



**HAL**  
open science

## Tours et détours du discours rapporté ou la préférence au silence

Joel July

► **To cite this version:**

Joel July. Tours et détours du discours rapporté ou la préférence au silence. Catherine DOUZOU. Lectures de Lagarce, Presses Universitaires de Rennes, p. 217-238, 2011, DIDACT Français, 978-2-7535-1418-8. hal-01223580

**HAL Id: hal-01223580**

**<https://hal.science/hal-01223580>**

Submitted on 3 Nov 2015

**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.

2011 déc. : Article « Tours et détours du discours rapporté ou la préférence au silence », in *Lectures de Lagarce*, coll. « Didact Français », C. Douzou (dir.), P.U. de Rennes, p. 217-238.

Joël JULY  
Université d'Aix-Marseille  
CIELAM, EA 4235.

## Tours et détours du discours rapporté ou la préférence au silence

« 5.- *Je n'ai rien à dire. Il suffit de me regarder.  
Le reste, tout le reste n'est que littérature !* »  
Ici ou ailleurs [1981], *Théâtre complet*, vol. I, p. 160.

Le texte théâtral, défini à plusieurs chefs comme un genre littéraire de l'incomplétude<sup>1</sup>, est encore limité par les bornes étroites que la représentation lui autorise (en dépit de cas extrêmes, pièces difficiles à monter, en dépit de l'élargissement que lui permet Hugo à partir de sa préface de *Cromwell*). Par souci de réalisme, il ne peut tout de même pas rendre élastiques ses frontières temporelles et spatiales, astreint à respecter la linéarité d'une chronologie raisonnable et la délimitation du plateau scénique. Le hors-scène, qu'il soit antérieur, concomitant (ou ultérieur) à l'argument de la pièce, à la fable, intervient donc pour que le spectateur se le figure dans les évocations que pourraient en faire les personnages à l'occasion de brèches narrativo-descriptives dont justement le théâtre moderne de Jean-Luc Lagarce n'est pas exempt. C'est le plus souvent dans ces cadres restreints qu'apparaît au théâtre le discours rapporté par lequel un personnage reprend, en les résumant ou en les imitant, les dires, longs ou brefs, qui sont donnés comme formulés à un autre moment, par lui-même, ou par un autre personnage identifié, ou encore par des émetteurs moins identifiables.

### Les discours rapportés du hors-scène chez Lagarce

Voici quatre exemples théâtraux dans lesquels le discours rapporté est présent. Chez Molière, c'est Frosine qui joue les entremetteuses en inventant pour Harpagon les propos par lesquels Mariane aurait vanté les mérites d'un époux âgé. Les dires sont imaginaires mais restitués avec toute l'apparence du scrupule :

Je voudrais que vous l'eussiez entendu parler là-dessus. Elle ne peut du tout souffrir la vue d'un jeune homme ; mais elle n'est point plus ravie, dit-elle, que lorsqu'elle peut voir un beau vieillard avec une barbe majestueuse [...]. Elle dit que ce n'est pas contentement pour elle que cinquante six ans<sup>2</sup>.

Chez Marivaux, Lisette, la soubrette, dans un discours indirect, révèle la cause de la querelle qui l'oppose depuis les quelques premières répliques à sa maîtresse ; elle a peu avant ce début de pièce fait une indiscretion à Monsieur Orgon au sujet des sentiments de Silvia sur le mariage :

Mais dans le fond, voyons, quel mal ai-je fait de dire à monsieur Orgon que vous étiez bien aise d'être mariée<sup>3</sup> ?

Dans *Madame Sans-Gêne* de Victorien Sardou, Catherine, le tonitruant personnage principal, relate une rencontre qui vient d'avoir lieu juste avant son entrée en scène :

V'là qu'au détour de la rue de Chartres, j'tombe su' une bande de Marseillais qui s'partageaient des cartouches.

1 Texte en attente d'une « polyphonie informationnelle » qu'offrira la représentation théâtrale (Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964) ; pis-aller du discours didascalique (Anne Ubersfeld, « Le texte dramatique » in D. Couty et A. Rey [dir.], *Le Théâtre*, Paris, Bordas, 1980) ; énoncés nus sans contrôle narratorial (Jean-Michel Adam, *Langue et littérature*, Paris, Hachette, 1991) ; art à « double régime d'immanence » (Gérard Genette, *L'Oeuvre de l'art, Immanence et transcendance*, Paris, Seuil, 1994) ; énoncé sans énonciation (Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, [Paris, Editions Sociales, 1977] Paris, Belin 1996).

2 Molière, *L'Avare*, scène 5, acte II.

3 Marivaux, *Le Jeu de l'amour et du hasard*, scène 1, acte I.

Et un grand barbu, bras nu, tout velu, dès qu'y me voit : Ténez ! Ténez ! Cette bougresse qui va se faire trouser la tomate ! Où tu vas ? – Où qu'j'veux ! Là-dessus, il me cueille du sol, me barbouille d'un baiser su' l'cou, et me passe à un autre<sup>4</sup> [...].

Chez Jean Anouilh, le Prologue restitue le bref dialogue par lequel Hémon a invité Antigone à l'épouser :

[...] il a été trouver Antigone qui rêvait dans un coin, comme en ce moment, ses bras entourant ses genoux, et il lui a demandé d'être sa femme. Personne n'a jamais compris pourquoi. Antigone a levé sans étonnement ses yeux graves sur lui et elle lui a dit « oui » avec un petit sourire triste<sup>5</sup>.

Pour en arriver plus vite à Lagarce et le distinguer de l'échantillon qui précède nous pourrions postuler, au risque de schématiser, que :

- l'usage traditionnel qui est fait du discours rapporté (ou RDA, Représentation du Discours Autre) dans un théâtre plus conventionnel que celui de Lagarce, ce sont des réminiscences et des confidences. Grâce à lui, le dramaturge donne à entendre aux spectateurs ce qui a été dit plus tôt ou plus loin que l'espace-temps de la représentation,
- l'usage est fréquent (Marivaux, Anouilh) en ouverture de pièce pour la bonne raison qu'il s'agit par tous les moyens possibles de mettre le spectateur au courant de la situation et parce que, si tôt, toute parole antérieure ne peut être que rapportée au public ; une allusion ne suffirait pas, comme en témoigneraient les répliques opaques qui précèdent celle-ci chez Marivaux.
- Cette parole antérieure est rarement gratuite (sauf chez Victorien Sardou où elle ne sert qu'à bien camper le personnage à son entrée en scène) ; elle recèle souvent une information capitale pour le spectateur et offre un intérêt dramaturgique.
- Si, comme chez Victorien Sardou, elle n'est pas une source de révélation, elle trouve un intérêt comique. De toute façon nous remarquons qu'elle ne redouble pas une parole dont le public aurait déjà été témoin. D'ailleurs, en complicité avec les spectateurs, le discours rapporté peut être fictif<sup>6</sup> et servir à tromper, comme chez Molière. Il a donc une valeur argumentative.

Lagarce aurait dans son théâtre, et notamment les deux pièces du programme, de bonnes raisons d'utiliser avec une grande fréquence le discours rapporté traditionnel :

- un motif thématique, *i. e.* le cadre des retrouvailles, prétexte à se souvenir (puisque un ou plusieurs personnages nomades reviennent pour un dimanche au bercail auprès du ou des personnages sédentaires) ;
- des choix structurels favorables comme la composition à plusieurs personnages (qui incite aux confidences depuis la tragédie classique) et surtout le fait que Lagarce se permet de longues tirades explicatives par lesquelles (surtout dans *Juste la fin du monde*) un personnage revient sur le passé. Nous retrouvons par exemple cette tendance avec les évocations prestigieuses du couple d'acteurs déchus que sont Monsieur et Madame Tschissik dans *Nous, les héros (version sans le père)*<sup>7</sup>. Ainsi toute une tirade de Madame Tschissik bourdonne autour d'une phrase de discours indirect rapporté que l'auteur isole par un alinéa : « Il m'a dit qu'il m'aimait./ [...] Lui, il a dit ça en commençant [...]/ *Il disait juste, / il avait dit et il me laissait répondre*[...]/ Il disait avec tout le courage du monde son amour pour moi et sa vérité<sup>8</sup>. »

Pourtant, malgré les indices que nous venons de souligner, une pièce comme *Derniers Remords avant l'oubli* semble refuser les discours rapportés référant à un cadre spatio-temporel extérieur à la représentation. Nous ne trouvons que quatre endroits où ils sont employés selon l'usage normé de

4 Victor Sardou, *Madame Sans-Gêne, L'Avant-scène Théâtre*, n° 1099, nov. 2001, [Prologue, scène 3], p. 18.

5 Jean Anouilh, *Antigone*, Prologue, coll. Bordas, 1968, p. 15.

6 Il l'est de toute façon. Nous voulons dire ici que les spectateurs ne sont pas censés admettre que ces paroles ont été effectivement formulées.

7 Jean-Luc Lagarce, *Nous, les héros (version sans le père)*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2008, p. 83-84.

8 Jean-Pierre Thibaudat précise que c'est le seul emploi du verbe *aimer* en contexte d'aveu dans tout le théâtre de Lagarce. (*Jean-Luc Lagarce*, Culturesfrance Éditions, 2007, p. 55).

réminiscence ou de confiance sur le hors-scène ; quatre passages qui se situent d'ailleurs plutôt au début de la pièce :

- Fragment 2, Pierre fait écho à la récente prise de rendez-vous au téléphone avec Paul<sup>9</sup>.
- Fragment 3, Antoine et Anne, les conjoints, signalent les informations que leur partenaire respectif leur a fourni à leur propos<sup>10</sup>.
- Fragment 8, Pierre et Hélène s'interrogent mutuellement sur les précisions que Paul avait données toujours au moment de la prise de rendez-vous téléphonique<sup>11</sup>.
- Fragment 11, Hélène dans une tirade évoque sa tendance aux mensonges au moment de la vie partagée<sup>12</sup>.

La préférence de Lagarce va au discours indirect libre avec incise qu'on pourrait analyser comme une disjonction paratactique ; la parole antérieure est exposée, mise en juxtaposition par rapport au verbe de la parole qui la référence. En voici quelques exemples puisés dans les fragments que nous venons de pointer :

J'étais sûre qu'il poserait des problèmes, qu'il ferait des histoires. Je l'avais dit. Je te l'ai dit<sup>13</sup>.

Ce que vous faites dans le vie, votre métier, Paul m'a dit, il savait, « commercial<sup>14</sup> » [...].

« Tu as beaucoup réfléchi et longtemps réservé ta réponse, tu voulais, ce qu'il a dit, tu voulais que nous réglions nos affaires<sup>15</sup> [...].

Tu es seul ? Paul m'a dit. Tu vis toujours seul<sup>16</sup> ?

Indépendamment des différences syntaxiques (traitement souple des concordances verbales, ponctuation aléatoire, syntagmes sous-entendus), surtout liées à la permissivité de l'oral, nous recoupons ces cas identiques en ce que les conditions d'énonciation du discours initial sont reléguées et minimisées. On signale des conversations dont les contextes sont tus. D'ailleurs, plusieurs occurrences noient du discours indirect libre (que nous soulignons) au milieu d'un discours narrativisé qui reflète l'idée du discours initial sans en attester les mots :

C'est vous, toi et elle (si je me trompe, vous m'arrêtez), c'est vous deux qui souhaitez, qui avez souhaité expressément, *cela ne pouvait pas attendre, ce dimanche-ci, tout le monde, vos familles, immédiatement*<sup>17</sup> [...].

Vous ne cessiez de m'interroger, me demander des nouvelles de mon corps, ma tête, *est-ce que je vous aimais*, et chacun plus que l'autre, cela n'en finissait pas<sup>18</sup>.

Par ces choix, Lagarce authentifie assez peu la teneur des propos qu'aucune circonstance particulière n'encadre<sup>19</sup> : Paul a-t-il insisté de cette manière pour fixer le rendez-vous dominical ? Hélène se voyait-elle autrefois autant harceler de questions ? Ce qui importe donc, c'est moins l'incertaine véracité des propos que l'effet qu'ils semblent avoir eu sur leur destinataire pour qu'il les cite, et la valeur probante que leur donne, en les répétant même approximativement, le fait d'avoir déjà été dits. Au fragment 26, c'est Paul qui avant de quitter les lieux assure à Pierre son plein accord :

Si tu changes d'avis, si vous vous entendez sur une quelconque solution, Hélène et toi, je lui ai dit, je serai d'accord, je ne ferai aucune difficulté, cela m'est égal<sup>20</sup> [...].

---

9 Jean-Luc Lagarce, *Derniers Remords avant l'oubli, Théâtre complet*, vol. III, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 1999, p. 13-14. Réédition Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2003, p. ; désormais notée (DRAO, p. 11-12).

10 *Ibid.*, p. 17-18 (DRAO, p. 16-17).

11 *Ibid.*, p. 23 (DRAO, p. 23).

12 *Ibid.*, p. 27 (DRAO, p. 27).

13 *Ibid.*, p. 14 (DRAO, p. 12).

14 *Ibid.*, p. 18 (DRAO, p. 17).

15 *Ibid.*, p. 23 (DRAO, p. 23).

16 *Loc. cit.*

17 *Ibid.*, p. 13 (DRAO, p. 11).

18 *Ibid.*, p. 27 (DRAO, p. 28).

19 Très comiquement, la seule parole du hors-scène qu'un personnage essaie d'authentifier en en précisant le contexte d'énonciation, c'est la « devise du commercial » que finalement Antoine, après deux tentatives, ne retrouvera pas. (*Derniers Remords avant l'oubli*, 1999, p. 32 [DRAO, p. 33]).

20 *Ibid.*, p. 56 (DRAO, p. 51).

Paul fait-il référence aux conversations qui ont précédé la journée ? À un entretien qu'il a eu plus récemment avec Hélène alors qu'aucun fragment ne les met très stratégiquement en face à face, lui et elle ? En fait, donner des opinions comme ayant été déjà précédemment formulées les rendrait plus fiables. Le temps qui a passé depuis l'énonciation source les aurait comme encaustiquées<sup>21</sup>.

Par ces choix enfin, Lagarce déçoit nos attentes. Nous espérons le croustillant d'une scène de ménage et n'en avons que l'écume ; pas de complicité avec « Le Tourbillon de la vie » malgré l'intertexte de *Jules et Jim*. Les discours rapportés du hors-scène donnent des informations limitées sur ce qui intéresse au premier chef le spectateur et pourrait être la clé des rapports conflictuels que le déroulement de la pièce envenime : le passé commun du trio. Ces confidences, le public les prévoit comme une solution pour la fin de la pièce et elles ne viendront pas. C'est tout le charme et la complexité de *Derniers Remords avant l'oubli*.

La politique lagarcienne en matière de discours rapportés du hors-scène sera bien différente dans une pièce comme *Histoire d'amour (derniers chapitres)*<sup>22</sup> qui fait miroir à la fois à *Histoire d'amour (premiers repérages)* pour le titre et à *Derniers Remords avant l'oubli* pour la triangulation amoureuse. Les personnages (ou les acteurs qui jouent leur rôle) reviennent chronologiquement sur leurs séparations et un grand nombre de paroles antérieures restituées assez conventionnellement au discours direct ou indirect jalonnent le texte dramatique, de la première à la troisième partie, uniformément :

Ils disent, chacun leur tour, il disent, tu dis et toi aussi, ils disent qu'ils m'écriront, qu'ils me donneront des nouvelles<sup>23</sup>.

Je voulais mourir, j'étais dans cette vieille Ville et je voulais mourir. / Je disais cela et parfois encore je pleurais. / C'était un peu enfantin, puéril, je me répétais cela : / « C'est un peu enfantin, puéril<sup>24</sup>... »

Je dis cela, et puis encore, j'ai cru bon d'ajouter, pour avoir « l'air malin », j'ai cru bon d'ajouter que j'écrirais un livre, qu'il n'y avait pas de souci à se faire, qu'il n'y avait pas d'inquiétude à avoir pour moi, / [...]<sup>25</sup>.

Il construit une autre maison, il dit -j'ai dit cela- il dit qu'il y refera sa vie, / que dans cette nouvelle maison, lorsque la Guerre sera finie, / les choses seront différentes<sup>26</sup>.

On me demande, parce que maintenant je suis étrangère, parce que je parais étrangère, / si je sais où dormir et séjourner, [...]<sup>27</sup>.

« Tu deviens sage... » / C'est ce qu'elle dira, elle, la Femme, lorsque je la rencontrerai à nouveau<sup>28</sup>.

Mais toute cette libération du passé par la voix ne se communique certainement pas lors d'un dialogue crédible quand, peu avant la fin, le Deuxième Homme confie :

Nous ne parlons plus jamais de nos vies, / de ce qu'ont été nos vies avant que nous nous séparions, / lorsque nous vivions tous les trois ensemble<sup>29</sup>.

On ne semble ici faire récit des temps anciens et des paroles proférées que par le subterfuge d'une dramaturgie qui assume sa distanciation.

Dans *Juste la fin du monde*, le thème des retrouvailles et les longues tirades où les personnages font une mise au point jouent à plein et permettent une utilisation beaucoup plus appuyée des phrases du passé que l'on fait rejaillir : première partie, scène 2, Catherine évoque la

21 « tu es venu en taxi depuis la gare, je l'avais dit, ce n'est pas bien, j'aurais pu aller te chercher / [...] tu n'avais qu'à prévenir et m'attendre dans un café. / J'avais dit que tu ferais ça, / je leur ai dit, / que tu prendrais un taxi [...] » (Jean-Luc Lagarce, *Juste la fin du monde, Théâtre complet*, vol. III, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 1999, p. 211 ; réédition, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2004 ; désormais notée (*JFM*, p. 11).

22 Mais *Histoire d'amour (derniers chapitres)* trouve un charme tout autre dans son étroite ressemblance avec le théâtre et le style durassiens : par la confusion acteur/personnage, l'imbrication transgénérique livre/spectacle et théâtre/roman, la situation du trio amoureux qui se décompose et se recompose, le choix d'une narration rétrospective comme dans *L'Éden Cinéma* et le leitmotiv du « cri dans la Ville éteinte » (*op. cit.*, p. 292) qui nous rapporte à *Juste la fin du monde* et *Le Pays lointain* comme aux œuvres de Marguerite Duras de *Moderato cantabile* aux *Yeux bleus cheveux noirs*.

23 Jean-Luc Lagarce, *Histoire d'amour (derniers chapitres), Théâtre complet*, vol. III, *op. cit.*, p. 297.

24 *Ibid.*, p. 300.

25 *Ibid.*, p. 304.

26 *Ibid.*, p. 312.

27 *Ibid.*, p. 315.

28 *Ibid.*, p. 316.

29 *Ibid.*, p. 317.

parole commune sur la ressemblance de sa fille et de son mari<sup>30</sup> ; scène 2, Catherine prend appui sur les dires d'Antoine pour prétendre que Louis n'aura pas d'enfant<sup>31</sup> ; scène 3, Suzanne reprend les paroles rassurantes et paternalistes d'Antoine ; scène 4, la mère rappelle, pour tous<sup>32</sup>, les propos qu'elle et son mari tenaient du temps des promenades dominicales<sup>33</sup> ; scène 11, Antoine imagine les opinions des autres sur sa brutalité<sup>34</sup> ; deuxième partie, scène 2, Antoine rappelle le témoignage de sa mère sur ses bagarres avec Louis<sup>35</sup> ; scène 3, Antoine reformule les reproches de Louis à l'adolescence<sup>36</sup>. Tout cela semble à première vue une répartition conséquente. Or plusieurs scènes citées ne contiennent qu'une occurrence et « au bout du compte », pour reprendre une expression lagarcienne, ce sont surtout la tirade de la mère et celle d'Antoine en deuxième partie qui chargent le texte des voix du passé qui les hante. Dans les autres cas, comme dans *Derniers Remords avant l'oubli*, la parole est peu référencée :

- a) « on dit qu'elle est exactement son portrait<sup>37</sup> [...] »
- b) « il paraissait logique, / nous nous sommes dit ça, que nous l'appelions Louis<sup>38</sup> [...] »
- c) « Elle, ta mère, ma mère, / elle dit [...] que tu as fait et toujours fait ce que tu avais à faire. Elle répète ça<sup>39</sup> [...] »
- d) « vous dites toujours ça, « on ne sait pas comment le prendre<sup>40</sup> » [...] »

Collectivisation des énonciateurs dans les exemples *a*, *b*, *d*, hyperbole généralisatrice dans les exemples *a*, *c*, *d* : ce sont des facteurs d'abstraction du dire que nous aurions déjà pu parfaitement observer dans *Derniers Remords avant l'oubli*<sup>41</sup>.

D'ailleurs comme le changement de focale entre *Derniers Remords...* et *Histoire d'amour (derniers chapitres)* multiplie les occasions favorables pour le discours rapporté du hors-scène, les personnages ajoutés dans *Le Pays lointain*, parce qu'ils appartiennent au passé de Louis (Longue date, Un Guerrier, Un Garçon, L'Amant-mort déjà, Hélène, Le Père-mort déjà) et stimulent sa parole, offrent, en comparaison avec *Juste la fin du monde*, une multitude d'emplois : rappels de faits qui éclairent la personnalité de Louis, réminiscence des défunts qui permettent de cerner l'itinéraire du protagoniste. En voici deux exemples, le premier est du discours direct au début de la pièce, bien avant les scènes que couvre aussi la trame de *Juste la fin du monde* :

Louis : Une nuit, en secret, je le lui ai dit. Je lui ai dit : « Tu es mon préféré... »

Un Garçon, tous les garçons : Tu l'as dit à tout le monde. En secret, tu l'as dit à tout le monde. A moi, en secret, tu me l'as dit, chaque fois, j'ai entendu ça<sup>42</sup>.

Le second, au style direct libre, se situerait entre la scène 1, celle des présentations, et la scène 2, celle du prénom, dans *Juste la fin du monde* :

Le Père, mort déjà : Et je me disais, lorsque je serai vieux, plus vieux, lorsque j'en aurai terminé de travailler, j'irai à Paris, mon fils aîné y habite, je lui écrirai, et je lui proposerai de venir le voir, d'aller le voir<sup>43</sup> [...].

En fait, ces exemples d'*Histoire d'amour (derniers chapitres)* et du *Pays lointain*, en tant que pièces symétriques, nous font comprendre à quel point les pièces du programme, moins « narratives » que l'on ne se plaît à le dire de la dramaturgie lagarcienne, jouent sur la rétention d'information et sont avares des révélations qui orienteraient l'intrigue (vers l'homosexualité par exemple<sup>44</sup>) et en

30 *Juste la fin du monde*, op. cit., p. 213-214 (JFM, p. 13).

31 *Ibid.*, p. 217 (JFM, p. 17).

32 *Ibid.*, p. 221, 222, 223 (JFM, p. 21, 22, 23).

33 *Ibid.*, p. 226 à 228 (JFM, p. 26-28).

34 *Ibid.*, p. 252 (JFM, p. 53).

35 *Ibid.*, p.269 (JFM, p. 67).

36 *Ibid.*, p.271 et 275 (JFM, p. 69 et 73).

37 Jean-Luc Lagarce, *Juste la fin du monde*, op. cit., p. 213 (JFM, p. 13).

38 *Ibid.*, p. 217 (JFM, p. 17).

39 *Ibid.*, p. 221 (JFM, p. 21).

40 *Ibid.*, p. 252 (JFM, p. 53).

41 La particularité de *Juste la fin du monde* réside dans le cas surprenant des usages de Louis qui anticipe sur les paroles qu'il fournira à son départ dans ses monologues (tout à fait en regard du Prologue et de l'Épilogue) : scène 5 de la première partie et scène 1 de la seconde. Cette bizarrerie cataphorique dépasse le cadre de notre étude.

42 Jean-Luc Lagarce, *Le Pays lointain*, Théâtre complet, vol. IV, op. cit., p. 289.

43 *Ibid.*, p. 336.

44 Il est amusant d'entendre *a posteriori*, quatre ans après l'écriture de *Juste la fin du monde*, le personnage seul en

réduiraient la portée.

## Les paroles immédiatement reprises par autrui

Car chez Lagarce les usages les plus fréquents du discours rapporté sont d'une autre nature, moins traditionnelle. Il s'agit de reprises de paroles qu'un autre personnage a prononcées peu auparavant et qui appartiennent donc déjà au texte dramatique et à l'espace-temps de la représentation, des paroles que le spectateur-témoin a donc déjà entendues<sup>45</sup> ; paroles immédiatement restituées par un autre personnage qui les saisit au vol, les épingle, s'en offusque ou les reprend plus ou moins à son compte. Nous pourrions ainsi dresser toute une typologie selon (et cela reste évidemment dans un premier temps à l'appréciation très subjective du lecteur et dans un second temps à l'appréciation moins subjective du spectateur aidé par l'inflexion de l'acteur et les choix de la mise en scène) la psychologie des personnages et l'état d'esprit dans lequel les plonge le contexte communicationnel. On se rappelle dans *Le Jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux, la gêne de Silvia qui se transforme en colère face aux expressions douteuses qu'utilisent son père et son frère : « galant bourguignon », « dégoûter de lui », etc<sup>46</sup>. Similaire à du discours direct rapporté, cet usage est identifié par la linguistique sous l'appellation de modalité autonymique<sup>47</sup>. Ces expressions dupliquées servent donc quatre fois : la première occurrence a une signification en usage mais le fait que celle-ci soit repérée par un autre montre qu'elle lui a servi de révélateur pour appréhender le locuteur initial et réagir à ses propos. L'expression reprise agit donc à nouveau avec son signifié dans le discours citant et en même temps révèle quelque chose sur celui qui en a souligné l'énonciation. Chacun se livre dans ce jeu de répétition : l'un par son choix d'emploi, l'autre par son tri. De là vient que ce sont des tournures ou des phrases essentielles du discours qui sont ainsi rapportées, puisque l'action dramatique s'est cristallisée autour d'elles. Nous choisissons de ne citer en exemple que des formules de reprise pour lesquelles Lagarce utilise des guillemets<sup>48</sup> comme une preuve de la prise de conscience du personnage qu'il rapporte un discours déjà tenu.

elle dit cela, que je suis taciturne, [...] « Taciturne. » Pourquoi a-t-elle dit cela, tout de suite, immédiatement, elle emploie des mots, elle n'a jamais su pourquoi, taciturne cela ne s'applique pas du tout à la situation<sup>49</sup>.

le premier d'entre vous qui répète encore une fois, une misérable toute petite fois que « j'ai toujours été ainsi », que « je n'ai jamais changé<sup>50</sup> »...

---

scène des *Règles du savoir-vivre dans la société moderne* affirmer cocassement une signification étymologique du prénom Louis : « qui s'y connaît en hommes » (*Théâtre complet*, vol. IV, *op. cit.*, p. 18).

45 Ce qui confère aux pièces de Lagarce une dimension de microcosme où les conflits se jouent en réflexivité, un théâtre de l'intimité à défaut d'être un théâtre intime dont les personnages s'analyseraient.

46 Marivaux, *Le Jeu de l'amour et du hasard*, acte II, scène 11.

47 Dans une modalité (ou connotation) autonymique, le mot (ou l'expression) est réutilisé avec son signifié (contrairement aux emplois métalinguistiques nominalisés comme ceux du dictionnaire ou des manuels de grammaire) mais le cotexte attire l'attention sur son signifiant. Jacqueline Authier-Revuz a donné le critère d'identification essentiel de ces emplois variés, le blocage de la synonymie, puisque c'est justement ce mot, déjà entendu, et pas un autre que l'on pointe (*Le Fait autonymique en discours*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 67-95).

48 Les guillemets sont une marque d'hétérogénéité dans le discours citant mais au théâtre l'acteur fera entendre des guillemets insonorifiés même si l'auteur dramatique n'a pas pris la peine d'encadrer le discours cité par des guillemets typographiques ; il en est ainsi dans cette réplique de Pierre où des indices cotextuels attestent la valeur autonymique de certains syntagmes : « vous avez attendu deux ou trois années avant d'en parler, l'écrire -, gagner ma vie, l'argent, tout ça. Subvenir à mes besoins, c'est comme cela qu'on dit. La plaisanterie, c'est ainsi que j'appelle parfois ma jeunesse, la plaisanterie devait se terminer. » (*Derniers Remords avant l'oubli*, *op. cit.*, p. 40 [DRAO, p. 43]) La dernière pièce de Jean-Luc Lagarce, *Le Pays lointain*, utilisera les italiques pour les tournures marquées comme des emplois distancés. Ainsi la scène des prénoms met la réplique d'Antoine « *Les rois de France* » en italique (*op. cit.*, p. 352) alors qu'elle ne l'était pas dans *Juste la fin du monde*. Cinq répliques plus loin, la mère ironise sur la blague de son fils cadet en reprenant la formule, à nouveau en italique ; reprise qui n'avait pas lieu dans *Juste la fin du monde*.

49 *Derniers Remords avant l'oubli*, *op. cit.*, p. 14-15 (DRAO, p. 13).

50 *Ibid.*, p. 20 (DRAO, p. 19).

« De mauvais garçons » ? C'est joli. J'aime bien t'entendre parler ainsi. Joli. Un peu faux, peut-être<sup>51</sup>.

Cela ne me gêne pas que vous m'appeliez « mon vieux ». Plein de gens le font<sup>52</sup>.

C'est incroyable, elle vient de redire « ta gueule », elle dit « ta gueule » à tout le monde, elle ne sait plus dire que ça<sup>53</sup>...

Vous voici à votre tour,/ comment est-ce que vous avez dit ?/ « prévenu contre moi<sup>54</sup> ».

il voudrait [...] ne plus rien devoir,/ autre idée qui lui tient à cœur et qu'il répète,/ ne plus rien devoir. / A qui, à quoi ? Je ne sais pas, c'est une phrase qu'il dit parfois, de temps à autre,/ « ne plus rien devoir<sup>55</sup> ».

Comment est-ce que tu as dit ? / Une « recommandation » que tu t'es fait, faite<sup>56</sup> ?

Dans nombre d'emplois, on sait que les mentions relèvent de l'ironie<sup>57</sup>, comme elle est très clairement déjouée par Louis lorsqu'Antoine répète toute une formule polie que son frère aîné vient d'énoncer :

Louis : Oui, je veux bien, un peu de café, je veux bien.

Antoine : « Oui, je veux bien, un peu de café, je veux bien. » [...]

Louis : Tu te payais ma tête, tu essayais<sup>58</sup>.

Mais chez Lagarce, cette modalité autonymique dépasse le cadre du discours rapporté puisque l'auteur fait aussi un usage assez systématique des guillemets pour marquer l'emprunt par un personnage d'un lieu commun ou d'une expression figée.

Dans le bloc plus ou moins fluide des énoncés, Lagarce greffe en effet presque systématiquement des corps qu'il circonscrit comme étrangers, par l'usage de l'italique ou de guillemets. Très manifestement, la lettre du texte vient signifier que les énonciateurs ne font pas corps avec leurs mots : ils marquent leur distance avec eux, ne les revendiquent pas pleinement. Et pour cause : si l'on se penche sur la nature de ces énoncés mis en exergue, on s'aperçoit qu'il s'agit, la plupart du temps, de matériaux de récupération<sup>59</sup>.

Julie Sermon accorde un double rôle à ces emprunts : impuissance des locuteurs à se dégager des expressions « prêtes-à-parler » qui certes le desservent en lui venant systématiquement aux lèvres mais finalement lui servent aussi à ne pas tout à fait assumer ses propos. C'est qu'un troisième rôle leur est dévolu. Souvent, ces emprunts affichent un signifiant qui n'est pas dans les usages sociolectaux de l'emprunteur et l'inadéquation (ou l'adéquation très partielle) de ce locuteur avec le signifié qui correspond à ce signifiant serait évidente lors de la verbalisation. Dans les exemples qui suivront, c'est certainement la parole de l'interlocuteur que l'on cherche à imiter mais pour autant le discours cité n'est pas anaphorique, il est mis entre guillemets comme expression éventuelle puisée dans les habitudes langagières d'autrui<sup>60</sup> :

Pierre : Je ne suis pas au courant, l'argent, je m'en souviens à peine, nous ne tenions pas de comptes, « qui mettait quoi », la part de chacun, ce n'était pas mon fort, « dans nos manières », autant que je me souviennne, et pour ma part, « quant à moi », moi, je n'ai pas changé<sup>61</sup>.

---

51 *Ibid.*, p. 41 (*DRAO*, p. 44).

52 *Ibid.*, (*DRAO*, p. 51).

53 *Derniers Remords avant l'oubli*, *op. cit.*, p. 48 (*DRAO*, p. 52).

54 *Juste la fin du monde*, *op. cit.*, p. 233 (*JFM*, p. 34).

55 *Ibid.*, p. 238-239 (*JFM*, p. 38-39).

56 *Ibid.*, p. 251 (*FM*, p. 51).

57 C'est certainement le cas de plusieurs des huit exemples qui précèdent : p. 41, 233, 251 (en fait, tous les cas de mention où l'usage n'est pas dénoncé). Il y a ironie parce que le contexte permet ici d'affirmer que le locuteur second en reprenant les mots du locuteur initial sans les contester ne prend pas pour autant la responsabilité de cette utilisation « et, bien plus, qu'il la tient pour absurde » (Oswald Ducrot, *Le Dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984, p. 211) ou du moins déplacée. Du coup, en énonçant les propos du locuteur initial, il prend celui-ci pour cible de sa moquerie avec la complicité des autres personnages et du public, bien sûr.

58 *Juste la fin du monde*, *op. cit.*, p. 242 (*JFM*, p. 42).

59 Julie Sermon, « L'entre-deux lagarcien : le personnage en état d'incertitude » in *Problématiques d'une œuvre I*, Colloque de Strasbourg, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007, p. 63.

60 Il s'agit quasiment des îlots textuels par lesquels dans un récit l'énonciateur cherche à imiter la parlure de ses personnages.

61 *Derniers Remords avant l'oubli*, *op. cit.*, p. 15 (*DRAO*, p. 13).



Antoine : Oh, toi, ça va, « la Bonté même<sup>62</sup> » !

Le degré d'adéquation avec le signifié est difficile à établir : Pierre isole des expressions qui pourraient lui convenir puisqu'elles incarnent ce qu'il veut dire, en revanche Antoine est très proche de l'antiphrase. Ce qui néanmoins rapproche ces emplois, outre les guillemets, c'est leur fonctionnement semi lexicalisé, proverbial, collocatif, stéréotypé.

En l'absence de marques explicites de désaccord de l'énonciateur 1 avec le point de vue stéréotypé de l'énonciateur 2, le narrateur (et, au-delà l'écrivain) procède à une surcharge stéréotypique pour faire entendre [marques intonatives à l'oral] par cette exagération du point de vue sa distance avec les stéréotypes de l'énonciateur 2<sup>63</sup>.

Dans certaines expressions entre guillemets, il est même parfois difficile d'identifier le locuteur potentiel et par voie de conséquence le spectateur perçoit assez mal qui est la cible du processus ironique enclenché. Ce qui semble évident, c'est que par cette mise entre guillemets l'énonciateur sans forcément inclure son interlocuteur s'exclut, lui, en tous les cas, de manière patente :

Hélène : Il est vrai que tu n'as jamais été un homme très... comment dire ? « joues rouges », « bonnes grosses joues rouges<sup>64</sup> ».

Tout en employant cette expression stéréotypée à bon escient, Hélène va, par sa glose, la marquer comme un cliché ironisé. La stéréotypie et les collocations que les personnages déjouent participent d'une observation méprisante sur la routine des conversations et le ridicule du langage. La pièce hilarante *Les Règles du savoir-vivre dans la société moderne* en donne un exemple cynique au moment de l'enterrement, à la toute fin de l'exposé : « Le corbillard s'ébranle, les corbillards s'ébranlent toujours, ce sont des mots qui vont très bien ensemble<sup>65</sup>. »

L'ironie est donc toujours de mise et elle nous semble contaminer le dialogue comme pour contrecarrer toute tentation d'échange solennel et sincère. Louis<sup>66</sup> et son sourire, si difficile à interpréter, pervertissent la communication : « Tu ris<sup>67</sup> », « ne te moque pas de moi<sup>68</sup> », lui reproche sa sœur Suzanne par des didascalies internes. Dans les fragments 25 et 26 de *Derniers Remords avant l'oubli*, Pierre emploie face à Anne puis à son mari, Paul, les mêmes tournures ironiques. Pressentant les remontrances, il préfère les solliciter en adoptant une attitude provocante. Anne compare ses plaisanteries à une « toute petite ironie impuissante<sup>69</sup> ».

On voit à quel point parler, se confier fait prendre des risques. La parole pour Lagarce nous met à découvert et en nous confiant nous prêtons le flanc aux œillades et aux ripostes condescendantes ou franchement hostiles d'autrui qui nous parodie.

### **Les paroles immédiatement reformulées par soi-même**

C'est pour cette raison que par gêne ou peur d'être mal jugés les personnages de Lagarce portent assez systématiquement un commentaire d'insuffisance sur leurs propres formulations :

Paul : [...] Cela ne se passe pas si mal, c'est moins grave que nous ne pouvions l'espérer. L'espérer ce n'est pas le mot<sup>70</sup>.

Pierre : [...] Lorsque ta mère était plus jeune... Un coup de vieux terrible, ce genre de début, « lorsque ta mère était plus jeune<sup>71</sup>... ».

Catherine : [...] puisque vous n'aurez pas de fils, / il était logique / (logique, ce n'est pas un joli mot pour une chose à l'ordinaire heureuse et solennelle<sup>72</sup>) [...]

62 *Juste la fin du monde*, op. cit., p. 267 (JFM, p. 65).

63 Alain Rabatel, « Un paradoxe énonciatif », in *Le Fait autonymique en discours*, Jacqueline Authier-Revuz (dir.), p. 277.

64 *Derniers Remords avant l'oubli*, op. cit., p. 22 (DRAO, p. 23).

65 *Les Règles du savoir-vivre dans la société moderne*, op. cit., p. 46.

66 « L'ironie est revenue, elle me rassure et me conduit à nouveau » (p. 243 [JFM, p. 43]).

67 *Juste la fin du monde*, op. cit., p. 220 (JFM, p. 20).

68 *Ibid.*, p. 224 (JFM, p. 24).

69 *Derniers Remords avant l'oubli*, op. cit., p. 49 (DRAO, p. 54).

70 *Ibid.*, p. 29 (DRAO, p. 30)].

71 *Ibid.*, p. 29 (DRAO, p. 30).

72 *Juste la fin du monde*, op. cit., p. 217 (JFM, p. 17).

Parce que les mots qu'ils ont choisis dans un premier temps leur semblent inadéquats, parce qu'ils craignent que leurs interlocuteurs y découvrent une connotation qu'ils ne souhaitaient pas inclure, Paul, Pierre, Catherine et les autres, indistinctement, indépendamment de leur capacité intellectuelle à maîtriser le lexique, se reprennent, tentant de rectifier ou d'atténuer l'impression qu'ils viennent de donner en montrant qu'ils en ont conscience et que leur maladresse lexicale était involontaire, inconsciente. La répétition métalinguistique d'un mot ou d'une expression que l'acteur a préalablement proféré nous éloigne évidemment du discours rapporté *stricto sensu* mais ces phénomènes de rétractation sont si fréquents chez Lagarce qu'ils entrent de plein droit dans ses idiolectes scripturaux quand la démarche courante des dramaturges serait plutôt de ne pas faire hésiter et buter leurs personnages sur les mots et de rendre fluides les dialogues, comme ils ne le sont pas dans la vie ordinaire.

Commentaire du dire mais aussi vigilance du dire : pour éviter d'être corrigés, les personnages adoptent une langue où se manifeste une tendance à l'hypercorrection :

je suis certainement la personne qui fait (qui fasse?), qui fait le moins d'histoires<sup>73</sup>

Je lui expliquais seulement pourquoi je m'étais permis - permise ? - cette expression : taciturne<sup>74</sup>.

c'est une idée auquel, à laquelle, une idée à laquelle il tenait<sup>75</sup>

avant même que nous nous marions, mariions<sup>76</sup> ?

et ce n'est pas être méchante / (méchante, peut-être ?) / et ce n'est pas être méchant, oui<sup>77</sup> [...]

une « recommandation » que tu t'es fait, faite ? Merde<sup>78</sup>.

Cette utilisation littéraire des scories du langage qui se confond avec une attitude langagière courante que la sociolinguistique a dégagée depuis bien longtemps<sup>79</sup> pourrait relever d'un effet de réel stylistique.

Les rétractations et les solécismes que nous venons d'envisager sont à inclure dans ce pli de la rectification qui chez Lagarce entrave le texte dramatique comme un parti-pris littéraire. Il s'agit d'autocorrection, figure de l'épanorthose par laquelle le locuteur revient sur ses propos pour en retrancher une partie, y faire un complément ou les réagencer. Les répliques de Catherine sur les rois de France et le prénom des premiers nés dans la scène 2 de *Juste la fin du monde* sont déjà fort célèbres et à ce titre exemplaire. Le texte bégaie et une seule phrase peut atteindre 17 versets ou 24 lignes<sup>80</sup>. Pour envisager ce trait d'un point de vue plus grammatical, nous pourrions citer quelques-uns des tics les plus abondants avec lesquels joue l'auteur :

- passage du singulier au pluriel : « c'est le contact humain, les contacts humains<sup>81</sup> »
- passage du singulier au pluriel en matière pronominale, collectivisation des locuteurs ou des destinataires : « tu préfères peut-être que je sorte ? Vous préférez peut-être que je sorte<sup>82</sup> ? »
- expansion du nom : « sur la couverture, grosse couverture verte et rouge<sup>83</sup> »
- suite synonymique : « on ne devrait jamais se lâcher, / serrer les coudes, comment est-ce qu'on dit ? / s'épauler<sup>84</sup> »
- changement du temps verbal : « Parfois tu nous envoyais des lettres, / parfois tu nous

73 *Derniers Remords avant l'oubli*, op. cit., p. 15 (DRAO, p. 14).

74 *Ibid.*, p. 20 (DRAO, p. 20).

75 *Juste la fin du monde*, op. cit., p. 216 [JFM, p. 16]

76 *Ibid.*, p. 226 (JFM, p. 26).

77 *Ibid.*, p. 233 (JFM, p. 33).

78 *Ibid.*, p. 251 (JFM, p. 51).

79 Dès qu'un locuteur se sent surveillé (par exemple lorsqu'on branche devant lui un appareil d'enregistrement ou qu'il se trouve devant des interlocuteurs qui lui sont hiérarchiquement ou intellectuellement supérieurs), il a tendance à utiliser une langue proche d'un bon usage (la représentation qu'il en a) qu'il ne maîtrise pas toujours et il prend des risques en n'utilisant plus sa prose habituelle et en employant des tournures syntaxiques ou des lexèmes dont il vient à douter dès qu'énoncer : paradoxalement, pataqués, solécismes, maladroites peuvent affluer alors que le locuteur fait des efforts.

80 *Juste la fin du monde*, op.cit., p. 217 (JFM, p. 17).

81 *Derniers Remords avant l'oubli*, op. cit., p. 30 (DRAO, p. 31).

82 *Ibid.*, p. 20 (DRAO, p. 19).

83 *Ibid.*,p. 228 (JFM, p. 28).

84 *Ibid.*,p. 270 (JFM, p. 68).

envoies des lettres<sup>85</sup> »

- insertion d'un verbe de modalisation : « même si tu ne l'avoues pas jamais / même si tu ne devais jamais l'avouer<sup>86</sup> »
- insertion d'un adverbe : « c'est loin, immensément loin<sup>87</sup>... »
- substitution d'un terme à un autre : « tu le sais totalement (non, pas « totalement », parfaitement), tu le sais parfaitement<sup>88</sup> »

Comme les phénomènes d'hypercorrections, ces réajustements systématiques du dire pourraient donc entrer dans une stratégie mimétique de la réalité<sup>89</sup>. Il s'agirait de *faire vrai* au cœur même du texte théâtral par le langage. L'absence de décor et de précisions quant aux déplacements des personnages (mouvements sur le plateau, entrées et sorties) facilite chez Lagarce les enchaînements de scène et ne met au jour dans le drame qu'une parole quintessenciée, épurée des prétextes évoqués par le théâtre traditionnel par souci de vraisemblance. Cette permission que s'autorise l'auteur n'est pas négligeable dans l'impression générale que nous offrent ses pièces d'un théâtre verbal, intense et poétique. Mais si Lagarce ne sacrifie pas à la vraisemblance scénique par le biais d'une continuité temporelle<sup>90</sup>, il semble vouloir par le truchement d'une parole balbutiante, sans cesse en quête de la bonne formulation, atteindre un langage dramatique réaliste ; certainement, plus qu'à un effet de réel, les reformulations multiples qui jalonnent le dialogue servent à circonscrire la psychologie des personnages et à stigmatiser la difficulté de leur communication, alourdie de contraintes sociales. Pourtant chaque réplique par sa maladresse, son manque d'à-propos, ses différences d'avec la prototypique verve marivaudienne, semble imiter en partie un parler vrai. Nous n'oublions pas avec Pierre Larthomas que ces effets de réel stylistique restent une reconstruction savante, une représentation littéraire du parler vrai. Et il suffirait pour le prouver de citer Larthomas à propos de l'usage du passé simple au théâtre :

Le passé simple, qui n'existe pas dans la conversation courante, est, de ce fait, rare et même très rare, au théâtre. Mais il permet des effets trop précieux à l'auteur dramatique pour que ce dernier se prive d'un élément si efficace. Le spectateur, de son côté, rencontre trop souvent ce temps dans la langue écrite pour ne pas être sensible à ses valeurs, d'autant plus remarquables au théâtre que les personnages, en l'employant, ne parlent pas comme on parle dans la vie.<sup>91</sup>

Or dans *Juste la fin du monde*, ce ne sont pas moins de trois personnages qui utilisent ce temps désuet contre toute logique mimétique :

Suzanne : il me le confirma lorsqu'il pensa<sup>92</sup> [...]

Louis : je me réveillai<sup>93</sup>

---

85 *Ibid.*, p. 219 (*JFM*, p. 19).

86 *Ibid.*, p. 218 (*JFM*, p. 18).

87 *Derniers Remords avant l'oubli*, *op. cit.*, p. 13 (*DRAO*, p. 12).

88 *Ibid.*, p. 16 (*DRAO*, p. 15).

89 « parce que le temps presse, parce que parler constitue un acte complexe dont nous ne maîtrisons pas toujours les mécanismes, parce que le dialogue, du fait même qu'il est dialogue, suppose certains accidents, parce que nous ne savons pas toujours utiliser convenablement les ressources que nous fournit la langue, parce que nous sommes dans une certaine mesure inhibés par le désir de convaincre ou la crainte de choquer, parce qu'enfin, comme l'a montré Freud, l'inconscient intervient tout à coup pour brouiller les cartes, [...] c'est parce que nous avons conscience des manques de notre parole et des accidents du langage qu'est si importante à dégager la notion de *rectification*. Car nous éprouvons sans cesse le désir de modifier un résultat qui ne correspond pas à notre attente ; en complétant notre énoncé, en remplaçant un mot par un autre, en mettant en valeur après coup ce qui risquait de passer inaperçu, en montrant à notre interlocuteur qu'il a mal compris. » (Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique*, Paris, PUF, 1972, coll. « Quadrige », p. 217)

90 La critique lagarcienne a déjà largement exploité la notion de fragments elliptiques ou d'extraits en alternance : « Il n'y a pas de ruptures nettes entre les séquences, seulement une continuité, comme si l'on avait, dans ces parenthèses [celles de *Derniers Remords avant l'oubli* mais aussi *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, par exemple], ôté un morceau de texte ou éliminé le raccord entre les fragments. » (Patrice Pavis, *Le Théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres sup. », 2011, p. 165). Lagarce pourrait s'être inspiré de son goût cinématographique pour le montage filmique : les faux raccords de Jean-Luc Godard ou la délinéarisation de l'intrigue chez Bertrand Blier.

91 Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique*, Paris, PUF, 1972, coll. « Quadrige », p. 206.

92 *Juste la fin du monde*, *op. cit.*, p. 221 (*JFM*, p. 21).

93 *Ibid.*, p. 231 (*JFM*, p. 31).

Antoine : je dus encore être le responsable<sup>94</sup> .

Les reformulations immédiates sont donc plutôt des révélateurs psychologiques. On ne se corrige pas pour soi-même mais pour mieux convaincre le destinataire ou se couler dans son mode de pensée :

Suzanne : Antoine et Catherine, avec les enfants / [...] ont une petite maison, pavillon, j'allais rectifier, / je ne sais pas pourquoi tu dois aimer (ce que je pense) / tu dois aimer ces légères nuances, petite maison, bon<sup>95</sup> [...].

La parole policée des personnages qui se retrouvent après plusieurs années de séparation les laisse sur leur faim : le contexte familial ou social tend le dialogue, la présence (dans les deux pièces) de personnages qui ne se connaissaient pas auparavant (Anne, Lise et Antoine dans *Derniers Remords...*, Catherine dans *Juste la fin du monde*<sup>96</sup>) oblige à ne pas recommencer exactement de l'endroit où l'on en était resté, il faut se réacclimater à la conversation qui s'est depuis des lustres interrompue et cela paraît d'autant plus délicat que des inconnus, des pièces rapportées sont là (Lagarce insiste suffisamment sur les scènes de présentation<sup>97</sup> au début des deux pièces pour mettre à l'esprit de son spectateur cet état de fait : il y a eu pendant l'absence et l'éloignement une recomposition de la distribution), tout près, mises à peu près au courant et qui attendent que les choses qui doivent être dites se disent enfin. C'est le sens de deux ou trois scènes intermédiaires où Hélène vient rendre compte de l'avancée des pourparlers du trio à Antoine (fragment 20), puis à Lise (fragment 22), où Paul fait de même avec Anne (fragment 13). Il y a donc frustration des personnages qui savent d'avance que la communication sera compliquée<sup>98</sup> à cause de l'obligation du protocole<sup>99</sup>, la fuite du temps (les années de séparation, temps du hors-texte, et la progression de la journée dominicale, temps de la représentation), le souci d'organiser un futur différent pour éviter de reparler du passé ; mais personnages qui, en même temps, ne peuvent solder le « contentieux de l'absence »<sup>100</sup> qu'en passant par une confession ou une mise au point : c'est Pierre qui cherche à

94 *Ibid.*, p. 275 (*JFM*, p. 73).

95 *Ibid.*, p. 221-222 (*JFM*, p. 22).

96 D'ailleurs les prénoms d'Anne et Catherine sont confondus dans *Derniers Remords avant l'oubli* (p. 17 [*DRAO*, p. 16]) par Antoine qui a donc connu lui aussi, comme l'Antoine de *Juste la fin du monde*, une Catherine « légèrement en retrait ».

97 Bien sûr ces scènes protocolaires où les personnages lagarciens se retrouvent ou se découvrent, en prenant place au début du spectacle, servent, dans la plus pure tradition dramatique, d'exposition à l'intrigue : « il appartient [...] aux personnages de co-construire narrativement la fiction en accomplissant la fonction de régie informative, telle qu'elle porte sur la fable et ses enjeux, le cadre spatio-temporel, les personnages, l'intrigue... On peut y voir l'une des preuves manifestes de l'irréductibilité des dialogues théâtraux aux conversations ordinaires. On notera, à ce propos, que les personnages, en particulier dans les moments d'exposition, s'interpellent, se nomment, se désignent, se décrivent... ou co-référent à un espace-temps fictif qu'ils co-déterminent . » (André Petitjean, « Texte dramatique et sciences du langage » in *La Lettre et la scène*, Claire Despierres et alii (dir.), Dijon, EUD, coll. « Langages », p. 30). Mais elles sont également une marque de fabrique du théâtre verbal lagarcien qui « met tout de suite tout le monde en présence. La situation d'énonciation éclate en un enchevêtrement d'énonciations particulières qui se croisent, succèdent, juxtaposent à un rythme effréné. » (Bertrand Chauvet, *Juste la fin du monde, Nous, les héros, Jean-Luc Lagarce*, SCEREN -CNDP – Pièce (dé)montée, 2007, p. 20)

98 « Antoine : Rien jamais ici ne se dit facilement. » (*Juste la fin du monde*, 1999, p. 273).

99 Protocole qui les enchaîne mais auquel ils semblent tenir comme une garantie que la situation ne dégénèrera pas ; protocole que l'on retrouve dans le fragment 27 de *Derniers Remords avant l'oubli* entre Antoine, sur le départ, qui répète trois fois la même formule de politesse et Pierre qui attise la rancœur de Paul en insistant sur l'impolitesse d'Hélène (p. 52-53 [*DRAO*, p. 57-58]). Citons encore le grand-père de *Nous, les héros (version sans le père)* qui regrette amèrement qu'il n'y ait pas eu de discours pour ce repas de fiançailles.

100 Jean-Pierre Thibaudat, *Jean-Luc Lagarce*, Culturesfrance Éditions, 2007, p. 46. Citons un paragraphe où le journaliste un peu plus loin revient sur la situation de *Juste la fin du monde* et en éclaire la répartition des actes de langage : « “Le Fils” (aîné toujours) ne va pas raconter toutes ces années passées loin de chez lui ; s'il est bien le héros, ce sont les autres qui parlent. Son retour, sa présence, volontiers muette, libèrent les paroles longtemps enfouies. Ce sont des monologues éperdus et incisifs, un flot de mots que sa sœur Suzanne, sa mère puis son frère Antoine – à deux reprises, à la fin de la première partie et de la seconde partie – adressent à Louis, pages qui comptent parmi les plus belles écrites par l'auteur. » (*Ibid.*, p. 51) Il faudrait bien sûr redéfinir ces tirades qui ne sont pas des monologues ni dans leur fonctionnement ni dans leur fonction et nous pourrions parler de « quasi-monologue intérieur » à l'instar des exemples que donne Anne Ubersfeld (« Le quasi-monologue dans le théâtre contemporain » in *Études théâtrales*, n° 19, 2000). En tous les cas, tels que les recense Thibaudat, ces quasi-monologues intérieurs restent profondément dialogiques dans la mesure où ils se confrontent les uns aux autres,

savoir auprès de Lise ce qu'Hélène a dit sur lui (fragment 14<sup>101</sup>), c'est Louis qui veut se persuader qu'Antoine a « prévenu contre lui » Catherine et l'interroge après s'être étonné de ce silence que lui-même privilégie tant (scène 6<sup>102</sup>).

Il y a alors un paradoxe entre d'un côté les « précautions oratoires et circonlocutions délicates<sup>103</sup> » (produits de la gêne, de la maladresse ou au contraire du souci de clarté, de la peine à avouer), la tentation de régler les comptes et de mettre tout à plat et de l'autre les accusations de paroles dérangeantes<sup>104</sup>, inutiles<sup>105</sup>, « désagréables<sup>106</sup> », « abruptes »<sup>107</sup> ou « brutales »<sup>108</sup>, qui obligent encore davantage les personnages à se réfréner, qui les condamnent au mutisme. Ce qui semble un résultat de ce paradoxe, ce sont les éclats de voix : « Merde<sup>109</sup> », « Ta gueule<sup>110</sup> », « Fous-nous la paix<sup>111</sup> », « Tais-toi<sup>112</sup> ». Double valeur de ces écarts verbaux en langage trivial : d'une part ils interviennent soudainement pour faire taire autrui, comme une fin de non-recevoir, et entraînent le silence, enlisent encore plus la communication<sup>113</sup> ; d'autre part ils agissent comme des pulsions hargneuses que le locuteur, englué dans sa parole contenue, ne peut plus retenir et, censés le libérer, ils enveniment le conflit et provoquent la fuite. « Rien de ce qui se dit ne pardonne. C'est là le poème », commente Joël Jouanneau qui mit en scène *Juste la fin du monde* en 2000 au Théâtre de la Colline<sup>114</sup>.

## Les paroles en question

Comme l'analyse Eric Duchâtel dans un article consacré aux ellipses chez Jean-Luc Lagarce, le verbe *dire* dans toute la simplicité sémantique de son hyperonymie<sup>115</sup> est d'une « extraordinaire fréquence : on peut en compter, au bas mot, deux cents occurrences<sup>116</sup>. » Nous venons d'observer un grand nombre de ces emplois à travers les discours rapportés traditionnels, les modalités autonymiques ou les rectifications. Il reste néanmoins un important pourcentage du corpus qui fréquente les structures interrogatives. Aucun discours n'est alors verbalisé puisque dans tous les cas la parole à laquelle on réfère apparaît sous une forme pronomiale induite<sup>117</sup> : soit un pronom

---

revenant chacun à leur manière sur une frange du récit familial. Ils sont en quelque sorte des versions différentes du passé ; dans la mesure où ils se confortent également : ainsi la tirade de la mère dans *Juste la fin du monde* (scène 4 de la première partie) assimile ce que Suzanne a dit dans la scène précédente et ce qu'Antoine dira un peu plus loin.

101 *Derniers Remords avant l'oubli*, op. cit., p. 29-30 (DRAO, p. 30-31).

102 *Juste la fin du monde*, op. cit., p. 231 à 234 (JFM, p. 31-34).

103 Jean-Luc Lagarce, *Les Règles du savoir-vivre dans la société moderne*, Théâtre complet, vol. IV, op. cit., p. 26.

104 La question insistante d'Anne sur la fille aînée d'Hélène et Antoine (p. 47 [DRAO, p. 51]).

105 « Pierre : Admettons que j'ai entendu tout cela. / Allez-vous-en, laissez-moi tranquille. » (p. 50 [DRAO, p. 55])

106 Même la douce et compréhensive Anne s'interroge sur la dimension « désagréable » de ses propos (p. 46 [DRAO, p. 50]). Dans *Juste la fin du monde*, c'est Suzanne qui utilisera cet adjectif pour qualifier les propos de son frère (p. 266 [JFM, p. 64]).

107 *Juste la fin du monde*, op. cit., p. 236 (JFM, p. 36).

108 *Ibid.*, p. 236 (JFM, p. 37), p. 267 (JFM, p. 65).

109 *Juste la fin du monde*, op. cit., p. 218 (JFM, p. 18), p. 241 (JFM, p. 41).

110 *Derniers Remords avant l'oubli*, op. cit., p. 44 (DRAO, p. 48), p. 48 (DRAO, p. 52) ; *Juste la fin du monde*, op. cit., p. 234-235 (JFM, p. 34-35), p. 260 (JFM, p. 35).

111 *Derniers Remords avant l'oubli*, op. cit., p. 46 (DRAO, p. 50) ; *Juste la fin du monde*, op. cit., p. 212 (JFM, p. 12).

112 *Ibid.*, p. 24, (DRAO, p. 25).

113 « C'est le silence commandé quand la parole serait trop criante, trop vulgaire. Impudique, blessante, laide. » Bertrand Chauvet, « L'utopie du singulier », *Juste la fin du monde*, Nous, les héros, Jean-Luc Lagarce, SCEREN – CNDP – Pièce (dé)montée, 2007, p. 11.

114 *Juste la fin du monde*, Nous, les héros, Jean-Luc Lagarce, SCEREN – CNDP – Pièce (dé)montée, 2007, p. 48.

115 Dans le champ sémantique des verbes de la parole, les sèmes spécifiques sont neutralisés pour l'hyperonyme *dire*, autrement dit les connotations que le cotexte lui confère lors de ses multiples occurrences restent subjectives. Notons que ces répétitions massives du verbe *dire* peuvent jouer le rôle rythmique de refrain comme le circonstant *l'année d'après* fait matrice dans le prologue de *Juste la fin du monde*.

116 Eric Duchâtel, « comment est-ce qu'on dit ? / elliptiques », *Juste la fin du monde*, Nous, les héros, Jean-Luc Lagarce, SCEREN – CNDP – coll. « Pièce (dé)montée », 2007, p. 35-37.

117 Pronom anaphorique ou cataphorique.

personnel comme dans « comment le dire ? », soit un pronom démonstratif dans des tours comme « pourquoi dis-tu cela ? », soit un pronom interrogatif du type « qu'est-ce que j'ai dit ? ». De fait, ces trois interrogations sont les trois catégories que Lagarce abreuve essentiellement (des tournures interrogatives avec *dire* qui auraient une autre fonction sont très exceptionnelles) :

- comment le dire ? = Question à soi-même sur la validité du dire (souvent en liaison avec un emploi autonome<sup>118</sup>).
- pourquoi dis-tu cela ? = Demande de précision (teneur et surtout cause) sur le dire d'autrui (accessoirement sur celui d'un tiers<sup>119</sup>).
- qu'est-ce que j'ai dit ? = Fausse question équivalant à la dénégation ou à l'exclamation<sup>120</sup>.

Or ces trois questions prototypiques du théâtre lagarcien offrent des enchaînements qui fondent des micro-structures systématiques de ses intrigues : quelqu'un cherche comment dire ce qu'il a à dire, un autre lui demande (choqué ou seulement curieux) ce qu'il a dit ou pourquoi il a dit cela ou pourquoi il a dit cela comme ça et devant la proportion que prennent les mots, on finit par se demander ce que l'on a bien pu dire pour que la boule de neige finisse par nous écraser, on finit par démentir les propos ou les intentions qu'autrui leur prête.

Un peu hâtivement, Jean-Pierre Thibaudat écrit : « “Comment dire ?” la question beckettienne, première et ultime, est familière aux personnages de Lagarce (nombreuses occurrences<sup>121</sup>). » Mais ce n'est justement que la première étape d'une suite interrogative qui finit sempiternellement par des reproches. Alors la question de Lagarce serait plutôt « comment ne pas dire ? » : question nullement rhétorique mais tout à fait insoluble. Comment ne pas parler, ne pas céder à la parole, ne pas se laisser tenter par cette si complexe mais si accessible consolation des mots vengeurs quand tout conspire à nous troubler ? Ou, une fois que l'on a conscience des risques de la confession, comment faire accepter à autrui que l'on veut garder le silence ? C'est le terrible vœu d'Antoine à la fin de la première partie de *Juste la fin du monde* : « je me taisais pour donner l'exemple<sup>122</sup>. » Devise que ses longues répliques de la seconde partie démentiront. C'est le parti-pris du Louis qui revient après tant d'années d'absence, au risque qu'il ne puisse pas dire non plus ce qu'il est venu annoncer solennellement pour garder l'illusion d'être son « propre maître<sup>123</sup> ». C'est aussi l'excuse d'Hélène pour ses mensonges du passé :

Vous êtes tellement compliqués, il faut toujours une réponse à tout. Se taire ce n'était pas possible, d'autres questions encore : Pourquoi ne parles-tu pas ? Ce n'était pas possible, admissible et la guerre avec vous, dire les choses, avec violence, je ne crois pas que j'aurais eu la force<sup>124</sup>.

Il est hélas impossible de se taire. Face à l'obligation de parler, il n'y a que quatre remèdes<sup>125</sup> pour imposer le mutisme : le sourire (Hélène par le passé, Louis aujourd'hui) qui frustre mais rassure l'entourage, la tricherie (l'Antoine de *Juste la fin du monde*, Louis selon l'accusation de son frère, Hélène par le passé), le cri ou l'injure qui libèrent (Hélène, l'Antoine de *Juste la fin du monde*, Suzanne, Louis n'y parvient pas) ou la fuite (Hélène par le passé et à la fin de *Derniers Remords...*, Louis par le passé et aujourd'hui).

Et pourtant mieux vaudrait se taire puisque toute réplique supplémentaire « donne un tour d'écrou à cette machine déceptive de l'échange<sup>126</sup> ». Le discours de la mère (I, 4) dans *Juste la fin du monde* est assez représentatif de cette parole nocive : le souvenir heureux des balades familiales y devient progressivement dangereux. « Je me tais », dit-elle mais elle continue et finit par blesser son

118 Deux occurrences p. 22 (*DRAO*, p. 22).

119 *Derniers Remords avant l'oubli*, op. cit., p. 12, 13, 14, 16, 20, 22, 30, 44, 48 (*DRAO*, p. 10, 11, 13, 14, 19, 22, 31, 48, 52) ; *Juste la fin du monde*, op. cit., 255, 260 (*JFM*, p. 55, 60).

120 *Derniers Remords avant l'oubli*, op. cit., p. 43, 53 (*DRAO*, p. 53, 58) ; *Juste la fin du monde*, op. cit., 212, 213, 214, 216, 241, 266, 267 (*JFM*, p. 12, 13, 14, 16, 41, 64, 65).

121 Jean-Pierre Thibaudat, *Jean-Luc Lagarce*, Paris, Culturesfrance Éditions, 2007, p. 78.

122 *Juste la fin du monde*, 1999, p. 253 (*JFM*, p. 54).

123 *Ibid.*, Prologue, p. 208 (*JFM*, p. 8).

124 *Derniers Remords avant l'oubli*, op. cit., p. 27 (*DRAO*, p. 28).

125 Le cinquième serait la mort.

126 Eric Duchâtel, « comment est-ce qu'on dit ? / elliptiques », art. cit., p. 37.

entourage : « ce n'est pas méchant ce que je dis<sup>127</sup> ». Non, pourtant chacun s'est senti accusé :

Antoine : C'est notre faute

Suzanne : Ou la mienne<sup>128</sup>

Pris en défaut d'avoir finalement trop parlé, les personnages se déjugent ou reviennent sur leur intention. C'est ce qui explique le couplage abondant du verbe *dire* avec le pronom indéfini *rien*. Après coup, on minimise les paroles blessantes ; par avance, on se disculpe de vouloir peiner l'autre par inadvertance : « je ne dis pas ça méchamment », précisent Anne ou Antoine dans *Derniers Remords*<sup>129</sup>... sous une forme à peu près identique ). Comme Pierre le suggère, toute parole retenue qui enfin nous échappe contient sa dose de « méchancetés accumulées<sup>130</sup> » et l'expérience en a été faite par la tirade d'Hélène au fragment 11, sur laquelle les deux anciens compagnons reviennent au fragment 19 : « Elle disait cela pour abîmer<sup>131</sup> » .

## Conclusion

La parole qui se voudrait toujours mise au point (individuellement ou collectivement) reste vaine et, dégradant toutes les fonctions du langage, elle n'a plus mission que de servir aux spectateurs pour discriminer les personnages et enfermer chacun d'eux, vis-à-vis des autres, dans un système d'incompréhension dévastateur. Ils aimeraient avec passion pouvoir vider leur sac, faire un aveu et ne plus tricher ou ne plus se retenir et par des brèches authentiques ils expriment leur vérité et l'encadrent comme si pour une fois les idées et les sentiments avaient trouvé leur juste expression : « c'est ce que je veux / voulais / souhaitais / dire. » Démarche solennelle et idéale qui a pu donner l'illusion à la critique que le théâtre lagarcien cherchait la paix de la réconciliation et donnait l'exemple d'une quête de convivialité par l'aveu et la confession :

Anne à Pierre : Ce que je voudrais que vous sachiez<sup>132</sup>

Hélène à Pierre et Paul : Ce qu'il faut savoir et ce qu'il faut ajouter . C'est ce que j'ai voulu dire<sup>133</sup>.

Hélène à Antoine : Ne t'inquiète pas, c'est ce que je voulais te dire<sup>134</sup>

Anne à Pierre : Ce que je souhaite dire<sup>135</sup>

Paul à Pierre : Tu n'es pas quelqu'un de bien. Je voulais te dire ça<sup>136</sup>.

Suzanne à Louis : Ce que je veux dire, c'est que tout va bien et que tu aurais eu tort, / en effet, / de t'inquiéter<sup>137</sup>.

La mère : ce que j'essaie de dire<sup>138</sup> / ce que je veux dire<sup>139</sup>

Louis à Antoine : Ce que je voulais dire<sup>140</sup>

Antoine à Louis : ce que je veux dire et tu ne pourrais le nier si tu voulais te souvenir avec moi, / ce que je veux te dire<sup>141</sup>

---

127 *Juste la fin du monde*, op. cit., p. 228 (JFM, p. 28-29).

128 *Ibid.*, p. 229 [JFM, p. 29]).

129 *Derniers Remords avant l'oubli*, op. cit., p. 24, et p. 38 ou p. 44 (DRAO, p. 24, 40, 48).

130 *Ibid.*, p. 51 (DRAO, p. 55).

131 *Derniers Remords avant l'oubli*, op. cit., p. 38 [DRAO, p. 41]). Notons une reprise du verbe *abîmer* en emploi absolu dans un grief d'Anne à l'encontre de Pierre (p. 49 [DRAO, p. 54 ]) et dans le monologue de Louis (I, 10, p. 244 [JFM, p. 45]).

132 *Derniers Remords avant l'oubli*, op. cit., p. 25 (DRAO, p. 26).

133 *Ibid.*, p. 28 (DRAO, p. 29).

134 *Ibid.*, p. 39 (DRAO, p. 42).

135 *Ibid.*, p. 50 (DRAO, p. 55).

136 *Ibid.*, p. 42 (DRAO, p. 46).

137 *Juste la fin du monde*, op. cit., p. 224 (JFM, p. 24).

138 *Ibid.*, p. 228 (JFM, p. 28).

139 *Ibid.*, p. 236 (JFM, p. 36).

140 *Ibid.*, p. 247 (JFM, p. 48).

141 *Ibid.*, p. 271 (JFM, p. 69-70).

Louis en épilogue : (et c'est cela que je voulais dire<sup>142</sup>)

Mais même cette parole dont le locuteur assure qu'elle couvre au plus près son désir reste l'objet de méprise ou de mépris de la part des autres interlocuteurs. Mépris du silence ou du sourire, mépris de la fuite ou de la colère<sup>143</sup>. Méprise sur le sujet de la conversation : Louis refuse de parler de l'homosexualité (scène 2 de la première partie<sup>144</sup>, et voudrait parler de sa mort prochaine, sans évoquer le passé, peut-être, mais Antoine ne parle que de cela (le passé avec son frère, l'homosexualité de celui-ci et les frustrations et les responsabilités qui se sont ensuivies pour lui). Antoine reproche à Louis d'avoir accaparé le monopole de la souffrance filiale<sup>145</sup> ; Louis reproche à Antoine de l'avoir laissé partir<sup>146</sup> ; Antoine reproche à Louis d'avoir quitté le navire et de lui laisser la responsabilité de la famille<sup>147</sup> : blessures d'amour et d'amour-propre dont l'aveu complexifie la douleur sans la guérir, comme le prévoit Antoine à la dernière scène, alors qu'il ne sait pas encore que son frère va mourir et qu'il se reproche déjà « les phrases qu' [il a] dites<sup>148</sup> »<sup>149</sup>.

C'est donc bien, au double sens de ce terme polysémique, la *vanité* de dire que mettent en scène les spectacles de Jean-Luc Lagarce, orgueil et inutilité, jusqu'à donner dans une extrême insatisfaction, dans une insurmontable frustration la préférence au silence.

---

142 *Juste la fin du monde*, op. cit., p. 279 (JFM, p. 77)

143 Cette évidence avec laquelle le mépris occupe une place fondamentale dans les pièces de Lagarce permet d'expliquer, entre autres analyses, la fréquence des formules « celui-là », « celle-là » (souvent accentuées par l'indéfini « l'autre » mis en apposition), dont il faut rappeler que le bon usage les réserve, par confrontation avec les démonstratifs qui utilisent la particule de proximité *ci*, à des emplois à connotation péjorative, marque d'impolitesse quand la personne désignée est en présence.

144 *Juste la fin du monde*, op. cit., p. 217-218 (JFM, p. 16-17).

145 *Ibid.*, p. 274 (JFM, p. 72).

146 *Ibid.*, p. 264 (JFM, p. 62).

147 *Ibid.*, p. 238 (JFM, p. 36).

148 *Ibid.*, p. 277 (JFM, p. 75).

149 Dans cette dernière scène dialoguée de *Juste la fin du monde*, Louis en parlant du rire alentour (celui des spectateurs) dit : « je ne les ai pas entendus » (*loc. cit.*). Mais de quoi parle-t-il vraiment ? Et si c'étaient des phrases prononcées par son frère et du ressentiment que celui-ci prévoit. Louis a-t-il écouté Antoine, qui d'ailleurs l'interpelle à la fin de la tirade comme pour le forcer à sortir du silence ? Dans le même ordre d'idée, Hélène, dans *Derniers Remords...*, commence le fragment 4, qui poursuit les reproches à l'égard de Pierre, par la formule très hypocrite : « Ne m'écoute pas si tu veux ». Comme si avant ou après un énoncé sincère et douloureux, on pouvait en remettre en question l'énonciation. Et cette remarque de l'actrice et collaboratrice de Jean-Luc Lagarce, Mireille Herbstmeyer, trouve alors son sens plein : « La démarche de Lagarce, au sens philosophique, revient à mettre l'homme face aux contradictions propres à l'énonciation. Le héros parviendra-t-il à dire ce qu'il a à dire ? Et de toute façon, s'il y parvient, il risque le malentendu. On parle pour ne pas être compris. » (*Nouvelle Revue Pédagogique, Le Vaudeville*, n° 25, mai-juin 2007, p. 6)