



HAL
open science

“ SEULEMENT DIRE ” : LA PAROLE DEFAILLANTE DE L’ULTIME RETOUR

Françoise Heulot-Petit

► **To cite this version:**

Françoise Heulot-Petit. “ SEULEMENT DIRE ” : LA PAROLE DEFAILLANTE DE L’ULTIME RETOUR. Lagarce ou l’apprentissage de la séparation, 2011. hal-03183789

HAL Id: hal-03183789

<https://univ-artois.hal.science/hal-03183789>

Submitted on 28 Mar 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

I.

« SEULEMENT DIRE » : LA PAROLE DEFAILLANTE DE L'ULTIME RETOUR

Françoise Heulot-Petit

Le partage est apparemment l'objet de la rencontre des personnages de *Derniers remords avant l'oubli*. Il s'agit de se séparer un bien, une maison, où deux hommes et une femme ont vécu ensemble. Ce partage du lieu de leur histoire d'amour est aussi l'occasion de revenir, par la parole, sur ce passé commun et de se séparer des rêves de la jeunesse. Ceux qui reviennent, physiquement, visiter le lieu et celui qui est resté, ne sont plus les mêmes. Vendre la maison doit sceller définitivement leur séparation. Dans *Juste la fin du monde*, celui qui revient pour annoncer sa mort prochaine et se séparer de sa famille ne parvient pas à délivrer son message devant leurs reproches qui sont autant de preuves d'un amour difficile à exprimer. Quitter l'autre, c'est aussi quitter une part de soi-même et cette lente déchirure demande du temps, or le théâtre de Lagarce exacerbe le moment même de la décision et révèle combien cet acte relève d'une forme d'apprentissage. Ce dernier est une quête faite d'essais et de répétitions. L'individu réagit à l'événement provoqué par la rencontre et ce qui devrait être la cause d'un changement de comportement, ce qui devrait permettre de formuler une nouvelle construction mentale ou réviser une construction mentale préalable semble conduire, dans ces deux pièces de Lagarce, à la déconstruction même.

Un doute s'instaure sur la nature de la réaction, la précision de la parole, l'objet même de la quête. Comme l'avance Geneviève Jolly : « [...] cette écriture dit, hésite, revient en arrière, renchérit ou se dédit, et donc multiplie les postures énonciatives, à l'intérieur même de la parole d'un personnage, et met ainsi en mouvement la parole »¹. Ce mouvement de la parole tente de traduire au plus près toutes les indécisions qui font de ces personnages des êtres en proie à une sorte d'empêchement, celui de formuler de manière libre et déagée certaines pensées parce que les mots font barrage. Le mouvement de flux de l'apprentissage, qui les fait progresser les uns vers les autres, s'adjoint au mouvement de reflux de la séparation et travaille à la division à tous les niveaux dramaturgiques. Cette marche contre le vent, où la parole résiste, devient un véritable voyage, comparable à celui du retour au pays natal. Un voyage dans l'espace - lié à une maison habitée dans le passé - qui devient, dans ce lieu à présent étranger, un voyage dans les méandres de la parole. Dès lors, alors que la situation des deux pièces est très claire, le contexte étant précisé (où, quand et pourquoi), l'enjeu de notre étude va se porter sur les manques aménagés, par Lagarce, dans la parole et qui transcrivent l'indécision qui gagne du terrain sur les certitudes initiales.

En observant ce qui relève d'abord d'une forme de balisage des relations entre les personnages et qui révèle déjà une zone de flou volontaire, nous nous attacherons ensuite au rapport délicat du personnage à sa parole, puis nous élargirons la réflexion au fonctionnement lacunaire de l'échange dialogué qui laisse la place au monologue. Le mouvement alternatif de la parole transcrit ainsi précisément l'aller-retour fondateur d'une dramaturgie de la séparation, séparation à venir dont les échanges présents pressentent l'avènement.

1. BALISAGE ET *TERRA INCOGNITA* AU SEIN DES FAMILLES

a. La précision des présentations : une ritualisation exacerbée

Contrairement à d'autres pièces de Lagarce, *Derniers remords avant l'oubli* et *Juste la fin du monde* donnent l'apparence formelle d'un théâtre traditionnel. Lagarce a eu soin de baliser le parcours pour mieux semer le trouble. La précision des informations, tant au niveau de la liste des personnages que des rituels de présentation et d'entrée dans la parole, n'est que

¹ Geneviève Jolly, « En guise d'introduction : problématiques d'une œuvre », in *Problématiques d'une œuvre*, I, Colloque de Strasbourg, Besançon, Éditions Les Solitaires Intempestifs, 2007, p. 21.

feinte maîtrisée de la part de l'auteur pour créer une zone de flou où l'espace du non-dit va révéler une identité défaillante, entre passé et présent, dessinant progressivement la cartographie de ce qu'Alexandra Moreira Da Silva nomme un « paysage fractal »².

Dans *Derniers remords avant l'oubli*, la liste des personnages situe très précisément la hiérarchie des intervenants et dessine des constellations de personnages. L'onomastique inscrit la situation en France, ce que la didascalie suivante confirme. Pierre, apparaissant en première place dans cette liste, est posé comme personnage principal, ce qu'indique là encore le paratexte initial, puisqu'il est celui qui est resté dans la maison et ses amis viennent le visiter. Les enjeux de la fable sont donc posés en quelques lignes. Pierre est proche d'Hélène par l'âge (42 ans), Paul est un peu plus jeune (38 ans), les trois amis d'autrefois sont à présent séparés dans cette liste par les noms de leurs conjoints respectifs qui viennent s'intercaler. Le binôme mari/ épouse et épouse/mari cherche à restituer, dans l'ordre, les noms des trois amis mais les conjoints les suivent. Les membres de ces deux couples se rapprochent par l'âge, trentenaire pour l'un et dans la quarantaine pour l'autre. Et puis un autre personnage apparaît, qui tranche avec ces proximités générationnelles : Lise, fille d'Hélène et Antoine, qui a 17 ans. Elle se rapproche par cette solitude de la figure de Pierre et s'en écarte par l'âge. Ces groupes mêlent les amis et les relations familiales nouées hors du trio initial. Les motivations psychologiques de chacun vont se dessiner peu à peu et les identités vont rester stables tout au long de la pièce (statut social, place au sein du groupe, etc.).

Dans *Juste la fin du monde*, la situation reste strictement dans l'univers familial. La liste des personnages respecte l'ordre d'entrée en scène, ce qui ne permet pas de hiérarchiser le groupe. Louis vient ainsi en premier. Antoine est présenté par son lien à son frère et non comme époux de Catherine, celle-ci est la « femme d'Antoine » alors qu'elle pourrait être présentée comme belle-sœur de Louis, cette indication crée une distance et la met légèrement à l'écart du nœud familial. La mère est présentée par son lien aux enfants, ce qui permet de restituer leur ordre de naissance et de les rassembler près d'elle. Face aux trois trentenaires, la mère de 61 ans et la fille de 23 ans se distinguent, ils sont cependant tous des adultes. Cette observation, qui ne peut être menée que par le lecteur, sème les indices des rapprochements et des distances qui se glissent insidieusement entre ces personnages. La délimitation des places, des rôles de chacun au sein d'un réseau de relations, assure une certaine stabilité. À ce sujet, Jean-Pierre Thibaudat raconte, dans *Le roman de Jean-Luc Lagarce*, la manière dont Lagarce réagit aux commentaires négatifs des Attoun au sujet de la première version de *Derniers remords avant l'oubli* qu'il leur a remis : « Une quinzaine de jours plus tard, ayant relu sa copie, il note : "Si j'arrive à refaire *Derniers remords*... vraiment le rendre clair, les rapports entre les gens, dire la vérité et renoncer à l'ellipse, ce sera une grande victoire et surtout une étape décisive." Il retravaille »³. Lagarce a donc œuvré dans le sens de la lisibilité et cette manière d'écrire peut s'appliquer aux deux pièces étudiées.

Observons à présent le mode de présentation des personnages dans le rituel de l'arrivée afin de voir s'il déroge à cette stabilité. Dans *Derniers remords avant l'oubli*, Pierre parle le premier, demande de manière conventionnelle : « Vous allez bien ? » (p. 9) et personne ne lui répond véritablement alors qu'il a, lui, donné son état d'esprit : « Je suis content ». Hélène présente son mari de manière distanciée : « C'est Antoine, lui là, Antoine. Il est mon mari » (p. 9). La tournure impersonnelle plutôt que le présentatif « c'est » crée là encore un léger écart. Paul présente Anne et Pierre, mais la confusion apparaît car ils se connaissent déjà et Pierre ne s'en souvient pas. Lise surgit au milieu de cet échange et se présente elle-même

² Alexandra Moreira Da Silva, « Briser la forme : vers un "paysage fractal" », in *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, IV, Colloque de Paris III Sorbonne Nouvelle, Besançon, Éditions Les Solitaires Intempestifs, 2008, p. 60.

³ Jean-Pierre Thibaudat, *Le Roman de Jean-Luc Lagarce*, Besançon, Éditions Les Solitaires Intempestifs, 2007, p. 174.

deux fois comme la fille du couple. Nous pensons comme Bertrand Chauvet que « la situation d'énonciation éclate en un enchevêtrement d'énonciations particulières qui se croisent, succèdent, juxtaposent à un rythme effréné »⁴. En effet, le rythme est travaillé ici pour disjoindre des échanges, en apparence conventionnels et identifiables⁵. De plus, ces brefs échanges (qui vont s'étendre sur plusieurs scènes dans *Derniers remords avant l'oubli*), de manière courtoise pourrait-on dire, révèlent des pensées intimes liées à la thématique du souvenir qui transparait par endroit : « elle se souvenait parfaitement du trajet » (p. 9), « Vous devez vous souvenir, je me souviens parfaitement de vous [...] vous devez vous souvenir » (p. 9). La déclinaison du verbe bute contre l'oubli de Pierre alors qu'une autre thématique, celle du changement, est soulignée : « rien n'a changé, elle trouve que rien n'a changé » (p. 9). Souvenir et volonté de retrouver les choses intactes traversent les premiers mots échangés or toute la pièce sera la répétition-variation⁶ de ces infimes écarts de perception des autres, entre l'image qu'ils ont laissé d'eux-mêmes dans le passé et ce qu'ils sont à présent et que l'exacerbation des rituels de présentation ne peut dissimuler.

Tous ces procédés se retrouvent au début de *Juste la fin du monde* mais c'est Suzanne, toute à son excitation de revoir son frère, qui lance les présentations et répartit l'échange. Le frère est plus réservé, la mère s'étonne du fait que sa belle-fille ne connaisse pas son fils aîné. Les réactions de chacun sont plus détaillées que dans *Derniers remords avant l'oubli*, sans doute parce qu'il y a moins de personnages et qu'ils sont davantage caractérisés par leur place⁷ dans la famille. Ce début fonctionne donc comme une scène d'exposition des protagonistes et, dans les deux cas, la thématique de la connaissance y est particulièrement soulignée. Malgré la distance qui sépare les êtres, certains personnages se sont intéressés à ces absents dont on parlait. Pierre occupe ainsi une place dans la vie d'Anne. Catherine connaît son beau-frère Louis par l'intermédiaire de ce que sa famille lui a dit, elle a même donné son nom à son fils. Lagarce fait ainsi référence à tous ces échanges qui comblent des absences. Tout concourt à poser la situation en reconnaissant ces personnages, les relations amicales et familiales mais Lagarce va s'attacher à restituer la marque de certaines séparations. L'écriture traduit ce manque. Comme le relève Bertrand Chauvet :

« [...] la représentation ne marche pas. Il y a bien quelque chose qui ressemble, en dessous, à un rituel de présentation, mais, tel quel, ce rituel nous apparaît comme brouillé, incompréhensible : le texte que nous avons sous les yeux se donne à lire comme un *énoncé de surface* dont il faut parvenir à déchiffrer le fonctionnement interne »⁸.

Lagarce joue véritablement avec ces rituels en œuvrant à un certain écart. Il s'agit à la scène de jouer avec cette parole pour déjouer la tentative naturaliste : « Les personnages sont des moulins à paroles ; le sens est évacué, impossible à stabiliser ; la réalité déréalisée. [...] Le rythme de l'énoncé est trop rapide pour notre intelligence. D'où l'impression d'absurde, de cocasserie, de non-sens »⁹, propose Bertrand Chauvet.

Le non-sens peut surgir quand la mécanique conversationnelle rencontre un obstacle, c'est ce que nous pouvons observer dans les rituels d'entrée dans la parole. En effet, dans

⁴ Bertrand Chauvet, « Chanteur chauve », in Bertrand Chauvet et Éric Duchâtel (dir.), *Juste la fin du monde, Nous, les héros, Jean-Luc Lagarce*, Paris, Scéren/CNDP, « baccalauréat théâtre », 2007, p. 20.

⁵ Peter Vantine, considère qu'« un metteur en scène peut choisir ou non d'incorporer des éléments de comédie physique au moment des présentations et des "au revoir", qui sont toujours assez longs, compliqués et répétitifs », « "Riez, riez, vous penserez plus tard !" : le comique et le métacomique de Jean-Luc Lagarce », in *Problématiques d'une œuvre*, I, *op. cit.*, p. 235.

⁶ Terme de Michel Vinaver, qui en fait une figure textuelle du dialogue. Il y a « réitération d'un élément textuel passé, mais avec une différence », *Écritures dramatiques*, Arles, Actes Sud, 1993, p. 904.

⁷ Jean-Pierre Ryngaert et Emmanuel Motte précisent : « Il existerait donc des places fixes que les personnages devraient occuper en se conformant à un certain nombre d'obligations. », « S'essayer à des rôles : l'identité en question », in *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, IV, *op. cit.*, p. 218.

⁸ Bertrand Chauvet, art. cit., p. 18.

⁹ *Idem*.

Derniers remords avant l'oubli, les précautions prises lors du rituel de rencontre sont brisées avec la réaction de Pierre. Dans cette situation ordinaire, les règles conversationnelles alors respectées (alternance des tours de parole, écoute) sont soudain écartées. Paul et Hélène semblent de connivence dans leur manière de laisser Pierre parler le premier or la prise de parole de celui-ci tranche avec les précédentes par sa longueur et son indécision. L'adresse à « vous » ne semble plus englober les autres personnes présentes mais s'adresser uniquement à Paul et Hélène. Le trio est à nouveau reconstitué dans la phrase « Vendons et n'en parlons plus » (p. 12), en excluant les autres présents. Cette indécision met en branle toute la pièce. L'intervention de Pierre est encore trop longue lorsqu'il réagit au mot « taciturne » (p. 13), utilisé par Hélène. Son désaccord s'étend en justifications, le conflit s'amorce entre les protagonistes. Habituellement, dans la relation à l'autre, la séparation est d'usage dans la division suscitée par l'alternance des tours de paroles. Le dialogue ne peut s'instaurer qu'à cette condition, basée sur des règles de communication communes¹⁰. Cette séparation nécessaire du temps à répartir est brisée ici par les étirements de paroles suscités par les doutes de certains personnages quant à leur propre parole et celle d'autrui. Dans *Juste la fin du monde*, l'entrée dans l'échange se fait plus naturellement comme si chacun retrouvait sa place. Les précautions sont d'usage car Catherine est là, à présent, et Louis ne l'a jamais rencontrée. L'attention des lecteurs/spectateurs est amenée à se porter davantage sur Louis puisque le prologue a révélé les motivations de son retour et posé le *focus* sur cet objectif. De plus, l'appréhension de l'ensemble de la pièce de manière naturaliste est biaisée par la visée rétrospective annoncée. L'attention est portée vers la manière d'aborder le sujet que Louis est venu dire, or ce moment est sans cesse retardé.

b. Le non-dit s'instaure et « clive » le personnage

Ainsi une zone de floue s'installe au sein des échanges et crée un espace du non-dit. Les rituels de *Derniers remords avant l'oubli* montrent combien la répartition de l'échange conversationnel relève de codes d'échange que les personnages respectent. Alors que le trio s'est reformé dans leur désaccord, les autres personnes présentes se retrouvent à dialoguer sans l'avoir souhaité. La mise à l'écart de l'échange central les conduit les uns vers les autres. Anne et Antoine dialoguent et un petit détail va prendre de l'ampleur. Antoine a évoqué le nom de Catherine, ce qui va soudain intriguer Anne¹¹. Des duos, ou des trios, se créent autour de tels motifs qui ne sont pas développés. Ces échanges révèlent des bribes du passé du trio central mais nous pouvons noter avec Geneviève Jolly :

[...] l'entrelacement de plusieurs fils narratifs restant fragmentaires et parcellaires¹². [...] Il y est presque constamment question du non-dit, ou de la difficulté à dire certaines choses, et donc d'une forme de censure ou d'auto-surveillance qui affecte les relations humaines, et la question de l'identité [...].¹³

Ces espaces de non-dit révèlent des personnes qui se cherchent, s'approchent, s'épient dans un étrange ballet. Présentation, ritualisation des tours de parole exacerbent la moindre difficulté à dire, le moindre silence vécu comme une zone de dissimulation. L'autre est un risque, celui du jugement ou de l'indifférence, et crée des hésitations sur la nature de la personne et sur le moyen de s'adresser à elle.

La tension du jeu social n'est plus de mise dans *Juste la fin du monde* mais le non-dit est tout aussi prégnant. Puisque Louis a été absent trop longtemps, des reproches vont s'exprimer. Le jeu des corps est à ce titre éclairant. Le fait que Louis, par exemple, serre la

¹⁰ Voir Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, « Belin-Sup Lettres », 1996.

¹¹ Comme le commente Peter Vantine : « Nous rions à sa gêne sociale puisque nous la reconnaissons. Voulant être poli, Antoine s'y prend mal et se ridiculise », art. cit., p. 242.

¹² Geneviève Jolly, art. cit., 2007, p. 21.

¹³ *Ibid.*, p. 26-27.

main de Catherine, sa belle-sœur peut montrer combien il ressent une certaine gêne¹⁴. Suzanne presse les choses en leur demandant de s'embrasser et Antoine rappelle : « Suzanne, ils se voient pour la première fois ! » (p. 10) Le non-dit se rapporte à cette possibilité d'être devenus étrangers les uns aux autres, n'ayant pas vécu ensemble certains moments importants de la vie. Étrangers comme ces deux membres de la même famille qui ne se sont jamais rencontrés. La mère reconnaît : « Vous vivez d'une drôle de manière. » (p. 10). Catherine tempère ce commentaire en justifiant l'absent : « Lorsque nous nous sommes mariés, il n'est pas venu et depuis, le reste du temps, les occasions ne se sont pas trouvées. » (p. 10) et la mère : « Je le sais aussi bien mais j'oubliais, j'avais oublié toutes ces années » (p. 11). Soudain, le retour annule toutes ces absences, la mère retrouve le trio des enfants reformé et le non-dit présent va être étouffé par un trop plein de paroles ressassant le passé. Cependant, tout n'a pas besoin d'être formulé explicitement. Le passé lointain est connu des membres de la famille et certaines répliques révèlent implicitement des événements vécus ensemble (le départ de Louis, la mort du père). Si le non-dit traverse les méandres de la parole, les zones d'ombre qui persistent autour des personnages sont relatives aussi à ces absents dont on parle : la fille aînée dans *Derniers remords avant l'oubli* et le père mort dans *Juste la fin du monde*. Ces absents creusent une faille dans le groupe présent mais ce vide permet de se taire ensemble sur certaines choses, de se comprendre à demi-mot et donc d'assurer une empathie du groupe. La séparation à l'œuvre s'appuie sur cette communauté de silence où le souvenir commun des événements tus assure une autre forme d'échange.

Les deux pièces travaillent la séparation temporelle en mettant en scène des personnages revisitant leur passé, des personnages qui se trouvent clivés, séparés en plusieurs strates qui viennent parfois se heurter. À ce titre, Julie Sermon les désigne comme « figures »¹⁵. Leurs discours qui ravivent le temps perdu, entre passé et présent, instaurent une identité défaillante. Certes, le jeu des places au sein du drame dans *Derniers remords avant l'oubli* montre que le schéma initial, trio et personnages gravitant autour d'eux, se maintient tout au long de la pièce. Certains personnages sont véritablement secondaires vis-à-vis du trio qui s'en désintéresse - eux-mêmes ne cherchant pas à en savoir plus. C'est aussi le cas pour Catherine dans *Juste la fin du monde* lorsqu'elle évoque les enfants. Mais le clivage temporel est en partie désamorcé puisque dans *Derniers remords avant l'oubli*, le choix est de privilégier l'avenir et de mettre définitivement à l'écart ce qui s'est vécu, conduisant à l'échec de la nostalgie. Hélène annonce : « Je n'ai plus envie de les voir. / Nous n'en parlerons plus et nous retournerons chez nous, à la maison. » (p. 42).

Dans l'espace de la famille de *Juste la fin du monde* les choses semblent vouloir ne pas changer même si la proximité de la mort, non avouée mais pressentie, appelle un autre temps encore inconnu qui mine l'échange au présent. Se retrouver permet d'espérer revivre l'enfance passée, et reprendre les conversations là où on les avait laissées. La mère cristallise ces arrêts du temps, dans la remémoration des souvenirs d'autrefois : « Le même caractère, le même sale mauvais caractère » (p. 13) et la sœur restée aussi dans cette image figée du frère parti, alors qu'elle était encore enfant affirme : « c'est Louis, / il n'embrasse jamais personne, / toujours été comme ça » (p. 12). Chacun s'arrache les lambeaux du passé qui sont autant de certitudes sur ce qui constitue le caractère de Louis. Chacun le connaît mieux que l'autre et c'est cette conviction qui va faire éclater les reproches. Ou du moins, chacun s'accroche à ces certitudes comme des repères illusoire au sein de territoires inconnus car le moment de la rencontre, dans les deux pièces, est rapide : une visite simplement. L'espace-temps de tout ce qui s'est vécu ailleurs, sans eux ensemble, est tellement plus vaste qu'il crée une béance

¹⁴ Suzanne, pour sa part, ne cache pas son excitation puisque Antoine commente : « On dirait un épagneul ». Il désigne moins sa parole que son corps. Ces échanges tressent les fils d'une partition mobile.

¹⁵ Voir son ouvrage avec Jean-Pierre Ryngaert, *Le Personnage théâtral : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, 2006.

autour de ce moment d'échanges, une zone de vide et de trouble. Le principe de séparation est à l'œuvre aussi dans l'alternance de points de vue proposés par Louis. Toutefois, ses interventions ont aussi un rôle de cadrage du drame. De plus, la discontinuité temporelle de sa prise de parole, après-coup, propose une lecture de l'ensemble comme une mise en scène de sa mémoire. On peut, par exemple, faire jouer la mère de dos, pour que le spectateur ne sache pas si elle prononce véritablement ces paroles dans un présent de l'énonciation, ou si elles surgissent de la mémoire de Louis. La séparation est davantage à l'œuvre entre les deux mondes mis en présence, celui du passé composé par le trio et celui du présent, dans *Derniers remords avant l'oubli*, souligné de la même manière dans *Juste la fin du monde*, avec la présence de Catherine, produisant la coexistence de deux univers qui ne peuvent que cohabiter le temps d'une rencontre. Le jeu des places, occupées par chacun au sein du drame, illustre cette séparation et la manière dont ces personnages se débrouillent alors avec leur propre parole qui leur sert d'être au monde est à ce titre exemplaire, c'est ce que nous allons analyser à présent.

2. « DENIVELES » DE LA PAROLE INDIVIDUELLE : UN RAPPORT CONFLICTUEL A SON PROPRE DISCOURS

a. Une parole en plus ou en moins ?

La nature de la langue lagarcienne est particulièrement reconnaissable d'un point de vue typographique pour le lecteur, compte-tenu de la diversité de ses procédés récurrents : ses italiques, ses guillemets, ses parenthèses, le positionnement du texte en alinéa, etc. D'un point de vue oral, elle s'imprime dans la mémoire des comédiens qui l'ont jouée. Julie Sermon précise à ce titre : « C'est à l'ouïe que s'identifient les personnages lagarciens. [...] Tous les personnages parlent d'une manière particulière, qui est toujours la même. De texte en texte, c'est d'une communauté linguistique autonome, d'une langue étrangère dont les personnages sont autant d'occurrences, qu'on devient familier »¹⁶. Dans la droite lignée de Ionesco, cette langue rappelle l'arbitraire du langage et la circulation d'une parole commune qui s'est vidée de sens mais à laquelle on se raccroche malgré tout, comme un détour utile. Cependant, parmi ses particularités langagières, nous pouvons noter ce qui la caractérise comme *une langue en moins*. C'est le cas de la disparition de certains segments dans la phrase : « Seconde fois que vous venez ici, ai cru saisir » (*DR*, p. 17). L'aphérèse (par analogie avec le mécanisme linguistique qui consiste à supprimer les premiers éléments d'un mot) porte ici sur l'absence du présentatif « c'est » ainsi que de la marque de première personne et crée véritablement un « style elliptique » qui n'est pas moins persuasif¹⁷. Pour évoquer la nature de cette parole nous allons nous attarder sur une réplique du frère, dans *Juste la fin du monde*, Antoine qui cherche à se justifier :

ANTOINE.- Je n'ai rien dit,
ne me regarde pas comme ça !
Tu vois comme elle me regarde ?
Qu'est-ce que j'ai dit ?
Ce n'est pas ce que j'ai dit qui doit, qui devrait, ce n'est ce que j'ai dit qui doit
t'empêcher,
je n'ai rien dit qui puisse te troubler,
elle est troublée,

¹⁶ Julie Sermon, « L'entre-deux lagarcien : le personnage en état d'incertitude », in *Problématiques d'une œuvre*, I, *op. cit.*, p. 61.

¹⁷ La « parole trouée » établit une communauté familiale : « [...] tous en font usage, sauf la pièce rapportée, Catherine, et celui qui s'en est détaché, Louis, et la communication ne semble pas en souffrir », fait remarquer Éric Duchâtel, « Comment est-ce qu'on dit / elliptiques », in Bertrand Chauvet et Éric Duchâtel (dir.), *Juste la fin du monde, Nous, les héros, Jean-Luc Lagarce, op. cit.*, p. 35.

elle te connaît à peine et elle est troublée,
Catherine est comme ça.
Je n'ai rien dit.
Il t'écoute,
cela t'intéresse ?
Il t'écoute, il vient de le dire,
cela l'intéresse, nos enfants, tes enfants, mes enfants,
cela lui plaît
cela te plaît ?
Il est passionné, c'est un homme passionné par cette description de notre progéniture,
il aime ce sujet de conversation,
je ne sais pas pourquoi, ce qui m'a pris,
rien sur son visage ne manifestait le sentiment de l'ennui,
j'ai dit ça ce devait être sans y penser. (p. 14-15)

Cette réplique est particulièrement intéressante puisqu'elle est une longue justification de la phrase « Je n'ai rien dit. » or il s'agit aussi d'une *langue en plus* tant la répétition est de mise. C'est une auto-défense pour faire oublier une parole effectivement prononcée et inciter Catherine à parler. Le verbe « dire » est donc martelé d'abord dans une tournure affirmative, puis interrogative, puis négative. Toutes ces allégations finissent sur le fait que la chose a bien été dite mais sans y penser. Elle est ainsi affirmée comme prononcée et vidée de sa portée. Ce discours se place au centre du collectif car Antoine porte son attention autour de lui et commente l'attitude des autres, leur regard et leur écoute qui fondent l'acte d'échange au présent. La justification se charge de *pathos* lorsqu'il évoque les sentiments de trouble, l'intérêt, le plaisir, la passion. L'excès lié au vocabulaire, au style hyperbolique (« rien sur son visage ») et aux répétitions trahit la gêne du locuteur. La répétition de la marque interrogative révèle la perte et la recherche d'un assentiment. Ses remarques oscillent entre le doute (marqué par la répétition de la modalité interrogative) et la certitude (marquée par la répétition de phrases au présent). Le maniement subtil de la syntaxe insère au sein de phrases longues des segments courts, mis en alinéas, pour isoler certaines portions d'énoncé et leur donner plus de portée (« je n'ai rien dit », d'abord, puis « il t'écoute » ensuite). La ponctuation très précise découpe la phrase et crée une rythmique d'énonciation au sein des échanges qui restitue la respiration propre de ce passage. Mais c'est le jeu de l'adresse qui tresse les postures énonciatives, s'adressant tour à tour à Catherine, à Louis, pour commenter le comportement de l'un et l'autre pour l'un et l'autre. Car toute cette réplique n'est que le moyen de s'extraire de l'échange pour laisser les autres dialoguer, elle est née d'un regard de Catherine qu'Antoine interprète de manière négative. D'ailleurs Catherine réplique « Oui, non, je ne pensais pas à ça » (p. 15) de manière laconique introduisant un doute quant à la nature de ce regard. De fait, la réplique d'Antoine intervient comme une longue digression dans le discours de Catherine qui se poursuit. Il ne s'agit pas véritablement d'un télescopage de répliques mais l'enchaînement est partiellement brisé. La nature de l'écriture lagarcienne de ce passage est bien en accord avec la situation dramaturgique, dans la difficulté à trouver sa place dans l'échange sans en faire trop ou pas assez et s'inscrire pleinement dans un temps présent. Le personnage s'écoute parler et juge la validité de son propos alors qu'il s'agit simplement de laisser parler les autres.

La langue relève du « moins » au sens où le style heurté et elliptique traduit la difficulté à dire, le « plus » réside dans le ressassement et la recherche incessante du propos juste. La figure de l'épanorthose est révélatrice de ce double mouvement comme l'a analysé Armelle Talbot : « L'épanorthose consiste à revenir sur ce qui a été dit pour l'amplifier, le nuancer ou l'infirmier complètement. Il faut aussi ajouter que ce mouvement rétroactif est un indissociable d'un mouvement contraire qui anticipe le mouvement de la réception et la postérité de ce qui *aura été dit*. ». Double mouvement qui rend compte d'une expérience du temps de manière

micro-structurelle (à travers les procédés d'écriture) et aussi à l'échelle de la pièce avec le thème du retour, que nous pouvons élargir au travail de recyclage auquel Lagarce s'est livré sur sa propre œuvre (*Juste la fin du monde* devenu *Le Pays lointain*) et enfin le principe de réécriture d'autres œuvres d'auteurs¹⁸. Adèle Chaniolleau a caractérisé avec justesse ce mouvement d'auto-correction et d'infléchissement incessant de la langue comme une « infinie précision »¹⁹. Même cette infinie précision semble miner la parole en la rendant instable car la figure ne parvient pas à habiter pleinement sa parole qui la constituerait comme personnage à part entière. Alexandra Moreira Da Silva, qui connaît bien cette langue en tant que traductrice propose : « Les personnages lagarciens ne se répètent pas, ils ne se corrigent pas, ils *précisent* et *avancent*. À l'infini, s'il le faut »²⁰ et détaille ce procédé d'insistance. Dès lors, nous comprenons combien le personnage se bat avec une langue dont il révèle la richesse de ses infléchissements, sans parvenir à la maîtriser complètement.

b. Une parole du doute, laconique et ouverte

Les usages de la langue lagarcienne pour traduire cette insistance à poursuivre sont donc récurrents et restituent le doute et l'indécision des personnages. Toutefois, ceux-ci s'autorisent aussi des jugements laconiques car la quête de la langue exacte n'exclut pas la quête de l'autre dans un désir de reconnaissance qui va modéliser les échanges vers l'atténuation, d'où surgissent, parfois, des éclats de voix.

PAUL. – Tu parles le premier. 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 ? (p.11)

Cette première intervention plus longue de Paul dans *Derniers remords avant l'oubli*, censée lancer le sujet de leur venue est bien marquée par le trouble et l'indécision. Elle porte sur le choix du tour de parole (qui parle en premier) et sur une décision déjà prise et fait donc allusion à un échange antérieur. Paul désigne le prochain locuteur puis reprend trois fois « ce que nous avons convenu », au passé composé, au plus que parfait puis à la tournure interrogative. Cette répétition-variation du verbe dans des déclinaisons temporelles différentes indique les légers fléchissements propres au doute alors même qu'il souhaite se montrer précis. La posture énonciative ne semble pas parvenir à s'inscrire dans un temps déterminé. Pierre aussi, alors qu'il se veut très affirmatif, trahit son trouble dans ses répétitions entre « peut-être » et « certainement », portant sur la véracité du message : « je suis peut-être, bien au contraire, 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'histoire » (p. 14). Ces circonvolutions de la parole n'utilisent pas le chemin le plus court et le plus convaincant et créent un espace de doute alors même que le propos se veut affirmatif sur la nature de son énonciateur. L'ensemble du processus d'énonciation est miné par ces interrogations de ses constituants²¹. L'indécision se manifeste dans la langue avec le choix du vocabulaire et la recherche du mot le plus juste au risque de perdre l'auditeur :

Tout se passe comme si Lagarce était toujours à la recherche du plus petit ou du plus grand dénominateur commun nécessaire à l'incertitude de son expression, comme s'il

¹⁸ Comme l'a montré Patrick Le Bœuf, « L'écriture de *Nous, les héros* : dialogue entre Kafka et Lagarce », in *Problématiques d'une œuvre*, I, op. cit. p. 177- 231.

¹⁹ Adèle Chaniolleau, *Le Théâtre de Jean-Luc Lagarce : à la recherche de l'infinie précision*, mémoire de DEA, sous la direction de Jean-Pierre Ryngaert, Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, 2002.

²⁰ Alexandra Moreira Da Silva, art. cit., p. 64.

²¹ Peter Vantine commente ce passage : « Pierre s'excite dans cet extrait d'une longue réplique, mais l'élan de son discours défensif est momentanément coupé par son hésitation entre l'indicatif et le subjonctif. Ce doute sur un point de grammaire, qui est sans importance pour le fond de son idée, insère un instant d'humour dans un dialogue autrement sérieux », art. cit., p. 243.

prenait un plaisir précieux, voire parfois maniériste, à plonger le lecteur et le spectateur dans le trouble d'une insécurité dubitative et d'une inconfortable perplexité.²²

Cette « insécurité dubitative » et cette « inconfortable perplexité » énoncées par Yannick Mancel caractérisent avec justesse le risque encouru par le lecteur/spectateur, celui de perdre le fil de la pensée qui peut s'égarer dans les méandres de ces doutes sur le fonctionnement de la parole (que ce soit le substantif adéquat ou l'usage du subjonctif en lieu et place de l'indicatif). L'usage de la parenthèse est à ce titre à la fois désir de précision et aussi retardement du dévoilement de l'essentiel du propos.

Cependant, alors que les circonvolutions de la parole trahissent l'indécision, des assertions sont notables comme marque d'un engagement plus sûr or il s'agit de moments où les personnages jugent leur propos de manière négative comme « c'est idiot » (Hélène, p. 14) ou « c'était sans importance » (Antoine, *DR* p. 17), qui balaièrent rapidement l'enjeu de ce qui vient d'être dit. La répétition de ce jugement laconique peut produire un comique de répétition mais aussi vider le contenu même de ces affirmations, comme dans l'exemple suivant :

ANNE.- Oui. C'est intéressant. C'est intéressant, ce doit être intéressant, vraiment, ce doit être intéressant, je pense que ce doit être intéressant, ça le métier que vous faites, très très intéressant. Il faut aimer les voitures, naturellement.

ANTOINE.- Oh non, même pas. (*DR* p. 18)

La répétition marque le vide argumentatif et la réponse négative d'Antoine qui suit les phrases affirmatives en cascades crée à la fois une forme de comique et aussi une zone de non-dit qui peut traduire une gêne, comme les trois points peuvent le laisser envisager dans le silence de la scène. Ces certitudes sont bien légères. Cet effet est renforcé aussi par les répétitions de la question « qu'est-ce que cela fait ? » (Hélène, p. 19) qui montre que les propos n'ont pas de poids et ne conduiront pas à des actes certains. De la même manière Louis s'excuse pour un incident et Catherine répond : « Je n'y songeais pas, je n'y songeais plus, ce n'était pas important » (p. 31). Ce qui aurait pu blesser est minimisé, dès lors il est difficile de hiérarchiser ce qui touche les personnages et ce qui les indiffère. Le sentiment de perte qui prévaut à plusieurs niveaux (syntaxique, etc.) est continuellement contrebalancé par ce que les affirmations péremptoires peuvent gagner dans la joute verbale.

Ce ballet des échanges, où les dialogues se font et se défont, révèle toutefois que les uns vont vers les autres, pour être écoutés, reconnus dans leur différence, leur intérêt pour la situation ou leurs doutes. Alexandra Moreira Da Silva souligne au sujet de Catherine, évoquant le nom de son fils, qu'elle cherche à « obtenir le soutien, voire l'accord des autres personnages, autrement dit, la légitimation de son discours »²³. À ce titre nous pouvons constater la multiplication du verbe « savoir » comme nécessité et la répétition du verbe « dire » mais souvent à la forme négative. Le trio éclaire le passé, des révélations se font, des sentiments sont nommés, pour que les choses se sachent. La parole individuelle est portée par un désir de reconnaissance, désir d'être exact pour mieux se faire comprendre et accepté de l'autre où la difficulté à dire est prégnante, comme l'atteste Alice Folco :

Car si personne n'empêche vraiment le héros de parler, s'ils ont même souvent tout le loisir de s'expliquer, tous sont obsédés par l'angoisse de ne pas dominer l'image que leur discours donne d'eux. La censure morale est remplacée par une autocensure du sentiment, une peur de blesser l'autre qui rend précautionneux comme si le moindre mot avait un impact démesuré²⁴.

Dans cette technique d'approche avec précaution, les personnages multiplient les codes d'usage que sont les formules de politesse :

²² Yannick Mancel, « Vers une énonciation du “nous” : esquisse d'une identité générationnelle », in *Problématiques d'une œuvre*, I, *op. cit.*, p. 36.

²³ Alexandra Moreira Da Silva, art. cit., p. 65.

²⁴ Alice Folco, « Lagarce/Garcia Lorca : dramaturgies du confinement », in *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, IV, *op. cit.*, p. 168.

ANTOINE.- Suzanne, s'il te plaît tu le laisses avancer (*JFM*, p. 9)

LOUIS.- Je suis désolé pour l'incident, tout à l'heure (p. 31)

Comme le précise Julie Sermon, « les précautions protocolaires dont le parleur enveloppe son discours, son recours réitéré aux formules de politesse, contribuent ainsi à faire de lui un être pour qui parler avec l'autre ne va jamais de soi : prendre la parole est toujours une épreuve et une mise à l'épreuve »²⁵. L'épreuve peut pousser le personnage à l'excès. Les éclats ne sont pas écartés, ils sont au contraire d'autant plus violents qu'ils ont été étouffés par ce gangue de bonnes manières et que ce masque craque par moments : « ANTOINE. -Tu me touches : je te tue » (*JFM*, p. 66). En ce sens cette parole louvoyante est une sorte de jeu de dissimulation qui révèle pourtant son auteur. Le rapport au temps n'est pas anodin dans cette manière de faire craquer l'échange car c'est l'urgence de la situation qui produit ces emportements, comme la mère de *Juste la fin du monde* l'avance avec lucidité :

[...] ils auront peur du peu de temps et ils s'y prendront maladroitement
et cela sera mal dit ou dit trop vite
d'une manière abrupte, ce qui revient au même,
et brutalement encore (p. 36)

Il s'agit de dire vite avant de repartir dans *Derniers remords avant l'oubli* et de dire vite avant que l'autre ne reparte dans *Juste la fin du monde*. Dans cette nécessité de poursuivre, les personnages parlent non seulement d'eux-mêmes mais aussi beaucoup des autres lorsqu'ils sont absents de la scène, comme s'il fallait peut-être, être séparé pour mieux dire. La séparation est l'acte de mettre à part et laisse entendre l'idée d'une unité originelle perdue. La résultante ne peut que renvoyer à un état de privation voire de manque. La séparation est l'acte même de l'enfant quittant sa mère et s'éloignant de ceux qui l'ont conçu pour trouver son autonomie et développer sa conscience de soi. Or ces personnages, dans leur difficulté à dire, ne semblent pas accéder à cette construction dans leur rapport à leur propre parole. Le *focus* mis sur la langue dissout leur unité fictionnelle. Ils sont êtres de parole surtout et moins caractères agissants, toujours gagnés par le doute du dire qui prévaut sur la certitude du faire. Ces paroles obliques, au sens où le personnage prend des chemins de traverse pour arriver au bout de sa phrase, travaillent l'échange et c'est que nous allons observer à présent à travers l'étude de la circulation de la parole.

3. « CIRCULATION ALTERNEE » DE LA PAROLE COLLECTIVE : LE JEU DU RETOUR A L'ECHANGE

Si le personnage entretient un rapport particulier à sa propre parole - comme nous venons de l'étudier - au sein de l'espace dialogué, l'avancée de l'échange ne se fait pas non plus de manière habituelle. Le dialogue semble fonctionner sur un système régulier, or il est frappant à la lecture, et notable à la scène, de constater qu'il est troué de longues interventions, « prises de parole semblant « déconnectées » du cadre de l'échange dialogué » dans les mots de Geneviève Jolly²⁶. Le monologue règne, en laissant la place au passé pour creuser son sillon dans le présent de l'énonciation. L'échange interpersonnel s'en trouve bien sûr disloqué²⁷ et révèle le jeu instauré avec la fiction.

a. Une parole déconnectée, entre récit et drame

À de nombreuses reprises le drame est contaminé par le récit qui assure l'incursion du passé dans le présent de l'action, caractéristique connue d'une dramaturgie rétrospective²⁸.

²⁵ Julie Sermon, art. cit., p. 65.

²⁶ Geneviève Jolly, art. cit., p. 15.

²⁷ Voir Françoise Heulot-Petit, « La Reconnaissance dramatique dans *Le Pays Lointain* : de l'impossibilité de modifier son histoire ? », in *Problématiques d'une œuvre*, I, op. cit., p. 79-111.

²⁸ Hélène Kuntz a analysé cette dramaturgie rétrospective en la rapprochant de celle de Strindberg dans : « Aux limites du dramatique », in *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, IV, op. cit., p. 11-28.

Dans *Juste la fin du monde*, l'action ne va guère avancer puisque Louis ne va pas révéler sa mort prochaine²⁹. À ce titre, le récit d'enfance mené par la mère (scène 4) est exemplaire, il fait ressurgir du passé, sur le mode itératif, la vie de la famille et les sorties du dimanche. Telle une conteuse, elle garde la mémoire de la maisonnée et surtout du temps que les enfants devenus adultes ne connaissent plus aussi précisément, ou de manière fragmentaire. Le récit s'articule à la reprise de « on prenait la voiture » comme si la mère faisait entrer le lecteur/spectateur à bord du véhicule pour l'emmener faire le voyage. L'image est liée à la vision du passé : « tu le vois là comme il a toujours été » (p. 26) et cette image ravive d'autres images passées que le lecteur/spectateur peut s'inventer. La sœur présente « C'est l'histoire d'avant./ lorsque j'étais petite/ ou lorsque je n'existais pas encore » (p. 26) dans un préambule qui ritualise le récit commençant. Il se clôt sur une remarque laconique de Suzanne qui s'attribue la responsabilité de la fin de ces sorties à la campagne. C'est bien « l'histoire d'avant » car la mère marque un « après » : « Après, ils eurent treize et quatorze ans, / Suzanne était petite, ils ne s'aimaient pas beaucoup, ils se chamaillaient toujours, ça mettait leur père en colère, ce furent les dernières fois et plus rien n'était pareil. » (p. 28). Comme dans le dialogue, le récit s'articule autour de segments placés en alinéa, manière de savourer le passé ou de trouver la justesse de la restitution tant dans la parole que dans la retrouvaille avec la sensation passée. Ce petit bloc de paroles qui retrace l'après se fait dans une seule phrase dense et ramassée pour traduire le poids de l'adolescence sur ce bonheur passé, le changement de comportement des enfants et la rapidité avec laquelle fut mis un terme à ces dimanches d'antan. Le récit se trouve donc déconnecté du présent, le flash-back joue, proche de l'hypotypose. Ce propos est en partie lié à l'échange puisqu'il se fait devant témoin. Le silence des autres qui laisse à cette parole le temps de se déployer se charge de signification. La mère reprend un récit déjà mené : « Elle connaît ça par cœur » (p. 25), Catherine insiste « Laisse-la parler » (p. 25) et Antoine est contraint à rester « Je ne bouge pas, j'écoutais. » (p. 25). La mère rassemble autour d'elle ceux qui sont condamnés à écouter le récit maintes fois entendu. Ils sont sans doute partagés entre la lassitude et le plaisir d'écouter la voix de la mère et sa jubilation à revivre ces images du passé. Le groupe se reconstitue, le « nous » familial : « Reste avec nous, pourquoi non ? C'est triste » (p. 26) dit Louis à Antoine. Un « nous » qui donne le sentiment que les liens sont renoués autour de la figure de la mère, par-delà les séparations, dans le silence des corps écoutant. Lorsque la parole s'étire, la révélation devient arbitraire et crée un doute quant à la capacité de celui qui écoute de s'intéresser véritablement à ce monologue.

Il n'est peut-être pas anodin que Suzanne parvienne à guider l'échange par moments comme Lise - qui se trouve mise légèrement à l'écart car son âge la dissocie du groupe- soit invitée à parler. Au même titre que les autres, on lui propose de devenir passeur de la parole, au sein d'échanges où certains ne parviennent pas à s'adresser à d'autres avec aisance et certitude. Et il est évidemment exemplaire que *Derniers remords avant l'oubli* se termine sur ces mots : « Si vous avez quelque chose à lui dire, vous lui direz vous-même. » (p. 59). Cette séparation de l'échange confère à Lise une place extérieure qui offre un point de vue différent sur le drame et invite à un autre dialogue pour plus tard. Cette séparation est l'espace possible d'une forme de distanciation. Comme Suzanne annonce : « Et puis encore, un peu plus tard » c'est la mère qui complète : « Nous ne bougeons presque plus, / nous sommes toutes les trois, comme absentes, / on les regarde, on se tait. » (p. 69), les femmes observent le dialogue impossible des deux frères. Car si la séparation est à l'œuvre à tous les niveaux dramaturgiques et met en exergue certaines figures de solitaires, ces textes mettent en scène le désir du vivre ensemble, l'expérience du collectif, même si la rencontre est brève et reste toujours un peu insatisfaisante. Le souvenir d'une communauté d'avant la séparation qui ressurgit parfois dans un présent où chacun se fige.

²⁹ Nous analyserons la posture épique proposée par les monologues dans la dissertation.

b. Reconnexions aux échanges avec un temps de décalage

Cet être ensemble se traduit dans l'écriture par la langue qui circule de l'un à l'autre, comme si chacun souhaitait, malgré tout, se reconnecter aux échanges. Si le personnage a un doute quant à sa propre parole, il ne cesse en revanche de s'appuyer sur celle de l'autre par un système de citation qui donne l'impression que la parole passe de l'un à l'autre et les traverse, invariablement. Pierre s'appuie, dès le début de *Derniers remords avant l'oubli*, sur cette conversation préalable : « [...] c'est vous qui souhaitiez qu'on se voie, qu'on se parle, qu'on se revoie et que nous réglions nos affaires, l'argent, mettre tout cela à jour, cette maison, cet endroit, la part de chacun » (p. 11). Il semble citer leurs paroles et faire référence à des échanges antérieurs qui ont motivé la rencontre. À d'autres moments la citation est plus explicite : « Le mot qu'elle vient d'employer » (p. 13) pour interroger le choix du mot « taciturne ». Il s'agit véritablement d'une réflexion qui porte sur la valeur d'emploi d'un certain type de vocabulaire et sur la raison de son utilisation par l'autre. Ce type de réflexion conduit à commenter ce qui vient d'être dit et crée un décalage :

CATHERINE.- [...] Pourquoi dites-vous ça :

« il a dû vous prévenir contre moi »,
qu'il a dû « me prévenir contre vous »,
c'est une drôle d'idée.

Il parle de vous comme il doit et il n'en parle de toute façon pas souvent,
presque jamais (p. 32)

Le commentaire de ce qui vient d'être dit porte autant sur le contenu de l'énoncé que sur la manière de dire et la pensée qui le motive car la répétition exacte et l'utilisation des guillemets l'isole clairement. Ce temps de décalage est à l'image de l'ensemble de la dramaturgie fondée sur le retour, selon Lagarce : « Je ne peux m'empêcher de considérer ce qui a eu lieu sur la scène comme ayant déjà eu lieu, comme étant répété, comme ayant déjà été entendu »³⁰.

L'étape suivante consiste à commenter ce qui aurait dû être dit, ou anticiper sur la parole à venir : « PAUL.-Elle va fouler aux pieds, je sens cela, le temps passé, les souvenirs. Réduire en cendres les irréductibles fantômes de la jeunesse... » (p. 36). Cette anticipation montre à quel point ces personnes se connaissent ou du moins ont un discours attendu, parce que déjà entendu. Ils peuvent tous être gagnés par une forme de ressassement parce qu'ils endossent habituellement un certain comportement face à l'événement. Ce caractère en fait véritablement des personnages reconnaissables - se comportant toujours de la même façon pour les autres personnages - et aussi pour le lecteur/spectateur qui peut les identifier malgré le peu d'informations qui va être donné sur eux. Mais c'est aussi, pour l'auteur, le moyen d'annoncer (et dénoncer ?) une certaine norme. Dès lors, des personnages jugent les comportements des autres : « Ce n'est pas un reproche, ça m'ennuierait que vous le preniez ainsi. / si vous le prenez ainsi ce n'est pas bien et vous avez tort » (Catherine, *JFM*, p. 32) pour les inciter à penser d'une certaine manière ou adopter un certain type de comportement.

ANNE.- [...] Vous ne me trouvez pas très claire, je vous ennuie. Excusez-moi. Complexe, compliquée...

PIERRE.- Je vous écoutais avec beaucoup d'attention.

ANNE.- Oui. Je vous remercie. Je vous en suis très reconnaissante. Je ne remettrais pas cela en question, vous êtes l'homme qui écoute le mieux au monde. De quoi est-ce que je me plains ? Que puis-je réclamer de plus ?

Cela vous est un peu égal, je pense (p. 26)

Ce type d'échange montre de quelle manière l'attention se déplace du contenu de l'énoncé à la mise en contexte de la parole. Il ne s'agit pas tant d'échanger que de trouver une écoute

³⁰ Entretien avec Lucien Attoun, dans les *Mardis du théâtre* sur France Culture, le 16 juin 1995, et publié dans « Vivre le théâtre et sa vie », *Théâtre / Public*, n° 129, mai-juin 1996, p. 7.

attentive qui est déjà une victoire sur l'indifférence totale. Les échanges sont alors toujours au bord du monologue, ce moment où l'autre décroche de l'échange dialogué et lorsqu'Anne énonce ce constat radical, l'échange se clôt et la focalisation passe à un autre duo. Lorsque nous retrouvons ce duo, Pierre est plus loquace et même très incisif, ce qui confirme la part d'ironie portée par la remarque commentée par Anne :

ANNE.- Vous n'êtes pas quelqu'un de bien...

PIERRE.- Je l'ai déjà entendu. L'originalité et vous...

Bien. Excusez-moi. Vous souhaitiez dire quelque chose, ajouter quelque chose ? En guise de conclusion ? Du genre à conclure, j'ai vu ça tout de suite.

ANNE.- Oui. Pour terminer, je ne sais pas si je fais bien...je ne saurai peut-être pas très bien exprimer cela...peut-être ai-je eu tort également...

PIERRE.- L'éternel questionnement métaphysique de la ménagère montant ses marches d'escalier...

ANNE.- Je vous demande pardon ?

Ah oui. Vous trouvez cela drôle.

Vous me trouvez certainement stupide et pas très cultivée, et incapable encore de mettre trois mots l'un devant l'autre...

Vous, qu'est-ce que vous êtes devenu ? [...] Avec toujours votre incessante et ridicule et petite - tellement petite - toute petite ironie impuissante ! (p. 53-54)

Dans ce passage, les choses sont dites avec agressivité, ironie, volonté de porter un coup. Il s'agit véritablement d'un duel, selon l'expression de Vinaver, et l'on ne peut pas considérer que l'esquive soit toujours de mise. L'échange devient un véritable dialogue et non plus seulement une simple conversation. Peter Vantine commente ce passage : « Lagarce nous rappelle que le rire dépend souvent d'un sentiment de supériorité vis-à-vis de celui dont on rit »³¹ et montre le malaise personnel ou social qui transparait derrière les mots. Les connections entre les échanges se font donc de manière rapprochée mais aussi de manière plus distendue d'un tableau à l'autre, sans perdre en force.

c. Jouer à être ensemble

Quel est l'objet de cette rhétorique à la fois persuasive, chaotique et lacunaire ? « qu'on se voie, qu'on se parle, qu'on se revoie et que nous réglions nos affaires, l'argent, mettre tout cela à jour, cette maison, cet endroit, la part de chacun » (DR p.13), affirmation trop sûre pour être le véritable motif du retour. C'est bien plutôt la tentation du dire qui se manifeste et qui se résout dans le désir de raconter et se raconter, comme l'avance Jean-Pierre Ryngaert :

Tout en exprimant de manière insistante, à travers toute son œuvre – comme avant lui Ionesco, Beckett et Sarraute-, le drame du langage, l'impuissance de la parole à prendre prise sur le réel, tous ses personnages disent la volonté, malgré cette aporie intrinsèque du langage, de continuer à dire, à raconter³².

Dans *Juste la fin du monde*, c'est la mère qui pose un regard lucide sur ses enfants en s'adressant à Louis : « c'est à toi qu'ils semblent vouloir demander l'autorisation » (p. 38) « que tu les encourages peut-être », or la demande faite à son fils n'est pas l'exacte vérité mais plutôt celle de jouer le jeu : « que tu dises à Suzanne/ - même si ce n'est pas vrai, un mensonge qu'est-ce que ça fait ? Juste une promesse qu'on fait en sachant par avance qu'on ne la tiendra pas » (p. 39) et à Antoine « que tu lui donnes l'illusion qu'il pourrait à son tour, à son heure, m'abandonner » (p. 40). C'est un appel à la fiction, celui de faire semblant d'avancer dans l'échange, adopter la posture du menteur, juste pour leur bien. Être acteur tout simplement. Louis est celui qui sait faire « des histoires », qui « invente ». Le théâtre gagne : le jeu des places dans l'échange est à l'image de la répartition des rôles au théâtre où chacun endosse un costume de mots. Cet enjeu métathéâtral est plus affirmé dans *Juste la fin du*

³¹ Peter Vantine, art. cit., p. 252.

³² Jean-Pierre Ryngaert et Emmanuel Motte, art. cit., p. 214-215.

monde, et ce dès le prologue. Un jeu qu'Anne présente aussi dans *Derniers remords avant l'oubli* : « Nous ferons le point, voulez-vous, de temps à autre pour évaluer où nous en sommes [...] le degré de sympathie que vous aurez encore pour moi. » (p. 22).

En ce sens, le propos fait entendre des voix qui viennent donner leur version d'une réalité, leurs petits bouts de l'histoire commune dont ils ont été des acteurs directs ou indirects, et ces diverses versions sont le jeu de voix discordantes. Ce mouvement de dispersion se superpose à des personnages identifiables, comme nous l'avons vu, mais ensuite des échos phoniques portés par certaines expressions, utilisées par l'un ou l'autre, donnent le sentiment que la voix se propage et crée un unisson autour de certaines figures. Cette stratégie d'effacement de l'individualisation est contrecarrée par les interventions plus longues qui se détachent du dialogue. Le monologue est bien le lieu où chacun vient réaffirmer sa singularité. L'inverse de ce système persuasif réside dans la choralité qui gagne du terrain sur la parole : « En ce sens la choralité est l'inverse d'un chœur. Elle postule la discordance, quand le chœur – ainsi du moins que l'entendaient les Grecs – porte toujours, plus ou moins explicitement dans son horizon, la trace d'un idéalisme à l'unisson », avance Martin Mégevand³³.

Lorsque le personnage use de cette affirmation, qui peut aussi trouver sa place dans les dialogues, il conduit à une forme de comique :

CATHERINE.- Ne me dites rien, je vous interromps,
il est bien préférable que vous ne me disiez rien et que vous disiez à lui ce que vous avez
à lui dire [...]

LOUIS.- Je n'ai rien à dire ou ne pas dire, je ne vois pas.

CATHERINE.- Très bien, parfait alors, à plus forte raison. (p. 33-34)

Cet échange atteint le paroxysme d'une forme de psychodrame, comme si chacun, par instant, souhaitait se donner le beau rôle, se mettre au centre du drame (« PIERRE. – C'est émouvant, aux larmes. J'en étais certain » (p. 15). Lagarce met ainsi en scène certains personnages qui légitiment leur douleur par la culpabilité dont ils se sont imaginés être les auteurs. C'est le cas, dans *Juste la fin du monde*, d'Antoine et de Catherine. Cette culpabilité dérisoire et non commentée par Louis produit bien un double effet pathétique et comique.

Il nous semble que dans les deux pièces, comme l'indique la liste de personnages, l'un est au centre : Pierre celui qui est resté, un peu abandonné par les autres et – ce qui est plus manifeste - Louis, celui qui est parti, en abandonnant les autres. Le reste du groupe gravite autour de ces figures qui ont exercé une influence sur eux³⁴. Cette influence n'est pas liée à un caractère fort mais à une faiblesse qui conduit les autres à une réserve et une acceptation de ce comportement.

ANTOINE : [...] nous pensions que en effet, nous ne t'aimions pas assez,

Ou du moins,

Que nous ne savions pas te le dire [...] (p. 71)

Si l'apprentissage persiste, il n'est pas tant porté par cette figure que par le groupe qui a vécu, changé, grandi, les couples se sont mariés, ils ont eu des enfants. Pierre et Louis sont restés figés dans une éternelle enfance³⁵ et il n'est plus temps de changer, pour grandir enfin.

³³ Martin Mégevand, « Choralité », in Jean-Pierre Ryngaert (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Arles, Actes Sud, « Apprendre », 2005, p. 38.

³⁴ Jean Pierre Sarrazac y voit : « [...] le rapport d'intimidation, d'empêchement de gens simples face à un représentant d'un monde plus cultivé, ce représentant fût-il, véritable Fils prodigue, leur enfant ou leur frère. », « Jean-Luc Lagarce, le sens de l'humain », *Europe*, janvier-février 2010, p. 8.

³⁵ Comme le remarque Françoise Dubor (au sujet du *Pays lointain* mais sa réflexion est pertinente ici aussi) : « Ainsi Louis se situe-t-il de part et d'autre de la mort : bientôt mort lui-même, il est reçu comme un revenant, un personnage absent dont on a fait le deuil, un personnage silencieux, une figure qui représente le personnage sans parole (dont la parole est toute entière nourrie par celle des autres), nouvel enfant dans la plus grande distance possible avec celui qu'il fut ». Françoise Dubor, « Temps mort », in *Problématiques d'une œuvre*, I, op. cit. 2007, p. 171.

ANTOINE : [...] tout ton soi-disant malheur n'est qu'une façon que tu as, que tu as toujours eu et que tu auras toujours, - car tu le voudrais, tu ne saurais plus t'en défaire, tu es pris à ce rôle- que tu as et que tu as toujours eue de tricher, de te protéger et de fuir. (p. 72)

Si ces deux personnages ont toujours su maîtriser l'art de la feinte, l'heure est venue devant l'ultime séparation de lever un voile et de dire, enfin. L'intention de Lagarce est bien de mettre en scène une décision : « Un jour, on se dit que jamais plus on ne retournera dans cet endroit où on a vécu, avec ces gens qu'on croyait garder tout le reste de l'existence, on croit cela, on se le répète pour s'en persuader, c'est l'une des nombreuses décisions définitives qu'on croit prendre. DR, c'est aussi cela, cette décision et encore, manière comme une autre d'en informer les principaux intéressés »³⁶. Prendre une décision et aller la dire, sans parvenir à la dire, crée ces aller-retour de la langue mais aussi ces moments où des choses restent en suspend, où le geste de la parole se fige, comme le jeu des corps peut venir le laisser supposer, comme les trois points de suspension de l'écriture le montrent, créant une petite béance dans la page ou, comme dit Jean-Pierre Sarrazac : « La profonde originalité des pièces de Lagarce tient pour une large part, à cette continuité-discontinuité introduite par des (...) qui sont autant de gestes par lesquels l'écrivain-rhapsode en *décout* avec le corps du drame »³⁷. Le jeu à être ensemble des personnages est aussi celui, pour le lecteur-spectateur, de lier ensemble les fils distendus de cette dramaturgie.

Notre propos a donc été de cheminer à travers cette dramaturgie lagarcienne pour mieux y saisir une dramaturgie de la séparation. Les jeux de connexion et déconnexion de la parole sont bien à l'image du continuum analysé par Alexandra Moreira Da Silva à travers la notion de « paysage fractal ». Il n'y a pas rupture de l'échange dialogué, si ce n'est lorsque certains monologues sont seuls en scène, mais bien procédé d'insistance au sein d'une continuité. Cette dramaturgie de la séparation reste au stade de l'apprentissage car le collectif est là, la parole se maintient, la véritable séparation sera pour plus tard. Au terme de ce voyage dans la parole, chacun repart avec ses certitudes. L'apprentissage complet n'a pas eu lieu et la conviction du départ s'impose. La parole des personnages est à l'image de ce voyage parce qu'elle scrute l'autre comme on détaille un paysage, en s'en éloignant pourtant, s'en écartant comme d'une main tendue que l'on ne saisit pas. Si la séparation s'annonce à la fin des pièces, elle renvoie à la séparation qui a prévalu avant leurs retrouvailles. Ces individus ont appris déjà à vivre les uns loin des autres, en s'imaginant l'autre, sa vie, ses pensées son quotidien, sa solitude aussi. Loin des autres, ils se sont déjà séparés avant et cette ultime rencontre n'est que le moyen de raviver les souvenirs, vérifier l'exactitude des sentiments enfouis prêts à ressurgir, revoir l'autre et peut-être moins garder son visage en mémoire que retrouver le son d'une parole que l'on entendra plus.

Louis ne peut être que dans cette posture puisqu'il est revenant, prenant la parole de ce lieu de l'inconnu que le théâtre ne cesse de creuser et que Lagarce a connu bien trop tôt. L'apprentissage de la séparation n'attend pas le nombre des années, il commence dès notre premier cri, celui de la naissance. Notre appel au monde est déjà celui d'une solitude effarante qui trouve un écho silencieux dans celui que Louis regrette de ne pas avoir poussé.

C'est bien au lecteur/spectateur de vivre cet apprentissage car c'est lui qui peut s'identifier, imaginer des bouts de vies communes dans ces accumulations de non-dit, jouer à tisser des fils là où Lagarce s'amuse à créer des fausses pistes. La maison ne sera pas vendue, la maladie non annoncée, chacun est venu vérifier que la rencontre était possible, rencontre rapide d'un dimanche où les rôles se télescopent, où certains s'abandonnent à en dire plus, où

³⁶ Texte de présentation, cité par Jean-Pierre Thibaudat, *Le Roman de Jean-Luc Lagarce, op. cit.*, p. 177.

³⁷ Jean-Pierre Sarrazac, art. cit., p. 6.

la comédie des rencontres se joue, où certains rituels s'éternisent (les présentations où le repas) mais où finalement certains ressentiments percent sous la croûte des mots. Le tragique de l'ultime rencontre est en partie évacué car si la mort est annoncée, la dérision n'est jamais loin. Si le rapport à la parole montre la faillite d'un monde, celui de la jeunesse, il révèle aussi une identité générationnelle que Lise, celle qui est hors du cercle, parvient à formuler avec ironie et sans détour, en espérant que la rencontre se réitère.