

L'histoire au théâtre ou l'onde sphérique divergente dans l'œuvre de Jean-Luc Lagarce

Cristina Vinuesa Muñoz

Universidad Complutense de Madrid

cvinuesa@filol.ucm.es

Resumen

Se trata de proponer un paralelismo entre una figura geométrica y la obra dramática de Jean-Luc Lagarce con el fin de dilucidar la esencia de su técnica de escritura y de entender el verdadero desafío dramático propuesto. Si la comparación entre la onda esférica divergente y la escritura teatral del autor es concluyente, ésta podrá quizás servir de método de análisis textual para autores de teatro aún desconocidos y ver si la circularidad puede ser considerada como una tendencia contemporánea. Observaremos como un hecho dramático central provoca una serie de seísmos dramáticos crecientes relacionados entre sí por un lenguaje complejo y un espacio inter-personaje específico.

Palabras clave: onda esférica divergente; circularidad; identidad; retórica intra-extraescénica; territorialización.

Abstract

The aim is to propose a parallel between a geometric figure and the dramatic work of Jean-Luc Lagarce to elucidate the essence of his writing technique and understanding the proposed dramaturgical challenge. If the comparison between the divergent spherical wave and the author's playwriting is compelling, it may perhaps serve as a method of textual analysis with yet a method with yet unknown playwrights and see if the circularity can be seen as a contemporary trend. We will observe how a central dramatic event will cause a series of growing dramatic earthquakes interrelated by a complex language and an inter-character specific space.

Key words: divergent spherical wave; circularity; identity; in-out scenic rhetoric; action of territoriality.

1. Trouver l'image

Jean-Luc Lagarce (1957-1995): auteur de théâtre français possédant comme ligne dramatique motrice, être seul au milieu des autres.

Cette présence solitaire au centre de la foule est non seulement une philosophie de vie mais aussi le symbole de la théâtralité lagarcienne. En effet, après avoir lu les vingt-quatre pièces de l'auteur¹, nous avons pu constater que la moitié d'entre elles possédaient la même structure organique: un noyau central fort qui propage à lui seul par le fait même d'entrer en contact avec son entourage, des réactions croissantes reliées entre elles. Cette image visuelle récurrente sera le point de départ de la réflexion de cette étude et deviendra peut-être grâce à un support scientifique, une méthode d'approche pour analyser le texte de théâtre lagarcien. S'il est vrai que la sémiotique s'est appuyée sur la géométrie pour analyser l'œuvre littéraire et par ce biais le texte de théâtre dans son ensemble² et que certains scénographes ont envisagé l'espace scénique comme un support neutre composé de lignes et de formes géométriques épurées afin de renforcer la relation entre la scène et la salle et entre l'acteur et le texte³, le texte de théâtre de Jean-Luc Lagarce dans sa syntaxe mérite lui aussi par sa complexité, un support capable de schématiser son œuvre⁴. C'est ainsi que de cette intuition première naquit le parallélisme avec le phénomène des ondes sphériques divergentes.

L'onde par définition est la propagation d'une perturbation produisant sur son passage une variation réversible de propriétés physiques locales. Elle transporte de l'énergie, de la quantité de mouvement sans transporter de matière. Il existe différents types d'ondes. Celle qui répondra le mieux à notre étude sera l'onde dénommée sphérique. Une onde sphérique est une onde dont les fronts d'onde sont des sphères. Elle est appelée progressive lorsqu'elle s'éloigne de sa source. Ce que nous retiendrons tout particulièrement de cette description, c'est le fait qu'elle soit progressive en s'éloignant de sa source. Les ondes sphériques dont l'image naïve est celle des «ronds dans l'eau» obtenus lorsqu'on y lance une pierre sont caractérisées par la symétrie sphérique de leur champ électromagnétique. Si les surfaces d'ondes se propagent vers

¹ Publiées dans les quatre volumes de son *Théâtre complet* chez Solitaires Intempestifs Éditions à Besançon.

² Je pense en particulier au triangle sémiotique proposé par Umberto Eco dans son *Traité de sémiotique générale* (Paris, PUF, 1975) permettant de visualiser le texte littéraire comme une forme de communication.

³ A ce propos, lire le concept de l'espace scénique selon Adolphe Appia dans ses *Ceuvres complètes*, éditées à Lausanne aux éditions L'Âge d'homme en quatre volumes entre 1983 et 1992.

⁴ A ce propos, lire ma thèse doctorale intitulée *Les manifestations circulaires dans l'œuvre de Jean-Luc Lagarce* (juillet 2010), réalisée en cotutelle entre l'Université Complutense de Madrid et l'Université Denis Diderot Paris VII et récompensée par le *Premio extraordinario a la mejor tesis doctoral 2010 en Filología Francesa de la UCM*.

le signe +, l'onde est divergente, si les surfaces d'onde se propagent vers le signe -, l'onde est convergente.

Nous travaillerons sur ce modèle en analysant en premier lieu l'élément central, déclencheur des ondes. En deuxième lieu nous verrons les ondes sphériques à proprement parler ou les frottements avec cet élément central. Enfin en troisième et dernier lieu nous verrons, ce vers quoi tend la «dernière sphère», celle qui s'éloigne à l'infini et qui semble bouger de manière imperceptible.

1.1. Positionnement central et déterritorialisation: le retour et la mort

Cet intitulé compte deux idées apparemment paradoxales. Tout d'abord la fable partirait en même temps d'un mouvement statique (placée au centre) et mobile (entrée et/ou sortie du territoire). En réalité, positionnement et territoire sont très liés si l'on considère non pas une simultanéité de leur existence mais une relation de cause à effet. L'événement central se loge peut-être au centre mais il résulte d'une sortie ou d'une entrée de territoire antérieure. Ce que le spectateur lit ou voit au moment de la représentation est une conséquence née d'un autre événement hors champ, qui a impliqué ce déplacement.

En analysant les points centraux de la fable, on trouve le plus souvent donc des événements liés à une sortie et à une entrée de territoire. Ils apparaîtront sous différentes formes. La première est liée à l'idée d'une sortie vitale du territoire suivie d'un retour fatal vers celui-ci. Cette démarche aura impliqué une déterritorialisation, puis une reterritorialisation ailleurs pour reprendre les termes de Gilles Deleuze (2004). Comme le précisait Gilles Deleuze dans son *Abécédaire*: «sortir, c'est s'aventurer». Jean-Luc Lagarce dépeint des personnages qui quittent un territoire pour «refaire leur vie». Refaire sa vie entraînera les constructions suivantes: vitales sentimentales et professionnelle mais nous nous analyserons ici la première. Cela signifie qu'implicitement, ils sortent de leur territoire (il s'agit précisément du territoire familial) suffisamment tôt (quand Louis part dans *Juste la fin du monde*, Suzanne est encore petite et lorsque le jeune frère dans *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* s'en va, il est tout jeune.) pour en trouver un autre dans lequel ils construiront une autre vie. Une fois cette construction terminée ou interrompue pour des raisons vitales, les personnages reviennent. Nous assisterons donc au retour de Louis dans *Juste la fin du monde* ou à celui du jeune frère de *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, soit pour annoncer à leurs proches leur mort, soit pour «s'écrouler là» sans rien dire, devant eux. Ces personnages sortent du territoire familial pour «vivre» et décident d'y revenir pour mourir. Ce retour devient ainsi «la pierre lancée» ou l'élément central initial qui provoquera la série d'ondes sphériques. C'est aussi ce retour synonyme de mort, sous une forme métaphorique, qu'apprehende *Elle* dans *La Place de l'autre*:

Un temps.

[Elle], *debout*.- Donc, cet homme-là me dit: «Asseyez-vous!»

Lui, *assis*. - Oui, «Asseyez-vous!»
 Elle, *debout*. - Exactement. Je réponds: «Pas question!»
 Lui, *assis*. - Pourquoi?
 Elle, *debout*. - Parce que!... Parce que la vie est ainsi... parce que «La fortune appartient à ceux qui ont deux jambes et qui savent s'en servir!» Voilà, c'est ça... et aussi, parce que... parce que «LEVE-TOI ET MARCHE», et pas l'inverse! (*La Place de l'autre*, 97)

Pour *Elle*, la position assise représente la fin: sa mort. Le refus absolu d'approcher la chaise devient le point central de la pièce et l'objectif ultime d'*Elle*. Son aversion à «entrer dans ce territoire» –c'est-à-dire la chaise– marque nettement la frontière entre le territoire vital et vertical et celui, mortel et horizontal, symbolisé par la chaise. La référence au miracle biblique de Lazare sous une forme détournée et comique, montre à quel point la fragilité de l'actant en contact avec le territoire, peut s'avérer source de danger et amener les personnages à trouver une issue religieuse plus ou moins convaincante pour eux, puisque la mémoire intervient de façon autonome en leur jouant des tours. Elle refuse de s'asseoir sur cette chaise, de subir, de se résigner, de mourir au bout du compte. Elle ne veut pas «revenir» car elle ne veut pas mourir. Néanmoins, le territoire sera symbole de vie ou de mort, en fonction de son franchissement ou de son affranchissement. Cette réflexion renvoie à une partie de la définition du concept de déterritorialisation de Gilles Deleuze tel qu'il apparaît dans son entretien avec Claire Parnet:

Le territoire ne vaut que par rapport à un mouvement par lequel on en sort. Il n'y a pas de territoire sans vecteur de sortie de territoire et il n'y a pas de sortie de territoire, de déterritorialisation, sans un effort de se reterritorialiser ailleurs. Il existait déjà chez Melville, le concept du *outländisch*, le déterritorialisé (Deleuze, 2004: sp)

Deleuze reliait immédiatement cette réflexion au comportement animal, notamment en citant l'anecdote d'un chat domestiqué qui cherchait son « coin » dans la maison du philosophe pour y mourir. Le personnage lagarcien, comme l'animal cherche un territoire pour mourir. Ici, il y a reterritorialisation car il y a mort, mais celle-ci n'est pas ailleurs mais *ici*. Si bien que cet embrayeur posséderait plusieurs strates, une strate dramatique et une strate scénique: de même que Louis qui revient dans le territoire familial pour mourir, Jean-Luc Lagarce s'adressant aux spectateurs utilise le territoire scénique pour annoncer sa propre mort. Cette possession des lieux comme investissement métathéâtral et dramatique constitue la construction territoriale dramaturgique lagarcienne. Le fait central qui peut apparaître comme la mort prochaine d'un personnage ou le besoin de fuir un ordre établi peut aboutir à cette nécessité de *déterritorialisation* puis d'une *reterritorialisation*, et constituera la véritable

construction artistique de l'auteur. Revenons à la réflexion de Deleuze (2004): «Constituer un territoire c'est [...] la naissance de l'art. Marquer un territoire c'est une série de lignes, de postures, de couleurs, de champs». Le territoire annoncé par la «pierre lancée» marque la technique théâtrale de l'auteur. Il reste à déterminer les éléments qui constituent ce territoire, autrement dit ce que représentent les lignes, les postures, les couleurs, le champ. Ces éléments seront ceux qui formeront les futures ondes croissantes. Mais revenons à la construction vitale. Rester dans un territoire pourrait donc «enterrer» la vie et en sortir, la «déterrée». A l'issue de cette conclusion, trois démarches d'analyse s'offrent à nous: d'une part, déceler les caractéristiques vitales et mortelles de tel ou tel territoire, d'autre part trouver les raisons qui pousseraient les personnages à revenir pour mourir, enfin observer si l'objectif du *déterritorialisé* a été atteint. Pour avoir une construction vitale il faudrait donc *Partir pour vivre et revenir pour mourir*. Nous avons cité trois exemples qui sont Louis dans *Juste la fin de monde*, le jeune frère dans *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* et *Elle* dans *La Place de l'autre*. Le personnage de Louis dans *Juste la fin de monde* quitte assez vite la maison familiale car il n'y trouve pas sa place. Dans les trois cas, partager le même territoire semble donc invivable et non-viable. Le partage territorial semble l'obstacle à la construction vitale car l'*individuation* y est compromise. On pourrait donc en conclure que la construction vitale lagarcienne passe par le marquage d'un territoire unicellulaire. La recherche de départ ressemble à une quête individuelle. Aussi le départ implique-t-il l'expérience de la solitude tout comme le processus d'écriture. Le repérage territorial se présente comme un passage obligatoire individuel au risque de subir un isolement parfois (faussement) volontaire. Pour *Elle* dans *La Place de l'autre*, la solitude est très présente et souligne une certaine fragilité. *Lui* y fait référence dès qu'il en a la possibilité, car celle-ci génèrera une angoisse ingérable qui mènera au fatal dénouement qu'*Elle* redoute, c'est-à-dire s'asseoir. Prendre la place de l'autre c'est subir et faire subir à l'autre ce que l'un ressent, en insistant sur le sentiment de solitude et d'abandon:

Lui, *assis*. – [...] Parce que vous êtes toute seule, que personne, ni rien ne s'occupe de vous (*La Place de l'autre*, 86).

Elle, *debout*. – [...] Oh! Ecoutez, respirez! C'est très pénible on ne vous entend plus! C'est comme la nuit dans mon lit quand j'attends le matin... (*La Place de l'autre*, 88).

Lui, *assis*. – On dirait: «Quelle enfant adorable...»

Elle, *debout*. – Je ne suis plus une enfant!

Lui, *assis*. – Oui, bien sûr, bien sûr, on dirait: «Qu'elle fut bonne et serviable...».

Elle, *debout*. – On ne dirait rien, pas un mot... Personne ne dit jamais rien... Et personne n'arrivera à me persuader du contraire. On passera sans un mot. [...] Les gens ne sont pas bons,

c'est un des meilleurs principes qui me font tenir... [...] (*La Place de l'autre*, 92-93).

La solitude est permanente et plus encore dans les moments les plus difficiles. En effet, on apprend qu'Elle a vécu une longue et douloureuse convalescence suite à une grave opération. Sa douleur présente des symptômes physiques, dus aux longues périodes passées couchée dans le lit et à la gravité de son état,

Elle, debout – [...] Moi j'ai subi une «grave opération»... Ce fut terrible, vraiment «terrible»... «terrible» [...] C'était très grave, très très grave [...] j'ai été un peu «traumatisée» [...] Alors je suis restée comme cela, couchée, plusieurs années. Vous ne pouvez pas comprendre, vous ne savez pas ce que c'est (*La Place de l'autre*, 93-94).

Et psychologiques dus à l'état d'abandon dans lequel elle vivait:

Elle, debout. – [...] ... Je me disais: Quand tu seras debout, tu courras partout, en long, en large! Tu feras la course et tu doubleras tout le monde! C'est ça que je me disais...

Lui, assis. – Je comprends.

Elle, debout. – Non! Vous ne comprenez pas, personne! [...] Pourquoi est-ce que vous n'êtes pas venu me voir à l'hôpital? Tous les jours je vous y attendais!

[...]

Elle, debout. [...] Tous les dimanches, je vous attendais et puis vous ne veniez jamais: vous m'aviez oubliée, ce n'était pas difficile. [...] (*La Place de l'autre*, 94-95).

Ces quelques exemples nous permettent de répondre à notre première question, relative aux caractéristiques vitales et mortelles d'un territoire: celui-ci doit se marquer seul. D'une part, la condition de la construction vitale passerait par l'individuation territoriale et d'autre part, le territoire manquant d'esthétique et n'apportant pas la possibilité d'élaborer une forme adéquate à la création au sens général, présente des caractéristiques mortelles.

La deuxième question qui s'impose par rapport à ce retour porte sur les raisons de ce déplacement. Qu'il s'agisse de Louis dans *Juste la fin du monde*, du jeune frère dans *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, d'Elle dans *La Place de l'autre*, le retour présente deux caractéristiques notables: la première est que le retour est physique et implique donc une présence charnelle, et la deuxième, que cette chair est touchée. Dans les deux cas, le retour offre une implication corporelle et non verbale. Là encore, de la même façon que le marquage d'un territoire est physique et présente une série de mouvements délimités par un corps, c'est-à-dire que les limites ne sont autres que celles marquées par le physiquement identifiable, les raisons du retour s'alignent sur ce même niveau. Si Louis revient, c'est pour annoncer sa mort

prochaine. La mort est montrée, personnifiée, analysée d'un point de vue physique, comparée à un animal. La mort elle-même approche comme un prédateur:

Louis. – Plus tard, l'année d'après
 - j'allais mourir à mon tour -
 [...] l'année d'après,
 comme on ose bouger parfois,
 à peine,
 devant un danger extrême, imperceptiblement, sans vouloir
 faire de bruit ou commettre un geste trop violent qui réveille-
 rait l'ennemi et vous détruirait aussitôt. [...] (*Juste la fin de
 monde*, 207)

Dans ces conditions, l'objectif du déterritorialisé qui consiste à revenir et mourir est-il atteint? Nous avons vu que le déterritorialisé se déplace, observe, analyse et regarde. En définitive, il adopte le comportement d'un animal constamment aux aguets, afin de mieux saisir le moment de sauter sur sa proie ou du moins de maîtriser son entourage. D'un point de vue dramatique, le spectateur attendrait peut-être que ce moment arrive, que l'animal saute et «vomisse sa haine» (*Juste la fin du monde*, 243) en provoquant un échange verbal à la hauteur de sa férocité. Néanmoins c'est exactement le contraire qui se produit. L'animal se sert d'autres armes: l'immobilisme et le silence. Louis vient pour dire qu'il va mourir et prononcer sa réalité. Cet acte revient à matérialiser sa mort et implicitement à accepter le regard des autres. Cette mort prématurée, intempestive et surtout non prévue, engendrera des sentiments indésirables chez Louis dans *Juste la fin du monde* qui précise d'ailleurs dans son prologue, vouloir donner aux autres cette image d'«homme posé» (*Juste la fin du monde*, 208) qu'il a toujours donnée. Pour lui, la maîtrise de la situation semble primordiale:

Louis. [...] – pour annoncer,
 dire
 seulement dire,
 ma mort prochaine et irrémédiable,
 l'annoncer moi-même, en être l'unique messenger,
 et paraître, [...] et paraître pouvoir là encore décider [...] me donner et donner aux autres une dernière fois l'illusion d'être responsable de moi-même et d'être, jusqu'à cette extrémité, mon propre maître (*Juste la fin du monde*, 208).

Nous pourrions retenir dans ce prologue quelques tournures qui dévoilent une stratégie du silence toute particulière. Nous sommes en présence de deux Louis que seul le spectateur a l'opportunité d'apercevoir. D'un côté, nous sommes face à un événement invariable: sa «mort prochaine et irrémédiable», elle sera le déclencheur du

sentiment de peur. Louis ne cachera pas que s'il dit, pense ou agit d'une certaine manière, «c'est pour avoir moins peur». Malgré les poses prises, «[il] est dans son lit, c'est la nuit, et [il] ne saurait s'endormir» (*Juste la fin de monde*, 243-244). Cette sensation est d'autant plus réelle qu'elle apparaît comme non maîtrisable. Si l'animal montre qu'il a peur, il s'expose au danger. Le Louis effrayé décide donc de ne pas dévoiler cette faiblesse puisqu'à cela se succéderaient des conversations, des échanges verbaux incontrôlables, et pour lui, voués à l'échec. C'est pourquoi l'animal se protège et simule contrôler l'incontrôlable. C'est à partir de ce sentiment que se construit l'autre Louis, celui qui souhaite «paraître, [...] et paraître pouvoir là encore décider [...], [se] donner et donner aux autres une dernière fois l'illusion d'être responsable de [lui]-même et d'être, jusqu'à cette extrémité, [son] propre maître» (*Juste la fin du Monde*, 208). S'il ne dit pas l'irréversible, tout pourra «paraître» rester en l'état et la situation sera maîtrisable. Ainsi le silence apparaît comme la stratégie de l'illusion la plus efficace. L'absence de mot revient à une certaine absence de contour. Le contour dessine la forme et la forme –qui reviendrait aux lignes, postures et couleurs que mentionne Deleuze– dévoile son esthétique, son art, sa vérité. Le mutisme contient toute la force de son art et sa pulsion de vie. Par le silence, la construction vitale sera renforcée. A la question, le déterritorialisé revient-il pour mourir? Non, il reviendra au contraire pour renforcer sa construction vitale.

L'élément central se caractérise donc par un placement situationnel individuel au milieu d'un collectif (Louis au milieu de sa famille dans *Juste la fin de monde*, Elle au milieu des autres incarné par Lui dans *la Place de l'autre* ou encore) dans le but de revendiquer un statut vital. Nous verrons maintenant que cette volonté propage des réactions dramatiques et dramaturgiques complexes et systématiques...

2 Ondes croissantes

Nous utiliserons donc les ondes sphériques comme support pour classifier et ordonner la partition textuelle du théâtre de Jean-Luc Lagarce. Nous constaterons que les scènes pourraient être réparties par groupe d'ondes selon qu'elles sont des monologues, des dialogues ou des polylogues pour reprendre le terme de Julia Kristeva (1977). Il existe quatre types d'ondes:

L'onde de la prise de contact ou l'onde de l'effleurement. Ce premier phénomène est en quelque sorte la conséquence immédiate du lancement de la pierre situationnelle, c'est-à-dire le contact «physique» de certains, avec le retour de l'Autre. Ce choc inattendu et inespéré provoque une série d'entrées en scène assez particulières.

L'onde identitaire ou la rhétorique intra-extrascénique. Une fois les salutations et/ou les présentations établies apparaît une onde, plus grande, qui consiste à reprendre sa place, indiquer individuellement sa posture, sa ligne, son champ d'action.

L'onde de l'échange collectif séquentiel. Une fois la position individuelle fixée, c'est le moment d'intervenir collectivement. Il s'instaure donc une série de dialogues ou de *polylogues* pour employer le terme de Julia Kristeva (1977).

Il existe enfin une dernière série d'ondes, plus vaporeuse. Cette dernière série est la «dernière onde», celle qui semble s'arrêter de croître car elle semble disparaître. Cet immobilisme, ce silence, cette ouverture discrète offre une structure proche de l'épique intime, pour reprendre les termes de J-P. Sarrazac (1999). Nous situons lors de l'analyse des différentes ondes, dans le domaine de la parole, du langage et de la structure dramatique principalement.

2.1. L'onde de la prise de contact ou de l'effleurement

Hélène et Paul de *Derniers remords avant l'oubli* sont revenus. Ce retour réunit dans une première scène tous les personnages et les place dans un contexte de prise de contact tout à fait représentatif de l'onde d'effleurement. Voyons ce que cela va provoquer, ou plutôt ce que cela ne va pas provoquer. Ces effleurements veulent, semble-t-il, retarder le vrai contact langagier. Ces scènes d'expositions ressemblent à d'interminables entrées en scènes maladroites, parfois drôles et absurdes qui posent d'emblée une tension dramatique en toile de fond. Le rythme est entrecoupé car le langage bégaie: les scènes de présentations de *Derniers remords avant L'oubli* et *Juste la fin du monde* sont caractéristiques.

Pierre. – Je suis content. Tu vas bien? Vous allez bien? Est-ce que vous allez bien?

Paul. – Je pensais que nous arriverions avant vous.

Hélène. – C'est Antoine, lui, là, Antoine. Il est mon mari.

Antoine. – C'est-à-dire... la route est bonne, nous avons bien roulé, elle se souvenait parfaitement du trajet, rien n'a changé, elle trouve que rien n'a changé...

Paul. – C'est Anne. C'est Pierre.

Lise. – Je m'appelle Lise.

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 l'autre, vous devez vous souvenir.

Pierre. – Non.

Lise. – Je suis leur fille, la seconde fille, leur fille, eux deux, là.

Antoine. – Antoine, je suis très content.

Paul. – Ah, oui, excusez-moi, je vous demande pardon.

Anne. – Je suis venue, mais c'était il y a de nombreuses années...

Pierre. – Je ne me souviens pas, je vous le répète, on ne peut pas se souvenir de tout.

Paul. – Paul. Enchanté.

Antoine. – Antoine, le mari, le père de la fillette.

Pierre. – Ah oui, enchanté, c'est ce que tu as dit?

Lise. – Moi.

Paul. – Laisse-le, s'il dit qu'il ne se souvient pas, il ne se souvient pas.

Hélène. – De toute façon, il roule trop vite.

Anne. – Ce n'est pas très bien élevé.

Paul. – Ce n'est pas son genre.

Antoine. – Je ne roule pas trop vite, je roule.

Lise. – Je ne suis plus une fillette [...] (*Derniers remords avant l'oubli*, 11-12).

Comme les interprètes, le lecteur devra faire le point et trouver les destinataires des répliques. A en croire la scène de présentation ci-dessus, les adresses des uns envers les autres donneraient:

1. Pierre. – (à HELENE) Je suis content. Tu vas bien? (à PAUL, à ANNE) Vous allez bien? (à ANTOINE, à LISE) Est-ce que vous allez bien?
2. Paul. – (à ANTOINE) Je pensais que nous arriverions avant vous.
3. Hélène. – (à PIERRE) C'est Antoine, lui, là, Antoine. Il est mon mari.
4. Antoine. – (à PAUL) C'est-à-dire... la route est bonne, nous avons bien roulé, elle se souvenait parfaitement du trajet, rien n'a changé, elle trouve que rien n'a changé...
5. Paul. – (à PIERRE) C'est Anne. (à ANNE) C'est Pierre.
6. Lise. – (à PIERRE) Je m'appelle Lise.
7. Anne. – (à PIERRE) Bonjour, on se connaît, c'est idiot. Vous devez vous souvenir, je me souviens parfaitement de vous, (à PAUL) ne sois pas idiot, tu ne vas pas nous présenter l'un l'autre, (à PIERRE) vous devez vous souvenir.
8. Pierre. – (à ANNE) Non.
9. Lise. – (à PIERRE) Je suis leur fille, la seconde fille, leur fille, eux deux, là.
10. Antoine. – (à PAUL) Antoine, je suis très content.
11. Paul. – (à ANTOINE) Ah, oui, excusez-moi, je vous demande pardon.
12. Anne. – (à PIERRE) Je suis venue, mais c'était il y a de nombreuses années...
13. Pierre. – (à ANNE) Je ne me souviens pas, je vous le répète, on ne peut pas se souvenir de tout.
14. Paul. – (à ANTOINE) Paul. Enchanté.
15. Antoine. – (à PIERRE) Antoine, le mari, le père de la fillette.
16. Pierre. – (à ANTOINE) Ah oui, (à PAUL) enchanté, c'est ce que tu as dit?
17. Lise. – (à PIERRE) Moi.
18. Paul. – (à ANNE) Laisse-le, s'il dit qu'il ne se souvient pas, il ne se souvient pas.
19. Hélène. – (à PAUL) De toute façon, il roule trop vite.
20. Anne. – (à PAUL) Ce n'est pas très bien élevé.

21. Paul. – (à ANNE) Ce n'est pas son genre.
 22. Antoine. – (à HELENE) Je ne roule pas trop vite, je roule.
 23. Lise. – (à ANTOINE) Je ne suis plus une fillette.
 [...] (DRO, 11-12).

Cette scène de présentation frappe tout d'abord par sa fébrilité et son agitation. En effet, cet *effleurement* passe par la création d'une parodie de scène traditionnelle de salutation. Il s'agit d'un rituel social qui tentera de sauver les apparences mais nous allons voir par cette séquence qui ressemble à «une scène de genre», qu'il s'agit d'une pseudo-entente qui réunit une communauté amicale qui n'existe pas. Voyons de plus près les failles de ce «ratage». Il faudra vingt-trois répliques pour que six personnages se saluent. Cette exceptionnelle longueur est due au fait que les personnages ne suivent pas le protocole, ils n'y arrivent pas. Ils se coupent sans cesse la parole, comme si la parole, incommode bougeait sur place sans pour autant avancer et tentait de se trouver une place dans le territoire scénique et dramatique. Cette fébrilité tient par exemple à ce que les quatre premières répliques sont indépendantes. Pierre entame le rituel des salutations par un «Vous allez bien?» Mais cela ne paraît pas fonctionner, il réitère une seconde fois, «Est-ce que vous allez bien?». Mais il n'obtiendra aucune réponse. Pierre éprouve des difficultés à trouver sa place dans ce cercle social, il n'est pas entendu. Pierre attendra quatre répliques pour qu'Hélène lui adresse la parole, non pas pour répondre à la question posée ni pour lui rétorquer le même «Tu vas bien?» mais pour lui présenter son mari, d'une façon plutôt comique: «C'est Antoine, lui, là, Antoine. Il est mon mari». Le présentatif *c'est*, suivi du pronom tonique *lui*, combiné avec le déictique *là* confère au personnage désigné une allure statique, inerte et décorative. Comme si cela ne suffisait pas, Hélène répète son prénom, il prend alors de nouveau la place physique. Les autres ne semblent pas l'avoir remarqué non plus, car personne ne réagit à la présentation, comme s'il s'agissait effectivement d'un élément décoratif auquel on ne prêtait pas une immédiate attention. Il ne semble donc important pour personne, à commencer par sa femme.

Antoine répétera d'ailleurs son statut de «mari d'Hélène», douze répliques plus loin: «Antoine, le mari [...]».

Lise, de son côté se présente seule, comme isolée du reste du groupe. Elle devra à trois reprises (réplique 6, 9, 17) dire qui elle est. «Je m'appelle Lise. Je suis leur fille, la seconde fille, leur fille, eux deux, là. Moi». La structure pronom tonique, déictique se répète. La relation entre la fille et ses parents (Hélène et Antoine) s'avère distante d'emblée.

Les longueurs du rituel, les maladresses dans les prises de paroles, le binôme question-réponse qui échoue et les répétitions concernant les prénoms et les liens de famille sont autant de micro-actions qui font que l'intrigue se situe au cœur de ce piétinement et attribue tout l'intérêt à cette onde d'effleurement qui prépare inévita-

blement à la deuxième onde. Plus le rituel social meurt, plus la parole est vivante. Pour résumer, ces ondes sphériques manifestent cette posture hybride et montre l'étrangeté de la situation. Une pierre est lancée. Cette pierre adopte la forme d'un retour, d'une retrouvaille ou d'un rapport de possession ou de dépossession du territoire. Ce phénomène possède un point commun: dans tous les cas, il s'agit d'une entité perturbatrice, génératrice de cette situation, provoquée par un personnage précis (Louis, Le jeune frère, Pierre). Cette figure fera basculer celui à qui est imposée cette situation. En bref, la présence d'un intrus, caractérisé par la variabilité pénètre dans un ensemble fixe et rigide. Cette présence «semble héritée d'un Théâtre de l'absurde métissé de Camus et de Ionesco, [et] n'est que l'excroissance vénéneuse du malaise existentiel» (Sarrazac, 1999: 33) L'atmosphère commence par une démonstration d'irritation qui cherchera dans le monologue un système de défense et l'équilibre individuel L'irritation nous l'avons vue, vient de l'effleurement. La tentative de rattrapage vient de ces moments épiques, narratifs qui forment l'ensemble appelé *l'onde identitaire ou la rhétorique extrascénique*. De cette façon, immédiatement après cette onde d'effleurement qui a déstabilisé la situation qui semblait fondée sur l'attente dans le territoire, les différentes identités tentent de récupérer leur place, leur fonction d'avant mais en réalité cette nouvelle situation souligne le manque d'action qui a toujours existé et l'immobilisme dans lequel s'est forgée leur existence. Cette constatation amène une réflexion sur la crise de l'action soulevée à la fin du XIX^e siècle et, comme le souligne Joseph Danan (1995: 17), «à la base de l'action, le projet, qui suppose une volonté est sapé. Agir, c'est d'abord vouloir agir. La crise trouve sans doute son origine dans la crise du sujet, dans les failles du moi et de sa capacité à vouloir». Pour prendre un autre exemple, L'Aînée de *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* semble toujours avoir adopté la même posture face à l'absence de son frère:

L'Aînée. – [...] Je regarde le ciel comme je le fais toujours, comme je l'ai toujours fait. [...] j'étais là, debout comme je le suis toujours, comme je l'ai toujours été [...]

Est-ce que je n'ai pas toujours attendu?

[...]

(Et dans ma tête encore je pensais cela: est-ce que je n'ai pas toujours attendu? [...]) (J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne, 227).

Les personnages ne se situent plus par rapport à l'action mais par rapport au langage. Nous nous plaçons ainsi dans la sphère du théâtre «statique», hérité du théâtre symboliste, qui permet une «dramaturgie du moi». A cette nuance près, que le «moi» du personnage qui attend l'autre existe uniquement par rapport à l'autre. De la dramaturgie du moi, nous aboutissons à la «dramaturgie de la subjectivité». A la différence près que chez Lagarce, le «moi» qui parle se dessaisit simultanément du «moi» car il n'existe que par rapport à l'autre. La sœur sera d'une certaine manière, «vitale-

ment» liée à l'existence du frère. Les personnages ainsi nommés existent à travers l'Autre et s'apparentent à ce que R. Abirached (1994: 180) nomme la figure désincarnée: «Le personnage est un être venu d'ailleurs, taillé dans l'étoffe des songes et soustrait aux contingences pratiques, il ne saurait se prêter à la plus minime caractérisation...».

Le spectateur assiste donc à une lutte entre détachement et attachement des rôles des uns par rapport à l'Autre. La note sept des *Trente notes brèves sur l'empathie dialogique* d'Enzo Cormann (2004: 18) éclaire parfaitement cette réflexion:

Le dessaisissement de soi qu'opère chez le personnage ce détour par autrui génère à chaque instant de l'inconnu et de l'inattendu. Tout ce qui est connu et attendu dans le personnage *s'altère* dans le malentendu, la volonté de puissance, la mauvaise foi, voir l'amour d'autrui (de *l'alter ego* fictionnel). Chacun tient *son* rôle en se dessaisissant de son identité prédéfinie (de son personnage).

2.2. L'onde identitaire ou la rhétorique intra-extrascénique

L'onde *identitaire* permet d'aborder la *rhétorique intra-extrascénique*, car ce système de «schème oratoire imparable» soulève au fond la question de la rhétorique et du dialogue. En tenant compte des recherches faites sur le drame moderne et contemporain, il conviendra de définir celui-ci par une triple crise: crise du drame par abandon du principe de l'action causale; crise du personnage par rupture du lien entre parole et énonciateur; crise de l'éloquence ou du discours mettant à l'écart les formes oratoires perçues comme un obstacle à la recherche d'une parole proche et familière. A l'éloquence succède donc la conversation ordinaire, le bavardage ou le soliloque intime. On serait donc tenter dans un premier temps d'affirmer que le drame moderne s'éloigne de la rhétorique classique. Une raison idéologique expliquerait cet éloignement en particulier. Tout d'abord pour Victor Hugo (1856) principalement, la rhétorique se présenterait comme un signe d'artificialité depuis la révolution romantique qui privilégiait le génie créateur en faisant «la guerre à la syntaxe et à la rhétorique». De là, le monologue ou la tirade passaient à être directement condamné pour qu'au XX^e siècle il aboutisse à la parodie (*cf.* le discours grotesque beckettien de Lucky). Cette deuxième alternative que Gilles Declercq (2004) nomme «la nouvelle rhétorique extrascénique», n'efface donc pas la rhétorique mais la déplace et altère sa fonction. Cette altération passe par «l'évidement sémantique du contenu conversationnel [qui] a pour envers la mise en évidence des codes régissant les interactions langagières» (Declercq, 2004: 103). Comme nous l'avons vu dans la première onde, celle de l'effleurement, le régime dialogique est celui des salutations conversationnelles avec ses codes de politesse mais subissant les altérations analysées plus haut. Si bien que la séquence a été altérée pour susciter une focalisation métalinguistique qui trouve son principe de lisibilité dans la dialectique déductive. Par ailleurs, sa mo-

dalisation grotesque qui s'ancre malgré tout dans la tradition rhétorique classique ne consisterait pas à déconstruire la raison du discours mais plutôt à l'étirer à l'extrême afin de relier dramaturge et public. Cette relation exigeant du spectateur un effort herméneutique serait l'aspect *extrascénique* de la rhétorique.

L'aspect *intrascénique* de la rhétorique apparaît donc principalement dans cette deuxième onde situationnelle. Car l'aspect dialogique est caractéristique de la forme théâtrale et l'histoire de la parole théâtrale occidentale antique, comme le mentionne encore une fois Gilles Declercq (2004, 99):

[...] trouve sa spécificité en se distinguant progressivement des formes lyriques; l'histoire du dialogue est ici indissociable de celle du personnage (le protagoniste face au chœur), puis la dissociation (deutéragoniste) institue le dialogue confrontatif au régime ordinaire de la parole dramatique: l'argumentation, consécutivement, y préside.

Toutefois, comme le précise Declercq (2004: 103) un peu plus loin, cela n'empêche que:

La poétique aristotélicienne, subordonnant l'être et l'agir des personnages au «système des faits», à l'enchaînement causal du drame, privilégie le faire de la parole, c'est-à-dire son pouvoir d'infléchir l'action: autrement dit, sa fonction persuasive. Et c'est pourquoi la *Poétique*, sur la question de la parole et de la pensée (19, 1956a), renvoie lapidairement à la *Rhétorique*.

Nous avons ainsi dans l'écriture de J-L. Lagarce une nouvelle utilisation de la rhétorique, la rhétorique *intra-extrascénique* puisqu'elle combine à la fois une rhétorique moderne, *extrascénique* tout en conservant une rhétorique classique issue de l'héritage des arts de la parole, de la pratique éloquente, telle la parole judiciaire. En observant un monologue comme celui de Catherine, cette forteresse rappelle fortement les principes de la rhétorique à savoir la technique de l'orateur unique à un auditoire multiple incluant parfois un jeu dialogique mimé (telle la question oratoire) où il ne s'agit en fait que d'un simulacre ayant pour objectif d'amplifier l'emprise de l'orateur sur un auditoire effectivement interdit à la parole. Les personnages parlent à leur tour, exposent et persuadent sur scène. Il existe donc une nécessité de *bien dire* pour se construire tout en s'écartant des codes conversationnels. Cette contradiction lagarcienne analysée par le système des ondes sphériques, illustre la complexité d'une écriture fondée à la fois sur la tradition (*intra*), la réflexion de la tradition (*méta*) et par la déconstruction de la parole théâtrale (*extra*).

2.3. L'onde de l'échange collectif

La troisième onde, celle de l'*échange collectif* n'en demeure pas moins complexe. Nous avons précédemment vu que l'onde de l'effleurement jouait avec les codes conversationnels notamment dans les scènes de présentations. Ici, il s'agit de

«fondre» le rituel social afin de le reconstruire. Ce phénomène de fonte pourra déformer certains éléments, les faire disparaître ou en étirer d'autres si bien qu'au final le résultat diffèrera totalement de son point d'origine. Malgré une tentative de «normalité», la reconstitution apparaîtra donc comme allongée, grotesque et disproportionnée. Cette «fonte» s'obtiendra par des techniques héritées du théâtre de la dérision. Nous allons voir dans un premier temps, les techniques syntaxiques et sémantiques employées par Lagarce pour construire son dialogue, puis leur déconstruction.

Le recours à la stichomythie ou en d'autres termes, au duel verbal reposant sur l'antithèse et sur le parallélisme anaphorique, apparaît fréquemment dans le théâtre traditionnel, dans le théâtre de dérision et celui de J.-L. Lagarce. Toutefois, cette utilisation sera détournée afin de supprimer «l'effet rhétorique» au moyen d'ellipse, en atrophiant la partie anaphorique ou encore en abandonnant le caractère aphoristique. L'opposition pourra porter exclusivement sur un terme et celle-ci se basera sur une nuance. Le résultat sera donc moins «sérieux», plus parodique et distancié. La rhétorique laissera place à l'ironie et au ludique. Ce recours chez Lagarce, on le retrouve dans *Juste la fin du monde* ou dans *Derniers remords avant l'oubli* de façon diluée et mélangée à la technique de la répétition. Antoine par exemple, frère de Louis dans *Juste la fin du monde*, n'est pas d'accord avec la qualification qui lui a été imposée par les membres de sa famille. Il est traité de brutal. Cette brutalité sera dénoncée par tous, tour à tour puis nuancée, réemployée en toile de fond, comme une constante qui définirait de façon synecdotique le personnage. Le personnage d'Antoine dans *Juste la fin du monde* explose à la fin de la pièce juste avant la séparation définitive et donne son avis «brutalement». Sa colère pointe d'abord à la scène 11, dernière scène de la première partie:

Antoine. – [...] Ce que tu veux, ce que tu voulais,
Tu m'as vu et tu ne sais pas comment m'attraper,
«Comment me prendre»
- vous dites toujours ça, «on ne sait pas comment le prendre»
et aussi, je vous entends, «il faut savoir le prendre»,
comme on le dit d'un homme méchant et brutal – [...] (*Juste la fin du monde*, 252).

Puis elle revient en début de deuxième partie:

Catherine. – Elle [Suzanne] ne dit rien de mal,
Tu es juste un peu brutal, on ne peut rien te dire,
Tu ne te rends pas compte,
Parfois tu es un peu brutal,
Elle voulait juste te faire remarquer.
Antoine. – Je suis juste un peu brutal?
Pourquoi tu dis ça?
Non.
Je ne suis pas brutal.

Vous êtes terrible tous avec moi (*Juste la fin du monde*, 267).

Jusqu'à ce que cela devienne une obsession:

Antoine. – [...] Je ne voulais pas être méchant,
Comment 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 (*Juste la fin du
monde*, 269)

Cette colère partant de la notion de brutalité a avancé vers par vers, scène par scène de telle façon que l'objectif ironique sera atteint par le dramaturge. L'explosion finale a été subtilement créée par l'auteur parce que cette «brutalité» a été reprise régulièrement tout au long de la pièce, par tous les personnages mais de manière nuancée, ce qui confère à cette technique une espèce de matraquage inconscient qui conduira au résultat attendu par la famille, c'est-à-dire à une réaction brutale de la part du personnage, victime de cette accusation. La mère voit dans cette brutalité de la maladresse, la petite sœur Suzanne y voit une certaine bonté naïve tandis que son épouse, Catherine y trouve une tendance paranoïaque, mais le manque d'écoute et de communication a conduit à l'exaspération d'Antoine, victime des accusations des autres. Cet acharnement a conduit à ce que dans une des répliques, Antoine en arrive à dire: «– Tu (à Louis) me touches, je te tue» (*Juste la fin du monde*, 268).

C'est en cela que Lagarce rejoint bien ses prédécesseurs de l'absurde: cette explosion vue par le spectateur comme une absurdité ironique vient d'une part d'un manque de communication et d'une inadéquation dans l'emploi des mots. Nous retrouverons cette technique dans la scène concernant l'emploi du terme *taciturne* dans *Derniers remords avant l'oubli*. Ce duel verbal autour du mot *taciturne* –trait de caractère également– entre Pierre et Hélène contient les mêmes éléments: une inadéquation du terme employé, une inadéquation du regard porté par les autres sur un des personnages, et un manque de communication provoquant un dialogue de sourd. Dans le théâtre de Lagarce, le langage ne semble donc servir ni à se défendre, ni à s'exprimer correctement. Cette tentative formelle échouant, le dialogue «fondu» laissera place à une autre série de dialogues oubliant les formes et la bienséance. L'intention qui semblait ludique voire ironique devient cynique et en conséquence, profondément comique. Pour reprendre l'expression de Brice Parrain, les dialogues sont comme «des pistolets chargés». Le dialogue revêt son plus pur caractère agonistique. Pour reprendre l'affirmation d'Etienne Souriau (1956: 36-38):

Les personnages en effet luttent les uns contre les autres avec
des paroles [...]. En réalité toute parole théâtrale est en même
temps une action.
[...]

De là dérivent toutes sortes de qualités nécessaires au point de vue stylistique dans le dialogue théâtral: la brièveté, qui le distingue des autres formes de dialogue littéraire, la surtension ou l'intensité, enfin et surtout la vection directe ou l'impact sur un autre être humain qui est sa caractérisation primordiale».

La gestion de la présence et de l'absence dans le territoire reste un conflit central. Et ce genre de dialogue en est la parfaite illustration. Les personnages ne sont pas «habitués» à être ensemble, c'est pourquoi l'échange s'opère en binôme principalement. Chaque binôme possède sa micro-tension et donc son micro-dialogue placé parallèlement tout en partant de la même origine. Ces micro-dialogues s'entrecouperont, d'où cette impression d'une part, de succession vertigineuse de premiers plans et d'autre part, d'effet comique. Il semble donc que la parole «fasse semblant». Les personnages parlent comme s'ils souhaitaient entamer une conversation courante mais la parole les en empêche. Le spectateur, complice de cette parole savante comprend vite qu'il s'agit essentiellement d'un stratagème langagier puisque ces situations sont volontairement «bégayantes» pour reprendre le terme deleuzien (*onde d'effleurement*). Il n'empêche que ce jeu atteint et irrite les personnages qui tentent donc séparément de s'exprimer pour maintenir leur position. Ce sera là encore la parole qui insufflera la vie au personnage et qui apparaît comme un corps théâtral (le corps de l'acteur) au service d'une logorrhée vitale (*l'onde identitaire*). Cette onde place ces corps les uns à côté des autres, non les uns en face des autres. Leur parole les lie afin de délimiter leur territoire. Enfin, la parole permettra «des échanges collectifs» mais à nouveau de façon originale, pour agencer un *dialogue* à proprement parler, c'est-à-dire un entretien imprévu construit sur le modèle question-réponse. Le mouvement des corps puis celui des personnages vient du fait que la parole se veut mécanique ou chorégraphiée, mais rarement délibérée. Si «dialoguer c'est décider», comme l'affirme J.-P. Sarrazac (1999: 112) le dialogue n'existe que dans son annulation ou sa parodie. La *décision* de vouloir «prendre la parole» est même impossible puisque la parole possède sa propre présence. Elle jaillit d'une nécessité de placement par rapport à un élément imprévu. Lagarce lui donne une autonomie qui transcende la propre scène et devient un élément flottant, tout comme les ondes vues jusqu'à maintenant. La parole est le support aquatique qui permet la manifestation circulaire sphérique. Elle se place en amont car elle permet la situation étudiée et en aval, car elle s'insère à tous les niveaux de l'étude. La parole constitue le moyen et l'objectif, elle devient chez Lagarce *supra* théâtrale. Autrement dit l'omniprésence autonome de la parole agit comme un personnage flottant, qui intervient pour la scène, dans la scène et au-dessus de la scène à la fois. Bien qu'elle délimite au service de la fable différentes ondes précises et ordonnées, elle se dilue lentement jusqu'à ce que les ondes semblent s'effacer et soient imperceptibles à l'œil nu. La «dernière onde» de ce phénomène sphérique devient immobile jusqu'à son effacement. Cette dernière onde sera celle

qui ouvre la pièce, qui permet un recommencement hors scène, elle est celle qui prend le spectateur à bras le corps.

3. Immobilisme et effacement

Aussi faudrait-il maintenant se demander à travers quel corps donc, la parole décide-t-elle de s'installer pour pouvoir aisément s'effacer? Quels moyens issus de la parole l'auteur décide-t-il d'employer pour «diluer» le plus la parole, l'amener à son effacement, à sa transcendance? Il s'agira de trouver les «ouvertures» de cette dernière onde et ses manifestations scéniques. Pour ce faire, il faut revenir au point de départ et fermer le cercle situationnel global. Notre étude partait d'une «pierre lancée», un élément central perturbateur qui provoquait cette série d'ondes croissantes sphériques. La «pierre lancée» possède une théâtralité à deux niveaux: un premier purement dramaturgique manifesté par la présence du corps de l'acteur ou d'un élément matériel (une chaise par exemple) et le deuxième de l'ordre métaphysique par l'idée d'immobilisme que sous-tend cette présence sur scène. En bref, le corps est là mais la pensée gît ailleurs. Cette dichotomie renforce ainsi l'autonomie de la parole. Alors qu'une situation concrète est posée avec des figures et une action simple, la parole se manifeste autrement, librement. Elle fait du corps théâtral son instrument puisque, soit elle le réduit au silence et de cette façon, l'isole, soit elle peut l'amener au rêve et ainsi le «suspendre».

3.1. Une parole qui envisage le corps théâtral

Entre la pensée et l'élocution, que la *Poétique* d'Aristote présentait comme un couple soudé et solitaire, exprimant le passage de la puissance à l'acte, s'intercale l'obstacle de la non-adéquation de l'homme au langage, de l'aphasie ou de la logorrhée. Le non-dit creuse le dialogue dramatique et le mot théâtral s'annexe un extraordinaire volume de silence (Sarrazac, 1999: 19).

Cet «extraordinaire volume de silence» existant dans les écritures contemporaines comme le professe J.-P. Sarrazac (1999) se doit plus à un trop-plein qu'à une absence de mots. Le silence est la manifestation parfaitement symétrique de la logorrhée. Le personnage se tait car il a trop à dire et comme la tentative de formulation par le langage a échoué et mis en évidence ses limites et sa pseudo-socialisation, le silence intervient comme la manifestation de l'aliénation de l'homme à ses rituels sociaux, à son territoire. «Juste le petit sourire» de Louis dans *Juste la fin du monde*, semble le signe «juste» de l'indicible des relations humaines. Le silence, tout comme les monologues que nous avons vus dans l'onde identitaire, conduisent à l'expression même de la vacuité: la solitude angoissante. Le silence est certes scénique mais surtout métaphysique. Le silence qui n'existe que par rapport à la parole est indissociable de celle-ci et loin de la discréditer, il renforce le sens de cette dernière. Le silence

n'annule pas le langage, au contraire, il le sacralise scéniquement. Ce que le silence obtient par son existence, c'est l'annulation du corps théâtral. Le corps naît par le langage et s'éteint sans lui. Rappelons que dans l'intermède de *Juste la fin de monde*, La Mère ne voit pas Louis, car il ne *dit* rien. Sa présence n'est valide uniquement que par la parole. Il existe une conscience tragique de l'homme. Dès le prologue de Louis dans *Juste la fin du monde*, c'est l'annonce de sa mort «prochaine et irrémédiable» qui fait démarrer la pièce. Lagarce parvient à la dimension tragique par le dépérissement ou la suppression du corps et il l'obtient entre autres grâce au silence. Par ailleurs mépriser le corps par le silence, c'est essayer d'immobiliser métaphysiquement ce qui ne peut pas l'être. C'est comme si la parole circulait et que le corps au contraire coulait et se laissait tomber brutalement physiquement et dans le mutisme. Le silence possède donc le double pouvoir d'immobiliser, de «geler» le moment fatal ou au contraire de le suggérer, ou encore de le manifester clairement en l'enfonçant vers l'impassibilité et l'immobilisme absolus. Ce tiraillement qui est vu comme un dilemme existentiel si l'on veut y voir *là*, l'acceptation de la maladie et par conséquent celle de la mort est théâtralement symbolisé par ce personnage central qui possède à la fois la force avec ce silence d'irriter les autres (Antoine, le frère de Louis dans *Juste la fin monde* ne veut plus entendre parler son frère car dit-il, il va le «noyer avec ses histoires») et le besoin de rester en retrait, fébrile comme un corps observant et en observation. Nous avons ici une «ouverture silencieuse» qui se positionne par rapport à la mortalité des corps. Celui qui parle c'est-à-dire «les autres», la famille, la société, les résidents du territoire originel survit *ici*, dans une dimension scénique, dramaturgique. Sa parole sera celle du quotidien mais celui qui se tait transcendera la scène et survivra *ailleurs*, par une parole métaphysique, la parole du rêve, de l'art. La pulsion de vie de *celui-là* jaillissant de l'anéantissement du corps, s'élève au niveau de l'informulable et c'est dans cette contradiction que réside le tragique.

La parole possède donc deux niveaux: celle du quotidien, limitée, celle de ceux qui privilégient le territoire, celle de «*l'ici-bas*» prononcée par Suzanne dans *Juste la Fin du Monde* qui constitue une sorte d'inventaire du passé, du souvenir ancré dans ce territoire et celle du rêve, de l'imaginaire, l'univers des possibles. Le premier registre de parole relève de l'anecdotique comme par exemple la remémoration de la scène du pique-nique de La Mère (*Juste la fin du monde*, 228) dans *Juste la fin du monde* ou encore les bagarres d'Antoine et Louis, jeunes (*Juste la fin du monde*, 269). Cette parole se met au service du rituel social et familial du vécu, du prévisible. Puis, intervient au milieu de ces sentiers battus, une clairière imaginaire empruntée à l'écart des autres, la parole du rêve, appartenant au domaine de l'aérien comme un langage flottant au-dessus de la matière. Elle emprunte une autre facette et se place au-delà du réel. Celle-ci transcende la réalité.

3.2. Une parole qui réalise le corps théâtral

Une autre particularité de cette dernière onde réside dans le fait qu'elle se situe au croisement de l'épique et du lyrique, construisant ainsi une écriture rhapsodique qui hérite à la fois d'abord du Moyen Âge par son caractère testamentaire et de la pièce en un acte décrite par Szondi. *Juste la fin du monde* sera la pièce qui montrera le mieux cette réflexion sur la vie, qui se montrera comme une adresse au lecteur ou au spectateur, qui prendra par moments l'aspect d'une confidence sur l'état intime de la figure centrale. Ces apartés traversent la pièce en une sorte d'intersection avec les autres ondes et l'engloberont. L'onde de l'immobilisme apparaît pour ouvrir et fermer la pièce, elle est constituée d'un Prologue et d'un Épilogue, mais elle évolue aussi, *crescendo* à mesure que les autres ondes se forment et se figent. Elle est la seule qui flottera parmi les autres. Elle débute dans la première partie à la scène 5 (*Juste la fin du monde*, 229-230). Louis explique sous forme de soliloque, sa décision de vouloir rendre visite à sa famille: il a

[...] cette pensée étrange et claire [...], que tout le monde après s'être fait une certaine idée de [lui], un jour ou l'autre ne [l]'aime plus, [...] comme par découragement, comme par lassitude de [lui], qu'on [l]'abandonnât toujours car [il] demande l'abandon» et qu'il s'est réveillé «avec l'idée étrange et désespérée et indestructible encore qu'on [l]'aimait déjà vivant comme on voudrait [l]'aimer mort [...]». (*Juste la fin du monde*, 230).

Le personnage conclut après avoir cherché les mots justes pour énoncer cette pensée, «je ne sais pas si je pourrai bien la dire», que la mort est déjà présente dans la vie et que le regard des autres porté sur Louis était le même que celui que l'on porte à un mort. Le bilan arrive après qu'il eut analysé ses agissements en famille et après qu'il eut déduit que ce regard n'était finalement dû qu'à son attitude solitaire. Cette idée de mort revient principalement à la scène 10 de cette même partie où il décrit avec précision ce que sa mort provoquera chez les autres:

Au début [il] croit que c'est le reste du monde [qui] disparaîtra avec [lui], [...] ensuite mais plus tard, on songe à voir les autres, le reste du monde, après la mort. On les jugera. On les imagine [...], on les regarde [...], on s'amuse [...] on voudrait les entendre et savoir enfin ce qu'ils pensent (*Juste la fin du monde*, 243).

Cette réflexion est d'une certaine façon, *post-mortem* car Louis décrit son comportement après sa disparition, «on se voit aussi, allongé, les (les autres) regardant des nuages». Le premier mouvement de cet aparté est donc tourné principalement vers les autres, le deuxième mouvement ira plus loin. Louis approche la Mort et en décrit toutes les sensations comme une agonie en différé, partagée avec le public. Parfois il sursaute, enragé puis il «s'apaise et s'épuise», fait semblant de décider la Mort,

puis il s' imagine tour à tour meurtrier, puis sacrifié, puis enfin plus tard encore, s'enfuit pour visiter le monde comme le font les «agonisant»:

La Mort prochaine et moi, nous faisons nos adieux, nous nous promenons. [...] Nous sommes élégants et désinvoltes». «Il [lui] arrivait aussi parfois «ces derniers temps» de [se] sourire à [lui]-même comme une photographie à venir. (*Juste la fin du monde*, 247).

Enfin il conclut par «je faisais juste mine de». Cette évolution s'agence comme une explosion lyrique de sensations rapportées qui simuleront à la fin un certain recul (la rage, la haine, la méchanceté, l'élégance enfin la sérénité). Il s'agit effectivement d'une mascarade où la maîtrise de soi tombe violemment en chute libre devant les spectateurs avec cette confession, «je faisais juste mine de», puis en s'adressant directement à eux avec «si vous réfléchissiez un instant, [...] c'était tellement faux» (*Juste la fin du monde*, 247).

La vérité ne peut éclater qu'avec le public car dans la fiction scénique, Louis est celui du «petit sourire juste». Louis adopte une posture élégante et désinvolte, expression répétée à satiété par le personnage de *la Fille* dans *Music-hall*, qui malgré une existence ratée, garde une attitude digne. Pourtant, avec cette dernière onde, l'auteur transperce avec sincérité la fiction pour atteindre directement le spectateur et pointer vers une écriture du drame de la subjectivité.

4. Une posture isolée subie ou volontaire?

Nous avons donc vu que le théâtre de Jean-Luc Lagarce avait la particularité de s'articuler autour d'un élément central autour duquel se construisaient des scènes qui posaient une réflexion philosophique, critique et sémiotique du langage. Cette construction individuelle débouchant sur une réaction collective pose un nouvel axe de réflexion. En effet, si Lagarce insiste dans son théâtre sur l'importance de l'isolement comme processus initial de toute construction et de la difficulté à *dire*, ne serions-nous pas face à une réflexion sur le statut de l'artiste en société comme individu isolé voire auto-exclu? En effet, Lagarce pose en toile de fond la difficulté à se positionner face à l'autre, à être reconnu quel que soit le cercle (familial ou social). Cette problématique renvoie à la réponse apportée par l'auteur au sujet de son écriture et de sa vocation théâtrale lors d'une interview réalisée en 1994, un an avant sa disparition:

Lorsqu'on a demandé à Beckett pourquoi il écrivait, il a répondu: «bon qu'à ça». J'ai répondu une fois très sérieusement à cette question: je fais du théâtre pour ne pas être seul. Lorsque j'écris, je suis seul. [...] N'être pas tout seul, c'est raconter quelque chose avec les autres et pour les autres. [...] Tout se passe dans la tête. Je travaille au milieu d'une ruche et j'accomplis le meilleur travail lorsque je me sens tout seul dans

ma tête au milieu de tout le monde, en osmose autour de moi
(Jean-Luc Lagarce⁵).

En écoutant ces propos, Lagarce lance à son auditeur bien plus qu'un témoignage de sa profession, il présuppose une posture de l'artiste par rapport à l'Autre et pose une condition *sine qua non* du processus créatif. En effet, lorsqu'il déclare qu'«[il] fait du théâtre pour ne pas être seul», il présuppose d'emblée un état de solitude et propose un moyen d'y échapper: l'art dramatique. Et s'il trouve dans l'art dramatique un refuge pour éviter cette solitude, c'est donc que cette solitude ne serait pas voulue mais subie et deviendrait dans ces conditions, une exclusion. Lagarce ferait donc du théâtre pour ne pas être exclu. Seulement voilà, choisir de passer par le théâtre pour créer une relation à l'Autre: c'est concevoir le contact avec l'autre à travers un texte préalablement écrit qui plus est, par lui, et une scène publique. Autrement dit, une volonté d'intégrer la vie au théâtre et de tout faire jouer dans un même décor. Cela est certes faisable mais remet en cause la fonction cathartique du théâtre si l'on reprend les paroles d'Aristote, au sujet de la *catharsis*: fonction vue comme l'un des fondements de l'art dramatique, l'un des buts et l'une des conséquences de la tragédie qui, «susitant pitié et crainte, opère la purgation propre à de pareilles émotions» (Aristote [1985]: 1449b). Lisant cela, il serait donc nécessaire de faire une distinction nette entre vie et théâtre: il s'agit d'une véritable relation de cause à effet. Le théâtre est dissocié de la vie puisqu'il sert à se libérer d'elle et éviter d'agir sous l'effet de sentiments incontrôlables ou nocifs pour l'être humain. Or, s'il l'on a vu précédemment qu'il souffrait un sentiment d'exclusion dans la vie, il paraît inévitable qu'il continue à en souffrir dans le théâtre car la fonction que l'auteur assume est l'écriture. Il précise, «lorsque j'écris, je suis seul». Pourquoi choisit-il donc l'écriture dans le théâtre si cela l'isole des autres?

La technique d'écriture lagarcienne basée sur l'onde sphérique est la manifestation de l'état d'exclusion de l'auteur comme condition du processus créatif. Reste à savoir si l'(auto)exclusion artistique est possible dans la mesure où d'une part toute exclusion d'un système exige par définition un système et d'autre part, l'art véritablement exclu existe-t-il? C'est par exemple ce que l'art brut ou outsider pose à partir du moment où la reconnaissance publique existe. Colin Rhodes (2001) dans *L'Art outsider* expose la difficulté à maintenir un art en marge de la société, hors normes, surgissant comme une injonction dictée par un «moi intérieur».

⁵ Propos recueillis par Jean-Michel Potiron. Textes de Jean-Luc Lagarce inédits, publiés par la revue *Europe*, n° 969-970 (janvier-février 2010), p. 150. Ces textes proviennent des archives de l'IMEC grâce à la collaboration et à l'autorisation de François Berreur.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ABIRACHED, Robert (1994): *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris, Gallimard.
- ARISTOTE (1985): *La Poétique*. Texte établi et traduit par J. Hardy. Paris, Société d'édition «Les Belles Lettres», 1932.
- CORMANN, Enzo (2004): «Le Tiers corps: Trente notes brèves sur l'empathie dialogique». *Études théâtrales* 31 (*Dialogismes, Dialoguer, un nouveau partage des voix*), 183-187.
- CRANAKI, Mimica et Yvon BELAVAL (1965): *Nathalie Sarraute*. Paris, Gallimard.
- DANAN, Joseph (1995): *Action(s). Poétique du drame moderne et contemporain*. Paris, Médianes.
- DECLERCQ, Gilles (2004): «Rhétorique et dialogue ou que faire d'Aristote?». *Études théâtrales* 31 (*Dialogismes, Dialoguer, un nouveau partage des voix*), 99-107.
- DELEUZE, Gilles (1993): *Critique et clinique*. Paris, Minuit.
- DELEUZE, Gilles (2004): *Abécédaire*, entretien avec Claire Parnet, produit et réalisé par Pierre-André Boutang, 3 DVD, Paris, Editions Montparnasse.
- HUGO, Victor (1856): *Les contemplations*. Paris, Poésie (Poche), 1972.
- KRISTEVA, Julia (1977): *Polylogues*. Paris, Seuil.
- LAGARCE, Jean-Luc (1979): *La Place de l'autre*, in *Théâtre complet I*. Besançon, Solitaires Intempestifs, 2000.
- LAGARCE, Jean-Luc (1987): *Derniers remords avant l'oubli*, in *Théâtre complet III*. Besançon, Solitaires Intempestifs, 1999.
- LAGARCE, Jean-Luc (1988): *Music-hall*, in *Théâtre complet III*. Besançon, Solitaires Intempestifs, 1999.
- LAGARCE, Jean-Luc (1989): *Juste la fin du monde*, in *Théâtre complet III*. Besançon, Solitaires Intempestifs, 1999.
- LAGARCE, Jean-Luc (1994): *J'étais ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, in *Théâtre complet IV*. Besançon, Solitaires Intempestifs, 2002.
- LAGARCE, Jean-Luc (2007): *Journal (1977-1990)*. Besançon, Solitaires Intempestifs.
- LAGARCE, Jean-Luc (2008): *Journal (1990-1995)*. Besançon, Solitaires Intempestifs.
- RHODES, Colin (2001): *L'art outsider: Art brut et création hors normes au XX^e siècle*. Paris, Editions Thames et Hudson (coll. L'Univers de l'art).
- SARRAZAC, Jean-Pierre (1999): *L'Avenir du drame*. Belfort, Circé/Poche.
- SOURIAU, Etienne (1956): *Les Grands Problèmes de l'esthétique théâtrale*. Paris, CDU.
- SZONDI Peter (1983): *Théorie du drame moderne, 1880-1950*. Lausanne, L'Âge d'homme, 1959.
- THIBAUDAT, Jean-Pierre (2008): Chapitre huit : «La citadelle Dominique», in *Le roman de Jean-Luc Lagarce*. Besançon, Solitaires Intempestifs, Besançon, 109-121.