



HAL
open science

Les petites tragédies de Jean-Luc Lagarce

Béatrice Guéna

► **To cite this version:**

| Béatrice Guéna (Dir.). Les petites tragédies de Jean-Luc Lagarce. 2011. hal-02916821

HAL Id: hal-02916821

<https://hal.science/hal-02916821>

Submitted on 18 Aug 2020

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.

Version avant expertise



Béatrice JONGY (dir.)

***Les "petites tragédies"*
de Jean-Luc LAGARCE**

Dijon, Editions du Murmure,
collection "Lecture plurielle", 2011.

12 € - EAN13 : 9782915099515.

Ouvrage destiné aux agrégatifs (Littérature française)

[Agrégation 2011/2012]

Cette étude, parfois en tandem, sur deux pièces de Lagarce, permet de situer celles-ci dans la trajectoire de l'auteur, de s'interroger sur le langage et tempo de ces oeuvres, à la fois classiques et novatrices, narratives et éminemment théâtrales.

Béatrice Jongy	Introduction..... 7
Béatrice Jongy	Entretien avec Jean-Charles Mouveaux-Mayeur17
Lydie Parisse	Jean-Luc Lagarce, Une dramaturgie de la parole « trouée » - La langue en défaut, le réel en défaut. Réflexions sur <i>Derniers remords avant l'oubli</i>47
Anaïs Bonnier	
Marie-Isabelle Boula de Mareuil	« Ce que je voulais, ce que nous avons voulu, ce que nous aurions voulu » : les attentes déçues.....77

Editeur : Jerome.Martin@u-bourgogne.fr

<http://www.editions-du-murmure.fr/produit/33/9782915099515/les%20%22Petites%20Tragedies%22%20de%20Jean-Luc%20Lagarce>

INTRODUCTION

Généralions perdues, tragédie lyrique (à peine)

Je ris, comme on se console, de moi-même et de mon sens pratique au beau milieu de mes « petites tragédies ».¹

Jean-Luc Lagarce, depuis sa mort en 1995, a acquis une notoriété croissante, jusqu'à devenir un auteur classique contemporain. Joué autant par les troupes professionnelles qu'amateurs, il est traduit dans de nombreuses langues, et suscite l'intérêt des universitaires, en particulier depuis l'année Lagarce (2007), qui a vu se succéder colloques, publications et mises en scène. En 2008, il est entré au répertoire de la Comédie-Française avec *Juste la fin du monde*. Cette même œuvre était au Baccalauréat 2010 et à présent au programme d'agrégation, avec *Derniers remords avant l'oubli*.

Ces deux pièces parlent d'un retour, et mettent en scène la figure du solitaire, Pierre ou Louis, double de l'auteur. Dans *Derniers remords avant l'oubli*, un trio amoureux (un homme et deux femmes) ayant autrefois habité la même maison (utopie soixante-huitarde) s'y retrouvent après un long éloignement. L'un d'entre eux, Pierre, y est demeuré. Les deux autres (Paul et Hélène) se sont mariés chacun de leur côté, ont eu des enfants, et viennent accompagnés de leur famille pour vendre la maison qui a pris de la valeur. Mais il est des silences douloureux à percer, et quand ils repartiront, rien n'aura été décidé, et bien des rancœurs auront été révélées – des remords ?

Dans *Juste la fin du monde*, un jeune homme, Louis, revient dans la maison de sa mère et de sa sœur pour annoncer sa mort prochaine. Mais, comme le dit son frère, accompagné de sa femme :

rien jamais ici ne se dit facilement².

On parle beaucoup, on se noie, on se révolte, et l'on se quitte sur le lourd secret de Louis, sur le ressentiment, le regret... Dans les deux pièces on est dimanche, dans une maison, en province. Là qu'on revient sur ses traces...

C'est sur cette pièce que porte la conversation que j'ai eue avec Jean-Charles Mouveaux-Mayeur, qui l'a mise en scène en 2005. Nous avons évoqué la place de la pièce au sein de l'œuvre, les personnages, et surtout sa matière : son rythme, son langage, son genre, sa portée, sa théâtralité.

Anaïs Bonnier et Marie-Isabelle Boula de Mareuil dressent un portrait comparatif des deux pièces, montrant qu'elles semblent se dérouler « contre toute attente ». Nous n'assisterons pas aux règlements de compte augurés par les retours respectifs des protagonistes. Nous ne verrons pas les promesses tenues s'accomplir en de beaux lendemains. De la déception, il est en revanche question, à mots couverts, détournés, ironiques.

Lydie Parisse explore le langage lagarcien dans *Derniers remords avant l'oubli*, montrant que le retour sur les mots va de pair avec un difficile voire impossible retour sur soi. La pièce met en scène une mythologie de la fonction auctoriale, qui, refusant les codes romantiques de la littérature inspirée, s'inscrit dans la littérature de l'échec et de l'impuissance.

Ces deux titres, *Derniers remords avant l'oubli* et *Juste la fin du monde*, font référence à un

¹ LAGARCE, Jean-Luc, *Journal vidéo*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2007, p. 20.

² LAGARCE, J.-L., *Juste la fin du monde*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2005, p. 71.

événement irrémédiable, un point de non-retour, donnant le sentiment de l'urgence et de l'inéluctable. D'une part l'oubli, de l'autre l'Apocalypse personnelle : la mort. Le tragique vient flaire les traces des revenants. Mais l'ironie de Lagarce est perceptible dans ces titres. *Derniers remords avant l'oubli* renvoie à des personnages distraits, même quand il s'agit de leur malheur ; il interdit qu'on puisse les plaindre jusqu'au bout, nous invite – et les invite eux-mêmes – à ne pas trop les prendre au sérieux. *Juste la fin du monde* fait référence à l'expression populaire "ça n'est pas la fin du monde" qui dédramatise le propos. Et l'adverbe "juste" correspond à ce petit sourire que l'auteur a légué à Louis, cette désinvolture de dandy, cette élégance qui interdit l'apitoiement. Des tragédies qui tournent à la comédie chaque fois que le pathos pourrait s'en mêler, voilà ce que propose Lagarce.

Comme souvent dans le théâtre contemporain, il ne se passe rien. Dans *Derniers remords avant l'oubli*, la décision de vendre la maison a déjà été prise, les vies sont déjà refaites, on n'est plus à l'âge de l'embrigadement, on a passé la quarantaine, dissipé les illusions. Dans *Juste la fin du monde* la mort ne fait plus événement puisqu'elle a été annoncée, datée même, dès le début de la pièce. Le prologue, comme dans la tragédie antique, nous informe sur la situation, mais n'annonce aucune intrigue. Il évacue une fois pour toutes l'encombrant bagage narratif et nous laisse face au discours nu. Le spectateur arrive après la bataille, comme l'auteur, âgé de onze ans en 1968, et qui, jeune adulte, connaîtra la fin des Trente Glorieuses, l'épidémie du Sida, la mort des grandes figures³, la montée des fascismes en Europe⁴. C'est cette génération qui avait reproché à ses parents leur confort matériel, leur perte d'idéaux, et qui s'était juré de ne pas pactiser. Fauchée en plein vol. Donnant raison au bien-être petit bourgeois. Une génération qui ne survivra pas à ses parents, qui le sait, et ne peut le leur pardonner. Alors elle se moque, des journées en famille avec la voiture, de la piscine, les loisirs, tout ça...

Cependant les héros – héros, un drôle de mot pour des personnages de théâtre contemporain –, les héros de *Derniers remords avant l'oubli* sont plus un peu plus âgés que Lagarce. Ils ont la quarantaine dans les années 80. Leur échec se lit jusque dans les rêves de leurs enfants. Lise, la fille d'Hélène, âgée de dix-sept ans, méprise les trois héros pour leurs utopies avortées d'intellectuels. Et la plus grande marque de ce mépris, c'est le destin qu'elle se choisit : les métiers de la communication. C'est l'inverse du monde de Pierre, professeur de collège, qui a sans doute cru dans les vertus de l'éducation, l'école républicaine, le savoir pour le savoir... Un monde d'avant les "matières inutiles", grec et latin sur le bout des doigts. Pierre appartient à un monde disparu, c'est un ermite qui fuit dans les livres la société de communication et de l'efficacité. A ce rêveur, ce poète, Lise oppose, et assume, l'utilitarisme. Face aux mensonges, aux chemins tortueux empruntés par la génération qui la précède, elle choisit la surface sans fond, transparente, de la publicité. Aux pouvoirs symboliques et allusifs du langage, elle préfère ses fonctions rudimentaires. D'ailleurs, si les autres personnages abondent en circonlocutions, la jeune fille est cassante comme du verre. Son discours n'ouvre vers aucun au-delà, et même ferme ce qui avait été ouvert. Aux discours elle répond d'une monosyllabe, ou d'une pique sans appel.

Est-ce que je peux vous être utile à quelque chose ?

Vous souhaitez mon avis sur un point précis ?⁵

répond-elle à Anne qui vient de se confier à elle.

Lagarce au contraire réinvente un monde métalinguistique qui se plaque sur la réalité. Il ne délivre aucun message. Les exemples sont légion, soulignés par la présence de l'italique et des guillemets puisque les personnages sont constamment dans le commentaire de la parole des autres ou de leur propre parole, comme Antoine qui précise dans *Juste la fin du monde* :

³ Le *Journal*, sorte de rubrique nécrologique, mentionne notamment Andy Warhol, Cassavetes, Thomas Bernhard, Koltès, Beckett, Greta Garbo... Cf. *Journal* 1977-1990 et *Journal* 1990-1995, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2007-2008.

⁴ Dans son *Journal*, Lagarce suit pas à pas les progrès du Front National en France et de l'extrême droite en Allemagne (élections, profanations des cimetières juifs etc.)

⁵ LAGARCE, J.-L., *Derniers remords avant l'oubli*, Besançon, les solitaires intempestifs, 2003-2010, p. 41.

tu m'accables : on ne peut plus dire ça (p. 75)

Le monde est serti dans un décor, un costume de langage, il n'a plus qu'à se rouler dedans.

Quand le lecteur / spectateur rencontre Lise, à cause de son âge, il la rêve en complice de Pierre, dans cette adolescence infinie, cette révolte existentielle et rimbaldienne des Pierre et des Louis. Mais la déception est brutale. La pièce s'achève sur son rejet de la supplique de Pierre (un message pour Hélène) :

Je ne lui dirai rien du tout. Si vous avez quelque chose à lui dire, vous lui direz vous-même. (p. 59)

Lise ne fait pas d'histoires. Lise, c'est la fin de la littérature. Elle ne sera pas Louis, malgré la parenté phonique de leurs prénoms. C'est elle, l'héritière, car Louis, lui, ne veut pas en être un. Et, on le comprend, ne veut pas d'une Lise comme héritière. Est-ce par peur des Lise que Pierre et Louis n'ont pas procréé ? Ils sont restés d'éternels enfants, comme ces écrivains germanophones que Lagarce a lu : Walser, Kafka, Bernhard. La forme de révolte la plus radicale, contre la société à qui on ne fournit pas de citoyen, contre l'espèce humaine que l'on condamne à l'extinction. L'oubli, la fin du monde, c'est peut-être un fantasme lagarcien. Le dramaturge a en tous cas pris soin de priver ses héros d'avenir. Pierre ne bougera plus, momifié dans cette maison, rivé à un passé qui n'est plus même commun, qui n'est plus rien du tout. Louis est mort déjà, et la pièce s'inscrit dans un non-temps entre celui, abstrait, de l'énonciation, et le souvenir de la dernière année. Mais qu'est-ce que le souvenir d'un mort ?

Une trace incertaine... Car là réside l'inquiétude lagarcienne, derrière ses demi-sourires : laissera-t-on une trace ? Les autres ne font-ils pas écran ? Louis s'interroge : "Que ferez-vous de moi et de toutes ces choses qui m'appartenaient ?" (p. 45) Hélène et Paul veulent vendre la maison de leur histoire d'amour, la chambre de Louis est devenue un débarras. "On y met les vieilleries qui ne servent plus mais qu'on n'ose pas jeter", explique Suzanne (p. 23) Pierre et Louis, les poètes, sont des chercheurs de traces, LES LEURS, c'est déjà bien assez de se préserver de la décomposition quand les autres s'empressent vers l'avenir. Etre encore capable de regret, ne pas savoir mûrir, vivre à tout jamais dans un temps personnel puisque l'autre, le temps social, est révolu, voilà leur combat. Combat de Quichotte sans doute, mais d'où jaillit le lyrisme. Car cette écriture lagarcienne aujourd'hui tant admirée renoue avec les origines du lyrisme, quand résonnait la carapace vide de la tortue ; elle jaillit de l'absence amère et de la dislocation du poète. Il faut que disparaisse le sujet, et même si Louis ne cesse de dire "je", ce "je" n'est plus habité. C'est le "je" d'un mort. La parole n'est plus situable dans le temps, elle n'est plus conjugable. Pas étonnant que l'on hésite sur le temps des verbes et les personnes dans tout cet œuvre. Ainsi la mère dans *Juste la fin du monde* :

jamais je n'aurais pu imaginer qu'ils ne se connaissent, / que vous ne vous connaissiez pas (p. 10)

Pour Max Bilen lecteur de Blanchot, l'écrivain

n'atteint à la neutralité (origine) de [la parole poétique] qu'en devenant impersonnel, neutre lui-même, c'est-à-dire en se détournant de son être et en accédant à l'absolu de la mort.⁶

C'est parce que cette parole est privée d'être qu'elle peut devenir la langue commune, la langue des langues. C'est pourquoi chez Lagarce les personnages parlent tous le même langage,

⁶ BILEN, Max, *Le sujet de l'écriture*, Paris, Greco, 1989, p. 83.

celui de leur auteur, même Lise, habitée malgré elle par la fièvre lyrique. Contaminée. La voilà, la revanche des Jean-Luc, des Pierre et des Louis, hommes du ressentiment. Dans un étrange montage, ils prennent les images du monde et doublent tous les dialogues de leur voix. Ils rendent tout poétique. "Des histoires", maugrée Antoine dans *Juste la fin du monde* (p. 50). Des traces sur lesquelles on peut revenir. Un récit à mourir debout que l'on peut se faire encore et encore, en se prenant soi-même dans les bras. Parler sans fin, même les petites choses de la pensée les dire car tout compte – on s'en fiche de communiquer on a une âme à déplier –, et tenir à distance, en riant, la fin du monde, l'oubli, la mort. En riant, car ce lyrisme est désenchanté, il ne prétend à rien, ne célèbre rien. Serti dans l'ironie, cette pierre tranchante, il est privé d'élan. Comme le dit Jean-Michel Maulpoix, "Aujourd'hui, c'est marée basse !" ⁷ Le poète est un hausseur d'épaules qui pince la lyre avec désinvolture, mais qui regarde « tout comme la dernière fois » ⁸.

Béatrice JONGY

⁷ MAULPOIX, Jean-Michel, "Pour un lyrisme critique...", Notes prises en vue d'une intervention à la Comédie de Reims, le 14 décembre 2000. Article en ligne : <http://www.maulpoix.net/lyrismecrit.html>

⁸ LAGARCE, Jean-Luc, *Journal vidéo, op. cit.*, p. 32. Les guillemets sont dans le texte.

ENTRETIEN AVEC JEAN-CHARLES MOUVEAUX-MAYEUR, METTEUR EN SCÈNE ET COMÉDIEN

Béatrice Jongy, universitaire, auteure et comédienne (sous le nom de Laura Ley) :

Jean-Luc Lagarce m'est apparu pour la première fois, dans un éblouissement, grâce à la mise en scène de *Juste la fin du monde* par Jean-Charles Mouveaux-Mayeur, un soir d'automne 2005. Jean-Charles y tenait aussi le rôle d'Antoine. B.J.

Jean-Charles Mouveaux-Mayeur, directeur artistique de la compagnie *L'équipe de nuit*, met en scène *Juste la fin du Monde* de Jean-Luc Lagarce en 2005. En 2007, *L'équipe de Nuit*, après avoir été officiellement sélectionnée par les organisateurs de « L'année Lagarce », propose l'évènement « Présence Lagarce » au Théâtre du Marais à Paris. Au cours de cette manifestation, la compagnie présente la création de deux pièces de J.L. Lagarce, *Trois récits* et *Retour à la citadelle* (qui clôturent le triptyque de Jean-Charles autour de l'œuvre de cet auteur), ainsi que des rencontres et lectures publiques de ses textes. Le tryptique a été joué en tournée jusqu'en février 2009.

Les références pour les oeuvres de Lagarce citées ici sont :

Juste la fin du monde, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2005.

Derniers remords avant l'oubli, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2003-2010.

Journal 1977-1990 et *Journal 1990-1995*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2007-2008.

I. JUSTE LA FIN DU MONDE AU SEIN DE L'ŒUVRE

BJ : Dans ta note d'intention, tu rappelles la présence du mot "juste". Et cette expression : c'est la fin du monde ! Ce terme de "juste" manifeste l'autodérision dont Lagarce est capable. Mais tu expliques aussi que c'est quitter le monde, renoncer. S'agit-il d'un renoncement à soi, à son passé ?

JCM : Louis renonce à lui-même, c'est la fin d'une vie. Mais l'expression "la fin du monde" est à prendre au sens propre, elle renvoie à la croyance d'une Terre plate, et à la notion d'extrémité. Là où il a été élevé, c'est le bout du monde. Il avait prévu un autre titre pour cette pièce, plus serein : *Et quelques éclaircies*.

BJ : Dans quelle situation se trouve Lagarce au moment où il écrit ce texte ?

JCM : En tant qu'homme de théâtre ça va, il a des commandes de mise en scène, des projets d'écriture, des aides.

BJ : Il a appris sa séropositivité en 88 et écrit ce texte en 90...

JCM : Il y a quelque chose d'inéluctable dans cette nouvelle, surtout à cette époque-là. Il fut l'un des premiers malades à vivre aussi longtemps. *Juste la fin du monde* parle de la fin de soi, de cette maladie honteuse à l'époque. De la difficulté de l'annoncer à ses parents qui évoluent dans un milieu social et intellectuel différent.

BJ : L'homosexualité est quasiment absente du texte, à l'exception d'une allusion faite par Antoine dans la dernière scène : "des hommes et des femmes, / ceux-là avec qui tu dois vivre depuis que tu nous as quittés" (p. 71). C'est beaucoup plus clair dans *Le Pays lointain*. Dans *Juste la fin du monde*, la maladie jamais n'est évoquée.

JCM : Lagarce a sans doute voulu se démarquer de ce sujet : le sida. N'oublions pas qu'à l'époque il y a déjà l'écrivain du sida : Hervé Guibert.

BJ : Lagarce a déclaré qu'il ne serait pas un auteur du sida. Il y a réussi.

JCM : Oui et tant mieux, ça universalise son propos.

BJ : J'y vois une allégorie de la mort.

⁹ Le premier titre envisagé fut *Les Adieux*, puis : *Et quelques éclaircies*.

JCM : Lagarce s'interroge sur la possibilité ou non de la représentation. Quand Louis dit " sans avoir rien dit de ce qui me tenait à cœur / – c'est juste une idée mais elle n'est pas jouable –" (p. 61), il faut entendre ce n'est pas représentable, c'est obscène. L'annonce de cette maladie et de sa mort à ses proches, ça n'a rien à faire sur scène.

BJ : Il y a une grande pudeur chez Lagarce, dans l'ensemble de l'œuvre, contrairement au journal qui est très cru. Et c'est le cas de cette pièce, où la mort apparaît avec un M majuscule, déréalisée par la poésie. Et pourtant, c'est le premier texte qui fût refusé par tous les comités de lecture. Qu'est ce qui a pu décevoir ou gêner ?

JCM : Outre qu'il est en filigrane question du sida, c'est peut-être le classicisme de cette pièce qui est en cause. C'est sa pièce la plus simple, même dans l'écriture. Il y a peut-être moins de procédés, disons, modernes.

BJ : Elle est moins théâtrale ?

JCM : On a moins le style lagarcien (répétitions, incises...). Moins de références théâtrales aussi, si l'on compare par exemple à une pièce comme *Retour à la citadelle*. C'est un texte épuré, très lisible.

BJ : Les comités se sont trompés, elle marche très bien auprès du public.

JCM : C'est la plus accessible, c'est par elle qu'il faut découvrir Lagarce.

BJ : J'ai moins aimé *Le Pays lointain* que *Juste la fin du monde*.

JCM : Il y a quelque chose dans *Le Pays lointain* qui plaît aux gens de théâtre : une somme, une avalanche. C'est la dernière pièce ! Mais il y a un excès, de tout, de paroles. Si on la monte en totalité, elle dure cinq heures.

BJ : C'est insolite cette reprise de *Juste la fin du monde* dans une pièce plus large.

JCM : Je crois que le projet du *Pays lointain* est antérieur à celui de *Juste la fin du monde*¹⁰. Au départ il y a le désir d'une grande fresque personnelle et littéraire : l'histoire d'un homme de la fin du XX^e siècle.

BJ : Qu'est-ce qui t'a intéressé dans ces deux pièces ?

JCM : C'est le sujet du siècle : la famille.

BJ : Un jour tu m'as dit "C'est le mal du siècle".

Ce sont aussi les deux pièces les plus autobiographiques de Lagarce non ? Davantage que *Derniers remords avant l'oubli*. Bien sûr je me dis que Pierre c'est lui. Mais je ne peux l'identifier complètement car je sais qu'il n'a pas acheté de maison, vécu en trio etc. Alors que Louis, c'est lui.

JCM : Dans *Derniers remords avant l'oubli* ce n'est pas clair, que s'est-il exactement passé entre ces trois-là ? *Juste la fin du monde* c'est beaucoup plus simple à comprendre. On s'identifie plus facilement, c'est plus universel.

BJ : Comme un mythe ou une parabole. Du coup on peut le reprendre à notre compte. C'est très archétypal.

JCM : Par exemple la façon dont Lagarce traite Antoine dans *Juste la fin du monde* est plus simple que dans *Derniers remords avant l'oubli*.

BJ : Tu as une prédilection pour *Juste la fin du monde* au sein de l'oeuvre ?

JCM : Ma préférence va à *Retour à la citadelle*. Dans *Juste la fin du monde* on en reste à une dimension personnelle. Louis n'est pas un citoyen.

II. LES PERSONNAGES

LOUIS

Celui qu'on attend...

¹⁰ En réalité ils ont la même racine. Lagarce avait initialement prévu (février 88) d'inclure le personnage de l'ami du fils et le père, présents dans *Le Pays lointain* mais pas dans *Juste la fin du monde*.

BJ : La présence de Louis déclenche la parole. Même Suzanne dit qu'habituellement elle est plutôt silencieuse (p. 24).

JCM : Louis est un détonateur. Chacun lui dit : "Je ne sais pas pourquoi tu es venu".

BJ : Il y a une violence du silence. Quand on ne parle pas, les autres parlent.

JCM : Le silence fait peur. Pourquoi faire autant de kilomètres et se taire ? Ou pour dire des banalités ? Louis pourtant est un beau parleur. Il s'oppose en cela à Antoine. Antoine se retient, car à la maison, chez lui, on ne parle pas. C'est une de ces maisons où la télévision est allumée toute la journée : on s'empêche de penser. Chez la mère, il y a sans doute la radio.

BJ : Et Suzanne écoute des disques. Ils n'ont jamais une conversation. Louis introduit le silence. Il déclenche presque une hystérie de parole chez les autres. Suzanne, dans sa très longue réplique de la scène 3, finit par meubler, raconter des banalités. De même, la mère raconte des choses banales, les parties de campagne de jadis etc. Ils sont tous comme aspirés par le silence de Louis.

JCM : Il ne leur demande rien. La bienséance voudrait qu'il pose des questions après cette longue absence. Il est odieux. Et pourtant il fascine. Quand on lit *Juste la fin du monde*, il y a une beauté de Louis. C'est étonnant de ressentir cela juste par les mots. C'est un dandy d'un autre temps ; il éveille des fantasmes.

BJ : Il est séduisant. Comme ça que je l'imagine. Il me fait penser à un autre Louis, celui d'*Entretien avec un vampire*, le roman d'Anne Rice dont Neil Jordan a tiré ce film magnifique en 94. Ils ont tous deux quelque chose d'élégant, de sombre et de mystérieux. Le Louis de *Juste la fin du monde* se promène également dans les rues la nuit. C'est un vampire ; il porte une grande charge érotique.

JCM : On est dans le tableau de Caspar David Friedrich, l'homme de dos en haut de la falaise".

BJ : D'ailleurs cette pièce a été écrite en Allemagne, à Berlin, ville énigmatique, romanesque. Et Lagarce a sans doute vu la peinture romantique dans les musées de Berlin.

JCM : Louis lui vient aussi de sa culture personnelle. Il a lu la littérature allemande : Kafka, Thomas Bernhard... Tous ses personnages masculins majeurs sont très littéraires. Ne serait-ce que leurs prénoms.

BJ : Louis n'évoque pas que les rois de France. C'est aussi Louis II de Bavière, Beethoven...

C'est vraiment un personnage romantique. La tentation doit être grande en jouant Louis de le rendre plus sympathique qu'il ne l'est. Ce qui est formidable dans ta mise en scène, c'est que tu conserves un équilibre. On l'aime mais on le trouve dur. Par exemple son attitude méprisante envers Catherine, alors qu'elle déploie des trésors d'amabilité, ou lorsqu'il danse avec Suzanne puis la repousse...

JCM : J'avais déjà développé cette scène dans *Le Pays lointain*, avec cette même chanson d'Aznavor et de Bécaud : "Je t'attends". Pour moi elle raconte *Juste la fin du monde*. Une histoire d'attente et d'amour. Mais l'amour au sens large : filial, fraternel etc. Tous les personnages pourraient chanter cela à Louis. C'est lui qu'on attend.

BJ : Il viendrait combler tous les manques. Mais lui n'aime personne non ? D'ailleurs il chante "La pire des choses, / serait que je sois amoureux..." (p. 56)

JCM : Je l'ai souvent entendu, et n'en suis pas convaincu. Il prend ses distances avec la vie, avec les autres, parce qu'il sait qu'il va mourir.

BJ : Cette pièce est la plus autobiographique. Louis a l'âge de Lagarce, c'est la même structure familiale, et on pourrait être à Besançon. Alors on peut imaginer qu'il va se mettre du côté de Louis : et bien non. Il prend parfois parti contre lui-même en peignant un Louis arrogant.

JCM : Au moment du bilan, il se dit : je n'ai peut-être pas été le fils, le frère qu'il aurait fallu. Peut-être que je me suis perdu aussi, dans mes pratiques, dans mon écriture. Alors il donne la part belle aux autres. Il y a aussi chez Louis quelque chose de doux, de tendre. Peut-être qu'il s'en va par peur de leur faire du mal.

BJ : Avec leur amour, ils sont tous comme des épagneuls, pour reprendre la moquerie d'Antoine à l'égard de Suzanne dans la scène 1.

JCM : Ils l'encerclent.

BJ : C'est très net dans ta mise en scène.

¹¹ Il s'agit de *Voyageur Contemplant une mer de nuages*.

JCM : C'est dans le texte. Ils l'encerclent par la parole. Quand on met en scène, il ne faut pas aller à l'encontre du texte, mais accepter ce qui est proposé, d'autant plus qu'il n'y a pas de didascalies chez Lagarce. J'ai vu une autre mise en scène faite au même moment que la nôtre. Nous ne nous étions pas consultés, et les comédiens occupaient les mêmes positions dans l'espace. Comme si Lagarce était éternellement metteur en scène de ses textes...

BJ : Tes acteurs sont des voix très particulières. Hugo Dillon, qui fait Louis, a une voix rauque, grave, d'outre-tombe. Quelles indications lui avais-tu données ?

JCM : Ce comédien a une tessiture intéressante. En outre je lui ai demandé de parler lentement, intelligiblement. J'avais en tête l'idée du coryphée. Louis devait avoir quelque chose d'inébranlable. Ainsi, dans son monologue, il peut aller dans l'affect. Lorsqu'il prononce le monologue de la haine (p. 44-45), sa voix devient chevrotante. Avec les autres il est goguenard, mais seul, il se laisse aller.

BJ : Il est à la fois hiératique et moqueur. C'est ainsi que sont les dieux...

*Le fils prodigue...*¹²

JCM : C'est toujours ce même personnage de Louis qui circule de pièce en pièce. On imagine le même homme dans *Derniers remords avant l'oubli* ou *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*.

BJ : C'est le Fils prodigue. Le contexte chrétien est très présent chez Lagarce. Les personnages masculins ont des noms d'apôtres qui ont joué un grand rôle dans la fondation du christianisme (Paul, Pierre), ou de saints importants (Antoine, Louis). Avec le prénom de Louis, l'Histoire de France se confond avec l'Histoire chrétienne. Les prénoms féminins ne sont pas forcément chrétiens : Hélène, Suzanne... Les femmes seraient païennes chez Lagarce ?

JCM : Ce sont les hommes qui portent l'Histoire. Quant aux parents, ils ne sont pas nommés, c'est la mère, le père. Mais on nomme les enfants d'après eux. Louis est le nom du père.

BJ : Ce sont les enfants qui comptent chez Lagarce. La question de la transmission (et de son refus) est au cœur de son écriture. Les personnages de Louis, de Pierre, d'Antoine revendiquent leur singularité. C'est quelque chose qui a dû l'intéresser chez Kafka et Bernhard. Ses personnages refusent les étiquettes. Pierre, dans *Derniers remords avant l'oubli*, s'insurge : "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 »..." (p. 20), de même qu'Antoine dans *Juste la fin du monde* : "Vous dites que je suis brutal, mais je ne le suis pas et ne l'ai jamais été" (p. 67). Mais Antoine n'a pas réussi à partir, il est resté prisonnier de cette étiquette, alors que Louis s'en est en partie affranchi. Ici, c'est l'aîné qui est prodigue, même si en lisant la pièce j'ai toujours l'impression qu'Antoine est l'aîné.

JCM : J'ai la même impression. C'est parce qu'Antoine se comporte en frère aîné. Il s'est responsabilisé, puisqu'il n'avait plus de père, ni de frère aîné. D'ailleurs la mère le dit (p.39).

BJ : Louis a une forme d'insouciance.

JCM : Il est parti, il a fait l'artiste. Sur scène, en jouant Antoine, je me sentais chef de famille, mais en réalité, c'est Louis. Ce qui explique peut-être qu'Antoine mette du temps à intervenir, à s'insurger.

BJ : Comment imaginer leur réaction à la mort de Louis ? Leur vie après Louis ? Suzanne restera. Antoine aura des remords. Il les laissera avec un grand poids. Pourquoi revient-il ? Par égoïsme ? Par amour ?

JCM : Je crois qu'il est revenu par amour. Sinon sa démarche est inutile. Après tant d'années d'absence et de silence il est mû par une nécessité intérieure. Et c'est par amour qu'il se tait.

BJ : Ce Louis romantique en redingote ne fait que passer, il n'ôte jamais ce vêtement. Il est en transit.

JCJ : C'est sa carapace. Il leur dit aussi : "Je suis là mais pas longtemps."

¹² Cf "Le Fils prodigue en écrivant : Jean-Luc Lagarce (*Juste la fin du monde*)", in *Le Fils prodigue et les siens (XX^e-XXI^e siècles)*, éd. par Béatrice Jongy avec la collaboration d'Yves Chevrel et de Véronique Léonard-Roques, Paris, éditions du CERF, septembre 2009.

BJ : Dans tous les textes que tu as montés, on a la figure de Louis – appelons-le comme ça. C'est lui qui t'intéresse ?

JCM : C'est une forme d'identification à ce personnage récurrent, présentée sous trois aspects différents : un axe d'écriture (*Les Trois Récits*, à la première personne), une dimension uniquement familiale dans *Juste la fin du monde*, une dimension familiale, politique et sociale dans *Retour à la citadelle*.

BJ : C'est étrange que Lagarce ait laissé tomber cet aspect-là alors qu'il a rédigé un mémoire de maîtrise intitulé *Théâtre et Pouvoir en Occident*.

JCJ : Il a laissé tomber cette idée à un moment. De même, Louis renonce à sa place d'aîné. Il baisse les bras, ça ne vaut plus la peine.

BJ : Refuser d'être l'aîné c'est refuser de prendre un pouvoir. C'est très kafkaïen, ce désir d'échapper au pouvoir en ne l'exerçant pas, mieux, en étant la victime. Kafka écrit dans son *Journal* (que Lagarce a lu) : "[...] j'aimerais mieux me laisser rouer de coups dans le cercle plutôt que d'être celui qui donne les coups à l'extérieur [...]"¹³ Ainsi s'expliquent le silence, le retrait, la fuite de Louis. Antoine ne dit-il pas que lorsqu'ils étaient enfants, Louis se laissait battre ? (p. 67)

JCM : Il y a, chez Lagarce, comme chez Kafka, la question du rapport au père. Dans *Le Pays lointain* il est là mais mort. Dans *Juste la fin du monde* il est mort. Dans *Retour à la citadelle* il est là mais muet. Et on ne comprend pas bien, dans cette pièce, pourquoi c'est Louis qui devient gouverneur, alors que son père est vivant.

BJ : Le père est évincé. Une génération se dresse contre l'autre. Il y a cette idée chez Lagarce : de toutes façons la génération de nos parents n'est pas intéressante. Ce qu'il décrit, par la voix de la mère dans *Juste la fin du monde*, c'est cette génération devenue parents pendant les Trente Glorieuses, et qui s'est enlisée dans le confort matériel (la voiture, les sorties du dimanche, les liens sociaux réduits à la famille nucléaire etc.) La nôtre l'est, mais elle est décimée par le Sida. Dans ses pièces, les personnages principaux ont entre trente et quarante-cinq ans.

L'homme du ressentiment...

BJ : "Le ressentiment contre moi-même". L'expression est dans la bouche d'Antoine (p. 75). Lagarce, qui a fait des études de philosophie, a forcément pensé au ressentiment nietzschéen. Nietzsche, dans *La Généalogie de la morale*, écrit que les êtres de ressentiment sont une race d'homme pour qui "la véritable réaction, celle de l'action, est interdite et qui ne se dédommage qu'au moyen d'une vengeance imaginaire"¹⁴.

Or celui qui se dédommage au moyen d'une vengeance imaginaire, c'est Louis. Donc lui aussi est un homme du ressentiment. Cela se confirme dans cette description de Nietzsche : "Son âme louche, son esprit aime les recoins, les faux-fuyants et les portes dérobées, tout ce qui se dérobe le charme, c'est là qu'il retrouve son monde, sa sécurité, son délassement ; il s'entend à garder le silence, à ne pas oublier, à attendre, à se rapetisser provisoirement, à s'humilier." Cet homme se représente un ennemi qui est "sa création propre" et auquel il oppose le bon, c'est-à-dire lui-même, à qui il attribue une supériorité morale. Ainsi s'expliquerait le sentiment de supériorité de Louis, qui se croit victime, donc bon. Antoine le comprend, même s'il ne peut l'intellectualiser. "Oh, toi, ça va, « La Bonté même » !", lance-t-il à Louis (p. 65). Et à Suzanne : "il n'est pas totalement bon" (p. 68).

L'homme du ressentiment est plein de "passions rentrées couvant sous la cendre", de "soif de vengeance et de haine [...] On s'arroge ainsi le droit de demander compte"¹⁵. Louis, qui "fai[t] les comptes" (p. 44), et avoue : "C'est de cela que je me venge. (Un jour je me suis accordé tous les droits)" (p. 62), est dans la morale du ressentiment. Mais il surmonte cet état. Son ironie le place

¹³ Franz Kafka, *Journaux*, in *Œuvres complètes*, vol.3, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1984, pp. 4-552, p. 7 ("[...] ich ließe mich lieber im Kreis prügeln, als außerhalb selbst zu prügeln [...]"; *Tagebücher I*, Francfort/Main, Fischer Taschenbuch, 1994, p. 16).

¹⁴ F. Nietzsche, *Généalogie de la morale, Première dissertation*, traduction de Henri Albert, in *Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche*, vol. 11, Paris, Mercure de France, 1900, pp. 83-158, § 10.

¹⁵ *Ibid.*, § 13.

au-dessus du ressentiment. Il est, selon les critères nietzschéens, un homme fort. "Et même le ressentiment, lorsqu'il s'empare de l'homme noble, s'achève et s'épuise par une réaction instantanée, c'est pourquoi il n'empoisonne pas. [...] Ne pas pouvoir prendre longtemps au sérieux ses ennemis, ses malheurs et jusqu'à ses méfaits — c'est le signe caractéristique des natures fortes [...]"¹⁶

JCM : C'en est troublant. Ça raconte aussi quelque chose sur la façon dont Lagarce se juge.

ANTOINE

BJ : Pourquoi t'être donné le rôle d'Antoine ? Et projeter de reprendre ta mise en scène en te donnant le rôle de Louis ? C'est un trajet de passer de l'un à l'autre ?

JCM : Je devais initialement faire Louis, dont je suis plus proche ; mais je voulais comprendre Antoine. Tous les comédiens que je pressentais voulaient faire Antoine car c'est un beau personnage. Il y a un tel retournement de situation, avec cette soudaine affection pour lui qu'on n'a pas au début. C'est un taiseux qui se révèle plus tard. Aujourd'hui je voudrais jouer Louis. Sa réserve, je la comprends mieux avec l'âge.

JCM : Dans *Derniers remords avant l'oubli*, Antoine est davantage jugé, ça me gêne. C'est un plouc. Est-ce que Lagarce voulait qu'on aille vers ça ? C'est un piège pour les metteurs en scène.

BJ : La dimension qui lui fait défaut dans *Derniers remords avant l'oubli*, c'est la souffrance. Un plouc qui souffre n'est plus un plouc...

JCM : Il y a beaucoup de souffrance dans *Derniers remords avant l'oubli*, en sous-texte.

BJ : Mais pas cette colère qu'il a dans *Juste la fin du monde*. Et qui fait qu'on est de son côté...

JCM : Et qu'on ressent sur scène. Antoine tombe sa veste, desserre sa cravate. Cet agacement, cet étouffement, c'est quelque chose qu'on trouve sur le plateau.

BJ : Antoine est un homme capable de se mettre en colère, Louis non. Peut-être parce que Louis est désabusé. D'où vient cette agressivité, cette colère d'Antoine ? Il se définit par le ressentiment, alors que Louis se définit plutôt par le regret (son dernier mot). Il me semble qu'à la fin de la pièce, Louis quitte tout ressentiment, il n'a plus ni colère ni violence, seulement de la tristesse, de la nostalgie. Il est ironique, alors qu'Antoine est dénué d'humour (sa seule plaisanterie dans la pièce – les rois de France ; p. 16 – ne fait rire personne). Antoine est plus tragique, et sa peur du tragique le rend plus tragique encore. Il se défend du malheur. Il nie le malheur de Suzanne (p. 58) et de Louis : "Parce que tout ton malheur ne fut jamais qu'un malheur soi-disant" (p. 72).

JCM : C'est une question d'éducation. Il y a des familles où on te dit que tu n'as pas le droit d'être malheureux.

BJ : Mais tu ne crois pas aussi qu'il veut retenir le tragique ? Il le pressent : "Et je me reproche déjà [...] du mal [sic] aujourd'hui que je te fais" (p. 74), dit-il à Louis. Mais il le refuse. C'est pour ça qu'il empêche Louis de faire son annonce. Si Louis fait son annonce, il les fait tous entrer dans tragédie. C'est racinien.

JCM : Ici se situe le vrai point de bascule de la pièce. Scène 11, Louis est sur le point de le dire. Antoine devine ce que Louis va annoncer, mais ne veut pas l'entendre. Il ne veut pas de pas ça sur ses épaules.

BJ : Donc ce sera lui le grand coupable, car la tragédie va se produire. Quand Louis sera mort, Antoine aura des remords.

JCM : Oui, mais je pense qu'il est heureux Antoine actuellement. Il a dit qu'il se ferait des reproches, donc il a en quelque sorte demandé pardon. Il a dit les choses.

BJ : Dans la confrontation finale entre Louis et Antoine, le premier est dans l'ombre et le second éclairé de blanc. Hugo est brun, tu es blond. C'est l'opposition du démon et de l'ange ? Ils sont en diagonale, donc on voit le dos de Louis et le visage d'Antoine. Ils seraient les deux faces d'un même personnage ?

JCM : Ils se complètent. Ils s'adorent.

BJ : Ils se définissent l'un par rapport à l'autre. Louis sait très bien qu'il aurait pu devenir Antoine.

¹⁶ *Ibid.*, § 10.

JCM : Est-ce que Louis quelquefois n'aurait pas préféré ?

BJ : Antoine a une place au moins. Je pense que par moments Louis aimerait être Antoine et Antoine aimerait être Louis. Il en a la tentation, comme en témoigne cet aveu : "Et les petites fois, elles furent nombreuses, ces petites fois où j'aurais pu me coucher par terre et ne plus jamais bouger, / où j'aurais voulu rester dans le noir sans plus jamais répondre" (p. 74). Or c'est Louis qui fait ça. Comme son frère, Antoine voudrait s'échapper. Suzanne lui dit : "tu ne réponds jamais / et alors il faut te chercher" (p. 59). Mais ses fuites sont seulement esquissées, il se sauve de l'autre côté de la maison. C'est sa tendance Louis. Il n'est pas étonnant que tu hésites entre les deux rôles. Ce sont deux destins différents pour un même homme.

LES FEMMES

BJ : Ton personnage de la mère est très effacé, son costume est banal. C'est un personnage assez lâche non ?

JCM : Non, simplement elle ne veut pas prendre parti.

BJ : Et Suzanne, quel est son point de vue ? J'ai l'impression dans le texte mais davantage encore dans ta mise en scène qu'elle est amoureuse de Louis.

JCM : D'un amour sororal uniquement. Même si elle est charmée.

BJ : Antoine est jaloux de l'amour de Suzanne pour Louis. Il cherche à préserver une relation à deux. Dans l'intermède, où ils s'éclairent avec des lampes de poche, on voit deux enfants qui jouent dans un grenier. Or Louis perturbe cette relation, il vient se mettre entre eux sur le plateau. Cependant Antoine déclare à Suzanne : "Nous nous entendons." (p. 56)

JCM : Il cherche à la protéger.

BJ : Tu as choisi une actrice jolie, sensuelle, qualités rehaussées par le costume et la coiffure. Du coup on est sensible au gâchis. On se dit "elle pourrait rayonner". Elle s'est faite belle pour la venue de Louis ?

JCM : C'est une jeune fille de son temps, elle sait se mettre en valeur. Et oui, elle s'est faite belle. Elle rayonne à sa manière

BJ : Mais dans un monde clos.

JCM : En même temps elle dit : "Tu sais, tout va bien". C'est la vie qu'elle a. Elle peut être mal jugée par un Parisien, mais en fin de compte ça va.

BJ : Catherine aussi est tragique non ? C'est un personnage sans illusions ? Elle a un amour absolu pour Antoine, dont on ne sait pas s'il est payé de retour, en tous cas pas pendant la pièce. Elle est seule.

JCM : Il n'est pas comme ça à la maison ; c'est un mari très attentionné. C'est sur ce personnage que j'ai été le plus juge, si l'on considère son costume. Il trahit ringardise et mauvais goût. Pourtant ce n'est pas une idiote. Elle cerne Louis plus vite que les autres. Au fond elle est peut-être le personnage le plus fort de la pièce. Elle fait bonne figure à Louis pour son mari, mais elle s'en moque. D'ailleurs c'est elle qui dit à la fin "Je voudrais que vous partiez." (p. 66).

BJ : Elle ne peut être atteinte, détruite par lui.

En même temps c'est un personnage burlesque. J'ai pensé à Gelsomina dans *La Strada*, de Fellini.

JCM : J'ai demandé à Jeanne Arènes de se maquiller très blanc. Cela la démarque des autres visuellement. C'est une respiration pour nous ce personnage-là. Les spectateurs guettent ses interventions.

III. QUEL THEATRE ?

RYTHME ET LANGAGE

BJ : Tes acteurs parlent très vite. Tu ne craignais pas qu'on perde quelque chose du texte ?

JCM : C'était un risque. Mais Lagarce écrit pour les acteurs. Il nous donne une partition d'une grande richesse.

BJ : J'ai eu le sentiment que le metteur en scène était un chef d'orchestre et que chacun interprétait sa partition. Il y avait de nombreux changements de rythme, des pauses, des silences... Par exemple on sentait une décélération dans la scène où ils prennent le café.

JCM : On est ici dans un point de bascule. C'est un des points névralgiques où tout pourrait exploser. En général cette scène se joue très vite. J'ai demandé aux acteurs de compter cinq secondes entre les répliques.

BJ : Cela produit à la fois un effet comique et un malaise.

JCM : La première fois qu'on l'a fait, ça nous a mis mal à l'aise. C'est tout le poids de la pièce qui tombe sur les épaules. C'est un moment de grâce pour l'acteur.

BJ : C'est un théâtre très écrit, très littéraire (on ne parle pas comme ça), et pourtant en le voyant ta mise en scène on n'est pas gêné.

JCM : On ne parle pas comme ça dans la vie, mais Lagarce écrit tout, ce qu'on pense et les faits. Tout ce qu'on se dit il l'écrit. Donc rien ne nous paraît étonnant. Même les petites pauses de la conversation il les dit. C'est étrange à lire mais pas à dire.

BJ : Je me demande s'il n'y a pas quelque chose de suranné dans cette écriture (c'est très iconoclaste ce que je dis là), de formellement classique, pour notre époque postmoderne.

JCM : Louis est un personnage du passé. Il renvoie à un monde qui n'existe plus. On a changé de rythme. On est dans un rythme plus rapide que chez Lagarce. On communique plus vite, on abrège avec paresse. Et notre théâtre est davantage un théâtre visuel qu'un théâtre de parole.

BJ : Lagarce revendique ce langage suranné d'ailleurs. Il aime caresser certains mots ("prévenances" p. 71 ; "comblé", p. 73). C'est très écrit. Une large partie de la pièce est narrative. C'est un aspect qui doit t'intéresser puisque ensuite tu es passé aux *Trois Récits*.

JCM : Oui, en effet. Mais c'est dommage de lire le théâtre sans le prononcer à voix haute. Et c'est fou de dire de quelqu'un il est déjà ringard parce qu'il écrit bien. D'ailleurs Antoine juge Louis parce qu'il parle bien. Peut-être est-ce quelque chose dont Lagarce a lui-même souffert.

BJ : En tous cas il a dû souffrir du langage des autres, celui des médias par exemple. Là-dessus il me fait beaucoup penser à Renaud Camus. Ce n'est pas étonnant qu'il ait aimé – qu'il aimât ? – Racine, à la langue incomparable.

JCM : C'est un peu le témoin de notre temps, de comment on traite la parole.

BJ : Il y a quelque chose de contestataire dans le fait d'écrire comme ça à la fin du XX^e siècle. De même que chez Olivier Py, c'est assumé dans *l'Épître aux jeunes acteurs*.

JCM : Py nous dit : relisez Claudel.

Il y a une question qu'on n'entend plus : quel livre emporterais-tu sur une île déserte ? Je suis d'une génération où l'on posait cette question.

BJ : La lecture n'est plus un sujet.

JCM : Si on pouvait reprendre ce temps pour se dire les choses...

COMÉDIE ou TRAGÉDIE ?

BJ : Y a-t-il un trajet de Lagarce de *Juste la fin du monde* au *Pays lointain* ? Le titre de cette dernière pièce évoque plutôt une terre promise. C'est une pièce plus optimiste ?

JCM : Quand on a tout dit à tout le monde, à deux doigts de mourir, peut-être est-on plus heureux ? En tous cas c'est moins tragique que *Juste la fin du monde*. Lagarce ne s'attendait sans doute pas à être autant monté et avec tant de sérieux.

BJ : On rit beaucoup dans ta mise en scène.

JCM : On rit beaucoup en lisant le texte. Mais on a peur de divertir au théâtre.

BJ : C'est un auteur sérieux. La preuve, il est au programme d'agrégation.

JCM : Et il est rentré dans la grande maison ! (La Comédie française).

Quand on plaque aux répliques, avec ce débit de parole, cette urgence, en traitant tout, les incidentes, les retours à la ligne, les sauts de ligne, on obtient un effet comique.

BJ : Et le débit ?

JCM : C'est une indication générale que j'ai donnée. Sauf Louis qui, lorsqu'il est seul, a une prise de parole lente et didactique. Mais quand il est avec les autres, il est emporté par la cadence. Je voulais qu'on ait un sentiment de parole ordinaire, triviale.

BJ : Ce procédé rapproche la pièce du genre comique. En même temps, c'est une pièce cruelle, et ta mise en scène l'est. La cruauté vient notamment de ce rythme. Quelque chose est en marche, comme dans les tragédies shakespeariennes ou raciniennes.

JCM : Oui, il y a un côté inéluctable. C'est une construction en tourbillon. A la fin on sait qu'on va être aspiré. Par la mort, la disparition...

BJ : Et c'est un huis clos.

JCM : Cette mise en scène est tragique car elle n'impose pas d'anecdote. Le plateau est nu. On est concentré sur le personnage.

BJ : C'est un rituel tragique.

JCM : Je souhaitais une grande rigueur scénique, un équilibre. Le plateau de théâtre est un bateau qui peut se déséquilibrer. Les chaises, qui sont le seul décor, sont comme les colonnes d'un temple. Louis en est le centre.

BJ : Tout vient buter sur lui. Tout l'amour converge vers lui, mais il n'aime que la mort.

BJ : ELLE EST RETROUVÉE ?

JCM : QUOI ?

BJ : L'ÉTERNITÉ.

BJ : Louis nous explique les raisons de sa venue : "pour annoncer, / dire, / seulement dire" (p. 8). Il y a une différence notable de sens entre les deux verbes. Annoncer, c'est entamer une nouvelle ère (comme dans l'annonce faite à Marie). Dire, ça ne crée rien.

JCM : C'est Gabriel, l'archange annonciateur.

BJ : Avant même d'y être allé, il le vit comme un échec, d'où la rectification annoncer/dire.

JCM : Sans annonce pas de naissance, donc pas de pardon.

BJ : Pourquoi y aller alors ? Si c'est juste pour dire ?

JCM : Et pour faire du mal ?

BJ : On ne peut pas dire une chose pareille, au détour d'une phrase. Et comme il ne veut pas annoncer... On comprend sa mélancolie¹⁷.

JC : Hugo Dillon, le comédien qui jouait Louis, se demandait si celui-ci était suicidaire ? On est en droit de se poser la question.

BJ : Si, comme j'ai tendance à le croire, Louis parle d'outre-tombe, se pose la question de la foi. Il y a une éternité dans cette pièce où les morts parlent ? Ou c'est juste la fin du monde ?

JCM : Il est protestant, la rédemption viendra de la grâce de Dieu et d'elle seule. Tout est ouvert.

THEATRUM MUNDI

JCM : J'ai envie de jouer Louis parce que je veux savoir comment on voit les autres personnages à travers son regard.

BJ : Il est le premier spectateur de la pièce.

JCM : Et son grand ordonnateur. Louis est un homme de théâtre, un marionnettiste. C'est lui qui commente les actions, les arrête et les remet en marche. Dans ma mise en scène, il rallume même la salle en claquant des mains.

BJ : On pense tout de suite au montreur de marionnettes en regardant ton travail. Au début on ne voit que le visage et les mains de Louis.

JCM : J'avais en tête le texte de Kleist, *l'Essai sur le théâtre des marionnettes*.

BJ : Antoine nous invite à prendre Louis pour un imposteur. Il l'accuse de raconter des histoires (p. 48). Et si Louis nous mentait ? S'il n'allait pas mourir ? C'est peu probable, mais pas exclu. Comme tu le dis dans ta note d'intention, tout est régi par une volonté unique et un seul point de vue. Donc, personne d'autre que Louis ne nous dit qu'il va mourir...

¹⁷ Cf. "L'effrayant silence des espaces infinis : Jon Fosse (*Le fils*) et Jean-Luc Lagarce (*Juste la fin du monde*)", in *Personnage de théâtre et espace ludique*, dir. par Georges Zaragoza et Didier Souiller, Dijon, éd. du Murmure et CPTC, automne 2011.

JCM : J'y ai pensé pendant les répétitions : Est-ce que ce garçon ne serait pas complaisant ?

BJ : Voire mythomane...

JCM : Pourquoi pas ? Cela renvoie à la fonction d'auteur : un homme qui raconte des histoires. Et puis avec Louis tout prend des proportions lyriques. C'est ce qui agace Antoine.

BJ : Louis parle-t-il d'outre tombe ou invente-t-il toute l'histoire (y compris sa mort) ? Autrement dit, sa mort, pour toi, est-elle fantasmée, anticipée, ou déjà advenue ?

JCM : J'élimine la dernière proposition. Je pense qu'il n'est pas encore mort.

BJ : Mais il évoque sa mort au passé, et donne la date : "Plus tard, l'année d'après / – j'allais mourir à mon tour –".

JCM : Lagarce fait cela aussi dans son journal. C'est un joueur, un manipulateur.¹⁸

BJ : Il imagine cette réunion de famille ? S'agit-il pour toi d'un souvenir, d'un fantasme ? Au début de ta mise en scène, on ne voit que Louis, puis la lumière révèle les autres. Donc il les imagine ?

JCM : Oui, et la lumière part de Louis pour se diriger vers les autres au moment où il les évoque. Je me suis convaincu à la fin que ça n'est pas arrivé. La réunion de famille n'a pas eu lieu. Dans l'épilogue, ce regret qu'il évoque, est-ce celui de ne pas leur avoir dit ? Ou de ne pas être allé leur dire ? Le gravier sous ses pas (p. 77), est-ce celui de la voie ferrée ou de la cour de la maison parentale ?

BJ : Ce qui motive cette prise de parole c'est ce qu'il n'a pas fait. Du coup qu'est-ce qui est un échec ?

JCM : C'est un double échec : de ne pas réussir à y aller pour ne pas réussir à dire ce qu'il voulait leur dire.

BJ : Il y a une grande présence des mains dans ta mise en scène, ce qui renforce l'idée d'un théâtre de marionnettes. Le monde est un théâtre chez Lagarce. Selon toi, Louis imagine tout ce qui suit le prologue. Et si nous, spectateurs, imaginions tout cela ? Louis serait le rêve du spectateur ? Et nous, le rêve d'un autre ?

Dans la salle, je me suis sentie prise vertige face à ta mise en scène. TOUT semblait grevé d'irréalité. C'est ça le théâtre.

JCM : Oui, c'est ça le théâtre !

BJ : Tu as beaucoup travaillé le côté onirique. La scène avec les lampes de poche évoque un cauchemar. On est perdu, on crie, on ne voit rien. C'est un monde fantomatique. Du coup le spectateur se demande s'il n'est pas lui même sur une scène dans le noir.

JCM : La silhouette de Louis a beaucoup aidé (la forme du personnage).

BJ : Oui, cette redingote qui n'épouse pas les formes, sa tenue noire lui donnaient l'air d'un spectre. Et si je ne m'abuse, vous étiez tous vêtus de blanc et noir.

JCM : Noir, blanc, gris, bleu. On est dans la nuit

BJ : Y a –t-il quelque chose d'effrayant dans cette pièce ?

JCM : Ah oui. C'est effrayant de ne pas réussir à aller au bout d'une telle démarche : partir en paix. C'est sans issue, fatal. Mais il y a aussi la possibilité d'un éternel recommencement. La pièce peut bien reprendre à la fin.

BJ : Surtout si tu considères que Louis n'y est pas allé. Il peut refaire ce récit à l'infini. Des histoires...

JCM : J'avais le sentiment d'une boucle quand on jouait la pièce. On pourrait la rejouer tout de suite sous un autre angle. Le rêve d'un acte...

BJ : C'est pour ça qu'il faut la reprendre.

JCM : Oui, c'est pour ça qu'il faut la reprendre !

Paris, le 13 juin 2011

¹⁸ Extrait du 25 janvier 1986 : "En fait, vous le saviez déjà (que Isherwood est mort...). Incroyable, le nombre de choses que je crois vous apprendre et que vous savez déjà, à cause du temps. Et Hockney, maintenant, est mort aussi. Et vous le savez avant moi, et même moi aussi, je suis mort, il n'y a que vous dont on puisse être à peu près sûr..."

Jean-Luc Lagarce. Une dramaturgie de la parole « trouée »
La langue en défaut, le réel en défaut.
Réflexions sur *Derniers remords avant l'oubli*

Note au lecteur : Les œuvres de Lagarce citées ici sont tirées des éditions complètes, à l'exception de *Juste la fin du monde* et de *Derniers remords avant l'oubli*.

L'œuvre de Jean Luc Lagarce témoigne d'une sorte d'« intégrisme du langage »¹⁹, par sa propension à vouloir « épuiser » la langue, pour reprendre une expression de Gilles Deleuze à propos de Beckett²⁰, comme s'il s'agissait d'accéder, derrière les mots, à un insaisissable contenu dans l'expérience du réel. L'hypercorrection lexicale et syntaxique, la disposition typographique, le recyclage de tous les faits de langue, des lieux communs aux *topoi* littéraires jusqu'à l'écriture-palimpseste, tout concourt à nommer une difficulté, un manque inscrit dans le langage, tout en mettant à distance nos représentations du langage, et donc du réel. *Derniers remords avant l'oubli*, en développant – comme une partition musicale – la thématique du retour, met en évidence le manque à l'origine de l'écriture, et plus loin, du langage.

Renaud Camus, auteur lu par Lagarce, définit la syntaxe comme

une inadhérence, une inadhésion, une inappartenance, une solution de continuité, un défaut de coïncidence, surtout, entre l'homme et sa parole, entre le moi et son expression, entre l'être et l'infinité de ses possibles²¹.

La parole, selon Meschonnic, n'est autre que « l'écriture au sens poétique du mot »²², c'est-à-dire, comme le souligne Claude Régy reprenant les mots de Meschonnic pour placer le texte au centre du dispositif théâtral, que « l'écriture n'est intéressante que par son impuissance à exprimer »²³.

Les pièces de Jean Luc Lagarce mettent en jeu, en scène la théâtralité inhérente au langage, que Béatrice Jongy qualifie par « le désir du personnage lagarcien de *réaliser* le langage »²⁴. La « parole tremblée »²⁵, ou « parole trouée »²⁶, inscrit ce théâtre dans la problématique de l'impuissance à dire, où le retour sur les mots va de pair avec un difficile voire impossible retour sur soi. L'exigence de formulation devient le principe d'une dramaturgie, car rien n'arrive hors du langage. Ce que jouent les personnages, c'est un drame du langage, mais aussi une remise en cause des mots de la tribu, fondatrice d'une poétique. Tous les personnages sont porteurs d'une interrogation sur l'acte de dire, et donnent à entendre une voix, celle de la figure auctoriale, qui, généralement discrète au théâtre, est ici omniprésente.

Les pièces de Lagarce s'inscrivent dans la littérature de l'échec, en mettant en scène un personnage porte-parole de l'écrivain confronté à sa « tribu » et au langage, à l'intérieur d'un dispositif qui vise à le mettre à mort symboliquement. Si la logique sacrificielle marque

¹⁹ Jongy, Béatrice, « Habiter l'image. Lagarce à la lueur de Kafka », *Traduire Lagarce*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2008, p. 136.

²⁰ Deleuze, Gilles, « L'épuisé », *Quad*, Paris, Minuit, 1992, pp. 57-106. Merci de placer un espace insécable avant tous les numéros de page.

²¹ Camus, Renaud, *La syntaxe ou l'autre dans la langue*, Paris, P. O.L, 2004, p. 44.

²² Meschonnic, Henri, « Ouverture. Traduire le théâtre, c'est traduire l'oralité », *Traduire Lagarce, op. cit.*, p. 11.

²³ Régy, Claude, lors d'un bord de scène à Paris, Théâtre de la Ville, 13 mars 2010, notes prises par moi-même.

²⁴ Jongy, Béatrice, *op. cit.*, p. 127.

²⁵ Talbot, Armelle, *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, p. 265.

²⁶ Parisse, Lydie, *La parole trouée. Beckett, Tardieu, Novarina*, Caen, Lettres Modernes Minard, 2008.

l'intrigue, le texte met à l'oeuvre un principe de dépossession dans la langue, qui caractérise, dans une certaine tradition littéraire, le processus créateur. On ne devient pas écrivain impunément, et le sacrifice de soi est lié au déficit des mots, qui recoupe un déficit ontologique. Nous évoquerons *Derniers remords avant l'oubli* à la lueur de la philosophie et de la philologie.

Le défaut des langues

Dans *Madame Bovary*, Flaubert écrit : « La parole humaine est comme un chaudron fêlé où nous battons des mélodies à faire danser les ours, quand on voudrait attendrir les étoiles²⁷ ». Le sentiment d'un défaut des langues, lié à une indépassable limite de la nature humaine, se traduit, chez les poètes et les dramaturges, par le sentiment d'une aporie de la nomination.

L'aporie de la nomination

Selon Novarina, nous ne pouvons pas nommer, nous ne pouvons qu'appeler. Parler, c'est appeler, c'est se confronter à une absence :

Nous n'appelons les choses ainsi, que parce que nous ne pouvons pas nommer – nous ne faisons qu'appeler. Nous n'appelons les choses que parce qu'elles ne sont pas vraiment là²⁸.

Les personnages de *Derniers remords avant l'oubli*, comme dans le théâtre de Lagarce en général, passent leur temps à s'appeler.

Louis. Tu ne m'entendais pas ? J'appelais, dit la Mère dans *Juste la fin du monde* (JFM, 60).

Le verbe « appeler » se conjugue à l'intransitif, et souvent, un doute est exprimé sur les noms propres :

Anne ou Catherine. Catherine ?, demande Antoine (DRO, 16).

L'hésitation entre deux noms propres figure dans *Premier amour* de Beckett, où le narrateur nomme sa partenaire « Loulou », pour ensuite la renommer « Anne », plaçant l'héroïne sous le double signe de la « poor Ann » de Thomas de Quincey et de la Lulu de Wedekind – auteur également adapté par Lagarce. C'est cet héritage qu'évoque sans doute Antoine :

Anne, ce prénom, oui, j'aime cela, ce n'est pas encore très fréquent, et en même temps, vous allez me trouver idiot, c'est presque aristocratique, hein ? (DRO, 16).

Plus tard, Anne lui dira :

Mon prénom est Anne et vous pouvez m'appeler par mon prénom, c'est évident (DRO, 40).

Nommer l'autre est un acte souvent approximatif chez Lagarce, comme le traduisent ces rappels à l'ordre réitérés :

²⁷ Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, Paris, Garnier Flammarion, 2003, p. 226.

²⁸ Novarina, Valère, *Vous qui habitez le temps*, Paris, P. O.L, 2000, p. 85.

Ne l'appelle pas l'autre, dit Pierre à Hélène à propos de Paul (DRO, 24), ou Hélène à Antoine à propos de la soeur aînée de Lise (DRO, 48), ou encore Anne à Paul à propos de Pierre (DRO, 53).

Cette aporie de la nomination souligne une autre faille inscrite dans le langage : l'arbitraire du signe linguistique.

L'arbitraire du signe linguistique

Si le langage est cette faculté de mettre en relation, non seulement des interlocuteurs, mais ce qui est apparent et ce qui est caché, ce que nous concevons et ce que nous voyons, rien ne garantit que ses fondements ne soient entièrement faux, car pour les philosophes, la question est de savoir si la mise en relation est naturelle (établissant un lien nécessaire) ou culturelle (établissant un lien conventionnel, arbitraire).

J'aime bien t'entendre parler ainsi. Joli. Un peu faux peut-être, dit Lise à sa mère (DRO, 44).

Dans *Le Cratyle* de Platon, Cratyle s'oppose à Hermogène : Hermogène est partisan d'un langage créé par convention. Cratyle rapproche le langage de l'aspect naturel ; pour lui, les noms sont l'exacte représentation des choses. Selon Platon, Cratyle soutenait, comme Protagoras, qu'il est impossible de tenir un discours faux, car tenir un tel discours c'est dire ce qui n'est pas. Selon Héraclite, on ne peut rien dire de vrai sur le monde sensible, car il est en perpétuel mouvement. Cette non-coïncidence du mot et de la chose a une fécondité poétique et dramaturgique indéniable. Ionesco écrit :

Nous donnons des noms qui ne veulent rien dire à des choses dont on ne peut rien dire, à des riens dont on ne peut rien dire.²⁹

Bon. Eh bien comment dire ? (DRO, 30), dit Pierre.

Comment dire ?, dit Suzanne dans *Juste la fin du monde* (JFM,221) et dans *Le pays lointain* (PL,361), rappelant le titre du dernier poème de Beckett, « Comment dire »³⁰. La phrase se mue en questionnement non seulement sur le langage, mais sur les représentations du réel qu'il implique. Le divorce entre le mot et la chose est consommé, dans une poétique de l'écart – pour reprendre le paradigme de Jakobson –, où les personnages parlent la langue française comme s'il s'agissait d'une langue seconde. Ils s'interrogent sur les signifiants :

Cela, cette espèce-là, cela s'appelle plutôt « enseignant » ? C'est ce que vous vouliez dire ?, demande Pierre (DRO, 39).

C'est bien oui. Tant mieux, je dis cela comme ça, « tant mieux », c'est idiot, qu'est-ce que cela fait ?, dit Antoine (DRO,16),

soulignant l'arbitraire d'un signifiant détaché du signifié tout en s'interrogeant sur le code (« c'est bien ») qui constitue les identités séparées.

²⁹ Ionesco, Eugène, *Le Solitaire*, Paris, Folio, Gallimard, 1973, p. 58.

³⁰ Beckett, Samuel, *Poèmes suivi de Mirlitonnades*, Paris, Minuit, 1978, p. 26-27.

Langage et identité

Or, ce code est déficient et le non-dit s'installe dans l'impasse de la formalisation. Pierre, emprisonné dans les formules des autres – ceux qui croient le connaître parce qu'ils l'ont aimé par le passé –, ne trouve pas les mots pour finir sa phrase, et la typographie souligne un blanc qui contient une menace :

Le premier d'entre vous qui répète encore une fois, une misérable petite fois, que "j'ai toujours été ainsi", que "je n'ai jamais changé" ... (DRO, 20).

Si le langage ne peut exprimer l'être, il ne peut non plus exprimer la pensée. Le thème du mensonge est omniprésent dans les pièces de Lagarce, où l'écrivain est accusé de mentir, où tout le monde, à un moment ou un autre, avoue mentir :

Je parle trop mais ce n'est pas vrai, dit Suzanne dans *Le Pays lointain* (PL, 365).

Pour l'écrivain et philosophe Fritz Mauthner, qui a fortement influencé Hofmannsthal et Beckett, le langage humain est un simple moyen de communication doué d'une fonction sociale, mais incapable d'être un outil pour la connaissance. Ce scepticisme épistémologique selon lequel ni sujet, ni objet ne sont connaissables de manière absolue, en eux-mêmes, a une fécondité indéniable sur la langue de Beckett. Quant à Hofmannsthal, il le conduit au renoncement à la poésie dans la *Lettre à Lord Chandos*³¹, œuvre incontournable pour comprendre le rapport du poète au défaut des langues. Pour Mauthner, la seule façon d'appréhender la réalité est relationnelle, la particularité essentielle des choses étant de nous apparaître toujours et seulement « en relation » : avec nous-mêmes (en tant que sujets percevant) ou entre elles. Les personnages de Lagarce interrogent toujours non pas seulement la langue, mais ce que le linguiste Gilles Siouffi nomme « le sentiment de la langue »³². En témoigne la controverse autour de l'adjectif « taciturne », qu'emploie Hélène pour qualifier Pierre, son ex-amant devenu écrivain qu'il est question de déloger de la maison commune. La joute verbale commence par un jeu sur les pronoms (elle-tu), qui décale l'adresse à l'intérieur d'une même phrase, produisant un effet d'esquive, insistant, dans sa dimension métadramatique, sur le caractère daté de la notion de conflit au théâtre :

Le mot qu'elle vient d'employer, ce que tu viens de dire, l'expression, là ?, dit Pierre (DRO, 13).

Les adverbes sont l'expression de la mauvaise foi, dans une problématique que n'aurait pas désavouée Sartre.

Nous ne voulons pas te mettre à la porte, tu le sais totalement (non, pas « totalement », parfaitement), se justifie Paul (DRO, 15).

Dans *Premier amour* de Beckett, cette expression « mettre à la porte » est présentée par le narrateur comme un signifiant sonore, vide de sens :

Essayez maintenant de me mettre à la porte, dis-je. Il me sembla que le sens de ces paroles, et même le petit bruit qu'elles firent, je n'en pris connaissance que quelques secondes après les avoir prononcées. J'avais si peu l'habitude de parler qu'il m'arrivait de temps en temps de laisser échapper, par la bouche, des phrases impeccables du point de

³¹ Von Hofmannsthal, Hugo, *Lettre de Lord Chandos*, édition bilingue, trad. Pierre Deshusses, Paris Rivages Poche, Petite Bibliothèque, 2000.

³² Voir Siouffi, Gilles, « Du sentiment de la langue aux arts du langage », *Éla* n°147, Paris, Klincksieck, 2007, pp. 265-276.

vue grammatical mais entièrement dénuées, je ne dirai pas de signification, car à bien les examiner, elles en avaient une, et quelquefois plusieurs, mais de fondement. Mais le bruit, toujours je l'entendais, au fur et à mesure que je le faisais.³³

Les personnages sont tous des adeptes de la maladresse d'expression – ou du lapsus –, car tous ont quelque chose à dissimuler dans les mots.

Je suis bête, il n'y a que moi pour faire des gaffes comme cela, dit Antoine, ajoutant : je suis un imbécile (DRO, 39).

Excusez-moi je me suis trompée. Je vous prie de bien vouloir m'excuser, dit Anne (DRO, 41).

Il ne doit pas y avoir de malentendu. Je serais très triste s'il devait y avoir un malentendu quelconque. Entre nous, oui, précise Anne (DRO, 26).

Or, comme le souligne la linguiste Nathalie Auger, la notion de malentendu est lié à

l'illusion que le langage est transparent, que nous pouvons nous comprendre, peut-être parce que cette pensée nous offre l'économie d'un conflit³⁴.

Anne suggère donc que le malentendu

provient d'un conflit de valeurs plutôt que d'une structure linguistique entraînant une divergence d'interprétation (même si on n'exclut pas des calculs d'inférence différents dans des cas de variations régionales, sexuelles, générationnelles, de situations, etc).³⁵

Toutes ces interrogations sur le langage en viennent à provoquer un vertige, qui remet en cause notre logique rationnelle et conceptuelle reposant sur le dualisme sujet/objet, mot/chose, signifiant/signifié, parole/parlant, regardant/regardé, langage/pensée, etc.

Le contournement du dualisme

Tardieu, dans son théâtre et dans sa poésie, semble s'inspirer des théories sur le langage de l'égyptologue et philologue allemand Carl Abel (1837-1906), qui, dans son ouvrage *Les sens opposés dans les mots primitifs*³⁶, émet l'hypothèse qu'à la naissance du langage, le même son – à l'origine- embrassait les termes contraires du même concept : tous deux se présentaient simultanément à l'esprit, en vertu de la loi d'association. Cette nostalgie d'une langue originelle, primitive, qui ouvrirait sur d'autres possibles en contournant la logique rationnelle, les personnages de Lagarce la mettent constamment en œuvre dans leurs affirmations contradictoires, et dans le jeu incessant sur les affirmations et les négations, parfois à l'intérieur d'une même phrase :

Je ne me trompe pas. Je me trompe ?, dit Pierre (DRO, 11).

³³ Beckett, Samuel, *Premier amour*, Paris, Minuit, 1970, p. 46.

³⁴ Auger, Nathalie, « Des malentendus constructifs en didactique des langues-cultures », *Le malentendu*, actes du colloque du Département de français du 15 au 17 avril 2004, Tunis, J. Bacha, G. Larroux, A. Seoud (ed.), Presses Internationales de la Faculté des Lettres de Sousse (Tunisie), éditions officielles de la République tunisienne, pp. 285-292.

³⁵ Idem.

³⁶ Abel, Carl, *Über der Gegensinn der Urworte*, 1884, Leipzig, ed. Friedrich. Freud s'est inspiré de cet ouvrage pour sa théorie de l'interprétation des rêves.

Dans les deux dernières pages de *Derniers remords avant l'oubli*, le rythme s'accélère jusqu'au vertige, avec un abus du signifiant « dire », entre négations et dénégations.

Je vous dis au revoir/ elle n'a pas dit au revoir/ elle n'a dit au revoir à personne/ elle dit « ta gueule » à tout le monde/ elle aurait pu dire au revoir/ elle t'a dit au revoir ?/ elle me l'a dit tout à l'heure/ elle ne t'a rien dit (DRO, 57-58).

Entre comique et tragique, les personnages rejouent le drame du langage, à travers une parole déréalisée, située dans un impossible présent, indifférenciée, dépersonnalisée, qui les fait accéder au statut de marionnettes, ne laissant plus de place qu'à ce que Barthes nomme « le bruissement de la langue ». Les personnages, au bord de la disparition, s'assument comme des êtres de langage, de pures conventions, et la profusion de leurs paroles renvoie paradoxalement à un vide. Beckett, évoquant de manière énigmatique et contradictoire la perte de la fonction référentielle, écrivait :

c'est au milieu qu'il faudrait être, là où on souffre, là où on exulte, d'être sans pensée, d'être sans parole, là où on ne sent rien, n'entend rien, ne sait rien, ne dit rien, n'est rien, c'est là où il ferait bon être, là où on est³⁷.

Usant des déictiques de manière aussi déconcertante que dans cette phrase de Beckett, les personnages de Lagarce parlent mais ils ne sont pas vraiment là, on ne sait pas vraiment de quoi ils parlent, leur langage est fait de mémoire et d'oubli – comme l'indique le titre : Antoine voit surgir en Anne une femme de son passé, Anne sait des choses sur la soeur aînée de Lise, on se souvient d'une ancienne relation à trois mais sans savoir ce qui s'est passé. Ce qui importe, c'est moins le contenu des échanges que la mise en scène de la parole elle-même, qui tient lieu d'action.

Une dramaturgie de la parole

Heidegger, dans *Unterwegs zur Sprache*, fait du langage une entité séparée, et de la parole une idole, une essence – das *Wesen der Sprache* – qui existe hors de nous et qui est dépositaire de la totalité de notre expérience – mieux, de notre être. On trouve dans le théâtre de Lagarce un lointain écho à ce que Heidegger nomme « l'adresse dans la langue »³⁸. Toutes les paroles sont adressées, mais le destinataire n'est pas toujours identifiable, en vertu notamment de la polysémie du texte. De plus, les personnages, perdus dans le travail de mémoire et le processus de la réminiscence collective, ne parviennent pas à faire vraiment exister un présent. Ils parlent, fantomatiques, dans une perte de la fonction référentielle qui va se creusant au fur et à mesure que le texte se déroule, laissant place à un tissage de voix intérieures plus qu'à un véritable dialogue. Mais cette négativité peut être constructive car elle devient le principe d'une poétique, et d'une dramaturgie.

Le drame du langage

Du défaut des langues, Novarina fait un atout dramaturgique, mettant en scène dans ses pièces la manducation de l'invisible, c'est-à-dire la manducation des mots dans la bouche de l'acteur.

³⁷ Beckett, Samuel, *L'Innommable*, Paris, Minit, 1953, p. 145-146.

³⁸ Heidegger, Martin, *Unterwegs zur Sprache*, résumé dans Christian Dubois, *Heidegger : Introduction à une lecture*, Paris, Seuil, Points, 2000, p. 243.

Le dialogue dialogue pas. Il ne lie ni ne réunit, il ne rapproche ni ne fait communiquer ; il inaugure une *lutte* et conduit les parleurs au *séparement* des voix. Par le dialogue nous entrons dans la discorde du langage. [...]. Entre deux [...] apparaît le vide qui n'est pas du tout le néant mais le creux vertigineux de l'attraction.³⁹

Même si l'approche de Novarina est très différente de celle de Lagarce, leur théâtre met en scène une parole trouée, non pas particulièrement par l'impossibilité à dire l'indicible ou à approcher l'ineffable, mais dans sa relation d'étrangeté aux mots et aux choses, caractéristique du rapport que tout poète entretient au langage : parler est un acte de séparation et la parole ouvre sur l'abîme.

Il vous faut plaisanter, abîmer sans fin, dit Anne dans *Derniers remords avant l'oubli* (DRO, 54),

jouant sur la polysémie du verbe « abîmer », qui signifie à la fois dégradation et vertige.

Cette démarche, les dramaturgies de la parole le radicalisent, parce qu'elles le mettent à nu. Citons une fois de plus Beckett et son ascèse du langage :

Etant donné que nous ne pouvons éliminer le langage d'un seul coup, nous devons au moins ne rien négliger de ce qui peut contribuer à son discrédit. Y forer des trous, l'un après l'autre, jusqu'au moment où ce qui est tapi derrière, que ce soit quelque chose ou rien du tout, se mette à suinter de travers⁴⁰.

Pour Valère Novarina, la parole est cosmophore et parler est un drame.

La langue est notre terre, notre chair. [...] Le langage est matière humaine et matière des choses : des forces, un jeu d'énergies. Pas du tout un outil à notre service. Je crois que "*tout est en langage*".⁴¹

Un théâtre « meta »

Chez Lagarce, ce drame de la parole est inscrit dans le langage quotidien, à la suite du théâtre de Tchekhov et de Maeterlinck. Pour ce dernier, écrire c'est voir (l'invisible), d'où la répétition du signifiant « voir » :

Il s'agirait plutôt de faire voir ce qu'il y a d'étonnant dans le fait seul de vivre. Il s'agirait plutôt de faire voir l'existence d'une âme en elle-même, au milieu de puissances qui ne sont jamais inactives⁴².

Cette phrase est extraite du célèbre texte *Le tragique quotidien* (1886), exprimant une conviction à l'origine d'une révolution de l'écriture dramatique, qui supprime l'action pour rendre compte des mouvements peu perceptibles de la conscience. À peu près en même temps que Tchekhov, Maeterlinck invente le tragique quotidien et le théorise. Selon lui, le vieillard immobile à sa fenêtre vit d'une vie plus profonde que celle du criminel. Insistant sur cette dimension du quotidien, Maeterlinck écrit :

³⁹ Novarina, Valère, *Lumières du corps*, Paris, P. O.L, 2006, p. 42.

⁴⁰ Beckett, Samuel, Lettre datant de 1937, *Disjecta, Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragments*, Londres, John Calder, 1983, cité par Gilles Deleuze, *Quad, op. cit.*, p. 70.

⁴¹ Novarina, Valère, « L'homme hors de lui », propos recueillis par Jean-Marie THOMASSEAU, in *Europe*, n°880-881, août-septembre 2002, pp. 169-70.

⁴² Maeterlinck, *Oeuvres I*, ed. établie par Paul Gorceix, Bruxelles, Complexe, 1999, p. 487.

Il n'y a guère que les paroles qui semblent d'abord inutiles qui comptent dans une œuvre. C'est en elles que se trouve son âme ⁴³.

Par « âme », il entend tout ce qui échappe à la pensée rationnelle et conceptuelle. Le travail du dramaturge est de « faire descendre dans la vie réelle, dans la vie de tous les jours, l'idée qu'il se fait de l'inconnu⁴⁴ », c'est-à-dire de l'invisible, de l'informulé, de l'incrédé :

l'art semble toujours un détour et ne parle jamais face à face. On dirait l'hypocrisie de l'infini⁴⁵, écrit-il.

Le théâtre de Lagarce n'est pas sans lien avec de telles affirmations, par l'inquiétante étrangeté qu'il introduit dans le langage quotidien, qui, au premier abord mimétique et familier, finit par déconcerter le lecteur-spectateur en le laissant aux prises avec l'énigme du langage, à travers une exacerbation de la fonction métalinguistique et métadramatique.

Le langage nous préexiste. Écrire c'est tenter de renommer le monde après qu'il ait déjà été nommé, c'est inscrire dans un langage déjà-là, antériorité plaisamment formulée par le poète Jean Tardieu :

Mon langage regarde que le langage regarde le langage ! ⁴⁶

On ne choisit pas. Je n'ai pas choisi, dit Antoine dans *Dernier remords avant l'oubli* (DRO, 39).

Je ne sais pas pourquoi, je parle, dit Suzanne dans *Juste la fin du monde* (JFM, 22) et *Le Pays lointain* (PL,363).

À aucun moment je ne sais de quoi je parle, ni de quand, ni d'où, ni avec quoi, ni pourquoi⁴⁷, écrivait Beckett.

Marco Baschera⁴⁸, s'interrogeant sur le phénomène de la traduction pour arriver à la langue de Beckett, évoque une phrase de Wilhelm von Humboldt :

L'homme n'est homme que par la langue, mais pour inventer la langue, il lui faudrait déjà être homme.⁴⁹

S'intéressant à *L'Innommable* de Beckett, Marco Baschera commente ainsi :

C'est la langue qui ouvre l'homme et qui le sépare de lui-même tout en lui offrant la possibilité de comprendre son identité. Une langue n'est jamais donnée d'avance en tant qu'instrument de communication. Au contraire, elle précède sa propre utilisation. En

⁴³ *Ibid.*, p. 492.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 501.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 456.

⁴⁶ Tardieu, Jean, *Œuvres*, ed. établie par Jean-Yves Debreuille, Paris, Quarto Gallimard, 2003, p. 1005.

⁴⁷ Beckett, Samuel, *L'Innommable*, cité par Ludovic Janvier, dans *Beckett*, Paris, Seuil, coll. Écrivains de toujours, 1969, p. 109.

⁴⁸ Baschera, Marco, « La chair du langage. À propos de l'importance de la traduction », communication au colloque organisé par l'université de Zurich, « Lingua al limite : les limites des langues... Les langues aux limites », Villa Garbald, Castasegna, Italie, 2-5 juin 2010.

⁴⁹ Von Humboldt, Wilhelm, « Essai sur l'étude linguistique comparée selon les diverses époques du développement linguistique », in *Sur le caractère national des langues et autres écrits sur le langage*, traduits et annotés par Denis Thouard,

Le Seuil, Coll. « Points Essais », Paris 2000, p. 222.

parlant, j'ouvre d'entrée de jeu une différence temporelle par rapport à moi-même qu'il m'est impossible de rattraper. Cette différence interne qui se creuse dans l'acte de parler est due à l'antériorité inatteignable de la langue par rapport à celui qui parle. Par conséquent, je suis *innommable* dans la mesure où je n'arrive jamais à me nommer et à dire qui suis. Il y va d'une séparation originelle qui ne me permet jamais de combler la faille s'ouvrant entre les deux pronoms personnels « je » et « moi ».

Si le personnage de théâtre est un être de parole, cette parole se glisse dans la brèche de l'infinie distance, menaçant par là-même le personnage de disparition. C'est pourquoi les personnages créés par Lagarce s'expriment rarement au présent, préférant dire « j'ai dit / il-elle a dit » à « je dis / il-elle a dit »⁵⁰, c'est pourquoi sans doute aussi la majorité de leurs paroles sont des commentaires qui renvoient à un usage métalinguistique du langage.

La mise à distance des stéréotypes est omniprésente dans *Derniers remords avant l'oubli*, dont la langue bégayante est marquée par la répétition des formules mécaniques du quotidien :

Je veux dire : vous, tu vas bien ?, dit Paul à Lise (DRO, 22).

Tu vas bien ? Est-ce que tu vas bien ?, dit Hélène à Pierre (DRO, 22).

Dans la première et la dernière scène, la pièce se marque par un piétinement sur les mots, qui traduit une difficulté à commencer comme à finir.

Je suis content, répètent Pierre, puis Antoine, à la même page (DRO,9).

Quand Paul dit « j'explique » (DRO, 14), il définit le contenu du dialogue, voué à mettre à jour l'explicite qui se cache derrière l'implicite, mais sans jamais y parvenir. Son effort est pathétique quand il se double de mauvaise foi :

Il me croit, j'ai toujours su très bien, très très bien lui expliquer, il m'a toujours cru (DRO, 19).

Pierre, l'écrivain, se méfie plus que les autres encore des mots de la tribu et se pose en ennemi des lieux communs :

gagner ma vie, l'argent, tout ça. Subvenir à mes besoins, c'est comme cela qu'on dit (DRO, 43).

Mais il évite soigneusement de faire des mots d'esprit, contournant la tentation de l'éloquence : tous les personnages, y compris l'écrivain, ne doivent jamais céder au bonheur d'expression, mais demeurer empêtrés dans le langage, d'où la mise entre guillemets ironique de certaines formules :

me donner le beau rôle, être "l'homme le plus malheureux de la terre ", scande-t-il (DRO, 43).

On ne peut échapper au défaut des langues, nécessité quasi-ontologique qui enferme le sujet dans des mots : les siens, ceux des autres. Personne n'y échappe, qu'il s'agisse des stéréotypes de la vie quotidienne ou des *topoi* littéraires.

Par ailleurs, les personnages dévoilent constamment la convention théâtrale, d'où la dimension métadramatique, qui repousse le quatrième mur pour s'adresser directement à la salle et jouer sur la duplicité du personnage-acteur.

⁵⁰ Voir les deux dernières pages de *Derniers remords avant l'oubli*.

À quoi est-ce que nous jouons ? Moi je ne joue plus, je ne joue plus, c'est terminé, dit Hélène (DRO, 36).

Avant de se quitter, tous les personnages insistent sur la convention sociale et théâtrale en jouant sur l'expression « dire au revoir », soulignant l'impasse de la communication – les « au revoir » sont en réalité des adieux - et anticipant les saluts au public, tentant de faire coïncider la fin de la pièce avec la fin concrète de la représentation.

Je vous dis au revoir, dit Antoine à Pierre (DRO, 57)

Elle aurait pu te dire au revoir. Elle t'a dit au revoir ?, dit Pierre à Paul (DRO, 57).

Dis-leur au revoir, Lise, dit Antoine (DRO, 58).

Au revoir, au revoir, au revoir, au revoir et au revoir, conclura Lise,

adressant autant de saluts que la pièce contient de personnages, en dehors d'elle (DRO, 58). À d'autres moments, il s'agit de faire passer, de manière résiduelle, les éléments d'un manifeste dramatique. Quand Paul dit :

J'explique. On ne fait que parler (DRO, 13),

il minimise l'acte de parole (on parle, on n'agit pas, on évite le conflit) tout en qualifiant le type de théâtre dans lequel il s'inscrit (une dramaturgie de la parole, et non de l'action). On trouve, chez Lagarce, beaucoup d'affirmations d'un art poétique en faveur d'un « théâtre statique »⁵¹, dans la lignée du théâtre de Maeterlinck, Tchekhov, Strindberg.

Qu'est-ce que j'ai dit ? Qu'est-ce que j'ai encore dit ? Qu'est-ce qui te prend ? Vous n'allez pas me faire, tour à tour, votre petite scène ?, dit Pierre à Hélène (DRO, 46),

évoquant un théâtre du conflit, dépassé. Les personnages sont tour à tour des porte-parole de l'écrivain, à travers une mise en scène de la figure auctoriale et du processus créateur.

La mythologie de la figure auctoriale et du processus créateur

Le titre « remords » évoque la tradition de la littérature de l'échec inaugurée par Du Bellay et poursuivie par Baudelaire. Aux « regrets » correspondent les « remords », qui renvoient à l'écriture comme un acte de culpabilité, qui fait de l'écrivain la victime émissaire idéale. Tous les personnages proches, qu'ils soient amis ou parents, reprochent à l'écrivain de ne s'être pas suffisamment consacré à eux et tentent de le culpabiliser. La pièce met donc en scène un rituel de mise à mort symbolique. Pierre est accusé de n'avoir pas aimé. Dans *J'étais dans la maison et j'attendais que la pluie vienne*, cette faute dégénère en « crime » :

n'avoir que faire de la vie de ceux qui vous aiment, c'est une sorte de crime, dit La Seconde (JMM, 255).

Il y a un crime tapi dans le langage, et l'on ne devient pas écrivain impunément. Si parler est un acte de séparation, écrire, c'est mentir, déformer.

Je n'ai rien à dire. C'est ce que je souhaite vous faire entendre », dit Pierre (DRO, 13).

⁵¹ Voir Kuntz, Hélène, « Aux limites du dramatique », *Jean Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2008, p. 22.

Il ajoute : « Je suis peut-être la personne, l'homme, la personne exactement, je suis certainement la personne qui fait (qui fasse ?) qui fait le moins d'histoires. Tout le monde sait ça. (DRO, 14).

Les autojustifications du personnage peuvent s'entendre doublement : Pierre se définit comme celui qui n'embête pas les autres, refusant un théâtre du conflit. En même temps, il se qualifie comme une « personne », notion juridique qui, de plus, a l'avantage de dépasser la bipolarité du masculin et du féminin et évoque une forme d'androgynie de l'écriture. « Personne » renvoie, à son origine, à la *persona*, au masque de théâtre.

Au plus profond de la personne : personne⁵², écrit Valère Novarina.

Personnalité et impersonnalité se fondent dans l'acte d'écrire.

Au fond du sujet, le langage ; au fond du langage, *le verbe ouvert au fond du langage*⁵³, précise encore Novarina.

L'écrivain se fait le traducteur d'une parole impersonnelle qui le dépasse, c'est inscrit dans les mythes (« tout le monde sait ça »).

Le bouc émissaire

Il faut bien noter aussi que les autres sont intimidés, en présence du personnage qui joue le rôle de l'écrivain, ce qui génère une hypercorrection syntaxique permanente. C'est le cas de La Seconde dans *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, de Paul dans *Derniers remords avant l'oubli*, de Suzanne dans *Juste la fin du monde* et *Le pays lointain*.

PAUL - Que veux tu que je te dise ? Au fond oui tu n'aimes jamais personne, tu veux toujours tout entendre ...Et puis aussi, qu'est-ce que cela fait ?

PIERRE- Toujours renoncer, rester à l'abri, en deçà. Bien trop peur que cela dégénère. Ta voiture, c'est quoi ? (DRO, 56)

Le malaise linguistique est contagieux et « dégénère » en hystérie, provoquant une véritable crise du langage, comme l'analyse Armelle Talbot⁵⁴. Les paroles deviennent agressives à l'encontre de l'écrivain, devenu le bouc émissaire idéal.

Le « renoncement » évoqué par Pierre renvoie à la perte comme principe constitutif de l'oeuvre. Le ratage, depuis Baudelaire, est un signe d'élection. L'écrivain accumule les signes victimaires, tels que les définit René Girard dans *Le Bouc émissaire*⁵⁵, où il transpose le fonctionnement du sacrifice archaïque dans les sociétés modernes soucieuses de consolider les valeurs d'un groupe. Dans les sociétés archaïques qui pratiquaient les sacrifices humains, la victime était choisie parce qu'elle présentait une ou plusieurs variantes par rapport à la moyenne. Girard donne l'exemple de personnes choisies pour leur orgueil (l'hubris) ou parce qu'elles avaient commis le parricide ou l'inceste. Ces données, nous les retrouvons partiellement, transposées sur le mode symbolique chez Pierre et tous les personnages de Lagarce incarnant des écrivains. Mais l'analyse de ce rituel dépasse le cadre de cet article. Ce qui est constant, c'est le

⁵² Novarina, Valère, « Ouverture », in *Madame Guyon, rencontres autour de la vie et l'oeuvre de Madame Guyon*, Grenoble, Jérôme Millon, 1997, p. 12.

⁵³ Idem.

⁵⁴ Talbot, Armelle, « L'épanorthose : de la parole comme expérience du temps », *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, op. cit., p. 284.

⁵⁵ Girard, René, *Le Bouc émissaire*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1982.

choix assumé de la perte de soi. Pierre se désigne explicitement comme victime expiatoire en se confiant au personnage-témoin, Lise, âgée de dix sept ans :

C'est moi qui ai écrit des livres, un ou deux, la poésie, elle doit avoir ça, chez vous, quelque part (DRO, 31).

C'est elle qui a le dernier mot dans la pièce, concluant à l'impuissance de Pierre à verbaliser :

Si vous avez quelque chose à lui dire, vous lui direz vous-même. (DRO, 59).

Le « remords »

La pièce se clôt sur le mythe de l'impuissance lié au processus créateur. Ce thème est un *leitmotiv* chez Lagarce, comme en témoigne un de ses titres : *Du luxe et de l'impuissance*. Dévoré de « remords » face à sa pièce du même nom, il écrit :

Si j'arrive à refaire *Derniers remords avant l'oubli*, vraiment le rendre clair, les rapports entre les gens, dire la vérité et renoncer à l'ellipse, ce sera une grande victoire, et surtout une étape décisive.⁵⁶

Plus tard, il note :

Travail sérieux. Dire la vérité, vraiment. Parfois, je m'éloigne, je triche. Revenir à la difficulté. C'est épuisant. Pourquoi est-ce que je fais ça ?⁵⁷

Inutilité, impossibilité, amertume, sentiment de l'insaisissable, difficulté à fixer un discours, telles sont les notions corrélatives de celle d'enthousiasme dans la littérature sacrificielle telle que la définit Baudelaire dans *Fusées* et telle que l'a analysé Jérôme Thélot dans *Violence et poésie*⁵⁸. Chez le créateur, le manque éprouvé dans le langage recoupe une carence ontologique. Cette thématique de l'impuissance a plusieurs aspects : elle décrit le processus créateur comme une dépossession de soi, une expérience de l'altérité, un échec – paradoxal puisqu'il est à l'origine de l'écriture – ; un enthousiasme (ou inspiration) à double visage, qui ouvre et emprisonne ; enfin, elle met en scène une victime à l'origine de l'acte créateur. Joachim Du Bellay, dans *Les Regrets* qui, en français moderne, pourraient s'intituler *Les Remords*, déplore sans cesse la perte de l'inspiration poétique, se posant en poète raté face à son rival qui a réussi : Pierre de Ronsard.

Les Muses de moy, comme estranges, s'enfuyent, écrit-il dans le sonnet VI.

La stérilité devient paradoxalement le principe d'une œuvre féconde. L'impuissance à user des mots les rend étrangers (« estranges »), et c'est dans ce manque éprouvé dans le langage, c'est dans cette perte, cette dépossession, cette fuite (« s'enfuyent ») que se constitue l'œuvre.

Le théâtre de Jean Luc Lagarce s'inscrit dans la problématique du défaut des langues, qui donne sans cesse l'impression que les personnages s'expriment dans une langue qui leur est étrangère, ou seconde, à l'intérieur même des mots les plus quotidiens, et d'un lexique

⁵⁶ Lagarce, Jean-Luc, *Journal I, op. cit.*, 7 mars 1987, p. 255.

⁵⁷ *Ibid.*, 3 août 1987, p. 282.

⁵⁸ Thélot, Jérôme, *Violence et poésie*, Paris, NRF, Idées Gallimard, 1993.

extraordinairement restreint. La conscience des limites du dire et de l'inadéquation fondamentale du langage va de pair avec une fécondité littéraire indéniable, qui fait du manque ressenti dans le langage le moteur d'une poétique et le fondement d'une dramaturgie de la parole. Une parole qui laisse entendre un vide, une lacune, un inconnu au cœur des mots les plus ordinaires. Cette démarche paradoxale s'inscrit dans la lignée de la littérature de l'échec. *Derniers remords avant l'oubli*, comme *Juste la fin du monde*, comme *Le pays lointain*, comme *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, place la figure auctoriale au centre du système énonciatif, proposant une mise en abyme du mythe de l'impuissance créatrice. Lagarce est de ces auteurs qui réconcilient le théâtre et la littérature, parce qu'ils font du théâtre le lieu de la parole, c'est-à-dire le lieu du texte, le lieu de l'écriture, comme le souligne Henri Meschonnic :

L'oralité c'est l'écriture, au sens poétique du mot, et le paradoxe de l'écriture, c'est qu'elle est la matière même de l'oralité⁵⁹.

Tout le travail de Claude Régy, par exemple, va dans ce sens. Selon Giorgio Agamben, dans *Stanze*⁶⁰, la littérature moderne s'illustre par l'expérience, au sein de l'écriture, de la dépossession de soi, qui est aussi dénaturation de soi. Selon lui, la création est un processus destructeur qui implique d'être dépossédé de son outil – le langage – et de soi-même. Il implique une dénaturation, un autre rapport au monde et à soi, une distance de l'écrivain vis-à-vis de son œuvre et de son outil. À ces mots de *Cap au pire* « Essayer encore. Rater encore. Rater mieux »⁶¹, Lagarce pourrait substituer le désir de dire mieux encore.

Lydie Parisse
Université de Toulouse le
Mirail

⁵⁹ Meschonnic, Henri, *op. cit.*, p. 12.

⁶⁰ Agamben, Giorgio, *Stanze*, traduit de l'italien par Yves Hersaut, Paris, Payot & Rivages, Bibliothèque Rivages, 1994.

⁶¹ Beckett, Samuel, *Cap au pire*, traduction Edith Fournier, Paris, Minuit, 1991, p. 8.

« Ce que je voulais, ce que nous avons voulu, ce que nous aurions voulu » : les attentes déçues

Dans *Derniers remords avant l'oubli* et *Juste la fin du monde*, Jean-Luc Lagarce déploie un motif semblable, celui du dimanche en famille. Le thème du retour auprès des proches, dans une maison chargée de souvenirs, fournit la trame des deux pièces, où les scènes se succèdent dans une esthétique fragmentée qui peint les moments forts d'une journée de retrouvailles, de l'arrivée empressée au départ précipité. Mais ce n'est pas à une heureuse partie de campagne que Lagarce convie son lecteur, les retrouvailles étant, comme de juste, perturbées par d'inévitables querelles et d'insolubles rancœurs.

Dans les deux pièces, donc, la situation est claire : des gens qui ont été proches – et le restent plus ou moins – se retrouvent pour une raison précise et tenteront de régler leurs comptes, financiers ou affectifs. Mais le drame qui se joue réside bien moins dans ces inévitables affrontements que dans l'incapacité, pour tous les personnages, de satisfaire leurs attentes.

Pour chacun, les retrouvailles sont déjà intérieurement jouées, et ce fantasme ne peut jamais coïncider avec la situation effective. De ce décalage entre les désirs et la réalité naît la déception, que Lagarce utilise comme moteur dramaturgique⁶².

La déception conditionne le temps du drame : celui-ci se trouve essentiellement tourné vers le passé, que le présent rend caduc. Tandis que chaque pièce suppose la résolution d'un conflit, l'intrigue semble ne devoir jamais progresser à mesure qu'avance la représentation. Les personnages reviennent sans cesse en arrière, vers un temps où s'affichait le désir et où l'espoir était permis. A la déception, les protagonistes réagissent sur le mode amer ou de manière ironique et contribuent par-là même au ralentissement d'une intrigue dont ils semblent avoir anticipé la faillite.

LE TEMPS DU DESIR

L'intrigue retardée

Dans *Derniers remords avant l'oubli* comme dans *Juste la fin du monde*, Jean-Luc Lagarce annonce une intrigue⁶³ pour mieux la déjouer. Pour chaque pièce, il existe une situation initiale, donnant prise à une intrigue précise, qui fonde la pièce et qui, pourtant, se trouvera constamment soumise à des stratégies d'évitement et de contournement. L'attente de la résolution d'un conflit est alors la première attente que Lagarce se plaît à décevoir.

⁶² Sur l'inefficacité du désir, voir Pascale Roze, in *Regards lointains. Colloques Année [...] Lagarce – II, Colloque de Paris-Sorbonne*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, coll. « Du désavantage du vent », 2007, p. 68.

⁶³ Sur le délitement de l'intrigue, voir Jean-Luc Lagarce, *Théâtre et pouvoir en Occident*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, coll. « Essais », 2000, p. 132-133.

Dans *Derniers remords*, une intrigue vaudevillesque⁶⁴ se met en place par bribes : on apprend, au fur et à mesure de la discussion, que l'enjeu de cette journée de retrouvailles est la vente de la maison que Paul, Pierre et Hélène possèdent à parts égales. La situation de départ est simple : des années après la fin de leur histoire, les trois amis décident de se revoir une dernière fois pour parler de la vente de la maison, une vente qui, pressent le lecteur, clôturerait définitivement leur relation. Mais cette intrigue, rapidement déjouée par les hésitations et les revirements constants des trois personnages, se double d'une histoire d'amour non complètement résolue. Paul, Pierre et Hélène sont liés par une histoire faite d'amour autant que de trahisons et de mensonges, qui place également leurs nouveaux conjoints dans une situation délicate : Lagarce met en scène un imbroglio de sentiments, où les liens unissant ou ayant uni les uns et les autres ne sont jamais parfaitement clairs, car rien n'est totalement terminé. Hélène a quitté Pierre avec Paul, puis a quitté Paul pour Antoine. Catherine sent son mari, Paul, s'éloigner d'elle pour retourner vers Hélène et Pierre. Pierre et Paul sont accusés de connivence par Hélène. Et au milieu, Lise, l'adolescente, porte un regard critique et désabusé sur ce monde d'adultes. La tentation d'une intrigue où tout reposerait sur des jalousies et des non-dits est renforcée par les brusques retours des questions d'argent, qui viennent relancer le moteur défaillant de l'intrigue. Mais Lagarce brouille les fils et noue ce matériau boulevardier, à partir duquel une progression narrative et dramatique est envisageable, en une impénétrable masse où le lecteur se perd. Malgré l'exposition de l'intrigue, malgré les annonces régulières et répétées d'une résolution, les choses stagnent et s'enlisent, et c'est cet enlissement même qui fait la force de la dramaturgie de Lagarce, qui se plaît également à rappeler au lecteur que l'intrigue va peut-être progresser. Voire, à emmêler encore plus les fils :

LISE – Tu n'étais pas vraiment venue que pour parler toiture et aménagement du patrimoine ? Ça, la division en trois parts égales ?

HELENE – Les revoir, faire un peu le point. Mais ce n'est pas une très bonne idée non plus.

LISE – C'est toi qui sais. [DR, 45]

Histoire d'amour, ou histoire d'argent ? Histoire qui, en tous cas, ne connaîtra pas de résolution. A la fin de la pièce, chacun s'en retourne de son côté, sans qu'aucune solution soit trouvée, sans que rien n'ait été dit.

Dans *Juste la fin du monde*, c'est Louis qui annonce l'intrigue dès le « Prologue » de la pièce :

LOUIS – [...] pour annoncer,
dire,

⁶⁴ Sur l'influence du vaudeville dans l'œuvre de Jean-Luc Lagarce, voir Marie Duret-Pujol, « Le mouvement vaudevillesque des *Prétendants* », in *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique. Colloques Année [...] Lagarce – IV, Colloque de Paris III – Sorbonne Nouvelle*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, coll. « Du désavantage du vent », 2008, p. 123-135.

seulement dire,
ma mort prochaine et irrémédiable,
l'annoncer moi-même, en être l'unique messenger [FM, 7]

Dans les scènes monologuées, le personnage livre à plusieurs occasions sa vision de cette intrigue dont la faillite même est reprise, lors de l'« Epilogue », à l'intérieur d'une parabole éloquente :

LOUIS – [...] ce que je pense
(et c'est cela que je voulais dire)
c'est que je devrais pousser un grand et beau cri,
[...] mais je ne le fais pas,
je ne l'ai pas fait.
[...] ce sont des oublis comme celui-là que je regretterai. [FM, 77-78]

Louis revient donc auprès de sa famille, au terme de longues années d'absence, pour lui annoncer sa maladie et sa mort prochaine⁶⁵. Pris dans le flot des rancœurs familiales, il repart sans avoir révélé son sort. Pourtant, Lagarce multiplie ironiquement pour Louis les occasions de parler, plaçant dans la bouche des autres personnages des invites à révéler son secret. Les personnages prévoient et annoncent également la progression de l'intrigue, y compris la possibilité que rien n'advienne :

LA MERE – [...] (Tu te dis peut-être aussi, je ne sais pas,
je parle,
tu te dis peut-être aussi que je me trompe,
que j'invente,
et qu'ils n'ont rien à te dire
et que la journée se terminera ainsi comme elle a commencé,
sans nécessité, sans importance. Bien. Peut-être.) [FM, 35-36]

Et, de fait, rien n'advient ici non plus. Quelques révélations sont faites, mais pas celles que l'on attendait, puis chacun repart de son côté.

Dans les deux pièces, se dévoile une intrigue qui aurait pu donner lieu à un drame. Une intrigue qui pouvait connaître des péripéties, un dénouement, un traitement « classique ». Mais Lagarce évite soigneusement le drame, laissant planer un doute constant quant à la résolution, maintenant le lecteur dans l'attente de l'annonce, de la décision qui devrait tomber et qui n'advient jamais.

⁶⁵ Sur l'intention initiale du personnage de Louis, voir François-David Sebbah, « S'arranger avec les vivants et les morts, in *Regards lointains. Colloques Année [...] Lagarce – II, Colloque de Paris-Sorbonne*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, coll. « Du désavantage du vent », 2007, p. 52-54.

Pourtant, il y a dans les textes de Lagarce des affrontements, des disputes, des révélations. Ce n'est pas qu'il ne se passe rien dans ses pièces, simplement, ce qui s'y passe n'est jamais ce que l'on attendait ni ce qui devait arriver. Le langage, comme l'intrigue, procède par patinages, annonçant des charges qui ne se concrétisent jamais que dans l'impulsion du moment, noyées par la suite dans d'infinies corrections. Le discours des personnages crée et entretient les braises de micro-drames⁶⁶, disputes potentielles ou rêvées, par le biais de précautions inutiles qui retardent et empêchent l'avancée de l'intrigue⁶⁷.

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, le baptême des enfants, bon)
il était logique, on me comprend,
cela pourrait paraître juste des traditions, de l'histoire ancienne mais c'est aussi ainsi que nous vivons,
il paraissait logique,
nous nous sommes dit ça, que nous l'appelions Louis, comme votre père, donc, comme vous, de fait.
je pense aussi que cela fait plaisir à votre mère.
ANTOINE – Mais tu restes l'aîné, aucun doute là-dessus. [FM, 17]

Ici, c'est le prénom du premier garçon d'Antoine et Catherine qui devient, par défaut et momentanément, le lieu d'un drame qui se déjoue avant même d'advenir : trois pages de justifications, d'excuses et de circonlocutions pour expliquer à Louis pourquoi l'enfant porte son nom, celui dévolu au premier héritier mâle de l'aîné de la famille, donc, logiquement, à l'enfant de Louis. Digression qui fait diversion, éloigne temporairement la menace de l'intrigue initiale, et montre aussi à quel point le dialogue est difficile, à quel point chacun est enfermé dans son désir de ne pas blesser l'autre.

C'est également la précaution qui retarde chaque annonce, chaque avancée, dans *Derniers remords*. Précaution insidieusement parcourue de marques d'impatience vite gommées, d'irritations aussi soudaines que sans suite.

PAUL – [...] Ce que nous aurions souhaité, Hélène et moi, rien de très long et de très compliqué, et cela partait d'un bon sentiment, bon Dieu, ne vois pas des pièges partout !

⁶⁶ Par exemple, la scène d'explication entre Pierre et Paul dans *Derniers remords avant l'oubli*, p. 46-47.

⁶⁷ Sur la façon dont le dialogue contrecarre l'évolution de l'intrigue, voir Adèle Chaniolleau, Julie Sermon, « Jean-Luc Lagarce – *Le Pays lointain* », in Jean-Pierre Ryngaert (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Arles, Actes Sud-Papiers, Paris, Conservatoire National Supérieur d'Art dramatique, coll. « Apprendre », 2005, p. 176.

[...] Tu es concerné à juste titre, nous en sommes conscients, tu habites là, c'est ta maison, ta vie aussi et nous ne voulons en aucun cas te bousculer, te mettre devant le fait accompli, agir mal avec toi, « tout ça », tu dois en être assuré. [DR, 15]

L'intrigue, les conflits, leur résolution, entrent toujours en collision avec la réalité de la situation, laissant au loin les désirs, avoués ou non, des personnages perdus dans le marasme d'un présent qui leur dénie toute possibilité d'action⁶⁸.

Le désir au lointain

A aucun moment les personnages de Jean-Luc Lagarce ne profitent du temps des retrouvailles pour mener à bien leur projet à l'égard de l'autre. Ils semblent, bien au contraire, s'avancer vers leur interlocuteur pour mieux défaire et dénier toute la valeur de leurs ambitions. Celles-ci relèveraient d'un temps caduc où les souhaits et les décisions pouvaient encore s'énoncer. Aussi le désir ne se formule-t-il jamais au présent pour avoir lieu dans l'avenir : il est toujours renvoyé au plus lointain, celui du conditionnel passé. L'action dramatique prend à revers les attentes exprimées hier à l'égard d'une situation qui se révèle aujourd'hui indésirable. Les protagonistes s'efforcent d'effacer les traces de leurs anciennes velléités en revendiquant, notamment, une satisfaction de façade.

Dans chacune des pièces, les retrouvailles vont à l'encontre des assurances fondées par les personnages. En dépit de l'attente générale et forcée, le retour de Louis prend tout le monde de court. Cette arrivée inopinée semblait ainsi relever de l'improbable, notamment aux yeux de Catherine (« nous ne pouvions pas savoir que vous viendriez » [FM, 10]). Rien ne se passe comme les protagonistes l'avaient imaginé et « préparé » (« SUZANNE – [...] je voulais être heureuse et l'être avec toi / – on se dit ça, on se prépare – / et je te fais des reproches » [FM, 19]). Dans *Derniers remords*, Paul et Hélène avaient soigneusement anticipé le déroulement de leur entrevue avec Pierre. Avant même qu'elle ne commence, la pièce a déjà été écrite, et gare à celui qui oserait « remettre en question » la parole de ses auteurs :

PAUL – Tu ne te mêles pas de ça.

Ce que nous avons prévu, ce que nous avons dit, on avait tout prévu, non ? Je croyais cela, ce que nous avons convenu entre nous, l'argent, tout ça, la discussion sur l'argent, ce que nous avons prévu, c'est assez simple – tu étais d'accord et tu ne dois pas remettre tout cela en question [DR, 19]

⁶⁸ Sur le statut de l'action dans le drame contemporain, voir Joseph Danan, « Action(s) », in Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche ; Études Théâtrales*, 22/2001, p. 17-20.

A plusieurs reprises est évoquée cette entente préalable quant à la façon dont les choses devaient se passer. Aucun ne se décide cependant à mettre en actes un scénario qui demeure à l'état de canevas. Celui-ci s'avère de plus en plus incertain (« PAUL – Nous avons convenu ça ? » [DR, 10]) et renvoyé à un passé toujours plus éloigné du temps de l'action dramatique (« PAUL – [...] c'est ce que nous avons convenu. » [DR, 10]). La variation dans l'usage des temps de la conjugaison traduit, dans l'énoncé, l'écart temporel grandissant entre le moment où le projet a été initialement formulé et le moment de la confrontation (« PAUL – Ce que je voulais, ce que nous avons voulu, ce que nous aurions voulu [...] » [FM, 14]). Le passage de l'imparfait au plus-que-parfait puis au conditionnel passé ne renvoie pas seulement la réalisation du projet à une parfaite inactualité ; il transforme également l'objet du désir en l'objet d'une fiction qui ne deviendra jamais réalité.

A l'heure de l'affrontement, les personnages passent leur temps à revenir sur la décision de leurs retrouvailles. Prédissant, au détour d'une phrase, le renoncement qui accompagnera son départ de la demeure familiale (« LOUIS – [...] je voulais arriver plus tôt et j'ai renoncé en cours de route » [FM, 45]), Louis ne cesse de ressasser, lors des monologues, le processus qui l'amena à retourner auprès des siens. Antoine semble percevoir le chemin tortueux emprunté par son frère en livrant, à son insu, une nouvelle interprétation du discours inaugural de la pièce :

ANTOINE – Tu es venu parce que tu l'as décidé,
cela t'a pris un jour,
l'idée, juste une idée.
[...] depuis de nombreuses années maintenant, tu te disais,
tu ne cessais de te le répéter,
tu te disais que tu devrais bien un jour revenir nous rendre visite,
nous voir, nous revoir,
et là, subitement, tu t'es décidé, je ne sais pas. [FM, 50]

Tandis qu'Hélène reconsidère, à l'aune des retrouvailles accomplies, le projet de cette entrevue (« HELENE – Ce n'était pas une très bonne idée » [DR, 45]), est contredit dans les deux pièces le désir même de retour entre les murs de l'histoire passée. « Je ne voulais pas venir » [DR, 25], confie Anne à plusieurs reprises, alors que Pierre dénonce l'hypocrisie d'Hélène, qui était pourtant l'initiatrice des retrouvailles (« PIERRE – Il m'a dit que tu ne voulais pas venir » [DR, 23]). Dans *Juste la fin du monde*, la motivation de Louis est déniée par les membres de sa famille (« LA MERE – Tu étais à peine arrivé tu pensais déjà que tu avais commis une erreur et tu aurais voulu aussitôt repartir » [DR, 34]). Enfin, les deux principaux personnages féminins de *Derniers remords* récusent rétrospectivement leur propre participation à l'événement (« HELENE – J'aurais préféré ne rien revoir » [DR, 26], « ANNE – Je n'aurais pas dû venir » [DR, 30]).

A tous moments, les personnages se défendent de vouloir quoi que ce soit. D'emblée, Pierre et Louis font valoir leur absence de revendication. Lorsque semble poindre une intention derrière son discours, Louis se reprend aussitôt (« LOUIS – [...] ce n'est pas important » [FM, 46]). Paul se prête à la même entreprise en dévalorisant son point de vue

(« PAUL – Oh moi, ce n’est pas très important. » [DR, 38]). Le discours d’Hélène fait écho, volontairement ou non, au peu de cas apporté par Pierre à son propre désir (« HELENE – [...] il ne t’a rien demandé de très important, seulement ce que tu penses, ce que tu souhaites » [DR, 19]).

Les locuteurs reviennent parfois en toute mauvaise foi sur leurs propos et projets. « Rien n’est fait, rien ne se décide » [DR, 12], affirme Hélène qui avait pourtant convenu de « tout » auparavant avec Paul. Elle-même annule l’enjeu des retrouvailles (l’argent issu de la vente éventuelle de la maison) lorsque tous se séparent à nouveau (« HELENE – Nous nous en sommes passés jusqu’à aujourd’hui, qu’est-ce que cela fait ? Rien de très vital. » [DR, 52]).

A mesure que la fin de la pièce et de l’entrevue approche, les protagonistes prétendent se désintéresser ou se désengager du jeu des ambitions. La plupart des personnages entendent se soumettre d’emblée (ou finissent par se soumettre) aux désirs de l’autre et ne plus participer aux débats et négociations préalablement ouverts. D’entrée de jeu, Lise et Anne se placent à la marge des « affaires » en cours entre les trois anciens compagnons :

LISE – Je suis venue là, ici, avec vous, avec toi et elle parce que c’est ce que vous souhaitiez, ce que tu m’as demandé, mais je ne changerai pas d’avis, cela ne me concerne pas. Ce sont leurs affaires. [DR, 21]

Dans *Juste la fin du monde*, la Mère croit lire en son fils aîné un détachement identique (« LA MERE – [...] ils peuvent faire ce qu’ils veulent de leur vie, / [...] cela t’est bien égal et ne te concerne pas. » [FM, 36]). Plus tard, Antoine s’exclut lui-même des discussions autour du départ de Louis et laisse à son frère toute latitude d’exprimer son désir en lieu et place de son retrait (« ANTOINE – [...] il fait comme il veut, je ne veux plus rien » [FM, 66]). Les personnages masculins de *Derniers remords* manifestent à tour de rôle la même abdication en faveur de l’envie des autres. Nul ne souhaite déparer de l’apparente indifférence que Pierre semble avoir progressivement imposée autour de lui :

PIERRE – Très franchement, cela m’est bien égal. [...] je ferai ce que l’on m’ordonnera [DR, 12]

PAUL – [...] louer ou vendre, cela m’est égal [...]. Je ferai ce que vous voulez [...] [DR, 38]

ANTOINE – [...] l’argent, toutes ces histoires, la vente de cette maison. Cela nous est égal. [DR, 51]

Les protagonistes ne renoncent pas seulement à la possibilité de dire ce qu’ils veulent en affichant une auguste impassibilité devant la situation. Ils entendent se mettre à l’abri de toute remarque concernant leurs velléités en se déclarant d’ores et déjà « satisfait [s], comblé [s] » [FM, 73] par leur sort. L’ironie à peine dissimulée de pareilles déclarations vient se heurter à la situation présente où chacun attend de l’autre qu’il exprime à haute voix ses doléances. « [...] je ne peux rien reprocher à ma propre existence » [FM, 75], finit

par confier Antoine à son frère qui demeure silencieux et qu'il ne saurait blâmer. « De quoi est-ce que je me plains ? que puis-je réclamer de plus ? » [DR, 27], demande Anne à Pierre sans espérer davantage une réponse de sa part. Suzanne, quant à elle, conclut par les mots : « tout va bien » son long discours adressé à Louis, dont la muette placidité s'avère désarmante. En l'absence de réponse ou de réclamation de la part de l'autre, le personnage paraît se convaincre lui-même de la non-pertinence de ses revendications.

Reléguant l'expression de leurs ambitions en un lieu et en un temps « obscènes », les protagonistes peinent à masquer l'ambiguïté de leur posture à l'intérieur de l'intrigue. Tous cherchent leur place à l'intérieur d'un jeu qui semble s'être déjà joué.

AMBIVALENCE DE LA DECEPTION

Un personnage double

PIERRE – [...] Vous plaisantez, je ne veux rien, je ne voulais rien, tout peut rester en l'état, cela, moi, cela m'est bien égal. [DR, 11]

Dans chacune des deux pièces, l'un des personnages se maintient constamment à l'extérieur et revendique une absence totale de volonté. Pierre, dans *Derniers Remords*, affirme son indifférence et refuse de parler, préférant écouter les autres, puisque, de toute façon, leur dit-il, cette réunion était leur idée. Dans *Juste la fin du monde*, c'est Louis, qui était précisément venu pour dire la chose fondamentale, qui ne dit plus rien par la suite. Affichant un « petit sourire », gratifiant chaque récit de quelques mots, Louis ne parle pas beaucoup en dehors des monologues qu'il tient dans un temps différent, comme à l'écart de l'action. Ironiquement, il affirme « Je n'ai rien à dire ou ne pas dire, je ne vois pas. » [FM, 34], consommant par sa position le retardement éternel de l'intrigue. L'aboulie des personnages se traduit également par le retour sur le passé. Certains saisissent l'occasion que leur offre la réunion pour accabler les autres. Leur rancune s'oriente généralement en premier lieu vers celui des personnages qui se tient à l'écart. Hélène et Paul reviennent ainsi sur le passé, enchaînant les révélations, égratignant Pierre au passage, tandis que ce dernier évoque sa rancune suite à leur départ. De la même façon, Suzanne et Antoine profitent du retour de Louis pour révéler tout ce qu'ils n'ont jamais osé dire, accablant leur frère de reproches. Les personnages sont enfermés dans une posture rétrospective⁶⁹, une relation mortifère à un passé dont le retour est toujours amer⁷⁰. Ils ressassent leur déception, encore accentuée par

⁶⁹ Sur la rétrospection, voir Marie-Isabelle Boula de Mareuil, « Narration, rétrospection et rêve dans *De Saxe, roman* », in Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique, op. cit., p. 48-52.

⁷⁰ Sur la relation des personnages au passé dans les pièces de Jean-Luc Lagarce, voir Marie-Isabelle Boula de Mareuil, « Rejouer "l'histoire d'avant" : étude des *Serviteurs* et d'*Histoire d'amour (derniers chapitres)*, in *Problématiques d'une œuvre. Colloques Année [...] Lagarce – I, Colloque de Strasbourg*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, coll. « Du désavantage du vent », 2007, p. 113-131.

un statu quo qu'ils attribuent toujours aux autres, dans leur immuable incapacité à avancer, à changer.

Pour renforcer ces postures amères et mélancoliques, Lagarce travaille, en contrepoint, des figures neutres – Catherine, Lise – qui demeurent presque systématiquement à l'extérieur des échanges acrimonieux, parce qu'elles sont également étrangères au passé commun qui fonde les querelles sous-jacentes du présent. Attendant la résolution des conflits, ces figures rappellent au lecteur les espoirs qui avaient été fondés par les protagonistes, et qui se trouvent déçus par ces constants retours en arrière.

La déception provoque également des postures ironiques qui soulignent l'aporie de l'action. Le texte est ainsi pimenté de saillies, où les personnages s'extirpent soudain de l'amertume, du doute et des précautions pour une brusque charge ironique ou sarcastique. Ainsi, alors que la discussion est déjà bien entamée, Hélène annonce : « Je ne suis pas venue jusqu'ici pour faire une visite de courtoisie. » [DR, 36]. La discussion dégénère en dispute, le ton s'envenime, et les résolutions volent en éclat. Les circonlocutions des personnages peinent à cacher les charges qui, souvent disproportionnées et parfois hors de propos, frisent souvent le comique⁷¹.

SUZANNE – qu'est-ce que ça a à voir avec Louis,
Qu'est-ce que tu racontes ?
Ce n'est pas parce que Louis est là,
Qu'est-ce que tu dis ?
Merde, merde et merde encore !
Compris, entendu, saisi ?
Et bras d'honneur si nécessaire ! Voilà, bras d'honneur ! [FM, 41-42]

L'emportement du personnage se heurte au sarcasme, refuge et rempart contre l'acrimonie, mais qui empêche également l'avancée de la situation. L'ironie des personnages les uns par rapport aux autres aboutit au blocage de la situation, enterrée par un humour acide.

PAUL – (...) nous ne voulons pas te mettre à la porte, tu le sais totalement (non, pas « totalement », parfaitement), tu le sais parfaitement, et il faut que tu fasses du bruit, refuser tout en bloc, tout tout de suite, les principes, nous sommes d'affreux salopards, avides de gain, j'imagine et nous te mettrons à la rue.

PIERRE – C'est émouvant. Aux larmes. J'en étais certain.

HELENE – Je l'avais prévu. J'en étais certaine.

PAUL – à Hélène. Tu sais toujours mieux ! [DR, 15]

⁷¹ Sur le comique lagarcien, voir Peter Vantine, « "Riez, riez, vous penserez plus tard !" : le comique métacomique de Jean-Luc Lagarce », in *Problématiques d'une œuvre, op. cit.*, p. 233-261.

Le sarcasme sert de bouclier pour ceux qui demeurent extérieurs à la situation – conjoints, enfants, « pièces rapportées » au contentieux passé et enfoui. Ainsi d'Anne, dans *Derniers Remords*, admirant à s'en lasser le jardin et la maison.

PAUL – Je ne plaisante pas. 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. Ils sont gentils, et...

Tu as vu le jardin ?

ANNE – Je n'ai rien dit. Je reste là, je ne suis pas loin. Il y a un jardin ? Je peux mesurer le terrain si cela doit faire avancer le règlement des choses. [DR, 30]

Ainsi également Lise, lorsqu'elle résume la journée au moment de partir :

LISE – Ce fut une journée formidable. La campagne, le jardin, les petits oiseaux, vivifiante, une journée très vivifiante. [DR, 57]

Le comique volontaire de ces passages souligne à la fois la place, la position des personnages et l'impossibilité d'un solde de tous comptes. Il marque une déception du personnage quant à la place que les autres veulent lui faire occuper, mais le persiflage habite également les discussions sérieuses. Chacun décevant constamment les attentes des autres, l'ironie souligne l'impossibilité d'un accord.

PAUL – Toujours cette jolie manière d'aborder les problèmes par leur contraire.

Elle va fouler aux pieds, je sens cela, le temps passé, les souvenirs. Réduire en cendres les irréductibles fantômes de la jeunesse...

PIERRE – Laisse-là, cela allait être drôle.

HELENE – Ce que vous pouvez être petits et stupides et gamins et tellement, tellement... [DR, 36]

L'ironie est également un moyen pour le personnage de se distancier de la situation présente, d'affirmer son indifférence. L'humour des personnages traduit à la fois une certaine distance, peut-être feinte, et l'amertume de l'attente qui n'a pas été comblée.

L'attente toujours déjà contrariée

Le vœu et l'attente projettent la figure de l'autre à l'intérieur d'une relation fantasmée. Celle-ci se heurte cependant aux certitudes qui semblent précéder l'énoncé du désir. Les ambitions des personnages apparaissent en effet toujours déçues et déjouées d'avance. Nous ignorons cependant si le prédéterminisme d'un projet « nul et jamais à venir » naît d'une considération émise au passé ou bien si l'anticipation de la déception vient d'un

discours élaboré *a posteriori*. Autrement dit : le personnage est-il de bonne foi⁷² lorsqu'il parle de ses attentes et de sa déception ?

Dans chacune des pièces, l'intrigue s'annonce tandis que les relations et les comportements des protagonistes semblent déjà répondre d'un ordre immuable. La didascalie liminaire précisant que l'action se déroule « *un dimanche, évidemment* » [FM, 4] fait référence aux traditionnels dimanches passés en famille lorsque Louis et Antoine étaient enfants. Ces sorties familiales étaient régies par les mêmes habitudes qui paraissent orchestrer ce dimanche de retrouvailles. La répétition à l'identique se rencontre également dans la ressemblance que remarquent Catherine et la Mère entre Antoine et sa fille. Celle-ci n'est pas seulement le « portrait » [FM, 11] de son père puisqu'elle a, selon sa grand-mère, hérité de son « sale mauvais caractère » [FM, 11]. L'avenir de la fillette se révèle déjà tout tracé (« LA MERE – Comme il est là aujourd'hui, elle sera plus tard. » [FM, 11]) par celle qui veille sur la mémoire archaïque des générations (« LA MERE – [...] je sais comment cela se passera et s'est toujours passé » [FM, 34]).

A l'image des lieux du passé, les personnages paraissent voués à ne pas changer à leurs yeux et aux yeux des autres. Le constat de l'absence de changement devient une constante du dialogue, comme si les locuteurs devaient s'appuyer en permanence sur l'image établie qu'ils conservent du passé :

SUZANNE – Il ne change pas, je le voyais tout à fait ainsi,
tu ne changes pas,
il ne change pas, comme ça que je l'imagine, il ne change pas, Louis [FM, 8]

PIERRE – [...] et pour ma part, « quant à moi », moi, je n'ai pas changé. [DR, 14]

La remarque d'Antoine, dans *Derniers remords*, contraste avec le portrait à l'identique que chacun affirme retrouver en l'autre, dénonçant au passage la complaisance de cette invariabilité (« ANTOINE – [...] j'ai la volonté de ne pas rester tel que je suis, il y a des gens qui se contentent, c'est leur affaire. » [DR, 34]).

A plusieurs occasions, les protagonistes affirment connaître par avance le déroulement des retrouvailles, et notamment leur issue. Les certitudes, prévisions et anticipations qu'ils avouent témoignent d'un même pessimisme ou jugement négatif à l'égard des comportements futurs de leurs interlocuteurs. La Mère pressent ainsi la fuite imminente de Louis (« LA MERE – [...] je me doute que tu ne vas pas traîner très longtemps auprès de nous » [FM, 33]), tandis que Pierre fait valoir la justesse de ses pronostics quant à l'attitude de ses anciens compagnons (« PIERRE – J'en étais certain. » [DR, 15]). Certains font état de leurs aptitudes à la prémonition (« LA MERE – [...] je pourrais plus simplement encore deviner » [FM, 33]) ou confient une intuition tenace (« ANNE – Un peu exclue par avance, inopportune » [DR, 26]). La prescience de l'événement dont les personnages s'enorgueillissent traduit le peu d'espoir que chacun mettait en l'autre :

⁷² Sur l'ambivalence du désir et de l'attente, voir notamment Christophe Bident, « L'expérience du personnage », in *Europe – Jean-Luc Lagarce*, n° 969-970, janvier-février 2010, p. 57.

HELENE – C'est idiot. Tu vas poser des problèmes. J'étais sûre qu'il poserait des problèmes, qu'il ferait des histoires. Je l'avais dit. Je te l'ai dit. [...] Je l'avais prévu, c'était prévisible, c'était tellement prévisible [DR, 12-13]

Les retrouvailles sont houleuses, conformément aux prévisions. En cela, la déception était attendue, sinon ironiquement espérée (« PAUL – Cela ne se passe pas si mal, c'est moins grave que nous ne pouvions l'espérer. » [DR, 30]). Dans *Juste la fin du monde*, la figure de Louis suscite, chez les membres de sa famille, un discours prophétique (« LA MERE – [...] tu répondras à peine deux ou trois mots, / ou tu souriras » [FM, 34]). Le silence et le départ de Louis apparaissent comme l'issue inéluctable des retrouvailles, donnant ainsi raison à l'ultime prédiction de la Mère (« LA MERE – la journée se terminera ainsi comme elle a commencé » [FM, 36]). Louis lui-même semble avoir anticipé l'échec de sa propre entreprise et fait douter de sa conviction initiale :

LOUIS – [...] c'est exactement ainsi,
lorsque j'y réfléchis,
que j'avais imaginé les choses,
[...] sans avoir rien dit de ce qui me tenait à cœur
[...] je repris la route [FM, 61]

Le dénouement (ou plutôt l'absence de dénouement) de la pièce rejoint les craintes exprimées par le personnage lors des monologues. Son silence n'a-t-il pas effectivement « découragé » [FM, 28] ses proches qui durent renoncer, par amour pour lui, à exprimer leur attachement à son égard ? En partant ainsi, Louis se condamne à une solitude inéluctable, refusant de donner tort au destin qui l'avait condamné d'emblée (« LOUIS – [...] sans espoir jamais de survivre » [FM, 5]). Il fait mentir en revanche la prévision involontaire d'Antoine dont la tâche consistait à « jouir du spectacle apaisant enfin de [l]a survie légèrement prolongée » [FM, 72] de son frère.

La situation dramatique met au jour la façon dont les ambitions des protagonistes paraissent systématiquement relever d'un « arrangement » [FM, 57] avec l'histoire⁷³. Chacun a joué ou continue de jouer pour les autres et pour lui-même un mensonge que le déroulement de l'intrigue tend à effriter, bon gré mal gré :

PAUL – Tu n'es pas un homme bien. J'aurais tellement voulu ne pas le savoir.
[...] je m'en rendais compte, je ne voulais pas me l'avouer. Je trichais. [DR, 46]

⁷³ Sur « l'arrangement », voir François-David Sebbah, « S'arranger avec les vivants et les morts », *op. cit.*, p. 55-56.

Antoine et la Mère ne sont pas dupes de la tricherie dans l'art de laquelle Louis est passé maître (« ANTOINE – [...] tu es pris à ce rôle, / que tu as et que tu as toujours eue de tricher » [FM, 72]). L'ensemble du projet de Louis procède ainsi de la même « illusion » qui, bien que dénoncée d'emblée par le personnage lors du « Prologue », n'a pu être entièrement révélée qu'*a posteriori*, lorsque la Mort mit définitivement bas les masques (« LOUIS – me donner et donner aux autres une dernière fois l'illusion d'être responsable de moi-même » [FM, 36]). Il n'y aurait donc eu guère à attendre des intrigues dans lesquelles les protagonistes s'avançaient, d'entrée de jeu, à l'abri de leurs mensonges.

Une fois admise la défaite du masque, du mensonge et de l'illusion, les ressources pour inventer un nouveau jeu font défaut. Aussi, la déception des attentes souligne-t-elle bien davantage la nécessité pour chacun d'assumer son propre deuil. La désillusion offrirait opportunément aux personnages le moyen de se défaire du passé et d'ouvrir enfin leur désir à l'avenir. Le désenchantement des personnages appellerait le théâtre lui-même à se jouer du masque et à reprendre à son compte la force d'invention que les protagonistes n'auront pas su convertir à l'intérieur de leur mensonge individuel. Là s'augure l'aventure collective et théâtrale des figures ultérieures de l'écriture de Jean-Luc Lagarce et le paysage original du *Pays lointain*.

Anaïs Bonnier et Marie-Isabelle Boula de Mareuil,
Docteures en Etudes théâtrales

BIBLIOGRAPHIE

- Jean-Luc Lagarce, *Journal 1977-1990 et Journal 1990-1995*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2007-2008.
- Jean-Luc Lagarce, *Journal vidéo*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007.
- Jean-Luc Lagarce, *Théâtre et pouvoir en Occident*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2000.
- Problématiques d'une œuvre. Colloques Année [...] Lagarce – I*, Colloque de Strasbourg, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007.
- Regards lointains. Colloques Année [...] Lagarce – II, Colloque de Paris-Sorbonne, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007.
- Traduire Lagarce. Colloques Année [...] Lagarce – III*, Colloque de Besançon, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2008.
- Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique. Colloques Année [...] Lagarce – IV*, Colloque de Paris III – Sorbonne Nouvelle, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2008.
- Europe – Jean-Luc Lagarce*, n° 969-970, janvier-février 2010.
- Lire un classique du XXème siècle : Jean-Luc Lagarce*, Les cahiers du Scérén, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2007.
- Bertrand Chauvet, Eric Duchâtel, *Juste la fin du monde, Nous, les héros - Jean-Luc Lagarce*, SCEREN – CRDP, 2007.
- Jean-Pierre Thibaudat, *Le roman de Jean-Luc Lagarce*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2007.