



HAL
open science

“ Il y a trop de temps passé (toute l’histoire vient de là) ” : Les temps verbaux pris dans la reconduction du même

Aude Laferrière

► To cite this version:

Aude Laferrière. “ Il y a trop de temps passé (toute l’histoire vient de là) ” : Les temps verbaux pris dans la reconduction du même. *L’information grammaticale*, 2011, 131, pp.37 - 42. <10.3406/igram.2011.4173>. <hal-04742721>

HAL Id: hal-04742721

<https://hal.science/hal-04742721v1>

Submitted on 18 Oct 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.



HAL Authorization

« Il y a trop de temps passé (toute l'histoire vient de là) » : Les temps verbaux pris dans la reconduction du même

Aude Laferrière

Citer ce document / Cite this document :

Laferrière Aude. « Il y a trop de temps passé (toute l'histoire vient de là) » : Les temps verbaux pris dans la reconduction du même. In: L'Information Grammaticale, N. 131, 2011. pp. 37-42;

doi : <https://doi.org/10.3406/igram.2011.4173>;

https://www.persee.fr/doc/igram_0222-9838_2011_num_131_1_4173;

Fichier pdf généré le 24/04/2024

« IL Y A TROP DE TEMPS PASSÉ (TOUTE L'HISTOIRE VIENT DE LÀ)* »

Les temps verbaux pris dans la reconduction du même

Aude LAFERRIÈRE

INTRODUCTION

Selon Joris Lacoste, l'écriture théâtrale, depuis Anouilh, Giraudoux ou Sartre, travaille à « accentue[r] le jeu que la parole se joue à elle-même, les activités rythmiques, les variations formelles, les conjugaisons d'affects, les débordements verbaux de toute sorte¹ ». Si *Juste la fin du monde* s'inscrit pleinement dans ce sillage, c'est qu'il y a bien dans cette pièce une multitude de « conjugaisons » au sens premier de *variations de formes temporelles* et de « débordements verbaux », au sens littéral de *surabondance de formes verbales*.

Le « temps linguistique » est tiré sur le devant de la scène et brouille même « le temps chronique », « temps des événements »². De manière emblématique, la seule notation calendaire est le « 8 mars » (p. 28). Mais ce qui devrait être une datation fonctionne ici comme une marque cyclique et non chronique : elle équivaut à « chaque 8 mars ». Ainsi, elle ne suffit pas à placer le procès correspondant dans une linéarité chronologique : il s'agit d'une date anniversaire, événement cyclique s'il en est.

En outre, les temps verbaux dans *Juste la fin du monde* semblent correspondre, non plus au temps physique, mais à un temps métaphysique, pour des événements perçus comme d'outre-tombe. Ainsi, alors que le présent est le « centre générateur et axial »³ du temps, qui plus est au théâtre, genre de la présence centré sur le *hic et nunc* par excellence, dans *Juste la fin du monde*, le présent de l'énonciation de Louis semble parfois difficile à situer, créant une présence en point de fuite, pour un personnage, qui, comme l'affirme la Mère n'est pas « toujours tellement tellement présent » (p. 21). Cette absence, déplorée par ses proches au sein de l'intrigue, est même donnée à voir par la structure de la pièce avec l'existence de nombreux monologues de Louis (prologue et épilogue notamment), signal d'une parole solitaire, ne parvenant pas à formuler l'annonce de sa mort qui motivait pourtant sa venue. Ce qui condamne la parole de Louis à rester en marge – sa voix semble émaner des limbes – est un temps familial dominé par la répétition. Dans ce contexte

corseté par les habitudes, Louis ne peut révéler l'inédit, la rupture par excellence qu'est la mort, et devra, pour ce faire, adopter une énonciation posthume.

1. « IL EST TEMPS⁴ » : LE TEMPS EN SCÈNE

Les temps, au sens de tiroirs verbaux, sont tirés sur le devant de la scène par Jean-Luc Lagarce : un retour métalinguistique est opéré sur eux, par la figure massivement présente du polyptote, tel que « Je pers. J'ai perdu » (p. 47).

Cette variation formelle sur le même paradigme verbal peut être personnelle (avec simple changement de sujet syntaxique mais conservation du même temps) :

je me suis énervé, on s'est énervés (p. 55)

Il ne change pas, je le voyais tout à fait ainsi,
tu ne changes pas,

il ne change pas [...] (p. 10)

Le retour à la ligne renforce l'aspect formel d'une conjugaison en recréant plus précisément l'aspect visuel des listes de formes fléchies, telles qu'on les apprend dans les tableaux de conjugaison. Cependant ici, la répétition (« Il ne change pas ») s'est substituée à la progression (*je, tu, il...*) des conjugaisons.

La déclinaison peut être aussi uniquement temporelle :

Ce ne doit pas, ça n'a pas dû, ce ne doit pas être (p. 18)

[...] on ne
t'aime pas,
qu'on ne t'aimait pas,
que personne, jamais, ne t'aima. (p. 69)

La reformulation peut même superposer variations temporelle et personnelle :

je crois, nous croyons, nous avons cru (p. 16)

Les temps verbaux relèvent ainsi pleinement de cette poétique de l'auto-correction décrite par Cécile Narjoux⁵. Ces juxtapositions verbales semblent marquer un refus d'une assignation temporelle univoque des procès, comme s'il s'agissait à chaque fois de les réinscrire dans une continuité. Le procès peine à être ancré et isolé dans une époque de la chronologie unique, à être campé dans sa singularité événementielle. C'est

(*) Jean-Luc Lagarce, *Juste la fin du monde* [1999], Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2004, p. 38.

1. Joris Lacoste, cité par Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2006, p. 647.

2. Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, 2, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1974, p. 70.

3. *Ibid.*, p. 73.

4. *Juste la fin du monde*, *op. cit.*, p. 47.

5. Cécile Narjoux, « « J'allais rectifier » : auto-rectification et auto-reformulation dans *Juste la fin du monde* », in *La rectification*, dir. Candéa Maria et Reza-Mir Sami, Ophrys, coll. « L'homme dans la langue », 2010, p. 131-150.

ce que montre aussi une impression de flou, perceptible dès la liste des personnages :

Cela se passe dans la maison de la Mère et de Suzanne, un dimanche, évidemment, ou bien encore durant près d'une année entière. (p. 5)

La coordination alternative « ou bien » vient en réalité rompre toute « évidence ». Laissant présager l'ajout d'une possibilité approximante de « un dimanche », autrement dit d'une journée, elle y conjoint « une année », instaurant un écart maximal, celui qui sépare douze heures de douze mois. Puis ce flou se fait audible, accessible aussi cette fois au spectateur et porte sur l'âge de Louis. La Mère, mémoire de sa naissance s'il en est, l'interroge :

Tu as quel âge,
quel âge est-ce que tu as, aujourd'hui ? (p. 40)

Une difficulté d'appréhension du temps est ainsi posée :

Trente-quatre années.
[...]
Je ne me rends pas compte :
c'est beaucoup de temps ? (p. 41)

Ces zones de flottement reçoivent leur traduction dans l'oscillation formelle des polyptotes.

2. DANS L'ATTRACTION DU PASSÉ

Fréquents sont les polyptotes à s'ouvrir au présent puis à se décliner au passé :

Je perds. J'ai perdu. (p. 47)
On songe, je songeai (p. 43)
que j'approche ou qui s'approchèrent de moi (p. 30)
ce que tu veux, ce que tu voulais (p. 52)
Nous ne sommes pas comme ça, nous n'étions pas comme ça (p. 55)

Le passé apparaît omniprésent et saisi sous l'angle de l'invariabilité, comme en témoigne l'isotopie abondante de la permanence : le généralisant temporel « toujours » n'apparaît pas moins de dix-neuf fois (et son corollaire négatif « jamais », douze fois) rien que dans les cinq premières scènes. L'expression lexicale de la répétition scande la pièce (*ressasser, répéter*) et touche les termes mêmes qui l'expriment avec des structures quasiment pléonastiques : « *ressasseront encore* » (p. 37) ou « *tu répètes toujours les mêmes choses* »⁶ (p. 63). Participe du même phénomène l'isotopie de la reconduction : il est question de « traditions » (p. 17, 27), au rang desquelles la tradition onomastique touchant la singularité de l'être puisqu'il s'agit de la reconduction du prénom Louis de génération en génération, qualifiée de « rite » (p. 26). L'individu est d'ailleurs prisonnier d'une lignée familiale qui prend les dimensions temporelles de l'Histoire nationale (Louis, prénoms des « rois de France », comme le rappelle Antoine, p. 16).

L'expression lexicale de la similarité entraîne les temps verbaux dans son sillage : ce contexte marqué par l'habitude

tire l'imparfait vers une interprétation itérative⁷. Il apparaît comme un temps du confinement : la Mère ne dit-elle pas à propos des habitudes dominicales qu'il était « impossible d'y échapper » (p. 27) ? La pièce n'échappe pas non plus à cette présence écrasante de l'imparfait qui habite toutes les pages sans exception et certaines tout particulièrement :

le dimanche, nous allions nous promener.
Pas un dimanche où on ne sortait pas, comme un rite, je disais cela, un rite,
une habitude.
On allait se promener. Impossible d'y échapper. [...]
Toujours été ainsi, je ne sais pas,
plusieurs années, belles et longues années,
tous les dimanches, comme une tradition. (p. 26-27)

Ce passage est significatif : la variation, exclue du quotidien, ne se fait qu'au niveau lexical dans l'expression multiforme de l'itération. En effet, celle-ci se voit exprimée de toutes les façons possibles, en quelques lignes : d'abord par « le dimanche », groupe nominal où l'article défini marque une opération de généralisation, puis par « pas un dimanche », avec totalisation par exclusion de l'exception, et enfin, par le fréquentatif « tous les dimanches », qui combine à l'article défini marquant une saisie d'ensemble, le déterminant indéfini « tous », marqueur d'une saisie quantitative totalisante, indiquant la périodicité. Autant de moyens grammaticaux visant à signifier l'immuabilité du cours des choses passées. Dès lors, la double caractérisation de « toujours et systématique » (p. 25), mentionnée par la Mère, semble parfaitement qualifier cette valeur de l'imparfait qui répercute ce que Suzanne appelle l'« histoire d'avant » (p. 26) au sein du présent.

En outre, le présent lui-même n'est parfois qu'un masque du passé : c'est le cas des très nombreux présents de narration : « j'entends une voiture » (utilisé par Suzanne quand elle revient sur l'arrivée de Louis (p. 11)), « Plus tard encore, c'est il y a quelque mois, je me suis enfui. Je visite le monde » (au sein du récit de Louis, où le présent est encadré par des passés composés et des imparfaits (p. 45)), « Tu es enfant, je te l'entends dire » (dans la bouche d'Antoine où le passé se donne au présent, dans le mouvement d'analepse qu'il a annoncé : « aussi loin que je puisse remonter en arrière » p. 69).

Dès lors, l'affirmation qu'« il y a trop de temps passé (toute l'histoire vient de là) » (p. 38) est emblématique de la pièce, et peut être entendue dans un double sens : « il y a trop de temps de passé », où « passé » est attribut du régime « trop de temps » – indiquant une prise de conscience de l'écoulement du temps – aussi bien que « il y a trop de temps passé », où « passé » est cette fois épithète – révélant alors la prédominance excessive et envahissante du passé.

Serait-ce parce que, « la pensée de l'origine nous apaise, alors que celle de l'avenir nous agite, nous angoisse⁸ » ? De

7. Jacques Bres, dans *L'imparfait dit narratif* (Paris, CNRS Éditions, 2005) montre qu'il n'y a pas d'« imparfait d'habitude » en tant que tel, mais que ce sont des éléments cotextuels qui créent la « catégorie de la fréquence » (p. 141) et « se combinent » de manière privilégiée avec la représentation aspectuelle de l'imparfait (p. 148).

8. Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile / Gallimard / Éditions du Seuil, 1980, p. 162.

6. Nous soulignons.

fait, ce que Roland Barthes appelle un « lignage » se met en place par l'emploi fréquent des anaphoriques. L'anaphore étant un mécanisme d'assignation de la référence fondée sur la répétition, la prise en compte d'un antécédent textuel, elle est révélatrice du mouvement de saisie des êtres et des choses dans la pièce : la singularité, l'individualité sont toujours ramenées à un précédent :

Je vis où j'ai toujours vécu mais je ne suis pas mal.

[...]

ma vie sera toujours *ainsi* (p. 23)

L'adverbe de manière « ainsi », opérant une anaphore résomptive, est en plus accompagné de « toujours » (sorte de résomptif temporel, lui), association qui permet l'expression d'une conformité absolue, d'une manière répercutée à l'identique dans le temps, l'expression « sera toujours ainsi » offrant en quelque sorte un résumé où passé, présent et avenir se trouvent amalgamés. Une telle condensation, perception synthétique des choses, est aussi réalisée par le déterminant indéfini *même*, qui apparaît très fréquemment. Il marque l'analogie, l'identité entre des objets considérés comme distincts. Appliqué à la fille d'Antoine (comparée à son père) :

elle est exactement son portrait, en fille, la même personne

[...]

le même caractère, le même sale mauvais caractère (p. 13)

Il révèle que le présent est une image du passé et même que l'avenir, symbolisé par la dernière génération (l'enfant), rejoue l'origine (son père).

Ainsi, présent, passé composé et futur sont donnés comme les éléments d'un même paradigme, sous le signe d'une filiation temporelle qui est pure continuation :

ils sont brutaux, l'ont toujours été et ne cessent de le devenir (p. 37)

Là encore, l'emploi du pronom personnel « l'/le », au fonctionnement anaphorique résomptif, puisqu'il reprend « brutaux », couplée à la variation temporelle, condense une caractéristique répercutée dans les trois époques de la chronologie.

La dernière périphrase temporelle – « ne cessent de le devenir » – est significative : elle associe aspect continuatif (l'expression « ne cesse de » faisant le lien entre passé, présent et futur) et changement (sémantisme du verbe « devenir ») : l'avenir est dans le strict sillage du présent et du passé. De fait, même le temps de l'inédit et du *pas-encore* qu'est le futur bascule dans le temps du *déjà* : « je sais comment cela se passera et s'est toujours passé » (p. 36). La conjonction de coordination « et » pourrait introduire un zeugme syntaxique : « comment cela » serait commun – mais non répété – aux deux phrases coordonnées (*je sais comment cela se passera et [comment cela] s'est toujours passé*) Cette construction peut apparaître encore plus singulière si l'on y voit une sorte de phrase-valise, où le « et » vaut pour un « comme » de conformité : « cela se passera *comme* cela s'est toujours passé ». En effet, « je sais comment cela se passera et s'est toujours passé » peut *in fine* résulter du télescopage des deux phrases suivantes : « je sais comment cela se passera » / « cela se passera comme cela s'est

toujours passé ». Dans tous les cas, la conjonction du futur et du passé fournit la réponse au sein même de l'interrogative indirecte ouverte par le « comment » : le futur ne sera que la reconduction du passé.

À ce titre, par l'observation du présent et la connaissance du passé, les prévisions deviennent possibles comme le révèle Louis à propos de ses proches : « on les devine par avance » (p. 43) et comme s'y livre son frère :

tout ton soi-disant malheur n'est qu'une façon que tu as, que tu as toujours eue et que tu auras toujours

[...] de tricher (p. 72)

Ou encore la Mère :

Ils reviendront.

Ils reviennent toujours (p. 42)

Le présent est lui aussi une pure image du passé et l'avenir sera soumis aux mêmes lois, signalant un déterminisme qui n'épargne pas les êtres.

Relayant l'imparfait, le présent se charge aussi de cette valeur d'habitude, explicitée par des marqueurs temporels :

En général, à l'ordinaire, Antoine, à ce moment-là,

Antoine me dit :

« Ta gueule, Suzanne » (p. 35)

Les personnages semblent ici avoir de véritables répliques, paroles prévues à un instant précis (« à ce moment-là, Antoine me dit ») et Louis se livre à la *réplique*, au double sens ici de *texte préétabli*, et de *reproduction* :

Excuse-moi je ne savais pas.

« Ta gueule, Suzanne ».

Exprimant la reconduction, le présent est fréquemment doublé par un passé composé :

Ce que je ne comprends pas et n'ai jamais compris (p. 57)

je t'entends dire ça, toujours je t'ai entendu. (p. 69)

Dès lors, le renouvellement n'est pas synonyme de *renouveau* mais de *prorogation*, de *reconduction*. Il est significatif que le verbe « changer » n'apparaisse que dans les paragraphes d'une négation :

tu ne changes pas (p. 10)

Je ne change pas, j'ai toujours été ainsi (p. 35)

rien ne sera changé, bien au contraire (p. 37)

C'est ce qui vaut d'ailleurs à Suzanne le reproche d'être « impossible » :

tout est réglé mais elle veut à nouveau tout changer (p. 63)

Tout changement est précisément « impossible » dans cet univers du *même* et du *déjà* envahissants.

Le retour physique de Louis au sein de la famille déclenche un retour mémoriel. Une dynamique familiale nostalgique (au sens étymologique de *retour*) se met en place et prend parfois les allures juridiques d'un procès à huis clos. Comment, alors que les personnages témoignent tour à tour du passé, Louis pourrait-il dire le futur, l'inédit, le singulier par excellence qu'est la mort à venir ?

Cet *enchaînement* temporel au sens plein du terme – celui d'un présent et d'un futur pris dans *les chaînes* du passé – semble rendre l'inédit indicible. L'annonce de sa mort à ses proches est en effet absente de l'intrigue et c'est seulement dans l'espace monologique de l'épilogue que Louis peut confesser cet échec :

sans avoir rien dit de ce qui me tenait à cœur
[...]
je repris la route (p. 61)

Antoine confirme cette censure de l'*extra-ordinaire* de rigueur dans le cercle familial :

et il ne m'arrive jamais rien,
et m'arrive-t-il quelque chose que je ne peux me plaindre,
puisque, « à l'ordinaire »,
il ne m'arrive jamais rien. (p. 74)

Dans un univers où le singulier semble évacué tant le passé est reconduit, c'est une gageure que d'annoncer la mort, cette « rupture du Même » selon l'expression de Lévinas⁹.

Ce n'est donc qu'en marge qu'elle est révélée, aux marges de la pièce, dans le prologue et l'épilogue, auxquels pourrait s'ajouter la scène x, centrale et monologique.

Dans ces soliloques, un autre temps, tout aussi irrévocable que le passé se met en place : le temps tragique, un temps où la fin, la rupture, est pleinement intégrée et même programmée. Dans cette temporalité, le présent est tout aussi enchaîné au futur qu'il l'était au passé dans le temps de la reconduction : il s'agit d'un « trop tard et tant pis » (p. 8) pour reprendre les mots de Louis.

De facture euripidienne, le Prologue s'inscrit dans le sillage du *fatum* des tragédies classiques. Il rappelle par exemple un vers d'ouverture de *Britannicus* :

Tout ce que j'ai prédit n'est que trop assuré (Agrippine, I, 1, v. 9)

En effet, le Prologue de *Juste la fin du monde* s'ouvre sur la fin par excellence, la mort : la disparition de Louis, dite « prochaine et irrémédiable » (p. 8), est au programme dramaturgique. Dans ce contexte, les dénégations de Suzanne : « rien de bien tragique non plus, pas de drames » (p. 57) relèvent de l'ironie dramatique et revêtent une dimension métathéâtrale.

De fait, de nombreux termes esquissent une temporalité tragique, une « fatalité » (p. 73), « irrémédiable » (p. 8), « trop tard » (p. 8), « fatalement » (p. 16), « dernière fois » (p. 8, 10, 47), « les derniers temps » (p. 47), « définitif » (p. 73). Le temps est celui de l'ultime et les premiers mots semblent enclencher un compte à rebours avec une scansion irrémédiable orchestrée par l'anaphore « l'année d'après » qui revient à intervalle régulier dans le Prologue. Le sablier est déjà retourné :

ils auront peur du peu de temps (p. 36)
Il est temps (p. 47)

Le temps est bien compté :

c'est à cet âge que je mourrai (p. 7)

9. Emmanuel Lévinas, *La Mort et le Temps*, Paris, Éditions de l'Herne, 1991, p. 15.

C'est bien « juste la fin », comme l'indique le titre de la pièce, qui nous est donnée à voir.

Mais il est une fatalité que Louis narrateur parvient à déjouer : celle de l'inachèvement de la parole autobiographique. En effet, parce que sa mort est impossible à dire dans l'univers de la permanence, Louis opte pour une parole de biographe de sa propre vie ou plus exactement de « thanatographe » puisqu'il ne parle que de sa fin et depuis « le point fixe et zénithal de sa propre mort¹⁰ ». Le jeu des temps verbaux lui permet de mener sa biographie « jusqu'à cette extrémité » (selon ses termes, p. 8) qu'est la mort. Partie par définition manquante de toute autobiographie, c'est au contraire autour de ce point de fuite que s'organise le propos de ce narrateur-personnage.

3. ÉCRIRE DEPUIS LES LIMBES : UNE SITUATION D'ÉNONCIATION POSTHUME ?

Une tentation biographique apparaît, comme en attestent les termes renvoyant à la narration – « raconter » (p. 13, 16, 28), « histoires » (p. 28) – ainsi que l'usage de certains de ses procédés : le passé simple surgit au milieu des temps du discours – « je décidai » (p. 7), « je songeai » (p. 43), « on vint » (p. 46) – et la parole dramatique est émaillée de connecteurs chronologiques : « Au début » (p. 43), « ensuite » (p. 43), « plus tard » (p. 45). Si pour Ricœur, narrativiser le temps est une façon de l'humaniser, alors peut-être s'agit-il pour Louis, de se donner « l'illusion [...] d'être son propre maître » (p. 8), de maîtriser (verbalement) cette « extrémité dernière » (p. 8) qu'est la mort.

Le passé simple renvoie moins à la vie vécue qu'à la vie racontée du biographe qui, comme Louis, « n'oubli[e] jamais les dates essentielles de nos vies » (p. 21). Parfois appelé « passé historique¹¹ », il a pour « valeur propre [...] de présenter [l'événement] comme un fait, c'est-à-dire comme un événement isolé et délimité dans sa globalité de fait objectif, ainsi que peut l'être une date dans un livre d'histoire¹² ». Autre procédé biographique, l'usage de l'imparfait de perspective :

Plus tard,
l'année d'après
– j'allais mourir à mon tour –
j'ai près de trente-quatre ans maintenant et c'est à cet âge
que je mourrai. (p. 7)

Introduit par les circonstants « plus tard » et « l'année d'après », l'imparfait exprime un procès postérieur au repère temporel indiqué. Il est traditionnellement utilisé dans les biographies à des fins de dramatisation. Mais il est accompagné ici de jeux temporels qui rendent incertain le point de référence. Les déictiques adverbiaux (*maintenant*), personnel (*je*) et temporel (le futur « mourrai ») cohabitent avec des indications coupées du moment d'énonciation (*l'année d'après, j'allais*

10. Jean-Pierre Sarrazac, « De la parabole du fils prodigue au drame-de-la-vie » dans *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, Colloque de Paris III, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, t. IV, p. 284.

11. Christian Touratier, *Le Système verbal en français*, Paris, Armand Colin, 1996, p. 102.

12. *Ibid.*, p. 104.

mourir). Louis semble bien « se tenir sur le seuil », être « au bord de sa propre présence¹³ » comme le suggère cette situation d'énonciation mouvante. Le caractère contradictoire des « localisateurs¹⁴ » temporels, tantôt anaphoriques, tantôt déictiques, tend à *délocaliser* la parole. De plus, dans le passage mentionné précédemment, l'imparfait a pour particularité d'apparaître au sein de la périphrase temporelle où « l'auxiliaire de type précurseur¹⁵ » *aller* se combine à l'infinitif pour constituer « un futur périphrastique du passé¹⁶ ». Comme celui-ci n'est pas introduit par un verbe de parole (du type : il a dit qu'il allait mourir), il n'est donc pas dépendant d'un point de vue subjectif qui ne laisserait rien présager de la réalisation ou non du procès « mourir » : il s'agit au contraire ici d'une prospection « objective », pour reprendre la distinction posée par Jacques Bres¹⁷. À ce titre, le tour « j'allais mourir » pourrait être paraphrasé par un conditionnel (« je mourrais »), ayant une valeur de futur dans le passé pour un événement avéré. La mort se voit ainsi exprimée sous l'angle d'une imminence accomplie, d'« un passé postérieur¹⁸ ». En conséquence, la parole de Louis narrateur semble s'élever d'un entre-deux, évoquant la mort à la fois comme une antériorité (la fin semble déjà avoir été vécue : c'est le figement du « mouvement en geste statuaire¹⁹ » opéré par l'imparfait) et une postériorité irrévocable (pour cet homme de 33 ans qui sait qu'il mourra à 34 ans) grâce au futur périphrastique du passé et au futur simple qui le suit (« je mourrai »). Ainsi, dès le début de la pièce, se trouve préparé le glissement de la postériorité à la postérité (avec toute sa dimension posthume). Il s'agit d'un emploi *retentissant* de l'imparfait à la fois *remarquable* et *lourd de répercussions* : selon Paul Imbs, ce type d'imparfait présente « des événements comme des états dans lequel le narrateur voit les héros installés, et caractérisant l'atmosphère finale du drame ; c'est comme une espèce de point d'orgue grammatical²⁰ » : dans *Juste la fin du monde*, la mort est un point d'orgue initial, et si l'on peut parler d'« imparfait de perspective », cela est imputable au tour périphrastique qui produit une mise en perspective du procès *mourir* et qui orchestre un prolongement de la voix par delà même la fin du personnage. Par ce tour prospectif « objectif », Louis inscrit sa propre mort comme à la fois à venir et passée objectivement. Cette hybridité temporelle, parce qu'elle est énoncée en première personne (« j'allais mourir »), se rapproche de ce que Roland Barthes appelle un « scandale de l'énonciation »²¹ ou encore « l'énonciation impossible »²² commentant la phrase « je suis mort » d'un conte d'Edgar Poe.

13. Armelle Talbot, « L'épanorthise : de la parole comme expérience du temps », dans *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, Colloque de Paris III, Besançon, Les Solitaires intempestifs, t. IV, p. 255.

14. Jacques Bres, *L'Imparfait dit narratif*, Paris, CNRS Éditions, 2005, p. 123.

15. Wilmet, *Grammaire critique du français*, Bruxelles, De Boeck Duculot, 2010, p. 200, § 192.

16. Jacques Bres, *op. cit.*, p. 187.

17. Jacques Bres, *op. cit.*, p. 186.

18. Marc Wilmet, *op. cit.*, p. 333, § 325.

19. *Ibid.*, p. 314, § 310.

20. Paul Imbs, *L'Emploi des temps verbaux en français moderne*, Paris, Klincksieck, 1968, p. 93.

21. Roland Barthes, « Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe », dans *L'Aventure sémiologique*, Paris, Éditions du Seuil, 1985, p. 352.

22. *Ibid.*, p. 354.

Louis est comme doué d'ubiquité temporelle et paraît éprouver la perception du temps décrite par Merleau-Ponty : « “dans” mon présent [...] il y a une extase vers l'avenir et vers le passé [...] : être présent, c'est être de toujours, et être à jamais²³. »

La scène x pourrait illustrer ce mouvement extatique :

Il m'arrivait aussi parfois,
« les derniers temps »,
de me sourire à moi-même comme pour une photographie
à venir.
Vos doigts se la repassent en prenant garde de ne pas la salir
ou d'y laisser de coupables empreintes.
« Il était exactement ainsi »
[...]
c'était tellement faux
je faisais juste mine de. (p. 47)

L'imparfait « il m'arrivait » signale une analepse à partir d'un point de référence qui semble *post-mortem*, « les derniers temps » se confondant avec les Temps derniers. Le souvenir de vivant rapporté ici est significatif. La comparaison avec une photographie permet une double projection : une dissociation personnelle – « je » regardant / « je » regardé, un « je » sujet devenant un « je » objet, la photographie étant « l'avènement de moi-même comme autre²⁴ » – et une dissociation temporelle : une photo future est envisagée par un *moi* vivant qui devient, à la ligne suivante, une photo du passé envisagée par un *moi* mort. Ce passage offre un exemple saisissant de ce que Roland Barthes appelle le « temps écrasé » : sur cette photo, on lit à la fois « *cela sera et cela a été*²⁵ », confirmant par là, ce que l'expression « j'allais mourir » esquissait : « le futur est un passé à venir et le passé, un avenir déjà advenu », pour reprendre les termes de Merleau-Ponty²⁶. Dès lors s'agit-il dans « vos doigts se la repassent » d'un présent *pro futuro* (Louis se projette fictivement dans le futur en imaginant le comportement de ses proches après sa mort) ou d'une hypotypose par un être devenu, comme il le souhaitait, capable de contempler les autres depuis les nuages, *post-mortem*?

On souhaite voir les autres, le reste du monde, après la mort.
On se voit aussi, allongé, les regardant des nuages (p. 43)

Car l'énullage temporelle se double d'une énullage personnelle : Louis est désigné par la personne de l'absence, à un temps révolu : « “Il était exactement ainsi” ». Dès lors, Louis semble bel et bien capable d'adopter ce regard démiurgique, jeté « des nuages », confirmant par là que, « rendu au bout du chemin, [il] n'existe déjà plus vraiment qu'à titre posthume²⁷ ».

23. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Tel-Gallimard, 1945, t. III, p. 483.

24. Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, éd. cit., p. 162.

25. *Ibid.*, p. 150.

26. Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 484.

27. Jean-Pierre Sarrazac, art. cit., « De la parabole du fils prodigue au drame-de-la-vie » dans *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, Colloque de Paris III, Besançon, Les Solitaires intempestifs, t. IV, p. 278.

Dans cette perspective, le présent conclusif de la page 77 :

Je ne reviens plus jamais. Je meurs quelques mois plus tard (p. 77)

semble moins être un présent *pro futuro*, un présent de prédiction d'un narrateur-Cassandre, qu'un présent à valeur de passé des biographies, adopté par un personnage-gisant, à la voix spectrale.

Louis, semble bien se tenir à la frontière du « Royaume des morts²⁸ » et plusieurs images évoquent cette position liminaire du personnage. Il y a d'abord l'image physiologique de l'« agonisant » (p. 45), être pris littéralement entre la vie et la mort. Puis les deux images finales qui esquissent un entre-deux spatial, à la fois horizontal – avec l'évocation du viaduc (p. 77), figure du passage entre deux rives – et vertical, par l'altitude, qui place Louis, pour reprendre ses mots, « à égale distance du ciel et de la terre » (p. 77).

CONCLUSION

Louis semble finalement avoir trouvé un espace textuel pour dire sa mort (prologue, épilogue)²⁹ ainsi qu'un espace temporel d'où le dire (*post-mortem*), réalisant par là ses dernières volontés, en disant mort, ce qu'il n'a pas pu dire vivant. Il a aussi trouvé une forme – des monologues aux allures de récit autobiographique – à même de « faire et refaire l'ordre de [s]a vie » (p. 43) et d'ériger sa vie, sa mort, en destin.

C'est ainsi une temporalité apocalyptique qui habite *Juste la fin du monde*. Le caractère posthume de cette énonciation est encore renforcé par la part autofictionnelle de la pièce : Louis a 33 ans à son ouverture, comme Jean-Luc Lagarce au moment de la rédaction de la pièce. À l'image ce personnage, l'auteur, qui n'aura pas même pu assister à la première de cette pièce, se savait condamné. *Juste la fin du monde* met donc lecteurs et spectateurs dans la même situation que Roland Barthes devant une photo maternelle : « Devant la

28. *Ibid.*, p. 287.

29. On pourrait ajouter qu'il a aussi trouvé un genre pour le dire : un genre narratif plus que théâtral.

photo de ma mère enfant, je me dis : "elle va mourir". Comme lui, on "frémi[t] d'une catastrophe qui a déjà eu lieu"³⁰. »

Aude Laferrière
Université Paris-Sorbonne,
EA4089 – Sens, Texte, Informatique, Histoire

BIBLIOGRAPHIE

- BARCELÓ G. J., BRES J. (2006), *Les Temps de l'indicatif en français*, Paris, Ophrys, coll. « L'Essentiel français ».
- BARTHES R. (1980), *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile / Gallimard / Éditions du Seuil.
- BARTHES R. (1985), « Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe », dans *L'Aventure sémiologique*, Paris, Éditions du Seuil, p. 329-359.
- BENVENISTE É. (1974), *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».
- BIET C., TRIAU C. (2006), *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais ».
- BRES J. (2005), *L'Imparfait dit narratif*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Sciences du langage ».
- IMBS P. (1968), *L'Emploi des temps verbaux en français moderne*, Paris, Klincksieck.
- LÉVINAS E. (1991), *La Mort et le Temps*, Paris, Éditions de l'Herne.
- MERLEAU-PONTY M., 1945, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Tel-Gallimard, t. III.
- NARJOUX C. (2010), « "J'allais rectifier" : auto-rectification et auto-reformulation dans *Juste la fin du monde* », in *La rectification*, dir. Candéa Maria et Reza-Mir Sami, Ophrys, coll. « L'homme dans la langue », p. 131-150.
- SARRAZAC J.-P. (2008), « De la parabole du fils prodigue au drame-de-la-vie » in *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, Colloque de Paris III, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, t. IV, p. 271-296.
- TALBOT A. (2008), « L'épanorthose : de la parole comme expérience du temps » in *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, Colloque de Paris III, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, t. IV, p. 255-269.
- TOURATIER C. (1996), *Le Système verbal en français*, Paris, Armand Colin.
- WILMET M. (2010), *Grammaire critique du français*, Bruxelles, De Boeck Duculot, 5^e édition.

30. Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, éd.cit., p. 150.