LA PAROLE JUBILATOIRE DU MONOLOGUE DANS JUSTE LA FIN DU MONDE : LA JOIE DE " TENIR " SON AUDITOIRE

Françoise Heulot-Petit

▶ **To cite this version:**

Françoise Heulot-Petit. LA PAROLE JUBILATOIRE DU MONOLOGUE DANS JUSTE LA FIN DU MONDE : LA JOIE DE " TENIR " SON AUDITOIRE. La Licorne - Revue de langue et de littérature française, 2012, Le théâtre de Lagarce du point de vue de la joie, 97. hal-03187402

HAL Id: hal-03187402

https://univ-artois.hal.science/hal-03187402

Submitted on 1 Apr 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.

LA PAROLE JUBILATOIRE DU MONOLOGUE DANS *JUSTE LA FIN DU MONDE* : LA JOIE DE « TENIR » SON AUDITOIRE

Françoise HEULOT-PETIT

Étudier l'œuvre de Jean-Luc Lagarce du point de vue de la joie va apparemment à l'encontre des thématiques abordées dans les œuvres car il s'agit souvent d'abandon, de deuil, de séparation, bref, d'un inventaire de douleurs pris dans un geste testamentaire. Pourtant, à le rapprocher de notre propre objet d'étude - le monologue[1] - il nous semble que les personnages, pris dans un élan du dire, mettent en scène une forme de parole jubilatoire. Cette jubilation serait donc la manifestation extérieure de la joie intérieure. Entendue comme quelque chose de plus primitif et moins cérébral elle s'échappe, elle naît d'une énergie de la parole. Elle devient évidente dans le passage à la scène. Partons pour commencer de l'évocation explicite de la joie dans la pièce : le cri de joie dont parle Louis à la fin de *Juste la fin du monde* :

> […] c'est que je devrais pousser un grand et beau cri,
> un long et joyeux cri qui résonnerait dans toute la vallée […]
> mais je ne l'ai pas fait.[2]

Il s'agit d'une pensée enfouie, la pensée d'un cri qui aurait pu formuler l'indicible, faire résonner l'intime. Or ce cri de joie non poussé, il en garde le souvenir et le formule à présent. Ce que ses paroles font entendre, au moment présent de l'énonciation scénique, c'est le regret du silence.

Cette focale posée sur le silence invite à interroger aussi la place du silencieux face à la parole monologuée devant un interlocuteur muet. Certes, face à un monologue, l'attention du spectateur se porte sur celui qui parle, mais les prises de parole solitaire de Suzanne, Antoine ou la Mère agissent tel un dompteur de fauves, en invitant à observer celui qu'elles touchent, celui vers lequel le regard et les ordres se tournent. L'autre, en l'occurrence Louis, est-il lui aussi dans cet état joyeux ? C'est tout l'enjeu de la mise en scène. Or si le regard se porte vers l'autre, nous touchons au cœur même de la racine étymologique du terme *joie* qui signifie « lien ». La joie n'est pas individuelle mais produit du lien à l'autre.

---

[1] Voir notamment, Françoise Heulot-Petit, *Dramaturgie de la pièce monologuée contemporaine. L'altérité absente ?*, L'Harmattan, coll. « univers théâtral », 2011.

[2] Jean-Luc Lagarce, *Juste la fin du monde*, éditions Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 1999, p. 77.

Cette dimension positive de la joie qui se transmet, nous la retrouvons inscrite dans la mémoire de l'actrice Madeleine Renaud lorsqu'elle évoque son travail sur *Oh les beaux jours* de Samuel Beckett. Pour caractériser son jeu dans la pièce, elle dit ceci : « Je ne distingue pas entre les paroles, les gestes, les objets, c'est la joie, un don de soi total »[3]. Dans ses mots, la joie est un don de soi au public et donc, moins un abandon non maîtrisé désignant la jubilation, qu'un mouvement volontaire. Cette vision rejoint celle de Spinoza comme un concept de résistance et de vie. Françoise Dubor, dans sa lecture de Deleuze insiste, elle, sur la notion de conquête : « La joie, c'est le plaisir de la conquête ». La joie relèverait donc d'une forme de duel, d'une relation de pouvoir. Or ce qui nous semble flagrant dans certains monologues, c'est que, alors que la thématique abordée est celle de la défaite, de l'échec de la relation intersubjective, la jubilation de la parole, elle, avoue un silence apparemment vaincu. La parole lagarcienne, telle qu'elle est envisagée, met en scène la jubilation du dire qui, pour un temps, celui de l'énonciation scénique, sauve de la déroute. C'est que la profération assure un lien à l'autre et que, dans ce moment d'apparente communauté, le personnage gagne en assurance dans la joie d'éprouver l'altérité.

Et puis face à toutes ces paroles déversées, Louis reste silencieux, souvent gagné d'un sourire énigmatique. Il nous faut chercher alors dans ses propres monologues, adressés au public, l'expression de la puissance que ses silences sous-entendaient. Puisque notre étude de la jubilation s'intéresse à la manifestation physique de la joie, notre propos va donc s'attacher d'abord aux signes corporels qui pourraient être interprétés comme une joie démonstrative et dont les personnages se méfient. Ensuite, nous allons voir que le monologue de Louis joue de l'ambiguïté d'une véritable révélation et d'une ironie toujours sous-jacente que le mouvement de parole tresse habilement. Enfin, nous verrons que le monologue reste toujours une quête de l'autre non résolue mais compensée par la possibilité d'occuper la scène de la parole.

Car si les personnages semblent ne pas parvenir à dialoguer, le spectateur lui, a tout entendu et c'est bien là l'essentiel.

LES SIGNES DE JUBILATION : MEFIANCE ENVERS LA JOIE DEMONSTRATIVE

[3] Madeleine Renaud, « Laisser parler Beckett ou le sac de Winnie », propos recueillis par Pierre Chabert, dans : *Revue d'Esthétique*, numéro hors-série, 1986, p. 172.

Comme nous l'avons dit, les monologues de *Juste la fin du monde* relèvent, selon nous, de la jubilation. *Le Trésor de la Langue Française*[4] indique : « Action de jubiler, manifestation d'une joie vive et expansive qui se traduit le plus souvent par des signes extérieurs ».

Par exemple dans la pièce, Catherine, parlant de sa belle-sœur Suzanne, dit : « Elle est contente »[5] et Antoine commente : « On dirait un épagneul »[6]. Au début de *Juste la fin du monde*, Suzanne est effectivement véritablement prise de jubilation lorsqu'elle fait circuler la parole entre les protagonistes. Mais sa joie débordante est risible et son frère s'en moque. C'est que tout signe d'excès est vite étouffé et le groupe revendique une certaine mesure, à l'image de l'attitude « posée »[7] évoquée par Louis dans le Prologue et qu'il considère être le comportement attendu de la part de sa famille.

Le rire est un autre signe extérieur de jubilation. Antoine qui apparaît comme le grand frère de substitution auprès de Suzanne, celui qui la conseille et la cadre – si nécessaire –, va déborder dans le sens de la violence :

> ANTOINE.- […] je disais seulement
> je voulais seulement dire
> et ce n'était pas en pensant mal,
> je disais seulement,
> je voulais seulement dire…
> LOUIS.- Ne pleure pas.
> ANTOINE.- Tu me touches : je te tue.[8]

Antoine s'abandonne à l'excès parce qu'il était au bord des larmes et que Louis a commenté cet état de fait. Alors qu'habituellement, Antoine garde la réserve, le rire le prend quand il s'explique peu après cet excès : « Suzanne et moi, / ce n'est pas malin / (ça me fait rire, ris avec moi, ça me fait rire, / ne reste pas comme ça Suzanne ? Je n'allais pas le cogner […]) »[9]. Ici, le rire est la dernière défense pour se cacher des autres dans ce moment de grande déroute et d'aveu de faiblesse. Il trahit une gêne que les mots ne peuvent traduire et que le rire dissimule à peine. À la toute fin de la pièce Antoine dit encore : « J'ai fini. / Je ne dirai plus rien. /Seuls les imbéciles ou ceux-là saisis par la peur, auraient pu en rire » et Louis

---

[4] Consultable en ligne : www.atilf.atilf.fr/tlf.htm

[5] Jean-Luc Lagarce, *Juste la fin du monde*, éditions Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 1999, p. 9.
[6] *Ibid.*
[7] *Ibid.,* p. 7.
[8] *Ibid.,* p. 66.
[9] *Ibid.,* p. 68.

répond : « Je ne les ai pas entendus »[10]. Le rire ici n'est pas la manifestation de la joie, c'est un rire qui traduit une angoisse, qui bloque la parole et transforme les sons en un rire grinçant, celui de mots qui s'étouffent dans la gorge. Le rire qui pourrait révéler la joie trahit la faillite. Antoine parle bien d'être « saisi par la peur ». Le corps serait bloqué et ne trouverait d'échappatoire que dans le rire. Mais c'est le silence qui est souligné, il n'y a pas de place pour cette échappatoire, les choses ont été dites.

Le rire est quelque chose qui s'échappe, comme le cri est une manifestation plus immédiate que les mots proférés. Or la fin de la pièce est la revendication d'un « long et joyeux cri », un « bonheur », celui de hurler, celui d'extraire de soi un trop plein. Il nous semble que les larmes, les rires, les cris se rassemblent dans la manifestation d'une joie intime et débordante, réfrénée et jaillissante. Toute la pièce est travaillée par cette retenue, ces empêchements, ces bornes élevées entre les êtres que certains signes extérieurs viennent trahir ou révéler. C'est en cela que l'écriture lagarcienne est éminemment théâtrale, elle connaît le langage du corps, le sens des rapprochements et des espaces laissés vacants.

Ces signes corporels de l'entre-deux, entre la tristesse et la joie, s'illustrent aussi dans le sourire que la mère commente (scène 8) :

> LA MERE.- [...] tu répondras à peine deux ou trois mots,
> ou tu souriras, la même chose,
> tu leur souriras
> et ils ne se souviendront, plus tard,
> ensuite, par la suite
> le soir en s'endormant,
> ils ne se souviendront que de ce sourire[11]

Ce sourire, cette trace désignée comme « la pire des plaies »[12], reste gravée dans la mémoire de la famille avec l'impossibilité jamais de connaître les pensées qu'il dissimulait. Henri-Pierre Jeudy, dans *L'Absence de l'intimité*, indique : « Le sourire reste […] un secret d'origine qui révèle combien l'intimité est d'abord une forme ou combien celle-ci ne cesse de prendre forme sans jamais devenir un contenu descriptible »[13]. C'est bien comme trace de cette intimité non avouée et pressentie que le sourire reste un garde-fou, dérangeant pour ceux qui livrent une part d'eux-mêmes au frère silencieux. Le silence de Louis est interprété par les

[10] *Ibid.,* p. 75.

[11] *Ibid.*, p. 37.

[12] *Ibid.*

[13] Henri-Pierre Jeudy, *L'Absence de l'intimité*, éditions Circé, Belval, 2007, p. 8.

autres comme une stratégie d'évitement, il déroge au rituel de l'interaction, créant une béance qu'ils vont combler par la parole.

Tous les signes évoqués ici (mouvement intempestif, rire, sourire) sont ambivalents et naissent du rapport à l'autre. Ils mettent en exergue la représentation de soi au sein des rituels inhérents aux interactions sociales, pour reprendre la terminologie d'Erving Goffman. Or tous ces éléments agissent comme signes d'une intimité possible de ces personnages. Lorsque la mère demande : « Petit sourire ? / Juste "ces deux ou trois mots" ? Louis répond : "Non. / Juste le petit sourire. J'écoutais" »[14]. Et face à cette attitude distanciée du fils, économe en paroles et insondable, la mère avoue l'oubli même de son âge comme si cette attitude, si semblable à celle qu'il adoptait dans le passé, anéantissait la progression du temps, immobilisait la rencontre.

C'est que les signes répertoriés ici, alors que la quête repose sur l'aveu, sont aussi des signes de l'arrangement avec le réel, signes potentiels du malaise qui transparaît dans la difficulté à dire. Leur ambivalence relève de ce que Joël Jouanneau avance lorsqu'il commente le cri final :

> […] le cri final dont il est question, s'il est décrit comme un *hurlement* se veut aussi un *beau et joyeux cri*. De fait c'est peut-être le rire qui n'a pas sa place, tout comme les larmes. Lagarce parle souvent dans ses textes du *bord des larmes*, et pour ma part j'aime bien cet endroit de mon rire qui s'étrangle.[15]

C'est sans conteste dans cet espace ténu, où le rire s'étouffe, qu'il faut détecter la joie lagarcienne, toujours prête à se retourner. Elle témoigne d'un seuil que les personnages ne parviennent pas à franchir et qui les laisse au bord, à l'endroit où tout peut basculer. Ainsi, la manifestation extérieure s'exprimant par ces signes corporels peut être la trace d'une intimité mise à nu. Ces signes invitent le spectateur à se mettre à l'écoute de tout ce qui ne parvient à se dire et qui s'exprime autrement. Ils sont les signes manifestes d'une difficulté à dire, au sein d'un théâtre de l'intime, où parfois l'intimité affleure par intermittence.

Dès lors, il s'agit d'observer à présent comment ces signes manifestes de la jubilation travaillent la parole elle-même, en s'appuyant sur divers procédés. Passons au monologue.

---

[14] Jean-Luc Lagarce, *Juste la fin du monde*, *op. cit.*, p. 40.

[15] Joël Jouanneau, « *Juste la fin du monde*, Entretien avec Joël Jouanneau », dans *Juste la fin du monde*, *Nous, les héros*, Jean-Luc Lagarce, Scéren CNDP, p. 49.

FORMULATION DE LA JOIE : LE MONOLOGUE LIBERATEUR ET SON IRONIE SOUS-JACENTE

La parole lagarcienne se reconnaît à son principe de répétition. Celui-ci ne traduit pas la déroute mais bien au contraire agit comme un procédé d'insistance par auto-reformulation[16]. La répétition produit une énergie dans la parole par le rythme qu'elle instaure. Il ne s'agit pas de musicalité mais bien d'un enjeu rythmique lié à l'oralité. Or lorsque Louis prend la parole en de longs monologues adressés au public, son discours révèle une forme de détachement de la situation, mais le principe de répétition révèle l'enjeu de l'adresse qui le sous-tend. Dans le Prologue, quelles sont les marques qui peuvent nous le faire analyser du point de vue de la joie ?

Il est possible de le dire d'une manière lente et détachée, ce qui va produire le sentiment d'une certaine tristesse. Mais il est envisageable aussi d'accélérer certaines parties et de jouer d'une forme de connivence avec le public. Par exemple, les segments placés entre tirets peuvent agir comme des micro-apartés. Les répétitions comme mode d'insistance peuvent traduire la volonté du personnage d'être précis, en tentant de maintenir l'attention de l'auditeur. Le vocabulaire utilisé va dans le même sens puisqu'il est à la fois de l'ordre de l'infime (« c'est à cet âge », « comme on ose bouger parfois », « imperceptiblement », « lentement, avec soin, précision, calmement, d'une manière posée ») et de l'ordre de l'extrême (« danger extrême », « geste trop violent », « sans espoir jamais de survivre », « mort prochaine et irrémédiable »), créant un mouvement qui peut être amplifié. Une dimension hyperbolique émanant des expressions « plus loin » et « toujours » souligne l'excès possible du passage. Louis veut être messager de sa propre mort et paraître « son propre maître » aux yeux des autres. Dans cette posture du messager, il est tout à la fois dans la volonté de la révélation et dans l'aveu de fiction, puisqu'il s'agit de jouer, donc de donner l'illusion. Louis est un auteur, apte à raconter des histoires mais aussi un acteur qui tient son auditoire. La manière de souligner l'attitude « posée » qu'il veut adopter face aux autres peut relever du sur-jeu car la découpe de la phrase trahit l'indécision quant au choix du vocabulaire. Si le sentiment de joie n'est pas confirmé, la jubilation de cette parole est envisageable car le rythme y invite, qui impose de travailler le souffle, pour atteindre le bout de la phrase malgré les nombreuses incises. Cet effort physique fait du point final une micro-victoire sur le silence. Dans la mise en scène de François Berreur (2007), Hervé Pierre joue un Monsieur Loyal qui tient l'histoire et s'en réjouit pleinement. Chez Joël

[16] Voir l'analyse faite par Cécile Narjoux, dans Françoise Heulot-Petit, sld., *Lagarce, ou l'apprentissage de la séparation*, éditions CNED/PUF, 2011.

Jouanneau (1999), la certaine neutralité du personnage bascule sur le verbe « annoncer » et une force de conviction l'envahit progressivement. Chez Michel Raskine (2008), la neutralité fait place progressivement à l'engagement, le corps se relève et c'est sur l'adresse au public et en disant « ceux-là encore que je ne connais pas (trop tard et tant pis) »[17] que le personnage sourit franchement créant une connivence enjouée.

Mais cette petite victoire n'assure pas la réussite de la quête de la joie. Elle se déplace vers le spectateur dans le geste d'adresse, et la diversité des interprétations naît de la connivence instaurée avec le public. Même si l'adresse directe est là dans chaque cas, elle offre des variantes que le rythme va exploiter. Nous pouvons rapprocher ce procédé d'écriture de celui de la ritournelle. Comme l'indique Ariane Martinez :

> Si la ritournelle est fréquente dans le dialogue théâtral moderne, ce n'est pas parce qu'elle traduit le ressassement solipsiste du personnage ou l'incommunicabilité entre les êtres, mais parce qu'elle présuppose à la fois l'oralité et l'adresse. La syntaxe orale étant dépourvue de ponctuation, la redondance en constitue un élément de liaison indispensable. […] Comme le montrent les linguistes de l'énonciation, la réitération et la reformulation de nos propres paroles […], de même que la reprise des paroles d'autrui […] visent à maintenir le contact avec l'interlocuteur, à anticiper ou à prendre en compte ses réactions […]. Dans la ritournelle se lit donc une altérité du dire, une adresse implicite, un dialogue en germe.[18]

Dans ces moments où il tient le drame, Louis est doté d'un certain pouvoir. C'est ce qu'il est possible d'observer dans la scène 10, que l'on peut interpréter à la fois dans le sens d'un geste testamentaire mais non dénué d'une charge ironique, ironie qu'il revendique[19]. Louis a le pouvoir que la position de surplomb sur le drame lui accorde et peut s'abandonner au caractère jubilatoire de la parole. Sa langue en jouant du procédé de la ritournelle agit sur le spectateur avec une fausse légèreté.

Le caractère jubilatoire de la parole est aussi mis en valeur dans les moments de récit. Celui des dimanches d'autrefois (scène 4) par la mère est tout empreint de la joie de retrouver le bonheur passé et de rassembler la famille autour d'elle pour écouter la conteuse :

---

[17] Jean-Luc Lagarce, *Juste la fin du monde*, *op. cit.*, p. 8.

[18] Ariane Martinez, « Ritournelle et répétition-variation », dans : Jean-Pierre Rynagert, sld., *Nouveaux territoires du dialogue*, Conservatoire national supérieur d'art dramatique et Actes Sud-Papiers, col. Apprendre, 2005, p. 49-50.

[19] Voir l'analyse de Marie-Isabelle Boula de Mareuil sous l'angle testamentaire et celle de Geneviève Jolly sous l'angle de l'ironie, dans : Françoise Heulot-Petit, sld., *Lagarce, ou l'apprentissage de la séparation*, éditions CNED/PUF, 2011.

LA MERE.- [...] Le dimanche
- ce que je raconte-
le dimanche nous allions nous promener.
Pas un dimanche où on ne sortait pas, comme un rite, je disais cela, un rite,
une habitude.
On allait se promener, impossible d'y échapper.[20]

Le système de répétition traduit véritablement la délectation ressentie en narrant le passé. L'incise « ce que je raconte », instaure une distance qui la fait narratrice omnisciente tout en étant celle qui vivait ces dimanches. Elle pose l'image dans l'espace imaginaire, et les répétitions sont autant de touches posées sur cette image pour la dessiner progressivement et amener le lecteur/spectateur à la visualiser. C'est bien la joie du passé retrouvé qui est mis en scène, mais là encore elle peut se doubler d'une charge ironique car ceux qui sont présents semblent contraints à écouter et toujours prêts à partir. De la même manière, la mère (scène 9) avoue sa joie : « Je suis contente, je ne l'ai pas dit, je suis contente que nous soyons tous là, tous réunis. »[21] mais la phrase est dite trop tard car ses enfants viennent de se disputer et sont partis, Louis sort à son tour et Catherine reste seule en scène. Lagarce se joue de nous et fait résonner la joie d'être ensemble sur une scène vide. La mère est à la joie d'avoir retrouvé ses enfants comme lorsqu'ils étaient plus jeunes se chamaillant, elle répète à l'envi : « Ils reviendront. Ils reviennent toujours »[22], soulignant le caractère immuable de leur relation mais la joie est déceptive et traduit, sur cette scène vide, l'abandon déjà survenu et celui qui va advenir.

Ainsi la joie est toujours proche d'une ironie qui la mine, révélant le regard de l'auteur. Pourtant la parole jubilatoire subsiste affirmant la nécessité de l'altérité, c'est ce que nous allons observer à présent dans la parole de Suzanne face à son frère silencieux.

REVENDICATION DU LIEN NECESSAIRE : LE MONOLOGUE JUBILATOIRE COMME QUETE DE L'AUTRE

Suzanne souhaite dire son bonheur d'être avec son frère. Elle essaie d'être contente mais n'y parvient pas parce qu'elle met en doute l'intérêt qu'il porte à ses propos. Comme l'indique Henri-Pierre Jeudy :

[20] Jean-Luc Lagarce, *Juste la fin du monde*, *op. cit.*, p. 26.
[21] *Ibid.,* p. 42.
[22] *Ibid.*

> Au lieu de placer l'intimité comme étant à l'origine de nous-mêmes, nous pourrions la prendre pour un effet, celui que produit le regard des autres, le regard public. Ce qui échapperait à l'autre, cette sorte « d'intérieur » invisible comme l'effet d'incidences provoquées par l'expérience même de l'altérité.[23]

Or l'autre reste dans un silence insondable qui condamne à déverser une parole ininterrompue. Le monologue de Suzanne (Scène 3, p. 18-24) est tout entier tourné vers Louis qui l'écoute. Si la phrase est disposée en alinéas, elle est constituée de blocs qui sont composés d'une ou plusieurs phrases. Ces séparations typographiques, ces blancs sur la page peuvent être traduits par des silences à la scène. Silences qui sont des moments où Suzanne peut attendre une réponse, ou une forme de réaction, de la part de Louis. La réponse ne venant pas, à chaque fois son propos s'engage dans une autre voie. Ainsi, le début retrace le départ de Louis et pourrait tenir en une phrase courte : « Lorsque tu es parti (…) je me suis retrouvée sans rien », mais la force de ce constat d'abandon est contrecarrée par les méandres des précisions (« je ne savais pas », « je n'ai pas fait attention » « je ne prenais pas garde »[24]) qui retracent toutes les impossibilités qui s'élevaient contre la petite fille d'alors. Ce premier aveu n'amène pas de réaction visible. Aucune didascalie n'oriente en ce sens.

Suzanne est ensuite plus directe dans le commentaire de ce départ comme pour faire réagir l'autre : « Ce n'est pas bien que tu sois parti »[25]. Elle argumente, ce n'est pas bien pour ceux qui sont restés mais aussi pour lui lui-même : « tu as dû parfois avoir besoin de nous et regretter de ne pouvoir nous le dire »[26]. Cette remarque pourrait là aussi amener un signe de tête de la part de Louis mais elle ne lui laisse pas le loisir de répondre car elle avance un autre argument : « tu as du parfois regretter de ne pouvoir nous faire sentir ce besoin de nous et nous obliger, de nous-mêmes, à nous inquiéter de toi »[27]. Cette habilité que Suzanne souligne est une aptitude à manipuler l'autre à distance. On voit donc ici qu'elle n'attend plus de réaction de la part de Louis mais développe sa démonstration en analysant le but des « lettres elliptiques ». La question posée « ce ne sont pas des lettres, qu'est-ce que c'est ? »[28] n'attend pas de réponse et sert uniquement de point d'appui pour la progression de son propre discours.

Pourtant Louis va enfin réagir en riant. En effet, la déception qui accompagne la réception des cartes postales est proportionnelle à l'admiration que

---

[23] Henri-Pierre Jeudy, *op. cit.*, p. 8.
[24] Jean-Luc Lagarce, *Juste la fin du monde*, *op. cit.*, p. 18.
[25] *Ibid.*
[26] *Ibid.,* p. 19.
[27] *Ibid.*
[28] *Ibid.*

les membres de la famille portent à Louis parce qu'il écrit, ce que Suzanne désigne comme un « don ». Elle précise : « on dit comme ça, c'est une sorte de don, je crois, tu ris »[29]. Louis a donc réagi à cette capacité innée à être auteur, qu'elle désigne encore comme « qualité », mais elle ne ménage pas de temps. Elle conclut : « Tu ne nous en donnes pas la preuve, tu ne nous en juges pas dignes. / C'est pour les autres »[30]. Le constat est sans appel et l'absence de remarque de la part de Louis ne peut que confirmer ces convictions. La manière dont elle décrit ces actes ensuite accentue encore le reproche (« petits mots », « réduire la place » qui leur accordé, des « messages sans importances », « rapides indications » et la banalité des clichés représenté). Cette petite indiction de rire ouvre bien sur une béance à l'interprétation : il rit du choix du mot *don* ? Il est flatté par cette admiration avouée ? Il se moque de leur manière d'interpréter les choses ? Est-ce de la joie ou de l'ironie ? Lagarce aime à distiller ces marques infimes de réponses qui sont les traces du non-dit qui s'insinue dans les échanges. Ce rire assure, du moins, de l'écoute précise de Louis (qui réagit à un mot), mais ne révèle guère sa pensée. Chez Joël Jouanneau, ce monologue est presque une plainte qui s'accélère à partir du rire de Louis pour devenir plus sûr. Chez François Berreur, Suzanne est, dès le début, très agressive. Dans les deux cas, elle tourne autour de Louis comme un torero dans l'arène. C'est pourquoi la réplique de Suzanne est éclairante :

> C'est étrange,
> je voulais être heureuse et l'être avec toi
> - on se dit ça, on se prépare-
> et je te fais des reproches et tu m'écoutes,
> tu sembles m'écouter sans m'interrompre.[31]

Le rire ensemble ne se fait pas, Suzanne est heureuse mais ne parvient pas à le partager avec son frère et le doute s'insinue sur l'intérêt que son frère porte à cet échange, mais elle-même ne laisse pas l'espace pour une réponse. Cette réflexion sur son propre étonnement dévoile le caractère intime de cette rencontre. Elle évoque le monologue intérieur mené avec soi-même que l'on peut faire dans la vie courante pour préparer une rencontre importante (« - on se dit ça, on se prépare - ») et le caractère surprenant d'une rencontre qui ne se déroule pas comme attendu. Or ce n'est pas l'attitude de Louis qui produit ce débordement, il naît bien de la parole de Suzanne elle-même. Il semble qu'elle perçoive avoir révélé une part d'intimité. Cette intimité ne s'objective que dans le moment où le dévoilement de

[29] *Ibid.*, p. 20.
[30] *Ibid.*
[31] *Ibid.*, p. 21.

quelque chose est pressenti. Est-ce un moyen de dévier de ce dévoilement que parler ensuite de la vie de son frère Antoine ?

Le mouvement de la parole s'apparente à l'action de jubiler, au sens où la manifestation d'une joie vive et expansive se traduit le plus souvent par des signes extérieurs, ces signes ici sont la rapidité avec laquelle elle passe du rire aux larmes : « Je ne sais pas pourquoi, / je parle, / et cela me donne envie de pleurer, / tout ça, / que Antoine habite près de la piscine »[32]. La médiocrité de cette vie l'attriste, ensuite l'emportement l'emmène à nouveau vers les cartes postales : « tu pouvais mieux les choisir, je ne sais pas, je les aurais collées au mur »[33], puis elle se calme. Dans les deux cas la phrase « je ne sais pas » ressurgit et trahit un vide, une faille que le silence de Louis ne comble pas et qui la conduit dans des sentiments extrêmes. Cette parole à fleur de peau amène aussi le rire : « - et en effet, j'y réfléchis, je ris, voilà je me fais rire - »[34]. Elle rit d'elle-même et de sa manière de dire qu'elle réfléchit, conduite malgré elle, et alors qu'elle souhaite être précise, à dire des choses incongrues.

C'est donc que la présence de Louis agit très fortement sur elle. Tout le discours s'articule à l'adresse à « tu » qui revient de manière régulière : « tu dois aimer ces légères nuances », « tu dois pouvoir comprendre cela », « ne te moque pas de moi ». Et en même temps, un certain nombre de ses réflexions se détache du contexte : « et quoi d'autre encore ? » comme s'il fallait occuper coûte que coûte l'espace de la parole pour maintenir le lien à l'autre. Cependant, à la toute fin de ce monologue devant interlocuteur quasi muet, elle dit : « Ce que je veux dire » et non pas « ce que je veux te dire »[35] comme si le désir de dire l'emportait sur l'adresse véritable à l'autre au présent[36]. En effet, les propos de Suzanne s'attachent beaucoup au passé et les choses sont à présent révolues comme l'indiquait déjà le premier synopsis de la pièce : « il vient là, pour voir, une fois encore, voir, seulement s'imprimer la rétine, se laisser glisser, regarder et ne plus jamais revenir »[37]. Cette posture de regardant, adoptée par Louis, extrêmement passive, est bousculée par tous ceux qui semblent s'acharner à l'extirper de cette torpeur, mais il reste là encore un regardant/écoutant, et à peine plus.

Michel Raskine donne une piste intéressante d'interprétation, lorsqu'il parle du personnage d'Antoine :

---

[32] *Ibid.*, p. 22.
[33] *Ibid.*
[34] *Ibid.*, p. 23.
[35] *Ibid.*, p. 24.
[36] Il réapparaît dans la suite de la phrase : « tu aurais / eu tort, / en effet, / de t'inquiéter » (p. 24), renvoyant explicitement Louis dans le passé.
[37] Premier synopsis de *Juste la fin du monde*, écrit entre mars et septembre 1988, moment où *Les Adieux* deviennent *Quelques éclaircies*. Jean-Luc Lagarce, *Les Adieux*, *Europe*, janvier-février 2010, p. 153.

> *Juste la fin du monde* est une pièce étrange, et c'est probablement en cela que c'est une grande pièce. Elle fait partie de cette catégorie de pièce où « on s'explique ». Or on pourrait s'imaginer que plus on s'explique […] plus on sait de choses ; mais la grâce absolue de la pièce, c'est que plus ils en disent, moins on en sait. Si le personnage d'Antoine est extraordinaire, c'est parce qu'il est particulièrement emblématique de cette idée-là. La longueur du texte et l'idée très belle que le personnage se taise pendant toute une partie puis se mette à parler (comme si l'auteur accordait enfin au personnage le droit de parler, mais aussi comme si le personnage se l'accordait lui-même) […].[38]

Antoine est présent tout au long de la pièce, il intervient de manière plus ou moins longue dans les échanges. L'attention n'est pas davantage portée sur lui que sur un autre membre de la famille car c'est surtout Louis qui mobilise l'attention. Mais, tout à coup, ce personnage sent le regard des autres sur lui et se trouve acculé à parler. Son corps s'est chargé de toute cette capacité d'écoute des autres, d'une sorte de présence-absence qui n'en faisait pas un personnage essentiel. Soudain, il est placé au centre, il gagne une épaisseur par l'accumulation de mots qui se déversent de sa bouche, une force jubilatoire qui frise l'étrangeté et provoquerait l'inquiétude, une charge de silence portée par un corps qui devient un explosif verbal.

Enfin, dans le monologue de Suzanne (scène 3) l'énergie de la parole est aussi suscitée par le soutien collectif. Dans le passé qu'elle évoque, les lettres elliptiques de Louis occupent finalement peu de place par rapport à la propension de paroles rapportées. Sa jubilation de la parole transparaît alors dans sa manière de citer les discours de ceux qui l'entourent[39].

La place de la mère y est essentielle car elle est très présente avec une citation littérale de son propos répété (« tu as toujours fait ce que tu avais à faire »), sa présence se distille au long du monologue, du début à la fin. Le frère est présent aussi avec un discours précis au style indirect : « il dit que je ne suis pas mal ». Le groupe se rassemble dans un « ils » pluriel : « ce qu'ils disent tous lorsqu'ils se mettent contre moi » et assure la présence d'un collectif. Le « nous » rassemble Suzanne et son frère. Enfin, un « on » généralisant apparaît lorsqu'elle fait part des ses doutes quant à l'utilisation de certains mots. Face à ces évocations du discours

---

[38] Christine Hamon-Siréjols, Hélène Kuntz, « C'est de théâtre qu'il s'agit. Entretien avec Michel Raskine », *Europe*, janvier-février 2010, p. 186.

[39] Si on relève ce qui se rapporte à la parole de l'autre, on obtient ceci : « ce qu'on dit » / (elle ne te le dira pas) : la mère / (ce que je dis) / comment est-ce qu'on dit » / on dit comme ça / « Je vais bien et j'espère qu'il en est de même pour vous » / même si les autres ne te le disent pas / elle dit que tu as fait / elle répète ça / si nous devions insinuer / comment dire / elle répond que « tu as toujours fait ce que tu avais à faire » / on se dit ça / je parle / comment le dire / il dit toujours des choses comme ça / il dit que je ne suis pas mal / ce qu'ils disent tous lorsqu'ils se mettent contre moi / elle dit qu'elle a peur.

de l'autre, la phrase de Louis citée intégralement : « Je vais bien et j'espère qu'il en est de même pour vous »[40] résonne par son caractère conventionnel et habituel. Alors que Suzanne jubile en faisant résonner le collectif à travers elle, son frère reste un mystère silencieux qu'elle ne percera pas.

Pour autant ce monologue montre qu'elle est parvenue à dire alors que cette difficulté de dire face à la mère est soulignée : « Je voudrais partir mais ce n'est guère possible, / je ne sais comment l'expliquer, / comment le dire, / alors je ne le dis pas »[41]. Devant Louis, il est possible de dire, et de rassembler en soi-même le collectif autour de soi. Mais cette assemblée reconstituée fait d'autant mieux résonner l'absence et l'échec de la joie partagée. La quête de l'autre se résout en une longue plainte adressée qui ne ménage pas l'espace du dialogue et ne parvient pas à percer le secret de l'autre. « je voulais être heureuse et l'être avec toi »[42], dit Suzanne, et peut-être que cette joie est passée dans ces moments d'échanges, à travers les corps, les sourires et les silences. Le rire franc, lui, se fait entendre lorsque Suzanne est seule à la fin de l'Intermède : « *Elle rit, là, toute seule*. »[43] mais ce rire-là est un rire rêvé par son frère[44].

Face à ce déferlement de mots, à cet appel au collectif pour faire bouger un seul, Louis reste étonnamment silencieux. C'est que l'ensemble de la dramaturgie le place déjà comme extérieur à l'action, il est celui qui revient pour retrouver les siens mais il est aussi spectateur du drame. L'ensemble de la pièce peut se lire comme un monodrame et ne nécessite pas de faire entendre ses propres paroles. Seul suffit ce que les autres auraient pu dire, la pièce faisant entendre l'énergie jubilatoire de ce dire.

Il peut sembler paradoxal d'avoir étudié le monologue, apparemment flot de paroles ininterrompues, en s'attachant d'abord précisément à ce que les mots ne disent pas : le corps et ses silences. C'est que la densité de parole fait mieux résonner encore ces signes du langage d'une autre nature.

Bien sûr, la jubilation se trouve dans la langue elle-même, son rythme qui va s'inscrire dans des corps. Or il est intéressant de voir combien *Juste la fin du monde* dans les mises en scène de Jouanneau et Berreur offrent des approches radicalement différentes sans trahir le sens de l'œuvre. C'est que, comme l'indique le titre, c'est l'annonce de l'apocalypse (la fin d'un monde) et ce n'est que cela

[40] *Ibid.*, p. 20.
[41] *Ibid.*, p. 22.
[42] *Ibid.*, p. 21.
[43] *Ibid.*, p. 60.
[44] Voir l'analyse de l'Intermède faite par Françoise Dubor, dans : Françoise Heulot-Petit, sld., *Lagarce ou l'apprentissage de la séparation*, éditions CNED/PUF, 2011.

(juste) dans une tournure presque ironique qui donne toute sa légèreté à cette évocation, minimisant de manière feinte l'importance de la révélation.

Jean-Pierre Vincent, parlant des *Prétendants*, évoquait la « justesse tragique » de la pièce. Il semble bien que *Juste la fin du monde* soit portée par ce même mouvement. : une justesse qui peut provoquer le rire et peut-être aussi l'effroi, face à certaines petites phrases qui deviennent des couperets étonnamment tranchants. Ainsi, la cocasserie terrible de la parole jubilatoire nous incite à sourire vite, de peur de s'étouffer de rire.