



HAL
open science

Carthage, encore : la réécriture d'un mythe selon Lagarce

Wafa Mahjoub

► **To cite this version:**

Wafa Mahjoub. Carthage, encore : la réécriture d'un mythe selon Lagarce. Loxias, 2019, Doctoriales XVI, 66. hal-04337123

HAL Id: hal-04337123

<https://hal.science/hal-04337123v1>

Submitted on 31 May 2024

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License



AVERTISSEMENT

Les publications du site Epi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.

Conditions d'utilisation - respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle

L'accès aux références bibliographiques et au texte intégral, aux outils de recherche ou au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs.

Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement et notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site Epi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés sur les postes des utilisateurs ou imprimés par leur soin. L'Université Côte d'Azur est l'éditeur du portail Epi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site.

L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe Epi-Revel.



***Carthage, encore* : la réécriture d'un mythe selon Lagarce**

Wafa Mahjoub

Résumé

Dans son désir d'écrire son propre mythe, Jean-Luc Lagarce investit l'antique cité romaine, Carthage. Le souci de réalisme du dramaturge se dissout très vite après le titre, pour laisser place à une fiction plongée dans l'indétermination. Dès lors, le dramaturge compose, à partir d'un mythe antique, une fiction universelle dans l'air du temps. Entre emprunts classiques et discours décousu, le drame lagarcien jouit d'une identité propre, résolument contemporaine mais revendiquant néanmoins un héritage.

Mots-clés

Lagarce (Jean-Luc), réécriture, mythe, héritage, modernité

XX^e siècle

Introduction

Jean-Luc Lagarce impose, dès ses premiers écrits, un style noir, un langage tâtonnant, simple pourtant et éminemment accessible. Une signature qui fait de lui l'un des auteurs les plus joués de France. Pièce incontournable du répertoire, *Carthage, encore* s'inscrit dans une dimension onirique, quasi mystique. Le discours utopique des personnages, celui de la radio ainsi que le « *début de lettre à Elise* », l'inscrivent dans une dimension autre comme hors du temps, à mi-chemin entre traditions antiques et innovations dramatiques. En marchant sur les traces de l'histoire, le dramaturge compose son propre mythe, sombre, lyrique et satirique.

Carthage, encore est la deuxième pièce du répertoire de Jean-Luc Lagarce, composée en 1977. La trame est simple : quatre personnages, deux femmes et deux hommes, en proie à un conflit et prisonniers d'un huis-clos. D'emblée, on se retrouve confronté à une indétermination qui affecte tout le drame : les protagonistes ne sont pas nommés mais portent des numéros. La pièce se déroule dans une cathédrale évoquée à demi-mot et comme indice temporel, une « journée », si l'on se réfère aux propos de la Deuxième Femme, « Il y en a encore bien pour jusqu'à ce soir¹ ». La pièce est avant tout le récit d'une lutte. Le seul moyen de sortir consiste à accéder à une brèche, au sommet de l'édifice. Or, les acteurs du drame peinent à se faire confiance. En constituant une échelle humaine, celui d'entre eux qui se retrouvera en haut et donc plus près de la sortie, risque en effet de s'enfuir, et de laisser le reste du groupe dans l'impasse.

L'expérience du temps

Le dramaturge, en intitulant sa pièce *Carthage, encore*, contextualise son œuvre. L'action se déroule en effet, dans l'ancienne cité romaine, située en Afrique du nord, à Tunis. L'adverbe de temps « encore » postposé au syntagme nominal signale une répétition, une redondance, une action qui se reproduit. Ainsi, le dramaturge annonce-t-il clairement, et avant même la lecture du drame, son entreprise d'investir l'histoire ancienne de la cité romaine. Cependant, force est de constater que l'ancrage dans la modernité est également annoncé :

LA DEUXIEME FEMME : – ... et nous prendrons le train, l'avion peut-être. Et nous irons vite, très vite, à perdre ce qui nous reste d'haleine, vers la mer qui doit être si jolie en automne, au printemps, en été, en hiver².

Les références liées à la modernité historique ancrent définitivement la pièce dans une temporalité proche. Le recours au présent de l'indicatif conforte cette hypothèse :

1 Jean-Luc Lagarce, *Carthage, encore*, in *Théâtre complet I*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2011, p. 58.

2 Jean-Luc Lagarce, *Carthage, encore*, in *Théâtre complet I*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2011, p. 54.

LA DEUXIEME FEMME : – La brèche ! elle est bien trop haute pour nous, vous nous voyez, les uns au-dessus des autres, en train d’essayer d’atteindre ce trou ridicule, tout en haut de la cathédrale, mais bien trop haute, comme toutes les cathédrales³.

Pourtant, le passé refait souvent surface dans Carthage, encore, par le biais de la révocation du souvenir :

LA PREMIERE FEMME. – ... et pourtant, on dit que la mer, elle aussi, est recouverte d’un flot sirupeux et collant.
LA DEUXIEME FEMME. – ... comme à chaque fois, le flot sirupeux et collant arrivera avant nous.
LA PREMIERE FEMME. – ... Le souvenir lointain des enfants gratuits et de leur course sans but continuera pourtant à y laisser des traces de pas agiles⁴.

L’emploi du syntagme nominal « à chaque fois » et du verbe « continuer » au futur de l’indicatif traduit une redondance, une action qui se répète dans le temps.

L’emploi du passé de l’indicatif puis du futur du même mode crée un brouillage temporel. Cela correspond aux rétropections et introspections successives inhérentes aux discours des protagonistes. Les captifs se projettent dans un premier temps dans un avenir proche, si bien que le présent de l’indicatif remplace le futur « quelles jolies vacances elle va passer !⁵ ». Une projection qui leur permet de garder espoir face à cette brèche qui se referme et qui précipite leur fin. Or, devant l’immobilisme général leur future liberté n’est qu’un leurre. Par conséquent, les protagonistes se plongent dans leurs souvenirs. Ces digressions font office d’échappatoire à la mort, une manière de se repasser le « film de sa vie ». Armelle Talbot évoque à juste titre la temporalité binaire et insaisissable dans l’écriture lagarcienne :

L’entre-deux où se tient la parole lagarcienne se dote donc d’une durée fondamentalement dynamique où passé et futur coexistent et s’affrontent. Plutôt que de suspendre le vol ou de s’éterniser à la faveur d’un présent immobile où jamais rien ne commence ni ne finit, le temps s’ouvre sur une conflictualité paradoxale entre un temps à rétracter et une fin à surseoir, entre la mémoire et l’attente, entre le début de la phrase et son point⁶.

L’indice temps dans *Carthage, encore*, va conditionner le déroulement du drame. Il semblerait que les protagonistes n’aient aucune notion du présent, du moins,

3 Jean-Luc Lagarce, *Carthage, encore*, in *Théâtre complet I*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2011, p. 60-61.

4 Jean-Luc Lagarce, *Carthage, encore*, in *Théâtre complet I*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2011, p. 55.

5 Jean-Luc Lagarce, *Carthage, encore*, in *Théâtre complet I*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2011, p. 58.

6 Armelle Talbot, *L’épanorthose : de la parole comme expérience du temps*, pp. 255-269, in *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2008, p. 258-259.

cherchent à tout prix à l'ignorer. D'ores et déjà, le mystère plane sur ce drame qui ne veut pas s'inscrire au présent, mais qui en révoquant la mémoire, et simultanément se projetant dans le rêve, confère une dimension atemporelle et insaisissable à la pièce.

La construction du lieu entre mythe, histoire et réalité

Jean-Luc Lagarce tait délibérément l'endroit où évolue la pièce. Cette omission incite le lecteur/spectateur à sonder les lignes afin de situer la fable par rapport au titre. Certains indices nous mettent sur les traces de la ville antique, ancienne province romaine.

On retrouve « Le vent chaud », faisant référence au Sirocco du désert. La métaphore guerrière « dans la cime des peupliers qui ne demandent qu'à plier⁷ » fait penser à la défaite des Carthaginois face aux romains. En outre, la phrase « Et partout on dit que la mer, elle aussi, est recouverte d'un flot sirupeux et collant⁸ » renvoie au sang qui a coulé pendant les guerres et qui a gagné les plages allant jusqu'à recouvrir la mer. Par ailleurs, le syntagme « la mer qui est recouverte d'un flot sirupeux et coagulant, et qui pue tant⁹ » décrit la propriété du sang qui coagule au contact de l'oxygène et dont l'odeur est nauséabonde.

Dans la même perspective, le discours de la radio renforce ces allusions :

si la destruction temporaire d'une partie minime de notre existence laisse malheureusement encore quelques traces dans les esprits et sur les ruines, personne ne doit oublier l'ordre de croire envers et contre tout au renouveau immuable. Jamais ne doit pouvoir voler le ridicule vautour de la haine et du désespoir sur les restes pitoyables mais fier de notre passé bien-aimé. De plus en plus, et jusqu'à ce que le bonheur s'ensuive, il fait beau sur les vestiges de pierre, et dans les cœurs d'enthousiasme¹⁰.

Maintenant que la ville de Carthage est nommée, reste à savoir si un édifice religieux figure dans le paysage choisi par Lagarce. Il y existe bel et bien une cathédrale, Saint Louis de Carthage, bâtie entre 1884 et 1890, plus communément connue sous le nom d'Acropolium depuis 1993. Le lieu est d'autant plus symbolique qu'il est le garant du passé sanglant de la ville mythique, de par sa proximité avec les ruines de l'antique cité punique puis romaine.

Le champ lexical morbide nous met sur la voie du passé de ce lieu. Après Flaubert et son *Salammbô*, voici que Lagarce restitue à sa manière, l'histoire de Carthage, symbole de grandeur méditerranéenne, joyau de Tunis et dont la grandeur

7 Jean-Luc Lagarce, *Carthage, encore*, in *Théâtre complet I*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2011, p. 55.

8 Jean-Luc Lagarce, *Carthage, encore*, in *Théâtre complet I*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2011, p. 55.

9 Jean-Luc Lagarce, *Carthage, encore*, in *Théâtre complet I*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2011, p. 57.

10 Jean-Luc Lagarce, *Carthage, encore*, in *Théâtre complet I*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2011, p. 60.

rime avec horreur. Dans la préface de Jacques Suffel du *Salammbô* flaubertien (1964), il est question d'un contexte particulier décrit en ces termes :

On a quelquefois mis en doute certaines pratiques religieuses des Carthaginois, et notamment les sacrifices d'enfants immolés au dieu Baal, à titre expiatoire. Mais les fouilles récentes et les travaux des savants modernes ont confirmé des faits dont l'historien Stéphane Gsell avait, dès 1920, reconnu la véracité dans son *Histoire ancienne de l'Afrique du Nord*. Le « tophet » (sanctuaire punique) découvert à Carthage même, sur un emplacement que l'on a d'ailleurs dénommé « *Salammbô* », a permis d'exhumer de nombreux vases contenant des ossements d'enfants calcinés, mêlés parfois à des ossements d'animaux, ce qui exclut la possibilité d'urnes funéraires normales. Ces trouvailles sinistres sont loin d'être isolées. Les sacrifices humains, dont on relève maints souvenirs dans la Bible, ont longtemps été offerts aux grands dieux de Carthage¹¹.

La référence la plus frappante dans le drame lagarcien demeure l'allusion « aux enfants » sacrifiés en offrande et dont le dramaturge, sous l'avatar du personnage de la Première Femme, s'indigne :

LA PREMIÈRE FEMME. – Le souvenir lointain des enfants gratuits et de leur course sans but continuera pourtant à y laisser des traces de pas agiles¹².

Le terme « traces » est à prendre au sens premier d'indice, indication sur un fait qui s'est produit dans le passé. Des traces qui ravivent la mémoire douloureuse et tragique de la cité. L'adjectif qualificatif « gratuits », épithète du syntagme nominal « enfants », évoque les sacrifices absurdes faits en ces temps « lointain(s) ». Sacrifices d'autant plus odieux qu'ils visent à contenter des divinités, à alimenter des croyances futiles. La pensée de l'auteur envers les rites religieux est critique, comme lorsqu'il qualifie la cathédrale d'« édifice ridicule ».

Le dramaturge situe son œuvre dans une réalité historique avérée. L'espace dramatique confère un sens profond à cette pièce. Sous la plume de Lagarce, la « catastrophe » annoncée dans le cadre du quatrième de couverture se déroule sous nos yeux, et l'histoire de Carthage se rejoue, indéfiniment. Malgré la modernité, l'héritage douloureux se perpétue, les vies sacrifiées jadis à l'autel le sont aujourd'hui pour alimenter les guerres absurdes et des conflits futiles.

Le discours

L'incapacité à exprimer clairement les choses constitue chez Lagarce, une trame essentielle de sa dramaturgie. Les mots sont souvent maladroits, repris, les formules retravaillées à voix hautes. L'épanorthose, procédé mis en lumière par Armelle

11 Gustave Flaubert, *Salammbô*, chronologie et préface par Jacques Suffel, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 20-21.

12 Jean-Luc Lagarce, *Carthage, encore*, in *Théâtre complet I*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2011, p. 55.

Talbot dans l'ouvrage critique intitulé *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, rend bien compte de la fragilité du discours :

Inquiète des effets de son avènement, la parole se fait à la fois Ulysse et Pénélope : défilant sa toile à mesure qu'elle en noue les fils, elle multiplie les « stations intermédiaires », reformulations, gloses, incises, et diffracte le présent de l'énonciation jusqu'à l'implosion¹³.

Ce qui importe dans *Carthage, encore*, ce n'est plus la signification des mots mais le mouvement de la parole. On assiste, en effet, à des répétitions et à des reprises systématiques des syntagmes énoncés auparavant. Ce schéma cyclique est à l'image de l'histoire racontée. C'est le récit sans fin d'un échec, d'une déchéance lente, de l'agonie programmée d'une communauté qui a perdu toute humanité.

Le contenu du discours semble vain. La parole tente tant bien que mal de combler le vide et dissiper les angoisses :

LA DEUXIEME FEMME. – ... et bien sûr, je n'ai pas sommeil.
LE PREMIER HOMME. – Personne n'a sommeil.
LA PREMIERE FEMME. – Je ne vois donc pas l'intérêt d'en parler sans cesse.
LA DEUXIEME FEMME. – Il faut bien parler¹⁴.

Face à ce discours insaisissable, les figures lagarciennes acquièrent une posture de « personnages-spectateurs », elles se font témoins et interprètes des événements et perdent leurs statuts de personnages « agissants ». Ainsi Jean-Pierre Sarrazac définit-il le personnage du drame moderne en ces termes :

Il s'anime le temps d'un monologue ou d'un échange ; quand il prend la parole – mais peut-on dire qu'il la reprend ? – plus tard, plus loin, c'est sur un autre mode, pour un autre vague projet. Ainsi, le personnage apparaît-il aussi « en éclats », là où on le pensait encore riche de facettes¹⁵.

La réflexion de Serge Bonnevie appuie cette considération du personnage passif :

Agir, c'est d'abord vouloir agir. La crise de l'action trouve sans doute son origine dans la crise du sujet, dans les failles du moi et dans sa capacité à vouloir. Le théâtre symboliste de Maeterlinck est emblématique d'un théâtre « statique » en occultant la dynamique de l'action¹⁶.

13 Armelle Talbot, *L'épanorthose : de la parole comme expérience du temps*, pp. 255-269, in *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2008, p. 256.

14 Jean-Luc Lagarce, *Carthage, encore*, in *Théâtre complet I*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2011, p. 60.

15 Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Paris, Circé/Poche, 2010, p. 154.

16 Serge Bonnevie, *Le Sujet dans le théâtre contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 105.

Le mouvement de la parole se substitue dès lors à celui des personnages, les variations temporelles confèrent une dynamique variée, d'un tableau à l'autre. Les feuillets s'enchaînent, harmonieux, sublimés par l'aporie chronique du langage et les silences.

a – La voix du chœur

Le chœur, dans le théâtre antique, désigne le groupe de personnes qui présentent l'action dramatique et la commentent. Le meneur du chœur, le coryphée, pouvait même intervenir dans le drame et dialoguer avec les personnages. Cependant, pour des raisons économiques, les spectacles, subventionnés par la Cité, ont acté l'effacement progressif de cette composante des représentations dès le IV^e siècle à Athènes au profit de la musique. Grâce aux progrès techniques dans le domaine musical, le chant du chœur a été remplacé par des intermèdes, engendrant ainsi la disparition définitive de cet élément primordial de l'art représentatif de l'Antiquité. Néanmoins, au fil de la modernité, les auteurs ont contribué à sa renaissance. Ainsi Hugo œuvrait-il pour le rétablissement de cet élément essentiel du genre théâtral :

qu'est-ce que le chœur [...], ce bizarre personnage placé entre le spectacle et le spectateur, sinon le poète contemplant son époque¹⁷ ?

Tout comme l'auteur de *Cromwell*, Jean-Luc Lagarce donne à entendre la voix du chœur antique par le biais de la Radio. En effet, à chaque changement de tableau, cette parole venue d'ailleurs prend à charge le discours avec des slogans vantant les jours heureux à venir. Véritable oracle, cette machine prédit un avenir glorieux à l'humanité tout en apportant une satire virulente du progrès industriel qui nuit au devenir de l'homme. Personnage à part entière, cette ode aux jours meilleurs contraste fortement avec l'avenir incertain des protagonistes. Discours prophétique, quasi mystique, la voix de la Radio vient rappeler aux individus leurs erreurs et exhorter les générations à venir de les éviter :

LA RADIO. – ... et se répand lentement, et sans fin, le murmure agréable des espoirs nés d'une confrontation difficile, mais pleine d'expérience. Dans toutes les bouches commence à revivre le langage toujours vivant d'un bonheur que rien ne pourra jamais détruire¹⁸.

On remarque par ailleurs que les syntagmes émis par la Radio sont, linguistiquement parlant, discursifs et mieux construits. La composition phrastique est homogène, lisible et aboutie, malgré une longueur conséquente. Ce constat contraste fortement avec les répliques des protagonistes, tâtonnantes, incomplètes voire laconiques.

Assurément, la machine porte la voix de la raison, de l'ordre et de la sagesse, les hommes, celle de la folie, du chaos et de la fureur. Avec Lagarce, un nouveau chœur

17 Victor Hugo, *Œuvres complètes, Théâtre I*, Préface de *Cromwell*, pp. 409-454, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1963, p. 412.

18 Jean-Luc Lagarce, *Carthage, encore*, in *Théâtre complet I*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2011, p. 74.

voit le jour, un chœur contemporain, remis au goût du jour, plus à même de figurer l'« individu », l'« être » moderne. Ce chœur ne conte plus ni les exploits des élites, ni les histoires des grands de ce monde. Il se tait, désormais solitaire, et prend en charge le plus commun des mortels pour faire entendre des voix gémissantes, silencieusement assourdissantes.

b – La choralité

La forme chorale est perçue comme l'énonciation à l'unisson d'un texte distribué en répliques, et cela par un groupe d'énonciateurs. Cette pratique est parfois accompagnée de notes de musique. Le déclin du chœur antique à travers les âges signe la fin de cette énonciation si caractéristique de l'écriture dramatique. Au XIX^e siècle, le refus des règles classiques ainsi que la remise en question du « dialogue » traditionnel, de la notion de « personnage » et l'apparition du concept de « crise » du drame¹⁹ signent un nouvel élan dramatique caractérisé par le brouillage des codes et des voix. Le terme « choralité », dans le contexte actuel du drame, désigne l'effritement des voix unissant le chœur antique et dit leur solitude. Il exprime l'impuissance de ces voix à agir et à faire entrer la réalité dans un ordre intelligible. Martin Mégevand oppose les deux conceptions comme suit :

[...] La choralité est l'inverse du chœur. Elle postule la discordance, quand le chœur – ainsi du moins que l'entendaient les Grecs – porte toujours, plus ou moins explicitement dans son horizon, la trace d'un idéalisme à l'unisson²⁰.

Le passage de l'harmonie des voix grecques à l'hétérogénéité des voix chorales permet au drame moderne et contemporain de faire entendre non plus le chant mélodieux du *fatum* grec mais les cris épars du poète solitaire. La choralité refuse également de se cantonner à la dimension purement esthétique du spectacle pour aborder des problématiques politiques et notamment celle de la communauté. Cela transparait dès lors que les metteurs en scène contemporains formulent le désir de repenser le rapport entre la salle et la scène, de façon à partager les voix, afin que le discours ne soit plus le monopole du personnage. En ce sens, la choralité traduit le relâchement des liens sociaux dans le monde contemporain et le brouillage des références. Elle aspire, au moyen du théâtre, à une expérience de partage et invite à penser la possibilité d'un avenir commun et d'un monde unifié et ouvert.

Néanmoins, dans l'étude sur *Le Chœur dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre évoquent, dans l'introduction de leur ouvrage, la continuité entre le chœur et la choralité, un fil conducteur qu'elles imputent à l'évolution de la dramaturgie à travers les siècles :

Si le chœur et la choralité diffèrent du point de vue structurel et symbolique (la choralité étant discordance), leur statut dramatique reste en revanche très proche (retardement de l'action et du dialogue,

19 Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 1983.

20 Martin Megevand, « Choralité », in *Nouveaux territoires du dialogue*, Arles, Actes Sud, « Apprendre », 2005, p. 38.

suspension de la temporalité). Distinction entre chœur et choralité qui leur confère une actualité et une contemporanéité sur la scène théâtrale qui aime jouer des nuances comme d'un effet de diachronie : passer du chœur à la choralité c'est rendre scéniques ces « va-et-vient entre autrefois – où le chœur était soudé – et aujourd'hui, où la tendance est à la diaspora »²¹.

Au fil de la lecture, les personnages lagarciens se suivent et se ressemblent dans les relations qu'ils entretiennent les uns avec les autres. Le conflit est une donnée-clé qui monopolise l'attention du lecteur. L'angoisse est une caractéristique inhérente au personnage. Ils attendent patiemment une libération miraculeuse. Un obstacle commun : le langage ; une action commune : l'adresse à l'autre ; un ennemi commun : le temps générateur de silence et de néant ; une issue commune : la mort.

Dans le théâtre de Lagarce, les voix des personnages se croisent sans jamais se confondre. La puissance de ces voix grandit en *crescendo* de sorte que la réplique (1) est moins intense que celle qui lui succède, la réplique (2), et ce, même si les personnages proposent une réflexion similaire sur un même sujet. Les répliques ne se complètent pas. Chaque énoncé est unique par la tonalité et le rythme qu'il prend. Si ce dernier est interrompu et repris par un autre personnage, il devient autre, car pris en charge par un interlocuteur autre et une temporalité différente. Contrairement à la tragédie antique, où le masque voile la singularité des êtres et leurs différences, le drame lagarcien accentue le contraste entre les personnages pour mieux révéler la différence de chacun. « Que signifie cette insistance obsessionnelle sur le “nous”, si ce n'est l'appartenance du “je” à une catégorie communautaire plus vaste²² ». La transition entre chœur et choralité s'effectue par le biais d'un référent passé qu'on tente de faire parler au présent. C'est un passage de l'unisson à l'hétérogène, du collectif au singulier, de l'uniforme à la singularité, en somme, c'est une transition du « nous » au « je », qui traduit une fracture profonde au sein de la communauté. D'un point de vue poétique, l'énonciation à la première personne du singulier amorce une tonalité lyrique axée sur le moi et son introspection. L'emploi du futur de l'indicatif à des fins descriptives à travers l'évocation de paysages bucoliques, des mondes oniriques fantasmés, en témoigne :

LE DEUXIEME HOMME. – ... et puis d'ailleurs, pas si loin pourtant, il y aura des musées et des temples [...] ²³.

Mais au-delà du lyrisme, une dimension intime investit la pièce. Le discours utopique de la deuxième femme, ajouté à celui de la Radio sur un fond de *Lettre à Élise* procure une portée mystique au drame, d'autant plus perceptible qu'il se joue dans un lieu sacré, chargé de connotations religieuses. Une parole chorale se met donc en place, ce que Jean-Luc Lagarce nomme à juste titre dans *Le Pays Lointain*

21 Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre, *Le Chœur dans le théâtre contemporain (1970- 2000)*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2009, p. 7.

22 Yannic Mancel, « Vers une énonciation du “nous” : esquisse d'une identité générationnelle », pp. 29-43, in *Problématique d'une œuvre*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007, p. 40.

23 Jean-Luc Lagarce, *Carthage, encore*, in *Théâtre complet I*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2011, p. 63.

le « chœur des abandonnés », référence à ceux que l'histoire individuelle et/ou collective a délibérément omis.

Carthage, encore oscille entre choralité des voix et voix chorale, entre dissonance et unisson, entre tension et apaisement. La pièce est le lieu de toutes les contradictions, mais ces dernières loin d'être hétérogènes, forment un ensemble harmonieux et unifié, dans un théâtre à l'image du monde. Sandrine Le Pors le signale à juste titre :

Face à la complexité du monde, tel qu'il se présente à nous, la forme chorale se trouve ainsi susceptible de constituer le prisme ou le détour par lequel les auteurs peuvent entendre et dire le monde. Cette stratégie signale un point essentiel : à rebours de l'idée que l'émergence des voix accompagnerait surtout des dramaturgies de la psyché ou de l'intime sans lien avec l'espace de la cité, les compositions vocales et les expérimentations formelles qui les accompagnent sont aussi en prise directe avec notre être ensemble².

Jean-Luc Lagarce réussit le pari de faire cohabiter la forme chorale classique et la choralité entendue dans sa terminologie contemporaine, celle de brassage des voix. Un métissage orchestré par le dramaturge qui réconcilie les amateurs de théâtre de tous bords.

En vue des deux développements entrepris sur le mouvement des voix, nous nous posons la question de savoir s'il y a une quelconque possibilité d'harmonie entre eux, si le dramaturge, dans son entreprise artistique, a délibérément souhaité semer le chaos dans le discours dramatique, ou si le désordre s'estompe finalement au profit d'une osmose.

La pièce est clôturée par l'extinction des voix. Ne reste plus que le chant. Itératif et entêtant, « Le début de la *Lettre à Élise* » a inauguré la pièce mais l'a aussi clôturée, telle une boucle, comme un éternel recommencement, un retour sans fin à la « case départ » ! Cela n'est pas sans nous rappeler l'idée de « renouveau éternel² » ou du retour d'Ulysse, en vue d'un cosmos harmonieux et équilibré ou d'une renaissance perpétuelle, clairement énoncée d'ailleurs par La Radio.

Le langage en mouvement

Le XX^e siècle a fait face à de nombreux conflits armés qui ont fragilisé l'équilibre mondial. Ce contexte socio-économique s'en est trouvé fortement affecté. Malgré les traités de paix, les conventions visant à assurer les droits de l'Homme, l'humanité n'a pas appris de ses erreurs passées et continue de sacrifier des vies, pour nourrir une soif de pouvoir et des *ego* surdimensionnés.

Carthage, encore est par conséquent le récit d'un échec. Une défaite collective, à l'échelle universelle. Le discours dramatique s'en ressent. Les difficultés qu'éprouvent les protagonistes à construire un récit cohérent en témoignent. La

parole manque de structure, les points de suspension inhibent toute continuité, les phrases peinent à véhiculer un contenu sémantique harmonieux :

LE DEUXIEME HOMME. – Et elle prendra le train peut-être...
LE PREMIER HOMME. – Ou peut-être l'avion qui va si vite, à perdre haleine.
LA DEUXIEME FEMME. – ... j'ai préparé les valises et nous partirons à la mer très bientôt.
LA PREMIERE FEMME. – La mer qui est couverte d'un flot sirupeux et coagulant, et qui pue tant²⁴.

Les tableaux successifs qui composent le drame s'organisent autour d'un sujet. Or, on remarque que les personnages n'arrivent pas à se défaire de leurs sujets de prédilection : la brèche qui se referme, et le départ en vacances. Cela donne naissance à un discours décousu, à une sémantique irrationnelle, privée de toute continuité logique. L'absurde inonde la pièce, en passant des lieux au brouillage de toute référence temporelle. Il affecte également les sujets évoqués, stupides et sans intérêt véritable. Le discours tourne en rond, sans pouvoir amorcer sa fin. Les interventions se suivent, se ressemblent et portent sur le même sujet. La pièce n'avance plus, elle stagne. La forme cyclique du discours empêche tout dénouement. Ce retour, sans fin scelle définitivement le sort des personnages. L'histoire se répète, comme un éternel recommencement, avec perpétuellement, un échec puissant, une incapacité à dire, un immobilisme patent, une impossibilité à refaire l'histoire, à en croire l'affirmation finale du Premier Homme « À quoi bon toujours vouloir écrire le mot de la fin ?²⁵ ».

La production langagière, machinale chez les protagonistes, de plus en plus déconstruite, n'a plus rien à voir avec le discours. D'ailleurs, on serait tenté de dire que ces répliques successives sont des apartés, des pensées qui frôleraient l'esprit des personnages et qu'ils formuleraient à voix haute. Une sorte de moment de solitude où la frontière entre le conscient et l'inconscient ne serait plus, où le réel et l'irréel se confondent laissant place aux soupirs et aux épanchements de l'âme. D'ailleurs, Jean-Pierre Sarrazac l'atteste à juste titre :

L'écriture dramatique n'est rien d'autre que la conséquence de ce double débordement de l'écriture dramatique dans deux domaines qu'on croyait jusqu'alors réservés au roman : l'intime et le monologue intérieur, pour ce qui est de l'investigation en profondeur [...]²⁶.

Dans *Carthage, encore*, la solitude individuelle des personnages atteint son paroxysme, car même en groupe, l'unité entre les membres de la communauté est quasi nulle. Ainsi, ces derniers se surprennent-ils à rêvasser, à donner vie à leurs

24 Jean-Luc Lagarce, *Carthage, encore*, in *Théâtre complet I*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2011, p. 57.

25 Jean-Luc Lagarce, *Carthage, encore*, in *Théâtre complet I*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2011, p. 77.

26 Sandrine Le Pors, *Le Théâtre des voix : à l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 78.

pensées oniriques qu'ils déballent en public sans se soucier des répercussions sur le groupe. Dans cette perspective, on retiendra l'analyse de Jean-Pierre Sarrazac, qui, dans sa préface du *Théâtre des voix* de Sandrine Le Pors, déclare à propos du personnage du drame contemporain :

Le dramaturge ne peut plus se contenter de mettre en scène, dans ce monde étroit du microcosme dramatique, un simple conflit impersonnel. Il lui faut rendre compte des deux dimensions caractéristiques du drame de l'humain (de l'humanité entière, dans son rapport au social comme au cosmique). D'une part, cette Multitude – qu'on l'appelle foule, ou masse, ou conglomérat humain... – qui fabrique de l'anonymat. D'autre part, *l'homme* – l'individu – *séparé* (on pense à Adamov aussi bien qu'à Artaud) qui, se trouvant coupé des autres, trouve l'altérité en lui-même²⁷.

Par conséquent, il serait légitime de se demander quelles relations peuvent demeurer dans une communauté que rien ne rassemble, même pas la lutte pour la survie, et dans un groupe où le mot d'ordre est résolument « égoïsme ». Ces épanchements sonnent définitivement la clôture de la pièce et annoncent la fin des personnages, dans une agonie douce et violente à la fois, bercée par la voix *off* de La Radio, qui s'éteint avec les personnages, et par les notes du « début de la *Lettre à Élise* », dans une apothéose musicale et apocalyptique du tableau final.

LE PREMIER HOMME. – ... Et nous attendrons encore et encore et encore toujours, près des plaques de béton indestructibles, et en clamant des mots d'amour ou des serments, personne ne quittera le voisin, qui nous utilise également comme voisins. À quoi bon vouloir toujours écrire le mot de la fin ?

LA RADIO. – ... et émus par un même message d'espoir futuriste, les citoyens commencent déjà à oublier l'horreur du passé qui s'éloigne pour empoigner les outils pacificateurs de l'œuvre commune de demain. Sur ce sol immaculé de ciment, les plus braves posent déjà la semence bénie qui sera la récolte de bientôt. Et la fleur superbe de travail et de courage s'épanouira de tous ses pétales heureux, comme preuve miraculeuse du renouveau éternel et difficile.

Pourquoi sans fin ne ferait-il pas beau ?...

Début de la *Lettre à Élise*.

Début de la *Lettre à Élise*.

Début de la *Lettre à Élise*²⁸.

Conclusion

Il faut comprendre que l'histoire, non seulement dans sa forme, mais déjà dans sa matière même est un mensonge : sous prétexte qu'elle nous parle de simples individus et de faits isolés, elle prétend chaque fois nous raconter autre chose, tandis

²⁷ Sandrine Le Pors, *Le Théâtre des voix : à l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, Préface de Jean-Pierre Sarrazac, p. 11.

²⁸ Sortie du chœur à la fin de la représentation. Cette sortie est parlée et non chantée.

que du commencement à la fin c'est la répétition du même drame, avec d'autres personnages et sous des costumes différents²⁹.

L'histoire se répète, indéfiniment. C'est sans doute pour cela que Jean-Luc Lagarce a entrepris d'investir le mythe carthaginois. Cependant, loin de vouloir reprendre les mêmes codes que jadis, le dramaturge a jugé nécessaire de composer un drame d'aujourd'hui, avec des problématiques actuelles, des personnages dont les discours et les préoccupations sont réalistes. Au-delà du mythe, c'est l'histoire tragique de l'humanité qui est représentée, à travers une indétermination qui hisse ce drame solitaire et absurde au rang de tragédie universelle. L'agonie programmée des personnages combinée à l'absence d'action laisse le champ libre au discours. Il s'épanouit pleinement et dynamise la pièce. Dès lors, ce qui semble contradictoire, à premier abord, trouve, dans l'écriture du dramaturge, tout son sens. La dualité du discours, entre parole chorale et choralité offre un équilibre harmonieux, conciliant tradition théâtrale et modernité dramatique.

Carthage, encore est résolument le récit d'une histoire universelle et collective, meurtrie par des guerres et des conflits absurdes, et dont Jean-Luc Lagarce fait subtilement le réquisitoire.

BONNEVIE Serge, *Le sujet dans le théâtre contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2009.

FLAUBERT Gustave, *Salammbô*, Paris, Garnier-Flammarion, 1946.

HUGO Victor, *Œuvres complètes, Théâtre I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1963.

LAGARCE Jean-Luc, *Carthage, encore*, in *Théâtre complet I*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2011.

LE PORS Sandrine, *Le théâtre des voix : à l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.

MANCEL Yannic, « Vers une énonciation du "nous" : esquisse d'une identité générationnelle », in JOLLY G., JUILLARD D., PASCAUD A. (dir.), *Problématiques d'une œuvre*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007, pp. 23-43.

MEGEVAND Martin, « Choralité », in RYNGAERT Jean-Pierre (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2005, collection « Apprendre », pp. 36-40.

SCHOPENHAUER Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, trad. A. Brudeau, Paris, Presses Universitaires de France, 1966.

SZONDI Peter, *La Théorie du drame moderne*, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 1983.

TALBOT Armelle, « L'épanorthose : de la parole comme expérience du temps », in SARRAZAC Jean-Pierre (dir.), *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, Besançon, Les solitaires intempestif, 2008, pp. 255-269.

TOUDOIRE-SURLAPIERRE Françoise, *Le chœur dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, Dijon, Presses Universitaires de Dijon, 2009.

²⁹ Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, trad. A. Brudeau, Paris, Presses Universitaires de France, 1966, p. 1184.

Wafa Mahjoub

Docteure ès Lettres, Université Côte d'Azur, CTEL. Auteure de travaux sur le théâtre de Jean-Luc Lagarce, le drame contemporain, l'écriture composite et l'indétermination générique qui contamaine le théâtre de la seconde moitié du XX^e siècle. Artistiquement, une collaboration dans la revue Nu(e), en 2012, pour un numéro de poèmes sur le thème de l'enfance.