramatique. Elle marque l'impossibilité totale d'un changement et d'un mouvement vers une autre temporalité, libérée du passé.

Elle, debout. - QUAND ON VEUT, ON PEUT.
TOUT EST QUESTION DE VOLONTÉ.
L'AVENIR APPARTIENT À CEUX QUI OSENT.
LE PASSÉ, C'EST CE QUI RESTE QUAND ON N'A
RIEN ESSAYÉ.¹⁰

Contredisant les personnages de la pièce en particulier et de toute la fiction lagarcienne, cet aphorisme d'Elle exprime pour la première et pour l'ultime fois dans le théâtre de Lagarce l'appel à une position active dans la vie qui vise à laisser le passé derrière soi et à se tourner vers ce qui nous attend dans le futur. Au contraire, *La place de l'Autre*, la pièce dont est tirée cette citation, représente une interruption du présent par le passé: dès le début Elle avoue que Lui ressemble à une personne de son passé, comme c'est le cas d'Antoine dans *Derniers remords avant l'oubli*, mais Elle va beaucoup plus loin dans ses comparaisons malades et finit par identifier les deux hommes et par se plonger dans le passé. Elle exprime à Lui son insatisfaction et ses prétentions concernant une personne de son passé qui ne reviendra jamais mais à qui Elle aspire violemment. Une telle identification du présent avec le passé mène à une perte de relation avec la réalité objective ce qui est dû en fait à une maladie psychique et/ou mentale de la jeune femme. Dans la dernière séquence de la pièce nous comprenons qu'Elle se trouve dans une sorte d'hôpital ou d'hospice. Sa maladie déforme les relations spatio-temporelles et met en question l'existence de ce passé auquel Elle fait référence en permanence : il se peut qu'il ne s'agit que d'un produit de son imagination malade et qui n'a jamais existé. Une métaphore centrale oppose les positions debout et assis. Elle illustre deux positions existentielles et révèle qui, parmi les deux acteurs, dirige le déroulement de l'action ce qui explique la peur qu'Elle a d'être assise et d'arrêter ainsi de contrôler la situation:

Elle, debout. - Parce que!... Parce que la vie est ainsi...
parce que "la fortune sourit à ceux qui... À ceux qui
ont deux jambes et qui savent s'en servir!" voilà, c'est
ça... et aussi, parce que... parce que... "LÈVE-TOI ET
MARCHE", et pas l'inverse!¹¹

¹⁰ J.-L. Lagarce, *La Place de l'autre, Théâtre complet (I)*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 1999, p.96.

¹¹ *Ibid.*, p.97.

Le refus de la réalité objective est le plus manifeste dans *Noce* quand les personnages, n'ayant ni place ni importance, décident de créer "une île entre leur Noce et notre rêve"¹², "un nouveau monde"¹³ semblable à une grande famille dont le principe préliminaire sera le suivant : "que le meilleur gagne et l'autre se taise"¹⁴. Ce nouveau monde n'a, donc, aucun lien ni avec le présent ni avec le passé individuel ou collectif, objectif ou subjectif, Il se veut diamétralement opposé à ce qu'ils connaissaient auparavant. La pièce présente la fiction d'un refus complet de la réalité au profit d'un monde totalement imaginaire, alternative à ce qui pouvait et pourrait se dérouler.

Nous pouvons donc constater que le passé peut être considéré comme la condition existentielle primaire des personnages de la fiction lagarcienne: tout est lié au passé, qu'il soit inchangé ou transformé.. Les personnages ne veulent pas quitter ce qu'ils ont connu auparavant. Ils racontent et ressassent leur passé pour pouvoir le revivre et le changer. Le passé devient le seul mode de vie qui existe dans l'univers lagarcien : on cherche à raconter pour renaître, pour changer le passé grâce au discours, en prolongeant les histoires finies et en les transformant subjectivement. Cela prive la dramaturgie de Jean-Luc Lagarce d'une transcendance temporelle.

2. Le thème de l'oubli

Anne. - Bonjour. On se connaît, c'est idiot. Vous devez vous souvenir,
je me souviens parfaitement de vous, ne sois pas idiot
tu ne vas pas nous présenter l'un à l'autre,
vous devez vous souvenir.
Pierre. - Je ne me souviens pas,
je vous le répète, on ne peut pas
se souvenir de tout.¹⁵

Les premières répliques de *Derniers remords avant l'oubli* reflètent, de même que le titre, un autre leitmotiv de la dramaturgie lagarcienne : celui de l'oubli, lié bien entendu au passé. Le personnage de Pierre est la figure la plus complexe de cette histoire d'amour à trois qui voit sa fin dans la rencontre même qui est jouée sur scène. Celle-ci n'est qu'un adieu adressé à leur passé commun au cours duquel tous les trois essaient de dire tout ce qui n'a pas été dit et de fermer cette page de leurs existences, d'y renoncer et de ne plus s'en souvenir. Cette pièce représente lucidement tous les niveaux de l'oubli en partant de l'impuissance à retenir les noms et les mots (selon le personnage d'Anne ce type d'oubli est lié à une certaine incapacité du cerveau) jusqu'au désir d'oublier des événements réels et de les

¹² J.-L. Lagarce, *Noce, Théâtre complet (I)*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2011, p.261.

¹³ *Ibid.*, p.266.

¹⁴ *Ibid.*, p.268.

¹⁵ J.-L. Lagarce, *Derniers remords avant l'oubli, Théâtre complet (III)*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 1999, p.20.

raconter en les modifiant dans l'espoir de transformer des sentiments qui sont toujours vivants et qui pèsent sur la vie quand la personne aimée n'est plus présente

Anne. - On peut voir les choses ainsi, en effet. Ce que vous faites dans la vie, votre métier, Paul m'a dit, il savait, "commercial", je ne me souviens plus, il y a un mot, je suis stupide...¹⁶

L'oubli est alors un procédé à la fois volontaire et involontaire des cerveaux et des imaginations de chaque personnage qui leur permet de se débarrasser des moments désagréables ou de les transformer en fournissant leur propre version des choses. L'oubli est également une façon très commode de cacher les vraies intentions du langage. Il sert même à l'auto-persuasion de certains personnages comme Antoine qui proclame qu'Anne évoque quelque chose pour lui : « quelqu'un que j'ai connu. J'ai oublié »¹⁷. Il connaît parfaitement le passé, mais comme il est difficile à assumer pour lui dans le présent, Antoine prétend ne pas pouvoir distinguer une série de similarités présentes dans son mémoire.

3. - Je me souviens de vous. Nous nous sommes rencontrés au mariage de ma cousine.

4., dans sa robe or. - Oui, maintenant, je m'en souviens également.¹⁸

Ici ou ailleurs montre que l'oubli est un refus volontaire d'évoquer certains événements qui ne peut être surmonté que par l'insistance d'autres personnes concernant le déroulement d'actions du passé. Cet oubli qui n'est qu'une sorte d'ensevelissement au début de la pièce se complique au fur et à mesure qu'avance l'action jusqu'à ce qu'apparaisse un type de l'oubli qui refuse le passé pour atténuer, au minimum, les faits réels:

4., elle entre dans sa robe rouge. - Je suis restée longtemps à regarder mon visage... J'ai pleuré peut-être, je ne me souviens plus très bien... Et puis, je ne veux pas!... J'étais sortie sur la terrasse, personne ne m'avait suivie... nous aurions pu parler, nous émerveiller selon la tradition sur la beauté du ciel, la nuit... Dans le miroir, on voyait les premières traces de l'âge sur mon visage...¹⁹

¹⁶ *Ibid.*, p.17.

¹⁷ J.-L. Lagarce, *Derniers remords avant l'oubli, Théâtre complet (III)*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 1999, p.35.

¹⁸ J.-L. Lagarce, *Ici ou ailleurs, Théâtre complet (I)*, Besançon, Les solitaires intempestifs, Besançon, 2011, p.161.

Le personnage "4" ne déclare pas qu'elle est totalement incapable de se souvenir comme le faisaient les personnages de Pierre et d'Antoine dans *Derniers remords avant l'oubli*, mais elle affirme qu'elle ne peut pas mémoriser ses émotions avec certitude. Ce refus partiel reflète un état intermédiaire du personnage qui est insatisfait et malheureux de son passé, mais qui n'est pas encore en train de le changer irréparablement en utilisant l'oubli et sa faculté de réinventer les choses

La Mère. - [...] je le sais aussi bien mais j'oubliais,
j'avais oublié toutes ces autres années, je ne me souvenais pas
à ce point, c'est ce que je voulais dire.²⁰

La pièce *Juste la fin du monde* étant une histoire de retour dans le passé, elle est nécessairement liée au motif de l'oubli qui permet de refuser complètement un passé pénible. L'oubli de certains membres de la famille de Louis est un moyen d'insister sur le fait que le passé n'a aucune importance et que le départ de Louis ne leur a pas apporté beaucoup de souffrances:

Suzanne. - Lorsque tu es parti
- je ne me souviens pas de toi -
je ne savais pas que tu partais pour tant de temps, je n'ai pas
fait attention,
je ne prenais pas garde,
et je me suis retrouvée sans rien.
Je t'ai oublié assez vite.
J'étais petite, jeune, ce qu'on dit, j'étais petite.²¹

Suzanne rapporte le fait qu'elle ait oublié son frère à son âge et à la mémoire des enfants qui ne retient pas les personnes qui ne sont pas présents pour les voir grandir. En même temps, Suzanne affirme avoir beaucoup perdu en oubliant son Frère car il occupait toujours, même pendant son absence, la place d'une idole chérie et admirée non seulement pour elle-même, mais aussi pour tous les autres membres de la famille. Pour Louis le fait de revenir entraîne un processus d'éveil des souvenirs d'une autre vie qu'il a abandonnée il y a très longtemps. Son impuissance à accomplir la mission pour laquelle il est venu contrarie sa volonté de se souvenir, de plonger dans un univers qu'il a rangé dans un des coins les plus lointains de son mémoire. Il est important de noter que la pièce finit sur un monologue dans lequel Louis raconte un des épisodes de sa vie, un épisode où il n'a pas fait ce qu'il voulait et qui aurait pu apporter des moments de bonheur qu'il raconte en détails. Il

¹⁹ *Ibid.*, p.163.

²⁰ J.-L. Lagarde, *Juste la fin du monde, Théâtre complet (IV)*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2002, p.211.

²¹ *Ibid.*, p.218.

compare avec cet épisode son retour manqué et c'est la seule fois, dans la dramaturgie lagarcienne, où un personnage regrette d'oublier un événement de sa vie. Malgré le regret, il admet son oubli :

Louis. - après, ce que je fais,
je pars.
Je ne reviens plus jamais. Je meurs quelques mois plus
tard,
une année tout au plus.

Une chose dont je me souviens et que je raconte encore
(après j'en aurai fini):
c'est l'été, c'est pendant ces années où je suis absent,
c'est dans le sud de la France.
Parce que je me suis perdu, la nuit, dans la montagne,
je décide de marcher le long de la voie ferrée.
Elle m'évitera les méandres de la route, le chemin sera plus
court et je sais qu'elle passe près de la maison où je vis.
La nuit, aucun train n'y circule, je n'y risque rien
et c'est ainsi que je retrouverai.
A un moment, je suis à l'entrée d'un viaduc immense,
il domine la vallée que je devine sous la lune,
et je marche seul dans la nuit,
à égale distance du ciel et de la terre.
Ce que je pense
(et c'est cela que je voulais dire)
c'est que je devrais pousser un grand et beau cri,
un long et joyeux cri qui résonnerait dans toute la vallée,
que c'est ce bonheur-là que je devrais m'offrir,
hurler une bonne fois,
mais je ne le fais pas,
je ne l'ai pas fait.

Je me remets en route avec seul le bruit de mes pas sur le
gravier.

Ce sont des oublis comme celui-là que je regretterai.²²

La pièce *Noce* présente la conception la plus violente de l'oubli car cet oubli unit les personnages en train de souffrir et entraîne donc une protestation violente et ouverte. C'est la seule histoire où l'oubli

²² J.-L. Lagarce, *Juste la fin du monde, Théâtre complet (IV)*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2002, pp.280-281.

n'est pas une action volontaire de refus du passé, mais une façon de s'éloigner involontairement de la réalité objective.

Dans la dramaturgie de Jean-Luc Lagarce existent donc différents niveaux d'oubli. Cela va de l'oubli volontaire d'un passé dont les souvenirs apportent de la souffrance jusqu'à l'oubli d'une personne par d'autres en raison de l'insignifiance de l'individu rejeté. Les personnages affrontent souvent des trous de mémoire qui sont comblés par les autres personnages de la fiction. L'oubli pour Lagarce est, en général, un refus de la réalité objective avec toutes ses peines et ses malheurs, une révolte intérieure visant à construire une réalité subjective dans laquelle l'individu peut être celui qu'il veut ("...ton refus obstiné de la réalité des choses"²³). L'oubli, au sein de la fiction lagarcienne, est un moyen de changer le passé en le réinventant ce qui lie l'acte d'oubli à celui de la parole. Comme celle-ci est la condition existentielle fondamentale, elle attribue à l'acte d'oubli un rôle de décripation. Il doit construire une alternative qui peut être un simple biaisement de la réalité pour les autres et même pour soi-même.

Longue Date. - Si tu dis bien, tu tricheras. La lucidité sera en fuite et reviendront alors, joliment, habilement fabriquées, les élégantes phrases de la souffrance. Tu croiras parler avec netteté de secrets indicibles, tu croiras parler mais tu seras juste en train de t'accomoder avec toi-même.²⁴

Ces mots de **Longue Date** dans *Le Pays lointain* mettent en évidence les fonctions de la parole dans le déroulement de la fiction lagarcienne où elle joue en même temps un rôle révélateur et un rôle créateur. Le lecteur-spectateur fait face à l'identité fictionnelle de personnages qui racontent leurs histoires intimes pour leur propre compte en s'appuyant sur la géométrie variable des rapports qu'elles instaurent avec les diverses facettes de leur rôle - de l'identification complète à l'amusement distancié. Souvent, l'auteur rompt l'illusion théâtrale et met très explicitement en évidence sur la scène le tour ou la prise de parole :

La Soeur. - C'est à moi?
... et puis, à la fin, on ne l'attendait plus et il arriva.²⁵

De même, les énonciateurs naviguent consciemment entre les rôles: les personnages comblent alors les trous de mémoire de leurs partenaires, les aident à retrouver le fil de ce qu'ils sont censés dire

²³ J.-L. Lagarce, *Derniers remords avant l'oubli, Théâtre complet (III)*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 1999, p.19.

²⁴ J.-L. Lagarce, *Le Pays lointain, Théâtre complet (IV)*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2002, p.375.

²⁵ *Ibid.*, pp.367.

après une digression, les reprennent en cas d'erreur de texte. Cela leur confère une fonction auctoriale et élargit leur champ d'action au niveau linguistique et textuel, c'est-à-dire au niveau existentiel :

Monsieur Forestier. - Il aura fallu la méchanceté... toute la méchanceté... la méchanceté et la perfidie... toute la méchanceté et la perfidie du reste du monde pour que la ville de Londres connaisse les affaires...
Madame Forestier. - ... "les horreurs et les affaires" ...
Monsieur Forestier. - les horreurs et les affaires... connaisse les horreurs et les affaires de la maladie pestiférante...²⁶

3. Le thème de l'attente

Un autre sujet omniprésent dans la dramaturgie lagarcienne est celui de l'attente. Il concerne tous les niveaux de l'œuvre : le titre, les dialogues, la fable et les personnages. C'est ainsi que la pièce *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* affiche, dès le titre, le verbe "attendre" à l'indicatif imparfait. Il est mis en relation, par la conjonction de coordination « et » avec le verbe "être" ce qui souligne la durée de l'action ou plutôt de l'état d'attente. Cet état est rattaché à un sujet solitaire "je" qui est situé dans le milieu clos, intime, de la maison. Quant à l'objet de l'attente, il est météorologique et ne représente pas l'aspiration des personnages de la pièce. Ce titre est une partie d'une réplique. Il fait allusion au souhait qu'ont les personnages de voir s'arrêter la période de sécheresse qui n'est qu'une allégorie de la période d'absence du Frère. Cette sécheresse représente une interruption de toute activité. L'attente est alors la seule façon de passer le temps. Elle est, avec la parole, l'action centrale dans la dramaturgie lagarcienne.

L'attente qui domine la pièce entraîne la mise en place d'un "théâtre d'évocation" où le personnage central, absent sur la scène, est construit à travers les histoires tirées du passé conflictuel des cinq femmes:

La Plus Vieille. - Je l'ai mis dans sa chambre, celle-là, la même que lorsqu'il était enfant. Les filles m'ont aidée, nous l'avons porté à l'étage et il dort. Il est arrivé épuisé, je crois qu'il ne pouvait plus marcher, je le regardais finir les derniers mètres, il avançait vers nous comme un garçon ivre, je ne le comprenais pas, il était épuisé et semblait tout près de tomber et s'écrouler.²⁷

²⁶ J.-L. Lagarce, *Vagues Souvenirs de l'année de la peste, Théâtre complet (IV)*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2002, p.27.

²⁷ J.-L. Lagarce, *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne, Théâtre complet (IV)*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2002, p.230.

L'action d'attente, qui suppose que l'on se tienne en un lieu où quelqu'un doit venir, une chose arriver ou se produire et y rester jusqu'à cet événement, laisse ouverte la possibilité que l'événement déclencheur de l'attente se soit passé avant que l'histoire ne commence dans le texte de la pièce. Les personnages féminins expriment leur détresse face à cette attente toute-puissante dès les premières phrases:

Il nous quitte, il nous laisse, c'est nous qui toujours, là, toutes les cinq, c'est nous, toutes qui l'attendrons, toutes ces années perdues, restées bloquées, épuisées, là, mais c'est son père qu'il quitte, c'est leur histoire à tous les deux, leur séparation et la violence de leur séparation et nous ne comptons pas et nous n'avons plus jamais compté, nous attendions, toutes ces années, nous attendions mais nous ne comptons pas.²⁸

Les deux actes de l'attente et de la parole prononcée accomplissent un processus de découverte graduelle du passé de leur famille. Mais cette gradualité, perçue comme telle au début, devient une forme de folie où elles racontent sans cesse des épisodes séparés du passé personnel dans des versions différentes. Il s'agit donc de souvenirs mêlés à des témoignages d'autrui. C'est là leur unique pouvoir : celui de raconter et de changer de cette manière ce qui est déjà accompli, de retourner dans le temps inéluctablement perdu où le Frère était encore au sein de la famille. Il s'agit enfin d'une manière de tuer le temps infini de l'attente. Dans cette pièce, comme dans les autres pièces étudiées, tout se passe par et dans la parole. Le passé, le présent et le futur n'existent que dans l'acte de raconter ce qui réduit l'importance du verbe "faire" au profit du verbe "parler": chaque femme dévoile son histoire dans un monologue qui est interrompu et parfois contredit par d'autres monologues car il n'existe pas un véritable échange de récits entre les personnages:

La Seconde. - Dans ma robe rouge, je suis la première
qu'il voit, la seule qu'il voit et qu'il reconnaît aussitôt,
dans ma robe rouge, je pense ça, je suis celle qu'il
reconnaît le plus vite,
il rit, je le vois rire, il se souvient de cette robe et des danses
répétées péniblement les après-midi [...].

La Mère. - Il ne rit pas.

Tu n'as pas eu le temps de te changer, ma pauvre,
on t'imagine - comme tu seras toujours! - on t'imagine
cavalier dans l'escalier et cherchant, tu jures comme un
boucher, et cherchant dans tes placards.

Doit être salement enfouie, enfouie et chiffonnée, la robe
rouge d'apparat, si vulgaire, on t'imagine,
il pose à peine le pas sur le seuil qu'il tombe et s'évanouit

²⁸ *Ibid.*, pp.253-254.

et ne nous dit rien, pas un mot.²⁹

Cet exemple nous montre que, dans le monde dramaturgique lagarcien, il n'existe pas de notions telles que "le vrai" ou "le faux". Chaque personnage possède sa propre perception : il se nourrit d'elle et la promeut dans un monologue infini.

Chaque monologue est centré sur la problématique générale de l'attente qui est abordée sous divers angles: pour l'Aînée, cette attente ressemble à une éternité proche de l'irréel, de la songerie, ce qui ne l'empêche pas d'affirmer que le temps écoulé est inutile :

L'Aînée. - Je regardais la route et je songeais aussi, comme j'y songe souvent, le soir, lorsque je suis sur le pas de la porte et que j'attends que la pluie vienne, je songeais encore aux années que nous avons vécues là, toutes ces années ainsi [...], toutes ces années que nous avons vécues et que nous avons perdues, car nous les avons perdues.³⁰

Pour la Mère un tel mode de vie est synonyme de perte. Par conséquent l'attente s'apparente à un sacrifice total:

La Mère. - Il était là devant moi, je le regarde, je l'attends depuis de très nombreuses années, ce n'est pas rien, tu peux faire comme si tu ne savais pas, mais ce n'est pas rien, un fils, l'unique fils, mon fils qui revient, ce n'est pas rien...³¹

L'attente la plus concrète est incarnée par La Plus Vieille. Elle entretient une relation permanente avec le passé car son attente est ancrée dans l'univers immédiat, celui de l'enfance:

La Plus Vieille. - Il est dans son lit, nous avons toujours gardé ce lit, jamais il ne fut question de s'en débarrasser.
- Est-ce que je n'avais pas raison? S'en débarrasser, c'était renoncer à ce qu'il revienne...³²

C'est le doute qui est lié à l'attente ("...jamais eu de doute qu'il ne revienne..." ou "Il est tombé avec douceur, ce que je crois..."), ce doute qui souligne la subjectivité des souvenirs, des paroles

²⁹ J.-L.Lagarce, *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne, Théâtre complet (IV)*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2002, p.238.

³⁰ *Ibid.*, p.227.

³¹ *Ibid.*, p.231.

³² *Ibid.*, p.230.

prononcées. Il souligne l'irréel de la perception de chaque femme face à l'ordre naturel des choses qui les rend prisonnières de leurs souhaits et de leur rêve maladif de retour du Frère.

Il est intéressant de noter que le fait d'attendre est suggéré mais n'est pas explicitement avoué par les héroïnes de la pièce et que cette action est liée à un mouvement de l'intérieur vers l'extérieur, puis de l'extérieur vers l'intérieur, véritable cercle vicieux d'une attente malade à force d'être irréaliste qui naît de paroles hésitantes et contradictoires, sans aptitude à abolir l'attente qui continue inlassablement:

La Mère. - Il faut l'attendre, la même histoire, il faudra rester auprès de lui, oui.
Comme nous l'avons attendu, du jour où il est parti [...], désormais,
nous devons attendre encore
- cela ne finira jamais, et je serai vieille à mon tour...³³

L'Aînée constate, quant à elle, que beaucoup de temps a été perdu car elles sont restées "à ne plus bouger, à attendre, donc"³⁴ ce qui a arrêté leurs vies. Toutes ces femmes se trouvent suspendues entre réalité et rêve, entre désarroi et songerie.

L'attente représente ainsi le fort attachement des personnages au passé qui est obsessionnel, la pluie tellement désirée est également la pluie des mots prononcés dans le vide:

La Mère. - [...] ce que nous n'avons pas obtenu, ce que nous avons espéré, tant espéré ces années,
qu'il revienne et aussitôt la porte franchie qu'il nous parle et nous aime et nous dise des choses, exactement cela,
qu'il nous dise des choses que nous avons tant espéré entendre.³⁵

Cette réplique montre que la manifestation essentielle de l'amour du Frère, la raison pour laquelle les femmes l'attendent, consiste en mots qu'il prononcera à son retour. Cela met en évidence le rôle cathartique attribué à la parole comme force motrice et créatrice de la pièce.

Hélène. - [...]
- qu'est-ce que je pouvais faire d'autre qu'attendre ? -
tout ce temps où la Mort s'acharna à le détruire, ce jeune homme-là, qui crut toujours, et jusqu'à la fin, que je ne

³³ J.-L. Lagarce, *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne, Théâtre complet (IV)*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2002, p.233.

³⁴ *Ibid.*, p.228.

³⁵ *Ibid.*, p.154.

voulais pas de lui [...]»³⁶

L'attente de la mort est une autre forme d'attente, très présente dans *Le Pays lointain* et dans *Ici ou ailleurs* où le personnage "5" ne fait qu'attendre patiemment une mort qui lui semble assez proche. C'est là aussi une source d'angoisse pour Louis, le personnage central de *Juste la fin du monde* et du *Pays lointain* qui sent encore plus fortement ce processus pénible de dépossession avant la fin biologique.

L'attente traverse la plupart des pièces de Lagarce, même quand elle n'est pas aussi centrale que dans *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*: les personnages des *Prétendants* attendent impatiemment la nomination du nouveau directeur :

Nelly. - Tu es toujours là à attendre, incapable de te décider, et moi, idiot comme je suis, moi à tes côtés, on dirait deux pauvres, l'idée que j'ai, deux pauvres! et Schwartzer fait sa petite entrée...³⁷

Dans *Carthage*, encore un des personnages raconte l'histoire suivante pour illustrer la passivité de l'existence humaine:

...et l'autobus n'est jamais venu. Et pourtant, il y a encore des gens qui l'attendent."³⁸

Les Serviteurs attendent soit la mort, soit les nouveaux ordres de leurs maîtres et l'attente inutile de l'invitation par les personnages de la *Noce* provoque leur comportement inadéquat et la perte complète des liens avec la réalité objective. Il est remarquable que la *Noce* est l'unique histoire lagarcienne où l'attente n'est pas un état inerte des personnages mais un fait incontournable qui les pousse vers l'action, vers un comportement inhabituel et décisif, atypique pour les personnages de Lagarce.

Les fictions dramatiques de Lagarce sont donc fondées sur l'attente d'un changement qui rompra le statisme des vies des personnages et mettra en question l'action en générale. Par conséquent cette dramaturgie accorde le primat à la parole, aux narrations même fragmentaires des personnages, qui constituent le seul acte possible afin de combler le vide de l'existence. C'est là la seule manière de vivre autorisée par cette attente imprégnée d'irréel qui ne peut se satisfaire que de la prolongation heureuse et improbable d'un passé auquel les personnages sont profondément attachés mais qui est éminemment subjectif. La parole prononcée, vitalemment nécessaire, comble l'attente et manifeste le refus de la réalité objective, remplacée par une réalité subjective constituée par l'activité de dire.

Au sein de la création lagarcienne, on peut isoler le cycle du fils prodigue (*Juste la fin du monde*, *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, *Le Pays lointain*) qui unit non seulement les

³⁶ J.-L. Lagarce, *Juste la fin du monde, Théâtre complet (IV)*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2002, p.63.

³⁷ J.-L. Lagarce, *Les Prétendants, Théâtre complet (III)*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 1999, p.119.

³⁸ J.-L. Lagarce, *Noce, Théâtre complet (I)*, Besançon, Les solitaires intempestifs, Besançon, 2011, p.57.

pièces les plus autobiographiques du dramaturge, mais aussi les sujets principaux évoqués par sa dramaturgie. La parabole évangélique est complètement transformée par Lagarce. Dans ce cycle, le fils aîné revient pour annoncer sa mort et prendre la place du Père qui ne l'accueille pas puisqu'il est déjà mort. Toutes les pièces finissent par le même échec du héros principal, Louis, qui repart sans dire l'essentiel, sans trouver de compréhension, pour mourir ailleurs. Louis, qui joue le rôle de personnage-narrateur et représente Lagarce lui-même, est le dépositaire des paroles de tous les autres personnages des pièces.

Les pièces qui forment le cycle du fils prodigue évoquent tout le cours d'une vie, dans ses multiples relations. Cette vie entre alors dans le théâtre et élargit la scène. Cette représentation d'une vie abolit les différences entre le lointain et le proche, créant un nouveau paradigme pour le drame qui en vient à s'identifier à cette vie. Cela redéfinit l'espace dramatique et vital en espace hétérotopique. Ce drame-de-la-vie possède, dans la fiction lagarcienne, une fonction réparatrice qui permet de donner une dimension surplombante à l'existence du personnage principal lequel donne naissance aux autres personnages qui ne sont que des ombres de sa vie passée ou actuelle. Ceci apparaît très clairement dans la pièce *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* car toutes les sœurs vivent des souvenirs de leurs frères et dans l'attente de son retour qui ne viendra jamais. Elles ne sont que ses reflets car elles ne parlent que de lui. Elles sont devenues une pure attente ayant perdu leur identité ce qui donne au texte une dimension épique plutôt que simplement dramatique. Aucun événement ne vient arracher les cinq femmes à leur position d'attente. Cette pièce est d'emblée une pure dissolution de l'action dans l'attente. L'intrigue disparaît au profit d'une atmosphère figée. Cette absurdité de l'attente est rompue dans l'avant-dernière scène qui est en ceci plus classique car elle évoque les projets des femmes comme les pièces traditionnelles éclairent le destin des personnages vers la fin de l'œuvre dramatique.

Le drame du fils prodigue existe depuis déjà longtemps et la pièce n'est donc qu'une de ses étapes: une des caractéristiques principales de toute la dramaturgie lagarcienne consiste dans le fait que nulle action ne survient dans le présent de la représentation dramatique. Dans *Juste la fin du monde* et *Le Pays lointain* Louis est le messager de sa propre mort. Il introduit le récit et incarne, plus que tout autre personnage, la seule action de la dramaturgie lagarcienne: celle du dire et du non-dire. Ces deux pièces mettent en scène un retour difficile dans l'univers lointain du passé, l'occasion de retrouvailles complexes avec une famille biologique devenue lointaine. À l'intérieur de ces pièces sont représentés deux mouvements inverses: l'arrivée de Louis et son départ. Mais l'action qui doit former le centre de la pièce (l'annonce de la mort) n'est pas là. Elle est d'une certaine manière comblée par l'abondance des récits narrés par Louis. L'incise "je raconte", répétée à plusieurs reprises, explicite ce geste narratif crucial qui donne forme à la construction dramatique. Toute la pièce se joue dans une tension entre le geste narratif de Louis relayé par les personnages féminins et

des moments de dialogue parfois conflictuels et pour cela dramatiques. Louis n'est plus un personnage dramatique classique car il n'est qu'un être de parole dont la voix singulière se trouve dissoute de temps en temps dans une langue commune à tous les personnages ce qui fait de lui un personnage collectif. Les deux pièces, par leurs titres, évoquent la fin absolue, et par conséquent l'Apocalypse. Dans le premier titre on peut prendre l'expression "fin du monde" dans son sens spatial qui en ferait le synonyme de "bout du monde" mais aussi dans le sens temporel qui évoque la fin proche de la vie de Louis. Cependant, ce n'est pas une fin pour les autres personnages et cela apparaît dans le titre "Le Pays lointain", ce pays où vivent les personnages mais qui est aussi le bout du monde pour Louis longtemps parti de sa famille biologique et qui revient dans cet espace où dominent les souvenirs et le passé.

Le cycle de fils prodigue incarne une orientation de la forme dramatique traditionnelle vers un dénouement situé dans l'avenir subordonnant le passé des personnages au présent de la représentation. Le geste narratif souligné par le personnage de Louis lui-même comble en fait le silence antérieur à la représentation et le monologue final entre dans une dimension épique beaucoup plus que dramatique comme c'était le cas à la fin de *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*. De cette manière les deux pièces peuvent être perçues à la fois comme la représentation du point de vue du personnage principal et comme l'extériorisation de ses fantasmes incarnés par les personnages morts (**L'Amant déjà mort**) ou collectifs (**Garçon, tous les garçons**) avec lesquels il dialogue: le théâtre lagarcien devient, dans ce cycle, un théâtre intime avec une dramaturgie fondée sur l'intersubjectivité. Ce théâtre intime est un théâtre de l'agonie de l'auteur lui-même. Cette vision s'oppose frontalement aux lectures structuralistes et s'appuie sur les notes personnelles de Lagarce et sur la façon dont les pièces sont comprises par les théâtres et par les éditeurs. C'est cette approche de son ultime pièce, dernier volet de l'histoire du fils prodigue et quintessence de toute sa création, qui est la meilleure preuve du fait qu'une grande partie de son œuvre est liée à son existence, laquelle devient la source majeure de la fiction dramaturgique lagarcienne. *Le Pays lointain*, écrit sur commande, était considéré par un Lagarce mourant comme une véritable traversée dramaturgique de son parcours de vie, comme un adieu littéraire à ceux qui ont partagé son existence et avec le théâtre, composante indissoluble de sa personnalité. Cette pièce contient beaucoup plus de détails réels et s'en trouve plus longue. *Juste la fin du monde* et *Le Pays lointain* contiennent donc un important niveau autobiographique. L'épisode du viaduc, par exemple, décrit dans le monologue final de Louis, se rapporte à un épisode des vacances de Lagarce dans les Cévennes. Cet aspect autobiographique peut être interprété comme le souhait, de la part du dramaturge, de proclamer son chagrin, ses doutes et de régler ses comptes avec sa famille dont les membres n'ont appris sa maladie qu'au jour de sa mort. Lagarce accomplit ce projet en utilisant une langue qui, par ses scansion, reprises, cassures, et

par sa versification intime, atteint une force poétique incantatoire sans équivalent dans le théâtre français d'aujourd'hui:

De 1977 à 1997. En 1977, j'ai vingt ans, et en 1997, j'en aurai quarante, sans aucun doute, logique.

Le journal de ces vingt années-là, le feuilleton de ces vingt années. De la fin de l'adolescence, le début de la vie d'homme jusqu'à la maturité, le milieu de l'existence.

Le récit de toutes ces années, l'histoire sans histoire d'un homme dans la France de ces vingt dernières années, les rencontres, la famille, les amis, les amours rencontrées et vécues, le travail et les aventures.

Le roman.

On regarde, on imagine ce que sera la vie, on croit la voir devant soi, et peu à peu, la vivant, on se retourne lentement sur soi-même, on observe le chemin parcouru, l'éloignement lent et certain qui nous mena là où nous sommes, aujourd'hui, du pays lointain d'où nous sommes partis.

(...)

C'est le récit de l'échec, le récit de ce qu'on voulut être et qu'on ne fut pas, le récit de ce qu'on vit nous échapper. Et la douleur, oui. La douleur, mais encore, peut-être la sérénité de l'apaisement, le regard paisible porté sur soi-même - à quoi bon? - au bout du compte.

(...)

Les personnages, ceux qu'on rencontre, qu'on voit, qui interviennent, les personnages évoquées, leurs voix, juste la photographie, toute la multitude des gens rencontrées, croisés, une nuit, une heure. dix minutes, ou avec qui on partagera tout, presque tout, dix ou vingt années entières, ceux qu'on ne put retenir plus qu'un regard et ceux avec qui on "fit" sa vie. La foule des autres - essentiels, à peine entraperçus, ceux-là qui sont tous les autres personnages de notre vie.

Des gens sur scène. Certains jouent plusieurs rôles, plusieurs personnages, une multitude de personnages.

La voix d'autres personnages, juste leurs voix.

Les images, vidéos, les films d'autres, les mêmes aussi parfois.

La photographie de personnages encore, là, posée sur le mur.

Et les personnages évoqués par les autres, ceux-là qui existeront par le récit des autres.

Tous, là, qui font la vie d'un seul homme durant vingt années. Et chacun encore, renvoyant à la multitude des gens croisés à nouveau, et ainsi encore, à l'infini. D'un seul homme, sans qualité, sans histoire, tous les autres hommes.

(...)

Trois parties, trois mouvements.

La Famille.

L'Amour.

La Guerre.

Et chaque mouvement continuant sa ligne, son récit, en filigrane des autres.

Et toujours encore, conduisant sa propre histoire, parmi les familles, les amours et les guerres, le travail.

(...)

Les livres, la trace des livres, les films, le souvenir des films, les musiques, les spectacles, une ou deux scènes encore du théâtre.

(...)

Des groupes, des chœurs, des bandes, des vies parallèles dans la vie elle-même. La Famille, celle-là dont on hérita ou qui hérita de vous.

La Famille qu'on voulut se choisir, la famille secrète, celle-là qui parfois ne sait même pas qu'on se la construisit sans bruit.

L'arrangement.

La Troupe, le théâtre, ceux-là avec qui on travaille, avec qui on construisit le travail, "mine de rien". L'Entreprise.

Les Femmes. Parfois se mettent ensemble, la mère, la sœur, les rares amantes et les bonnes amies, le chœur des filles, les épouses des hommes aimés et les infirmières et les actrices encore jouant leurs rôles. Les ricanements généreux des femmes quand peu à peu l'histoire ne paraître vouloir être qu'une histoire d'hommes.

Les garçons, tous les garçons, ceux-là croisés quelques minutes, une heure ou deux, une nuit, jamais revus ou salués encore sans avoir jamais rien construit. Les bons camarades, les petits frères et les guerriers. La sexualité furtive et les grands romans la nuit dans les rues des villes.

Les Amants. Les deux ou trois histoires d'amour, ceux-là avec qui on bâtit sa vie, on aurait bien voulu, les deux ou trois phares, à peine, de l'existence.

Louis, donc, le narrateur, celui-là qui raconte. Un voyageur incapable, immobile.

Longue Date (c'est son nom), l'ami de longue date qui toujours surveille et protège et ne laisse pas partir l'histoire vers le drame, jamais, ne veut pas, et qui toujours encore, continue sa propre vie, ne pas le voir juste là mais l'imaginer dans son histoire à lui, sans qu'on n'en sache jamais rien. C'est lui le fil conducteur de toutes ces années; était là après, probable.

Les Morts. Et pas toujours tristes et n'apportant pas toujours la tristesse et la douleur. Revenants, c'est le mot. Revenant et protégeant

les vivants de leurs petits travers, et jouant entre eux, commentant l'action et se permettant de l'influencer, d'influer sur le cours des choses. Des autres groupes, on peut revenir mort et continuer de jouer son histoire, indestructible.

Et un enfant, parce que tout de même, prenant le relais et se même de tout, prochain Louis...

(...)

Des scènes.

La décision de revenir à son pays lointain, de revoir ce qu'on quitta, ce qu'on avait promis de ne jamais revoir, dont on disait se moquer et que soudain, il est essentiel d'aller revoir, à l'heure de sa fin, l'heure de sa mort, revenir à son début.

Le repas de famille. On a vingt ans, et ce qu'on voudrait vivre, on ne saurait le vivre et pas même le dire, on est là, dans l'atmosphère bienheureuse, comme cela qu'on dit, et on attend son heure. On danse, c'est la fin de l'après-midi, après avoir poussé les tables.

...

Le Père, malade lui aussi et Louis. scène elliptique.

scène de répétitions. Extraits des pièces. Hélène et Longue Date dans les rôles principaux. L'é intime. Le récit social. Discussion d'argent.

...

Le téléphone, les scènes au téléphone. Les lettres échangées.

La vie commune et la mort doucement faisant sa course, sans qu'on puisse imaginer lequel quittera l'autre le premier. Le Vainqueur. "On était là et on se surveillait..."

...

L'Amant mort et Louis, tard dans la nuit, se parlant à voix basse comme dans les pensionnats et prenant des bains chauds dans une baignoire trop petite.

Et Longue Date et Louis, vingt années après s'être parlé pour la première fois, ne se disent presque plus rien. Juste être côte à côte, sans mentir, sans tricher. Tout est exact.

Le retour. La décision de revenir. Et ce repas encore, le dernier, avec ces deux familles, celle-là d'origine et celle-là construite et les Morts encore, se promenant, ce dimanche calme, parmi les paisibles tricheries des vivants. On danse, c'est la fin de l'après-midi, après avoir poussé les tables. Louis est assis sur une chaise et il regarde.³⁹

Les multiples énumérations montrent les étapes essentielles de la vie de protagoniste dont la ressemblance à l'auteur se sent dès ses premières répliques de la pièce. La structure escarpée de cette description auctoriale esquisse non

³⁹ J.-P. Thibaudat, *Le Roman de Jean-Luc Lagarce*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2008, pp.341-345.

seulement le trajectoire de l'action, mais ressemble beaucoup à la façon de s'exprimer de Louis et plus précisément de ses alter-ego Longue Date et L'Amant, mort déjà ce qui fait preuve de cette poétique incarnatoire auctoriale qui atteint sa cime dans la dernière oeuvre de dramaturge.

"L'écriture est destruction de toute voix, l'auteur entre dans sa propre mort, l'écriture commence"⁴⁰ - cette citation de Roland Barthes caractérise parfaitement *Le Pays lointain* dont l'ambition démesurée est présentée dès les premières lignes du monologue d'ouverture de Louis : raconter toute une vie, faire entrer en scène tous les personnages de sa fiction intime, une ambition qui peut être considérée comme absolument folle et vouée à l'échec, mais c'est justement l'échec que la pièce représente "le récit de l'échec, le récit de ce qu'on voulut être et qu'on ne fut pas, le récit de ce qu'on vit nous échapper". Le paradoxe est que cette pièce centrée sur l'échec est aujourd'hui considérée comme un des chefs-d'œuvre du théâtre de la fin du XX^e siècle. *Le Pays lointain* est le feuilleton d'une génération qui naviguait entre l'école primaire et le collège en 1968 quand de plus âgés, tentés par les idéologies extrêmes, faisaient la révolution dans les universités. C'est donc l'histoire des aînés inaccessibles, parlant une autre langue, la langue de bois, qui se barricadent dans le théâtre au lieu de se barricader dans les rues. Les personnages lagarciens habitent justement le théâtre, ils ne racontent pas une histoire, il n'existe pas d'intrigue: ils parlent, essaient, se souviennent, essaient, ils sont là sans vraiment y être, il leur arrive d'être ridicules mais avec passion, sots mais avec conviction. Chaque personnage de la dramaturgie de Lagarce fait corps avec l'interprète, l'un ne se cache pas derrière le tronc de l'autre en rivalisant de politesse. « J'énumère, j'essaie de me souvenir et j'énumère. La liste là de tous les personnages que je joue », proclame Le garçon, tous les garçons bien qu'il ne joue rien : il n'y a rien à jouer et il ne peut donc qu'énumérer et essayer de se souvenir.

Roland Barthes donne "[...] une première définition du héros tragique: il est enfermé, celui qui ne peut sortir sans mourir. Sa limite est la captivité sa distinction"⁴¹: les héros de la fiction dramaturgique lagarçienne appartiennent donc à une dimension purement tragique car ils sont capturés par le seul acte possible qui est l'acte de parole. Ils sont enfermés dans leurs vaines tentatives pour oublier le passé, pour essayer de le revivre en le racontant à nouveau, et dans l'attente infinie du retour de l'irréparablement perdu. Le passé devient la condition existentielle primordiale des personnages et même le seul mode de vie qui existe: renaître et changer le passé par la parole prononcée en prolongeant les histoires finies et en les transformant en leurs réalités subjectives ce qui prive la dramaturgie de Jean-Luc Lagarce d'une transcendance temporelle. La fiction dramatique donne alors l'image d'une attente d'un mouvement qui rompt le statisme des vies des personnages et met en question l'action en générale et ses conséquences dramaturgiques par la narration comme le seul acte possible envahissant le vide de l'existence en opposition au statisme

⁴⁰ R.Barthes, *Sur Racine*, <http://rene.pommier.free.fr/Barthes.html>

⁴¹ *Ibid.*, <http://rene.pommier.free.fr/Barthes.html>

comme le seconde mode vital possible au sein de la dramaturgie lagarcienne provoquée par l'attente d'irréel qui n'a aucune chance de ce récit même partiellement, par la prolongation heureuse et improbable du passé auquel les personnages sont tellement attachés mais qui est pour sa part totalement subjectif. L'attente accompagnant la parole prononcée vitale nécessaire manifestante donc le refus de la réalité objective vers la réalité subjective qui est rendue vivante par l'activité de dire. Les héros tragiques de Jean-Luc Lagarce vivent les différents niveaux de l'oubli: d'un oubli volontaire de son passé dont les mémoires apportent la souffrance jusqu'à l'oubli d'une personne par les autres provoqué par l'inutilité de l'individu rejeté. Les personnages possèdent souvent des trous de mémoire qui sont "remplis" par les autres personnages de la fiction. L'oubli pour Lagarce est en générale un refus de la réalité objective avec toutes les peines et malheurs, un révolte interne vers une réalité subjective dans laquelle on peut être celui qu'on veut. L'oubli sert également d'un moyen de changer le passé en le reracontant ce qui lie l'acte d'oubli à l'acte de parler qui étant la condition vitale préliminaire attribue à l'acte d'oubli le rôle de décrispation, le rôle d'une alternative qui ne peut être qu'un simple biaisement devant les autres et même devant soi.

La tragédie verbale lagarcienne, ancrée dans un sentiment d'immobilisme, repose donc sur trois pivots thématiques : le passé, l'oubli et l'attente. Elle en vient à revêtir une dimension purement verbale sans aucune précision spatio-temporelle où les monologues expriment des réalités subjectives imaginaires et entrent en collision sans aucune possibilité d'interpénétration: la parole est prononcée sans qu'une communication ou qu'une compréhension soient établies. La parole prononcée sert, par conséquent, à prolonger l'existence solitaire de chaque personnage qui ne peut ni continuer son chemin de vie, ni échanger sa parole avec l'Autre afin de s'évaluer.

II. Singularité de la façon qu'ont les personnages de parler

tous de la même manière

"On n'habite pas un pays. On habite une langue. Une patrie, c'est cela, et rien d'autre." ⁴² - cette citation de Lagarce définit précisément son sentiment d'attachement et de tendresse pour la langue qui était à la fois son instrument et son compagnon au cours de la création dramatique. Dès les premières pièces Lagarce a su bâtir son propre univers langagier et stylistique au sein duquel se sont développés tous ses textes. Il a non seulement redéfini les relations entre les dialogues et les notations didascaliques, mais il a aussi redéfini les catégories grammaticales. L'énonciation prend, chez Lagarce, une place beaucoup plus importante que dans la dramaturgie classique ou contemporaine. La dramaturgie lagarcienne devient hétérogène grâce au mélange harmonieux de plusieurs genres littéraires. Le caractère répétitif des phrases et des dialogues les rend musicaux et centrés sur le petit monde intime du personnage qui s'exprime à l'intention du public et de soi-même. Dans le chapitre intitulé "Singularité de parler de la même manière" nous allons démontrer les changements de la forme textuelle didascalique propre au théâtre, puis nous allons étudier le mélange de plusieurs types d'écriture littéraire comme un des traits particuliers du style lagarcien, après nous allons voir comment Jean-Luc Lagarce redéfinit les temps verbaux, puis nous allons distinguer la fonction des fautes grammaticales au sein des textes lagarciens et enfin nous allons voir le rôle des figures stylistiques répétitives dans le fonctionnement de la parole singulière lagarcienne.

1. Les changements de la forme textuelle didascalique

Les didascalies - un élément fondamental pour toute dramaturgie car elles exposent les intentions auctoriales concernant la mise en scène - prennent une forme et un rôle extrêmement importants dans l'écriture dramaturgique de Jean-Luc Lagarce: le texte des pièces est envahi par les parenthèses didascaliques. Il existe, donc, deux mouvements cruciaux dans la dramaturgie étudiée: les mots didascaliques glissent vers la ponctuation et les remarques auctoriales se transforment en répliques des personnages ce qui permet une intégration presque absolue des didascalies au discours scénique: les didascalies s'assimilent à la polyphonie des voix de la fiction. Cette assimilation mène à une certaine complication du texte provoquée par une répétition dialoguée des indications scéniques quand les personnages prononcent à haute voix le caractère et le mode de leurs actions d'après l'intention de l'auteur:

La Fille. - La Fille, elle venait comme ça, du fond,
là-bas,

⁴²J. L. Lagarce, « *Entretien de 1995* » dans J.-P. Thibaudat, *Le Roman de Jean-Luc Lagarce*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2007, p. 152.

elle entrait,
elle marchait lentement,
du fond de la scène vers le public,
et elle s'asseyait.
Parfois, c'est arrivé plusieurs fois, parfois,
parce qu'il n'y avait pas la possibilité d'entrer par le fond,
ou parce que la scène n'était pas assez profonde
ou d'autres fois encore, parce que la lumière avait dû être réglée autrement,...
la Fille entrait sur le côté dans le fond de la scène et alors,
assez habilement je dois dire, elle effectuait un léger demi-cercle
et gagnait ainsi la ligne centrale pour avancer,
"comme si de rien n'était",
vers le public,
et s'asseoir, au même endroit...⁴³

Une autre caractéristique importante de la création lagarcienne consiste dans le double brouillage de l'énoncé didascalique: la typologie des didascalies perturbées et l'usage des italiques ou bien des guillemets dans les premières pièces pour souligner les didascalies intégrées dans les répliques des personnages. Lagarce confond souvent la didascalie fonctionnelle avec la didascalie expressive dont les deux exemples les plus clairs sont ***l'Amant déjà mort*** et ***la Fille de cuisine, muette*** (« Dans la distribution on trouve le nom de "La Fille de Cuisine", suivi de l'indication "muette". On ne la retrouvera pas à la lecture. Personne ne fait attention à elle, pas même l'auteur. On peut supposer que les autres ne la voient pas, ne savent pas qu'elle existe, ou bien ils refusent de la voir, de la connaître. Il me semble, a priori, qu'elle travaille, qu'elle ne cesse de travailler, et cela dans la cuisine qu'elle ne quitte jamais. Peut-être est-elle la domestique des domestiques, et surtout la domestique de la cuisinière. Elle ne quitte pas ce lieu, il doit y avoir une raison à cela... Peut-être espère-t-elle quelque chose, ou peut-être ne peut-elle pas (une malformation, un pied bot qui l'empêche de monter, ou encore, elle est attachée, je ne sais pas) »⁴⁴). Cette didascalie qui suit la liste des personnages démontre non seulement l'aliénation de Lagarce par rapport à son texte et son incertitude envers la position, l'origine et la fonction de ce personnage particulier, mais aussi la valorisation de l'acte de parler qui est initial et fondateur pour l'existence scénique. La didascalie qui vise à expliquer la mutité du personnage devient un petit texte indépendant proclamant les conditions d'un mode de vie digne selon l'auteur et proposant une réflexion sur le personnage-type qu'est cette fille dont la vie se limite uniquement au travail qui est la seule raison de son existence, telle une partie du décor et non un personnage complet prononçant des répliques. Les caractéristiques de ces deux personnages introduites dès la liste qui précède la pièce montrent en même temps le statut de chacun - décédé ou handicapée/privée de la capacité de parler, fondamentale dans le monde lagarcien - et le statut de

⁴³ J.-L. Lagarce, *Music-hall, Théâtre complet (III)*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 1999, p.61.

⁴⁴ J.-L. Lagarce, *Les Serviteurs, Théâtre complet (I)*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2011, p.182.

leurs répliques vis-à-vis des autres personnages de la pièce et par rapport aux spectateurs. L'Amant est à la fois l'incarnation du passé de la figure centrale, Louis, et son alter-ego, sa voix intérieure, son démon avec lequel il ne cesse de prolonger un dialogue qui ne finira jamais car c'est un dialogue avec soi, sa conscience et son for intérieur; la Fille de cuisine n'est absolument pas présente sur scène, elle est le témoin silencieux de la tragédie de l'oubli et du mépris qui se joue entre les autres personnages de la pièce. Les italiques sont aussi une sorte de commentaire sur le texte des dialogues et sur le jeu des acteurs: les italiques prennent des allures de métadiscours sur l'histoire personnelle de chaque figure de la fiction. Elles séparent le tragique et le pathétique au sein du texte lagarcien et sont des signes graphiques prenant le relai des didascalies classiques dans le cadre de cette nouvelle écriture dramatique. Il existe une exception quand les italiques ne soulignent que des expressions figées. La redéfinition des fonctions des italiques donne un caractère hybride à l'écriture de Lagarce car l'italique remet également en cause la vérité du passé et la légitimité de raconter ce passé en mettant en jeu son intimité ce qui crée, pour sa part, une confrontation à la parole ranimant le passé de l'Autre, car chaque personnage veut en racontant ses souvenirs soit les revivre en reconstruisant son présent d'où provient cette atemporalité du présent lagarcien, soit les transformer. Pourtant, ce constant retour en arrière accompli par absolument tous les personnages chez Lagarce apparaît dès le début comme vain et impossible, car l'espace de la pièce lagarcienne est un champ de bataille entre plusieurs intimités et plusieurs mondes imaginés clos qui ne peuvent s'attacher et qui, donc, se repoussent.

L'énoncé didascalique fonctionne également en s'appuyant sur une abondance de signes de ponctuation comme les parenthèses, les points de suspension, et sur des signes graphiques comme les multiples retours à la ligne. Les points de suspension séparent les parties de la phrase et aident à intégrer une remarque didascalique au milieu d'une réplique. Les parenthèses représentent une réalisation classique des didascalies dans le texte théâtral car ce sont des parenthèses placées après le nom du personnage qui introduit la didascalie: "**Hélène** (Peut-être les autres continuent-ils à parler)..."⁴⁵ Il faut noter ici que cette didascalie, malgré sa forme classique, n'est plus chez Lagarce une indication finale du jeu de l'acteur car elle possède un caractère douteux, incertain qui laisse beaucoup plus de liberté aux acteurs et aux metteurs en scène. Ce même caractère douteux et incertain correspond parfaitement au propos de chaque pièce lagarcienne car c'est cette incertitude, ce manque de clarté des locuteurs, cette absence totale d'action en dehors du seul acte de parler et cette imprécision des lieux et de la temporalité qui sont les traits principaux caractérisant les oeuvres de Jean-Luc Lagarce. Ils créent une atmosphère suspendue, absurde, malade et circulaire. Les didascalies indiquant le décor existent seulement dans la moitié des pièces mais leur présence n'aide pas souvent à la compréhension de l'ambiance, car elles ne précisent presque rien, comme dans Ici ou

⁴⁵ J.-L. Lagarce, *La Photographie, Théâtre complet (II)*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2000, p.250.

ailleurs où l'action se déroule dans un espace inconnu d'où il est impossible de s'enfuir. L'auteur propose qu'au lieu des décors, soit créé "un espace sonore"⁴⁶. Dans *Carthage, encore*, le personnage nommé Le Radio décrit au début de la pièce le décor et devient, dès la première scène, l'incarnation des voix de l'auteur et du metteur en scène.

Les didascalies internes, sous la forme de répétitions expressives de groupes de mots, révèlent une certaine distanciation ironique de Lagarce-metteur en scène par rapport au texte produit par Lagarce-dramaturge. En même temps nous pouvons constater que les didascalies investissent tous les niveaux de l'instance auctoriale en revendiquant une première personne nécessairement ambiguë.

Les instances énonciatives sont confondues dans la création lagarcienne comme la typologie didascalique: le "je" n'est plus le pronom de la première personne du singulier, mais c'est le plus souvent le "je" autobiographique du personnage principal, surtout pour le cycle du "Fils prodigue" où ce "je" réunit l'auteur, le narrateur, le personnage d'une part et le comédien et le metteur en scène d'autre part:

Louis. - ... plus tard, l'année d'après,
- j'allais mourir à mon tour -
(j'ai près de quarante ans maintenant et c'est à cet âge que je mourrai)
l'année d'après, je décidai de revenir ici. Faire le chemin
à l'inverse.⁴⁷

Cette citation qui ouvre la dernière pièce de Jean-Luc Lagarce démontre ce changement des instances énonciatives: le "je" appartient ici en même temps au personnage de Louis qui est devenu plus âgé que dans *Juste la fin du monde*, mais dont la situation n'a pas du tout changé, et à Lagarce lui-même car tout le cycle du "fils prodigue" est basé sur sa propre histoire intime. Le fils prodigue est donc, beaucoup plus que le personnage principal, mais la figure centrale autour de laquelle se construit toute la pièce. Les dialogues externes se transforment en un dialogue interne, du « je » avec lui-même et la plupart des personnages ne sont que des reflets de cette figure centrale ayant atteint le bout de sa route : "Le pays lointain".

L'écriture dramaturgique lagarcienne est un mélange de plusieurs types d'écriture littéraire: dramaturgique et dialogique, romanesque et intime, où les didascalies rappellent l'écriture romanesque, autant que l'écriture dramatique. *Histoire d'amour* est une pièce dont la structure est similaire à celle d'un roman avec un prologue, des parties et un épilogue ce qui l'unit avec *Les Orphelins* qui est presque un roman composé d'un prologue et de neuf tableaux-chapitres. La didascalie dont la fonction est transformée et élargie aide elle-même à la transformation et au mariage de plusieurs genres littéraires au sein d'une œuvre dramaturgique écrite par Jean-Luc Lagarce.

⁴⁶ J.-L. Lagarce, *Ici ou ailleurs, Théâtre complet (I)*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2011, p.156.

⁴⁷ J.-L. Lagarce, *Le Pays lointain, Théâtre complet (IV)*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2002, p.277.

Toutes les techniques de création dramatique évoquées ouvrent la voie à deux possibilités de lecture et de compréhension du texte lagarcien dans sa tendance à mêler les instances énonciatives: comme un récit dramaturgique et comme une mise en abyme d'une mise en scène possible. Le dialogue didascalique omniprésent invite à un dédoublement en cascade quand le rôle directeur n'est plus joué par l'auteur, mais par les personnages de la pièce. L'énoncé didascalique renvoie le lecteur/le spectateur à l'auteur lui-même et à son monde intime mis en scène consciemment ou bien inconsciemment. La remise en cause de la vérité des souvenirs intimes fait revêtir un caractère d'impuissance à la dramaturgie lagarcienne à cause de cette impossibilité de transformer et de réincarner le passé. Les didascalies servent dans ce cas-là de moyen de confrontation du personnage avec lui-même et d'instrument de retour sur soi. Les didascalies de Lagarce sont vivantes et inséparables du texte car elles l'animent par la multiplication des paragraphes, des italiques, des parenthèses, ce qui confère une vivacité exceptionnelle à l'écriture dramatique lagarcienne. Les didascalies font partie intégrante de la parole intime de l'auteur et mêlent les deux genres littéraires de la dramaturgie et de l'autobiographie en créant une polyphonie folle des voix qui ne sont que la production de l'imagination malade du personnage principal qui n'est autre que l'alter-ego de Jean-Luc Lagarce lui-même. La didascalie est au cœur de la création dramaturgique étudiée. Elle devient un texte littéraire de plein droit au même titre que les répliques des personnages de la pièce. La didascalie peut être nommée un des principes de l'écriture de Lagarce car elle produit son propre dialogisme théâtral. En absorbant les didascalies, le texte lagarcien nourrit sa propre dimension de folie: les voix se multiplient, les personnages se disent à eux-mêmes ce qu'ils doivent faire et comment ils doivent le faire à haute voix. L'auteur avec ses indications intégrées dans les répliques provoque un dédoublement de personnalité de chaque figure. Les didascalies, pleines d'incertitude, brouillent le lecteur pour qui il est difficile de reconstruire, dans son imagination, le décor et la situation décrite.

2. La redéfinition des temps verbaux et la fonction des fautes grammaticales

En général, l'écriture dramaturgique de Jean-Luc Lagarce redéfinit tous les instruments de la création littéraire, y compris les temps verbaux qui, à leur niveau grammatical, aident à cultiver le doute, l'incertitude, l'attente et l'absence. Comme les pièces de Lagarce sont Centrées sur le retour et la transformation du passé, c'est ce plan temporel dont l'expression est transformée, c'est même au temps présent que l'auteur attribue les fonctions de passé: par exemple, le présent prend les caractéristiques de l'Imparfait, le Futur Simple devient Futur dans le passé. Réciproquement, les temps qui expriment le passé se rapprochent du sens du présent et expriment des actions dont le déroulement n'est pas achevé. Cette technique est utilisée par l'auteur pour exprimer l'attente qui envahit l'ensemble de l'écriture lagarcienne. Les temps verbaux prennent également des

significations additionnelles: l'imparfait indique une action répétitive: "...toutes ces années que nous avons perdues à ne plus bouger, à attendre donc... J'attendais la pluie, j'espérais qu'elle tombe, j'attendais, comme, d'une certaine manière, j'ai toujours attendu..."⁴⁸. La basse continue de la pièce, le passé simple, qui est normalement le temps du récit littéraire, sert à relater un événement soudain et solennel ("... j'ai toujours attendu, j'attendais et je le vis..."⁴⁹). Le présent sert à persuader l'auditoire-lecteur qu'il s'agit d'une action réelle et irréfutable et désigne souvent aussi une action de courte durée, introduite d'une manière un peu volontariste ("Il était là devant moi, je le regarde, je l'attends depuis de très nombreuses années, ce n'est pas rien, tu peux faire comme si tu ne savais pas, mais ce n'est pas rien."⁵⁰). Le Passé Composé est utilisé par Lagarce pour le récit d'une action récente et vivante, ce temps aspire, lui aussi, à la vérité et le Futur qui désigne le prolongement de la situation, des souffrances, une infinité sans remède ("Il faut le laisser dormir longtemps, je crois qu'il dormira longtemps et lorsqu'il dormira longtemps, et lorsqu'il aura si longtemps dormi, un jour, nous le verrons s'éveiller et ce que nous n'avons pas eu aujourd'hui, aussitôt, ce que nous n'avons pas obtenu, ce que nous avons espéré, tant espéré toutes ces années... ce que nous n'avons pas eu aujourd'hui, là, à l'instant où il franchit la porte, nous l'entendrons enfin, je ne dois pas m'inquiéter,... il s'éveillera, il ne saura plus même où il est, sa chambre, il ne la reconnaîtra pas, il faudra lui dire, nous devons lui expliquer..."⁵¹). Habitées par une interrogation constante sur l'avenir, les pièces de Lagarce disposent le Présent comme grevé d'hypothèse, de conditionnalité, presque annulé par l'irréel dont l'hypothèse est porteuse: le Présent dans les pièces tardives est chargé de mort car la perception temporelle proposée par l'auteur est celle de la linéarité chronologique organisée selon l'ordre « passé-présent-avenir », et d'autre part une successivité organisée selon l'ordre « avant-pendant-après », qui est beaucoup plus importante dans la perception individuelle des personnages que la première ("Après, ce que je fais, je pars. Je ne reviens plus jamais. Je meurs quelques mois plus tard, une année tout au plus"⁵²). En outre, le présent dramatique est plongé par Lagarce dans une dimension temporelle incertaine, absolument hypothétique, où l'action est complètement soumise à la perception intime. Au lieu d'utiliser pour son récit le présent de la représentation, l'auteur implique un interstice temporel, une mise en attente du temps qui devient une pure incertitude temporelle et pose la dramaturgie lagarcienne justement entre "l'avant" et "l'après":

La Radio. - ...et émus par un même message d'espoir futuriste, les citoyens commencent. déjà à oublier l'horreur du passé qui s'éloigne pour empoigner les outils pacificateurs de l'œuvre commune de demain. Sur ce sol immaculé de ciment, les plus braves posent déjà la semence bénie qui sera la récolte de bientôt. Et la fleur superbe de travail et de courage

⁴⁸ J.-L. Lagarce, *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne, Théâtre complet (IV)*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2002, p.227.

⁴⁹ *Ibid.*, p.227.

⁵⁰ *Ibid.*, p.231.

⁵¹ *Ibid.*, p.232.

⁵² J.-L. Lagarce, *Le Pays lointain, Théâtre complet (IV)*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2002, p.419.

s'épanouira de tous ses pétales heureux, comme preuve miraculeuse du renouveau éternel et difficile. Pourquoi sans fin ferait-il pas beau?..⁵³

"Tu étais à peine arrivé tu pensais déjà que tu avais commis une erreur et tu aurais voulu aussitôt repartir"⁵⁴ - "à peine" qui "cohabite" avec le plus-que-parfait, "déjà" avec l'imparfait et "aussitôt" avec le conditionnel passé créent une tension temporelle qui érode d'emblée l'événement du retour en concentrant l'intérêt sur la conscience réflexive, sur l'erreur irrémédiablement commise, sur le désir simultané de repartir, de défaire ce qui a déjà été fait.

Une opposition au présent existe dans *Nous, les héros* où l'action de la fiction se déroule comme si la future guerre probable mettait fin à toute représentation et comme si elle était elle-même de l'ordre de l'irreprésentable étant finalement le temps même de la mort. C'est exactement cette guerre - l'avenir immédiat - qui s'incarne en une fête de fiançailles qui apparaît comme un chaos informe, une catastrophe inévitable pour la plupart des héros pour qui cette fête devient le commencement d'une misère infinie et d'une perte incontournable:

Max. - Tu vas te marier, tu vas te fiancer ce soir, tu vas te marier sans le souhaiter vraiment. Sans aimer personne.⁵⁵

Le Pays lointain est une pièce où l'espace temporel évoque l'Apocalypse qui est la fin de tout temps ainsi que la période de l'enfance perdue : un temps largement révolu qui s'inscrit depuis le Présent perçu comme un "après" qui se transforme vers la fin de la pièce en un "trop tard". En même temps, l'enfance qui nourrit le présent dramatique est le résultat de ce que l'enfant envisageait comme avenir et le Présent dramatique est constitué autour de ce qu'est devenue la famille des premiers temps du personnage central. Le présent dramatique représente donc un échec et les vaines aspirations du personnage central dont le Présent intime ne correspond pas au Présent "objectif" réel. Le temps dans cette pièce-adieu de l'auteur n'est pas court car il mesure la distance maximale de la vie humaine de la naissance jusqu'à la mort. On y médite sur la jeunesse perdue ce qui attribue au temps la puissance d'actualiser les événements d'une vie alternative pour chaque personnage. La chronologie est aussi complexe dans cette pièce car tous les personnages se situent uniquement par rapport au personnage principal. La chronologie se réduit donc à l'apparition de telle ou telle figure dans la vie de Louis, ce qui est encore compliqué par la participation de personnages déjà morts dans le Présent réel "objectif", mais qui sont vivants dans l'univers intime de Louis ce qui les rend vivants sur scène dans un dialogue infini. L'avenir est finalement inversé en passé révolu et le présent est le plus souvent hypothétique dans sa représentation et fantasmagorique car nourri de dialogues avec ceux qui ne font partie que de l'imagination malade de Louis. Toutes ces modifications temporelles bâtissent une

⁵³ J.-L. Lagarce, *Carthage, encore, Théâtre complet (I)*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2011, p.77

⁵⁴ J.-L. Lagarce, *Juste la fin du monde, Théâtre complet (III)*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 1999, p.236.

⁵⁵ J.-L. Lagarce, *Nous, les héros, Théâtre complet (IV)*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2002, p.65.

frontière entre ce qui est postérieur à la vie et ce qui est antérieur à la représentation théâtrale et placent le lecteur-spectateur dans une position interrogative qui lui est imposée par l'auteur pour qu'ils se posent ensemble les questions éternelles de l'existence humaine. Ce qui est le plus important c'est cette faculté d'intervenir dans la fiction dramaturgique à partir d'une réalité subjective. C'est là un des objets principaux de la dramaturgie lagarcienne.

Pour Lagarce les temps verbaux ne sont donc plus des simples indicateurs de la temporalité objective, mais des moyens pour construire une réalité particulière à chaque pièce et la réalité intime de chaque personnage, réalité qui se confronte aux autres réalités personnelles, réalité en partie imaginée, en partie remémorée qui ne peut se constituer que dans l'imagination malade d'un être humain qui peine à vivre dans le monde réel car son passé le tient trop fortement. Les temps servent donc à transcrire la subjectivité vécue liée à la mémoire, aux diverses émotions ou au "préconscient" des personnages qui remonte à la surface.

Les temps verbaux deviennent les objets de diverses fautes grammaticales commises par les figures de la fiction dramaturgique: ce ne sont pas des gaffes d'incultes, mais ce sont des fautes-signes d'hésitation des personnages. Cette hésitation prend diverses formes comme s'il s'agissait d'hésitations sur des choix linguistiques intimes qui sont extériorisés car les répliques lagarciennes sont un mélange de dialogue avec les autres et de dialogue avec soi. Il s'agit soit d'un trouble cognitif du personnage, soit d'une impression donnée au spectateur comme si l'on assistait à une leçon d'école primaire quand les élèves apprennent les bases de la grammaire. "... je suis peut-être la personne, l'homme, la personne exactement, je suis certainement la personne qui fait (qui fasse?), qui fait le moins d'histoires"⁵⁶. Cette citation met en évidence tous les types d'hésitation grammaticale et lexicale. Le subjonctif est ici impossible selon les règles, mais les répliques chez Lagarce sont une incarnation de la conviction intime ce qui peut justifier le choix volontaire de ce subjonctif. La même chose est pour le choix de l'autonomination - la personne contre l'homme / une identité individuelle contre une identité générique. La même tendance à produire une hésitation temporelle entre le présent et le passé simple, entre un style absolument neutre et un style littéraire/officiel qui rapproche le discours dramatique du discours romanesque peut être observée dans l'exemple suivant: "...les fonctions qui sont - qui furent - qui sont les vôtres"⁵⁷.

Le croisement des niveaux lexicaux aide également à la vivacité du langage lagarcien qui passe par un mélange des différents niveaux et des différents registres langagiers conduisant à une forme d'éclectisme: on rencontre des associations d'expressions du registre parlé avec des notions complexes. C'est le cas dans les répliques de Lise de *Derniers remords avant l'oubli*: une adolescente qui est à la fois témoin et porteuse du jugement de l'auteur parle comme une adulte avec certaines

⁵⁶ J.-L. Lagarce, *Derniers remords avant l'oubli, Théâtre complet (III)*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 1999, p.15.

⁵⁷ J.-L. Lagarce, *Les Prétendants, Théâtre complet (III)*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 1999. p.167.

expressions propres à son âge). Malgré le fait qu'un certain nombre de chercheurs considèrent le langage lagarcien comme "pauvre" en raison de ses phrases privées d'une grande complexité syntaxique, de tournures ou d'expressions métaphoriques, il nous semble plus judicieux de le considérer comme une volonté de l'auteur de refléter la simplicité des dialogues réels. La langue des personnages lagarciens semble d'abord quotidienne et familière. Mais elle se révèle travaillée par des motifs récurrents qui forment "une communauté linguistique autonome" (J. Sermon). Au sein de la langue se développe une parole répétitive faite de multiples hésitations, interrompue par des remarques métalinguistiques. C'est le cas par exemple du premier monologue de Louis dans *Juste la fin du monde*. Les personnages du théâtre lagarcien sont toujours à la recherche du mot juste et pour cela ne cessent de commenter et de corriger leur discours faisant un usage distancié de la langue.

3. Le rôle des figures stylistiques répétitives

Dans la mesure où on se situe dans une parole qui n'est pas une construction rhétorique (artificielle), les tours de langage chez Lagarce se rapprochent de certaines figures répertoriées par la rhétorique classique, comme l'épanorthose, polyptote, épizeux, ce qui cohabite comme un des traits particuliers de dramaturge avec le fait que la dynamique de l'écriture déborde le cadre local de la figure stylistique. Ce rapprochement des figures répétitives accomplit un retour sur ce qui a été dit et produit l'illusion qu'il serait possible de faire machine-arrière. Les personnages de Lagarce se tiennent très souvent sur le seuil des mots et du drame qu'ils pourraient faire surgir, d'où le mouvement singulier de cette parole à peine prononcée et dès le début repentante, revenant sur ses pas dans le vain espoir d'effacer ses traces ou de corriger sa trajectoire. La répétition-variation - l'autre figure de style centrale - déconstruit la linéarité du discours comme celle de la fable et propose une temporalité alternative qui déroge aux diktats de la chronologie. L'obsessive répétition qui anime l'écriture dramatique lagarcienne mène à la désertion de l'action et de sa progression linéaire au profit d'une parole faite de ressassements qui met l'accent sur les péripéties de l'énonciation, sur ses obsessions et ses manques, sur ses acharnements et ses hésitations. L'épanorthose souligne la singularité du geste lagarcien qui consiste en un retour du discours sur lui-même, en une volonté de revenir sur ce qui a été dit pour l'amplifier, le nuancer ou bien l'infirmer, en un mouvement rétroactif indissociable du mouvement contraire qui anticipe le moment de la réception et les conséquences de ce qui aura été dit tout en créant une tension bipolaire. L'épanorthose constitue chez Lagarce une expérience du temps et de la raison qui est faite d'une série de retours à l'origine de l'œuvre. La parole lagarcienne se tient donc dans l'entre-deux et se dote d'une durée fondamentalement dynamique où le passé et le futur coexistent et s'affrontent. Le présent devient une réalité mouvante où jamais rien ne commence ni ne finit, le temps s'ouvre sur une

conflictualité paradoxale entre un commencement à retarder et une fin à surseoir, entre la mémoire et l'attente, entre le début de la phrase et son point. Dans le cadre classique de la rhétorique, la reformulation rectifie le propos pour renforcer sa précision, lui ôter toute ambiguïté et assurer sa communication pleine et entière. Les personnages lagarciens ont une manie de l'exactitude ce qui les incite moins à la correction qu'à la rature et fait perdre peu à peu aux spectateurs l'espoir de jamais pouvoir "saisir la fin". L'épanorthose constitue l'hésitation omniprésente en un mode de résistance à l'ordre coercitif des phrases toutes faites. On doit envisager sous ce prisme la prédilection de Lagarce pour les phrases en train de se faire et de se défaire. De telles considérations ne sauraient masquer les stratégies d'évitement évoquées. Ces stratégies éloignent du processus d'amplification par lequel la répétition vise à atteindre des sensations rétives à toute nomination. Le souci d'exactitude des personnages dans la façon dont ils expriment les choses provoque un contournement et instaure un nouveau rapport au temps qui fournit la clé de cette prosodie singulière procédant simultanément par rétraction et par dilatation. Tout à coup le message transmis par les héros devient incertain et le dialogue paraît impossible. L'énonciation du moment présent refuse d'endosser la responsabilité du passé et de l'avenir, ce processus de déresponsabilisation se manifeste continûment dans cette volonté « d'assurer ses arrières » et de « prendre les devants », ce double geste rétrospectif et prospectif, par lequel la parole prononcée chez Lagarce lutte contre sa propre progression. L'auteur déstabilise l'énoncé pour l'éviter, pour en renégocier le message et empêcher qu'il ne s'érige en passé. La parole lagarcienne tend à anticiper les objections et intègre d'innombrables dialogues virtuels qui intériorisent l'agôn susceptible d'advenir tout en efforçant d'en court-circuiter l'actualisation. La prolifération des précautions oratoires épuise le champ des réponses possibles de sorte que le destinataire, capturé par la parole qui lui est adressée, n'a plus pour lutter qu'à jouer solipsisme contre solipsisme. Il s'agit presque d'une confiscation du dialogue dans une parole clôturée qui cherche à contrôler l'avenir.

La parole chez Lagarce ne revient, donc, en arrière que parce qu'elle ne cesse de se projeter en avant. Il s'agit d'un doute qui pèse sur le langage, loin de toute ontologie de l'absurde. Le langage est étroitement tributaire du contexte pragmatique où il s'incarne et rencontre la dimension éthique des attermoissements qui posent dans la temporalité propre à l'énonciation la question de l'origine et de la filiation. C'est cette volonté infinie de "s'arranger" avec le temps, de gagner du temps qui envahit la pensée et la parole des personnages lagarciens et qui repousse le moment de la chute de la phrase lagarcienne et suscite une forme singulière de suspens lié à la précarité, l'imprévisibilité. Cette dissolution du présent en produit en fait la quintessence. L'épanorthose sert donc à singulariser la parole lagarcienne qui est l'acteur principal de la dramaturgie de J.-L. Lagarce. Elle cultive l'incertitude, l'hésitation et le caractère répétitif clos de toutes les répliques pour approfondir l'acte de parler qui remet en cause et met en scène la lutte intérieure d'une personnalité qui hésite entre

l'acceptable par la société et l'inacceptable de son monde intime. Ce dernier nécessite des transformations pour qu'advienne l'harmonie de l'individu avec lui-même qui est la condition préliminaire d'une conscience saine.

"Dire aux autres, s'avancer dans la lumière et redire aux autres, une fois encore [...]"⁵⁸. Ce sont ces multiples reprises et répétitions qui caractérisent le plus le style unique de Jean-Luc Lagarce. La parole circulaire qui tourne sur elle-même et revient toujours sur ses pas constitue la seule action des personnages lagarciens en un théâtre de la parole et des redites, ce qui crée finalement une illusion d'action non seulement chez le lecteur-spectateur, mais aussi chez les personnages eux-mêmes. Il est quand même important de signaler que les répétitions sont devenues le trait stylistique essentiel uniquement dans la seconde partie du trajet artistique de Lagarce et que dans les premières pièces des années soixante-dix et du début des années quatre-vingt elles n'apparaissent presque pas.

Il existe toute une hiérarchie des répétitions et de leurs fonctions. On peut distinguer des répétitions d'un mot ou d'une notion, de groupes syntaxiques, de constructions et même de phrases complètes. Le cycle du "fils prodigue" qui se termine par *Le Pays lointain* est caractérisé par une série de répétitions de monologues et de répliques entières des personnages. C'est surtout remarquable pour les emprunts de *Juste la fin du monde* dans *Le Pays lointain*. Le langage lagarcien en débordant l'idée de figure sur le plan rhétorique, se rapproche de certaines figures de répétition tel le polyptote ("C'est ce que nous avons convenu, c'est mieux; nous préférons t'entendre c'est ce que nous avons convenu. Nous avons convenu ça?"⁵⁹), l'anadiplose ("Entamer les choses, le débat, parler, qu'est-ce que vous voulez? C'est ce que vous voulez?"⁶⁰), l'épizeux ("...elle se souvient parfaitement du trajet, rien n'a changé, elle trouve que rien n'a changé"⁶¹) qui ne sont pas remarquables dès la première lecture, mais qui nourrissent le texte pour mobiliser la parole.

Il est indispensable de souligner que les répétitions sont aussi des révélateurs de la folie des personnages: Pierre dans *Derniers remords avant l'oubli* est le plus "répétitif" et les autres lui attribuent un statut de malade ("Qu'est-ce que tu dis là, qu'est-ce que tu as dit, tu parles de moi comme si j'étais malade!... comme si j'étais malade, c'est l'impression que j'ai eue, comme si j'étais malade, atteint, sérieusement atteint par la maladie - maladie mentale, grave, stade terminal et depuis de nombreuses années"⁶²). Nelly, dans *Les Prétendants*, est en bout de crise psychique et, vers le milieu de la fiction, elle ne prononce que des phrases identiques. *La Noce* voit son caractère répétitif augmenter avec la croissance de la psychose des personnages. La Mère, dans *Juste la fin du monde* ennuie tout le monde et en première ligne sa fille avec son habitude de raconter les mêmes moments

⁵⁸ J.-L. Lagarce, *Du Luxe et de l'impuissance*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2008 p.35.

⁵⁹ J.-L. Lagarce, *Derniers remords avant l'oubli, Théâtre complet (III)*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 1999, p.12.

⁶⁰ *Ibid.*, p.13.

⁶¹ *Ibid.*, p.11.

⁶² *Ibid.*, p.20.

du passé familial. Toutes les femmes de *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* sont obnubilées par la figure du fils-frère longtemps absent, mais tellement attendu par elles. Dans cette dernière pièce la répétition connaît une véritable amplification. La phrase lagarcienne est donc en constante expansion. A partir du titre de la pièce se crée tout un système de parallélismes, de reprises, d'attentes et de résolutions soudaines ("...Est-ce que je n'ai pas toujours attendu?...toutes ces années que nous avons perdues à ne plus bouger, à attendre donc... J'attendais la pluie, j'espérais qu'elle tombe, j'attendais, comme, d'une certaine manière, j'ai toujours attendu, j'attendais et je le vis..."⁶³).

Les répétitions se développent au sein des monologues qui composent une bonne moitié des pièces de Lagarce, parmi lesquelles les plus brillantes sont *Nous, les héros, Les Prétendants, Noce, J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* dans lesquelles l'intrigue est simple, ou presque absente. Dans les pièces mentionnées la seule action apparente consiste en des mouvements parallèles à la fois monologiques et dialogiques au cours desquels l'image du personnage s'éclaircit et s'enrichit par le dévoilement de son histoire intime racontée pendant toute la pièce dans l'espoir d'être entendu et compris par quelqu'un d'autre.

Les répétitions cultivent l'incertitude radicale et une angoisse qui rappelle le théâtre de Beckett, celle de n'avoir rien à raconter tout en ne pouvant pas se taire ce qui débouche sur le vide lagarcien. Les personnages privés de la capacité ou de la volonté d'accomplir une activité ne cessent de répéter ce qu'ils ont déjà dit, non seulement aux niveaux lexical et grammatical, mais aussi au niveau du sens qui se trouve ainsi dévidé.

Les multiples répétitions ont également une fonction sonore qui sert à créer une tension et produit l'impression d'un rythme croissant qui se substitue au déroulement d'une intrigue, laquelle est au principe de la création dramaturgique aussi bien classique que moderne.

La technique des répétitions met en place une structure circulaire et close dans chaque réplique en particulier et dans chaque pièce en général. Cependant ce retour en arrière sur l'énoncé, sur le passé intime, confère un caractère immobile à l'action et au temps: "...Je dis toujours la même chose, mais aussi les choses ne changent guère!"⁶⁴. Les personnages de la *Noce*, rejetés par la société, fuient une réalité inacceptable pour créer un monde alternatif qui n'est réservé qu'à eux. Cette création est mise en œuvre par l'acte de répétition qui s'oppose à l'action, laquelle ne les aidait pas auparavant pendant leurs vaines tentatives pour trouver leurs niches minuscules dans la réalité objective.

La répétition devient donc beaucoup plus qu'une figure de style affectionnée par l'auteur. Elle constitue un mode de vie des personnages qui essaient de trouver leur harmonie interne et de tisser des liens avec un Autre, un Autre absolu qui est centré, lui aussi, sur ses propres contradictions. La répétition peut être perçue comme le premier indicateur du "...décalage entre ce qu'on imagine être, et

⁶³ J.-L. Lagarce, *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne, Théâtre complet (IV)*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2002, p.229.

⁶⁴ J.-L. Lagarce, *Noce, Théâtre complet (I)*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2011, p.247.

ce qu'on voudrait être, et ce qu'on est"⁶⁵ et ce qui est beaucoup plus important le seul moyen pour dépasser ce décalage qui constitue le drame principal de chaque personnage lagarcien et qui est, selon le dramaturge, le drame principal de l'existence humaine.

Les répétitions font donc partie intégrante non seulement du style poétique de Lagarce, mais, ce qui est plus important, de la fiction lagarcienne dont le fonctionnement est impossible sans cette pléiade de reprises qui la mobilisent et qui garantissent l'existence de ses personnages dont la vie est un retour infini sur son passé et sur la bataille entre la réalité et le rêve irréalisable.

Tous les traits du style de Jean-Luc Lagarce mentionnés aident à faire résonner les voix des personnages qui sont absolument nécessaires pour leur existence car ils ne se créent que dans et par l'énonciation : des personnages constamment en train de devenir, jamais sûrs d'eux, s'appropriant tout ce qui surgit dans leur propre langage et qui peut leur donner l'impression de pouvoir changer leur vie et donc d'exister. Le mouvement d'amplification créé par le jeu des répétitions et des variations, procédés issus de la composition musicale, confère à la langue la capacité de faire circuler le sens tandis que les dialogues en viennent à former un flux unique et construisent la voix lyrique de la pièce, clairement entendue du début à la fin. C'est, en fait, la voix de l'auteur lui-même et, dans le même temps, ce n'est pas une voix singulière car elle est redevable des tonalités aux dramaturges du passé. Les multiples répétitions et reprises amplifiantes des textes lagarciens correspondent à la vision de Gertrude Stein qui parlait des "insistances" rythmiques et syntaxiques qui organisent précisément le discours.

Jean-Luc Lagarce a accompli une inflexion vers le roman de la parole théâtrale en exposant ses personnages avec la délectation d'un romancier qui dédouble le personnage et assume à la fois la première et la troisième et commente son propre jeu dans une constante mise à distance. Ce qui est produit c'est donc un regard sur l'auteur lui-même moyennant les différents procédés langagiers, comme si le personnage était absorbé par l'auteur; identifié par un certain langage. L'hétérogénéité des registres et une certaine épaisseur polyphonique aident à construire une discontinuité des langages. C'est le langage qui devient le champ de bataille entre les désirs contradictoires des personnages, cette bataille s'incarne en une écriture qui part de l'oralité quotidienne pour aboutir à une complexité portant son empreinte. Cette rhétorique de l'oralité qui trouve une voix lyrique particulière dans les dernières créations de l'auteur est l'acteur principal de la dramaturgie de Lagarce qui est une dramaturgie de parole, de la parole intime partagée avec les autres, de la parole toute puissante capable de ranimer, de rendre vivant, de réactualiser et de créer une illusion de changement de la réalité objective vécue. Il s'agit d'une parole en même temps créatrice et destructrice. La langue lagarcienne s'avance débridée quand, au milieu de la fiction, les langues se lâchent de "foutu bordel de dieu" en "queue basse" et autre "merde, merde, merde" multipliant les décrochages du dit, du non-

⁶⁵ C. Godard, *Traces incertaines*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2002, p.8

dît et du sous-entendu, tout un jeu de dissimulations et de tensions entre la cérémonie apparente et les secrets d'alcôve ou de bureau qu'elle voudrait cacher.

Ce qui est donc typique tout en étant paradoxal dans le théâtre de Jean-Luc Lagarce, c'est que la parole est au cœur de la dramaturgie, qu'elle est le moteur de l'action, qu'elle construit et définit la dramaturgie lagarcienne. Le drame dans ce théâtre tient toujours à la parole, à la parole excessive, à la parole déplacée ou à la parole qu'on attend mais qui ne viendra jamais.

III. L'acte singulier de la parole

Le centre intime de l'écriture dramatique de Jean-Luc Lagarce nous est indiqué par sa description de la pièce *Carthage, encore*, laquelle représentait pour l'auteur "une tentative de pièce sur l'idée suivante : "quand je mens, quand je parle, en fait, j'ai moins peur"⁶⁶. La parole et l'acte de parler sont les acteurs principaux de toute la fiction lagarcienne: cette parole neutre et simple au début de chaque pièce, se renforce et se multiplie pour devenir à la fin une parole délirante omniprésente et toute-puissante qui permet et assure l'existence de chaque personnage, lequel n'a aucune autre issue ni aucune autre occupation que de parler sans cesse, de parler dans le vide, de se parler à soi-même à haute voix et d'essayer de parler aux autres et avec l'Autre. Nous allons donc aborder l'activité prépondérante de la dramaturgie de Jean-Luc Lagarce sous trois angles différents: d'abord, nous allons analyser le choix entre le discours et le silence, puis nous allons comparer de différentes tentatives de dialogue avec l'Autre et leurs échecs et enfin nous allons examiner les différentes motivations de la parole en action.

1. Parler ou garder silence

Le choix existentiel de chaque personnage des fictions dramatiques de Jean-Luc Lagarce se réduit à l'alternative suivante : parler pour assurer et prolonger sa vie ou bien garder silence et passer dans toute une autre mode d'existence. Dans l'ensemble, les héros lagarciens se livrent à la parole et effectuent cette activité sous différentes formes: ils peuvent, comme Louis du *Pays lointain*, organiser le déroulement de la fiction et même présider aux paroles des autres membres de la fiction, ou ils peuvent, comme Später dans *Les Prétendants*, rester de simples observateurs avarés en mots qui suivent l'évolution générale des choses. Später lance tout de même l'avant-dernier mot de la pièce:

Brulat. - Vous n'y allez pas? "Fontainbleau"?

Später. - Si, si. Et vous?

Brulat. - J'ai les clefs.⁶⁷

La parole de l'auteur, celle qui construit la pièce, est représentée par le personnage de La Radio dans *Carthage, encore*. Elle est le seul porte-parole de la réalité objective et du monde qui entoure les personnages après la catastrophe qu'ils ignorent et ne comprennent pas. Cet autre type de parole est placée au-delà des répliques des héros, lesquels ne cessent de parler car ils ne veulent effectuer

⁶⁶J.-L.Lagarce, *Journal 1977-1990*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2007, p.67.

⁶⁷ J.-L.Lagarce, *Les Prétendants, Théâtre complet (III)*, Les Solitaires intempestifs, 1999, p.199.

aucune autre activité. Elle obtient ainsi une énorme autorité car cette parole ne se perd pas dans le vide : elle le remplit et le transforme en un tout nouveau monde, réincarné après la calamité globale. Ce discours fonctionne comme un fil conducteur logique et descriptif à travers les débats infinis de quatre personnages enfermés dans un espace clos. Il est désigné par le titre *Le début de la Lettre à Élise* ce qui le définit d'abord comme un langage écrit qui, dans un second temps, est rendu à l'oral et place d'un autre côté le personnage de *La Radio* dans un cadre épistolaire, celui d'un personnage central masculin qui décrit tout ce qui se déroule autour de lui dans une lettre à sa bien-aimée:

La Radio. - ... et de plus, il fait beau. Ailleurs, l'herbe n'est pas plus verte, le ciel n'est pas plus bleu. Dans les champs de plastique, courent sans fin des enfants ivres de bonheur condensé et obligatoire, qui foulent de leurs pieds agiles les romantiques fleurs artificielles. Et sur la fantastique et merveilleuse route de béton, arrive à grands pas la jeunesse pure de demain.

Et de plus, il fait beau...

... et poursuivis par le souvenir triste d'un monde qu'ils ne cessent de regretter, les ennemis véritables de la Patrie et du Bonheur continuent à glapir les slogans littéraires et monotones de leurs revendications stupides. Mais la force vivante et sublime des espoirs communs fait naître sur les visages de l'homme le sourire heureux de la Foi.

Le mieux est toujours pour demain, mais demain n'est plus si loin.

Demain, c'est pour bientôt.

Et de plus, il fait beau...

... et par un travail laborieux mais bénéfique, chacun doit se sentir fortement soutenu par un effort général. Les véritables amis de la Patrie et du Bonheur total se doivent de comprendre que la nécessité n'est pas dans la recherche de la félicité individuelle, mais dans l'accomplissement profond du destin général et superbe. Nul ne peut se contenter du souvenir d'un monde défait ou de l'espoir ridicule d'un hypothétique monde meilleur. Ailleurs, l'herbe n'est pas plus verte. Ailleurs, comme partout, l'herbe n'est plus qu'un mot.

Et de plus, sans effort supplémentaire, il fait beau.⁶⁸

⁶⁸ J.-L.Lagarce, *Carthage, encore, Théâtre complet (I)*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, Besançon, 2011, p.53.

Cette réplique sur laquelle s'ouvre *Carthage, encore* met en évidence la puissance de la parole qui s'accroît car, après la destruction et la perte de certains objets matériels, la parole les transforme en catégorie abstraite et leur existence est prolongée dans l'existence des mots qui désignaient ces objets auparavant.

Le choix de ne pas garder le silence est lié au fait que le dialogue interne de l'individu est prononcé à haute voix, à cette tendance générale pour la dramaturgie lagarcienne à parler dans le vide et à exprimer toutes ses pensées à haute voix. Mais il existe aussi, ce qui est beaucoup plus particulier, des personnages auxiliaires, par exemple **Longue Date** et **L'Amant, mort déjà** dans *Le Pays lointain* qui ne sont que différents aspects du personnage principal, Louis:

Louis. - 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 qu'on 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.

Longue Date. - Reprocher durement aux autres de te
laisser fuir,
les accuser de t'avoir laissé les abandonner après leur avoir
reproché durement de te retenir jusqu'aux limites
extrêmes.

Louis. - Quelles limites extrêmes?

Longue Date. - La tendresse, le besoin. Les moyens
habituels.

Louis. - Et on renonce à moi, ils renoncèrent à moi, tous.

L'Amant, mort déjà. - Même à moi, sans oser trop le dire,
tu reproches l'abandon. Jamais tu n'oserais le dire, mais tu
me reproches de t'avoir abandonné.

Louis. - Pourquoi est-ce que je ne le dirais pas ? Je le
pense, je l'ai pensé, toi, tu renonças à moi. Si je suis
abandonné, si je le pense, je peux gueuler: on m'a abandonné.

J'ai le droit. La mort des autres, c'est mon abandon.

J'ai le droit de le dire, je suis seul à m'entendre.

L'Amant, mort déjà. - Si tu veux, oui.⁶⁹

⁶⁹ J.-L.Lagarce, *Le Pays lointain, Théâtre complet (IV)*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2002, pp.376-377.

Cet échange de répliques entre Louis et ces différents aspects de lui-même montre que le silence intime, qui est la part secrète de chaque individu, le droit de cacher ses hésitations, ses opinions et ses craintes n'existent pas dans le monde lagarcien. Ce silence intime n'est plus un silence, mais le plus grand et le plus douloureux dialogue, le dialogue avec soi. En même temps, ces personnages sont confrontés à un autre dialogue qui est mené par chaque personne et qui dure tout au long de la vie humaine: le dialogue avec le passé et avec les démons de ce passé qui possède un caractère monologique et n'est, en fait, qu'une illusion de dialogue qui ne peut en rien changer ce qui a été vécu.

Dans la dizaine de pièce de Jean-Luc Lagarce que nous avons étudiées, il existe uniquement deux personnages qui gardent le silence au cours du déroulement de l'action de la pièce. La première est **La Fille de Cuisine (muette)** dont l'existence repose entièrement sur la présence muette et que le silence exclut du déroulement de l'action. Elle pose la question de l'aspect volontaire ou involontaire de cette absence de parole : sa mutité et/ou son mutisme l'empêchent d'exister. En même temps, la présence d'un tel personnage nous rappelle que le silence peut tuer l'individu, car c'est la parole qui prolonge la vie et la légitime. Même chez les personnages secondaires, c'est la parole qui les construit et qui les définit. Au contraire, le silence du "fils prodigue" dans *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* est non seulement le fil conducteur de la pièce, mais également le moteur de son déroulement. Il détermine chaque personnage de la fiction car toutes ces femmes sont pleines d'attente. C'est donc le seul cas où le silence peut vivifier et inspirer les personnages groupés autour de lui malgré le fait que, chez Jean-Luc Lagarce, les héros n'ont d'autre issue que de dire, prononcer et proclamer. À ce propos, il est éclairant de mentionner Lise, dans *Derniers remords avant l'oubli*, dont le comportement habituel est défini ainsi par sa mère :

Hélène. - Tu regardes toujours. Ta façon de te comporter.

Tu ne parles pas à personne. Tu leur réponds, bien élevée.

C'est tout. Tu te vois te comporter.

Tu ne devras pas juger.

Il n'y a aucune conclusion à tirer, ce ne sont pas de mauvais garçons.⁷⁰

Le silence et le calme de sa fille, qui inquiètent Hélène, soulignent encore une fois ce prestige et cette nécessité vitale de la parole, car dans le monde lagarcien son absence est synonyme d'aliénation. En même temps, le poids de la parole et la responsabilité qu'elle suppose est un privilège dont il faut savoir se rendre digne.

⁷⁰ J.-L.Lagarce, *Derniers remords avant l'oubli, Théâtre complet (III)*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 1999, p.41.

2. Parler pour ne rien dire

"C'est presque rien, pas d'événement essentiel, rien qu'on puisse marquer ou perdre, rien, la vie de tous les jours, le quotidien de ce couple-là, ses mille et mille guerres terrifiantes sans cesse renouvelées, rien d'autre (...) ce qu'ils disent (ils ne cessent de se parler, ne sont-ils pas là ensemble, pour ça ? s'écrivent aussi, pire encore, ça laisse des traces...), ce qu'ils se disent, ce n'est rien d'autre que le désir, la volonté terrible d'être solitaire et pourtant de ne vouloir le dire à l'autre."⁷¹. Cette définition essentielle d'une de ses pièces dévoile en réalité la construction de la fiction lagarcienne au sein de laquelle évoluent des personnages qui, tout en parlant beaucoup, ne nouent aucun dialogue fructueux qui pourrait établir des relations véritables entre eux-mêmes et l'Autre. Dans *Le Pays lointain* les paroles des autres personnages n'appartiennent pas à Louis. Lui-même répète sans cesse « je dis ça » au début du *Pays lointain* ce qui vise à créer une distance vis-à-vis du propo, tout en l'ancrant dans une réalité et en lui donnant du poids. Louis commente même le choix de certains mots : « comment est-ce qu'on pourrait dire?⁷² ». Le fait de trouver le mot juste, la tournure adéquate, est essentiel : « une pensée claire / je ne sais pas si je pourrais bien le dire⁷³. ». Ce personnage, comme le Pierre de *Derniers remords avant l'oubli*, interroge également l'effet produit par la parole et démontre ainsi l'ironie du choix lexical et la tendance à cacher une part de sa personnalité dans des mots déjà chargés d'un sens que l'on ne maîtrise pas:

Louis. - [...] comme on commémore, je me suis dit ça,
les expressions que j'emploie, solennelles,
comme on commémore,
les expressions que j'utilise pour me moquer un peu de
mon propre sérieux et me faire sourire derrière le masque [...]⁷⁴

Cette réflexion sur la langue est liée également au fait que Louis est un écrivain qui, comme Lagarce lui-même, note tout:

Longue Date. - [...] Si tu dis bien, tu tricheras. La lucidité sera en fuite et reviendront alors, joliment, habilement fabriquées, les élégantes phrases de la souffrance. Tu croiras parler avec netteté de secrets indicibles, tu croiras parler mais tu seras juste en train de t'accommoder avec toi-même. [...]⁷⁵

⁷¹ J.-L.Lagarce, *Journal 1990-1995*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2007, p.201.

⁷² J.-L.Lagarce, *Le Pays lointain, Théâtre complet (IV)*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2002, p.309.

⁷³ *Ibid.*, p.375.

⁷⁴ *Ibid.*, p.302.

⁷⁵ *Ibid.*, p.375.

Dans la réplique citée, la parole est présentée comme un risque, celui de préférer les phrases bien faites à la réalité inégale, l'ordre de la phrase à l'incohérence du monde, le refuge de la lettre à la réalité de rencontre, la fiction au réel. C'est à ce titre qu'Antoine se méfie des paroles de son frère ([...] Ne commence pas, tu voudras me raconter des histoires, je vais me perdre [...])⁷⁶, comme si tous les échanges étaient minés par cette possible manipulation du réel transformé en histoires par l'auteur qu'est Louis :

Antoine. - [...] C'est cela,
c'est exactement cela, ce que je disais, les histoires, et
après on se noie, et moi, il faut que j'écoute et je ne saurai
jamais ce qui est vrai, ce qui est faux, la part du mensonge. [...]⁷⁷

Antoine reproche donc à Louis d'avoir fait de sa famille des personnages de fiction mais aussi des spectateurs du discours fictif qu'il leur propose : le propos d'Antoine reflète potentiellement les pensées du lecteur-spectateur qui ignore les limites de la fiction mais qui, quant à lui, ne reproche pas forcément à l'auteur de le placer "devant" des histoires.

La difficulté que l'on a pour distinguer fiction et réalité, et même pour distinguer les personnages entre eux, tient donc au fait qu'un jeu se forme entre chaque personnage et la parole et le rôle de Louis. Le Guerrier, tous les guerriers passe du statut d'acteur à celui d'observateur et devient enfin commentateur de l'action:

Guerrier, tous les guerriers. - Je pourrais faire celui
qui passe en voiture, et qui à travers les essuie-glace, vous
voit, ces deux hommes étrangers déjà l'un à l'autre sous un
parapluie, et vous trouve beaux, non, pas beaux, émouvants,
vous trouve émouvants, le souvenir que j'en garde.
Je vous ai trouvés, côte à côte, là, comme vous étiez, je
vous ai trouvés émouvants et j'en ai même éprouvé une
certaine douleur, du désarroi, le mot que je voulais dire, du
désarroi.
Je me suis souvenu de vous plusieurs semaines encore
comme d'un désir impossible, vous ne vous connaissiez
plus déjà que je songeais encore à vous, parfaitement
ensemble, sous la pluie.⁷⁸

⁷⁶ *Ibid.*, p.398.

⁷⁷ *Ibid.*, p.399.

⁷⁸ J.-L.Lagarce, *Le Pays lointain, Théâtre complet (IV)*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2007, p.321.

Dans la situation qu'il rapporte, ce personnage est témoin et avoue avoir gardé longtemps le souvenir d'une scène, il est devenu dépositaire d'une mémoire.

Au-delà de ce rapport des personnages à la parole et à l'action, il existe une différence considérable entre la famille acquise (les amis, les amants) et la famille naturelle : la famille acquise peut identifier un certain nombre de changements, de renoncements, de mensonges et de révélations alors que sa famille "naturelle" est, pour Louis, comme figée dans son esprit et dans ses souvenirs. Si l'ensemble des personnages est défini par son rapport au passé, le retour de Louis cristallise les discours de sa famille naturelle autour de lui sous forme de reproches et c'est de cette façon qu'il est constitué comme personnage principal. Le retour de Louis mobilise donc les forces de sa famille, mais nul ne cherche à éclaircir ses motivations et le but de son retour. Comme le souligne Antoine, ce voyage a quelque chose d'exceptionnel car sa longue absence a conduit à une lourde attente et "le fils prodigue" est devenu désirable et lointain⁷⁹ comme le pays de son passé et de sa provenance. Mais Antoine refuse un caractère d'exception à cet événement, il refuse d'entendre à nouveau les histoires de son frère, qui possède au sein de la fiction et de l'action, des capacités auctoriales :

Antoine. - [...] il y a longtemps que tu ne me connais plus,
tu ne sais pas qui je suis, tu ne l'as jamais su, ce n'est pas
de ta faute et ce n'est pas de la mienne, non plus, moi non
plus je ne te connais pas
- mais moi, je ne prétends rien -
on ne se connaît pas
et on ne s'imagine pas qu'on dira telle ou telle chose à
quelqu'un qu'on ne connaît pas.
Ce qu'on veut dire à quelqu'un qu'on imagine, on l'imagine
aussi, des histoires et rien d'autre.⁸⁰

Les deux frères redeviennent artificiellement proches dans ce moment de l'aveu de la fiction: tout est sans doute imaginaire et la connaissance absolue de l'autre est impossible ce qui conduit le personnage principal à se perdre dans l'obscurité des paroles des autres membres de la fiction, paroles qui deviennent des bruits indistincts:

Louis. - C'est comme la nuit en pleine journée, on ne voit
rien, j'entends juste les bruits, j'écoute, je suis perdu et je
ne retrouve personne.⁸¹

⁷⁹ *Ibid.*, p.404.

⁸⁰ J.-L.Lagarce, *Le Pays lointain, Théâtre complet (IV)*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2002, p.400.

⁸¹ *Ibid.*, p.402.

C'est pour cette même raison que la voix de la Mère se laisse entendre comme si Louis était redevenu enfant, et même avant sa naissance, comme s'il redevenait celui qui entend des bruits mêlés et ne peut encore s'exprimer par un cri ce qui démontre un certain refus non pas seulement de la parole, mais même de la production de sons.

Ces paroles individuelles lacunaires nécessitent en réalité des auxiliaires de parole: alors que Louis multiplie les réticences qui se voilent parfois sous la forme d'une recherche de précision, il reçoit l'appui et les contradictions d'auxiliaires de parole. **L'Amant, déjà mort** et **Longue Date** s'unissent pour préciser ou infléchir le discours de Louis en citant ses discours du passé et en faisant entendre, de façon complémentaire, les contradictions du personnage central de la fiction. Si l'Amant s'appuie sur son passé commun avec Louis, **Longue Date** possède un rôle de spectateur omniprésent, capable de voir Louis dans la grande solitude à laquelle il fait face en revenant dans le pays lointain, d'entendre ses vaines promesses aux membres de ses deux familles (l'acquise et la naturelle) et ce qui est beaucoup plus tragique, d'identifier les fausses promesses qu'il se fait à lui-même et d'analyser ses peurs et ses craintes :

Longue Date. - L'orgueil.

Louis. - Peut-être. Oui.

Longue Date. - Ou, sous prétexte d'apaisement, comment est-ce que tu as dit?

messenger,

sous le masque intouchable et apaisé du messenger, leur faire du mal, une fois encore.

L'Amant, mort déjà. - Histoire d'un homme jeune, son voyage et les aventures, le long de sa route, les aventures qu'il vit, qu'il vit et connaît, et les gens, tous ceux-là qu'il rencontra et retrouve,

histoire d'un homme jeune et de son long et doux et définitif voyage en arrière.⁸²

Ce dialogue met en évidence une remise en question du rôle auctorial et du rôle de metteur en scène de Louis. Il est alors assumé par ces deux personnages qui existent uniquement par la parole et par le travail de l'imagination de Louis. Ils sont en fait des reflets de sa personnalité, des aspects de son identité complexe et affolée par ses hésitations entre ses deux familles, entre la nécessité d'annoncer sa mort et la difficulté de l'accomplissement. En même temps, la possibilité qu'ont ces personnages de venir compléter les paroles de Louis, de donner l'impression de mieux le connaître qu'il ne connaît lui-même est liée au fait de l'échec programmé : son comportement reste inchangé, c'est

⁸² J.-L.Lagarce, *Le Pays lointan, Théâtre complet (IV)*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2002, pp.305-306.

uniquement dans le discours qu'il veut ou prétend vouloir changer sa vie mais il ne fait que construire finalement des châteaux en Espagne.

Garçon, tous les garçons. - Je raconte.

Tu te méfies, il te propose d'aller chez lui, tu te méfies, c'est de là que vient l'idée de l'argent, de l'argent tu n'en as pas et s'il s'en aperçoit, on se fait égorger pour moins, des histoires que tu as lues, tu as entendu ça, souvent, on égorge assez facilement, vaudrait mieux avoir des billets de banque, on s'en tirerait à meilleur compte. Tu le suis. Il veut s'arrêter au bois, tu te méfies plus encore, tu n'as aucune intention, envie, tu n'as aucune envie de te faire égorger dans les bois, c'est plus sordide encore et moins prouvable. Dans son appartement, la police te retrouvera, elle retrouvera ton corps. Dans le bois, il y a moins de chances, dans le bois, c'est monnaie courante, d'autres choses que tu as lues, tu crois tout ce qu'on te dit, des histoires que tu as entendues, monnaie courante, au matin, des types égorés dans le bois, c'est pléthore, égorés pour qu'on leur prenne leur argent ou égorés parce qu'ils n'en n'avaient pas.

Il veut s'arrêter, tu te méfies, mais tu le suis, tu marches avec lui, il voit un autre garçon, celui-là est plus beau que toi, et tu penses ça, tu penses toujours ça, le moindre garçon te paraît toujours d'une manière ou d'une autre, le moindre garçon te paraît toujours plus beau que toi, ce n'est pas compliqué. Il le suit, il propose que vous le suiviez, vous le suivez, tu te méfies, car tu imagines qu'ils peuvent être complices et qu'ils font mine de ne pas se connaître mais que plus tard, plus avancés dans le bois, ils pourront t'égorger tous les deux ensemble, des histoires que tu as lues là aussi, l'un tient la victime, c'est écrit et l'autre égorge avec plus de commodité. Il s'approche de l'autre, il te dit qu'il va l'aborder seul car l'autre, vous voyant venir tous deux près de lui, pourrait avoir peur et se méfier. Il s'approche de lui.

Ils se parlent, à quelques mètres de toi, et peu à peu ils s'embrassent, ils commencent à s'embrasser et ils se couchent par terre, sans se soucier de toi. Tu regardes. Tu en éprouves une certaine tristesse. Tu t'ennuies. Tu les

laisses, tu rentres à pied, tu mets des heures à rentrer car aucune voiture ne te prend en charge, dans le bois, la plupart des gens ont peur d'être égorgés. Le lendemain, cela ne te fait même pas rire. Tu en gardes le sentiment désagréable d'avoir été trahi.⁸³

Commençant son discours par je raconte le personnage légitime sa présence sur scène et sa capacité, sa légitimité à parler, à narrer et, plus précisément, pour ce personnage (symbolique et collectif) du passé de Louis, à décrire des faits accomplis. Garçon, tous les garçons rapporte les actions, les réactions de Louis, ses pensées et indirectement ce qu'il pense être les pensées de l'Autre (c'est-à-dire ce que pense le garçon qu'il suit du garçon qu'il croise) en faisant référence aux pensées tues :

Garçon, tous les garçons. - Yves, lauréat longtemps du plaisir physique dans ton anthologie personnelle (c'est ainsi que tu te parles à toi-même lorsque tu es seul). Tu le crois allemand, à cause de la ville, à cause de son accent, et il est lyonnais, pourtant et plus tard, chaque fois que tu le revois, il a tant grossi que tu le reconnais à peine et toujours tu te demandes où il trouva la force de t'émouvoir à vos premiers ébats. On peut le laisser, je pense. Le faire revenir rendrait plus incompréhensible encore le souvenir originel.⁸⁴

Le tissu de la fiction lagarcienne consiste en une série de dialogues non advenus accompagnés de commentaires sur les pensées du personnage, de révélations non réalisées dans des dialogues avec autrui : Louis, par exemple, a tendance à commenter ses décisions et met ainsi en doute les motivations qui poussent à passer de la parole prononcée à l'action. Il devient le porte-parole d'une nouvelle qu'il ne parvient pas à formuler, à faire passer dans un discours complet éclaircissant la situation:

Louis. - [...] l'annoncer moi-même, en être l'unique messenger, de grandes et de belles idées comme celle-là, romanesques [...]⁸⁵

Les personnages, au cœur-même du dialogue, même lorsqu'ils ont pris la décision cruciale d'essayer d'entrer en contact "de parole" avec l'Autre finissent par faire le même constat d'absence d'échanges

⁸³ J.-L.Lagarce, *Le Pays lointan, Théâtre complet (IV)*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2002, pp.316-317.

⁸⁴ *Ibid.*, pp.320-321.

⁸⁵ *Ibid.*, p.303.

et par formuler ce que ce qu'autrui doit penser ou prononcer. La raison majeure de la mise à l'écart du dialogue est en ce risque de douleur possible causée par des mots qui auraient dépassé la pensée. À la fin de la pièce, la décision d'Antoine de conduire Louis à la gare prend un sens négatif car chaque membre de la famille naturelle veut retenir le personnage central et n'ose pas le dire. Ainsi, il n'y aura pas même une minuscule prolongation de séjour puisqu'Antoine a pris en charge le départ tel qu'il était programmé. Ceci est interprété comme un comportement désagréable (Suzanne), brutal (Catherine) ou comme une véritable menace de la part de Louis ([...] Tu me touches: je te tue ...) ⁸⁶. Ces dernières paroles prononcées juste après l'évocation caressante de la main de la Mère sur la joue de Louis résonnent d'une manière extrêmement agressive: le lieu de la scène est saturé par ces corps dont ne sortent pas les mots justes et cela conduit à un emballement de la parole, à une fausse situation. Alors, les personnages s'expliquent et s'excusent en s'appuyant sur leurs souvenirs communs :

La Mère. - Laisse-le, Louis, laisse-le maintenant.

Catherine. - Je voudrais que vous partiez, je vous prie de m'excuser, je ne vous veux aucun mal mais vous devriez partir.

Longue Date. - Je crois aussi.

Suzanne. - Antoine, regarde-moi, Antoine, je ne te voulais rien.

Antoine. - Je n'ai rien. Je suis désolé, je suis fatigué, je ne sais plus pourquoi, je suis toujours fatigué, depuis longtemps, je pense ça, je suis devenu un homme fatigué, ce n'est pas le travail, lorsqu'on est fatigué, on croit que c'est le travail, ou les soucis, l'argent, je ne sais pas, non, je suis fatigué, je ne sais pas dire, aujourd'hui, je n'ai jamais été autant fatigué de ma vie.

Je ne voulais pas être méchant, comme est-ce que tu as dit? brutal, je ne voulais pas être brutal, je ne suis pas un homme brutal, ce n'est pas vrai, c'est vous qui imaginez cela, vous ne me regardez pas, vous dites que je suis brutal mais je ne le suis pas et ne l'ai jamais été, tu as dit ça et c'était soudain comme si avec toi et avec tout le monde
- ça va maintenant, je suis désolé mais ça va maintenant - c'était soudain comme si avec toi, à ton égard, et avec tout le monde, avec Suzanne aussi, et encore avec les enfants,

⁸⁶*Ibid.*, p.411.

j'étais brutal, comme si on m'accusait d'être un homme mauvais, un homme qui pourrait commettre des crimes, mais ce n'est pas une chose juste, ce n'est pas exact.

Lorsqu'on était plus jeune, lui et moi, Louis, tu dois t'en souvenir,
lui et moi, elle l'a dit,
on se battait toujours et toujours c'est moi qui gagnais,
toujours, parce que je suis plus fort, parce que j'étais plus costaud que lui, peut-être, je ne sais pas, ou parce que celui-là, et c'est sûrement plus juste
- j'y pense juste à l'instant, ça me vient en tête -
parce que celui-là se laissait battre, perdait en faisant exprès et se donnait le beau rôle - j'y pense juste, ça me vient en tête - je ne sais pas, aujourd'hui, cela m'est bien égal, mais je n'étais pas brutal; là non plus, je ne l'étais pas, je devais juste me défendre. On ne peut pas m'accuser.

Ne lui dis pas de partir, il fait comme il veut, c'est chez lui aussi, il a le droit, ne lui dis rien.

Je vais bien.

Suzanne et moi, ce n'est pas malin
- ça me fait rire, ris avec moi, ça me fait rire, ne reste pas comme ça, Suzanne? Je n'allais pas le cogner, tu n'as pas à avoir peur, c'est fini, je l'aurais cogné, je l'aurais tué, je n'allais pas le cogner -
ce n'est pas malin, Suzanne et moi, nous devrions être toujours ensemble, on ne devrait jamais se lâcher, serrer les coudes, comment est-ce qu'on dit? s'épauler,
on n'est pas trop de deux contre celui-là, je dis ça et ça me fait rire.

Et toute la journée d'aujourd'hui, tu t'es mise avec lui, tu ne le connais pas, il n'est pas mauvais, non, ce n'est pas ce que je dis, mais tu as tout de même tort, car il n'est pas malin; voilà, c'est ça, ce n'est pas malin, bêtement, de faire front contre moi.

La Mère. - Personne n'est contre toi.

Antoine. - Oui. Sûrement, c'est possible.

Je vous demande pardon.⁸⁷

⁸⁷ J.-L.Lagarce, *Le Pays lointan, Théâtre complet (IV)*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2002, p.413.

Cet épisode qui précède de peu la fin du Pays lointain met en scène une tentative de dialogue entre les membres de la famille naturelle de Louis qui essaient de communiquer et qui y parviennent mieux que lors des tentatives précédentes de la pièce ce qui permet de conclure qu'au sein de la construction dramaturgique lagarcienne, seule une situation critique d'agression pousse les personnages à écouter et à entendre l'Autre, à accepter le besoin qu'autrui a d'être compris.

Le drame de tous les personnages lagarciens, celui qui fait qu'ils ne parviennent pas à entendre la parole d'autrui, convertit le dialogue en une série de monologues croisés qui ne laissent se nouer des liens entre les personnages qu'au sein de la parole individuelle: Catherine est un personnage secondaire. Elle n'a jamais rencontré Louis avant son retour au pays natal. Mais son monologue permet d'entendre ses considérations intérieures par lesquelles elle s'accuse d'être responsable du non-retour de Louis, et ces seuls mots permettent de créer des relations bilatérales et réciproques entre elle et la figure centrale de la pièce. L'imagination affolée de Catherine va plus loin en lorsqu'elle reconnaît avoir déjà dans son enfance imaginé de telles situations ce qui produit chez elle une douleur presque volontaire :

Catherine. - Souvent, longtemps, souvent j'ai cru que celui-là ne revenait plus jamais ici, là où nous habitons, cette ville, voir sa famille, son frère, sa Mère, sa sœur, moi encore d'une certaine manière, et les enfants que nous avons eu son frère et moi, souvent, longtemps, j'ai cru qu'il ne revenait plus ici à cause de moi, que j'en étais responsable.

Jamais nous ne nous sommes vus, jamais encore nous ne nous étions vus et pourtant je voulais imaginer cela, j'avais pu imaginer cela, qu'il préférerait, qu'il préférerait désormais éviter toute sa famille à cause de moi.

Qu'il me désapprouvait.

Comme une idée terrible, comme un refus terrible, comme si je n'avais pas à être là, comme si j'étais indigne d'être là, il me désapprouvait. Il désapprouvait ma présence, jusqu'à mon existence et préférerait, préférerait désormais s'abstenir de nous rendre visite, leur rendre visite.

Et cette idée fausse, car elle est une idée fausse

- lorsque j'étais enfant, plus jeune, lorsque j'étais une petite fille, je songeais déjà des choses comme cela, j'imaginai déjà des choses comme celle-là, je me rendais responsable, ce n'est pas nouveau et j'ai pu déjà éprouver dans ma vie combien je construis aisément des idées

fausses -
et cette idée fausse, pourtant, ce sentiment indestructible
d'être désapprouvée, ce que j'ai dit, cette responsabilité de
l'avoir éloigné de sa famille, rien ne pouvait la noyer, la
faire disparaître.
Elle me fit plus mal encore, toutes ces années, du jour de
notre mariage où il n'est pas venu, du jour de la naissance
des enfants où il n'est pas venu, elle me fit plus mal encore
que si elle avait été vraie, que s'il me l'avait dit, que si tous,
ici, me l'avaient dit. C'était bien plus terrible encore,
puisque tout cela avait été si patiemment construit par moi
pour moi, dans le silence.⁸⁸

L'idée qui pourrait engendrer un lien avec l'Autre, le désamorce car elle engendre un sentiment de culpabilité qui renferme cette femme sur elle-même et empêche tout dialogue de se nouer, ne laissant s'exprimer que des pensées qui cherchent à remplir le vide provoqué par l'absence de rencontre. L'Autre acquiert suffisamment d'importance pour faire naître une série de pensées douloureuses et obsédantes. Le monologue permet la profération de la pensée silencieuse, profération motivée non par la présence effective de l'Autre mais par sa seule existence. Lagarce ne met donc pas en scène des rencontres mais l'effet que ces rencontres auraient pu produire. Le rapport à l'action de dire est déformé, elle produit une parole décalée qui ne s'adresse pas vraiment aux autres personnages de la fiction. Dans le cas du *Pays lointain* et de *Juste la fin du monde* l'absence de Louis et son silence produisent des pensées nombreuses chez les autres personnages et ces pensées, déclamées à haute voix, prennent la place d'un réel dialogue.

La dramaturgie de Jean-Luc Lagarce se fonde sur une parole qui circule mais ne parvient pas à assurer de certitude quant à la communication car personne ne répond et ne vient confirmer les pensées d'autrui. Cette parole s'adresse souvent à des interlocuteurs muets, ou reste à l'état de simple pensée proclamée dans le vide, existant par elle-même et cherchant à faire valoir sa vision des choses.

Les multiples répétitions qui constellent le discours lagarcien mettent en doute la parole en la vidant de sens mais il existe aussi un soulagement du dire lorsque l'on abandonne la barrière qui retient certains mots. Cette dévalorisation des mots et le fait que la plupart des personnages lagarciens ne parviennent jamais à dévoiler leurs intentions soulèvent la question de la duplicité de la réalité dans la construction dramaturgique de Lagarce. Celle-ci se présente à travers les mots prononcés à propos de l'Autre mais elle est aussi une parole "exprimée" que le personnage retiendra et regrettera d'avoir ou de n'avoir pas dite:

⁸⁸ J.-L. Lagarce, *Le Pays lointain, Théâtre complet (IV)*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2002, pp.325-326.

Catherine. - [...] Vous êtes quelqu'un qu'on imagine assez mal. Je pense qu'on vous l'a dit déjà. Je ne sais pas ce que votre ami en pense. Je serais étonnée qu'on ne vous l'ait pas dit déjà. On vous imagine assez mal.

Nous leur parlons de vous, Antoine leur parle de vous, mais ce n'est pas l'exacte vérité, ce n'est pas la même chose que vous voir, là, comme je vous vois

- je ne vous imaginai pas ainsi, pas tout à fait ainsi -

[...] désormais, je pourrai leur raconter, dire comment vous êtes.⁸⁹

La différence entre ce que l'on voit des Autres et ce que l'on dit d'eux en leur absence est, dans les textes lagarciens, emblématique d'un fait essentiel : la fiction lagarcienne suppose un processus fait de trois actions, rencontrer, voir et raconter. Les deux premières se déroulent soit partiellement, soit complètement dans l'imagination du personnage et sa parole représente alors une image de l'Autre inventée qui n'a presque aucun lien avec la réalité objective. Ce rêve de l'Autre qui produit son image propre influence le réel car la limite entre la réalité objective et la réalité subjective se perd et contribue au fait que la parole n'assure plus de communication. Par conséquent, les personnages lagarciens tentent de maîtriser, de mieux saisir une parole qui leur échappe et qui rend impossible quelque reconnaissance de l'Autre que ce soit. L'écoute et la compréhension restent improbables car le lointain passé remonte et vient faire écran entre les personnages.

3. Parler pour ne rien faire

"Projet d'écrire un texte sur Planoise, le terrain vague, le fait que les gens ne viennent pas, sur la folie de vouloir raconter une histoire alors que, c'est bien connu, plus personne ne les écoute... Histoire d'amour, c'est ainsi que cela s'appellera"⁹⁰. D'après la caractéristique donnée par Jean-Luc Lagarce lui-même, ses personnages sont plongés dans un processus continu de parole cherchant à imiter l'activité et, de cette façon, à remplir le vide de leurs existences.

La Deuxième Femme. - [...] Il est quand même remarquable, si l'on veut, qu'on ne se soit pas demandé d'où ce chat...

Le Premier Homme. - On se l'est demandé naturellement.

La Deuxième Femme. - Je veux dire: "Ensemble".

⁸⁹ J.-L.Lagarce, *Le Pays lointain, Théâtre complet (IV)*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2002, p.345.

⁹⁰ J.-L.Lagarce, *Journal 1977-1990*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2007, p.197.

Le Premier Homme. - Ah! Évidemment, ensemble.

La Première Femme. - Moi, j'ai cherché.

La Deuxième Femme. - Tout le monde a cherché. Mais nous aurions pu, ensemble...

Le Deuxième Homme. - Ah! Évidemment, ensemble...

La Première Femme. - C'est peut-être moins drôle ensemble.

La Deuxième Femme. - Chacun espérait trouver seul.

Le Premier Homme. - Naturellement.

Le Deuxième Homme. - C'est bien compréhensible.

La Deuxième Femme. - Mais tout seul, on ne pouvait pas regarder partout. En tous cas, moi, j'ai abandonné.

La Première Femme. - Moi aussi, j'ai abandonné. Comme tout le monde, naturellement.

Le Deuxième Homme. - Ah! Tout seul, évidemment.⁹¹

Cette scène typique de *Carthage, encore* montre clairement la façon dont les quatre membres du drame parlent pour éloigner le moment de l'action : s'ils étaient seuls, cette longue attente d'observation ne serait peut-être pas si pénible qu'elle ne le paraît dans ce groupe d'étrangers. Les tentatives de changement évoquées sont si vaines que ni les Autres, ni le locuteur n'y croient. La parole elle-même, dans cette situation, ne fait que prétendre agir. Même quand elle gagne du poids et de la reconnaissance, dans le cas du personnage de La Radio, la voix n'est qu'un son faible sans appui et sans adresse qui est le signe le plus remarquable de la peur des personnages devant l'action et le changement qu'elle entamera avec soi.

Cette peur du changement et de la réalité provoque l'écoulement infini d'une parole qui est un moyen de se raccrocher au passé. Cet attachement fou au passé qui prend la forme de comptes-rendus divers du vécu n'est qu'une juxtaposition entre le mode de vie toute à fait passif de tous les personnages de Lagarce et l'activité envahissante de la parole qui se promène entre des personnages statiques jusque dans leurs réalités subjectives:

Pierre. - Je n'ai rien fait, je suis resté là. Je gardais cet endroit, ici. C'est là que nous avons vécu et rien d'autre.

J'étais jeune et pourtant ce devait être ainsi que ma vie allait désormais se dérouler.

Passer.

Vous étiez partis, ensemble dans un premier temps puis chacun de votre côté, refaire votre existence - c'est comme ça que vous parlez.

J'avais parfois des nouvelles de vous, de la naissance des

⁹¹ J.-L.Lagarce, *Carthage, encore, Théâtre complet (I)*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2011, p.73.

enfants, quelques détails, vos changements d'adresse.

Lui, il me parlait d'elle, au téléphone.

Hélène ne me disait plus rien.

Je me complais dans cette solitude. Je ne suis pas mal.

[...]

Ce qu'il fallut faire, c'est vivre, j'entends par là manger, payer le "loyer ridicule" - vous avez attendu deux ou trois années avant d'en parler, l'écrire -, gagner ma vie, l'argent, tout ça. Subvenir à mes besoins, c'est comme cela qu'on dit. La plaisanterie, c'est ainsi que j'appelle parfois ma jeunesse, la plaisanterie devant se terminer.

Je suis rentré dans le rang, être comme les autres, que mon existence soit désormais semblable.

Je renonçai à l'écriture prétentieuse de petits poèmes adolescents pour devenir, il était temps, professeur, enseignant auxiliaire dans le secondaire, parler dans le vide aux terrifiants héritiers des autres.⁹²

C'est donc la parole qui accomplit le lien entre le passé et les hommes qui le peuplent et l'état actuel des personnages. Le fait qu'Hélène ait rompu tout échange avec Pierre est ressenti par ce dernier comme une véritable trahison en comparaison avec Paul qui accomplissait cet échange avec Pierre pour Hélène aussi. En même temps, le fait de parler à un auditoire qui ne l'écoute pas est une petite tragédie pour ce personnage bien qu'il affronte une situation semblable lorsqu'il parle aux personnages de son passé qu'il n'a pas pu abandonner.

L'Enfant. - Dehors, ils étaient là, immédiats... Quand ils étaient partis, c'était encore la nuit. On ne voyait rien et ils avaient sommeil. Ils se sont méfiés... pas encore fous en ce temps-là ... pas vraiment crétins, on peut le dire... Ils disent qu'ils n'ont pas de carton, c'est vrai, qu'ils l'ont perdu ou qu'ils n'en ont jamais eu... Ils veulent faire la Noce, c'est tout...⁹³

Au sein de la dramaturgie lagarcienne c'est la maladie mentale qui pousse certains personnages à parler, mais ils tiennent un discours tout à fait différent qui est beaucoup plus hermétique et

⁹² J.-L.Lagarce, *Derniers remords avant l'oubli, Théâtre complet (III)*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 1999, pp.39-40.

⁹³ J.-L.Lagarce, *Noce, Théâtre complet (I)*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2011, p.270.

contradictoire et qui fournit moins d'informations présentée que le discours des autres personnages de la fiction:

Nelly. - Quelle heure il est? Quelle heure est-il? Il est moins le quart.

Ripoux. - Moins le quart, à peine, quarante-trois, moins dix-sept.

Nelly. - Ne commence pas! Moins le quart, c'est ce que je veux dire.⁹⁴

L'heure sert ici de prétexte pour hésiter sur le réel. Nelly ne veut, à ce moment de la pièce, qu'entendre sa propre parole et ignore la réalité objective rappelée par son mari. Elle place la signification de ses répliques dans la dimension de l'intime, de la perception personnelle. La parole est alors un pur reflet de la personnalité et n'a pour signification que de pouvoir capturer et exprimer une vision interne. Cette parole délirante possède un tout autre poids et transforme jusqu'aux notions les plus ordinaires de la vie quotidienne.

Karl. - Mon père dit qu'il craint que je ne devienne un second oncle Rudolph, celui dont on ne parle plus jamais, (à Raban) celui que tu remplaças et dont tu joues désormais les rôles, un second oncle Rudolph, c'est-à-dire le fou de la génération nouvelle, un fou plus moderne, un fou moins romantique, un fou conscient de ses devoirs, un fou né avec les bruits de la Guerre, un fou connaissant les dernières évolutions de la maladie mentale, sans poésie, sans littérature, un fou d'aujourd'hui, légèrement retouché pour les besoins d'une époque plus pratique...⁹⁵

D'après cette définition, le personnage fou serait un individu ordinaire qui se rend compte de ses aliénations, un individu éloigné du domaine artistique et n'ayant pas l'aura romantique de mystère des époques précédentes. Malgré cette calme banalisation de la folie, au niveau de la personnalité, elle est beaucoup plus significative au niveau linguistique car la parole est l'auxiliaire majeur de la déraison dans la dramaturgie lagarcienne. En même temps, le fait que le personnage fou soit tabou pour les autres, comme le souligne Karl, met évidence le pouvoir de la parole dont l'absence signifie un renoncement de la part des personnes saines.

Le personnage de Pierre, dans *Derniers remords avant l'oubli*, dont la maladie mentale est constatée par les autres personnages est la source d'une parole abondante durant toute la pièce. La particularité de son discours consiste dans la nécessité de commencer chaque réplique par une

⁹⁴ J.-L.Lagarce, *Les Prétendants, Théâtre complet (III)*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 1999, p.110.

⁹⁵ J.-L.Lagarce, *Nous, les héros, Théâtre complet (IV)*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2002, p.126.

annonce mettant en exergue l'action de parler et insistant sur le choc que peut produire sur lui les mots lancés par l'Autre:

Pierre. - Qu'est-ce que c'est que ça? Le mot qu'elle vient d'employer, ce que tu viens de dire, l'expression, là? [...]⁹⁶

La folie pour Lagarce est donc également une trop grande vulnérabilité à la parole dont la puissance se nourrit de l'effet qu'elle produit sur le destinataire.

"[...] la folie est contemporaine de l'oeuvre, puisqu'elle inaugure le temps de sa vérité. [...] Ruse et nouveau triomphe de la folie: ce monde qui croit la mesurer, la justifier par la psychologie, c'est devant elle qu'il doit se justifier [...]"⁹⁷ Les personnages lagarciens sont donc en train d'essayer de se justifier devant leur propre raison et produisent ainsi une vision particulière de la réalité subjective. La dramaturgie étudiée se referme donc sur une cacophonie des discours personnels qui malgré toutes les tentatives ne se répondent pas et confirment la solitude des héros et leur incapacité à communiquer avec les Autres. Dans l'alternative essentielle entre parler et de garder silence, les personnages lagarciens choisissent en général la parole et essayent de se légitimer et de prolonger leurs vies à travers celle-ci. La parole est la puissance majeure et l'élément dramaturgique le plus actif par opposition aux héros qui ne font rien et remplacent toute activité par les mots. La parole dépasse, d'une telle manière, son rôle d'instrument et devient actrice. Elle impose sa marque sur les personnages et sur le déroulement de l'action. La différence entre ce que l'on voit des Autres et ce que l'on dit d'eux en leur absence est, dans les textes lagarciens, emblématique d'un fait essentiel : la fiction lagarcienne suppose un processus fait de trois actions, rencontrer, voir et raconter. Les deux premières se déroulent soit partiellement, soit complètement dans l'imagination du personnage et sa parole représente alors une image de l'Autre inventée qui n'a presque aucun lien avec la réalité objective. Ce rêve de l'Autre qui produit son image propre influence le réel car la limite entre la réalité objective et la réalité subjective se perd et contribue au fait que la parole n'assure plus de communication. Par conséquent, les personnages lagarciens tentent de maîtriser, de mieux saisir une parole qui leur échappe et qui rend impossible quelque reconnaissance de l'Autre que ce soit. L'écoute et la compréhension restent improbables car le lointain passé remonte et vient faire écran entre les personnages. Même si le dialogue, dans son sens premier, n'existe ne caractérise pas la création dramatique de Jean-Luc Lagarce, ses personnages se livrent sans cesse à l'activité de parole qui se substitue à toute autre activité et crée une illusion d'action. En exprimant la perception individuelle de chaque personnage, cette parole leur permet de faire revivre, de faire renaître leur

⁹⁶ J.-L.Lagarce, *Derniers remords avant l'oubli, Théâtre complet (III)*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 1999, p.14.

⁹⁷ M.Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Éditions Gallimard, 1972, 553 p.

passé et de se créer un monde particulier où ils puissent exister. La parole est véritablement créatrice, au même titre que l'auteur lui-même. Elle est également fondatrice car ce n'est qu'elle qui peut mettre en place un semblant de lien entre l'individu et le monde qui l'entoure. Elle seule enfin peut condamner à l'oubli et à la folie. La folie, pour sa part, est un des moteurs de la parole, rendue ainsi plus significative au niveau linguistique lequel assume la déraison dans la dramaturgie lagarcienne. La parole dépasse donc les limites possibles de l'expression des pensées humaines et se transforme en allié du dramaturge, en marionnettiste capable de faire se mouvoir les corps des personnages inertes sur scène. La parole singulière de Lagarce peut donc être définie comme une activité humaine existentiellement indispensable qui anime, qui engage, qui déstabilise ou légitime, qui rend fou et peut même aller jusqu'à tuer en privant l'individu de son être propre

Conclusion

« Lagarce fait le choix de l'implicite, de l'à-peine dit, plutôt que la formule définitive, et le texte repose entièrement sur la qualité des échanges. Le secret est au cœur même de l'écriture, dans la façon dont les personnages prennent la parole et partagent la même quête de l'infinie précision puisqu'ils parlent tous la même langue, celle de leur auteur. La cohérence naît du rythme commun, des jeux du partage et de la reprise, et d'une recherche infinie de l'exactitude .⁹⁸»

La particularité du discours théâtral au sein de la construction dramaturgique lagarcienne est incontestable : elle se révèle au niveau de la singularité de la parole qui revient sans cesse sur les mêmes sujets d'une pièce à l'autre et tourne constamment autour d'eux. Elle se caractérise également par le ressassement qui apparente le discours scénique étudié à une forme délirante du langage par l'utilisation de procédés stylistiques tels que la répétition qui ferment le langage sur lui-même et en font une sorte de cercle vicieux où reviennent sans cesse les mêmes tournures et d'où la fuite est impossible. Cette écriture, enfin, donne un rôle spécifique à l'action de parler qui est la seule action véritablement représentée et la seule action vitalement indispensable. Lagarce attribue à la parole un pouvoir révélateur. Elle est capable de mettre en évidence la déraison humaine qui exclut l'individu de la société en le faisant taxer d'anormalité.

La plupart des pièces de Jean-Luc Lagarce dont la création a été analysée dans la présente étude sont conformes à la formule du dramaturge lui-même qui désirait mettre en scène "[...] le récit de l'échec, le récit de ce qu'on voulut être et qu'on ne fut pas, le récit de ce qu'on vit nous échapper [...]"⁹⁹

. Les personnages lagarciens habitent simplement le théâtre, ils ne racontent pas une histoire, il n'existe pas d'intrigue: ils parlent, ils se cherchent, ils se souviennent, ils sont là sans vraiment y être, il leur arrive d'être ridicules mais avec passion, sots mais avec conviction. « J'énumère, j'essaie de me souvenir et j'énumère. La liste là de tous les personnages que je joue¹⁰⁰», proclame **Le garçon, tous les garçons** dans *Le Pays lointain* bien qu'il ne joue rien : il n'y a rien à jouer et il ne peut donc qu'énumérer et essayer de se souvenir.

Les héros de la fiction dramaturgique lagarcienne sont tragiquement enfermés dans le seul acte possible qui est l'acte de parole : ils sont enfermés dans leurs vaines tentatives pour oublier le passé, pour essayer de le revivre en le racontant à nouveau, et dans l'attente infinie du retour de l'irréparablement perdu. Le passé devient la condition existentielle primordiale des personnages et même le seul mode de vie qui existe : renaître et changer le passé par la parole prononcée en

⁹⁸ J.-P.Ryngaert, *Lire un classique du XXème siècle: Jean-Luc Lagarce*, Besançon, coédition Scéren / Les Solitaires intempestifs, 2007, http://www.lagarce.net/oeuvre/info_texte/idtext/12/type/ensavoirplus/idcontent/1937.

⁹⁹ J.-L.Lagarce, *Journal 1990-1995*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2007, p.530.

¹⁰⁰ J.-L.Lagarce, *Le Pays lointain, Théâtre complet (IV)*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2002, p.289.

prolongeant les histoires révolues et en les transformant en des réalités subjectives. Cela prive la dramaturgie de Jean-Luc Lagarce d'une transcendance temporelle. La fiction dramatique donne alors l'image d'une attente constante d'un événement qui romprait le statisme des vies des personnages. Cette attente met en question l'action dans son ensemble. Elle a des conséquences dramaturgiques car la narration devient le seul acte possible, elle envahit le vide de l'existence et s'oppose au statisme comme un seconde mode de vie possible au sein de la représentation. Mais cette attente elle-même a quelque chose d'irréel, elle n'a aucune chance de se réaliser, même partiellement, de se voir satisfaite par la résurrection d'un passé auquel les personnages sont profondément attachés mais qui est essentiellement subjectif. En fin de compte, l'attente indéfinie, la parole indispensable manifestent le refus de la réalité objective et son remplacement par une réalité subjective qui n'est appelée à l'existence que grâce à l'activité de dire. Les héros tragiques de Jean-Luc Lagarce sont confrontés à différents niveaux de l'oubli: depuis l'oubli volontaire du passé dont les souvenir apporteraient trop de souffrance jusqu'à l'oubli d'une personne dont la prétendue insignifiance donne aux autres un prétexte pour ne pas la considérer. L'oubli pour Lagarce est, en général, un refus de la réalité objective avec ses peines et ses malheurs, une révolte qui conduit à une fuite vers la réalité subjective où chacun correspond à ce qu'il aimerait être. L'oubli est également un moyen de changer le passé en le reformulant ce qui le lie à l'acte de parler, condition vitale primordiale, qui donne à l'oubli un rôle de consolation et l'utilise pour obtenir une alternative à la condition vécue même lorsque tout cela n'est peut-être qu'un biaisement, qu'une illusion devant les autres et devant soi.

Le style d'écriture dramaturgique de Jean-Luc Lagarce vise à faire résonner les voix des personnages, indispensables à leur existence car ils ne se créent que dans et par l'énonciation. Ces personnages sont donc constamment en train de devenir, ne sont jamais sûrs d'eux : ils s'approprient ce qui surgit dans leur propre langage et qui leur donne l'impression de pouvoir changer leur vie et donc d'exister. Le mouvement d'amplification créé par le jeu des répétitions et des variations, procédé issu de la composition musicale, confère à la langue la capacité de faire circuler le sens tandis que les dialogues en viennent à former un flux unique et font résonner la voix lyrique de la pièce, clairement entendue du début à la fin. C'est, en fait, la voix de l'auteur lui-même et, dans le même temps, ce n'est pas une voix singulière car elle est redevable des tonalités des dramaturges du passé. Jean-Luc Lagarce a accompli une inflexion de la parole théâtrale vers le roman en mettant en relief la subjectivité de ses personnages avec la délectation d'un romancier qui dédouble le personnage et assume à la fois la première et la troisième personne tout en commentant son propre jeu dans une constante mise à distance. Ce qui est produit, en définitive, c'est donc un regard sur l'auteur lui-même à l'aide des différents procédés langagiers, comme si le personnage était absorbé par l'auteur qui s'identifie à un certain usage du langage. L'hétérogénéité des registres et une certaine épaisseur polyphonique aident à construire une discontinuité des langages.

C'est le langage qui devient le vrai champ de bataille dans la pièce entre les désirs contradictoires des personnages, cette bataille s'incarne en une écriture qui part de l'oralité quotidienne pour aboutir à une complexité portant son empreinte. Cette rhétorique de l'oralité, qui trouve une voix lyrique particulière dans les dernières créations de l'auteur, est l'acteur principal de la dramaturgie de Lagarce qui est une dramaturgie de parole, de la parole intime partagée avec les autres, de la parole toute puissante capable de ranimer, de rendre vivant, de réactualiser et de créer une illusion de changement de la réalité objective vécue.

Dans la création dramaturgique lagarcienne, il s'agit d'une parole en même temps créatrice et destructrice : elle est le moteur de l'action, elle la construit et la définit. Le drame dans ce théâtre tient toujours à la parole, à la parole excessive, à la parole déplacée ou à la parole qu'on attend mais qui ne viendra jamais.

La dramaturgie étudiée se referme sur une cacophonie des discours personnels qui malgré toutes les tentatives, ne se répondent pas, accentuant la solitude des héros et leur incapacité à communiquer avec les Autres. Dans le choix existentiel qui consiste à parler ou à garder silence les personnages lagarciens choisissent en général de proclamer et d'essayer de se légitimer en prolongeant leurs vies grâce la parole. La parole est la puissance majeure et l'élément dramaturgique le plus actif par opposition aux héros qui ne font rien et remplacent toute activité par les mots. Elle impose sa marque sur les personnages et sur le déroulement de l'action. La différence entre ce que l'on voit des Autres et ce que l'on dit d'eux en leur absence est, dans les textes lagarciens, emblématique d'un fait essentiel : la fiction lagarcienne suppose un processus fait de trois actions, rencontrer, voir et raconter. Les deux premières se déroulent soit partiellement, soit complètement dans l'imagination du personnage et sa parole représente alors une image de l'Autre inventée qui n'a presque aucun lien avec la réalité objective. Ce rêve de l'Autre qui produit son image propre influence le réel car la limite entre la réalité objective et la réalité subjective se perd et contribue au fait que la parole n'assure plus de communication. Par conséquent, les personnages lagarciens tentent de maîtriser, de mieux saisir une parole qui leur échappe et qui rend impossible quelque reconnaissance de l'Autre que ce soit. L'écoute et la compréhension restent improbables car le lointain passé remonte et vient faire écran entre les personnages.

« La folie c'est le moment où on ne peut plus rien faire.¹⁰¹ » La dramaturgie de Jean-Luc Lagarce se situe aux confins du délire car l'absence d'action provient d'une certaine aliénation des personnages, ou alors c'est elle qui provoque l'aliénation ce qui fait de ce théâtre une tragédie humaine et inhumaine à la fois. Pour Lagarce, il s'agit donc d'une folie de la passivité et du refus de la réalité objective qui ne répond point aux attentes d'une imagination enflammée. La folie est un des moteurs de la parole qui prend une signification forte et indépendante devenant l'incarnation même de la

¹⁰¹ Régis Jauffret . Intervention à l'Université d'Etat de Moscou le 28 novembre 2012.

déraison dans la dramaturgie lagarcienne. La folie questionne également les mécanismes de la communication humaine et les mécanismes perceptifs du cerveau face au monde. Dépassant les normes sociales admises, Lagarce se focalise sur ce qui est hors de la raison et hors du communément acceptable.

La parole dépasse donc son rôle d'ordinaire qui consiste à exprimer les pensées humaines et se transforme en alliée du dramaturge, en marionnettiste qui bouge les corps des personnages inertes sur la scène. La parole singulière de Lagarce peut être définie comme une activité humaine vitalemment indispensable qui réanime, apprête, bouge, légitimise, rend fou et même tue en privant quelqu'un de soi.

Hélène. - Depuis qu'il est mort, j'aime plus
l'entendre parler. [...] ¹⁰²

Notre approche de l'héritage d'un des plus importants dramaturges des dernières décennies nous conduit naturellement à envisager des pistes d'analyse de cette création théâtrale que nous n'avons pas pu développer dans ce cadre restreint : il nous semble en particulier indispensable d'approfondir la question de la mutation des formes dialogales et la question de l'identité des personnages vis-à-vis de l'auteur lui-même dans la dramaturgie de Jean-Luc Lagarce.

Bibliographie

¹⁰² J.-L. Lagarce, *Le Pays lointain, Théâtre complet (IV)*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2002, p.281.

Corpus :

1. J.-L.Lagarce: *Théâtre complet (I)*. Besançon: Les Solitaires intempestifs, 2011, 285 p.
2. J.-L.Lagarce: *Théâtre complet (II)*. Besançon: Les Solitaires intempestifs, 2000, 268 p.
3. J.-L.Lagarce: *Théâtre complet (III)*. Besançon: Les Solitaires intempestifs, 1999, 319 p.
4. J.-L.Lagarce: *Théâtre complet (IV)*. Besançon: Les Solitaires intempestifs, 2002, 419 p.
5. J.-L.Lagarce: *Journal 1977-1990*. Besançon: Les Solitaires intempestifs, 2007, 576 p.
6. J.-L.Lagarce: *Journal 1990-1995*. Besançon: Les Solitaires intempestifs, 2007, 576 p.

Travaux scientifiques:

1. D. Bradby: *Le Théâtre en France de 1968 à 2000*. Paris: Honoré Champion Éditeur, 2007, 752p.
2. *Colloques Année (...) Lagarce - Problématique d'une oeuvre (I) Colloque de Strasbourg*.
Besançon: Les Solitaires intempestifs, 2007, 285 p.
3. *Colloques Année (...) Lagarce - Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique (IV) Colloque de Paris III Sorbonne nouvelle*. Besançon: Les Solitaires intempestifs, 2008, 304 p
4. *Lire un classique du XXème siècle: Jean-Luc Lagarce*. Besançon: coédition Scéren / Les Solitaires intempestifs, 2007, 207 p.
5. M.Foucault: *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Éditions Gallimard, 1972, 688 p.
5. P.Pavis: *Le théâtre contemporain*. Paris: Armand Colin, 2011, 255 p.
6. J.-P. Thibaudat: *Le roman de Jean-Luc Lagarce*. Besançon: Les Solitaires intempestifs, 2007, 398 p.