



Università degli Studi di Catania
Dipartimento di Scienze Umanistiche
Dottorato di ricerca in Scienze dell'Interpretazione
XXXIV CICLO

ANTONIETTA BIVONA

*Le théâtre de Jean-Luc Lagarce
Engagement critique et poétique de l'implication*

TESI DI DOTTORATO

COORDINATORE DEL DOTTORATO

Prof. Antonio Sichera

TUTOR

Prof.ssa Maria Ersilia Marchetti

ANNO ACCADEMICO 2020-21



Université de Catane
Département des Sciences Humaines
Doctorat en Sciences de l'Interprétation
XXXIV CYCLE

ANTONIETTA BIVONA

*Le théâtre de Jean-Luc Lagarce
Engagement critique et poétique de l'implication*

THÈSE

COORDINATEUR DU DOCTORAT

Monsieur le Professeur
Antonio Sichera

DIRECTRICE DE THÈSE

Madame la Professeure
Maria Ersilia Marchetti

ANNÉE ACADEMIQUE 2020-21

Ce qui fascine les autres – et m'étonne – c'est ce calme. Le fait de savoir qu'on mourra, que d'une certaine manière on est déjà mort et nous voir continuer, ne pas crier – pas trop –, ne pas supplier ou insulter Dieu. C'est cela qui les fascine. Pourquoi continuer à gratter, noircir du papier, essayer de raconter une ou deux histoires ? Ils me regardent et s'étonnent. Nous faisons partie du troisième groupe. Il y a les vivants et les morts et nous, là, qui sommes perdus et continuons.

Lagarce J.-L., *Journal* (1993).

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION GÉNÉRALE	p.1
PREMIÈRE PARTIE – Jean-Luc Lagarce : à la conquête d'une place d'auteur dramatique	p.8
Introduction	p.10
 Chapitre I : Le théâtre impliqué de la fin du XXème siècle	p.13
1.1. Implication, théâtre et littérature : quel rapport ?	p.13
1.1.1. Entre « littérature engagée » et « littérature d'engagement »	p.20
1.1.2. De l'engagement à l'implication	p.31
1.2. Entre implication, théâtre d'avant-garde et Nouveau roman	p.36
 Chapitre II : Jean Luc Lagarce, « un solitaire intempestif »	p.43
2.1. Une vie pour le théâtre	p.43
2.1.1. Enfance et formation : l'amour pour la dramaturgie	p.45
2.1.2. Besançon, Paris et Berlin : trois lieux fondamentaux	p.48
2.1.3. Les dernières années : le succès en tant que metteur en scène	p.51
2.2. Une dramaturgie de la parole	p.53
2.2.1. La phase du « rien à dire »	p.56
2.2.3. La phase de la « difficulté à dire »	p.61
2.3. Le palimpseste lagarcien	p.66
 Chapitre III : La (non) réception	p.72
3.1. « La météore Lagarce » : la réception médiatique	p.72
3.2. « Une fois disparu, est apparu » : les réactions dans le milieu théâtral	p.77
3.3. La consécration de Lagarce en Europe	p.81
3.3.1. Les traductions de Franco Quadri	p.82
3.3.2. Les mises en scène au Piccolo Teatro de Milan	p.84
 Chapitre IV : Entre censure et autocensure	p.89
4.1. La génération du « off » et le concept de modestie	p.89
4.2. Lagarce et le « souci » du canon	p.96
4.2.1. Un cas d'autocensure ?	p.97
4.2.2. Manipuler sa propre image : le cas du <i>Journal</i>	p.100

DEUXIÈME PARTIE – Implication esthétique : conquérir une parole dramatique et critique	p.108
Introduction	p.110
Chapitre I : Les textes théoriques : dépasser le théâtre de l'absurde	p.113
1.1. Une réflexion sur le théâtre : <i>Théâtre et pouvoir en Occident</i>	p.113
1.1.1. La critique au théâtre des années Cinquante	p.117
1.2. La langue contre l'image : la mission dramaturgique de Lagarce	p.122
1.3. « Le devoir de faire du bruit » : <i>Du luxe et de l'impuissance</i>	p.126
1.3.1. Le luxe comme engagement	p.129
Chapitre II : De la parole de Lagarce à celle du personnage lagarcien	p.132
2.1. Le thème stylistique de l'échec	p.132
2.1.1. « Échec » et « tentative » : deux occurrences significatives	p.133
2.2. Signes graphiques et figures de style dans l'œuvre de Lagarce	p.137
2.2.1. Guillemets et points des suspensions	p.138
2.2.2. Anaphores et épanorthoses	p.143
2.2.3. Formules de politesse et aphorismes	p.148
Chapitre III : Penser à la survie du théâtre et à sa mise en scène	p.154
3.1 L'imaginaire du spectacle lagarcien	p.154
3.1.1. Le mythe de Hollywood et la dimension rapsodique	p.155
3.2. Une forme théâtrale hybride	p.165
3.2.1. Les deux versions d' <i>Histoire d'amour</i> : comment fait-on une fiction ?	p.169
3.3. Dépasser le théâtre bourgeois	p.174
3.3.1. <i>Nous, les héros</i> : une réécriture de Kafka	p.175
Chapitre IV : Entre la scène et le public : la métathéâtralité dans l'œuvre de Lagarce	p.185
4.1. Rupture de la <i>mimesis</i> et monologues	p.185
4.1.1. L'espace scénique dans <i>Voyage de Madame Knipper vers la Prusse orientale</i>	p.186
4.2. Le comédien et le spectateur, quelle collaboration ?	p.192
4.2.1. La mise en abyme	p.194
4.2.2. <i>Music-Hall</i> : une pièce sur la « fosse » du théâtre	p.197
4.3. La crise du drame sur la scène	p.204
4.3.1. <i>Les Prétendants</i> et la satire du milieu culturel	p.205

TROISIÈME PARTIE – Implication sociale : la société contemporaine et la condition d'être au monde	p.215
Introduction	p.217
Chapitre I : La pyramide sociale : du côté des marginaux	p.219
1.1. La dimension sociale dans le théâtre de Lagarce	p.219
1.2. Le lien avec Jean Genet	p.223
1.2.1. Le rapport serviteur-maître dans <i>Les Serviteurs</i>	p.226
1.2.2. La citation de Marx dans <i>La bonne de chez Ducatel</i>	p.235
1.3. Subvertir la pyramide sociale ?	p.239
1.3.1. L'échec de la révolution : <i>Noce</i>	p.240
Chapitre II : Regards satiriques sur la société « en haute »	p.248
2.1. Un changement de perspective	p.248
2.1.1. La reprise de l'élément comique	p.249
2.2. Un regard sur <i>Les règles du savoir-vivre dans la société moderne</i>	p.252
2.2.1. Le comique verbal : procédés linguistiques	p.256
2.2.2. Le comique physique et visuel : la mise en scène	p.258
2.2.3. L'homologation de l'individu contemporain	p.260
Chapitre III : La société de consommation	p.264
3.1. La société de consommation et l'aliénation de l'individu	p.264
3.1.1. Un portrait au vitriol : <i>Derniers remords avant l'oubli</i>	p.265
3.2. L'épidémie comme virus social	p.271
3.2.1. Le lien avec Defoe, Camus et Artaud : <i>Vagues souvenirs de l'année de la peste</i>	p.272
3.3. Allégories d'un monde en crise	p.283
3.3.1. La métaphore de la destruction : <i>Carthage encore</i>	p.284
Chapitre IV : Lagarce ou le chantre des Atrides modernes	p.292
4.1. Des issues sociales aux issues familiales	p.292
4.1.1. <i>Juste la fin du monde</i> et le milieu familial	p.297
4.2.2. <i>Le pays lointain</i> , une synthèse à l'extrême	p.300
4.2. Entre le monde et le « je » : le <i>Dasein</i> lagarcien	p.307
4.2.1. Le rapport à la maladie et à la mort : <i>Trois récits</i>	p.308
4.3. Universalité et atemporalité dans l'œuvre de Lagarce	p.315
CONCLUSION(S)	p.319
ANNEXE I : Interview à Mireille Herbstmeyer, mai 2021	p.323
ANNEXE II : Interview à François Rancillac, juin 2021	p.337

ANNEXE III : Interview à François Berreur, juin 2021 p.353

ANNEXE IV : Interview à Maja Bieler, juillet 2021 p.366

BIBLIOGRAPHIE p.371

INTRODUCTION GÉNÉRALE

La question de la responsabilité littéraire a été posée avec grande insistance à partir de la fin du XXème siècle. De nombreux critiques, nous citons entre autres notamment Blanckeman¹, préfèrent toutefois la poser en termes d'implication :

Par implication, j'entends un type d'engagement qui, n'étant pas validé par une quelconque situation de force dans la Cité, fait sans protocole ostentatoire, sans scénographie du coup d'éclat, sans activisme insurrectionnel. C'est le degré d'équivalence établi par le trouble, sinon le chaos, entre les failles d'une situation civile et celles d'une littérature entendant en rendre compte sans garantie symbolique autre que sa recherche d'une ligne d'énonciation et d'un rapport à la langue adéquats, qui définit ce type particulier d'engagement².

En effet, notre question préliminaire est : l'engagement littéraire a-t-il disparu après la moitié du XXème siècle ? Les études de critique littéraire les plus récentes nous démontrent que cela n'est pas entièrement vrai. Le concept d'engagement littéraire n'adhère pas totalement à celui de « littérature engagée » et il est possible d'imaginer une évolution à l'intérieur de la théorisation de cette pratique. Cette évolution prend en compte non seulement les expériences qui ont précédé la littérature engagée de Sartre, mais aussi les expériences qui l'ont succédée jusqu'au XXIème siècle.

¹ Voir à ce sujet : Blanckeman B., Havercroft B. (dirs.), *Narrations d'un nouveau siècle : romans et récits français 2001-2010*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2013 ; Brun C. et Schaffner A. (dirs.), *Des écritures engagées aux écritures impliquées. Littérature française (XXème-XXIème siècles)*, Éditions universitaires de Dijon, Dijon, 2015.

² Blanckeman B., « L'écrivain impliqué : écrire (dans) la cité », dans Blanckeman B., Havercroft B. (dirs.), *Narrations d'un nouveau siècle : romans et récits français, 2001-2010*, op. cit. p. 73

La théorisation de cette évolution a toutefois demandé un effort en termes linguistiques aussi dans le but de dissiper tout malentendu. À partir de la définition de littérature engagée concernant exclusivement la littérature française³ du début du XXème siècle à partir de l’Affaire Dreyfus, fortement entachée de militantisme, la critique est parvenue à la théorisation de deux nouvelles définitions : la littérature d’engagement et la littérature impliquée⁴. Pour ce qui concerne la littérature d’engagement, il s’agirait d’un terme « parapluie » pour indiquer l’ensemble transhistorique de la littérature à portée sociale et politique. Ensuite et de manière plus spécifique, la littérature impliquée désignera les expériences littéraires de la fin du XXème siècle et du début du XXIème siècle se caractérisant par un fort ancrage à la réalité et à la vie sociale.

C’est dans ce deuxième courant que Jean-Luc Lagarce trouve, à notre avis, sa place. Méconnu de son vivant, il s’agit aujourd’hui de l’un des auteurs les plus joués par les compagnies de théâtre professionnelles et les compagnies de théâtre amateurs en France. Sa riche production littéraire, qui se compose de vingt-cinq pièces de théâtre, trois nouvelles, un journal intime, un journal-vidéo, quelques poèmes, un livret d’opéra, un scénario et un roman inédit, nous donne matière à réfléchir sur plusieurs questions. Nous citons notamment l’hybridation générique, la dimension autobiographique et intime de sa production, l’intertextualité, l’originalité de son langage. En dépit de toutes les questions abordées par son œuvre, il semble toutefois que Lagarce a toujours été perçu comme un auteur éloigné de préoccupations sociales et politiques. Considérée antihistorique et atemporelle, la dramaturgie lagarcienne a été rarement étudiée d’un point de vue social ou politique. C’est justement à partir de cette dernière question que notre travail de thèse trouve son point de départ.

S’il est vrai que la dimension intime est prépondérante dans l’univers lagarcien, il ne faut toutefois oublier l’attention constante que l’auteur a dédié, tout au long de sa carrière, aux dynamiques sociales et culturelles de son temps. Pour

³ Liée à la figure de Sartre : « Un écrivain est engagé lorsqu’il tâche de prendre la conscience la plus lucide et la plus entière d’être embarqué, c’est-à-dire lorsqu’il fait passer pour lui et pour les autres l’engagement de la spontanéité au réfléchi » (Sartre J.-P., *Qu'est-ce que la littérature ?* [1948], Gallimard, Paris, 1985, p. 84).

⁴ Cf. Denis B., *Littérature et engagement*, Seuil, Paris, 2000.

cette raison, notre but sera de comprendre quelle est la valeur de ces questions dans l’expérience dramaturgique de Lagarce pour en envisager finalement l’existence de ce que l’on appellerait un véritable engagement critique, à partir d’un engagement avant tout personnel. De manière plus spécifique, à travers l’analyse d’un corpus d’œuvres sélectionnées, nous signalerons la présence d’une triple dimension impliquée, propre de la dramaturgie lagarcienne : la première concernant sa propre expérience d’écrivain de théâtre exclu du canon de son temps (I); la deuxième concernant l’institution théâtrale contemporaine d’un point de vue à la fois théorique et esthétique dans le but de dépasser le théâtre bourgeois (II); la troisième se rattachant aux processus sociaux de la société contemporaine tels que le capitalisme, l’écart générationnel, le consumérisme et les iniquités sociales jusqu’à une réflexion universelle sur l’individu contemporain (III).

Afin de comprendre pleinement la nature et la portée esthétique et sociale de la production de Jean-Luc Lagarce, il nous paraîtra en fait nécessaire de revenir premièrement sur les raisons qui résident à la base de cette implication, en préfigurant une implication personnelle préliminaire. Pourquoi le dramaturge décide-t-il de s’impliquer ? S’agit-il d’un intérêt impartial vers les problématiques de sa contemporanéité ou est-il plutôt strictement lié à son vécu ? Bref, quel cadre concevoir pour cette implication ? Dans le but de répondre à ces questions, nous avancerons l’idée que l’implication de Lagarce est fortement liée à l’exclusion de l’auteur du canon de son temps. Dans le cas de Lagarce, cette exclusion se traduira en une véritable posture littéraire et en un puissant déclencheur pour son écriture, devenant de manière paradoxale l’une de ses marques stylistiques principales. Le processus d’écriture de ses œuvres, dominé par ce que l’on définira une censure intérieurisée, trouvera son moteur dans le « retenu », ce qui n’est pas dit. Un langage que nous définirons comme « absolu », pourvu des procédés linguistiques et stylistiques bien précis, sera indiqué comme l’aspect le plus original de la dramaturgie en question. D’où la nécessité de s’engager aussi dans une réflexion théorique sur l’institution théâtrale de son temps et sur les mécanismes qui règlent l’agir des individus dans une société dominée par l’argent et par l’individualisme. Dans les deux cas, Lagarce proposera une critique féroce.

Compte tenu du fait que notre analyse agit sur plusieurs fronts et afin qu'elle puisse être efficace et ciblée, nous avons décidé d'organiser notre thèse en trois parties qui, comme un tourniquet d'angles de vue, abordent un aspect spécifique : biographique, esthétique et idéologique.

La première partie est à considérer comme une introduction aux thématiques qui représentent le cadre de notre thèse. Les quatre chapitres qui la composent traiteront de différents sujets dans le but de présenter le contexte théâtral de notre auteur afin de mettre en évidence son implication personnelle. Ils s'interrogeront d'abord sur la notion d'implication et sur son rapport de filiation avec la littérature engagée et la littérature d'engagement. Ensuite, dans le deuxième chapitre, nous avons jugé aussi nécessaire de présenter brièvement la figure de Jean-Luc Lagarce et son parcours à l'intérieur du milieu théâtral contemporain en tant que metteur en scène et dramaturge, où il subit l'influence du théâtre de l'avant-garde autant que du Nouveau roman par lequel il reprend surtout la notion de « rejet ». Une attention particulière dans cette première partie sera dédiée à la réception de l'auteur en France et en Europe. Enfin, nous mettrons en relief le processus qui conduit le dramaturge d'une condition d'exclusion et d'isolement à la volonté de s'impliquer. Dans le quatrième chapitre, nous analyserons les mécanismes d'autocensure qui règlent l'œuvre de Lagarce. De manière plus spécifique, nous ferons référence aux mécanismes qui résident à la base de sa figure auctoriale à partir de son journal intime.

Dans la deuxième partie, nous concentrerons notre attention sur la dimension impliquée de l'œuvre lagarcienne d'un point de vue strictement esthétique. Nous étudierons de plus près les thématiques, les caractéristiques narratives, structurelles et discursives de cette œuvre, à partir de la réflexion théorique de l'auteur lui-même. Dans le premier chapitre, un corpus de deux textes théoriques et deux entretiens sera utilisé pour mettre en évidence le projet de renouvellement lagarcien du théâtre bourgeois contemporain. Dans le deuxième chapitre, nous passerons de la parole de Lagarce à la parole de ses personnages en valorisant les procédés stylistiques les plus importants qui caractérisent l'écriture de l'auteur. Nous examinerons notamment les signes graphiques tels que les guillemets et les points de suspension, les figures de style privilégiées par l'auteur tels que l'épanorthose et l'anaphore, et, enfin, les

formules de politesse et les aphorismes. Les troisième et quatrième chapitres seront dédiés à la mise en pratique de la théorie lagarcienne dans ses œuvres, afin de repenser la survie du théâtre et sa mise en scène. Une attention particulière sera donnée au rapport entre la scène et le public dans le quatrième chapitre totalement consacré à la métathéâtralité.

La troisième partie prendra en considération la dimension impliquée du théâtre de Lagarce d'un point de vue plus strictement idéologique et social, du regard sur à la société contemporaine à la condition d'être au monde. Cette dernière partie sera divisée en quatre chapitres qui se concentreront respectivement sur les conditions sociales des opprimés et des marginaux ; sur la vie des classes les plus riches et sur la conséquente satire envers leurs conventions ; sur la société de consommation donnant vie à des individus de plus en plus effrayants, dominés par l'égoïsme et, pour cette raison, destinés à la destruction. Un dernier chapitre sera, enfin, consacré au passage de la dimension sociale à la dimension familiale et intime, où Lagarce réfléchit – d'un point de vue universel – de plus près sur la condition de l'individu contemporain dans la société d'aujourd'hui.

À la fin de notre travail, nous insèrerons quatre interviews en annexe. La première est l'entretien que Mireille Herbstmeyer nous a accordé en mai 2021. À côté de Lagarce pendant vingt ans Herbstmeyer nous a donné un portrait inédit et émouvant de l'homme Lagarce. De plus, elle nous a fourni une grille de lecture importante pour élargir notre vision de la production de l'auteur avec une attention particulière à la dimension métathéâtrale de son œuvre.

La deuxième est l'entretien que François Rancillac nous a accordé en juin 2021. L'un des tout premiers metteurs en scène des pièces lagarcienne : Rancillac nous a donné un aperçu général des difficultés d'adaptation et de mise en scène des textes de Jean-Luc Lagarce.

La troisième est l'entretien que François Berreur nous a accordé en juin 2021. À côté de Herbstemeyer, Berreur est l'un des collaborateurs les plus proches de Lagarce le long de sa carrière. Le metteur en scène nous a montré le processus de publication des œuvres de notre auteur après sa mort et nous a fourni un support scientifique important pour l'interprétation du parcours théâtral lagarcien.

La quatrième est l'entretien que Maja Bieler nous a accordé en juillet 2021. Comédienne, elle a joué dans l'adaptation de *Les réglés du savoir-vivre* de Lagarce en 2011. Bieler nous a donné l'opportunité de regarder de plus près le travail de préparation avant la mise en scène et d'évaluer le rapport d'une comédienne à l'auteur premier du texte et au metteur en scène.

Notre travail de thèse entend ainsi offrir un nouveau regard sur la dramaturgie de Jean-Luc Lagarce à la lumière du concept d'implication. De plus, il peut représenter une nouvelle grille de lecture permettant de lire les expériences d'écriture dans le cadre de la responsabilité littéraire. Nous tenons néanmoins à préciser que ce travail ne veut pas être une étude complète de la production en question, ni donner une vision univoque de la matière traitée. Au contraire, ce que nous voulons souligner, c'est l'aspect en devenir de l'interprétation d'un texte littéraire. Une interprétation qui – dans le cas de Lagarce – met en jeu de nombreux éléments à la fois historiques, culturels, biographiques et, plus strictement, linguistiques et littéraires.

PREMIÈRE PARTIE

**Jean-Luc Lagarce : à la conquête d'une place
d'auteur dramatique**

Introduction

Cette première partie est consacrée à la présentation du contexte théâtral dans lequel Jean-Luc Lagarce travaille en tant que metteur en scène et écrivain de ses textes. Situer notre auteur dans le théâtre de la fin du XXème siècle est, à notre avis, indispensable pour aborder notre analyse de l'implication esthétique et sociale lagarcienne dans la deuxième et troisième partie de ce travail. De plus, ce contexte nous donne la possibilité d'envisager aussi une implication avant tout personnelle.

Dominique Maingueneau parle de « paratopie »⁵ pour désigner le rapport existant entre un auteur et un milieu donné. L'analyse de ce rapport se révèlerait utile pour comprendre les conditions d'une réussite ou d'un échec dans le parcours littéraire d'un écrivain. Avec cette première partie de « contextualisation », nous entendons appliquer ce concept au théâtre et, de manière plus spécifique, au théâtre de Lagarce. À notre avis, l'insuccès du dramaturge de son vivant est, en fait, à prendre en considération dans le cadre de certains phénomènes sociaux et institutionnels qui se sont vérifiés au long de son parcours d'écrivain⁶. Cette approche est aussi indispensable pour mieux comprendre les dynamiques de l'(auto)censure et de l'implication que nous mettrons en relief tout au long de cette partie.

⁵ Cf. Maingueneau D., *Trouver sa place dans le champ littéraire. Paratopie et création*, Éditions Académia, Louvain-la-Neuve, 2016

⁶ Avec la théorisation de la notion de « paratopie », forgée à partir de l'analyse du discours pour observer et systématiser un ensemble de phénomènes dans les œuvres littéraires, Maingueneau prend en considération ce qu'il appelle le « fait littéraire ». Ce dernier concept prend en compte tous les aspects sociologiques, politiques et culturels qui interviennent dans la création d'une œuvre littéraire : « S'agissant d'étude de la littérature, les choses sont loin d'être simples. [...] Faut-il y inclure seulement les textes, ou aller jusqu'au financement des théâtres, aux techniques de fabrication des livres, au statut juridique des écrivains, aux pratiques sociales attachées à la littérature (des visites de maisons d'écrivains aux reportages des magazines en passant par l'enseignement primaire et secondaire, les critiques de journaux, les images qui circulent dans la culture de masse, les prix, les bibliothèques, les loisirs, les adaptations d'œuvres au cinéma ou à la télévision, les traductions,) ? En d'autres termes, va-t-on prendre en compte un patrimoine d'œuvres consacrées ou le fait littéraire dans toute sa complexité ? » (Cf. Maingueneau D., *Quelques implications d'une démarche d'analyse du discours littéraire*, « COnTEXTES », n. 1, septembre, 2006. URL : <http://journals.openedition.org/contextes/93>).

Pour ces raisons – après avoir défini les notions d’« engagement » et d’« implication » – nous esquisserons brièvement, au cours du premier chapitre, le *status quaestionis* du rapport entre texte et implication. Si nous pouvons parler d’implication dans la production théâtrale lagarcienne, nous croyons, en effet, que cette notion est le fruit d’un parcours qui, étant le résultat d’une série de changements socio-historiques bien définis, trouve son origine dans le concept d’engagement. Nous commencerons, alors, par l’origine de l’engagement littéraire et par la différence entre « littérature engagée » et « littérature d’engagement ». Afin de mieux clarifier l’évolution du concept d’engagement nous nous appuierons, en particulier, sur la division en phases de B. Denis et sur les nouvelles perspectives ouvertes par les études les plus récentes. Nous offrirons ainsi, dans ce premier chapitre, un aperçu de l’engagement dans le théâtre avant, pendant et après la deuxième guerre mondiale, avec une attention privilégiée à des auteurs tels que Jean Anouilh, Jean Giraudoux, Jean-Paul Sartre et Albert Camus. Nous analyserons aussi la transformation de cette notion après les années Cinquante avec la naissance de la notion d’« implication » que l’on peut appliquer à de nombreux écrivains contemporains, y compris Lagarce.

Tout en continuant dans le domaine théâtral, nous mettrons ensuite en évidence l’importance du théâtre de l’avant-garde dans la construction de l’œuvre lagarcienne, qui représente un moment de rupture avec la tradition théâtrale et, en même temps, un point de départ – et à dépasser – pour la dramaturgie en question. Nous verrons, non seulement le théâtre de l’avant-garde, mais aussi que le Nouveau roman sera fondamental pour la dimension romanesque de l’œuvre du dramaturge.

Dans le deuxième chapitre, nous introduirons ainsi la figure de Jean-Luc Lagarce et de son œuvre. Après avoir montré les étapes fondamentales de sa vie et de sa formation, qui passent par Besançon, Paris et Berlin, nous focaliserons notre attention sur le théâtre de l’écrivain, son évolution, son langage et ses sources littéraires.

L’étude du parcours théâtral de l’écrivain nous conduira, ensuite, au troisième chapitre de cette première partie. Nous consacrerons ce chapitre à l’écart entre la

non-réception de Lagarce de son vivant et le succès après sa mort⁷. À travers l'analyse de la réception médiatique et de certains témoignages de la part d'amis et de collègues de l'écrivain, le but sera de montrer les réactions du milieu théâtral et du public par rapport au travail de Lagarce et l'écart entre ses mises en scène et ses pièces. Enfin, nous accorderons une attention particulière à l'accueil de Lagarce en Italie, qui consacrera l'auteur en Europe. Pour ce faire, nous examinerons brièvement la traduction de Franco Quadri et les mises en scènes au Teatro Piccolo de Milan.

Par rapport à la non-réception de l'écrivain et toujours dans le cadre de la paratopie mainguénaldienne, dans le quatrième et dernier chapitre, nous envisagerons la présence d'une forme d'autocensure affectant l'expérience d'écriture du dramaturge. Au vu des éléments biographiques et sociaux, mis en relief dans le deuxième et dans le troisième chapitre, il nous semble en fait que la non-réception de la production de Lagarce peut être considérée comme l'un des moteurs principaux de son parcours artistique. Un parcours qui, pour des raisons que nous allons évaluer dans cette partie, se développe sous le signe de la censure et, d'une manière spécifique, d'une censure que nous définirons « intérieurisée ».

Suivant le fil rouge des réflexions de l'auteur, passant de l'autobiographie à la fiction, de la théorie à la pratique littéraire, nous engagerons une réflexion sur la complexité du parcours artistique de Jean-Luc Lagarce sous un nouvel angle. Envisager et démasquer les mécanismes de l'autocensure qui résident à la base de sa figure auctoriale, dans le cadre de sa biographie et de son parcours artistique, peut devenir significatif pour penser la censure comme un facteur important participant de plein droit non seulement au processus d'écriture, mais aussi à la construction d'une identité artistique – une « posture »⁸ – de l'auteur.

⁷ En termes de « réception » nous faisons référence à la notion de Jauss : un processus dynamique qui transforme progressivement la conception, le sens et la véritable considération d'une œuvre. (Voir : Jauss H. R., *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1972).

⁸ Nous nous référons ici, en particulier, à la notion de « posture littéraire » de Meizoz (voir : Meizoz J., *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007 ; Meizoz J., *La Fabrique des singularités. Postures II*, Genève, Slatkine Érudition, 2011).

Chapitre I

Le théâtre impliqué de la fin du XXème siècle

1.1. Implication, théâtre et littérature : quel rapport ?

Parler d'implication ou d'engagement critique en littérature n'est pas une tâche aisée, surtout lorsqu'il s'agit d'appliquer ce concept si complexe à une œuvre aux multiples facettes comme celle de Jean-Luc Lagarce.

Il s'agit, en effet, d'une notion riche de connotations historiques particulières et qui trouve son origine dans le concept de « engagement ». Bien que liés par un rapport de filiation, le concept d'engagement et le concept d'implication se caractérisent par différentes nuances à la fois politiques et sociales. C'est pour cette raison que cette pratique d'écriture que l'on définira comme « impliquée » sur la base des contributions les plus récentes⁹, nécessite – à notre avis – d'un effort de définition plus complexe. Avant de reconstituer la genèse de ce concept, en esquissant brièvement l'évolution du concept d'engagement pour arriver finalement au concept d'implication, nous essayons de donner une définition préliminaire.

⁹ Nous citons, en particulier, l'œuvre dirigée par Brun C. et Schaffner A. : *Des écritures engagées aux écritures impliquées*, op. cit.

Parmi les définitions du verbe « s'impliquer », données par *Le Robert* en ligne, nous relevons en particulier « engager dans une action, un processus ». Cette définition nous donne la possibilité de trouver un fil rouge qui lie le concept d'engagement au concept d'implication. Ce fil rouge est l'idée de commencement inhérente aux deux notions. Selon la définition de *Larousse en ligne*, en fait, le verbe « s'engager » signifie « entreprendre une action, y participer ». Par rapport à l'engagement, dans un article intitulé *Paradoxes philosophiques de l'engagement*, Makowiak souligne :

Plus qu'une dimension morale (connaissance du bien et du mal) ou pratique (rapport avec la volonté pure), l'engagement a une dimension « pragmatique » : que faire à partir de ce qui nous est donné, comment être le plus efficace avec les moyens du bord ?¹⁰

Cette dimension pragmatique de l'engagement soulignée par Makowiak ajoute une variable utile permettant de cerner le point de départ de la littérature impliquée. En effet, le commencement dont il est ici question n'est pas absolu, mais indissolublement lié à une situation de départ. L'engagement serait ainsi un acte de réponse au présent, en rapport direct avec un état antérieur, qui se situe à l'origine de l'action. Cette idée est aussi présente chez celui que l'on définit le « théoricien » de la littérature engagée, Jean Paul Sartre¹¹.

Dans son texte *Qu'est-ce que la littérature ?*, paru pour la première fois en 1947¹², Sartre précise, en fait, la *conditio sine qua non* pour un écrivain que l'on appelle « engagé » :

¹⁰ Makowiak A., « Paradoxes philosophiques de l'engagement », dans Bouju E. (dir.), *L'Engagement littéraire*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2005, pp. 22-23.

¹¹ Selon B. Denis, « Sartre ne fut ni le premier à faire de la littérature engagée ni même le premier à utiliser ce terme ». Le critique avance l'idée que la définition d'écrivain engagé sur laquelle Sartre s'est appuyé a été élaborée « dans le sillage de l'existentialisme chrétien » (Denis B., *Littérature et engagement*, op. cit., p. 32).

¹² Le texte est paru pour la première fois dans *Les Temps modernes* en plusieurs livraisons, de février à juillet. L'année suivante, il a été repris avec quelques modifications pour la publication dans le second recueil des articles de Sartre, *Situation II* (Cf. Elkaim-Sartre A. « Préface », dans Sartre J.-P., *Qu'est-ce que la littérature ?*, op. cit.).

Je dirai qu'un écrivain est engagé lorsqu'il tâche à prendre la conscience la plus lucide et la plus entière d'être embarqué, c'est-à-dire lorsqu'il fait passer pour lui et pour les autres l'engagement de la spontanéité au réfléchi. L'écrivain est médiateur par excellence et son engagement c'est la médiation. Seulement s'il est vrai qu'il faut demander des comptes à son œuvre à partir de sa condition, il faut se rappeler aussi que sa condition n'est pas seulement celle d'un homme en général mais précisément aussi d'un écrivain.¹³

Cette condition implique que tout écrivain est toujours catégorisé. Un écrivain est ainsi « Juif peut-être, et Tchèque et de famille paysanne, mais c'est un écrivain juif, un écrivain tchèque et de souche rurale »¹⁴. S'engager devient ainsi une réaction à l'impossibilité d'accepter une situation donnée et, en même temps, l'acceptation du risque qui en résulte. Le même concept est présent dans l'idée d'implication qui, comme le souligne la définition de *Larousse* en ligne, signifie « mettre beaucoup de soi-même dans ce qu'on fait ».

Dans le domaine littéraire, l'engagement prend ainsi la forme d'une véritable autodétermination de l'écrivain et de sa subjectivité par rapport à la réalité du présent. Ce processus d'autodétermination, dans le cas d'un écrivain, culmine dans l'œuvre littéraire, qui devient le témoignage le plus authentique de sa vision du monde. Comme le souligne Denis dans son œuvre, en citant Gabriel Marcel :

L'engagement [...] est la manifestation d'une fidélité à soi-même : c'est l'acte volontaire et effectif par lequel la personne se définit et se choisit, selon une démarche qui comporte d'ailleurs une part de risque et d'inconnu.¹⁵

¹³ Sartre J.-P, *Qu'est-ce que la littérature ?*, op. cit, p. 84.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Denis B., *Littérature et engagement*, op. cit., p. 32.

Cet « acte volontaire », par lequel un individu se définit, passe toutefois par l'autre. Denis souligne, en fait, que ce processus d'autoréalisation implique nécessairement la participation à la vie collective d'un point de vue social, politique et culturel. L'Autre est ainsi toujours « le témoin de l'engagement pris et il en certifie en quelque sorte l'authenticité »¹⁶. Individuel et collectif se rencontrent dans la pratique de l'engagement, qui se configure de plus en plus comme un acte d'ordre moral. L'écrivain est chargé d'une responsabilité face à la collectivité et l'écriture est un instrument pour sa cause. Le concept de responsabilité entre ainsi en jeu, abordant la question éthique.

Et c'est bien là qui réside le « scandale » de l'engagement : découvrir au cœur de l'intention esthétique un impératif éthique, c'est refuser de concevoir la littérature comme une « finalité sans fin », à elle-même son principe et sa propre fin. En d'autres termes, l'écrivain engagé ne croit pas que l'œuvre littéraire ne renvoie qu'à elle-même et qu'elle trouve dans cette autosuffisance sa justification ultime.¹⁷

L'impératif éthique souligné par Denis nous conduit ainsi à prendre en considération le sens figuré du mot « engagement » qui devient, selon le *Trésor de la Langue Française informatisé*, la « participation active, par une option conforme à ses convictions profondes, à la vie sociale, politique, religieuse ou intellectuelle de son temps ».

Ce concept est au cœur de la littérature engagée de l'après-guerre, dont Jean-Paul Sartre est considéré le principal représentant. En accord avec les études critiques les plus récentes, il semble toutefois que la pratique littéraire de l'engagement puisse s'amplifier davantage, en couvrant une période allant du XIXème au XXIème siècle. Il faut toutefois opérer des distinctions pour préserver les spécificités de la littérature engagée proprement dite. C'est pour cette raison que, dans les paragraphes suivants,

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ivi*, p. 33.

nous soulignerons la différence entre « littérature engagée », « littérature d'engagement » et « littérature impliquée ».

Surtout dans les dernières années, l'idée est ressortie que la notion d'engagement ne peut pas se limiter à la première moitié du XXème siècle. Au contraire, selon différentes interprétations, il s'agit d'un concept assez flou, concernant de nombreux écrivains à partir déjà du XIXème siècle. Denis souligne ainsi que

des auteurs comme Pascal, Voltaire ou Hugo apparaissent régulièrement dans le discours moderne sur l'engagement : ils jouent le rôle de figures de référence, dont la caution justifie les positions des écrivains engagés, lesquels se sentent ainsi les héritiers d'une « tradition » qui remonte loin dans le passé et que la modernité aurait en quelque sorte mise entre parenthèses.¹⁸

En tant que « figures de références », ces auteurs représentent le point de départ d'un sentiment collectif qui trouve son point d'orgue dans l'après-guerre. Il est indéniable que « de Voltaire et Hugo à Zola, Péguy, Malraux ou Camus [les écrivains] se sont faits les défenseurs de valeurs universelles telles que la justice et la liberté et ont, de ce fait, souvent pris le risque de s'opposer par l'écriture aux pouvoirs en place »¹⁹. C'est en particulier Zola qui, à notre avis, représente l'exemple parfait pour parler d'un engagement littéraire qui n'adhère pas parfaitement à l'engagement sarrien et qui, en même temps, le précède. Comme le souligne Piton-Foucault, l'engagement de l'homme Zola est incontestable, puisque tout au long de sa carrière journalistique l'auteur participe de façon directe à la vie publique et politique de son temps : dans le cas de la fin du régime bonapartiste, du mouvement antisémite de la fin du siècle, de l'affaire Dreyfus et autres problématiques.²⁰ Cette participation et cette prise de responsabilité par rapport à la vie publique ne semble toutefois pas se refléter dans ses œuvres, où ces éléments restent en apparence à

¹⁸ *Ivi*, p. 104.

¹⁹ *Ivi*, p. 17.

²⁰ Piton-Foucault É., « De la difficulté d'un engagement « littéraire ». Présentation du paradoxe zolien », dans Bouju E., *L'engagement littéraire*, op. cit., p. 243.

l’extérieur. Néanmoins, s’il est vrai que l’individu engagé ne fait pas l’œuvre engagée, il est aussi vrai que le cas de Zola nous aide à redéfinir cette pratique très complexe. Par exemple, dans les volumes qui composent le cycle *Les Rougon-Macquart*, l’écrivain met en évidences la controverse de la société et de la politique française. Son regard à l’intérieur de l’œuvre, même s’il englobe le concept de distanciation et refuse la dimension active de l’engagement, est celui de l’intellectuel qui met à disposition son art pour réfléchir sur le monde. La notion d’intellectuel est très significative dans le domaine de la littérature française, puisqu’elle a une histoire complexe qui remonte au XIXème siècle et qui a été vulgarisée à partir de l’affaire Dreyfus. Dans son œuvre publiée en 2016, Sans propose de considérer l’intellectuel comme un producteur de haute culture, qui a accumulé un capital symbolique qui lui permet de mettre en discussion le pouvoir²¹. Dans les rangs des intellectuels aussi l’on peut remarquer la présence de diverses figures, il faut souligner que les écrivains représentent la partie dominante. Comme le souligne Winock :

Soit qu’ils sont plus connus que les autres, soit que leur travail les prédispose à exercer cette fonction d’intellectuel, que nous définissons comme l’intervention individuelle ou collective dans le débat public de la part de gens qui usent de leurs titres ou de leur prestige, acquis dans le domaine de la pensée, pour agir dans le domaine de la politique – ce dernier mot étant pris au sens le plus large. Cette définition rend le syntagme « intellectuel engagé » parfaitement tautologique, puisque la marque définitoire de l’intellectuel est l’engagement.²²

Nous pouvons voir ainsi que l’identité de l’écrivain se lie strictement à la notion d’engagement, même si les différences avec la conception sartrienne sont nombreuses. Il faut toutefois se méfier de toute simplification, parce que classifier

²¹ Sand S., *La fin de l’intellectuel français ? De Zola à Houellebecq*, La Découverte, Paris, 2016.

²² Winock M. *L’écrivain en tant qu’intellectuel*, « Mil neuf cents. Revue d’histoire intellectuelle », vol. 21, n. 1, 2003, pp. 113-125. URL : <https://www.cairn.info/revue-mil-neuf-cent-2003-1-page-113.htm>, p. 113.

Zola, Pascal ou Hugo parmi les écrivains engagés au même titre que Sartre peut relever de l'anachronisme²³. C'est pour cette raison que les critiques – nous citons notamment Denis – ont décidé de marquer une distinction entre « littérature engagée » et « littérature d'engagement ».

Il s'agit d'un escamotage rhétorique pour tenter de dissiper le brouillard qui entoure la théorisation de l'engagement en littérature. La « littérature engagée » serait ainsi le phénomène littéraire le plus populaire et le plus connu, qui concerne la littérature française du XXème siècle, à partir de l'Affaire Dreyfus ; alors que la « littérature d'engagement » serait un terme « parapluie » pour désigner le « vaste ensemble transhistorique de la littérature à portée politique »²⁴. Dans son œuvre sur *Littérature et engagement*, Denis réfléchit sur l'ancrage historique de l'œuvre engagée, en distinguant trois moments précis :

La première annoncée dès l'affaire Dreyfus couvre l'entre-deux-guerres et peut être considérée comme une période de débats et de mises au point durant laquelle s'est définie la problématique de la littérature engagée ; la deuxième liée à l'hégémonie sartrienne représente le moment « dogmatique » de l'engagement et dure une quinzaine d'années à partir de la fin de la Seconde Guerre ; au milieu des années cinquante s'inaugure avec Roland Barthes une troisième phase, qu'on pourrait qualifier de « reflux », au cours de laquelle la conception sartrienne de l'engagement se verra contestée au profit d'une autre définition du rapport entre le littéraire et le social.²⁵

Cette division est fondamentale puisqu'elle contribue à faire de l'engagement littéraire, ne serait-ce que de façon différente, une pratique commune à toutes les époques. Une pratique d'écriture à travers laquelle un écrivain participe, de manière directe ou indirecte, de la vie sociale, religieuse, politique et culturelle de son propre

²³ Cf. Denis B., *Littérature et engagement*, op. cit.

²⁴ *Ivi*, p. 12.

²⁵ Denis B., *Littérature et engagement*, op. cit., pp. 25-26.

contexte historique. Mais si l'on peut parler d'engagement par rapport à diverses étapes historiques et artistiques, quelles sont les différences d'un point de vue strictement pragmatique ?

1.1.1. Entre « littérature engagée » et « littérature d'engagement »

La deuxième guerre mondiale devient le contexte déterminant pour le développement de la littérature engagée. Cette période représente la césure²⁶ la plus importante du XXème siècle, où les résultats politiques déterminent des changements radicaux dans le contexte culturel tout entier.

Nous pouvons diviser idéalement cette période en trois parties : l'avant-guerre, où – comme le souligne Mango – l'énergie innovante de la première partie du siècle subit un coup d'arrêt²⁷ ; l'Occupation, où il y a une prolifération de textes qui entretiennent un rapport direct ou indirect avec la guerre ; et l'après-guerre, qui marque un nouveau point de départ pour la littérature et le théâtre.

Devant la montée des totalitarismes en Europe, de nombreux écrivains décident de se consacrer à un théâtre capable de parler de son temps et des bouleversements que le fascisme et le nazisme apportaient. Ensuite, durant l'Occupation, le théâtre devient de plus en plus populaire auprès d'un public étant en quête de distractions. Les dramaturges se servent ainsi de cette opportunité pour masquer dans leurs pièces des lectures politiques des événements en cours.

Parmi les auteurs les plus importants par rapport au discours sur l'engagement dans l'avant-guerre et qui représentent l'aube de l'engagement au théâtre que nous connaissons aujourd'hui, nous citons notamment Jean Giraudoux et Jean Anouilh²⁸. Ces auteurs se concentrent, en particulier, sur le présent et sur les angoisses de leur époque de façon tout à fait originale. Ils s'engageront de manière différente par rapport à l'engagement sarrien de l'après-guerre, en poursuivant cet objectif à

²⁶ Nous entendons ici le terme césure dans son signification originale de « coupure ». Un moment de rupture qui peut donner vie à une nouvelle phase de germination.

²⁷ Les raisons de cet arrêt sont surtout de nature politique : dans les pays de la modernisation théâtrale – Allemagne et Russie – la montée des totalitarismes empêche toute forme d'innovation (Cf. Mango L., *Il Novecento del teatro. Una Storia*, Carocci, Roma, 2019).

²⁸ Cf. Bouju E. (dir.), *L'engagement littéraire*, op. cit.

travers le mythe. Ce dernier devient un instrument pour adapter des histoires antiques à des épisodes contemporains. Même s'ils ne peuvent pas être considérés comme des écrivains engagés au même titre que Camus ou Sartre²⁹, ils font sans cesse référence dans leurs pièces à des personnages et à des événements contemporains. Abordons cette dernière question.

Giraudoux se consacre au théâtre à partir de la fin des années Vingt. À la veille du péril et des confits qui se faisaient de plus en plus pressants, il décide de réactualiser les mythes antiques. Comme le souligne Sellier, l'étude des thèmes et des « mythes » en littérature prend son essor à partir des années 1930 grâce à la psychanalyse et à des mythologues comme Eliade³⁰. Le mythe n'est pas un genre littéraire et, à certains égards, il s'oppose à l'idée de littérature. En effet, il s'agit d'un récit fondateur anonyme et collectif, qui remplit une fonction socioreligieuse. Loin d'être considéré une simple fiction, le mythe est une histoire sacrée. Dans *Mythologies*, Barthes soutient que le mythe détient une vérité qui s'exprime de façon indirecte, à travers les modalités d'un système sémiologique second qui repose le plus souvent sur l'analogie et la métaphore³¹.

Les mythes ont toujours été repris au cours des années et pour cette raison l'on peut parler de « mythe littéraire ». Toutefois « il ne suffit pas qu'il y ait reprise d'une œuvre par plusieurs autres pour qu'il y ait 'mythe littéraire'; il faut que cette reprise soit due à l'existence d'un scénario concentré, d'une organisation exceptionnellement ferme »³². De plus, le mythe littéraire n'a pas évidemment les mêmes caractéristiques du mythe : il n'est pas tenu pour vrai, il est écrit par une personne spécifique et n'a pas une fonction religieuse. Comme le souligne Sellier :

La plupart des mythes littéraires se sont imposés d'un coup,
grâce à la réussite exceptionnelle d'une œuvre où le scénario
était agencé d'emblée avec maîtrise. Presque toujours, ces

²⁹ Cf. Sichi G., *Anouilh et son temps : les allusions à l'actualité*, « Études littéraires », vol. 41, n. 1, printemps 2010, pp. 129-143.

³⁰ Cf. Sellier P., *Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ?*, « Littérature », La farciusse. Intertextualités au XVI^e siècle, n. 55, 1984, pp. 112-126. URL: www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1984_num_55_3_2239.

³¹ Cf. Barthes R., *Mythologies*, Seuil, Paris, 1957.

³² *Ivi*, p. 117.

coups d'éclat ont été le fait du théâtre : Antigone, Electre, Œdipe, Phèdre et Hippolyte, Prométhée, Faust, don Juan... La brièveté d'une tragédie ou d'un drame, la forte structure qui y est de rigueur convenaient parfaitement pour introduire dans la littérature la puissante organisation du mythe. Rien d'étonnant qu'en Grèce le mythe littéraire ait surgi avec la tragédie.³³

Dans les années Vingt, cette reprise du mythe devient de plus en plus prépondérante. Giraudoux n'est pas en fait le seul à réactualiser les mythes contemporains : de nombreux auteurs s'occupent du mythe. Cela se passe principalement pour des raisons d'ordre pratique : ce que l'on ne pouvait pas dire de façon directe, on le disait à travers le mythe. Le mythe devient une forme de résistance.

Dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935)³⁴, Giraudoux s'interroge, par exemple, sur les problématiques concernant la guerre et la paix et sur la responsabilité de l'individu dans le contexte de la guerre ayant la possibilité d'intervenir sur son propre destin. Les références à la menace de la deuxième guerre mondiale et à l'actualité de l'époque sont évidentes. Claudel parle d'« apologie de la lâcheté et de la paix à tout prix » alors que Colette soutient qu'il s'agit d'« une prière sur l'Acropole à la mesure de notre temps et de son inquiétude »³⁵. L'auteur lui-même s'exprime à ce propos : « Nul ne s'y est trompé – quoique Giraudoux ait prétendu qu'il ne voulait pas écrire une pièce d'actualité – ces Grecs et ces Troyens au bord de la guerre sont aussi bien les Français et les Allemands de 1935 »³⁶.

Dans *Electre*, écrite en 1937, il réécrit le mythe des Atrides et, d'une manière plus spécifique, l'histoire d'Electre et d'Oreste. La tragédie antique se mêle au drame

³³ *Ivi*, p. 118.

³⁴ La pièce est mise en scène pour la première fois par Louis Jouvet, au théâtre de l'Athénée le 22 novembre 1935. Le spectacle a été représenté plus de 190 fois en moins d'une année.

³⁵ Les citations sont reportées par Pascale A., *Giraudoux et les obscures clartés de la guerre de Troie*, « *Fabula* », Les colloques, Représentations et réinterprétations de la guerre de Troie dans la littérature et la pensée occidentales. URL : <http://www.fabula.org/colloques/document3819.php>.

³⁶ Body J., *Giraudoux et L'Allemagne*, Didier, Paris, 1975, p. 361.

moderne, en ajoutant aussi des éléments policiers³⁷. À l'intrigue classique, l'auteur ajoute ici des références à la guerre et à la menace qui, dans la même année de l'écriture du texte, pèse sur les relations entre la France et l'Allemagne. Les protagonistes incarnent ici des valeurs essentielles dans la société. Electre, la protagoniste, défendant « cette justice qui lui fait brûler sa ville, condamner sa race »³⁸ et accusant Egisthe, devient l'incarnation des valeurs de la résistance et de la justice. Alors qu'Egisthe, qui demande à Electre un jour de délai pour « sauver la ville, la Grèce »³⁹ menacée par les corinthiens, pourrait incarner le sens de responsabilité et d'ordre face à un Etat en danger. Electre refuse, Egisthe tombe sous les coups d'Oreste tout comme la ville tombe sous les assauts des ennemis. Les mêmes mécanismes se reproduisent dans les œuvres de Jean Anouilh qui adapte des mythes grecs « dans un but presque pédagogique et récréatif pour un public qui majoritairement a fait ses humanités, appris le latin et même dans de nombreux cas, le grec au lycée »⁴⁰. Nous pensons, par exemple, à *Léocadia* (1940) et à *Eurydice* (1941) où l'auteur masque d'une manière très subtile ses idées politiques. Comme le souligne Sichi, dans *Léocadia*, Anouilh semble rendre un hommage à la loi du 13 août précédent supprimant les sociétés secrètes⁴¹ ; alors que dans *Eurydice*, il critique et met en relief les privations que les gens subissaient pendant l'Occupation. Cela se passe, par exemple, lorsque Orphée donne à Eurydice la liste des achats à faire pour le dîner en tête à tête qu'ils souhaitent organiser : « l'énumération des fruits mis au menu — ‘des pêches, de grosses pêches de vigne, des abricots, des reines-claudes’ — faisait saliver d'envie le public privé, surtout, dans les villes, du strict nécessaire pour manger et se chauffer »⁴².

Avec *Antigone*, écrite en 1944, nous pourrons retracer un parallélisme entre ce texte et l'*Electre* de Giraudoux. S'inspirant à un mythe de l'antiquité et à l'histoire d'une femme aussi, les thématiques touchées par Anouilh sont semblables aux

³⁷ Cf. Gambelli D. et Malcovati F. (dirs.), *La scena ritrovata. Mitologie teatrali del Novecento*, Bulzoni, Roma, 2004.

³⁸ Giraudoux J., *Electre* [1937], Grasset, Paris, 2019, pp. 201-202.

³⁹ *Ivi*, p. 204.

⁴⁰ Sichi G., *Anouilh et son temps : les allusions à l'actualité*, op. cit., p. 129.

⁴¹ Cf. *Ivi*.

⁴² *Ivi*, p. 130.

thématiques choisies par Giraudoux. Le thème de la résistance, de la justice et de la rébellion est incarné par la figure d'Antigone. Cette dernière se révolte contre Créon, qui incarne des liens évidents avec le gouvernement de Vichy.

Ensuite, beaucoup d'œuvres de Jean Anouilh citent, d'une manière indirecte, l'épuration⁴³ ou, encore, la politique étrangère. C'est le cas, par exemple, de *L'invitation au château* (1947), qui rappelle

à la fois la découverte l'année précédente des manuscrits écrits par la secte des Esséniens en araméen ou en hébreu dans les grottes de Qumran sur la rive nord-ouest de la mer Morte et la demande britannique à l'ONU en février 1947 de régler la question palestinienne qui aboutira au plan de partage des territoires entre les Juifs et les Arabes le 29 novembre suivant.⁴⁴

Dans la même œuvre, l'auteur cite la partition de l'Inde entre l'Union indienne hindouiste et le Pakistan musulman en 1947. Il s'agit de toute une série d'éléments cachés dans les textes à travers un nom de famille ou des gestes, ou encore des phrases qui se présentent comme un signal d'alarme pour le spectateur. Ce dernier est invité, dans un dialogue continu avec l'auteur et le texte, à participer à la création de l'œuvre dans le processus de réception aussi.

Les références à Giraudoux et à Anouilh ne sont pas tout à fait fortuites. Au contraire, il s'agit de deux auteurs qui partagent toute une série d'éléments communs avec Jean-Luc Lagarce. La dramaturgie de notre auteur a, en fait, un fort lien avec le mythe et les tragédies antiques. Herbstmeyer elle-même, au cours d'une interview qu'elle nous a donnée en mai 2021, nous a confirmé que ces dernières deviennent pour Lagarce à la fois une source et un escamotage littéraire pour réécrire l'histoire du présent⁴⁵. Même si la composante strictement politique est absente chez Lagarce,

⁴³ Entre autres, nous citons notamment : *Pauvre Bitos* (1956), *La foire d'empoigne* (1962) et *Les poissons rouges* (1970).

⁴⁴ Sichi G., *Anouilh et son temps : les allusions à l'actualité*, op. cit., p. 37.

⁴⁵ L'interview complète à Mireille Herbstmeyer est présente en annexe (ANNEXE I) dans notre thèse.

ce qu'il faut remarquer, comme le souligne Monyana, dans le cas de la dramaturgie de notre auteur c'est que

les princes et les valets ont disparu au profit des mères, des frères, des sœurs, des amants. Ces pièces-paysages décrivent les pensées des parleurs qui n'ont pas de temps à perdre. [...] Ainsi sont réinventées nos légendes occidentales, mélancoliques, belles et ordinaires. Les parleurs ont eu raison de nous. Les parleurs ont gagné.⁴⁶

Le dramaturge utilise ainsi la matière mythique pour parler de sa contemporanéité. En outre, la revisitation lagarcienne des mythes passe par le langage, qui devient l'élément narratif principal à travers lequel le dramaturge raconte les histoires du passé. Lorsque Lagarce fonde la compagnie théâtrale « La Roulotte », il propose aux autres membres de travailler sur la figure de Clytemnestre et sur l'Odyssée⁴⁷. En 1978, il écrit ainsi l'une de ses premières pièces à partir d'une lecture d'Homère, *Elles disent... l'Odyssée*⁴⁸ dans laquelle Pénélope, Calypso, Circé, Nausicaa forment un chœur face au public, placées sur quatre marches. Dans la même année, c'est le tour de *Clytemnestre*.

Dans *Carthage, encore* Lagarce réécrit le mythe de la ville de Carthage. Dans cette pièce, que nous analyserons dans la troisième partie de ce travail, dédiée à la dimension sociale du théâtre de l'écrivain, l'auteur propose un parallélisme prophétique entre son époque et la destruction qui est tombée sur l'ancienne ville. En particulier, le dramaturge se concentre sur les rapports humains à l'intérieur d'une société capitaliste dominée par l'égoïsme, avec des éléments mythiques et une construction dramatique fondée sur le chœur classique.

⁴⁶ Portrait par Monyana P. paru dans Adam-Maillet M. (dir.), *Lire un classique du XXème siècle : Jean-Luc Lagarce*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2007.

⁴⁷ Cf. Thibaudat J.-P., « Avant-propos », dans Lagarce J.-L. *Elles disent... l'Odyssée*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2007.

⁴⁸ « Tout son théâtre est contenu dans cette pièce » (Berreur F., *Interview à François Berreur*, juin 2021 (ANNEXE III)).

Enfin, comme nous le verrons dans la dernière partie de notre travail, le mythe des Atrides est présent à plusieurs reprises dans la dramaturgie lagarcienne. Entre autres, nous citons notamment *Juste la fin du monde* où l'on remarque la présence du thème du conflit entre deux frères et une nouvelle réinterprétation de la figure d'Electre, amoureuse de son frère⁴⁹. C'est ainsi que, à notre avis, la revisitation mythique lagarcienne implique une portée sociale importante. Ces œuvres ont pour but de réfléchir sur la société et sur les membres qui la composent, d'analyser le reflet de la décadence d'une société qui, fondée sur l'égoïsme et l'individualisme, n'a pas réussi à protéger son centre vital. Au lieu d'analyser le macrocosme, Lagarce se concentre ainsi sur le microcosme qui en devient le miroir. Ce concept sera à la base de la littérature impliquée dont nous essayerons de donner une définition plus précise dans le paragraphe suivant.

Le théâtre mythique est fondamental aussi pour tracer une ligne de conjonction avec les auteurs de l'Occupation. Malgré les différences, Lagarce semble entretenir un lien de filiation important, qui nous démontre l'existence d'une « position médiane entre littérature militante et littérature dégagée »⁵⁰. Auteurs fondamentaux du théâtre des années Quarante et Cinquante en France, Jean-Paul Sartre et Albert Camus s'imposent aussi dans le domaine théâtral, même si fréquemment présentés en rapport polémique. Noudelmann parle de « cliché de l'historiographie intellectuelle »⁵¹ et de « match entre deux grandes figures du XXème siècle »⁵², quand bien même Camus semble avoir désormais pris le dessus par rapport à son adversaire. La production dramaturgique de ces auteurs s'étend de 1936 à 1958 pour ce qui concerne Camus et de 1940 jusqu'à 1965 dans le cas de Sartre.

⁴⁹ Dans la Scène 2 de la Deuxième partie de la pièce, le protagoniste Louis, à la suite des mots et des pensées obsessives de sa sœur, affirme : « Je renonce à tout, / j'épouse ma sœur, nous vivons très heureux » (Lagarce J.-L., *Théâtre complet vol. III*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 1999, p. 265).

⁵⁰ Brun C., Schaffner A. (dirs.), *Des écritures engagées aux écritures impliquées*, op. cit., p. 8.

⁵¹ Noudelmann F., « Sartre/Camus à l'envers et à l'endroit », dans Brun C., Schaffner A. (dirs.), *Des écritures engagées aux écritures impliquées*, op. cit., p. 61.

⁵² *Ibid.*

L'engagement de ces deux auteurs se manifeste non seulement dans leurs textes théoriques, mais aussi dans leurs œuvres de fiction : pièces et romans. Entre autres, nous citons notamment *La Peste*⁵³ de Camus, publié en 1947 :

Le roman s'enracine dans une époque que l'on peut déterminer à partir de l'indice laissé par l'auteur. En effet, c'est le début d'une date qu'il nous laisse en mentionnant simplement les trois premiers chiffres : « Les curieux événements qui font le sujet de cette chronique se sont produits en 194., à Oran. De l'avis général, ils n'y étaient pas à leur place, sortant un peu de l'ordinaire ». Ainsi, la peste fait référence à l'annexion allemande et Camus dévoilera dans les dernières lignes du roman que le docteur Rieux est le rédacteur de cette chronique « pour ne pas être de ceux qui se taisent ».⁵⁴

Dans ce cas, la fiction permet à Camus de cacher une critique au fascisme dans l'histoire d'une épidémie qui devient une allégorie permettant de parler de la politique de son temps. Le contexte de cette pièce nous rappelle *Les Mouches* de Sartre, mais aussi *Carthage, encore* et *Vagues souvenirs de l'année de la peste* de Jean-Luc Lagarce. Dans ces pièces, l'auteur présente un monde frappé par une catastrophe naturelle où l'attention est portée sur les relations entre les individus. Cette catastrophe naturelle ne représentera qu'une métaphore servant à parler de la contemporanéité et à masquer une véritable critique au capitalisme et à ses dérives.

Dans le domaine théâtral, nous citons aussi *Caligula*⁵⁵, pièce en quatre actes publiée en 1944 par Gallimard, qui met en scène l'histoire de l'empereur romain tyrannique agissant avec démesure, en quête d'impossible. Dans cette œuvre, l'auteur

⁵³ Ce roman appartient au « cycle de la révolte » qui se compose de trois œuvres : *La Peste*, *L'Homme révolté* et *Les Justes*.

⁵⁴ Min T., *L'engagement : une valeur emblématique chez Camus et Mounier*, « Le Portique » [En ligne], Archives des Cahiers de la recherche, Cahier 1 2003, mis en ligne le 10 juin 2005. URL : <http://journals.openedition.org/leportique/370>, p. 5.

⁵⁵ Cette pièce appartient au « cycle de l'absurde » qui se compose de quatre œuvres : *L'Étranger*, *Le Mythe de Sisyphe*, *Le Malentendu*, et *Caligula*.

présente la menace des totalitarismes, mais aussi les mécanismes qui règlent la soif de pouvoir, en s'approchant plus précisément à la dimension existentialiste. Dans le cas du *Caligula* de Camus ce pouvoir passe surtout à travers la parole. Comme le souligne Delaperriere,

La parole est pour lui un masque, mais comme ses courtisans en font exactement le même usage que lui, il leur ordonne de réitérer à outrance, jusqu'à la dérision, les flatteries qu'ils ne cessent de lui adresser ; le résultat, c'est que face à la haine, au mépris et à la cruauté de Caligula envers eux, les courtisans se confondent en éloges et actions de grâces ! Son pouvoir étant dès lors absolu, il n'a même plus à recourir à une rhétorique stéréotypée et se contente de jouer sur l'aliénation de ses sujets en les forçant à utiliser le langage de la soumission totale.⁵⁶

C'est dans cet aspect que nous pouvons retrouver d'autres caractéristiques communes aux personnages de Lagarce. L'emploi de ces dispositifs discursifs, le recours aux formes de courtoisie et l'emploi du langage en tant que masque deviennent ainsi des éléments stylistiques ayant pour but d'obtenir un effet d'aliénation dans le lecteur/spectateur aussi. De plus, ils deviennent – tant chez Camus que chez Lagarce⁵⁷ – un dispositif important pour parler de son propre temps.

Si la notion d'engagement littéraire est fondamentale pour parler de l'activité littéraire de Camus, la même notion est presque indissociable du nom de Sartre. Dans *La Responsabilité de l'écrivain*, l'auteur soutient que la littérature, « consiste à mettre un fait immédiat, irréfléchi, ignoré peut-être, sur le plan de la réflexion et de l'esprit objectif »⁵⁸. Chaque acte d'écriture est, selon Sartre, une forme de contrat

⁵⁶ Delaperrière M., L'irrésistible fascination du pouvoir, « Revue de littérature comparée », 2009/1, n. 329. URL : <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2009-1-page-55.htm>, p. 60.

⁵⁷ Cf. Ryngaert J.-P., « Dialogue et conversation », dans *Nouveaux territoires du dialogue*, Actes Sud-Papiers, Arles, 2005.

⁵⁸ Sartre J.-P., *La responsabilité de l'écrivain*, Verdier, Paris, 1998, p. 19.

social, puisque « personne ne croit plus à l'irresponsabilité ni à l'art pour l'art »⁵⁹ : c'est pourquoi, pour Sartre, écrire est synonyme de s'engager. Les pierres angulaires restent toutefois le premier numéro des *Temps Modernes*, en 1945, et *Qu'est-ce que la littérature ?* (1947). Il s'agit de textes par lesquels Sartre « lance véritablement une nouvelle terminologie permettant de penser ensemble littérature et politique, le terme ‘engagement’ recouvre des enjeux complexes, tant idéologiques qu'esthétiques »⁶⁰.

Le travail de Sartre fut toutefois important dans le domaine théâtral aussi. Nous avons déjà cité *Les Mouches*, créée en 1943, quelques mois avant la libération de Paris, qui appartient au théâtre mythologique. Il s'agit d'une réécriture de *Les Choéphores* d'Eschyle où le protagoniste, Oreste, rentre à Argos envahie par les mouches. Il s'agit d'une allégorie permettant de parler de l'autoritarisme d'un pouvoir qui s'appuie sur la superstition religieuse et sur les remords⁶¹. En même temps, l'œuvre aborde la question de l'action et de la rébellion, question qui peut être aisément reliée à la thématique de la responsabilité personnelle. Selon James, « il semble que Sartre essaie de convaincre la France Occupée à reconsiderer sa passivité envers l'Allemagne nazie et ses malheurs sur le pays ». Ainsi les personnages représentent des groupes bien précis :

Egisthe est l'Allemagne, qui avait envahi, et qui gouvernait le pays. Clytemnestre représente les Françaises qui avaient laissé les Allemands à entrer la France, et qui avaient été subséquemment récompenses de sa loyauté par des postes dans le nouveau gouvernement Vichy. Electre s'est rappelé les meilleurs jours avant qu'Egisthe n'ait pris le trône d'Argos et elle revendiquait que le meurtre de son père soit vengé.⁶²

⁵⁹ *Ivi*, p. 39.

⁶⁰ Baty-Delalande H., De l'« engagement » chez les écrivains avant Sartre : essai de généalogie lexicale, « Les Temps Modernes » 2006/1, n. 635-636, pp. 207-248. URL : <https://www.cairn.info/revue-les-temps-modernes-2006-1-page-207.htm>, p. 207.

⁶¹ Cf. Mango L., *Il Novecento del teatro*, op. cit.

⁶² James C. M., *Sartre engagé : une lecture de Les Mouches et Huis-Clos*, An Honors Thesis, Ball State University Muncie, Indiana 6 May 2000. URL :

Ainsi, Electre et Oreste incarnent dans cette pièce aussi l'esprit de la résistance à la même manière qu'Electre de Giraudoux et l'Antigone de Jean Anouilh.

L'allégorie réside à la base d'une autre pièce importante dans le répertoire de l'écrivain français : il s'agit de *Huis-Clos*, pièce écrite en 1943 et représentée pour la première fois en 1944 à Paris. Ce dernier texte peut être considéré comme une « réaction au manque de prendre l'action, s'exprimant la douleur et l'angoisse de la séquestration volontaire »⁶³. Dans cette pièce, Sartre réfléchit sur une dimension plus proprement existentielle, en démontant « le mythe de cette intersubjectivité harmonieuse considérée comme un donné »⁶⁴. L'action se déroule dans une salle fermée qui représente l'enfer. Les trois personnages y sont enfermés et ils se racontent les crimes que chacun d'eux a commis. Le « salon » de Sartre devient une « cathédrale » chez Lagarce dans un véritable hommage à l'auteur. C'est dans *Carthage, encore* qui se présentent en fait les mêmes mécanismes de l'œuvre sartrienne : quatre personnages sont enfermés dans une cathédrale d'où – aveuglés par la haine – ils n'arriveront jamais à sortir, avec le risque de se tuer l'un l'autre. Il émerge ainsi, tant chez Sartre que chez Lagarce, l'élément de l'indifférence par rapport à ce qui se passe en dehors et qui conduit les protagonistes à accepter passivement la situation actuelle.

Ce qui nous semble intéressant à souligner est que l'expérience lagarcienne – bien qu'appartenant au filon de la littérature impliquée – partage avec les représentants de la littérature engagée et de la littérature d'engagement certains éléments narratifs ou linguistiques constitutifs. Ces trois pratiques se placent en fait dans un *continuum* où l'implication littéraire devient le résultat d'un processus socio-historique et littéraire complexe. La dramaturgie de Lagarce se place, à notre avis, dans un moment de nouvelle évolution du concept d'engagement. Cette évolution

https://cardinalscholar.bsu.edu/bitstream/handle/handle/191004/J36_2000JamesChristopherM.pdf?sequence=1&isAllowed=y, p. 11.

⁶³ *Ivi*, p. 9.

⁶⁴ Verstraeten P., *La problématique de la communauté humaine dans Huis Clos et Les Séquestrés*, « Revue internationale de philosophie », vol. 231, n. 1, 2005, p. 122.

peut être résumée dans le passage des « écritures engagées » aux « écritures impliquées »⁶⁵.

1.1.2. De l'engagement à l'implication

Dans *Le roman face à l'histoire*, Sylvie Servoise met en relief la limite de la division temporelle de l'engagement littéraire et critique la réduction de l'engagement à une dimension « étroitement politique et d'un cantonnement à une période déterminée de l'histoire littéraire »⁶⁶. Elle souligne, toutefois, une nouvelle contradiction : si, d'un côté, on assiste à ce risque de réduction, peut-on parler aussi d'un risque de « ouverture maximale qui finit par la [la littérature d'engagement] transformer en un possible transhistorique du fait littéraire, susceptible de s'appliquer aux époques et aux écrivains les plus divers »⁶⁷ ?

La différence entre « littérature engagée » et « littérature d'engagement » de Denis est utile afin de surmonter toute incompréhension. Est-il toutefois possible d'appliquer ce dernier concept non seulement aux œuvres qui précèdent la littérature engagée proprement dite, mais aussi aux successives ? Peut-on parler d'engagement seulement en termes d'« engagement manqué »⁶⁸ à la manière de Barthes ? Ou encore, peut-on parler d'un retour de l'engagement après les théorisations structuralistes qui, entre les années 1950 à 1970, ont rejeté la dimension historique ? Enfin, quel cadre et quelles formes concevoir pour ce « retour » de l'engagement littéraire ?

Ce qui émerge des études critiques sur les pratiques d'engagement littéraire développées après leur « âge d'or » est l'idée d'implication. Même si elles ne sont plus étroitement liées à la dimension et aux groupes politiques, les écrivains de la deuxième moitié du XXème siècle ne perdent pas leur ancrage avec la réalité et, de manière plus spécifique, avec la vie en société. Les récits, les romans et les pièces deviennent ainsi impliquées « dans la mesure où ils portent une réflexion sur la

⁶⁵ Cf. Brun C., Shaffner A., *Des écritures engagées aux écritures impliquées*, op. cit.

⁶⁶ Servoise S., *Le Roman face à l'histoire. La littérature engagée en France et en Italie dans la seconde moitié du XXème siècle*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2011, p. 9.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ Barthes R., *Oeuvres complètes I*, Paris, Seuils, 1992, p. 1279.

société et le monde »⁶⁹. Les arguments des œuvres sont tirés du monde réel et l'intérêt pour les questions sociales, surtout sous forme de satire, est de plus en plus vif. Comme le soulignent Brun et Schaffner :

Aux interrogations sur ce que doivent faire les intellectuels a succédé la volonté d'éprouver ce que peut la langue quand elle renonce à être véhicule transparent de significations, et ce que met en œuvre la littérature en habitant la langue : les inscriptions qu'elle autorise, les communautés qu'elle favorise, et pour quels destinataires, dans quels paysages, selon quelles temporalités, au prix de quelles expositions, de quelles distances, de quels ébranlements, de quelles légèretés jouées, de quelles clowneries – ce qui implique, ce qu'elle implique en retour, sa force de proposition.⁷⁰

Même certains auteurs qui, au cours de la moitié du XXème siècle, déniaient toute dimension politique finissent par s'impliquer : nous prenons l'exemple de Jean Genet⁷¹. Les œuvres de Genet prennent un tour résolument politique seulement avec *Les Nègres* (1959). Toutefois, comme le souligne Bin, « dans toutes ses pièces, Genet est clairement du côté des opprimées »⁷². Nous pensons, par exemple, à *Les Bonnes* (1947) qui s'inspire de faits réels et, d'une manière plus spécifique, à l'affaire des sœurs Papin. Dans cette pièce, l'auteur semble introduire, en effet, une critique à la condition sociale des protagonistes⁷³. L'attention aux questions sociales

⁶⁹ Douzou C., *Chroniques et merveilles du fait divers par un « précieux naïf »*. Jacques Audiberti nouvelliste, dans Brun C., Shaffner A. (dirs.), *Des écritures engagées aux écritures impliquées*, op. cit., p. 115.

⁷⁰ Brun C., Shaffner A. (dirs.), *Des écritures engagées aux écritures impliquées*, op. cit., pp. 8-9.

⁷¹ Beaucoup d'intellectuels, entre autres notamment Sartre, reprochaient à Genet son non-engagement. Toutefois, la cause politique a toujours été importante pour l'auteur. En effet, après l'écriture de *Les Paravents* l'auteur abandonne le théâtre pour militer auprès des Black Panthers et des Palestiniens jusqu'à sa mort (Cf. Hubert M.-C., « La guerre des Paravents », dans Brun C., Shaffner A. (dirs.), *Des écritures engagées aux écritures impliquées*, op. cit.)

⁷² Blin R., *Souvenirs et propos, recueillis par Lynda Bellity Peskine*, Gallimard, Paris, 1984, p. 201.

⁷³ Nous citons notamment l'extrait où Solange souligne « C'est facile d'être bonne, et souriante, et douce. Quand on est belle et riche ! Mais être bonne quand on est bonne ! On se contente de parader pendant qu'on fait le ménage ou la vaisselle. On brandit un plumeau comme un éventail. On a des gestes élégants avec la serpillière. Ou bien, on va comme toi, la nuit s'offrir le luxe d'un défilé

ne cessera d'intéresser les écrivains dont l'œuvre littéraire débute dans la dernière partie du XXème siècle et dans le début du XXIème siècle.

La plupart de ces auteurs – entre autres, nous citons Jean-Marie Gustave Le Clézio, Patrick Modiano, Hélène Cixous, Annie Ernaux et Pascal Quignard – parmi lesquels on peut également citer Jean-Luc Lagarce, ne s'identifient pas à la figure de l'écrivain engagé. Toutefois, bien que tellement différents, tous semblent avoir en commun « d'écrire en jouant de la voix pour interpeller leur société, à l'interaction de l'éthique et du politique »⁷⁴. Blanckeman parle de « modes alternatifs d'intervention »⁷⁵ et que « à défaut de s'engager, l'écrivain est comme impliqué dans l'histoire de son temps et entend agir en retour face à elle »⁷⁶ :

Là où l'engagement supposait un acte volontaire, un temps de délibération qui marquait une séparation de fait par rapport au temps ultérieur de l'action, l'implication s'impose à celui qui se sait partie prenante d'un ensemble de phénomènes dont il entend appréhender les logiques incertaines pour mieux pouvoir agir en retour sur elles.⁷⁷

S'impliquer devient ainsi, selon les critiques, une manière d'être au monde et de regarder ce monde à travers la loupe de la littérature. Contrairement à la dynamique active ou pratique, constitutive de la littérature engagée, il s'agit maintenant de réfléchir avec lucidité, et peut-être avec distance, pour comprendre. Le pouvoir de la littérature devient ainsi « non comme souveraineté de plein droit, mais comme potentiel de sens, capacité heuristique et puissance formelle »⁷⁸. Comme

historique dans les appartements de Madame » (Genet J., *Les Bonnes* [1947], Gallimard, Paris, 2001, pp. 41-42).

⁷⁴ Blanckeman B., « De l'écrivain engagé à l'écrivain impliqué : figures de la responsabilité littéraire au tournant du XXIème siècle », dans Brun C., Shaffner A. (dir.), *Des écritures engagées aux écritures impliquées*, op. cit., p. 161.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ *Ivi*, p. 164.

⁷⁸ Brun C., Shaffner A. (dir.), *Des écritures engagées aux écritures impliquées*, op. cit., p. 13.

l'affirme Blanckmann, c'est aussi le cas d'Annie Ernaux⁷⁹ qui soutient que « écrire n'est pas une activité hors du monde social et politique »⁸⁰ et qui, dans *Regarde les lumières mon amour*, fait référence à une sensation d'aliénation contemporaine et « aux gestes usuels d'une servitude archaïque se perpétuant dans les hypermarchés des années 2010 »⁸¹. Ou encore Patrick Modiano qui, dans ses romans, parle régulièrement des déportés juifs⁸². Entre autres, nous citons notamment la trilogie, composée par *La place de l'étoile*, *La ronde de nuit* et *Les boulevards de ceinture*, où la critique parle d'une véritable « obsession par l'occupation »⁸³. Dans tous ces cas, il n'y a pas l'idée de la littérature souveraine avec le pouvoir de changer la société. Il y a toutefois l'idée, tout aussi forte, de la littérature en tant qu'instrument pour marquer son temps.

À ce changement de perspective correspond ainsi un changement en termes de langage et de style d'écriture :

Là où, sauf exception, l'engagement tendait à faire prévaloir la puissance du propos sur l'inventivité de l'expression, la charge polémique des idées sur la recherche de formes alternatives, l'implication dicte un travail de recherche sur le medium narratif. Le projet n'est plus d'agir à travers la langue comme si elle était transparente ou réductible à quelque rhétorique pamphlétaire, mais d'opérer par elle une prise de conscience, l'œuvrer de sorte qu'elle intervienne à son tour sur une réalité renvoyée à sa part inconsciente, insupportable, aliénante, extravagante.⁸⁴

⁷⁹ Voir à ce sujet : Blanckeman B., « Annie Ernaux, écrivain impliqué : une étude de *Regarde les lumières mon amour* » dans Fort P.-L. et Houdart-Mérot V. (dirs.), *Annie Ernaux : Un engagement d'écriture*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2015.

⁸⁰ Ernaux A., *L'Écriture comme un couteau* [2003], Gallimard, Paris, 2011, p. 108.

⁸¹ Cf. Blanckeman B., « De l'écrivain engagé à l'écrivain impliqué : figures de la responsabilité littéraire au tournant du XXI^e siècle », op. cit. p. 162.

⁸² Voir à ce sujet : Blanckeman B., *Lire Patrick Modiano*, Colin, Paris, 2009.

⁸³ Nordholt A. S., « Le témoignage par le biais de la fiction. Patrick Modiano : Dora Bruder », dans Nordholt A. S., Perec, Modiano, Raczymow La génération d'après et la Mémoire de la shoah, Brill, Leiden, 2008, p. 92.

⁸⁴ Blanckeman B., *De l'écrivain engagé à l'écrivain impliqué : figures de la responsabilité littéraire au tournant du XXI^e siècle*, op. cit. p. 162.

Cette « prise de conscience » se manifesterait dans le langage à travers des stratégies discursives bien précises. Évidemment chaque écrivain emploie ses outils linguistiques, mais il y a des procédées linguistiques qui sont communs à de nombreux écrivains : Blanckeman cite, par exemple, le processus du décalage, qui passe par l'ironie et par la satire, le bouleversement de la syntaxe ordinaire ou la transposition surnaturelle. Dans les années 1970 on assiste, en outre, aux écritures expérimentales visant à cerner, de toute façon nouvelle, la réalité du présent. Vivre dans le présent et raconter le présent, dans la littérature impliquée, coïncident. Et lorsque l'écrivain engagé dialoguait avec le temps et était validé par le temps, l'écrivain impliqué n'existe que pour sa propre nécessité.

Nous sommes convaincus que Jean-Luc Lagarce s'inscrit pleinement dans ces mécanismes littéraires. Et, bien qu'il ne soit jamais été considéré comme un écrivain engagé, une partie substantielle de son œuvre dramaturgique – que nous aurons la possibilité d'analyser dans les chapitres suivants de ce travail – se place dans la continuité de la littérature d'engagement d'un point de vue strictement critique, en répondant parfaitement aux changements historiques et culturels de son temps. En oscillant entre une position individuelle d'isolement par rapport aux autres – à cause de son exclusion du canon littéraire de son époque – et une position collective – qui se rattache à la question générationnelle de ceux qui sont nés à la fin des années Cinquante du XXème siècle – son œuvre s'ancre dans la contemporanéité et vise, peut-être sans la prétention de pouvoir agir activement dans la société, de faire un bilan de son temps, de collecter l'héritage de ceux qui l'ont précédé et de préparer la table pour ceux qui viendront après.

Cet objectif se réalise pleinement à travers le choix d'un genre littéraire que Bataille définit « le plus bel art vivant intégral »⁸⁵. « À la lisière du monde réel et de l'univers de la fiction »⁸⁶ le texte théâtral se caractérise en fait par une double nature, dite et écrite, qui permet d'agir dans une dimension idéaliste, abstraite et dans une

⁸⁵ Bataille H., *Écrits sur le théâtre*, [1917], Paris, Hachette, 2017.

⁸⁶ Chestier A., *Du corps au théâtre au théâtre-corps*, « Corps », vol. 2, n. 1, 2007, p. 105.

dimension pratique, matérialiste. « Le théâtre est corps »⁸⁷ puisqu'il s'inscrit dans le monde et se présente en tant que « véhicule de l'être au monde »⁸⁸. Dans ce contexte, la polysémie du substantif « représentation », à la fois image, figure ou symbole qui représente une « idée » et « mise en scène » théâtrale peut se révéler utile pour comprendre l'importance de cet art pour l'engagement critique de Lagarce, qui – non par hasard – confie au texte théâtral ses réflexions sur la société et sur l'esthétique du théâtre lui-même, alors qu'il choisit d'autres formes d'écriture – nous citons par exemple le journal ou le récit en prose – pour une dimension plus intime⁸⁹.

1.2. Entre implication, théâtre d'avant-garde et Nouveau roman

Compte tenu de l'importance de l'instrument théâtral pour l'expérience d'écriture Lagarce, il faut comprendre brièvement dans quel rapport la dramaturgie lagarcienne se pose avec les mouvements littéraires du XXème siècle. Au-delà de l'engagement, il est évident que notre dramaturge puise dans les spécificités de la modernité littéraire tout au long du siècle en question. En révélant toute sa nature hybride, l'écriture lagarcienne se nourrit de toutes les expériences artistiques du début de siècle allant de la littérature engagée au théâtre de l'absurde et jusqu'au théâtre postdramatique. Même si le théâtre d'avant-garde représente un point de départ important dans la construction identitaire du parcours lagarcien, il est aussi vrai que le Nouveau Roman joue un rôle fondamental.

C'est en fait dans le théâtre d'avant-garde que Lagarce reconnaît ses maîtres. Pour cette raison, il est impossible de ne pas citer, ne serait-ce que brièvement, le rapport de l'auteur avec le théâtre de l'absurde. Même si la production lagarcienne prend une direction totalement différente par rapport à ce courant dans ses phases les

⁸⁷ Ubersfeld A., *Lire le théâtre*, Éditions sociales, 1977.

⁸⁸ Merleau-Ponty M., *Phénoménologie de la perception* [1945], Gallimard, Paris, 1967.

⁸⁹ Comme nous le confirme François Berreur, dans Lagarce : « Il y a un croisement entre la pensée sur le théâtre et la dimension sociale [...]. Le théâtre lui permettait d'exprimer ce qu'il a assez peu fait théoriquement d'ailleurs. S'il avait vécu plus longtemps, on aurait de nombreux écrits mais cette notion d'engagement est effectivement très importante et elle est traitée dans ses pièces » (Berreur F., *Interview à François Berreur*, juin 2021 (ANNEXE III)).

plus matures, elle en résulte profondément influencée spécialement dans ses débuts⁹⁰. Dans ses textes théoriques, que nous allons analyser dans la deuxième partie de ce travail, le dramaturge reconnaît en fait l'importance du théâtre de l'absurde dans le panorama du XXème siècle, surtout pour ce qui concerne la rupture avec le passé.

En effet, il s'agit d'une période historique très effervescente. Après le deuxième conflit mondial la France est à gauche, mais les tensions politiques ne disparaissent pas. La peur de la guerre froide et le choc des années précédentes règnent sur tout. Toutefois, comme le soulignent Souchard et Favier, « l'Europe occidentale entre dans ce que les historiens appellent les Trente Glorieuses : un temps de développement économique accéléré »⁹¹. La vie culturelle devient de plus en plus dynamique et les théâtres connaissent un succès sans précédent. Les lieux théâtraux se multiplient tout comme les troupes amateurs, surtout dans la ville de Paris. Selon Mango, dans cette période trois phénomènes principaux se produisent : l'affirmation d'une nouvelle dramaturgie de fracture, la relance de la mise en scène en tant que projet culturel et la présence des germes d'une nouvelle idée de théâtre à partir du langage⁹². C'est pour cela que quelque chose change brusquement et irrémédiablement par rapport au passé et le théâtre n'est plus qu'un simple lieu de divertissement. Ce qui commence à ressortir dans cette période est « le sentiment de l'anxiété métaphysique face à l'absurdité de la condition humaine »⁹³. Quel monde est possible après les atrocités de la guerre, qui continuent aussi dans la guerre froide ? L'idée de mort et de dépaysement se font de plus en plus menaçants, mettant en relief une existence dénuée de toute signification. Le désir de silence commence à s'imposer et la déraison du monde dans laquelle l'humanité se perd devient le protagoniste des pièces de cette époque.

⁹⁰ « Il finit cette maîtrise en citant Ionesco, Beckett et Ionesco, ce qui confirme que ses premiers textes entretiennent un rapport thématique, stylistique, avec ces auteurs-là. Et puis, après, il s'en est détaché » (Berreur F., *Interview à François Berreur*, juin 2021 (ANNEXE III)).

⁹¹ Souchard M., Favier M., « Entre le théâtre engagé et le théâtre de l'absurde (1950-1968) », dans Viala A. (dir.), *Le théâtre en France*, Presses Universitaires de France, Paris, 2009, p. 437.

⁹² Cf. Mango L., *Il Novecento del teatro*, op. cit.

⁹³ Esslin M., *Le Théâtre de l'absurde*, Buchet/Chastel, Paris, 1963, p. 20.

Dans ce contexte le théâtre de l'absurde trouve ses racines, en marquant une rupture presque totale avec les genres plus classiques. Comme le souligne Marmin, il s'agit, en fait, d'un théâtre

déroutant, implacable, renonçant aux cadres traditionnels, aux modes d'expression, d'écriture, de technique même auxquels des conventions formelles nous avaient habitués, [qui] se propose d'exprimer le sentiment de l'irrationnel de la condition humaine à l'aide de démarches également irrationnelles ; aussi refuse-t-il toute construction logique, toute progression ; les personnages n'ont plus de cohérence, plus d'unité, l'intrigue a disparu.⁹⁴

Cette nouvelle manière de faire théâtre ne peut pas être toutefois considérée comme un mouvement uni : tous les écrivains étaient indépendants et se distinguaient l'un de l'autre. Martin Esslin, dans sa théorisation du théâtre de l'absurde, ne présente pas en fait une classification arbitraire. Dans sa sélection des auteurs, il prend toutefois en compte un élément stylistique fondamental : la présence d'images concrètes visant à montrer l'absurdité de l'existence sous une forme verbale qui rejette tout élément littéraire⁹⁵.

Le lien entre ces auteurs avec l'existentialisme de Sartre et de Camus est très fort, mais c'est l'influence des écrits théoriques de Antonin Artaud et de son texte *Le Théâtre et son double*, écrit en 1938, qui semble fondamentale⁹⁶. Parmi les représentants les plus significatifs, nous citons notamment Ionesco qui, à partir de 1949, se dédie au théâtre. Pour Esslin, le but de Ionesco est de « briser les chaînes qui entravent la communication humaine »⁹⁷. Son premier texte est *La cantatrice chauve*, une œuvre fondamentale dans le parcours dramaturgique de Jean-Luc Lagarce, tant pour sa carrière de metteur en scène que pour sa carrière d'auteur de

⁹⁴ Marmin M., *Lettres françaises : le théâtre de l'absurde*, « Études françaises », vol. 1, n. 1, 1965, p. 101.

⁹⁵ Cf. Esslin M., *Le Théâtre de l'absurde*, op. cit.

⁹⁶ Artaud A., *Le théâtre et son double* [1938], Gallimard, Paris, 2014.

⁹⁷ Esslin M., *Le Théâtre de l'absurde*, op. cit.

théâtre⁹⁸. L'une de ses premières pièces est, en fait, une « variation ouverte »⁹⁹ de *La cantatrice de Ionesco* : il s'agit d'*Erreur de construction*, dont nous parlerons dans le deuxième chapitre de ce travail. La contribution de Ionesco est aussi importante en termes théoriques. Dans son *Discours sur l'avant-garde*¹⁰⁰ à Helsinki, l'auteur réfléchit sur le fait que le théâtre semble s'être arrêté aux années Trente. Après les avant-gardes des années Vingt, la pratique théâtrale s'était vitrifiée au profit d'une convention répétitive et dépassée. Le but de Ionesco serait ainsi celui de récupérer l'avant-garde et l'esprit de rébellion et de fracture¹⁰¹. Cette fracture commence par la déstructuration du dialogue et du drame. Ces instances seront reprises par Lagarce dans ce que l'on pourrait définir son premier texte théorique : *Théâtre et Pouvoir en Occident*.

À côté de Ionesco, il est ensuite indispensable de citer Samuel Beckett. Même s'il refusait d'accepter de faire partie, en quelque sorte, de ce mouvement, le dramaturge irlandais s'impose en tant que pionnier de ce nouveau théâtre. Beckett « exprime le tragique de la condition humaine » et « cherche à explorer les profondeurs dans lesquelles disparaissent l'individualité et les événements précis et d'où seules émergent les situations fondamentales »¹⁰². Au-delà des spécificités ouvertement liées au théâtre de l'absurde concernant le (non)langage, les (non)personnages, la (non)actions présentes aussi dans l'univers beckettien, l'un des éléments les plus intéressants à remarquer dans son expérience d'écriture est que dans ses œuvres, il alterne le français et l'anglais, en mettant en évidence le concept d'effort. L'auteur lui-même déclare qu'en français, il est plus facile d'écrire sans style et Esslin

⁹⁸ « En 1975, il voulait déjà monter *La cantatrice chauve* et il revenait presque tous les ans sur le tapis. Il finit par la monter en 1991 seulement, c'était une pièce obsessionnelle pour lui. C'est une pièce fondatrice de toute son écriture, parce qu'il revenait toujours à cette pièce-là. C'est un théâtre qui était complètement passé de mode à ce moment-là. [...] Et lui, il savait très bien pourquoi il voulait la monter, parce qu'il disait : « [...] Cette pièce contient tout le devenir du théâtre contemporain ». (Herbstmeyer M., Interview à Mireille Herbstmeyer, mai 2021 (ANNEXE I)).

⁹⁹ Bonnier A., Sermon J., « À propos, et *La Cantatrice chauve* ? », AA.VV., *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, Colloque de Besançon, tome III, Les Solitaires intempestifs, Besançon, 2008, pp. 137-138.

¹⁰⁰ Il s'agit d'un discours prononcé par Ionesco en 1959 à l'occasion de l'ouverture des Entretiens de Helsinki sur le Théâtre d'Avant-Garde. Il sera publié en 1962 par Gallimard dans le cadre de l'ouvrage *Notes et contre-notes*.

¹⁰¹ Cf. Ionesco E., *Notes et contre-notes* [1962], Gallimard, Paris, 1991.

¹⁰² Esslin M., *Le Théâtre de l'absurde*, op. cit.

soutenait que le choix d'une autre langue était une forme d'ascèse et de discipline¹⁰³. En tout cas, il s'agit d'un choix volontaire qui semble masquer un côté sociologique important. Le français de Beckett n'est pas toujours parfait et pourtant on l'accepte¹⁰⁴. L'auteur conduit ainsi les Français à réfléchir sur la langue française elle-même : le passage d'une langue à l'autre, les fautes de grammaires, le sentiment d'inadéquation, l'impossibilité de traduire donnent vie à des textes de plus en plus dépouillés. L'idée de mort que l'on mentionnait auparavant se manifeste ainsi dans le contenu, mais surtout dans le langage. Ce dernier masque un désir de silence qui, à la fin, s'impose.

Le lien entre Lagarce et Beckett est aussi très fort et, même si notre écrivain s'éloignera progressivement de ses modèles, les traces du dramaturge irlandais resteront constantes dans l'univers lagarcien jusqu'à la fin : à partir des premiers textes, tels que *Carthage, encore* où nous retrouvons des traces de *En attendant Godot* et de *Oh les beaux jours* jusqu'à *Juste la fin du monde* et à *Le Pays lointain*.

Si en 1957, Beckett écrit *Fin de partie*, dans la même année Jean Genet publie *Les Nègres*. Comme nous le verrons dans la troisième partie de notre travail, la présence de Genet dans la dramaturgie de Lagarce sera la plus significative. Même si le nom de Genet est souvent associé au théâtre de l'absurde, il est tout à fait incorrect de le classifier parmi des auteurs tels que Beckett ou Ionesco. La raison principale est que le théâtre de Genet va beaucoup plus loin : le seul lien qui existe entre ces auteurs est lié à leur appartenance commune à ce qui, plus généralement, a été défini par la critique le « théâtre d'avant-garde ». Les textes qui appartiennent à ce vent de renouveau imposent en fait une nouvelle perception de faire du théâtre : loin d'être un pur divertissement, le théâtre vise à une prise de conscience de la part du spectateur.

Dans la dramaturgie de Jean Genet, il n'y a pas d'absurde et il est possible de remarquer un changement linguistique important par rapport au théâtre de l'absurde : les pièces de Genet ne sont pas dépourvues de sens ni d'un point de vue thématique,

¹⁰³ Cf. Houppermans S. (dir.), *Présence de Samuel Beckett / Presence of Samuel Beckett. Colloque de Cerisy*, Brill | Rodopi, Amsterdam-New York, 2006.

¹⁰⁴ On peut parler ici d'une ouverture par rapport à la littérature francophone : pas seulement la littérature française est valide. Cela est une nouveauté.

ni d'un point de vue linguistique. Le théâtre de l'auteur est une « glorification de l'Image et du Reflet »¹⁰⁵ où le jeu métathéâtral n'est pas seulement un simple dédoublement du personnage sur la scène entre réalité et fiction, mais ce que le spectateur souhaite voir sur la scène¹⁰⁶. Comme le souligne le même auteur :

Je vais au théâtre afin de me voir, sur la scène [...], tel que je ne saurais – ou n'oserais – me voir ou me rêver, et tel pourtant que je me sais être. Les comédiens ont donc pour fonction d'endosser des gestes et des accoutrements qui leur permettront de me montrer à moi-même, et de me montrer nu, dans la solitude et son allégresse.¹⁰⁷

Ce qui caractérise, en outre, le théâtre de Genet, c'est la reprise de l'élément de contestation du théâtre bourgeois. Il s'agit d'un élément fondamental aussi dans la dramaturgie lagarcienne où, comme nous le verrons plus loin, l'écrivain propose une critique féroce du théâtre et de la société bourgeoise.

Dans le contexte de la critique sociale de Lagarce, il faut souligner enfin que, parmi les courants les plus influents dans la production en question il y a le Nouveau Roman. Même dans ce cas, il ne s'agit pas d'un véritable mouvement, mais plutôt d'un groupe d'auteurs qui, entre les années Cinquante et Soixante, partagent les mêmes nécessités poétiques. Le but de ces auteurs est celui de renouveler le genre romanesque et ses conventions pour restituer le sentiment de vivre dans « L'Ère du soupçon »¹⁰⁸. Comme le souligne Robbe-Grillet :

À la place de cet univers des « significations » (psychologiques, sociales, fonctionnelles), il faudrait essayer de construire un monde plus solide, plus immédiat. Que ce soit d'abord par leur présence que les objets et les gestes

¹⁰⁵ Genet J., *Comment jouer le Balcon*, dans *Théâtre complet*, Gallimard, Paris, 2002, p. 258.

¹⁰⁶ Cf. Dort B., *Le jeu de Genet*, dans *Théâtre public (1953-1966)*, Seuil, Paris, 1967, pp. 136-144.

¹⁰⁷ Genet J., *Comment jouer « Les Bonnes »*, dans « *Theatre-contemporain.net* ». URL : <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Les-Bonnes-5246/ensavoirplus/idcontent/24094>.

¹⁰⁸ Sarraute N., *L'ère du soupçon. Essais sur le roman* [1956], Gallimard, Paris, 2016.

s'imposent et que cette présence continue ensuite à dominer [...]. Dans les constructions romanesques futures, gestes et objets seront là avant d'être quelque chose. [...] L'œuvre d'art, comme le monde, est une forme vivante : elle est, elle n'a pas besoin de justification. [...] L'art n'obéit à aucune servitude de ce genre, ni d'ailleurs à aucune autre fonction préétablie. Il ne s'appuie sur aucune vérité qui existerait avant lui ; et l'on peut dire qu'il n'exprime rien que lui-même. Il crée lui-même son propre sens.¹⁰⁹

Les caractéristiques principales de ce renouvellement sont le rejet des éléments romanesques traditionnels : les personnages, la notion d'intrigue, le point de vue omniscient, le réalisme moderne... L'expérience dramaturgique de Lagarce réutilise tous ces éléments qui, dans la plupart de ses œuvres, sont dominants, en se liant en particulier à des auteurs tels que Sarraute et Robbe-Grillet.

Nous aurons l'occasion d'approfondir la question de la présence et de l'importance de ces éléments narratifs dans les chapitres suivants. Ce qu'il est intéressant de préciser, pour conclure ce premier chapitre, c'est que Jean-Luc Lagarce semble s'insérer parfaitement dans les mutations littéraires de son temps et que son rapport avec le théâtre de l'absurde et le Nouveau Roman, comme on le verra plus loin, est fondamental pour comprendre la direction de sa dramaturgie. L'engagement critique lagarcien dont nous parlerons tout au long de ce travail se nourrit de toutes les instances culturelles, politiques et sociales qui ont traversé le XXème siècle. C'est seulement à travers la réélaboration de toutes ces suggestions littéraires que le théâtre de Lagarce, naissant du dépaysement de l'individu moderne, trouve sa raison d'être dans une implication esthétique et sociale.

¹⁰⁹ Robbe-Grillet A., *Pour un Nouveau Roman*, Minuit, Paris, 1963, pp. 20-42.

Chapitre II

Jean Luc Lagarce, « un solitaire intempestif »

2.1. Une vie pour le théâtre

« Une fois disparu, Lagarce est apparu »¹¹⁰. Jamais publié de son vivant, Jean-Luc Lagarce est mort le 30 septembre 1995. Malgré sa riche production littéraire – vingt-cinq pièces de théâtre, un livret d’opéra, deux films-vidéo, des récits, un journal intime, un recueil d’articles et beaucoup de matériel inédit¹¹¹ – il n’était connu que comme metteur en scène de pièces théâtrales classiques. Après sa mort, sa notoriété n’a jamais cessé de croître. Il est aussi l’un des auteurs les plus aimés par les troupes amateurs en France et les plus présents dans les cours d’art dramatique, à côté de Koltès, de Valère Novarina et de Michel Vinaver¹¹². Il est traduit en plus de vingt-cinq langues. En 2016, l’un de ses chefs d’œuvre est adapté au cinéma par le cinéaste

¹¹⁰ Vincent J.-P., « Des textes où souffle le vent... », Dobzynski C. (dir.), Jean-Luc Lagarce, « Europe », numéro spécial 969-970, janvier-février 2010., p. 96.

¹¹¹ Les textes inédits de Lagarce sont conservés à l’IMEC (Institut Mémoires de l’édition contemporaine) de Caen (URL : https://portail-collections.imec-archives.com/medias/customer_166/MEDIAS_INTERNET/PDF_ir/LAG364_lagarce_ir_2019-06-07.pdf).

¹¹² Cf. Douzou C. (dir.), *Lectures de Lagarce. Derniers Remords avant l’oubli. Juste la fin du monde*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2011.

canadien Xavier Dolan¹¹³, obtenant le Grand Prix au Festival de Cannes en 2016 et trois Césars en 2017.

Étudiant en philosophie et fondateur de la compagnie théâtrale *La Roulotte* et de la maison d'édition *Les Solitaires Intempestifs*, Lagarce est un auteur polygraphe. Jusqu'à sa mort, il expérimente plusieurs formes d'art dans la recherche constante de formes artistiques novatrices capables de secouer les bases de la forme du drame traditionnel. Lagarce rêvait aussi de devenir romancier, mais il n'y parviendra jamais¹¹⁴. Sa vie entière est dédiée au théâtre, mais sa légitimation et institutionnalisation n'arrivent qu'en 2008. Il entre dans le répertoire de *La Comédie-Française* grâce à la mise en scène de *Juste la fin du monde* par Michel Raskine. En 2007, treize ans après sa mort et à l'occasion de son cinquantième anniversaire, est instituée l'« Année (...) Lagarce ». Ce dernier fut une année complète de manifestations (événements, colloques, mises en scènes) ayant pour but de diffuser la production littéraire d'un auteur énormément sous-estimé.

Ainsi, paradoxalement, la disparition de Lagarce semble avoir fait toute la lumière sur son œuvre. Une œuvre dont, certes, le « langage théâtral était trop en décalage, trop novateur »¹¹⁵, mais qui évidemment n'a pas trouvé immédiatement son metteur en scène. Cette dernière, peut-être, est l'une des clés pour comprendre son insuccès : « Le fait est que les gens ne voyaient pas ces spectacles. Si, ses spectacles avaient été montés de son vivant, peut être que cela aurait fonctionné »¹¹⁶.

Loin d'être exhaustive, et à la lumière de la notion de « paratopie » que l'on a brièvement mentionnée, la présentation qui suit a pour objectif de situer la figure et l'œuvre de Lagarce dans son contexte historique et culturel : démarche fondamentale pour les chapitres suivants qui permettra d'analyser sa production artistique¹¹⁷.

¹¹³ Voir Bivona A., « *Juste la fin du monde* » : un caso studio di traduzione intersemiotica, « Motus in verbo », vol. VIII, 2019, n. 1, pp. 76-87.

¹¹⁴ Pour cette raison, en 2007, Les Solitaires Intempestifs a titré une biographie de Lagarce, écrite par Jean-Pierre Thibaudat, *Le Roman de Jean-Luc Lagarce* (Les Solitaires Intempestifs, 2007).

¹¹⁵ J.-P. Thibaudat, *Le Roman de Jean-Luc Lagarce*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2007, p. 7.

¹¹⁶ Berreur F., *Interview à François Berreur*, juin 2021.

¹¹⁷ Les informations biographiques sur Jean-Luc Lagarce que nous avons recueillies dans ce travail sont tirées du journal de l'auteur ; de la biographie *Lire un classique du XXème siècle : Jean-Luc Lagarce* (Les Solitaires Intempestifs, 2006) avec les contributions de Adam-Maillet M., Boîtier M.-F., Courty Y., Crinquand C., Ryngaert J.-P., Scaringi G. ; du texte *Lagarce, une vie de théâtre* (Les Solitaires Intempestifs, 2020) et du site internet consacré à Jean-Luc Lagarce (Lagarce.net, qui nous

2.1.1. Enfance et formation : l'amour pour la dramaturgie

Je me souviens d'un grand jeune homme à la voix de fausset, au visage singulier qui faisait preuve d'un sens de l'humour dévastateur. [...] C'est de cela dont je suis reconnaissant à la vie : avoir croisé un être simple et secret, s'en souvenir avec tendresse, découvrir un écrivain profond et complexe, s'en faire un ami fidèle et compréhensif. J'espère pouvoir un jour comme Jean-Luc entrer dans la mort les yeux ouverts.¹¹⁸

Loin du bruit de la capitale, Jean-Luc Lagarce voit le jour le 14 février 1957 à Héricourt. Il s'agit d'un petit village français, située dans le département de la Haute-Saône en région Bourgogne-Franche-Comté. Il naît dans une famille de tradition ouvrière et protestante et il est l'ainé de trois enfants. Après plusieurs déménagements, en 1965, sa famille s'installe à Valentigney et les parents de Lagarce commencent à travailler dans une usine Peugeot de Sochaux. Jean-Luc fréquente l'école communale de Valentigney où il rencontre une professeure qui lui transmettra l'amour pour le théâtre. Il se rapproche ainsi de l'écriture avec un poème dédié à sa mère et qui sera récompensée à un concours à l'école. Il commence à écrire aussi ses premiers textes au cours de représentations théâtrales scolaires : à l'âge de treize ans, il compose sa première œuvre – dont le manuscrit est perdu – inspirée à l'émission de télévision « Au théâtre ce soir »¹¹⁹.

avons consulté à la fin du 2017 dans le cadre d'un mémoire de fin d'études sur l'adaptation cinématographique de *Juste la fin du monde* de Lagarce par Xavier Dolan en 2016. Toutefois, nous signalons que le site internet en question – tel que rapporté par Fabula.org – a été supprimé en 2018 à cause de la baisse de la subvention du ministère de la Culture allouée à théâtre-contemporain (URL : https://www.fabula.org/actualites/suppression-annoncee-du-site-consacre-jean-luc-lagarce-lagarcenet_88310.php).

¹¹⁸ Pierre H., « Tout être qui a vécu l'aventure humaine est moi », dans Dobzynski C. (dir.), *Jean-Luc Lagarce*, op. cit., pp. 189-192.

¹¹⁹ Il s'agit d'une émission de télévision, créée en 1966 par Pierre Sabbagh, qui diffusait des pièces de théâtre enregistrées en deux ou trois jours, au cours de représentations publiques au théâtre Marigny, sur les Champs-Élysées, ou parfois au théâtre Édouard-VII. La première pièce de la collection diffusée était *J'y suis j'y reste* alors que la dernière, en 1985, était *Dom Juan ou le festin de Pierre* (*Au théâtre ce soir*, dans « Toutelatele.com ». URL : <https://www.toutelatele.com/au-theatre-ce-soir-44514>).

Au lycée, Lagarce découvre sa passion pour l'écriture en prose et il envoie un roman à Gallimard, qui sera refusé. Dans les mêmes années, Lagarce envoie à Lucien Attoun, pour son répertoire dramatique sur France Culture, quatre pièces de théâtre. Ces textes seront toutefois refusés avec une lettre d'encouragement, mais c'est le début d'une longue collaboration¹²⁰. Comme le souligne Rancillac,

[Lagarce] a eu la chance d'être défendu quand même par quelques personnes, on a parlé de Lucien et Micheline Attoun au Théâtre Ouvert qui l'ont vraiment défendu à bout de bras. Même si c'était des gens chiants, ils lui taillaient un short régulièrement, comme on dit en français mais en même temps ils l'ont aidé énormément.¹²¹

Après son baccalauréat, l'auteur part pour Besançon, où il s'inscrit à la faculté de Philosophie et au *Conservatoire régional d'art dramatique*. Au conservatoire, il suit les cours d'art dramatique de Paul Lerat et rencontre Mireille Herbstmeyer, qui devient son amie pour la vie. Dans ce contexte, le 24 mars 1977, il crée la compagnie théâtrale « La Roulotte » avec Mireille Herbstmeyer, Marie-Odile Mauchamp, Sylvie Simon, Sylvie Combet et Pierre Simon. Toujours en mars 1977, Lagarce commence la rédaction d'un journal intime¹²² qu'il continuera jusqu'à sa mort.

¹²⁰ Dans une émission diffusée sur France-Culture en décembre 1995, Lucien Attoun affirme : « Personnellement, j'ai connu Jean-Luc Lagarce par la poste. Il était encore lycéen lorsqu'il m'a envoyé une pièce qui n'était pas inintéressante, mais pas aboutie. À France-Culture, on a eu un parcours très singulier, très personnel et permanent. La première pièce de Jean-Luc est passée en 1979 dans le répertoire. C'était *Carthage, encore*. Pratiquement toutes ses pièces sont passées à France-Culture » (« Jean-Luc Lagarce auteur – D'un texte à l'autre », Coulisses [En ligne], 14 | Printemps 1996, mis en ligne le 20 mars 2019. URL : <http://journals.openedition.org/coulisses/4693>).

¹²¹ Rancillac F., *Interview à François Rancillac*, juin 2021 (ANNEXE II).

¹²² Le journal, que nous allons approfondir plus loin, est un texte fondamental pour analyser la production littéraire de Lagarce. Il se compose de vingt-trois cahiers publiés après la mort de l'auteur et divisés en deux volumes (Lagarce J.-L., *Journal (1977-1990)*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2007 ; Lagarce J.-L., *Journal (1990-1995)*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2007).

Ses premières pièces (*La Bonne de chez Ducatel* et *Erreur de construction*) se situant en continuité avec le théâtre de Ionesco¹²³ seront mises en scène à *l'Atelier du Marché*, en mai 1977.

En 1978, il travaille à une adaptation libre de l'*Odyssée*, qui sera mise en scène sous le nom d'*Elles disent... l'Odyssée*, où il jouera aussi un rôle en 1979. Il monte *Clytemnestre* la même année et passe une licence de Philosophie. En 1980, Lagarce participe pour la première fois à un enregistrement pour France Culture avec Lucien Attoun et écrit *Voyage de Madame Knipper vers la Prusse orientale*. Il rédige un mémoire de fin d'études ayant pour titre *Théâtre et Pouvoir en Occident*¹²⁴ analysant le rapport entre le théâtre occidental de l'antiquité à ses jours. Ensuite, il envisagera de rédiger une thèse sur « l'esprit de système dans la philosophie de Sade », mais en 1982 il décide de consacrer complètement au théâtre. En effet, en 1980, sous le conseil de Jacques Fornier¹²⁵, *La Roulotte* était devenue professionnelle recevant des subventions des institutions locales et régionales et bientôt du ministère de la Culture. Les subventions n'étaient toutefois jamais suffisantes et, comme le souligne Herbstmeyer, Lagarce

s'est heurté à l'incompétence de l'administration. [...] Moi, je relie ça aussi un petit peu avec sa notoriété, parce que je pense qu'on aurait eu peut-être plus de moyens pour tourner plus, etc. Et en fait cela a un peu freiné la machine, on va dire...¹²⁶

En décembre, il achève *Les Serviteurs*, une pièce qui s'inspire du théâtre de Jean Genet et *Voyage de Madame Knipper vers la Prusse orientale* est présentée dans la salle du Petit Odéon.

¹²³ Le rapport avec Ionesco et avec le théâtre de l'absurde, que nous allons approfondir plus loin, semble une marque distinctive de la première partie de la production de Lagarce. Dans le cas d'*Erreur de construction*, la critique parle d'une « variation ouverte » de *La cantatrice chauve* de Ionesco.

¹²⁴ Ce texte est considéré le premier écrit théorique de Lagarce.

¹²⁵ Metteur en scène et comédien français mort en 2020, il a fondé et dirigé le Théâtre de Bourgogne et pendant quinze ans. Il a également dirigé pendant un an le Théâtre national de Strasbourg.

¹²⁶ Herbstmeyer M., *Interview à Mireille Herbstmeyer*, mai 2021 (ANNEXE I).

À partir de ce moment, Jean-Luc Lagarce commence officiellement sa vie et sa carrière dans et pour le théâtre. Il recueillera aussi un large soutien du Théâtre Ouvert qui encourageait divers auteurs contemporains.

2.1.2. Besançon, Paris et Berlin : trois lieux fondamentaux

La Roulotte s'affirme à Besançon sous la direction de Ghislaine Lenoir et de Jean-Luc Lagarce. Il s'agit d'un moment historique où Lagarce écrit beaucoup et une bonne partie de ses œuvres est mise en scène avec succès. En 1982, à l'occasion de l'inauguration de la petite salle de l'Espace Planoise, Ghislaine Lenoir met en scène *Noce*. Pendant l'été Lagarce achève l'écriture de *Vagues souvenirs de l'année de la peste*¹²⁷ et après sa mise en scène au CDN de Besançon, en 1983, affirme : « Là j'ai su que je faisais du théâtre professionnellement »¹²⁸. Lagarce continue aussi à adapter au théâtre des pièces classiques : en novembre 1982 il met en scène *Phèdre* de Racine.

En 1983, le dramaturge achève l'écriture d'*Histoire d'amour (repérages)*. L'œuvre est mise en scène en juin dans la grande salle de l'Espace Plainoise où Lagarce joue le rôle du Premier Homme. Presque à la même époque « La Roulotte » entre en crise : Ghislaine Leinor quitte la compagnie. François Berreur et Mireille Herbstmeyer resteront au côté de Lagarce jusqu'à la fin. En décembre, Lagarce achève l'écriture de *Hollywood*. En 1984, il met en scène *Préparatifs d'une noce à la campagne* d'après Kafka à l'Espace Planoise. En septembre, il achève l'écriture de *De Saxe, roman* et, en novembre, il met en scène *Les Égarements du cœur et de l'esprit* de Crébillon à l'Espace Plainoise. Une autre pièce de Lagarce, *Les Orphelines*, est mise en scène au Théâtre Ouvert de Paris par Christiane Cohendy.

En mars 1985, Lagarce met en scène *Hollywood* au CDN de Besançon. La mise en scène n'aura toutefois pas de succès et *De Saxe, roman* fut fortement critiqué. Il s'agit d'un moment difficile pour le dramaturge parsemé d'échecs et de

¹²⁷ Dans cette pièce apparaissent pour la première fois les points de suspensions entre parenthèses – (...) – qui deviendront l'une des caractéristiques principales de l'écriture lagarcienne (Cf. Sarrazac J.-P., « Jean-Luc Lagarce, le sens de l'humain », dans Dobzynski C. (dir.), *Jean-Luc Lagarce*, op. cit.).

¹²⁸ Lagarce J.-L., « Retour sur l'écriture », dans Lagarce J.-L., *Juste la fin du monde*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2016, p. 115.

problèmes financiers. Il continue à travailler dur et, en décembre, il achève l'écriture de *L'Exercice de la raison*¹²⁹ et de *Retour à la Citadelle*.

En 1986, Lagarce s'installe définitivement à Paris, même s'il continuera à habiter à Besançon pour une partie de l'année. Il s'agit de la période la plus prolifique pour le dramaturge : il lit beaucoup de livres et regarde de nombreux films. Il écrira beaucoup : journal, lettres, pièces, romans, poèmes. Dans ce contexte, il écrira la première version de *Derniers remords avant l'oubli*, l'une des œuvres lagarciniennes les plus connues aujourd'hui :

Jean Pierre Vincent a monté des textes tels que *Derniers remords avant l'oubli*, c'est un texte de 1987, il l'a monté en 2002 ou 2004. Jean-Pierre Vincent était un grand metteur en scène. Pourquoi il ne l'a pas monté plus tôt ?¹³⁰

En 1987, Lagarce commence une tournée et écrit quelques articles sur le cinéma dans *Libération*, sous le pseudonyme de Paul Dasthré, jusqu'en 1988. Il met en scène *Dommage qu'elle soit une putain* de John Ford à Besançon et à Paris et achève un montage de textes 1957-1987, sous-titré *Et comble d'injustice, les jeunes gens d'aujourd'hui sont plus beaux que nous ne l'étions*. Faute d'argent, le projet ne sera publié qu'en 1992 sous le titre *Les Solitaires Intempestifs*.

L'année 1988 est fondamentale pour Lagarce. Il s'installe à Montparnasse, il obtient une bourse du Centre National des Lettres et il apprend sa séropositivité.

SAMEDI 23 JUILLET 1988 | Paris. 23 h 35.

La nouvelle du jour, de la semaine, du mois, de l'année, comme il était « à craindre et à prévoir » (à craindre, vraiment ?). Je suis séropositif mais il est probable que vous le savez déjà. Regarde (depuis ce matin) les choses autrement. Probable, je sais pas. Être plus solitaire encore, si

¹²⁹ Il s'agit d'une œuvre avec dix-septes personnages et qui personne acceptera. Lagarce récrira la pièce en 1989 avec le titre *Les Prétendants* et aujourd'hui elle est considérée l'un des chefs-d'œuvre du dramaturge.

¹³⁰ Berreur F., *Interview à François Berreur*, juin 2021.

cela est envisageable. [...] Ou bien plutôt tricher, continuer de plus belle, à tricher. Sourire, faire le bel esprit. Et taire la menace de la mort – parce que tout de même... – comme le dernier sujet d'un dandysme désinvolte.¹³¹

Il s'agit d'une nouvelle qui provoque chez l'écrivain un très vif émoi, mais qui était peut-être déjà attendue. En effet, quelques mois avant, dans son journal, Lagarce écrivait avoir pensé à la mort :

DIMANCHE 12 JUIN 1988 | Besançon.

Fin d'après-midi. Ai été malade. Une grippe mal soignée peut-être. Ai songé à la mort. En étais un peu triste, le moins qu'on puisse dire.¹³²

À partir de 1989, Lagarce commence un long traitement à l'AZT. Il s'agit du premier contre le sida en mesure d'évaluer la progression de la maladie. Bien que cette dernière devienne une partie importante de la vie de l'écrivain, il ne voudra jamais se présenter comme un écrivain du sida, en déclarant que « le sida n'est pas un sujet »¹³³.

Lagarce continue à écrire et à travailler comme d'habitude. À Besançon il participe à un atelier d'écriture contemporaine, aux côtés de Philipe Minyana et de Roland Fichet. En outre, il met en scène *Chroniques maritales* de Marcel Jouhandeau à l'Espace Planoise avec une tournée en France. En 1989, il écrit aussi *Quichotte* sous la commande de Charlotte Nessi pour une composition musicale de Mike Westbrook. En juin, il commence à tourner, avec un caméscope, une vidéo qui deviendra un film-vidéo moyen métrage (50'), *Journal 1*. En octobre, il met en scène *Music-Hall* à l'Espace Planoise, qui sera repris à Paris l'année suivante, au jardin d'hiver, à Théâtre Ouvert.

¹³¹ Lagarce J.-L., *Journal (1977-1990)*, op. cit., pp. 373-374.

¹³² *Ivi*, p. 359.

¹³³ Boblet M.-H., *Actualité d'un solitaire intempestif*, « Esprit », n. 1, janvier 2009, p. 27.

En 1990, il obtient la bourse « Villa Médicis hors les murs » qui le conduira à Berlin d'avril début août. Il s'agit d'une étape importante dans la carrière théâtrale de Lagarce : il écrira *Juste la fin du monde*, considérée aujourd'hui comme son chef d'œuvre. Le texte sera toutefois refusé à Paris et, à partir de ce moment, Lagarce cesse d'écrire pour le théâtre pendant deux ans. Il écrira des articles, mais il consacrera la plupart de son temps à taper à la machine son journal intime. Il ne réussira pas dans le projet de recopier son journal mais en confiera la publication à François Berreur.

En 1990, Hans Peter Cloos met aussi en espace *Derniers remords avant l'oubli* au jardin d'hiver à Paris. En outre, Lagarce met en scène *On purge bébé* de Feydeau au CAC de Montbéliard et tourne notamment en Alsace. Le dramaturge sera aussi nommé à la direction du CDN de Besançon : son talent en tant que metteur en scène est évident.

2.1.3. Les dernières années : le succès en tant que metteur en scène

Le point d'orgue de la carrière de metteur en scène de Lagarce sera la mise en scène de *La cantatrice chauve* de Ionesco en 1991. Le succès est grand et l'œuvre sera représentée pendant trois saisons en tournées nationales et internationales. Cette même année, Lagarce réalise le montage de *Journal 1* au Centre international de création vidéo d'Hérimoncourt et met en scène une nouvelle version d'*Histoire d'amour (derniers chapitres)*¹³⁴ avec les mêmes auteurs, ceux de huit ans auparavant et au même endroit. Durant l'été, il met en scène *Conversation chez les Stein sur M.* de Goethe absent et Roland Fichet lui commande un texte sur « le jour de ma naissance » : il écrira *L'Apprentissage*¹³⁵. Il est aussi membre du jury du Diplôme

¹³⁴ Il s'agit d'une œuvre importante dans la dramaturgie lagarcienne, avec *Histoire d'amour (repérages)* qui révèle la propension de l'auteur au roman. En outre, elle contient l'un des leitmotsifs de la production de l'auteur : le sentiment de frustration de la génération de Lagarce par rapport aux générations du passé et la question de l'héritage. Dans son journal, l'auteur écrit : « Cela parlerait d'amour, de la guerre, de la politique. De cette impossibilité que nous avons à faire quelque chose. Cette génération triste » (Lagarce J.-L., *Journal (1977-1990)*, op. cit., p. 63).

¹³⁵ *L'Apprentissage* est le premier de trois récits autobiographiques du recueil *Trois récits*, qui se compose aussi par *Le Bain* et *Le Voyage à la Haye* (Lagarce J.-L., *Trois récits*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2001).

universitaire des métiers du spectacle à Besançon. Après le succès de *La cantatrice chauve* il dirigera aussi un atelier au Théâtre Granit en se consacrant à la mise en scène de textes d'auteurs classiques. Il envisage aussi de mettre en scène *En attendant Godot* de Samuel Beckett.

En 1992, après des collaborations importantes et un partenariat avec le Théâtre Granit, il met en scène *Les Solitaires Intempestifs* au Granit et au Théâtre de la Cité internationale. Pendant cette dernière représentation l'auteur aura un malaise et il sera hospitalisé. La même année il fondera aussi les éditions Les Solitaires Intempestifs avec François Berreur, dont le siège est toujours à Besançon. Le but était de publier des textes inédits écrits par des nouveaux dramaturges : le premier fut *Nuit au cirque* de Olivier Py¹³⁶. À cette époque, Lagarce écrit une autre œuvre importante pour analyser l'aspect de l'engagement dans son théâtre : *Les règles du savoir-vivre dans la société moderne*, une commande sur le « savoir-vivre » du Théâtre Granit.

Les commandes d'écriture deviennent de plus en plus fréquentes en 1993, mais l'écrivain est obligé de refuser à cause de son état de santé. En février de la même année, Lucien Attoun organise à la bibliothèque de Beaubourg une lecture des œuvres de Lagarce et Olivier Py lit des extraits de *Juste la fin du monde*. En mars, il met en scène *Le Malade imaginaire* de Molière au théâtre Granit, qui aura beaucoup de succès avec une tournée nationale. D'ici l'idée d'écrire une pièce pour les acteurs du spectacle : *Nous, les héros* s'inspirant au *Journal de Kafka*. En été, il part pour se reposer à Ouessant. Une autre tournée nationale et internationale de *La cantatrice chauve* consacre son succès.

Les deux dernières années de l'écrivain seront intenses. En 1994, le Théâtre Ouvert lui commande une pièce : *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, qui sera mise en scène par Robert Cantarella et qui, en 1997, reçoit le *Prix du Syndicat de la critique* pour la meilleure création en langue française. En janvier, il met en scène *L'Ile des esclaves* de Marivaux au Théâtre Granit. Le spectacle sera joué en tournée et repris à Paris, au Théâtre de l'Athénée. Pendant une nouvelle

¹³⁶ « C'est une idée un peu poétique, l'idée qu'une maison d'édition est un toit pour les auteurs, et il y avait des auteurs qu'on aimait bien, notamment Olivier Py, qui avait été refusé par les éditeurs, et on lui a dit : 'Écoute, on va créer une maison d'édition pour te publier'. C'est né comme ça » (Berreur F., *Interview à François Berreur*, juin 2021 (ANNEXE III)).

hospitalisation à l'hôpital Cochin, il commence à rédiger le récit *Le Voyage à la Haye*. En même temps, François Le Pillouer, directeur du théâtre national de Bretagne, lui commandera une œuvre : *Le Pays lointain*¹³⁷, qui sera une version longue de *Juste la fin du monde*.

En 1995, il met en scène *La Cagnotte* de Labiche à La Coursive de la Rochelle et puis présente le spectacle en tournée. Toutefois, sa maladie ne lui permettra pas de suivre sa compagnie. En juin, Lucien Attoun lui dédiera une émission télévisée, diffusée aussi sur France Culture début septembre. Le même mois, il achève l'écriture de *Le Pays lointain* et commence les répétitions de *Lulu* d'après Frank Wedekind. Le 30 septembre 1995 il avait prévu de retrouver sa compagnie en tournée, mais il sera hospitalisé la veille à Cochin. Il décède le 30 septembre et, selon ses dernières volontés, ses cendres reposent au cimetière du *Père Lachaise* sous une plaque anonyme. Le décès du Lagarce metteur en scène est annoncé brièvement dans la presse nationale.

2.2. Une dramaturgie de la parole¹³⁸

Au vu d'une analyse globale de la production littéraire lagarcienne, que nous avons menée au cours de trois années de recherche, et compte tenu de l'évolution du parcours dramaturgique de l'auteur et du contexte culturel dans lequel il travaillait, nous pouvons affirmer, de manière générale, que « dire », « mentir » et « se taire » sont les axes majeurs de l'univers poétique lagarcien. Un univers, ce dernier, qui plonge ses racines dans le « retenu », ce qui n'est pas dit, où l'échange linguistique du théâtre traditionnel confine souvent avec l'aphasie.

¹³⁷ Ce texte contient le noyau thématique de son théâtre : l'échec. Lagarce dira : « C'est le récit de l'échec, le récit de ce qu'on voulut être et qu'on ne fut pas, le récit de ce qu'on vit nous échapper. Et la douleur, oui. La douleur, mais encore, peut-être la sérénité de l'apaisement, le regard paisible porté sur soi-même – à quoi bon ? – au bout du compte » (Lagarce J.-L., *Journal (1977-1990)*, op. cit., p.74).

¹³⁸ Les réflexions présentées dans les paragraphes qui suivent ont été résumées, en 2019, dans une communication présentée au Colloque international « Interruzioni e Cesure » organisé par l'Université de Pise (Italie).

Il s'agit d'une considération générale qui prend en compte la totalité des œuvres de Lagarce. Ces dernières partagent des éléments narratifs, discursifs et linguistiques qui restent toujours les « marqueurs stylistiques »¹³⁹ de la production lagarcienne. Il nous semble toutefois restrictif de circonscrire les particularités du langage lagarcien à une direction unique. En effet, l'expérience du dramaturge englobe, digère et retravaille toutes les instances artistiques principales du XXème siècle que Mango a résumé dans son travail¹⁴⁰ : à partir des avant-gardes historiques jusqu'au théâtre postdramatique des années Soixante-dix. D'une manière plus spécifique, la dramaturgie en question semble s'inscrire parfaitement dans le passage linguistique, décrit par Le Pors dans *Le théâtre des voix*¹⁴¹, du théâtre de l'absurde au « théâtre de la parole »¹⁴².

S'il est vrai que le théâtre du XXème siècle s'est caractérisé par une attention particulière à la parole, il est également vrai que cette dernière attention a subi des modifications importantes dans les expériences dramaturgiques de la fin du siècle. Dans les années Cinquante, les personnages de Samuel Beckett et de Ionesco se sont imposés comme le modèle le plus efficace du « rien à dire », mais déjà à partir des années Soixante-dix nous assistons à une inversion de cette tendance. Le langage bloqué et figé dans des formes vides de sens fait progressivement place à une difficulté à dire de nature sociale ou psychologique, se manifestant dans ce qui, en France, sera indiqué, de façon générique¹⁴³, comme le « théâtre du quotidien »¹⁴⁴. Il

¹³⁹ Le terme est ici utilisé dans le sens illustré par Villers : un hyperonyme qui englobe tous les phénomènes formels et sonores qui donnent à un énoncé un style particulier, un caractère saillant ou distinctif. (Villers D., *Marqueurs stylistiques : leur poids dans la définition et la genèse des proverbes*, « Scolia » [En ligne], 31 | 2017, mis en ligne le 09 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/scolia/381>).

¹⁴⁰ Cf. Mango L., *Il Novecento del teatro*, op. cit.

¹⁴¹ Le Pors S., *Le théâtre des voix. À l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2011.

¹⁴² L'étude en question envisage le terme de « voix », à la suite de Bakhtine. Ce terme se lie aux phénomènes relatifs à la polyphonie et, comme le souligne Bakhtine, fait référence à des textes où l'on est capable de reconnaître plusieurs voix qui parlent en même temps, mais où aucune de ces voix émerge sur les autres. Le résultat est une multiplicité des visions du monde qu'on appelle « polyphonie » (Cf. Le Pors S., *Le théâtre des voix*, op. cit.).

¹⁴³ Talbot soutient que la critique théâtrale fait un usage générique de ce terme. Cet usage tend à unifier des écritures différentes en leur donnant le statut d'École. Le théâtre du quotidien, en fait, ne concerne qu'un nombre limité d'auteurs français tels que Deutsch, Foucher, Wenzel et Fiévet qui, autour de 1975, visent à créer un théâtre alternatif. Le théâtre du quotidien désigne un théâtre « de tous les jours » dont le but est de raconter la vie des gens (Cf. Talbot A., *Théâtres du quotidien : enjeux*

est toutefois indispensable de préciser que – même si en apparence il y a des situations qui renvoient au théâtre du quotidien – la dramaturgie de Lagarce va au-delà, en remettant au centre le texte. Comme le souligne Herbstmeyer dans l'interview qu'elle nous a donnée en 2021 :

Lui, il se situe vraiment à un moment où ce qui était à la mode dans les années Quatre-vingt, après Beckett et Ionesco, c'est le courant du théâtre du quotidien. À ce moment-là, à part peut-être Koltès qui est presque contemporain de Lagarce, il y avait peu de théâtre où le texte était vraiment mis en avant. [...] Et Lui, il a essayé de remettre le texte au centre. [...] Lui, son idéal c'est le plateau vide, il y avait très peu d'accessoires dans ses spectacles. Il y avait une esthétique très minimalist, parce que pour lui en fait la vérité était ailleurs, toujours.¹⁴⁵

Brillant interprète de son temps et grand connaisseur du théâtre, nous croyons ainsi que Lagarce s'inscrit à plein titre dans le cadre de toutes les mutations littéraires du XXème siècle, en répondant à toute innovation littéraire de façon tout à fait originale. Pour cette raison, dans les paragraphes qui suivent, nous allons nous concentrer sur la double caractéristique du langage dramaturgique de Jean-Luc Lagarce, fruit des évolutions des années qui précèdent immédiatement son travail d'écrivain de théâtre. Dès le début de son activité de dramaturge, il met en scène de véritables « logo-drames » où la communication entre les personnages est toujours difficile voire même impossible. Le résultat est un drame interrompu ou, tel qu'il est défini par Sarrazac, « avorté »¹⁴⁶. La configuration de cette manière de faire théâtre présente toutefois des caractéristiques différentes, en fonction la période dans laquelle les œuvres se colloquent. Pour cette raison, par rapport à cette partie de notre

politiques et esthétiques, Groupe d'études « La philosophie au sens large » animé par Pierre Macherey, 2005. URL : https://philolarge.hypotheses.org/files/2017/09/23-02-2005_Talbot.pdf.

¹⁴⁴ Cf. Ryngaert J.-P., *Le personnage théâtral contemporain : symptôme d'un nouvel « ordre » dramaturgique*, « L'Annuaire théâtral » 43-44, printemps-automne, pp. 103-112, 2008.

¹⁴⁵ Herbstmeyer M., *Interview à Mireille Herbstmeyer*, mai 2021 (ANNEXE I).

¹⁴⁶ Sarrazac J.-P., « Préface », dans Lagarce J.-L., *Juste la fin du monde*, op. cit., p. 8.

analyse, il s'avère nécessaire d'établir l'existence d'une césure idéale entre ce que dorénavant nous appellerons « première dramaturgie » et « deuxième dramaturgie ».

2.2.1. La phase du « rien à dire »

La première phase dramaturgique concerne, à titre indicatif, les dix premières années de l'activité d'écriture de Lagarce, à partir du moment où, toujours étudiant, il écrit son mémoire sur le rapport entre théâtre et pouvoir en Occident¹⁴⁷ et fonde la compagnie théâtrale « La Roulotte », en 1977. Comme l'a souligné Attoun, qui avait refusé les premières pièces de Lagarce, cette phase s'inspire ouvertement aux auteurs du théâtre de l'absurde. Le dramaturge critiquait largement toute la dramaturgie du XXème siècle et il reconnaissait dans le théâtre de l'absurde la seule grande innovation de son temps. De ce type de théâtre, il admirait principalement le langage novateur et l'économie des instruments¹⁴⁸.

Comme nous l'avons vu auparavant, l'auteur fait ses premiers pas en tant que dramaturge entre la fin des années Soixante-dix et le début des années Quatre-vingt, lorsqu'il écrivait des textes tels que *Erreur de construction* en 1977, *Carthage encore* en 1978, *La place de l'autre* en 1980 et *Les Serviteurs* en 1981. Il s'agit d'œuvres qui, de manière plus ou moins directe, dévoilent les rapports avec leurs sources littéraires et, d'une manière plus spécifique, avec des auteurs tels que Ionesco, Beckett, mais aussi Genet. Comme le soulignent Bonnier et Sermon, si en 2007¹⁴⁹,

C'est *La Cantatrice chauve* qu'a choisi de reprendre
François Berreur quand il s'est agi de faire revivre quelque
chose de la mémoire et du geste de Lagarce-metteur en

¹⁴⁷ La dissertation, considérée le premier texte théorique de l'écrivain et titré *Théâtre et Pouvoir en Occident* (Les Solitaires Intempestifs 2011), a pour objectif de relire l'histoire du théâtre en Occident, à partir de la Grèce antique jusqu'aux dramaturges de l'après-guerre. Le fil rouge est le pouvoir : dans quelle manières les diverses formes de théâtre négocient-elles avec l'expression du pouvoir politique ? Le texte est divisé en cinq chapitres : le théâtre grecque, le théâtre médiéval français, l'âge classique française, le théâtre à l'italienne et le théâtre européen du XXème siècle.

¹⁴⁸ Comme nous le verrons plus tard, Lagarce critiquait toutefois aux auteurs de l'absurde le rapport à l'italienne avec le spectateur. Ce dernier était une convention utile pour les avantages financières, mais en même temps elle était un frein en termes d'innovation.

¹⁴⁹ C'est-à-dire pendant l'« Année (...) Lagarce », à l'occasion du cinquantième anniversaire de l'auteur.

scène, c'est en effet que, trente ans plus tôt, en 1977, Lagarce-auteur choisissait de faire son entrée dans le monde de l'écriture dramatique sous les auspices du texte de Ionesco.¹⁵⁰

Le premier texte de Lagarce est ainsi une véritable « variation ouverte »¹⁵¹ de *La cantatrice chauve*. Lagarce s'inspire de cette œuvre, récupérant les éléments narratifs et structurels les plus importants : le ton tragi-comique, le langage bloqué et la communication impossible entre les personnages, l'absurdité du discours et la crise des personnages¹⁵², l'absence d'une véritable intrigue et la rupture de l'illusion scénique¹⁵³. Les cinq personnages sur scène semblent dialoguer, mais l'échange est actif et la présence de certains *qui pro quo* disséminés dans le texte produisent un effet comique. Dans l'une des premières scènes nous assistons, par exemple, à l'échange suivant :

MONSIEUR AUGUSTE HERUT. – C'est la vie, madame.

MADAME SOPHIE NOTIOR. – À qui le dites-vous.

MONSIEUR AUGUSTE HERUT. – Mais, à vous, madame.¹⁵⁴

Ce malentendu, qui se répète plusieurs fois tout au long du texte, donne vie à une interruption en termes de communication. Cet extrait nous permet toutefois de réfléchir aussi sur ce que l'on pourrait définir une volonté de s'émanciper du texte de Ionesco : Lagarce semble surmonter l'élément inquiétant de l'absurde, en visant à

¹⁵⁰ Bonnier A., Sermon J., « À propos, et *La Cantatrice chauve* ? », op. cit.

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² Nous remarquons, en particulier, ce que Abirached a défini comme une répétition de phrases et des noms de manière obsessionnelle. Une pratique qui contribue à mécaniser les personnages en crise (Voir Abirached R., *La crise du personnage dans le théâtre moderne* [1978], Gallimard, Paris, 1994). Dans le cas de Lagarce, la pièce commence ainsi : « Mon mari s'appelait Albert, il est mort à la guerre ; mon fils s'appelait Albert, il est mort à la guerre, pas la même ; mon père s'appelait Albert, il est mort à la guerre ; son père s'appelait Albert, il est mort à la guerre ; le père de mon mari s'appelait Albert, il est mort à la guerre, pas la même... » (Lagarce J.-L., *Théâtre complet I*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2011, p. 19).

¹⁵³ « Si la mise en scène de cette pièce est bien faite, un coup de sonnette devrait retentir en coulisse et madame Eda Tristesse devrait entrer » (Lagarce J.-L., *Théâtre complet I*, op. cit., p. 22).

¹⁵⁴ Lagarce J.-L., *Théâtre complet I*, op. cit., pp. 24-25.

provoquer le rire. Pour ce faire, comme l'ont déjà souligné quelques critiques, l'auteur de *Erreur de construction* joue avec l'usage ordinaire de la parole, en relexicalisant des expressions figées et en leur donnant un nouveau sens et élan à l'intérieur de la conversation. Ainsi,

s'amusant des rituels ordinaires de la parole, l'écriture tend aussi à leur rendre corps. Dans cette optique, l'auteur relexicalise un certain nombre d'expressions figées, en les faisant prendre au mot par ses locuteurs. [...] Il ne s'agit plus, ici, de manifester l'absence de sens des phrases les plus banales, mais bien, au contraire, de leur redonner du sens dans la conversation, en travaillant à la confusion du sens propre et du sens figuré.¹⁵⁵

Les personnages sont exclus du mécanisme qui règle ce jeu linguistique mis en relief par les deux critiques. La conséquence la plus évidente est qu'il ne se comprennent pas, en interrompant la pièce plusieurs fois : la mimesis aristotélique est ainsi brisée¹⁵⁶. L'effet comique qui en dérive semble toutefois masquer un malaise bien plus profond : les protagonistes parlent, mais ils sont bloqués à l'intérieur du drame. Ils n'ont ni la possibilité de renverser leur position initiale ni de trouver une véritable conclusion.

Les mêmes mécanismes sont présents dans *Carthage, encore*, une œuvre théâtrale qui, malgré sa brièveté, est riche de références intertextuelles. Écrit en 1978, le texte semble se rattacher principalement à Beckett et, d'une manière spécifique, à *En attendant Godot* (1952) et à *Oh les beaux jours* (1963). Tout au long du texte, il y a en fait des références à un bus qui n'arrive jamais mais que tout le monde attend¹⁵⁷

¹⁵⁵ Bonnier A., Sermon J., « À propos, et *La Cantatrice chauve* ? », op. cit, p. 156.

¹⁵⁶ Nous citons la conclusion du texte, où Madame Notior affirme : « Si vous ne dormez pas encore, il est temps de vous préciser que tout ceci n'est que fiction. Évidemment » (Lagarce J.-L., *Théâtre complet I*, op. cit., p. 45).

¹⁵⁷ « Et les autres sont restés à attendre cet autobus qui ne venait pas et qui ne viendra jamais [...] Et les gens attendaient et il ne venait pas. Et les gens commençaient à comprendre qu'il ne viendrait jamais. Et pendant des jours et des jours ils sont restés là, et ceux qui voulaient convaincre les autres restaient aussi, parce que personne, absolument personne ne voulait laisser sa place dans la file » (Lagarce J.-L., *Théâtre complet I*, op. cit., p. 56).

et au sable risquant de tuer les protagonistes. Ces derniers, de la même manière que Winnie, « enterré jusqu’au-dessus de la taille dans le mamelon »¹⁵⁸, resteront indifférents jusqu’à la fin. La dimension interrompue du langage, dans cette œuvre, est encore plus significative parce que sa conséquence la plus immédiate – à la même manière des œuvres plus tardives – est la tragédie et, en définitive, la mort. Enfermés dans une cathédrale, dans un contexte postapocalyptique, qui évoque ce que Née appelle « l'espace politique d'un gouvernement totalitaire »¹⁵⁹, les quatre protagonistes tentent de gagner du temps, en se racontant des histoires et en élaborant des plans pour sortir. Ils finiront par se disputer et le sable qui menace de les tuer continuera à envahir l'espace, sans aucune chance de survie. Ce qui nous semble intéressant à souligner c'est que la condition des personnages se reflète sur leur langage. Comme le souligne Sermon :

Dans l’écriture de Lagarce, l’incertitude qui affecte en profondeur les énonciateurs n’est autre que celle de leur position au sein même de la parole : ce sont des identités qui ont du mal à affirmer leur place et à trouver leur équilibre – tant dans le rapport incertain qu’elles entretiennent avec leurs propres mots que dans l’économie générale des échanges.¹⁶⁰

Même dans ce cas, l’incertitude qui caractérise l’énonciation des locuteurs ne fait que produire des hésitations, des interruptions affectant gravement le déroulement de l’action. Cette architecture du drame contribue à l’émergence dans la dramaturgie de Lagarce, au niveau thématique et linguistique, ce que nous pourrons définir comme un certain « fatalisme lagarcien ».

Pour approfondir brièvement cette question, nous nous appuierons toutefois sur une autre pièce : *Les Serviteurs*, un autre texte-variation se liant à *Les bonnes*

¹⁵⁸ Beckett S., *Oh les beaux jours* [1963], Minuit, Paris, 2019, pp. 9-10.

¹⁵⁹ Née L., « Jean-Luc Lagarce : du poids de l’héritage aux traces incertaines ou comment remédier à l’insoutenable inconvénient d’être né », dans Douzou C. (dir.), *Lectures de Lagarce*, op. cit., p. 34.

¹⁶⁰ Sermon J., « L’entre-deux lagarcien: le personnage en état d’incertitude », dans AA.VV., *Problématiques d’une œuvre*, Colloque de Besançon, tome I, Les Solitaires intempestifs, Besançon, 2007, p. 66.

(1947) de Jean Genet. Dans cette œuvre, écrite en 1981, émergent les instances principales de la dramaturgie en question : la métathéâtralité, la crise de la mimesis, déjà mentionnée par rapport aux œuvres précédentes, et de la fable. Toutefois, c'est surtout d'un point de vue structurel et linguistique que ce texte est fondamental pour enrichir cette analyse. Il en ressort, en fait, un thème qui sera prépondérant dans la plupart des œuvres de l'auteur. Les critiques soulignent comme dans *Les Serviteurs*,

l'auteur invente un théâtre où chacun joue, rejoue sa place, au moment même où il prend la parole : la plupart du temps, les drames ont déjà eu lieu, les faits sont irrévocables, mais tout reste à raconter ; ce qui importe vraiment, c'est ce qu'on en dit, et comment on le dit.¹⁶¹

La question de l'inéluctabilité du destin se lie aux œuvres de Racine. S'inspirant au théâtre de cet auteur, dont Lagarce adaptera *Phèdre* en 1982, le dramaturge met en scène des personnages déjà condamnés et incapables de communiquer. Ils sont suspendus entre un besoin continu de dire et la difficulté douloureuse de se dévoiler. Comme Phèdre, « atteinte d'un mal qu'elle s'obstine à taire »¹⁶², se console en confessant ses péchés dans le secret des bras de Œnone, ainsi les personnages de Lagarce, emprisonnés dans le même « silence inhumain »¹⁶³ de l'héroïne racinienne, tentent et, en même temps, échouent. Cette condition existentielle rejoaillit sur un langage qui en devient l'indicateur le plus important. En ce sens, l'ouverture de la pièce confiée à la Cuisinière nous semble particulièrement significative :

LA CUISINIÈRE –. Ce que je veux dire... ce que je voulais dire... Moi... « à la fin »... « en fin de compte »... Nous devions rester ici... Ne plus jamais, en quelque sorte, en sortir, s'en sortir... s'égarer de là, s'évader aussi... (Elle sourit.) Rester à la cuisine, ou l'office... s'y enfermer, y

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² Racine J., *Phèdre* [1677], Gallimard, Paris, 1995, p. 12.

¹⁶³ *Ivi*, p. 24.

séjourner... cloitrée... s'y complaire... (Elle sourit.)
« Restez-ici ! ».¹⁶⁴

Les phrases hésitantes, l’alternance des temps verbaux et l’emploi de l’imparfait¹⁶⁵ nous donnent une sensation de claustrophobie et, surtout, l’impression que tout a été déjà décidé. Cet aspect narratif de la temporalité est particulièrement important pour introduire la deuxième partie de cette réflexion, où nous verrons comment le rien à dire se transforme progressivement en une difficulté à dire.

2.2.3. La phase de la « difficulté à dire »

L’incipit de *Les Serviteurs* contient en germe les caractéristiques principales de ce que l’on appelle la « maturité dramaturgique » de Lagarce¹⁶⁶. Cette dernière révélera, en fait, comment certains éléments narratifs employés dans la jeunesse artistique de l’auteur se concrétisent pleinement dans un théâtre tout à fait original. Un théâtre qui, toujours influencé par ses sources, se révèle capable de réélaborer ses modèles, pour devenir finalement un *unicum* dans le panorama européen contemporain.

Comme nous l’avons anticipé plus haut, les résultats de la dernière phase de la dramaturgie de Lagarce semblent se situer dans le filon du « théâtre du quotidien », mais le résultat par rapport à ce dernier est totalement différent. Si dans les pièces que nous avons mentionnées dans les paragraphes précédents, il était possible de parler de langage interrompu, en tant que dévoilé, de n’importe quel échange communicatif entre locuteurs, dans cette nouvelle phase nous sommes confrontés à une intention totalement différente. Les échanges communicatifs se transforment progressivement en une tentative de communiquer. Cette dernière cache

¹⁶⁴ Lagarce J.-L., *Théâtre complet I*, op. cit., p. 183.

¹⁶⁵ Selon les études de linguistique littéraire, l’imparfait « marque la coïncidence avec un repère énonciatif situé dans le passé ». Par conséquent, l’alternance entre présent et imparfait met en relief cet écart temporel plongeant la narration à la limite entre ce qui s’est déjà passé et ce qui est en train de passer (Cf. Maingueneau D., Philippe G., *Exercices de linguistique pour le texte littéraire*, Nathan Université, Paris, 2002).

¹⁶⁶ Selon le metteur en scène Jean-Pierre Vincent, la maturité dramaturgique de Lagarce commence avec *Les Prétendants*, une œuvre qui fut mise en scène par Vincent au Théâtre de la Colline de Paris en 2003. (Cf. Diaz S., « L’action mise en crise dans *Les Prétendants* », dans AA.VV., *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, op. cit., pp. 29-39).

toutefois en soi l'idée d'échec : la communication entre les personnages s'enfonce ainsi dans le non-dit et confine souvent avec l'aphasie. Par conséquent, le non-dit, le « retenu », devient le cœur de la maturité du dramaturge français qui – surtout dans les pièces liées au « cycle du fils prodigue »¹⁶⁷ – se révèle l'atout de l'œuvre lagarcienne tout entière. Une œuvre qui, comme le souligne Py dans la préface au premier volume du journal de Lagarce, fait de son cheval de bataille « l'impossibilité de dire »¹⁶⁸.

Afin de parler de cette nouvelle phase, il nous semble indispensable de renvoyer brièvement à l'une des dernières pièces de l'écrivain : *Juste la fin du monde*, écrite en 1990 entre Berlin et Paris, et publié posthume en 1995. Un homme de trente-quatre ans rentre chez lui, après une absence de douze ans, pour « annoncer... dire... seulement dire... »¹⁶⁹ à sa famille sa mort imminente. L'histoire se déroule un dimanche et se construit autour d'interactions difficiles entre les personnages, que nous pourrons diviser en énonciateur (le protagoniste) et co-énonciateur (les membres de la famille)¹⁷⁰. Contrairement à ce que le protagoniste annonce dans le prologue, le protagoniste sera celui qui se tait, celui qui prononce « à peine deux ou trois mots »¹⁷¹ alors que sa famille dirige l'énonciation.

La parole n'est toutefois jamais efficace et même les sujets qui sont présentés en tant que locuteurs partagent une incapacité finale de communiquer. En ce sens, Talbot parle de « *ethos* du personnage lagarcien »¹⁷² et de sa manière de « se tenir sur le seuil, au bord de sa propre présence et du drame »¹⁷³. Les monologues, les

¹⁶⁷ Le cycle comprend les pièces *Juste la fin du monde* (1990), *J'étais dans ma maison...* (1994), *Le Pays lointain* (1995) et *Retour à la citadelle* (1984). (Sarrazac J.-P., « De la parabole du fils prodigue au drame-de-la-vie », dans AA.VV., *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, op. cit., p. 272).

¹⁶⁸ Py O., « Préface », dans Lagarce J.-L., *Journal (1977-1990)*, op. cit., p. 14.

¹⁶⁹ Lagarce J.-L., *Théâtre complet vol. III*, op. cit., p. 208.

¹⁷⁰ En linguistique, dans le cadre de l'énonciation, nous distinguons trois positions : d'énonciateur, de co-énonciateur et de non-personne. Entre les deux premières il existe une relation de différence et d'altérité. Enonciateur et co-énonciateur sont à la fois solidaires et opposé (Cf. Mainguenaud D., *Linguistique pour le texte littéraire*, Nathan Université, Paris, 2004).

¹⁷¹ *Ivi*, p. 57.

¹⁷² Talbot A., « L'épanorthose : de la parole comme expérience du temps », dans AA.VV., *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, op. cit., p. 255.

¹⁷³ *Ibid.*

dialogues et les soliloques scendent une pièce privée de toute forme de didascalie, où la tragédie est toujours sur le point de s'accomplir, mais rien ne se passe vraiment.

Dans une juxtaposition complexe des scènes et des parties, on arrive ainsi à ce que Sarrazac définit un « échec dramaturgique »¹⁷⁴. L'échec de la structure dramaturgique trouve immédiatement écho dans l'échec des intentions du protagoniste et déclarées dans le prologue : de grandes actions prévues – rentrer chez soi, annoncer sa propre mort, régler les comptes avec le passé – et aucune accomplie. L'action se réduit ainsi à un simple échange verbal entre les personnages, qui se révélera, à son tour, infructueux avec une parole vitrifiée, tissée de lieux communs, stéréotypes et erreurs, qui ne permettront ni la compréhension ni la communication ultime entre les protagonistes. À la fin de la journée, Louis partira sans avoir rien dit.

La tragédie de *Juste la fin du monde* s'accomplit ainsi dans le silence. Dans l'échec d'un langage qui s'organise par incises et par parenthèses, par césures et reformulations anaphoriques et éphoriques interrompant sans cesse l'énonciation. Notre auteur s'éloigne ainsi du théâtre traditionnel et met en scène un non-langage qui se fonde sur des procédés linguistiques et des éléments rhétoriques sélectionnés. Parmi ces derniers, nous citons notamment la figure de style de l'épanorthose reproduisant dans le texte un « mouvement singulier de la parole »¹⁷⁵. Ainsi nous sommes confrontés à une parole qui, comme l'a pour la première fois remarquée Talbot, est :

À peine prononcée, déjà repentante, revenant aussitôt sur ses pas dans le vain espoir d'en effacer les traces ou d'en corriger la trajectoire. Inquiète des effets de son avènement, la parole se fait à la fois Ulysse et Pénélope : détissant sa toile à mesure qu'elle en noue les fils, elle multiplie les « stations intermédiaires », reformulations, gloses, incises et diffracte le présente de l'énonciation jusqu'à implosion.¹⁷⁶

¹⁷⁴ Sarrazac J.-P., « Préface », dans Lagarce J.-L., *Juste la fin du monde*, op. cit., p 13.

¹⁷⁵ Talbot A., « L'épanorthose : de la parole comme expérience du temps », op. cit., p. 256.

¹⁷⁶ *Ibid.*

L'épanorthose, que nous allons approfondir plus loin, est un élément linguistique qui apparaît déjà en 1980 avec *Voyage de Madame Knipper vers la Prusse Orientale*, mais seulement dans cette œuvre, il devient la traduction rhétorique plus précise de l'écart entre dit et non-dit.

Comme le souligne Brun, entre expansion et contraction, la langue exhibe ses possibilités et utilise concessions, modifications et corrections¹⁷⁷. Pavis, dans *Le Théâtre contemporain*, parle de « tuilage » pour décrire ces mouvements de la phrase : « Il y a tuilage lorsqu'un fragment de texte reprend ou est repris par un autre, chaque avancée nouvelle se fondant sur les acquis précédents et servant ensuite d'appui aux prochains ajouts, comme un toit de tuiles »¹⁷⁸. Ces stratégies, aptes en théorie à renforcer la communication, ont comme résultat paradoxal de mettre en évidence le « caractère aléatoire »¹⁷⁹ de l'énonciation.

Le recours insistant aux actes linguistiques des formes de politesse nous semble, en ce sens, significatif et un indicateur du malaise des personnages qui les conduira, en définitive, à se taire¹⁸⁰. Tous les protagonistes se rendront, ainsi, face aux inévitables difficultés de communication, en déclarant de ne pas avoir les mots pour exprimer une opinion ou un sentiment. Cela sera évident lorsque Louis tentera d'annoncer à sa famille sa propre mort, en disant « je ne trouve pas les mots »¹⁸¹. Dans l'épilogue, il admet son échec définitif :

LOUIS. – Ce que je pense
(et c'est cela que je voulais dire)
C'est que je devrais pousser un grand et beau cri
[...],

¹⁷⁷ Cf. Brun C., *Jean-Luc Lagarce et la poétique du détour : l'exemple de Juste la fin du monde*, « Revue d'histoire littéraire de la France », vol. 109, n. 1, 2009, pp. 183-196.

¹⁷⁸ Pavis P., *Le théâtre contemporain*, Nathan, Paris, 2004, p. 192.

¹⁷⁹ Brun C., « Jean-Luc Lagarce et la poétique du détour : l'exemple de *Juste la fin du monde* », op. cit., p. 193.

¹⁸⁰ Les formes de politesse sont, en fait, dominées par l'« affirmation d'une non appartenance à la même sphère de réciprocité » (Mainguenaud D., *Linguistique pour le texte littéraire*, op. cit., p. 23). Ces mécanismes règlent surtout la relation entre Louis et Catherine, le seul personnage en dehors de la famille. Lorsqu'elle s'adresse à Louis, elle alterne le *tu* et le *vous*, en imposant un cadre incertain à leurs échanges mais en soulignant aussi leur distance.

¹⁸¹ Lagarce J.-L., *Théâtre complet vol. III*, op. cit., p. 230.

Hurler une bonne fois,
Mais je ne le fais pas,
Je ne l'ai pas fait.¹⁸²

Le « grand et beau cri » de Louis – peut-être un écho pasolinien¹⁸³ – nous rappelle ainsi le cri souvent associé à la naissance. Le premier, parmi les moyens que nous avons à notre disposition, pour communiquer notre présence dans ce monde : la preuve tangible d'y être.

Dans l'épilogue de *Juste la fin du monde*, cet élément narratif devient ainsi extrêmement symbolique. À la fin d'un drame, où les flots de paroles des personnages était le fil rouge, l'étouffement de tout élan vital – le cri, le seul geste authentique – représente peut-être métaphoriquement la mort, l'annulation d'une existence, le non-être et la fermeture-mort définitive du drame.

Cette brève réflexion, qui a pris en considération à titre d'exemple seulement quelques œuvres lagarciniennes, nous semble fondamentale pour reconstruire le parcours dramaturgique de Lagarce-auteur. Il est aussi utile pour introduire les chapitres suivants. Ce qui ressort du premier écrit au dernier – parus respectivement en 1977 et en 1995 – semble une évolution qui suit, en grandes lignes, l'évolution du théâtre européen du XXème siècle, avec la présence d'éléments d'originalité qui font de Jean-Luc Lagarce l'un des auteurs les plus intéressants et expérimentaux de la fin du siècle. En particulier, c'est ce que nous avons appelé la « phase de la difficulté à dire » qui donne vie à la partie la plus originale de sa production littéraire. Dans cette dernière phase, le langage privant le texte à n'importe quel glissement métaphorique ou métalinguistique, s'organisera par césures et reprises. Ces dernières compromettront le drame jusqu'à l'implosion de ce dernier, jusqu'à l'interruption de la tragédie, qui finalement s'accomplira dans le silence.

¹⁸² *Ivi*, p. 279.

¹⁸³ Dans *La religione del mio tempo*, Pier Paolo Pasolini écrivait : « Avrei voluto urlare, e ero muto » (Pasolini P.P., *La religione del mio tempo*, [1961], Garzanti, Milano, 2015). L'admiration de Lagarce pour l'auteur était bien connue au point que les critiques remarquent que les noms des deux protagonistes de *Derniers remords avant l'oubli* – Pierre et Paul – se configurent en tant qu'un hommage à l'écrivain italien.

2.3. Le palimpseste lagarcien

L’art de la mémoire construit le modèle d’une bibliothèque imaginaire. Des livres n’y côtoient pas des livres, mais des fragments discursifs d’autres fragments discursifs, des énoncés d’autres énoncés [...]. La mémoire contextuelle, celle qui fait le livre, l’œuvre, le discours comme totalité cohérente, coexiste avec une mémoire intertextuelle et une mémoire pragmatique qui dispersent non seulement le discours, mais ses éléments mêmes, qui fragmentent jusqu’à la phrase et aux mots.¹⁸⁴

L’on parle de « bibliothèque mentale » parce que le livre est l’un des instruments d’activation de la mémoire. Comme le souligne Charles, dans ce sens, le livre peut être considéré comme « lieu d’accueil, réceptacle de la mémoire des hommes », « l’une des formes les plus achevées de conservation de la mémoire d’une collectivité par l’imprimé »¹⁸⁵.

Dans le cas de Lagarce, le parcours individuel et artistique de notre auteur est fortement alimenté par les lectures, les films, les chansons qu’il a rencontrées tout au long de sa vie. Même si son cas n’est pas unique, nous sommes convaincus qu’il vaut la peine de s’arrêter brièvement sur ce sujet. Depuis la (re)découverte de la dramaturgie de Lagarce, l’un des aspects les plus soulignés par rapport aux textes de l’auteur est en fait l’intertextualité. Si cette notion est fondamentale pour caractériser l’univers lagarcien tout entier, elle sera aussi importante dans le cadre de notre analyse de l’implication esthétique et sociale de l’auteur pour tracer les connexions entre Lagarce et d’autres auteurs et pour vérifier la direction de la dramaturgie en question.

Nous avons déjà remarqué le lien indissoluble entre le dramaturge et des écrivains tels que Ionesco, Beckett, Genet et d’autres pionniers de la littérature du

¹⁸⁴ Charles M., *Introduction à l’étude des textes*, Seuil, Paris, 1995, pp. 79-91.

¹⁸⁵ Seckel R.-J., *Livre et mémoire*, « Revue de la BNF », 2015/3, n. 51, pp. 3-5. URL : <https://www.cairn.info/revue-de-la-bibliotheque-nationale-de-france-2015-3-page-3.htm>.

XXème siècle. Les influences littéraires de la production lagarcienne ne s'arrêtent toutefois ni à cette période ni exclusivement à la littérature. À partir des premiers colloques dédiés à l'auteur, dans le cadre de l'« Année (...) Lagarce », de nombreuses études ont souligné la présence de plusieurs artistes et textes à l'intérieur et à côté de l'œuvre lagarcienne. Comme le souligne Berreur dans l'interview qu'il nous a donnée en 2021 :

Tout son théâtre est lié à cette idée de quelqu'un qui écrit avec la connaissance de ce que l'homme a pensé dans l'Occident et pas seulement. Il n'y a pas beaucoup d'influence asiatique, mais quand même le rapport à l'Occident est très fort. Il écrit en connaissant tout ce que l'homme a écrit et pensé depuis l'écriture. Il fait du théâtre et il savait tout ce que l'homme avait écrit, enfin tout ce qui nous est resté en mémoire.¹⁸⁶

Pour cette raison, Sarrazac parle de « ce que Gérard Genette appellerait le 'palimpseste' lagarcien : présence, implicite ou explicite, discrète ou manifeste, du texte d'autres écrivains dans celui de Lagarce »¹⁸⁷. La liste des auteurs chers à Lagarce est longue et a été dressée de manière exhaustive – même si « elle n'est nullement close »¹⁸⁸ – par Naugrette. Parmi les influences les plus importantes dans le domaine littéraire, elle cite : Sophocle, Euripide et Racine parmi les plus anciens ; Ionesco, Labiche, Crébillon, Beckett, Shakespeare, Tchekhov, Genet, Lorca, Duras, Koltès parmi les plus modernes. Il s'agit bien évidemment de dramaturges, mais aussi de romanciers. Comme nous l'avons déjà souligné auparavant, Lagarce rêvait de devenir romancier : la dimension romanesque est ainsi très forte dans sa dramaturgie et parmi ses sources nous citons notamment : Proust, Balzac et les sœurs Brontë.

¹⁸⁶ Berreur F., *Interview à François Berreur*, juin 2021 (ANNEXE III).

¹⁸⁷ Sarrazac J.-P., *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, dans « Fabula.org ». URL : https://www.fabula.org/actualites/lagarce-dans-le-mouvement-dramatique_22855.php.

¹⁸⁸ Naugrette C., « Lagarce palimpseste », dans Dobzynski C. (dir.), *Jean-Luc Lagarce*, op. cit., p. 193.

L'influence du cinéma est prépondérante aussi dans son œuvre, surtout par rapport à des réalisateurs tels que Truffaut, Godard et Bergman. Berreur précise que :

[Lagarce] c'est quelqu'un qui connaît complètement l'histoire du cinéma et je crois que c'est l'une des grandes forces de Lagarce par rapport au contemporain, parce que dans ses textes il y a des auteurs comme Ionesco, Beckett ou Genet, mais il y a aussi l'idée de comment on regarde le théâtre aujourd'hui en sachant que le public connaît le cinéma. C'est un auteur qui va au cinéma et qui connaît le cinéma de la fin du XXème siècle, donc dans son rapport à l'écriture il est nourri aussi de l'écriture cinématographique.¹⁸⁹

En outre, en 1983, notre dramaturge dédiera une œuvre entière à l'univers cinématographique de Hollywood, intitulée *Hollywood* et riche de références aux acteurs et artistes de son époque.

Connaitre les noms de la bibliothèque de Lagarce, ses lectures, la musique et les artistes qu'il aimait et les films qu'il regardait n'est pas une tâche si difficile : en fait, l'auteur note scrupuleusement toutes ces informations dans son journal intime, dès les premières pages¹⁹⁰. Mais quels sont les textes qui habitent vraiment les œuvres de Lagarce ?

¹⁸⁹ Berreur F., *Interview à François Berreur*, juin 2021 (ANNEXE III).

¹⁹⁰ Pour donner une idée de la richesse du corpus des sources lagarciniennes, nous citons les notations du premier année (1977) du *Journal* : *India Song* de Duras, *Pierrot le fou* de Godard, *La mort de Danton* de Buchner, Musique de *Jules et Jim*, *Casanova* de Fellini, *Polonaise* de Chopin, *Don Quichotte* de Cervantes, *Le Baladin du monde occidental* de Synge, *Jour de fête* de Tati, Ronsard, Camus, Hölderlin, le théâtre de Euripide, *Network* de Lumet, *L'une chante, l'autre pas* de Varda, *L'Enfant* de Vallès, Jacques Vingler, *La Communion solennelle* de Féret, *La Dentellière* de Goretta avec Hupper, Jacques Boulin, *Journal d'un écrivain* de Virginia Woolf, *Casse-pipe* de Céline, *Poésies* de Clement Marot, *Senso* de Visconti, Emmanuelle Daull, *Week-end* de Godard, *Trois femmes* d'Altman, *La Divine Comédie*, Schubert, *Les chiens aboient* de Truman Capote, *Nietzche* de Halévy, *More* de Barbet Schroeder, *Chaines conjugales* de Mankiewicz, Katerine Mansfield, *Valentino* de Ken Russel, Frank v. de Durrenmatt, *Le rapport dont vous êtes l'objet* de Havel, *Providene* de Resnais, *Cet obscur objet du désir* de Brunel, *Conte d'hiver*, *L'Homosexuel ou la Difficulté de s'exprimer* et *Eva Péron* de Copi, *Le Marin de Gibraltar* de Duras, *John and Mary* de Peter Yates, *Actes sans paroles* de Beckett, « *Pièces parlées* » et *Introspection* de Handke, *Surveiller et Punir* de Foucault, *Le roi se meurt* de Ionesco, *Vie devant soi*, *La chandelle verte* de Jarry, *Hamlet*, *Une journée particulière*

Nous pouvons distinguer trois cas, où le rapport avec d'autre œuvres se présente de façon directe, à travers la citation directe ; à travers l'allusion, en jouant avec le lecteur et ses connaissances dans le domaine littéraire ; et enfin, de façon entièrement indirecte. Pour ce qui concerne les citations intégrales, un cas frappant est celui de *La Bonne de chez Ducatel*. Publié en 1977, dans ce texte le dramaturge insère une citation intégrale de *Le Capital* de Karl Marx pour réfléchir sur le rapport entre les serviteurs et les maîtres, qui sera très récurrent dans l'œuvre de Lagarce.

Ensuite, parmi les références évidentes, mais pas si directes comme dans le cas de la citation, nous citons des œuvres telles qu'*Erreur de construction* et de *Les Serviteurs*, de *Vagues années de l'année de la Peste*, où l'auteur s'inspire manifestement à Ionesco, à Genet, à Defoe en révélant presque ouvertement la filiation de l'œuvre dans le cadre de l'intertextualité¹⁹¹ à travers des allusions constantes tout au long du texte.

Enfin, il y a aussi des cas où les sources du dramaturge ne ressortent pas ouvertement de son œuvre : ils deviennent plutôt des échos, des références moins manifestes qui entretiennent un rapport de dérivation. Nous citons, par exemple, le cas de *Juste la fin du monde*, où l'architexte, comme le remarque Sarrazac, est la parabole du fils prodigue¹⁹² ; ou encore le cas de *Carthage, encore* où, comme nous le verrons dans la dernière partie de notre travail, l'on peut remarquer la présence discrète du *Décaméron* de Boccace, de *La Pitié de Dieu* de Jean Cau et de *Huis-clos* de Sartre.

Pour donner une idée de la complexité de la transtextualité qui concerne les textes de Lagarce, nous citons finalement le cas de *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, publiée en 1995. Dans cette pièce, il y a cinq femmes qui, selon les critiques, renvoient à *Trois sœurs* de Tchekhov mais qui, selon l'auteur lui-même, peuvent :

de Scola, *Chêne et Chien* de Queneau, Les Beatles, *Annie Hall*, *Histoire de la folie* de Foucault, *Repérages* de Soutter, *Céline et Julie vont en bateau* de Rivette, *Pourquoi pas !* de Coline Serreau (Lagarce J.-L., *Journal (1977-1990)*, op. cit., pp. 25-30).

¹⁹¹ Cf. Genette G., *Palimpsestes. La Littérature au second degré* [1982], Seuil, Paris, 1992.

¹⁹² Sarrazac J.-P., « De la parabole du fils prodigue au drame-de-la-vie », op. cit., p. 272.

s'appeler aussi Électre, Chrysothémis, Iphigénie, Clytemnestre et la femme captive, la Troyenne. [...] Et encore, c'est pareil, toujours pareil, Olga, Macha, Irina et Natalia Ivanova, celle-là qu'on n'aime pas, et la vieille Anfissa, épuisée par le labeur. [...] Et les sœurs anglaises, les Brontë, à se jeter les romans à la tête, la névrose dans la lande et le frère, dévoré par la folie, la dégénérescence du corps et de l'âme, le poids trop lourd qu'on voulut lui faire porter, le frère idéal endormi dans sa petite chambre du haut, celle sous les toits, dominant la vallée, toujours la même histoire, l'ai dit déjà.¹⁹³

Cet extrait de l'œuvre, tiré du synopsis, écrite par Jean-Luc Lagarce lui-même, nous donne des informations précieuses pour comprendre l'univers lagarcien. Il est utile pour analyser la complexité de la transtextualité de l'œuvre à laquelle il se réfère, en nous montrant aussi comment les connexions entre l'auteur et ses sources ne sont pas aléatoires, mais toujours conscientes. Lagarce nous livre le laboratoire du substrat littéraire et artistique de son œuvre : une réélaboration continue et complexe qui réside à la base de son travail, faisant de chaque pièce un enchevêtrement fascinant.

Comme le souligne Naugrette, le palimpseste lagarcien est toutefois double et, dans cet aspect, réside son originalité. L'intertextualité en question ne concerne pas seulement les connexions établies avec d'autres auteurs, mais aussi avec l'œuvre de Lagarce lui-même. Elle est :

À la fois extérieur et intérieur, centripète et centrifuge. Il fonctionne par rapport à des emprunts aussi bien externes qu'internes, hétérogènes qu'homogènes – on pourrait presque dire ici hétérodiégétiques et homodiégétiques. Il s'inscrit d'une part, au sein d'un espace littéraire et artistique

¹⁹³ Lagarce J.-L., *Synopsis – J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, dans « Théâtre Contemporain.net ». URL : <https://www.theatre-contemporain.net/textes/Jetais-dans-ma-maison-et-jattendais-que-la-pluie-vienne-4/genese/idcontent/1868>.

délimité par les connaissances, les lectures et les expériences esthétiques de Lagarce, de l'autre, dans le réseau intertextuel de ses propres œuvres. L'écriture ne cesse de recopier elle-même¹⁹⁴.

Recopier les autres et se recopier soi-même semble ainsi le mouvement de l'écriture lagarcienne. L'auteur « n'a pas écrit des pièces, il a écrit une œuvre : cette idée ici qu'un texte se lie à l'autre, il y a une évolution d'écriture, les thématiques se recoupent »¹⁹⁵. Les réécritures des œuvres de l'auteur sont, en fait, nombreuses : nous pensons, par exemple, aux deux versions d'*Histoire d'amour – Histoire d'amour (repérages)* et *Histoire d'amour (derniers chapitres)* ; les deux versions de *Nous, les héros* dont la deuxième version est « sans père » ; ou encore le cas de *Juste la fin du monde* incorporée dans l'écriture de *Le Pays lointain*, qui est une version plus longue et complète par rapport à la précédente.

Ce mouvement où la présence des autres œuvres se mêle à la présence du soi est, à notre avis, la caractéristique la plus authentique de la dramaturgie en question. L'un des éléments les plus révolutionnaires de son œuvre qui, comme nous le verrons plus loin, fait partie d'un projet plus vaste : un projet testamentaire d'un auteur exclu du « canon » de son temps.

¹⁹⁴ Naugrette C., « Lagarce palimpseste », op. cit., p. 195.

¹⁹⁵ Berreur F., *Interview à François Berreur*, juin 2021 (ANNEXE III).

Chapitre III

La (non) réception

3.1. « La météore Lagarce » : la réception médiatique

Le rapport avec le monde de l'art et du théâtre ne fut jamais facile pour le Lagarce écrivain : les réflexions confiées à son journal, au cours desquelles l'auteur ne cesse de souffrir pour ce qu'il considère un véritable échec¹⁹⁶, le démontrent. Les dynamiques de cet « échec » – que nous indiquerons comme l'un des causes principales de l'implication esthétique et sociale du théâtre de Jean-Luc Lagarce – seront examinées dans le quatrième chapitre de cette première partie. Par conséquent, il s'avère maintenant nécessaire de passer brièvement en revue les réactions par rapport à son travail dans la presse et dans le milieu théâtral dans lequel il travaillait.

Pour ce qui concerne la presse, nous pouvons organiser les réactions à la production lagarcienne en trois moments particuliers : les articles parus durant la vie de l'écrivain, les articles parus à la mort de l'écrivain et les articles écrits quelques années après sa mort.

¹⁹⁶ Cf. Lagarce J.-L., *Journal (1977-1990)*, op. cit.

La réputation de Lagarce en tant qu'homme de théâtre fut toujours discutée. Le dramaturge écrivait ses premiers textes lorsqu'il était encore étudiant à Besançon, il envoyait ses pièces à Lucien Attoun et ses romans à Gallimard, mais il n'arrivait jamais à s'imposer dans le milieu théâtral sans grande difficulté. Ses œuvres furent toutefois progressivement acceptées dans l'espace théâtral proche de lui : « C'est le temps de tapuscrits, des mises en espaces et des lectures, sur les ondes de France Culture ou de la Radio Suisse Romande »¹⁹⁷. Il faut toutefois souligner que « de cela, la presse ne rend compte que très occasionnellement et toujours succinctement »¹⁹⁸.

C'est pourtant en 1982 que, à l'occasion de la mise en scène du tapuscrit de *Voyage de Madame Knipper vers la Prusse orientale* par Jean-Claude Fall au Petit Odeon, la presse découvre Lagarce pour la première fois. Raymonde Temkine écrit un article sur le spectacle dans la revue littéraire « Europe », en soulignant le travail remarquable du metteur en scène et des acteurs qui avaient adapté un « poème un peu flou »¹⁹⁹ d'un « nouvel auteur qui a eu de la chance mais il méritait qu'on s'attache ainsi à le servir »²⁰⁰. Malgré cette présentation, qui juge négativement l'écriture de Lagarce, le nom de l'auteur commence toutefois progressivement à faire ses apparitions dans la presse.

Les critiques et les journalistes ne seront toutefois pas indulgents et, dans un premier temps, le metteur en scène sera critiqué pour ses adaptations de pièces d'auteurs classiques : nous citons notamment les commentaires par rapport à sa mise en scène « simplificatrice »²⁰¹ de Crébillon ou, en 1986, à l'adaptation de *Dommage qu'elle soit une putain* de Ford ou Le Quotidien du Médecin parle d'un « désastre prétentieux » et de « cirque médiocre »²⁰².

En général, nous pouvons remarquer que Lagarce recevait ce traitement tant lorsqu'il adaptait ses pièces que lorsqu'il adaptait les textes d'autres auteurs. Les motivations qui se cachent à la base de ce refus se relient à notre sujet et à la question de l'implication. En effet, Jacques Vingler unit le rejet lagarcien au fait que l'auteur

¹⁹⁷ Adam-Maillet M. (dir.), *Lire un classique du XXème siècle : Jean-Luc Lagarce*, op. cit., p. 58.

¹⁹⁸ *Ibid.*

¹⁹⁹ Revue « Europe », octobre 1982.

²⁰⁰ *Ibid.*

²⁰¹ Adam-Maillet M. (dir.), *Lire un classique du XXème siècle : Jean-Luc Lagarce*, op. cit. p. 58.

²⁰² *Le Quotidien du médecin*, mai 1987.

avait une place – bien que marginale – dans le théâtre des années Quatre-vingt, mais que le public n’était ni le public professionnel « plutôt brechtien à l’époque, ni par celui plus traditionnel du théâtre bourgeois. On reproche donc à Lagarce, même si cela n’est pas formulé directement, son absence d’engagement politique ou son intellectualisme »²⁰³. Toutefois, ce manque d’intellectualisme souligné par Vingler semble entrer en contraste avec d’autres commentaires à l’œuvre de Lagarce qui, au contraire reprochaient à l’auteur un excès d’intellectualisme. En 1992, le Figaroscope soutient que « Il est néanmoins bon que ce genre de spectacles très intellectuels existent (à condition qu’ils restent minoritaires) »²⁰⁴.

Seulement dans les deux dernières années de sa vie et de sa carrière dans le monde du théâtre, Lagarce connaît un succès presque unanime par rapport à sa carrière de metteur en scène. Le point de rupture se passe avec l’adaptation de *La cantatrice chauve* de Ionesco et de *Le malade imaginaire* de Molière. Pour ce qui concerne sa production personnelle, le succès – bien que toujours mitigé – n’arrive qu’en 1994, lorsqu’il adapte avec sa compagnie théâtrale *Les règles du savoir-vivre dans la société moderne*, dont on apprécia surtout la performance de Mireille Herbstmeyer. La même réaction se produit avec *J’étais dans ma maison et j’attendais que la pluie vienne* adaptée par Robert Cantarella.

Lorsque le dramaturge meurt, le 30 septembre 1995, la presse française parle brièvement de son travail de metteur en scène, mais ne dit presque rien à propos de ses pièces. Les journalistes reconnaissant son talent avec prudence, sans excès. La plupart des articles qui lui sont dédiés ont été publiés quelques jours plus tard. Libération donne la nouvelle de la mort de Lagarce le 3 octobre 1995, en parlant de la « mort intempestive » de l’auteur qui « jeudi soir répétait à Besançon *Lulu* de Wedekind »²⁰⁵. Le même jour, Le Figaro rappelle brièvement sa carrière de metteur en scène et cite ses pièces – « plus d’une quinzaine, où revenaient comme des thèmes récurrents le manque d’amour, la difficulté d’aimer, le désarroi des mal-aimés »²⁰⁶. L’Est Républicain parle aussi du « brillant metteur en scène » jetant « des lumières

²⁰³ Adam-Maillet M. (dir.), *Lire un classique du XXème siècle : Jean-Luc Lagarce*, op. cit., p. 59.

²⁰⁴ *Ibid.*

²⁰⁵ *Libération*, mardi 3 octobre 1995.

²⁰⁶ *Le Figaro*, mardi 3 octobre 1995.

extrêmes qui suscitaient et traquaient l'intelligence, captaient le regard, éclairaient nos inquiétudes, forçaient l'émotion pour, au final, offrir ce plaisir beau, lumineux et douloureux du théâtre »²⁰⁷. Enfin, l'Humanité publie un article le 4 octobre : juste dix lignes soulignant que « ainsi s'allonge tous les jours la liste des artistes et intellectuels touchés par le fléau »²⁰⁸.

Il s'agit de commémorations à un homme qui avait dédié toute sa vie au théâtre. La glorification d'aujourd'hui était toutefois lointaine. Mais s'il est vrai que le talent de metteur en scène de Lagarce était reconnu lorsqu'il était encore vivant par son entourage, il est aussi vrai que le même talent fut reconnu par le grand public seulement deux ans avant sa mort.

C'est ainsi que, à partir du 1995, l'intérêt pour l'œuvre de Lagarce connaît un succès étonnant. Soudain, les spectacles intellectuels et les poèmes flous étaient devenus fascinants et nombreux sont ceux qui décident d'adapter les pièces de l'auteur. En 1997, trois metteurs en scènes adaptent Lagarce : Stanislas Nordey et Joël Jouanneau adaptent *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* alors que Oliver Py monte *Nous, les héros*. La presse parle de plus en plus de ces spectacles et ne craint pas de définir Lagarce une véritable « révélation »²⁰⁹. C'est à la suite de ces mises en scène que Lagarce devient de plus en plus un auteur universellement reconnu. C'est surtout la langue de Lagarce qui fascine la critique et, par conséquent, le public²¹⁰.

En 1997, Le Quotidien du médecin qui, quelques années auparavant, parlait de désastre, glorifie un « grand écrivain » et la « beauté d'une écriture qui bouleverse »²¹¹. La Tribune parle de *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* comme d'un « chef-d'œuvre »²¹², mais le bouleversement le plus

²⁰⁷ *L'Est républicain*, mardi 3 octobre 1995.

²⁰⁸ *L'Humanité*, mercredi 4 octobre 1995.

²⁰⁹ Cf. Adam-Maillet M. (dir.), *Lire un classique du XXème siècle : Jean-Luc Lagarce*, op. cit.

²¹⁰ « Ce qui a fait le succès de Lagarce c'est que, petit à petit, quand on a monté ces textes, il a eu un grand succès. On constate qu'on ne le comprenait pas quand on lisait ses textes, mais que quand ils étaient en scène, le public non seulement comprenait tout, mais était très touché. [...] Dix ans après son décès c'est le public qui a reconnu la théâtralité et les mises en scènes ont connu un succès incroyable. C'est donc le public, le spectateur et les critiques du spectacle qui ont fait sa reconnaissance » (Berreur F., *Interview à François Berreur*, juin 2021 (ANNEXE III)).

²¹¹ *Le Quotidien du médecin*, mars 1997.

²¹² *La Tribune*, avril 1997.

évident est réservé à *Juste la fin du monde*. Refusée par le comité de lecture en 1990, cette pièce représentait pour Lagarce l'un de ses plus grands échecs. Toutefois, en 2000, lorsque Joël Jouanneau décide de l'adapter au Théâtre de la Colline, le succès est grand. La presse la définit comme une « pièce admirable » et *Le Figaro* compare sa langue à la langue de Racine²¹³. Ensuite, en 2001, *Le Pays lointain* est adapté par François Rancillac au Théâtre de la Tempête et *L'Humanité* écrit : « Au ciel du théâtre, Jean-Luc Lagarce a gagné sans faillir toute sa place »²¹⁴. À propos de cette mise en scène, dans l'interview qu'elle nous a donnée en 2021, Rancillac a souligné :

Le spectacle était vraiment réussi et, du premier jour au dernier jour, on a refusé du monde. La presse était là, du *Figaro* à *L'Humanité*, de la gauche à la droite, le spectacle a été encensé et les gens en sortaient en chialant, vraiment en chialant. Et des gens me disaient : « Je m'aperçois que je n'ai jamais rien compris à ce théâtre. Je me suis pris ça en pleine gueule. Merci ». Comme si les gens comprenaient enfin...²¹⁵

Beaucoup de critiques commencent ainsi à se rendre compte de l'erreur. Jean-Pierre Leonardini dans *L'Humanité* écrit : « J'avoue à ma honte, n'avoir vraiment découvert Lagarce, poète dramatique, qu'à titre posthume, grâce à des gens comme Jouanneau, Nordey, Pierre, Rancillac à présent »²¹⁶. La même année, François Berreur présente au Festival d'Avignon le spectacle *Le Rêve de la veille*, qui se composait d'une pièce *Music-Hall* et de deux monologues tirés des récits *Le Bain* et *Le Voyage à la Haye*²¹⁷. À cette occasion, Lagarce est défini par la presse comme « enfant du siècle qui a rejoint Bernard Marie Koltès au panthéon des grands dramaturges de ces dernières années »²¹⁸. C'est finalement la consécration du théâtre

²¹³ Cf. Adam-Maillet M. (dir.), *Lire un classique du XXème siècle : Jean-Luc Lagarce*, op. cit.

²¹⁴ *L'Humanité*, février 2001.

²¹⁵ Rancillac F., *Interview à François Rancillac*, juin 2021 (ANNEXE II). Version orale.

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ Cf. Berreur F., *Le Rêve de la veille*, dans « Théâtre-contemporain.net ». URL : <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Le-Reve-de-la-veille/ensavoirplus/>.

²¹⁸ *La Tribune*, juillet 2001.

de Lagarce de la part de la presse. Le langage du dramaturge, qui était difficile et hermétique, est devenu sublime.

La confirmation définitive de son succès arrive en 2003 avec les mises en scène de *Les Prétendants* de Jean Pierre Vincent au Théâtre de la Colline, qui obtient le prix de la critique ; en 2004 lorsque le même metteur en scène monte *Derniers remords avant l'oubli* à l'Odéon et à TNS. Cette dernière pièce est comparée par Fabienne Darge de *Le Monde* à *La Cerisaie* de Tchekhov²¹⁹ ; et, enfin, avec une nouvelle mise en scène de Jouanneau de *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* à Bussang et puis à Paris, au théâtre de la Cité internationale. La presse reconnaît ainsi le théâtre de Jean-Luc Lagarce, « qu'il a laissé une œuvre considérable dont on commence juste à prendre la mesure »²²⁰.

3.2. « Une fois disparu, est apparu »²²¹ : les réactions dans le milieu théâtral

Profession du défunt ? « Metteur en scène ». Tandis que la préposée écrit, Christine Rouillaux murmure : « Ajoutez auteur dramatique ». Elle ajoute. L'auteur aura toujours le dernier mot.²²²

C'est Christine Rouillaux²²³ qui annonçait le décès de Lagarce à la mairie de son arrondissement. Cet épisode lié à la mort de l'écrivain s'inscrit dans la même ligne des commentaires toujours contrastants que nous avons relevés dans les articles de presse. De plus, cet extrait nous donne clairement l'idée d'une « reconnaissance qui ne s'est faite que tardivement »²²⁴ non seulement du côté de la presse, mais aussi du côté du milieu dans lequel le dramaturge travaillait. Quel est le rapport entre le

²¹⁹ *Le Monde*, février 2004.

²²⁰ *Télérama*, février 2004.

²²¹ Vincent J.-P., « Des textes où souffle le vent... », op. cit., p. 96.

²²² Thibaudat J.-P., *Le roman de Jean-Luc Lagarce*, op. cit., p. 10.

²²³ Une avocate, mariée à François Berreur, qui deviendra proche de Lagarce et qui rédigera son testament.

²²⁴ Jolly G., « En guise d'introduction : problématiques d'une œuvre », dans AA.VV., *Problématiques d'une œuvre*, op. cit., p. 24.

dramaturge et le contexte où il écrit et met en scène ses pièces ? Pour répondre à cette question, nous esquisserons brièvement les observations les plus importantes des artistes, critiques, comédiens qui travaillaient avec Lagarce.

Pour parler des réactions dans le milieu théâtral face à la mort de Lagarce et à sa glorification posthume et pour comprendre les relations de travail ou même affectives entre le dramaturge et d'autres auteurs, comédiens, metteurs en scène, il faut inévitablement partir de Lucien Attoun, que nous avons déjà mentionné au cours de cette première partie. Comme le souligne Sarrazac, « l'histoire du théâtre de Jean-Luc Lagarce est liée à celle du Théâtre Ouvert et de ses deux animateurs, Lucien et Micheline Attoun »²²⁵. En particulier, cette dernière représentait pour l'auteur une figure quasi maternelle : dans son journal, Lagarce l'appelle « Attounette, ma seconde maman »²²⁶. En 2010, la revue « Europe » publie deux brèves lettres, qui montrent bien ce que, à la lumière des articles de presse analysés, l'on pourrait définir un véritable « paradoxe lagarcien ». Micheline Attoun écrit :

C'est en janvier 2003 que vous m'avez fait du chagrin pour la première fois. Vous étiez mort depuis huit ans. C'était au théâtre de la Colline, le soir de la première des *Prétendants*. Devant le tonnerre d'applaudissement qui éclata à la fin du spectacle, j'eus envie de pleurer. Quoi ! Il avait fallu toutes ces années et votre disparition pour que votre théâtre rencontre enfin un tel succès populaire ! Que n'étiez-vous là pour partager avec nous !²²⁷

C'est ainsi que, seulement huit ans après sa mort, Lagarce rencontre le succès « populaire ». À ce propos, Attoun raconte que l'écrivain considérait son théâtre « inefficace » au milieu de ses « succès audimat » de metteur en scène. La lettre de Micheline est accompagnée aussi d'une lettre de Lucien Attoun, qui en citant

²²⁵ Sarrazac J.-P., « Introduction », in Attoun L., Attoun M., « Au quêteur malicieux. Deux lettres à Jean-Luc Lagarce », dans Dobzynski C. (dir.), *Jean-Luc Lagarce*, « Europe », op. cit., p. 35.

²²⁶ Lagarce J.-L., *Journal (1977-1990)*, op. cit.

²²⁷ Sarrazac J.-P., « Introduction », in Attoun L., Attoun M., « Au quêteur malicieux. Deux lettres à Jean-Luc Lagarce », dans Dobzynski C. (dir.), *Jean-Luc Lagarce*, « Europe », op. cit., p. 35.

Cocteau – qui répondait à qui lui reprochait une vie dissolue et le mettait en garde contre l'enfer et la perte du paradis « ça m'est égal. J'ai des amis dans les deux endroits » – admet : « Alors, gardons les pieds sur terre et je vous le dis en vérité, cher Jean-Luc, très cher Jean-Luc, le quêteur malicieux que vous étiez a beaucoup d'amis sur terre désormais ! »²²⁸.

Tous ceux qui étaient proches de Lagarce semblent ainsi conscients du parcours difficile de l'auteur et du paradoxe qui s'est vérifié après sa mort. François Rancillac, qui nous a raconté de l'époque où il voulait mettre en scène les textes de l'auteur, révèle : « Personne ne l'en voulait, on le disait sans arrêt : c'est illisible, c'est ennuyeux, il n'y a pas de personnages, il ne se passe rien, il ne finit pas ses phrases. Et je pense que Jean-Luc devait tout entendre »²²⁹.

Colette Godard, critique spécialiste de théâtre, souligne :

Il a eu tant de mal à se faire entendre comme metteur en scène, même comme auteur. Son talent n'était pas en cause, il était reconnu dans et par la profession, mais les portes s'ouvraient rarement. Sans aucun doute il en a souffert, et la question se pose comme elle se posait alors. Pourquoi ? La faute à sa discrétion ? Mais les textes, ils étaient là, disponibles. Ils ne semblaient pas, comme ceux de Bernard-Marie Koltès « appartenir » à Patrice Chéreau. On peut avancer qu'ils appartenaient uniquement à leur auteur tant ils étaient proches de lui.²³⁰

Dans cet extrait, Godard met aussi en relief la proximité entre Lagarce et Koltès, que beaucoup de critiques ont remarquée. Ce qui nous semble toutefois intéressant de souligner – et qui d'après notre étude semble commune à de nombreuses personnes qui entouraient Lagarce – c'est l'idée de la part de l'écrivain que son succès serait posthume. Oliver Py, qui souligne comment le refus de l'auteur

²²⁸ *Ivi*, p. 38.

²²⁹ Rancillac F., *Interview à François Rancillac*, juin 2021 (ANNEXE II).

²³⁰ Godard C., « Portrait par Colette Godard », dans Adam-Maillet M. (dir.), *Lire un classique du XXème siècle : Jean-Luc Lagarce*, op. cit.

« jette une ombre terrifiante sur notre organisation culturelle »²³¹, reconnaît aussi que Lagarce a inventé sa postérité « de manière testamentaire, ingénieusement »²³². Il s'ajoute ainsi un autre élément qui nous aide à la construction du parcours dramaturgique de l'auteur : il n'y a pas seulement une perception mais aussi une sorte de projet artistique, élaboré par l'écrivain lui-même, afin d'éluder son échec définitif. Une idée, cette dernière, confirmée aussi par François Berreur, qui souligne comme dans Lagarce il y a toujours une prétention, une ambition littéraire : « Il disait que si on écrit c'est pour s'inscrire dans l'histoire de la littérature ou, du moins, dans l'histoire du théâtre. De son vivant il écrivait quand-même pour la postérité »²³³.

La comédienne Elizabeth Mazev, en septembre 2005, se rappelant de sa collaboration avec Lagarce, utilise le mot « prophétie » :

Jean-Luc est mort depuis dix ans. Qui peut le croire ? Il est un des auteurs français les plus joués dans son pays, ses œuvres sont traduites dans plusieurs langues. Sa prophétie s'est réalisée. Ceux qui le méprisaient l'adulent. Comment ne pas l'imaginer riant sous cape de ce revirement tellurique ?²³⁴

La prophétie de Lagarce semble s'être ainsi réalisée. L'auteur l'avait-il prévu ? A-t-il employé des stratégies littéraires, linguistiques, stylistiques pour accomplir son but ? Nous examinerons de plus près cette question dans le chapitre suivant de notre travail, où nous avancerons l'idée d'un lien entre ce projet de l'écrivain et son implication littéraire.

Pour conclure cette partie, nous citons Jean-Pierre Thibaudat qui, à propos du testament de Lagarce – qu'il appelle « un grand manitou de la disparition »²³⁵ – souligne :

²³¹ Py O., « Préface », dans Lagarce J.-L., *Journal (1977-1990)*, op. cit., pp. 11-14.

²³² *Ibid.*

²³³ Berreur F., *Interview à François Berreur*, juin 2021 (ANNEXE III).

²³⁴ Mazev E., « Potrait par Elizabeth Mazev », dans Adam-Maillet M. (dir.), *Lire un classique du XXème siècle : Jean-Luc Lagarce*, op. cit.

²³⁵ Thibaudat J.-P., *Le roman de Jean-Luc Lagarce*, op. cit., p. 10.

Tu n'avais rien oublié. Et dans de précautionneuses parenthèses, tu avais ajouté, poli jusqu'au bout de ta vie : « (ces volontés sont les plus importantes pour moi et elles doivent être respectées sans que personne puisse se sentir blessé dans sa propre sensibilité) ». Rien. Rien que l'œuvre. Posthume déjà de ton vivant.²³⁶

3.3. La consécration de Lagarce en Europe

En termes de réception, il semble intéressant de mentionner brièvement la reconnaissance publique de l'œuvre de Lagarce en Europe. En accord avec les textes de presse que nous avons analysées, la consécration de l'auteur en dehors des frontières françaises semble inévitablement passer par l'Italie et par les mises en scène de Luca Ronconi, en 2009.

Après des mises en espace de Barbara Nativi, réservées à un public restreint²³⁷, la réception du dramaturge en Italie n'a lieu qu'en 2009 et presque exclusivement par le biais du théâtre. Ronconi mettra en scène Lagarce au Piccolo Teatro de Milan, où il était directeur artistique. Il dirigera la mise en scène de *Juste la fin du monde* alors que confiera l'adaptation de *Les Prétendants* à Carmelo Rifici, un jeune metteur en scène qui a adapté « una farsa tragicamente attuale che smaschera il gioco delle parti di un gruppo di funzionari della cultura »²³⁸. Après le succès obtenu en France, le but de Ronconi était d'introduire l'écrivain français dans le milieu théâtral italien. Quand bien même les adaptations de Lagarce en Italie ont ouvert la voie à la traduction de quatre textes²³⁹ par Franco Quadri, publiées ensuite

²³⁶ *Ibid.*

²³⁷ Cf. Fuoco E., *Luca Ronconi metteur en scène de Lagarce : la langue contre l'image*, « Skén&graphie » [En ligne], 5 | 2018, mis en ligne le 01 janvier 2019. URL : <http://journals.openedition.org/skenegraphie/1525>.

²³⁸ Francabandiera R., *Entretien avec Carmelo Rifici e Luca Ronconi*, Klpteatro, marzo 2009. URL : <http://www.klpteatro.it/jean-luc-lagarce-oggi-franco-quadri-carmelo-rifici>.

²³⁹ Lagarce J.-L., *Teatro I: Ultimi rimorsi prima dell'oblio, Giusto la fine del mondo, I pretendenti, Noi, gli eroi*, a cura di F. Quadri, introduzione di J.-P. Thibaudat, Ubulibri, Milano, 2009.

par Ubulibri²⁴⁰, nous constatons que le dramaturge est toujours inconnu par le grand public et que les reprises de *Juste la fin du monde* ou d'autres œuvres ont été rares. Cette étape a toutefois représenté un moment important dans la diffusion de Lagarce en Europe qui, grâce à l'intérêt d'un metteur en scène du calibre de Ronconi, a dépassé les frontières nationales.

Contrairement aux intentions de Ronconi²⁴¹ et malgré la publication des œuvres traduites par Quadri dans un volume unique, le dramaturge français n'obtient toutefois pas un succès constant dans le temps. Nous analyserons ainsi brièvement le contexte de traduction italienne de Franco Quadri, qui semble négliger la dimension littéraire de l'œuvre au profit de la dimension théâtrale. Ensuite, nous prendrons en considération les mises en scènes de Ronconi et de Rifici au Piccolo Teatro de Milan²⁴².

3.3.1. Les traductions de Franco Quadri

Bien que traduites par Franco Quadri, qui jouit d'une grande réputation en Italie, les œuvres de Lagarce n'ont pas, sauf exception, suscité une attention particulière dans le pays. À l'exception des traductions en question, il y a seulement deux autres traductions par Gioia Costa en 2013²⁴³, et aujourd'hui le dramaturge n'est connu que comme metteur en scène par un créneau bien précis dans le domaine théâtral.

Bien que les traductions de Quadri n'aient pas ouvert la voie à une grande phase de traductions en Italie, il est toutefois intéressant d'analyser leur entrée en Italie d'un point de vue exclusivement théorique et, d'une manière spécifique, du point de vue de la réception. Tout d'abord, le premier élément à souligner est que la traduction de quatre pièces de Lagarce n'est arrivée en Italie que pour des raisons

²⁴⁰ Maison d'édition fondée en 2007 à Milan.

²⁴¹ Le metteur en scène déclare que porter Lagarce en Italie était une opération éditoriale ainsi que théâtrale (Cf. Ronconi L., *Perché ho scelto questi due testi*, dans « Theatre-contemporain.net ». URL : <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Ipretendenti/ensavoirplus/idcontent/14193>).

²⁴² Dans le cadre de notre recherche, la collaboration avec le Teatro Piccolo di Milano a été une étape précieuse pour étudier l'œuvre de Lagarce en Italie. Nous avons, en fait, eu la possibilité de visionner les vidéos des spectacles, d'accéder aux archives du théâtre et de consulter les entretiens avec les metteurs en scène et les comédiens.

²⁴³ Lagarce J.-L., *Music-Hall. Del lusso e dell'impotenza*, Cronopio, Napoli, 2013.

exclusivement théâtrales. Dans le domaine de l'approche sociologique développée à partir des années Quatre-vingt avec les *Translation Studies* ayant pour objet l'ensemble des relations qui permettent à un texte d'être traduit et de circuler²⁴⁴, il nous semble intéressant d'analyser le processus allant de la sélection à la réception de textes destinés à entrer dans le répertoire d'une culture donnée.

L'importance du rôle de la traduction dans l'histoire culturelle d'un pays n'est pas à sous-estimer. La circulation des textes joue un rôle déterminant dans la construction des répertoires nationaux. Au-delà de la simple importation de textes dans un processus de transfert linguistique et culturel, la traduction devient un instrument à travers lequel s'enrichir d'un point de vue culturel et, surtout, en termes d'innovation : en ce sens, elle ne peut pas être entendue seulement comme passage d'une langue à l'autre, mais surtout comme processus ou ensemble d'actions ayant pour objet d'introduire et d'orienter une production culturelle dans une culture étrangère²⁴⁵.

Dans le cas particulier des rapports entre Italie et France, les relations et les échanges entre les deux pays, surtout dans le domaine littéraire, sont très forts. Malgré la présence d'un modèle anglophone dominant, ils sont très vivants aujourd'hui encore²⁴⁶. Dans le cas de l'entrée du théâtre de Lagarce dans la scène théâtrale italienne, il est intéressant de souligner que la traduction est liée à des questions de prestige. Comme le soulignent Heilbron et Sapiro :

Les fonctions de la traduction sont multiples : instrument de médiation et d'échange, elle peut aussi remplir des fonctions politiques ou économiques, et constituer un mode de légitimation, dont tant les auteurs que les médiateurs peuvent être les bénéficiaires.²⁴⁷

²⁴⁴ Heilbron J., Sapiro G., *La traduction littéraire, un objet sociologique*, « Actes de la recherche en sciences sociales », n. 144, 2002, pp. 3-5. URL : <https://www.cairn.info/revue-actes-de-la-recherche-en-sciences-sociales-2002-4-page-3.htm>.

²⁴⁵ Cf. Varvaro A., *Prima lezione di filologia*, Roma-Bari, Laterza, 2012.

²⁴⁶ Podeur J., *La pratica della traduzione. Dal francese in italiano e dall'italiano al francese*, Liguori, Napoli, 2002.

²⁴⁷ Heilbron J., Sapiro G., *La traduction littéraire, un objet sociologique*, op. cit., p. 5.

Même dans le cas des textes lagarciens, les bénéficiaires semblent à la fois la France et l'Italie. En passant en revue les articles de presse italiens et français sur les traductions et les conséquentes adaptations de Ronconi, il semble que la reconnaissance de Lagarce par un autre pays – un pays particulièrement important en termes de diffusion de la culture – donne crédibilité à sa figure hors des frontières nationales. En fait, le journal *Le Monde*, après l'adaptation de *Juste la fin du monde en Italie*, parle d'une véritable « consécration »²⁴⁸.

En même temps, en Italie, ce que l'on peut appeler l'« opération Lagarce » – en plus d'être un moyen pour célébrer un auteur désormais aimé par la France – devient un véritable instrument pour démontrer que le théâtre italien est à la pointe du progrès et sensible à tous les changements en cours dans la scène théâtrale contemporaine.

Nous comprenons ainsi que le statut de ces textes ne peut pas être séparé de la volonté de représenter Lagarce en Italie. Cela est également confirmé par la sélection réduite des œuvres traduites²⁴⁹. La traduction favorise ainsi les mécanismes théâtraux et non les mécanismes littéraires ou strictement éditoriaux. En ce sens, loin d'être un simple moyen pour passer d'une langue à l'autre, la traduction devient un important instrument politique et idéologique pour renouveler la culture d'un autre pays.

3.3.2. Les mises en scène au Teatro Piccolo de Milan

Le premier texte de Lagace adapté au Teatro Piccolo de Milan est *Les Prétendants* de Carmelo Rifici, dont la première représentation référencée est datée 27 janvier 2009.

²⁴⁸ Darge F., *Avec « Juste la fin du monde », Luca Ronconi consacre Lagarce à Milan*, *Le Monde*. URL : https://www.lemonde.fr/culture/article/2009/04/02/avec-juste-la-fin-du-monde-luca-ronconi-consacre-lagarce-a-milan_1175797_3246.html.

²⁴⁹ *Derniers remords avant l'oubli, Nous, les héros, Juste la fin du monde, Les Prétendants*, qui comme le souligne Thibaudat dans l'introduction au volume de *Ubulibri*, ne furent jamais représentées lorsque Lagarce était encore vivant (Cf. Thibaudat J.-P., « *Introduzione* », dans Lagarce J.-L., *Teatro I : Teatro I : Ultimi rimorsi prima dell'oblio, Giusto la fine del mondo, I pretendenti, Noi, gli eroi*, op. cit.).

Il s'agit d'une « une farce tragique dans la salsa politique »²⁵⁰ où l'auteur se moque des fonctionnaires de la culture. La scène est très lumineuse et les murs jaunes, mais l'espace est vide. Il n'y a que des sièges, qui reproduisent une salle d'attente, où une commission se réunit pour remplacer l'ancien directeur Raout par un directeur plus jeune, Spater. Il s'agit d'une adaptation très dynamique avec dix-sept personnages qui parlent et se disputent. De temps en temps, l'attention est dirigée vers des petits groupes ou deux personnes qui parlent alors que les autres restent immobiles. À cette occasion, Rifici utilise aussi de la musique et des petites lumières pour mettre en relief les changements de scènes. Le metteur en scène a souligné qu'il ne s'agit pas d'une simple mise en espace, mais d'une véritable adaptation qui alterne vide et plein, en accord aussi avec le style du metteur en scène lui-même²⁵¹.

L'accueil du public et de la critique de *I Pretendenti* sera très positif, mais ce sera l'autre texte adapté au Teatro Piccolo, *Juste la fin du monde*, qui consacrera finalement Lagarce en Italie.

Acteur et metteur en scène italien, disparu en 2015, Luca Ronconi²⁵² met en scène pour la première fois en Italie le chef-d'œuvre de Jean-Luc Lagarce. Son adaptation est un succès international. Une fois guéri, il reprend son activité avec ce travail sur le dramaturge français, qui suit la mise en scène de *Les Prétendants* confiée par Ronconi lui-même à Carmelo Rifici pendant sa maladie. La mise en scène de *Juste la fin du monde* de Ronconi en mars 2009, à l'instar des mises en scène de Jouanneau et de Raskine qui avaient consacré l'œuvre lagarcienne en France, ne sera pas facile et nombreux sont les défis à relever. À ce propos, Ronconi dira:

‘Giusto la fine del mondo’ già nella prima pagina pone un problema di regia. La didascalia di Lagarce specifica che la scena si svolge una domenica, in casa della madre di Louis,

²⁵⁰ *I Pretendenti* de Carmelo Rifici, dans « Théâtre-contemporain.net ». URL: <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/I-pretendenti>.

²⁵¹ *Ibid.*

²⁵² Luca Ronconi (1933-2015) est considéré un maître du théâtre européen. Il est beaucoup aimé en France grâce à sa mise en scène d'*Orlando furioso* d'après Arioste dans les Halles de Baltard à Paris en 1970. En 1998, à la suite du décès de Giorgio Strehler, il est nommé directeur artistique du Piccolo Teatro à Milan.

oppure nell’arco di un intero anno. Come la scrittura rifletta questa doppia temporalità e come essa possa realizzarsi in teatro è in qualche modo la questione affidata a chi la mette in scena, al regista come all’attore. [...] Gli spettatori sono invitati non a cercare di capire ma semplicemente a cercare di vedere il fenomeno che ha luogo in palcoscenico. Vedere è sufficiente a conoscere.²⁵³

Les difficultés liées à la mise en scène des textes de Lagarce sont, en fait, l’un des éléments les plus importants soulignés dans l’un des premiers colloques dédiés au dramaturge français. D’une manière plus spécifique, les enjeux principaux sont liés au choix du dispositif scénique et au jeu des comédiens, ainsi que le souligne le souligne Jolly :

Les questions du passage à la scène, du choix de dispositif scénique ou du jeu des comédiens ou comédiennes me paraissent très importantes par rapport à cette œuvre : compte tenu dans la rareté des indications données par l’auteur [...], ou de la décontextualisation que celui-ci opère par rapport à l’espace ou au temps ; mais également à cause de la fréquence de récits, ou de prises de parole semblant « déconnectées » du cadre de l’échange dialogué.²⁵⁴

Ces éléments dramaturgiques illustrés par Jolly sont communs à toutes les œuvres lagarciniennes, mais ils sont particulièrement significatifs par rapport à *Juste la fin du monde*. En dépit des difficultés, il semble toutefois que la mise en scène de Ronconi – ainsi que la mise en scène de Rifici – adapte le chef-d’œuvre de l’écrivain français de manière tout à fait convaincante : la presse française la définira « magistrale ».

²⁵³ Ronconi L., *Perché ho scelto questi due testi*, op. cit.

²⁵⁴ Jolly G., « En guise d’introduction : problématiques d’une œuvre », dans AA.VV., *Problématiques d’une œuvre*, op. cit., p. 15.

Dans le cas de l'adaptation de Ronconi, on assiste à une mise en scène très simple²⁵⁵ avec un espace presque vide où le cœur de la scène est la direction des acteurs. Les objets sur la scène sont peu nombreux : une table munie de ses chaises et deux fauteuils. L'espace est noir avec une lumière blanche et froide. Ces deux éléments visuels contribuent à créer une atmosphère antinaturaliste, même si le spectateur devine qu'il s'agit d'un salon et des enseignes lumineuses scandent le spectacle : Prologue, Première partie, Intermède, Deuxième partie, Épilogue. Cela donne la possibilité au spectateur de se concentrer sur les acteurs et, surtout, sur la langue de Lagarce. Une langue qui, selon Ronconi²⁵⁶, demande à être respectée dans toutes ses difficultés et ses ambiguïtés. À ce propos, une chose intéressante à remarquer est que, durant les répétitions, le metteur en scène suggère aux acteurs de ne pas réciter comme l'on récite Pirandello. Comme le souligne le metteur en scène :

Il paragone con l'autore siciliano sorgeva spontaneo perché
il suo è uno stile particolarmente arzigogolato. Mentre per
Pirandello l'elaborazione linguistica è richiesta dall'assurdità
dei concetti espressi – serve a convincere l'interlocutore di
qualcosa di terribilmente astruso – qui all'opposto, la
complessità verbale svela la semplicità assoluta di sentimenti
che appartengono a tutti²⁵⁷.

Cet extrait nous montre que la complexité verbale, qui cache en soi la difficulté à dire dont nous avons parlé dans les chapitres précédents, est ainsi au cœur de la mise en scène de Ronconi. Ce dernier, au même titre que ses prédecesseurs, semble respecter de A à Z le texte de départ.

Les réactions de la presse italienne par rapport à cette mise en scène sont enthousiastes. Les journalistes et les critiques admettent que cette adaptation était le banc d'essai pour Lagarce, pour savoir s'il était vraiment « meritevole di quella

²⁵⁵ Le décor était créé par Marco Rossi.

²⁵⁶ Cf. Vasta E., *Parole per sentimenti impossibili. Conversazione con Luca Ronconi*, Programma di sala, Teatro Piccolo, 2009. URL : <https://lucaronconi.it/storage/filemedia/giusto-la-fine-del-mondo-1.pdf>.

²⁵⁷ *Ibid.*

considerazione, e dunque di quegli elogi che Oltralpe si è meritato »²⁵⁸. Un examen qui, malgré les difficultés linguistiques, semble réussi : tous les articles soulignent comment le texte et la mise en scène sont tout à fait convaincants, grâce aussi au talent des acteurs²⁵⁹. En particulier, Il Manifesto souligne l'importance de « l'austerità sobria con cui [Ronconi] ci propone il peso delle parole di un autore contemporaneo già avviato a divenire in Francia un classico »²⁶⁰.

Les réactions les plus enthousiastes arrivent toutefois de la presse française, qui salue la mise en scène de Ronconi comme une véritable consécration de Lagarce en Europe. Nous citons, en particulier, un article du journal *Le monde* qui souligne :

Même dans ses rêves les plus fous, sans doute, Jean-Luc Lagarce ne l'aurait jamais imaginé : être joué au Piccolo Teatro de Milan, l'antre de Giorgio Strehler, ne pouvait relever que d'une « affabulation ». [...] Les sentiers de la gloire commencent souvent sur les petits chemins de traverse. Car aujourd'hui, voilà, c'est arrivé : le maestro Luca Ronconi, le successeur de Strehler au Piccolo met en scène l'une des plus belles pièces de l'auteur français. [...] C'est la première fois que Lagarce est monté par un maître du théâtre européen. La consécration, en somme.²⁶¹

Ce dernier commentaire ouvre la voie à notre quatrième chapitre qui, d'une manière plus spécifique, se concentrera sur l'exclusion de Lagarce du « canon » de son temps. Une exclusion qui le conduira à s'impliquer de façon originale.

²⁵⁸ Rigotti D., *Un intenso Ronconi tra dolore e malattia*, Avvenire. URL: <https://lucaronconi.it/storage/filemedia/rassegna-giusto-1.pdf>.

²⁵⁹ Riccardo Bini (Louis), Melania Giglio (Suzanne), Francesca Ciocchetti (Catherine), Pierluigi Corallo (Antoine), Bruna Rossi (La Mère).

²⁶⁰ Capitta G., *Trappole familiari per cuori rinsecchiti*, Il Manifesto. URL : <https://lucaronconi.it/storage/filemedia/rassegna-giusto-1.pdf>.

²⁶¹ Darge F., Avec « *Juste la fin du monde* », *Luca Ronconi consacre Lagarce à Milan*, op. cit.

Chapitre IV

Entre censure et autocensure

4.1. La génération du « off » et le concept de modestie

Jean-Luc Lagarce est le porte-parole de ce qui a été défini par la critique la « génération du off »²⁶². Il s'agit de la génération qui – ni « out » ni « in » – comprend sous sa dénomination tous les artistes nés dans les mêmes années que Lagarce et qui partagent un fort sentiment d'incertitude par rapport à leur position dans le contexte historique et surtout culturel. Dans quelle mesure cette incertitude peut-elle être considérée l'expression d'une génération entière en France ? Quels sont les indices qui dévoilent l'existence de ce sentiment universel ?

Pour répondre à ces questions, il faut regarder le contexte historique français des années Cinquante et Soixante du XXème siècle. Comme le soulignent Chauvet et Duchâtel, « naître en 1957, dans le dernier remous des ‘baby-boomers’ n'est déjà plus comme naître en 1950 »²⁶³. La raison principale est que, après la génération des années 1945 à laquelle appartiennent par exemple Jean-Pierre Vincent et Patrice

²⁶² Chauvet B., Duchâtel É., *Juste la fin du monde. Nous, les héros : Jean-Luc Lagarce*, CNDP, Paris, 2008.

²⁶³ *Ivi*, p. 9.

Chéreau le terrain était déjà pris. Ces artistes sont en fait les protagonistes de Mai 68, lorsqu'ils avaient presque vingt ains. Par conséquent, la génération de Lagarce se transforme automatiquement dans la génération de l'entre-deux. Une génération qui, sur le point de prendre sa place, est déjà remplacée par un autre groupe et envahie par les changements apportés, dans le domaine théâtral et plus en général littéraire, par le nouveau théâtre²⁶⁴.

Lagarce écrit ses premières pièces au début des années Quatre-vingt presque dans la même période de Gably²⁶⁵. Pour sa part, Koltès avait déjà commencé à écrire dans les premières années Soixante-dix. Comme le souligne Han, le 1981 est une année charnière d'un point de vue politique en France. Le ministère de la culture est confié à Jack Lang, qui « va ouvrir des vannes si longtemps verrouillées, celles de l'argent »²⁶⁶. Lang insistait sur la culture comme étendard du rayonnement de la France pour faire face à l'impérialisme culturel américain. La culture devait rester au centre de la société dans une optique presque totalement nationaliste : dans la vision du nouveau ministre tout était culturel²⁶⁷. Pour accomplir cette tâche, la stratégie de Lang était d'aider le secteur culturel et, en particulier, le domaine théâtral et cinématographique :

Le rayonnement national exige qu'un pays comme le nôtre (dont la puissance militaire et économique est insuffisante à nourrir l'ambition patriotique) ait des auteurs de théâtre à exporter ou des innovations scéniques à proposer aux autres nations.²⁶⁸

Culture et économie deviennent étroitement liées et le ministère de la culture obtient un redoublement du budget. Ce qui permettait à la France de ces années de

²⁶⁴ La cartoucherie, les scènes de la décentralisation (*Ibid.*).

²⁶⁵ Entre autres, nous citons notamment *La Maison sans jardin* (1979) et *L'Emploi du temps* (1980).

²⁶⁶ Han J.-P., « Jean-Luc Lagarce, un rendez-vous raté ? ou la perception critique des spectacles de Jean-Luc Lagarce », dans AA.VV., *Problématiques d'une œuvre*, op. cit., p. 52.

²⁶⁷ Cf. Polo J.-F., *La politique cinématographique de Jack Lang. De la réhabilitation des industries culturelles à la proclamation de l'exception culturelle*, « Politix », vol. 16, n. 61, Premier trimestre, 2003, Politiques du cinéma, pp. 123-149.

²⁶⁸ Hunter M., *Les jours les plus Lang*, Paris, Odile Jacob, 1990, p. 66.

vivre dans un âge d'or du cinéma, grâce à des investissements importants dans l'industrie audiovisuelle, et aussi du théâtre²⁶⁹.

Cet âge d'or semble toutefois laisser au bord du chemin ce que Thibaudat appelle la « génération des années quatre-vingt-dix »²⁷⁰. Cette marginalisation et ce sentiment de dépaysement touchant plusieurs auteurs, à notre avis, est très évident chez Lagarce aussi, qui critiquait beaucoup l'institution théâtrale de son temps tant d'un point de vue strictement créatif quant d'un point de vue essentiellement structurel²⁷¹. Il ne s'agissait toutefois pas d'une question purement économique. En effet, le dramaturge semble particulièrement conscient d'appartenir à une génération, en quelque sorte, suspendue ou, comme la définit Née, « seconde »²⁷².

Pour expliquer la position de l'auteur par rapport à son contexte historique, Née parle de la question de l'héritage dans l'œuvre lagarcienne, en analysant les enjeux d'un point de vue strictement littéraire, philosophique et psychanalytique. Le concept de l'héritage est un concept clé non seulement dans la dramaturgie lagarcienne mais aussi dans la biographie de l'auteur affectant à son tour l'écriture des textes. La critique souligne que « parler de l'héritage, c'est poser la question de la place de chacun par rapport au poids de l'Histoire et de la généalogie »²⁷³.

Dans le cas de notre auteur, cette place oscille entre le passé et l'incertitude par rapport au futur se configurant comme une sensation de vide. Écrire son temps pour Lagarce est ainsi la tâche la plus difficile à accomplir. La comparaison avec ses prédécesseurs est intolérable, d'autant plus que ce qui devrait être l'héritage de ces prédécesseurs n'est « précédé d'aucun testament »²⁷⁴.

²⁶⁹ « Quand tout sera passé, on regardera ce temps-ci – ces trente ou quarante années – comme un âge d'or du théâtre en France » (Vitez A., « L'art du théâtre », n. 1, printemps 1985, Actes Sud/Théâtre National de Chaillot).

²⁷⁰ Thibaudat J.-P., « Jeune théâtre », *Revue d'esthétique*, n. 26, 1994, Éditions Jean-Michel Place, Paris.

²⁷¹ Comme nous le verrons plus loin, la critique de Lagarce par rapport au théâtre s'explique surtout dans *Théâtre et Pouvoir en Occident*, mais aussi dans divers entretiens tout au long de sa carrière de dramaturge et metteur en scène.

²⁷² Née L. « Jean-Luc Lagarce : du poids de l'héritage aux traces incertaines ou comment remédier à l'insoutenable inconvénient d'être né », dans Douzou C. (dir.), *Lectures de Lagarce. Derniers Remords avant l'oubli. Juste la fin du monde*, op. cit., p. 20.

²⁷³ *Ivi*, p. 17.

²⁷⁴ Char R., *Fureur et mystère* [1948], Gallimard, Paris, 1996, p. 190.

Assimiler le passé et écrire le présent se révèle ainsi presque impossible pour la génération de Lagarce, précédée d'une autre génération qui, après les années de la guerre, apporte de la lumière au théâtre. L'inhibition par rapport aux géants du théâtre de son temps sera toujours présente dans le parcours dramaturgique de l'auteur depuis le début de sa carrière. À l'âge de vingt-quatre ans, à propos de Patrice Chéreau, Lagarce écrira :

JUIN 1981

Peer Gynt de Ibsen mis en scène par Chéreau, à Villeurbanne au TNP. Totalement bouleversé. [...] Et oser prétendre faire du théâtre après cela ?²⁷⁵

Cet extrait tiré du journal de l'auteur est extrêmement significatif pour mettre en évidence la peur de n'être pas à la hauteur des géants du théâtre et de n'avoir pas le droit de prendre la place dans le milieu artistique auquel quelqu'un se sent appartenir. En 1981, Lagarce n'est qu'un jeune auteur qui écrivait des pièces presque exclusivement liées aux écrivains de l'absurde²⁷⁶.

Il émerge toutefois, en cette période, ce qui se transformera en une véritable obsession par rapport à la question de l'échec. L'année précédente la mise en scène de Chéreau, obsédé par l'avenir, le dramaturge écrit :

DIMANCHE 23 NOVEMBRE 1980 | Besançon

Vers les 45 ans, je mourrai d'une crise cardiaque, ou d'éthyisme ou encore assassiné par un loubard, à moins que je ne me détruise en me jetant dans le fleuve de la ville concernée... J'aurai écrit suffisamment des livres et pas un ne vaudra la peine d'être étudié par les générations suivantes.²⁷⁷

²⁷⁵ Lagarce J.-L., *Journal (1977-1990)*, op. cit., p. 59.

²⁷⁶ Dans le même mois, *Les Serviteurs* s'inspirant à Genet sera enregistré à Hérisson et dirigé par Bérangère Bonvoisin.

²⁷⁷ *Ivi*, p. 49.

Cette dernière se révèle une prévision ironiquement pessimiste qui réfléchit lucidement sur le contexte historique dans lequel l'auteur vit. La position par rapport aux « générations suivantes » est fondamentale pour comprendre l'attitude de l'auteur par rapport à une tâche qui a toujours été considérée, par les écrivains, comme une vocation ou, mieux, d'une mission²⁷⁸.

Ce qui nous semble intéressant de souligner, c'est toutefois le fait que cette attitude ne se limite pas à l'expérience individuelle de Lagarce et à son échec personnel. Comme nous l'avons précisé plus haut, il s'agit d'un problème qui semble avoir toutes les caractéristiques pour être défini comme générationnel. Cette évidence apparaît de façon évidente dans les écrits du dramaturge français qui, dans son journal, précise :

Nous mourrons vieux, vers 45, 50 ans à peine, en rafales de suicides. Nous aurons des bibliothèques énormes, de vieux disques usés et quelques tableaux à valeur purement affective. Nous serons des célibataires sans enfants.²⁷⁹

Dans cette annotation, le dramaturge utilise le pronom « nous » et reprend la question de l'héritage devenant maintenant une question universelle, dont il devient un véritable porte-parole. En effet, ce « nous » acquiert progressivement une véritable identité littéraire dans l'œuvre de Lagarce, en se transformant dans « les Solitaires » dans le spectacle intitulé *Les Solitaires Intempestifs*²⁸⁰. Dans le texte de ce spectacle, nous pouvons identifier un véritable portrait de cette génération :

²⁷⁸ Cette conception se rattache à la conception de l'écriture de Proust expliquée dans *Le temps retrouvé*. « Alors, moins éclatante sans doute que celle qui m'avait fait apercevoir que l'œuvre d'art était le seul moyen de retrouver le Temps perdu, une nouvelle lumière se fit en moi. Et je compris que tous ces matériaux de l'œuvre littéraire, c'était ma vie passée ; je compris qu'ils étaient venus à moi, dans les plaisirs frivoles, dans la paresse, dans la tendresse, dans la douleur emmagasinée par moi, sans que je devinasse plus leur destination, leur survivance même, que la graine mettant en réserve tous les aliments qui nourriront la plante [...] Ainsi toute ma vie jusqu'à ce jour aurait pu et n'aurait pas pu être résumée sous ce titre : Une vocation » (Proust. M., *À la recherche du temps perdu. Tome VII - Le Temps retrouvé* [1927], Gallimard, Paris, 1993, p. 53).

²⁷⁹ *Ivi*, p. 50.

²⁸⁰ Ce texte donnera aussi le nom à la maison d'édition fondée par Lagarce. Un projet qui, en ligne avec le sentiment générationnel d'exclusion, naît avec le but de donner une possibilité à tous les jeunes auteurs du temps.

Nous avons trente ans. [...] Nous sommes nés à la fin de la Guerre Froide. [...] Nous sommes les petits frères des fameux enfants de Marx et de Coca-Cola et nos écoles sont restées fermées pendant le mois de mai 1968. Nous sommes devenus sans nous en rendre compte les ainés de la Génération morale. Nous sommes Fabrice à Austerlitz : nous ne voyons rien des batailles et des réalités du monde. [...] Nous marchons paisiblement dans la peur et la beauté des catastrophes ou des utopies les plus terribles. Nous ne sommes faits que des souvenirs qu'on nous inculqua. Nous ne sommes pas des références.²⁸¹

Cette génération décrite de manière si détaillée dans cet extrait et dotée d'une identité politique bien précise semble devenir, en quelque sorte, la protagoniste de la plupart des pièces de Lagarce. Les personnages qui peuplent les textes de l'auteur partagent en fait tous ces traits énumérés dans l'extrait, tant au niveau collectif qu'au niveau individuel. Et si, comme nous le verrons par la suite, les personnages des pièces de jeunesse de Lagarce ne sont pas caractérisés psychologiquement²⁸², le but des œuvres de la maturité semble celui de restituer au lecteur ou au spectateur un véritable portrait générationnel : « une sorte de génération qui est incapable de formuler un projet de société, un projet de vie »²⁸³. Cet objectif est déclaré ouvertement pour la première fois à propos de la pièce *Histoire d'amour (derniers chapitres)*, où l'auteur précise : « Cela parlerait d'amour, de la guerre, de la politique. De cette impossibilité que nous avons à faire quelque chose. 'Cette génération triste' »²⁸⁴. Comme le souligne Rancillac :

C'est peut-être cette fable du XXème siècle, où il n'y a plus le communisme, pour nous faire rêver, il n'y a plus la

²⁸¹ Lagarce J.-L, *Traces incertaines*, Les Solitaires intempestifs, Besançon, p. 98.

²⁸² Comme nous le verrons plus loin, les personnages des premières pièces de Lagarce correspondent au stéréotype du squelette social, moral et psychologique illustré par Abirached (Abirached R., *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, op. cit.).

²⁸³ Rancillac F., *Interview à François Rancillac*, juin 2021 (ANNEXE II).

²⁸⁴ Lagarce J.-L, *Journal (1977-1990)*, op. cit., p. 161.

religion, donc on est paumé, on est perdu et on se plaint et on a mauvaise conscience. On a mauvaise conscience parce qu'on sent qu'on n'est pas là où il faut, on devrait faire quelque chose mais on ne sait pas quoi, on devrait se battre pour quoi ou quelle cause et donc on n'arrête pas de se justifier.²⁸⁵

D'un point de vue plus strictement littéraire, cette question générationalle se manifeste dans les expériences contemporaines par le biais de l'élément de la modestie. Comme nous l'avons brièvement mentionné dans les chapitres précédents, la littérature de la deuxième moitié du XXème siècle est confrontée à une crise de sens qui influence les pratiques d'écriture de façon totalisante. Cela est vrai, en particulier, pour les écrivains du théâtre de l'absurde, du Nouveau Roman, mais aussi pour tous ceux qui viendront par la suite. Contrairement aux auteurs appartenant aux époques précédentes, le statut de l'écrivain semble être remis en question par les écrivains eux-mêmes qui redimensionnent leur champ d'action et d'investigation. Synonyme de « modération, réserve, retenue dans l'appréciation de soi-même », selon le Larousse en ligne, le mot modestie s'adapte parfaitement aux attitudes des écrivains contemporains, qui semblent abandonner les grandes questions abordées par leurs prédécesseurs pour réduire leur enquête sur le monde à des microcosmes. Cela semblerait laisser croire que ces écrivains n'ont plus d'intérêt à raconter le monde, en préférant de plus en plus la sphère de l'intime et des relations humaines.

Cependant, il faut remarquer que l'intérêt des auteurs est toujours orienté sociologiquement. C'est pour cette raison que nous pouvons parler aujourd'hui du concept d'« implication » par rapport aux écritures contemporaines. Quand bien même le regard de la littérature n'est plus si ouvert et ambitieux comme il l'était auparavant, il s'occupe toujours de s'interroger sur la contemporanéité. L'ancrage dans la réalité est en fait l'élément distinctif de cette littérature qui – bien que privée de l'élément actif de participation directe propre de la littérature engagée – vise à examiner les dynamiques de la société contemporaine.

²⁸⁵ Rancillac F., *Interview à François Rancillac*, juin 2021 (ANNEXE II). Version orale.

Cela, comme nous le verrons plus loin, est particulièrement vrai pour Lagarce qui – bien que membre de cette « génération triste » – s’engage de manière critique afin de réfléchir sur des questions concernant l’époque à lui contemporaine. Bien évidemment, son champ d’investigation est réduit : très souvent, il est limité à un groupe d’amis, à un entourage restreint de personnes ou à la famille. La famille est la cellule de base de toute société et, comme nous le verrons dans la dernière partie, ce regard spécifique contribuera à donner universalité à l’œuvre de Lagarce. Cette dernière, en fait, se révélera capable de réfléchir, à plusieurs niveaux, sur la condition de l’individu contemporain dans une société où la relation avec l’autre est toujours née.

4.2. Lagarce et le « souci » du canon

Dans son introduction au volume *Lectures de Lagarce*, Douzou met en évidence la manière dont le succès posthume de Lagarce atteste que « le théâtre de celui qui se figurait comme un écrivain raté a finalement rencontré son public »²⁸⁶. À l’occasion du premier colloque international²⁸⁷ dédié au dramaturge français, Jean-Pierre Han, s’interrogeant sur la question de la réception du théâtre de Lagarce, employait le même terme utilisé par Douzou et titrait sa communication ainsi : « Jean-Luc Lagarce, un rendez-vous raté »²⁸⁸.

Ce concept du « rater », ainsi que les mots pour le définir, semble particulièrement récurrent lorsqu’on parle de la carrière de l’écrivain. Le dramaturge lui-même emploie l’adjectif « raté » très souvent, tout au long de son journal, pour définir son rapport avec le théâtre et la reconnaissance manquée de la part de l’organisation culturelle à laquelle il appartenait. Han souligne que ce destin est

²⁸⁶ *Ivi*, p. 7.

²⁸⁷ AA.VV., *Problématiques d'une œuvre*, op. cit.

²⁸⁸ Han J.-P., « Jean-Luc Lagarce, un rendez-vous raté ? ou la perception critique des spectacles de Jean-Luc Lagarce », dans AA.VV., *Problématiques d'une œuvre*, op. cit., pp. 45-57.

commun, à des niveaux différents, à plusieurs écrivains de la même époque²⁸⁹. Même si, contrairement à Lagarce, Koltès obtient un certain succès durant son existence, « ce qui demeure vrai, c'est que Koltès et Lagarce n'ont jamais été autant joués qu'après leur disparition. C'est donc, l'« écart » entre l'avant et l'après, avec pour césure la mort, qui est important, et source d'interrogations »²⁹⁰. Le critique envisage une sorte d'inadéquation de Lagarce avec son temps, une inadéquation qui est reconnue par le dramaturge lui-même qui, même en plaisantant, déclarait : « J'écris pour mes petits-neveux »²⁹¹.

Cette dernière affirmation représente le point de départ permettant d'analyser – dans le cadre de la « paratopie » mainguénaldienne et selon la théorie de la « réception » de Jauss – la posture de Lagarce dans le contexte théâtral contemporain et d'étudier la poétique de son univers littéraire. Ce que l'on remarque, tout au long de sa carrière de quinze ans est, en fait, un véritable « souci » du canon, lié à la question de l'héritage, qui pousse l'auteur à une sorte d'autocensure préventive. Cette autocensure, dont nous envisagerons l'existence dans les paragraphes suivants, se manifestera principalement dans son journal, mais aussi dans ses œuvres, où l'auteur codifiera un langage tout à fait étonnant.

4.2.1. Un cas d'autocensure ?²⁹²

Au vu des éléments biographiques introduits dans les chapitres précédents, il nous semble que la difficulté de réception de la production de Lagarce peut être considérée comme l'un des moteurs principaux du parcours artistique de l'auteur et, de manière plus spécifique, de sa direction impliquée. Un parcours qui, pour des raisons que

²⁸⁹ Il cite principalement le fameux trio composé de Lagarce, Gably et Koltés, mais aussi d'autres auteurs tel que Patrick Kermann.

²⁹⁰ Han J.-P., *Jean-Luc Lagarce, un rendez-vous raté ? ou la perception critique des spectacles de Jean-Luc Lagarce*, op. cit. p. 46.

²⁹¹ Cf. Herbstmeyer M., *Interview à Mireille Herbstmeyer*, mai 2021 (ANNEXE I).

²⁹² Les réflexions sur l'autocensure dans l'œuvre de Lagarce ont été résumées, en 2019, dans une communication présentée au Colloque international « Contextes, formes et reflets de la censure » organisé par la Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Les actes du colloque ont été publiés en 2020 (Bivona A., « Jean-Luc Lagarce et le « souci » du canon : l'autocensure comme contre-offensive créative », dans AA.VV., *Contesti, forme e riflessi della censura. Creazione, ricezione e canoni culturali tra XVI e XX secolo*, Sapienza Università Editrice, Roma, 2020, pp. 67-79).

nous allons fouiller, se développe sous le signe de la censure et, d'une manière plus spécifique, d'une censure que nous définirons comme « intérieurisée ».

Nous ne reviendrons pas sur les changements historiques de la censure, qui se sont produits au fil des années. Néanmoins, comme le souligne Martin dans l'étude *Penser les censures dans l'histoire*²⁹³, il faut se rappeler que, à côté de la définition classique de censure, liée au domaine juridique, politique ou institutionnel, il en existe une autre. S'il est vrai que, selon la définition indiquée dans *Le Petit Robert*, la censure est un « examen des publications, des spectacles, exigé par les pouvoirs publics avant d'autoriser leur diffusion », il est vrai aussi que cette définition est liée presque exclusivement à une conception traditionnelle de censure. Au contraire, d'un point de vue sociologique et linguistique, cette forme d'autocensure n'est que la conséquence d'une censure enracinée au niveau social et discursif. Martin résume ainsi la question :

Votre censure, disent-ils en substance aux historiens et aux politistes, n'est que la partie émergée de l'iceberg ; la vraie censure, c'est celle qui donne sa forme à l'ordre du discours et, à celle-ci, nul ne peut échapper puisqu'elle informe jusqu'aux catégories de langage et donc de pensée que nous employons tous de manière involontaire²⁹⁴.

À bien des égards, de nombreux auteurs – entre autres, nous citons notamment, Barthes, Bourdieu, Lacan – ont réfléchi sur ce sujet abordé par Martin²⁹⁵. Chaque auteur a proposé sa réflexion d'une perspective disciplinaire différente – linguistique, sociologique, psychanalytique –, mais le point de départ est toujours le même : la censure, avant d'être religieuse, juridique ou institutionnelle, est invisible. En particulier, dans l'optique de Bourdieu, ce « contrôle » devient

²⁹³ Martin L., *Penser les censures dans l'histoire*, « Sociétés & Représentations », vol. 21, n. 1, 2006, pp. 331-345. URL : <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2006-1-page-331.htm>.

²⁹⁴ *Ivi*, p. 339.

²⁹⁵ Entre autres, nous citons Bourdieu P., *Censure et mise en forme d'abord*, dans « Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques », Paris, Fayard, 1982, réédité dans « Langage et pouvoir symbolique », Paris, Le Seuil, 2001. Encore, Bourdieu P., *Censure*, dans « Questions de sociologie », Paris, Éditions de Minuit, coll. « Documents », 1984.

structural conduisant les actants – de façon tout à fait inconsciente – à agir ou à s'exprimer en fonction, par exemple, des rôles qu'ils jouent dans un champ social ou dans un contexte linguistique bien précis. C'est ainsi que le langage se mêle aux contextes sociaux, en influençant nos actions²⁹⁶. D'ici l'idée que « la censure n'a pas besoin de s'exercer comme acte de sanction pour être efficace »²⁹⁷.

Pour ces raisons, la réflexion sur la censure et l'autocensure a occupé une place prépondérante en matière de critique littéraire aussi. Dans les dernières années, les études littéraires²⁹⁸ ont de plus en plus tenté d'analyser les éléments – à la fois extérieurs et intérieurs – qui contribuent à la construction d'une œuvre littéraire en termes d'autocensure. Au-delà des genres liés à la subjectivité, tels que le journal intime et l'autobiographie, l'élément de l'autocensure peut ainsi se cacher dans un roman, un poème ou, dans le cas de Jean-Luc Lagarce, dans une pièce théâtrale.

Ces réflexions plutôt générales sur l'autocensure nous poussent à aborder toutefois des questions plus spécifiques dans le domaine artistique : cette forme d'autocensure est-elle consciente ou inconsciente ? Si elle est consciente, s'inscrit-elle dans des stratégies d'écriture ? Comment se présente-t-elle et sous quelle forme ? Pourquoi un écrivain décide-t-il de se censurer ?

Dans le but de répondre à ces questions, nous croyons que le *Journal lagarcien* peut être particulièrement utile d'un point de vue strictement structurel et narratif. Bien qu'il s'agisse de notations quotidiennes et personnelles de l'auteur, il ressort toutefois un caractère résolument littéraire de l'œuvre. Ce dernier ouvre, à notre avis, des pistes d'interprétations nouvelles et nous communique des informations importantes permettant d'étudier la dimension censurée de la dramaturgie lagarcienne. D'une manière plus spécifique, les deux volumes du journal nous dévoilent les mécanismes qui résident à la base de cette autocensure et, surtout, les raisons apparemment cachées par l'auteur. Ce qui en résulte c'est, en fait, une véritable manipulation de l'image de l'écrivain qui modifie des portraits ou des

²⁹⁶ Cf. Bourdieu P., *Censure et mise en forme d'abord*, op. cit.

²⁹⁷ Durand P., *Médias et censure. Figures de l'orthodoxie*, Éditions de l'Université de Liège, Liège, 2004, p. 9.

²⁹⁸ Nous citons notamment le travail de Bustarret C. et Viollet C., *Genèse, censure, autocensure*, CNRS éditions, Paris, 2005.

événements dans le but d'offrir aux lecteurs une véritable œuvre littéraire, mais aussi le masque que Lagarce décide de porter face aux autres.

4.2.2. Manipuler sa propre image : le cas du *Journal*

C'est dans le *Journal* qu'il est possible de regarder de plus près le sentiment d'isolement qui imprègne l'univers poétique de l'auteur et la conséquente volonté de trouver une stratégie pour l'utiliser à son propre avantage.

Divisé en deux volumes (1977-1990 et 1990-1995), la caractéristique la plus évidente du *Journal* de Jean-Luc Lagarce est qu'il ne s'agit pas d'une écriture personnelle mais d'une véritable production littéraire. Comme le souligne François Berreur, ami de Lagarce et éditeur de l'œuvre, « si parfois Jean-Luc s'arrêta d'écrire jamais il n'abandonna son journal, et à petit à petit s'imposa à lui sa valeur littéraire, ou du moins le désir d'une telle valeur »²⁹⁹. Ce désir est confirmé aussi par le dramaturge français Oliver Py qui – dans la préface de la première partie du journal – écrit : « Lagarce est mort en sachant que ces pages seraient publiées, il les pensait très certainement comme une œuvre et pas seulement comme une béquille à l'espoir »³⁰⁰.

Ces réflexions sont renforcées par la construction de l'œuvre, à commencer par la présence d'un véritable lecteur. Ce dernier est introduit à la page 102 du premier tome du journal avec les phrases : « Le lecteur se reportera aux chapitres précédents »³⁰¹ et « Que le lecteur se prépare dès maintenant à l'inévitable et régulier chapitre sur le *Retour à la ville morte* »³⁰².

À partir de ces pages, le rapport dialogique avec le lecteur devient de plus en plus prépondérant, se transformant en l'un des éléments narratifs les plus importants de cette œuvre. Chaque mot de Lagarce est partagé avec un lecteur. Ce dernier est progressivement invité à participer à une conversation idéale, devenant finalement « Le Lecteur », au même titre qu'un personnage de fiction : « Le lecteur attend, n'est-

²⁹⁹ Berreur F., « Note de l'éditeur », dans Lagarce J.-L., *Journal (1977-1999)*, op. cit., p. 8.

³⁰⁰ Py O., « Préface », dans Lagarce J.-L., *Journal (1977-1999)*, op. cit., p. 11.

³⁰¹ Lagarce J.-L., *Journal (1977-1999)*, op. cit., p. 102.

³⁰² *Ibid.*

ce pas ? Où on êtes-vous de vos passions ? »³⁰³. Page après page, Lagarce semble construire une relation avec le lecteur jusqu'à englober sa présence dans la narration. Cet élément est important pour comprendre la nature du journal intime lagarcien, où l'auteur cache une véritable manipulation de son image, de sa vie et de tout son environnement.

Une autre preuve concrète de la nature littéraire de l'œuvre est que toutes ses pages ont été écrites le plus souvent dans des lieux publics et bruyants, même s'il n'y a pas de ratures ou de corrections. Pourquoi ? Comme nous le dit Berreur, en 1990, Lagarce commence à recopier et à résumer des cahiers à la machine à écrire, « s'autorisant des commentaires, comme des remords ou des précisions sur tout ce temps passé. [...] Il décèdera avant d'avoir puachever ce laborieux travail de copiste »³⁰⁴. À ce propos, il nous semble particulièrement intéressant de remarquer une précision de l'éditeur du texte :

Je voudrais dire à tous ce qui sont cités ou reconnus (et oubliés aussi) qu'ils ne doivent pas se sentir blessés, car ce n'est pas de vérité dont il est question dans ces pages : cette publication témoigne d'abord de l'œuvre d'un écrivain pour qui le réel n'est pas la préoccupation première [...]. Ma vision de la vie de l'écrivain, de l'homme est bien autre. Il ne s'agit pas de donner une vérité que tant voudraient connaître³⁰⁵.

Mais pourquoi Lagarce effectue-t-il cette opération ? Pourquoi se servir de cette forme de censure identitaire qui nous donne de fausses pistes sur sa vie ?

L'un des éléments parmi les plus « éblouissants »³⁰⁶ qui ressort du journal intime de Lagarce est que l'auteur est mort sans n'avoir rien publié. Toute la construction de l'œuvre semble tourner autour de cet axe : toute l'écriture de Lagarce

³⁰³ *Ivi*, p. 104.

³⁰⁴ Berreur F., « Note de l'éditeur », op. cit., p. 8.

³⁰⁵ *Ivi*, p. 7.

³⁰⁶ Py O., « Préface », op. cit., p. 13.

se présente comme une réaction à l'impossibilité de participer de plein droit (en tant qu'écrivain) à la grande littérature. À ce propos, Oliver Py souligne :

Cela seul jette une ombre terrifiante sur notre organisation culturelle. Mort sans avoir été publié. Il rejoint la pléiade des auteurs maudits des années quatre-vingt, Koltès, Guibert, Gabilly... mais lui, sa notoriété n'est que posthume. Cela est presque unique dans l'histoire de la littérature, même Rimbaud n'a pas connu un destin aussi extrême [...]. Lagarce n'accède à la publication qu'après sa mort et parce qu'il a inventé lui-même sa postérité de manière testamentaire, ingénieusement, scrupuleusement, roublardement. Il ne faut pas oublier cela en lisant cette imprécation contre sa propre médiocrité qu'est ce journal³⁰⁷.

Toujours en lutte avec le canon et une organisation culturelle qui ne lui donnait pas de place en tant qu'écrivain, Jean-Luc Lagarce est obligé de s'adapter et de se censurer. L'auteur lui-même, dans un article tiré du recueil *Du Luxe et de l'impuissance*, a déclaré : « Cesser de prétendre à notre vérité, notre vérité, ce sont les autres qui nous l'accorde, notre vérité, elle restera secrète, tant pis, tant mieux, nous ne pourrons plus la dire »³⁰⁸.

Il s'agit d'une forme de censure très fréquente en littérature que Ducas, dans son étude sur censure et autocensure, lie à une sorte de « terrorisme »³⁰⁹ intellectuel exercé par un courant littéraire ou un groupe :

Vécu par nombre de romanciers comme une sorte de Surmoi ou de Père terrible auquel on craint de se mesurer, le canon génère toujours des réflexes d'inhibition par lesquels on

³⁰⁷ *Ibid.*

³⁰⁸ Lagarce J.-L., *Du luxe et de l'impuissance*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2008, p. 23.

³⁰⁹ Ducas S., *Censure et autocensure de l'écrivain*, « Ethnologie française », vol. 36, n. 1, 2006, p. 113.

s’interdit d’écrire autrement que selon les canons de l’école littéraire du moment³¹⁰.

Ces réflexes d’inhibition, cités par Ducas, reviennent souvent dans le *Journal* de Lagarce, où il n’est pas rare de trouver des réflexions qui nous permettent de déceler une certaine réticence, signalant, à notre avis, un véritable « souci » du canon.

Au-delà de l’échec de Lagarce en tant qu’écrivain, refusé par les éditeurs – son premier roman fut refusé par Gallimard – et peu apprécié par son cercle littéraire, l’auteur exprime souvent cette peur par rapport à l’héritage et aux géants du passé : une peur qui se transforme inévitablement en angoisse à l’égard de l’avenir et de la postérité. Dans son journal, il écrira :

Je présume que lorsque je serai riche, suffisamment riche, je quitterai cette ville, j’aurai raté toute percée possible dans le théâtre, et j’irai m’installer dans une plus grande ville, Paris par exemple. J’y écrirai des livres qui ne seront pas de bons livres, cela me désolera et peut-être que je picolerai un peu – mais qui se vendront bien (c’est de ça que je vivrai).³¹¹

Il s’agit sans doute d’une prévision ironique, mais qui est extrêmement significative dans le but de comprendre l’attitude de l’auteur. Mais Lagarce écrit-il uniquement pour ses petits-neveux ? Dans son cas, il nous semble plutôt que le souci du canon et l’autocensure qui s’ensuit n’est jamais une impasse, mais au contraire le point de départ d’un acte créatif extrêmement original. Cet aspect deviendra prépondérant dans l’étude de la dimension la plus engagée du théâtre lagarcien. Si nous regardons sa production littéraire, l’enfermement dans une cage se transforme, en fait, en recherche de moyens pour y échapper, l’autocensure constituant finalement un véritable atout dans l’innovation littéraire et un élément stylistique original.

³¹⁰ *Ivi*, pp. 113-114.

³¹¹ *Ivi*, p. 49.

Oliver Py conclut ainsi sa préface au premier tome du *Journal* :

Son écriture [...] prend la mesure de l'émettement social, de cette écume faite du fracas des vagues révolutionnaires, et où l'homme communicant est enfermé dans un univers minuscule. L'impossibilité du lyrisme est devenue par la magie du verbe un lyrisme de l'impossibilité de dire. Trouver moyen de transcender le minuscule d'une terre qui n'a pour périmètre qu'une tombe, c'est là que l'artisan écrivain fait d'un simple journal une odyssée de la solitude. Et l'écrivain échoué sans éditeur et sans lyrisme se transforme en Homère de l'impossibilité de dire³¹².

Ces dernières considérations de Py ouvrent la voie à une dimension de l'autocensure que l'on pourrait définir « proactive ». Cette dernière semble s'adapter parfaitement au parcours de l'écrivain et à ses œuvres où l'élément de l'exclusion et de la censure devient le moteur et, en même temps, le frein de chaque histoire.

L'autocensure liée à l'expérience personnelle de Jean-Luc Lagarce, et présente aussi dans *Journal*, se reflète automatiquement sur ses œuvres dramaturgiques, en se manifestant principalement dans son langage à plusieurs niveaux. Un langage que nous définirons comme « absolu » sera présenté comme l'un des aspects les plus intéressants de la dramaturgie lagarcienne. En se dotant de caractéristiques spécifiques, nous analyserons ce langage d'un point de vue principalement stylistique.

Tout d'abord, nous voulons toutefois dire quelques mots à propos de la manifestation de l'élément de la censure dans l'œuvre lagarcienne au niveau global, en donnant des exemples pratiques d'œuvres dominées par ce sentiment de constriction. Ce coup d'œil nous permettra de donner une perspective peut-être plus novatrice de la censure se transformant en un élément actif dans le processus de création et qui, contrairement à l'opinion générale, peut contribuer à accroître la

³¹² Py O., « Préface », op. cit., p. 14.

valeur d'une œuvre. En quoi pouvons-nous parler d'innovation ? Et en quelle mesure l'autocensure participe-t-elle au processus créatif ?

Si l'œuvre littéraire lagarcienne peut paraître amputée d'une partie d'elle-même, elle s'enrichit en revanche de ce que l'on pourrait définir comme une véritable contre-offensive créative. Malgré le contexte dans lequel Lagarce s'insère, malgré son attitude pessimiste et la totale absence de sentimentalisme³¹³ dans ses œuvres, sa vocation pour l'écriture était inébranlable et certifiée par le nombre des écrits produits au cours d'une si brève carrière. Cette idée est confirmée par des annotations dans son journal intime, mais aussi par des réflexions contenues dans d'autres textes. Dans *Du luxe et de l'impuissance*, il écrit :

Nous devons préserver les lieux de la création, les lieux du luxe de la pensée, les lieux du superficiel, les lieux de l'invention de ce qui n'existe pas encore, les lieux de l'interrogation d'hier, les lieux du questionnement. [...] Nous avons le devoir de faire du bruit. Nous devons conserver au centre de notre monde le lieu de nos incertitudes, le lieu de notre fragilité, de nos difficultés à dire et à entendre. [...] Les lieux de l'Art peuvent nous éloigner de la peur et lorsque nous avons moins peur, nous sommes moins mauvais³¹⁴.

La littérature – et plus en général l'Art – devient ainsi pour Lagarce le seul moyen permettant d'échapper à la médiocrité de l'existence. Son écriture naît sous le signe de l'autocensure, de la difficulté à dire et de l'angoisse vis-à-vis de l'avenir : elle se nourrit de tout cela. Malgré la peur de l'échec et de la postérité, Lagarce semble avoir les moyens pour transformer sa faiblesse en force, en la transformant en prérogative de toute sa dramaturgie.

Le souci du canon et la conséquente autocensure deviennent le moteur de la production lagarcienne, fondée sur ce que Sarrazac indique comme une sorte

³¹³ Cf. *Ivi*.

³¹⁴ Lagarce J.-L., *Du luxe et de l'impuissance*, op. cit., pp. 17-18.

d’obsession fétichiste de l’échec³¹⁵. Plus encore que de son écriture, cette autocensure est toutefois à considérer comme l’élément constitutif de l’éthos de l’auteur, d’une véritable posture – selon l’acception meizozienne³¹⁶ – qui se révèle une construction ou réinvention délibérée d’une histoire individuelle dans le champ littéraire et social. C’est ainsi que cette construction, qui masque le projet de l’auteur de « s’inscrire dans l’histoire de la littérature ou, du moins, dans l’histoire du théâtre »³¹⁷, trouve sa manifestation la plus évidente et immédiate dans son style.

³¹⁵ J.-P. Sarrazac, « Jean-Luc Lagarce, le sens de l’humain », op. cit., p. 4.

³¹⁶ La « posture » est la manière singulière d’occuper une « position » dans le champ littéraire. [...] J’entends par posture quelque chose de commun à tous les écrivains (et à tous les artistes en général), attaché à leur statut même : une façon de faire face, comme on dit, littéralement : faire (bonne ou mauvaise) figure aux avantages et désavantages de la position qu’on occupe dans le « jeu » littéraire ou plus généralement artistique. [...] En parlant de « posture » d’auteur, on veut décrire relationnellement des effets de texte et des conduites sociales (Meizoz J., *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, op. cit., pp. 18-22).

³¹⁷ Berreur F., *Interview à François Berreur*, juin 2021 (ANNEXE III).

DEUXIÈME PARTIE

**Implication esthétique : conquérir une parole
dramatique et critique**

Introduction

Cette deuxième partie, qui se compose de quatre chapitres, est dédiée à la réflexion théorique et pratique de Lagarce par rapport à l'institution théâtrale de son temps, au langage et aux techniques narratives qu'il emploie dans le but de proposer un renouvellement de la forme théâtrale traditionnelle.

Il s'agit d'un noyau thématique important pour définir les confins de la dimension impliquée de la production de l'auteur d'un point de vue strictement esthétique. L'implication personnelle de l'auteur, analysée dans la première partie, se reflète ainsi dans sa production littéraire et, de manière plus spécifique, dans son style. Un style qui, dans le cadre d'une stylistique de l'existence théorisée par Macé³¹⁸, devient la forme qu'on donne à notre rapport au monde et, par conséquent, un véritable instrument pour s'engager.

Pour cette raison, à côté des textes théoriques, il nous paraît essentiel d'analyser aussi les techniques d'écriture principales de l'auteur et, par conséquent, le langage des personnages de ses pièces. Le corpus que nous allons analyser est ainsi constitué d'écrits théoriques, entretiens et pièces entièrement consacrées au sujet.

Le premier chapitre se concentrera sur *Théâtre et Pouvoir en Occident*, maîtrise de philosophie écrite et soutenue par Lagarce à l'Université de Besançon en 1980 et publié en 2011 chez Les Solitaires Intempestifs. Considéré par la critique le premier texte théorique de l'auteur, cet essai se présente comme l'un des témoignages les plus authentiques de la pensée de Lagarce par rapport à sa conception du théâtre. En particulier, nous concentrerons notre attention sur la critique de l'auteur au théâtre des années Cinquante et sur la volonté de secouer les bases du drame bourgeois. Ensuite, nous ferons une comparaison entre ce texte et des entretiens de l'auteur à la fin de son existence dans le but de mettre en relief les différences et de suivre le fil rouge de sa pensée.

³¹⁸ « La littérature n'est pas seulement un discours qui « dit » le style, c'est une pratique (il y en a d'autres) qui a le style en responsabilité [...] Tout, dans le réel, a cette sorte de tache éthique à accomplir : engager son mode, instituer son style qui est aussi une idée du vivre » (Macé M., *Styles. Critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, 2016, pp. 50-64).

Dans ce premier chapitre nous examinerons aussi le texte *Du luxe et de l'impuissance*, qui réunit des articles et des écrits de l'auteur sur le théâtre. Enfin, nous mettrons en évidence la conception de « luxe » comme « engagement » de l'auteur, mis en relief par l'auteur lui-même dans un entretien quelques semaines avant de mourir.

Après avoir analysé les textes théoriques de Lagarce par rapport au théâtre, nous dédierons le deuxième chapitre à comprendre l'application du projet théâtral de l'écrivain à son écriture. Dans un véritable passage de la parole de l'auteur à celle du personnage, à l'aide des moyens que nous fournissent la linguistique et la stylistique, nous dédierons le deuxième chapitre à l'étude des procédés discursifs et linguistiques qui naissent et se lient au processus d'autocensure affectant la production de Lagarce. Ces procédés – qui se mêlent et correspondent à la façon de parler des protagonistes des pièces jusqu'à créer un véritable *éthos* du personnage lagarcien – deviendront l'un des éléments les plus originaux de la dramaturgie en question et la marque stylistique de l'auteur. D'une manière spécifique, nous analyserons les occurrences thématiques et linguistiques liées à la question de l'échec ; les signes graphiques tels que les guillemets et les points de suspension ; les figures de style privilégiées par l'auteur telles que l'épanorthose et l'anaphore ; et, enfin, les formules de politesse et les aphorismes.

Dans le troisième chapitre, nous entrerons dans le vif de la production théâtrale de Lagarce. En passant par des œuvres importantes dans l'univers lagarcien, nous prendrons en considération la manière de laquelle l'auteur réfléchit sur la survie du théâtre contemporain et sur sa mise en scène. Nous insisterons sur l'imaginaire du spectacle lagarcien, dont nous étudierons la dimension rapsodique par rapport à la pièce *Hollywood*. Ensuite, nous mettrons l'accent sur la dimension hybride du théâtre en question et, d'une manière plus spécifique, sur la dimension romanesque, à travers l'analyse des deux versions d'*Histoire d'amour*. Nous achèverons ce troisième chapitre avec un regard sur *Nous, les héros* pour voir comment Lagarce compte dépasser le théâtre bourgeois qu'il critique dans ses textes théoriques.

Enfin, le quatrième et dernier chapitre analysera le rapport entre la scène et le public dans la dramaturgie en question. La métathéâtralité est, à notre avis, une notion clé pour comprendre les démarches de l'écriture de Lagarce et peut-être la

pratique la plus distinctive de son parcours théâtral. Pour aborder ce sujet, nous prendrons en considération la rupture de la mimesis et les monologues dans les pièces du dramaturge et, de manière plus spécifique, dans *Voyage de Madame Knipper vers la Prusse orientale*. Cette analyse continuera avec l'étude du rapport entre le comédien et le spectateur dans les mises en scènes lagarciennes : dans ce contexte, il sera fondamental de réfléchir sur la notion de mise en abyme et sur la « fosse » du théâtre. Comme nous le verrons, cette dernière idée sera présente dans le texte *Music-Hall*. Nous achèverons ce quatrième chapitre en approfondissant les résultats de ces pratiques : la crise du drame représentée sur la scène, à travers l'exemple de *Les Prétendants* et de sa satire du milieu culturel contemporain.

Chapitre I

Les textes théoriques : dépasser le théâtre de l'absurde

1.1. Une réflexion sur le théâtre : *Théâtre et pouvoir en Occident*

Lorsque Lagarce était étudiant de philosophie à l'Université de Besançon, il commence à s'intéresser au théâtre d'un point de vue théorique et, de manière plus spécifique, philosophique. Dans les mêmes années il écrit ses premières pièces³¹⁹, subissant toutefois d'énormes déceptions. Comprendre les mécanismes de l'institution théâtrale et réfléchir sur les mouvements qui l'animent depuis son origine deviennent ainsi une véritable urgence pour le jeune auteur qui visait à entrer dans l'histoire du théâtre. Il réalisera cet objectif, mais il ne le saurait jamais.

En 1980, il écrit et soutient une maîtrise de philosophie entièrement dédiée au théâtre. Un essai plus qu'une simple maîtrise qui, comme le souligne Tackels, ne s'arrête pas à un travail thématique prenant pour questions une séquence ou une forme prélevée dans l'histoire du théâtre :

³¹⁹ Nous citons notamment *Erreur de construction*, *La Place de l'autre*, et *Les Serviteurs*.

L’ambition est tout autre, beaucoup plus engagée philosophiquement et artistiquement. Il s’agit pour Lagarce de lire l’histoire du théâtre en Occident depuis sa formation grecque jusqu’aux dramaturgies contemporaines de l’après-guerre. Cette lecture est guidée par une intuition ancienne : comment les formes de théâtre négocient-elles avec l’expression du pouvoir politique ? Et qui préside aux règles de cette négociation ? Ceux qui créent le théâtre de la cité ou ceux qui dirigent la cité du théâtre ? Comment évoluent ces rapports incertains du théâtre et du pouvoir, au fil de siècles ?³²⁰

Lagarce part ainsi de l’idée que l’espace et le temps du pouvoir interfèrent et se transforment avec l’espace et le temps de la scène théâtrale. Par conséquent, il se demande si l’écriture dramatique a été à la hauteur des bouleversements politiques de ce siècle.

L’essai de Lagarce s’ouvre avec une longue introduction portant sur la notion d’histoire de théâtre. Le dramaturge souligne, en particulier, que la notion de théâtre comme expression la plus haute de toute civilisation encourage à la représentation idéalisée de modèles du passé et – en citant Hegel – qu’on associe à l’idée de théâtre comme référence essentielle la notion d’un engendrement des formes dans leur succession, aboutissant à une logique interne du développement humain. En s’appuyant sur Lévi-Strauss, qui montre par exemple comment les Européens, après la Renaissance, ont « inventé » leur antiquité, Lagarce soutient que cet engendrement n’existe pas.

La notion de passé et d’histoire ne correspond qu’à ce que nous avons plus ou moins sélectionné volontairement. On assiste, de fait, à une reconstruction totale ou partielle de l’époque disparue, à une fabrication, voire une invention d’un monde pris pour modèle ou justification d’une

³²⁰ Tackels B., « Préface », dans Lagarce J.-L., *Théâtre et Pouvoir en Occident*, op. cit., pp. 7-8.

évolution présente. Une histoire de théâtre de cet ordre est, si ce n'est impossible, tout du moins tronquée.³²¹

Selon Lagarce, le théâtre s'inscrit ainsi dans un « vaste mouvement linéaire, logique et positif »³²². Dans ce contexte et à partir de cette conception, l'auteur s'engage dans une analyse du lien entre le théâtre et les formes de pouvoir. Ces dernières influencent inévitablement l'expression théâtrale et chaque forme théâtrale est liée à un type de pouvoir. L'auteur choisit ainsi d'étudier différentes époques et, pour chaque époque, il se concentre sur la spécificité des formes de dramatisation par rapport à l'expression du pouvoir.

Dans son introduction, Lagarce s'appuie aussi sur les théories sociologiques de Jean Duvignant. Ce dernier présente le théâtre comme une mise en scène d'une image de l'homme renversée, « l'individualité représentée en son contraire négatif, condamnée, censurée, par une expression de la collectivité intérieurisée dans la conscience du créateur »³²³. Cette dernière détruit cette image de l'individu par la violence tragique ou la dérision. Dans cette optique le théâtre est utile en tant que « garde-fou » social. Le pouvoir et la lutte contre le pouvoir est au centre de la représentation³²⁴. Ce désir de lutte serait intérieurisé dans l'inconscient collectif du groupe social. Toutefois, selon Lagarce :

Le théâtre ne peut être considéré comme moteur positif dans l'évolution du groupe, mais comme régulateur du pouvoir. Il ne transforme rien de la structure du groupe social. Au contraire, il renforce l'idée de l'impossible et inutile changement de cette structure. Il est donc une arme du pouvoir, un outil, une subtile mise en évidence de sa puissance.³²⁵

³²¹ Lagarce J.-L., *Théâtre et Pouvoir en Occident*, op. cit., pp. 13-14.

³²² *Ivi*, p. 14.

³²³ *Ivi*, p. 17.

³²⁴ Lagarce cite l'exemple de la représentation de conflits, de la mise en opposition de deux pôles, de deux vérités comme dans le cas de Antigone/Créon ou de Hamlet/Le Roi (*Ivi*, p. 18).

³²⁵ *Ivi*, p. 19.

Le théâtre devient ainsi l'expression du collectif et, de manière plus spécifique, la représentation des dynamiques qui le règlent. Le résultat est ainsi un « jeu du miroir »³²⁶ où le public voit et revoit les conflits qui naissent dans ses propres structures. Ce collectif est toutefois fragmenté à son intérieur : ce que l'on voit au théâtre est ainsi l'expression de l'individualité de quelques sous-groupes à l'intérieur d'un collectif plus large : par exemple, une classe sociale. Le théâtre reflète ainsi les difficultés particulières d'un sous-groupe par rapport au groupe tout entier, en montrant les conflits du collectif sous un nouvel angle. La conséquence est qu'il y a toujours deux groupes qui théâtralisent ses difficultés et ses luttes et, dans tous les cas, le théâtre devient l'expression du pouvoir.

À ce concept, l'auteur ajoute le concept du théâtre en tant que lieu, qui renforce et participe à la théâtralisation des rapports de pouvoir dans le groupe :

L'architecture théâtrale rappelle ce pouvoir exercé/subi par la séparation effective des différents sous-groupes dont elle affirme ainsi l'individualité, mais dont elle cherche à éviter la confrontation. [...] Le lieu théâtral participe de cette expérience collective et « politique », offerte par la seule représentation d'une œuvre : on peut affirmer qu'il contribue à l'accentuer, et cela dès ses origines.³²⁷

Ainsi Lagarce retient trois propositions : lieu exprimant une séparation effective scène/salle, sans aucune séparation particulière à l'intérieur de la salle : lieu exprimant une séparation scène/salle, doublée d'une hiérarchie et d'une organisation à l'intérieur de la salle ; lieu exprimant un refus d'une quelconque séparation qui tente d'offrir une perception égale de la représentation à tous les membres du groupe.

L'architecture théâtrale est, à son tour, influencée par le choix de l'espace. La simple localisation du lieu théâtral et sa construction prennent en fait une importance particulière. Lagarce souligne que le théâtre, en tant qu'outil culturel, est avant tout destiné au sous-groupe qui l'a fait construire :

³²⁶ *Ivi*, p. 20.

³²⁷ *Ivi*, p. 23.

C'est lui qui décide alors de son usage et des limites dans lesquelles le reste du groupe peut l'aborder. La mission du lieu est précise : il permet la mise en place d'une théâtralité, « donnée à voir » à une partie du groupe et réalisée dans ce but par une autre partie.³²⁸

L'organisation de l'espace qui en résulte est ainsi strictement liée au groupe qui en a autorisé la construction. Les modifications à l'intérieur de cet espace dépendent, à leur tour, des organisations politiques et sociales du groupe. Il en va de même pour les mises en scènes, pour la création des œuvres, pour les répertoires et les sujets choisis. Le résultat est bien évidemment une division de plus en plus claire entre riches et défavorisés.

Cette division est ainsi le point de départ pour l'étude de Lagarce et le fil rouge pour analyser toutes les époques qu'il prend en considération. Son essai est ainsi divisé en cinq parties qui prennent en considération : le théâtre grec, le théâtre médiéval français, la France à l'Âge classique, le théâtre à l'italienne et, enfin, l'époque contemporaine.

1.1.1. La critique au théâtre des années Cinquante

Dans le cadre de notre étude, la partie la plus importante de *Théâtre et Pouvoir en Occident* est la section qui concerne le théâtre contemporain. Cette dernière nous aide à comprendre l'idée du dramaturge par rapport à son époque et, par conséquent, à étudier son implication dans le milieu théâtral contemporain.

La cinquième partie de l'essai de Lagarce s'ouvre avec une citation de Brecht tirée du *Petit Organon pour le théâtre* (1948) : « Tout notre manière de jouir commence à devenir anachronique ». Pour limiter temporellement la notion d'« époque contemporaine », Lagarce fait référence à des événements politiques précis qui ont bouleversé le XXème siècle. Il cite, en particulier, la révolution russe,

³²⁸ *Ivi*, p. 29.

la prise du pouvoir en Allemagne par Hitler, la deuxième guerre mondiale et l'année 1968. Dans ce contexte, l'auteur souligne comment le « théâtre ne peut plus jouer un rôle confortable de simple divertissement »³²⁹ en devant une véritable arme politique.

Moyen de luttes et de revendications, ou expression d'une esthétique et d'une morale, le théâtre est sorti définitivement de son rôle de simple spectacle. En réalisant partout, il doit dès lors s'astreindre à l'efficacité. Il devient tributaire de la situation politique et économique du groupe qui l'utilise : il doit en être l'expression, le reflet, mais il en est aussi l'outil, et de fait il ne doit plus être question d'une quelconque gratuité de ses réalisations.³³⁰

Cette transformation ou, mieux, cette revendication du théâtre comme arme culturelle et politique donne vie à une recherche d'instruments nouveaux plus efficaces pour atteindre le but.

Lagarce met ainsi en évidence le passage du théâtre du XIXème siècle – un théâtre bourgeois conservateur qui se nourrit de l'idée de « divertissement » – au théâtre du XXème siècle qui devient un « élément pédagogique complémentaire de la réalité sociale »³³¹. Ce dernier se caractérisera, en revanche, par la mise en place de formes théâtrales « adaptées » à toutes les classes sociales.

À travers une analyse détaillée des événements politiques et culturels, l'auteur passe en revue la situation du théâtre en Russie et du théâtre en Allemagne pour en mettre en évidence les spécificités. Il s'arrête, en particulier, sur la Seconde Guerre mondiale et sur les conflits qui causent une rupture brutale avec les schémas culturels et éthiques que l'Occident avait connus jusqu'alors.

La découverte de l'horreur des régimes totalitaires, mais aussi la mise en évidence de l'échec soviétique, seule alternative apparemment possible jusque-là à la société

³²⁹ *Ivi*, p. 121.

³³⁰ *Ivi*, p. 122.

³³¹ *Ivi*, p. 123.

capitaliste, plongent les intellectuels dans un vide idéologique et les éloignements du militantisme politique « actif ». [...] Peu à peu les dramaturges s'attacheront à un discours indépendant d'une vision politiquement contemporaine. Le théâtre « engagé » se pose de nouveau et vastes problèmes philosophiques dans une optique plus universelle et intemporelle.³³²

L'auteur cite ainsi l'activité de Sartre et de Camus en France qui « ne s'éloignent pourtant pas d'un certain didactisme et du but avoué d'initier un large public aux thèses philosophiques »³³³. Ensuite, après la Seconde Guerre mondiale, le théâtre abandonne presque totalement le côté politique pour s'attacher à l'individu et à des thématiques plus métaphysiques.

Le théâtre de Ionesco, de Beckett ou de Genet ne lutte plus contre les institutions ou les structures sociales et économiques instaurées par l'Etat. « Le débat doit être placé plus haut. Ils tentent une mise en scène de l'homme dans sa condition universelle et intemporelle. L'inspiration est désormais philosophique et l'unique moteur qui gouverne cette dramaturgie, c'est l'absurde »³³⁴.

Lagarce admire beaucoup ce type de théâtre qui entend mettre en évidence la condition de l'individu perdu dans l'univers. Du théâtre de l'absurde il admire surtout la mise en scène : l'économie de moyens, l'absence d'effets spectaculaires et la « totale et sourde subversion des structures sociales »³³⁵.

En mettant à jours les modèles de réflexion logique qui gouvernaient jusqu'alors la représentation, il s'agit de refuser la convention et de fait l'utilisation du théâtre comme simple divertissement ou comme arme militante. Il s'agit,

³³² Ivi, pp. 140-141.

³³³ Ivi, p. 141.

³³⁴ Ivi, p. 142.

³³⁵ Ivi, p. 143.

pour paraphraser les propos de Duras sur le cinéma, que le théâtre aille à sa perte : c'est là le seul théâtre possible.³³⁶

Le théâtre de l'absurde devient ainsi pour Lagarce le seul théâtre possible, parce qu'il y a la nécessité de représenter l'image de l'individu « perdu dans l'immensité et l'absurdité d'un monde qui le dépasse »³³⁷. Ainsi les dramaturges ne jouent plus sur l'illusion ou sur la magnificence. Le théâtre n'est plus le lieu du divertissement, mais le lieu de l'inquiétude. L'engagement des dramaturges des années précédentes se transforme ainsi, dans la deuxième partie du XXème siècle, dans une volonté de bouleverser les structures traditionnelles du drame.

La position de Lagarce est critique par rapport au théâtre des années Cinquante et l'auteur reconnaît dans le théâtre de l'absurde la seule grande innovation de l'époque contemporaine. Dans ce cas aussi le dramaturge critique toutefois le lien inséparable de n'importe quel courant théâtral avec une scénographie à l'italienne :

La structure qui divise la salle et accentue la séparation sociale doit être abandonnée au profit d'une solution plus large, rassemblant le public dans un même lieu, libéré le plus possible des difficultés de perception et d'audition.³³⁸

Lagarce envisage ainsi un retour au lieu public grec avec un espace scénique multiple. Cela permettrait au théâtre de se détacher des limites qui l'empêchent d'atteindre à de nouvelles dimensions et d'exprimer une sensibilité contemporaine.

L'auteur souligne aussi que, avec les années Cinquante, le théâtre devient un service d'Etat, promouvant par là une culture populaire, sur un statut de fonctionnariat. De plus, « l'installation de troupes subventionnées conduisent à une politique dramatique d'Etat et à une étroite dépendance financière du théâtre et de ses

³³⁶ *Ibid.*

³³⁷ *Ivi*, p. 144.

³³⁸ *Ivi*, pp. 146-147.

animateurs vis-à-vis de cet Etat »³³⁹. Ce qui s'ensuit c'est que le projet de secouer les bases du drame traditionnel, la « révolution » après la Seconde Guerre mondiale, se transforme en une réorganisation purement administrative des structures théâtrales.

Le dramaturge, dans l'optique de Lagarce, ne devient ainsi rien d'autre qu'un fonctionnaire, dépendant de sa subvention et obligé de se contenter d'un rôle pédagogique d'animateur. Dans ce vide d'écriture, le metteur en scène devient le véritable protagoniste de cette époque :

Le relais pour la mise en place d'un théâtre populaire va désormais être repris par les metteurs en scène. Ce sont eux qui vont décider de la politique théâtrale. Leur rôle sera bien souvent utile : ils remettent les classiques au goût du jour, ils sortent de l'oubli d'un certain nombre d'auteurs et d'œuvres pour les réinstaller sur la scène. [...] Pour des raisons économiques évidents, le metteur en scène joue sur l'importance du dispositif et sur la sécurité financière de l'entreprise théâtrale : il doit viser à l'efficacité de son travail, c'est-à-dire à toucher le plus grand nombre.³⁴⁰

La centralité de la figure du metteur en scène – un véritable agent du pouvoir – a, pour Lagarce, des conséquences des années 1960 jusqu'aux années 1980. Dans cette période, la création théâtrale en Occident a été brutalement stoppée à cause de l'absence de véritables créateurs. La survie du théâtre est ainsi confiée aux mains du metteur en scène, qui a retransformé le théâtre en un divertissement bourgeois toujours entremêlé à des conflits économiques et politiques.

Dans ce contexte, les principes qui gouvernent le théâtre sont ainsi les principes qui gouvernent l'Etat alors que le théâtre indépendant est presque inexistant. Ce dernier « repose sur une aide de l'Etat sous couvert d'« animation » et

³³⁹ *Ibid.*

³⁴⁰ *Ivi*, p. 150.

se doit, de fait d'interdire toute innovation dans son discours ou dans ses structures, au risque de voir disparaître ses moyens de survie »³⁴¹.

Ainsi Lagarce ferme son travail avec une considération générale sur l'époque contemporaine. Cette dernière, après des innovations folles, n'a pas été à la hauteur des attentes :

Les élans du début du siècle semblent avoir été réduits à néant par la rupture brutale de la Seconde Guerre mondiale, et les hommes de théâtre, faute unité, sont devenus bien souvent agents du pouvoir politique, substituant, sans toujours en mesurer l'importance, à leur création un rôle d'administrateur.³⁴²

En dépit de subvertir cette tendance, pour le dramaturge, le tableau n'est pas optimiste et toutes les époques semblent caractérisées par un rapport de dépendance du théâtre au pouvoir. « Le théâtre ne peut exister sans le pouvoir. Il est à sa merci »³⁴³ et c'est pour cela qu'il se rend pour survivre. La conséquence est toutefois que le théâtre perd sa puissance et devient incapable d'accomplir sa tâche : ébranler les structures d'une société. Le théâtre trouve ainsi sa fin dans l'absurde : « comme par la fermeture d'une boucle, le théâtre s'éteint dans sa propre dérision »³⁴⁴.

1.2. La langue contre l'image : la mission dramaturgique de Lagarce

Théâtre et Pouvoir en Occident établit les bases de toute la dramaturgie lagarcienne. Ce texte précède la production littéraire de Lagarce et nous aide à comprendre la conception de l'auteur par rapport au théâtre à l'époque contemporaine.

³⁴¹ *Ivi*, p. 152.

³⁴² *Ivi*, p. 157.

³⁴³ *Ivi*, p. 158.

³⁴⁴ *Ivi*, p. 159.

Cette conception semble trouver sa continuation dans un autre texte inédit du dramaturge, publié par la revue « Europe » en 2010. Il s'agit, en particulier, de larges extraits d'un entretien avec Jean-Luc Lagarce réalisé à Paris en 1994. Cet entretien était destiné à un ouvrage dans lequel Jean-Michel Potiron avait souhaité réunir les « paroles croisées » de dix-huit auteurs et metteurs en scène programmés au Théâtre de la Cité internationale entre 1991 et 1994³⁴⁵. Ce recueil n'a jamais vu le jour, mais les mots de Lagarce sont précieux pour comprendre la direction de la pensée de l'écrivain quinze-ans après l'écriture de *Théâtre et Pouvoir en Occident*. En effet, ce texte est particulièrement important pour ce qui concerne le rapport de l'auteur avec le texte théâtral et le rôle du metteur en scène.

De la théorie à la pratique, cet entretien – intitulé *Atteindre le centre* – peut être considéré comme un véritable manifeste de la dramaturgie lagarcienne. D'une manière plus spécifique, l'auteur précise les points les plus importants de son travail, en expliquant que, dans le processus de création, « la dramaturgie prend une place essentielle. Elle est à la base de tout »³⁴⁶.

De façon très minutieuse, Lagarce précise ainsi les étapes de son travail de metteur en scène et de sa méthode avant la construction d'un spectacle :

Lorsque je débute un projet, je travaille d'abord avec un stylo, le texte et l'ordinateur. Je fais des listes, puis des références. J'analyse l'époque. Je compile des données. Je fais un gros travail de documentation. J'accumule des images. Puis je trie et je fais des notes que je destine à la costumière, au décorateur, au musicien. [...] Je m'appuie principalement sur le texte, rien que sur le texte. Je ne suis pas un adepte de l'image. L'image vient du texte.³⁴⁷

Pour Lagarce, le texte est ainsi au centre de la mise en scène. La recherche du metteur en scène commence par la juxtaposition des mots dans une phrase, par la

³⁴⁵ Lagarce J.-L., « Atteindre le centre. Entretien avec Jean-Michel Potiron », dans Dobzynski C. (dir.), *Jean-Luc Lagarce*, « Europe », op. cit., pp. 145-150.

³⁴⁶ *Ivi*, p. 145.

³⁴⁷ *Ibid.*

ponctuation, par les pauses... Pour cette raison, la tâche du metteur en scène est de déchiffrer, comme dans une véritable enquête policière, le texte de départ :

Je dis souvent « On monte une pièce comme on réalise une enquête policière ». L'auteur, en écrivant sa pièce, a-t-il ou pas commis le crime parfait ? Quels sont les traces et les indices qu'il a laissés à son insu après avoir commis son méfait ? Il ne faut pas se dire : « La pièce raconte ceci ou cela ». Il faut se dire : « Et si la pièce racontait ceci ou cela... ». Depuis le point de vue choisi, tu prends le texte par les pieds et tu le secoues jusqu'à ce qu'il ne détienne plus aucun secret pour toi. Je crois à la dramaturgie parce que je crois aux codes.³⁴⁸

L'auteur d'un texte devient ainsi une sorte de « criminel » qui laisse à l'intérieur de son texte tous les indices de son crime. Le rôle du metteur en scène est de les trouver. Il en va de même que chaque texte n'a pas une grille de lecture unique, mais plusieurs grilles et que chaque metteur en scène interprète les indices de façon différente. Dans le cas Lagarce, le dramaturge révèle que parmi ses moyens principaux il y a la psychanalyse : « Je suis un homme de mon temps, et en cette qualité, j'utilise la science et les connaissances de mon temps »³⁴⁹.

Au centre de la recherche de Lagarce il y a toutefois la langue et la structure de la pièce. Non seulement dans son œuvre, la langue devient ainsi le sujet principal dans son travail de metteur en scène de pièces théâtrales classiques :

L'histoire racontée ne m'intéresse pas beaucoup, en revanche, la façon dont elle est racontée me passionne. La façon dont est raconté *Le Malade imaginaire* me passionne beaucoup plus que ce que raconte *Le Malade imaginaire*. Ce

³⁴⁸ *Ivi*, pp. 146-147.

³⁴⁹ *Ivi*, p. 147.

qui me passionne dans *La Cantatrice chauve*, c'est que cette pièce raconte qu'elle ne raconte rien.³⁵⁰

L'auteur se dédie ainsi entièrement aux codes linguistiques présents dans les textes, en les considérant comme les seuls instruments capables d'ouvrir la voie permettant d'atteindre le nœud de la pièce. En revanche, les sujets des pièces ne sont pas si intéressants aux yeux du dramaturge : « Je suis de ceux qui pensent que tout a déjà été dit. Il n'y a pas de thèmes nouveau »³⁵¹. Pour cette raison, selon Lagarce, le poète doit se désintéresser des thèmes³⁵² et doit se préoccuper de la forme.

Par conséquent, l'intérêt pour la langue correspond aussi à un désintérêt presque total pour l'image. Dans la même optique que dans *Théâtre et pouvoir en Occident*, l'auteur critique les mises en scènes vides de significations mais riches d'oripeaux. Il critique les metteurs en scène qui, sans prendre la peine d'aller vers le centre, mettent tout de suite des costumes, des décors et ils jouent. « Sur la scène, on voit des trucs brillants, des trucs qui marchent, des trucs qui plaisent. Mais derrière la façade, il n'y a rien de tous »³⁵³.

La question de la représentation se lie aussi à la question de l'argent et des subventions, déjà examinée par Lagarce dans son essai de jeunesse. Pour l'auteur, construire des belles images n'est rien d'autre qu'un problème de moyens ou d'argent : « c'est le plus facile. C'est une culture qui ne mange pas de pain. Une culture pompidolienne, ventre mou »³⁵⁴ :

Quand j'étais plus jeune, j'avais moi aussi ce genre d'envie : « la belle bleue ». C'est souvent une tentation lorsqu'on est jeune. Lorsqu'on commence à obtenir quelques moyens financiers, on peut d'ailleurs se tromper sur la meilleure

³⁵⁰ *Ivi*, p. 148.

³⁵¹ *Ibid.*

³⁵² « Quand il fait *Juste la fin du monde*, il disait toujours : 'Du sujet on s'en fout, il y en a des millions dans les bibliothèques'. [...] Il fait ça avec ses propres pièces. Ce qui l'intéresse ce n'est pas d'être original sur le sujet, il n'y a pas d'idée originale dans les pièces... Il le revendiquait d'ailleurs ». (Berreur F., *Interview à François Berreur*, juin 2021 (ANNEXE III)).

³⁵³ Lagarce J.-L., « Atteindre le centre. Entretien avec Jean-Michel Potiron », dans Dobzynski C. (dir.), *Jean-Luc Lagarce, « Europe »*, op. cit., p. 148.

³⁵⁴ *Ivi*, p. 149.

destination à leur octroyer. Certains utilisent ces moyens pour réaliser des spectacles de plus en plus léchés, pour faire de l'esthétisme.³⁵⁵

Le concept du divertissement au théâtre est représenté ainsi dans ce type de représentation comme étroitement liée à la question de l'image. Une image qui, pour l'auteur, doit être toujours soutenue par une dramaturgie :

Il faut défendre la langue contre l'image. Nous vivons aujourd'hui dans l'absence de la langue. [...]. Même le spectacle muet, même la chorégraphie la plus déconstruite doivent se fonder sur un discours, autrement cela n'a aucune valeur. [...] Une œuvre d'art qui n'est soutenue par aucun discours, même inconscient, n'existe pas. Il ne s'agit pas d'une œuvre mais d'une reproduction, d'une image reproduite, donc dégradée.³⁵⁶

Ce dernier devient ainsi le véritable manifeste de la dramaturgie lagacienne. Un manifeste partagé par le Lagarce metteur en scène et par le Lagarce écrivain, qui fonderait son travail sur une réflexion, à la fois théorique et pratique, sur le langage au théâtre. Pour ce faire, il emploiera tous les moyens linguistiques et les dispositifs discursifs à sa disposition.

À partir d'une critique acharnée au théâtre de son temps et aux mécanismes politiques et économiques qui en règlent son institution, il arrivera à s'impliquer pour changer le sort du théâtre de son temps.

1.3. « Le devoir de faire du bruit » : *Du luxe et de l'impuissance*

La réflexion théorique de Jean-Luc Lagarce sur le théâtre continue tout au long de sa carrière d'écrivain et de dramaturge. Les mots et les idées synthétisées dans *Théâtre*

³⁵⁵ *Ibid.*

³⁵⁶ *Ibid.*

et Pouvoir en Occident sont, en fait, repris et réécrits de façon de plus en plus précise dans les textes suivants de l'auteur.

Dans cette optique, un texte important à retenir est *Du luxe et de l'impuissance*. Ce volume, publié par Les Solitaires Intempestifs, est composé de brefs articles et d'éditoriaux commandés à Jean-Luc Lagarce par des théâtres et des revues. Comme le souligne Pécoult :

Ce recueil de textes constitue une sorte de testament, ou un tombeau. L'auteur y parle de l'écriture, de la place de l'écriture, du témoignage, de l'engagement, de la solitude et de la solidarité, de l'exaltation de jouer au théâtre, de mettre en scène, de s'adresser aux hommes, et de la vanité de nos entreprises. De la marche du monde. Ces propos mis bout à bout font un tout d'une grande lucidité, d'une terrible humanité.³⁵⁷

Les textes en question – qui « révèlent un engagement social profond »³⁵⁸ – sont ainsi importants non seulement pour encadrer la vision et l'expérience de l'écrivain, mais ils ont la fonction aussi de miroir permettant de regarder de près le théâtre contemporain. Au-delà des thèmes très variés qui montrent différentes nuances de la vie au théâtre, le cœur de l'œuvre est un questionnement constant sur le contraste entre apparence et authenticité dans la vie comme dans le théâtre. En effet, les mots qui recourent tout au long du texte sont le verbe « tricher » et « faire semblant ». À ce propos, il en ressort un désir constant de pouvoir s'exprimer sans peur et sans voiles :

Ne plus avoir peur, ou faire semblant, et devant tant de faux-semblants, finir par gagner l'apaisement nécessaire, ou tenter

³⁵⁷ Pécoult A., *Du luxe et de l'impuissance* (****), La Provence, 2014. URL : <https://www.laprovidence.com/article/loisirs/2960332/du-luxe-et-de-l'impuissance.html>.

³⁵⁸ Berreur F., *Interview à François Berreur*, juin 2021 (ANNEXE III).

au moins de fuir la peur de la peur, éliminer juste celle-là, ne plus se laisser faire, noyer ses démons, garder le sourire.³⁵⁹

Dans ce texte, le malaise de Lagarce par rapport à son milieu culturel, que l'on a mis en évidence dans la première partie de notre travail, revient aussi. Un malaise qui sera présent dans son œuvre dramaturgique sous de multiples facettes.

À l'égard de son importance dans l'expérience dramaturgique de l'auteur, le recueil *Du luxe et de l'impuissance* a été mis en scène en 2014 par Ivan Morane au Théâtre des Halles à Avignon. Même s'il ne s'agit pas d'une véritable pièce, les critiques insistent sur la théâtralité de l'œuvre :

Non seulement parce qu'ils font référence au théâtre, mais parce que Lagarce nous entraîne dans un cheminement personnel, indissociable de son engagement public, où ses doutes permanents comme son rapport au monde sont propices à un retour sur soi et sur les autres alors qu'il sait que la mort se rapproche.³⁶⁰

Dans ce recueil le mélange très significatif entre expérience personnelle et vocation pour le théâtre propre de Lagarce est, en fait, évident. Ce mélange dévoile l'approche humaniste de Lagarce et de sa dramaturgie : victime des autres et « inutile devant le Monde »³⁶¹, l'auteur devient maître de sa liberté et trouve son autodétermination dans le théâtre et dans le langage. Ces derniers deviennent son arme contre la société.

Le but de Lagarce est simple, il l'explique dans ce recueil :

Raconter le Monde, ma part misérable et infime du Monde, la part qui me revient, l'écrire et la mettre en scène, en

³⁵⁹ Lagarce J.-L., *Du luxe et de l'impuissance*, op. cit., p. 25

³⁶⁰ Jacquet A., “Du luxe et de l'impuissance” de Jean-Luc Lagarce, mise en scène par Ivan Morane, à Paris, PublikArt, 2014. URL : <https://publikart.net/du-luxe-et-de-l'impuissance-de-jean-luc-lagarce-mise-en-scene-par-ivan-morane-a-paris>.

³⁶¹ Lagarce J.-L., *Du luxe et de l'impuissance*, op. cit., p. 39.

construire à peine, une fois encore, l'éclair, la dureté, en dire avec lucidité l'évidence. [...] Dire aux autres, s'avancer dans la lumière et redire aux autres, une fois encore, la grâce suspendue de la rencontre, l'arrêt entre deux êtres, l'instant exact de l'amour, la douceur infinie de l'apaisement, tenter de dire à voix basse la pureté parfaite de la Mort à l'œuvre, le refus de la peur, et le hurlement pourtant, soudain, de la haine, le cri, notre panique et notre détresse d'enfant, et se cacher la tête entre les mains, et la lassitude des corps après le désir, la fatigue après la souffrance et l'épuisement après la terreur.³⁶²

Cet extrait peut être considéré comme une synthèse de la poétique de Lagarce qui, en dépit de tout, invite sa génération à faire du bruit. « Nous avons le devoir de faire du bruit »³⁶³ : c'est l'un des appels à s'impliquer les plus importants tout au long de l'expérience théâtrale lagarcienne. Un appel que l'auteur transforme en cheval de bataille. Et même si la critique n'a jamais considéré Lagarce comme un auteur « engagé », ce texte nous confirme le contraire. Bien que l'engagement de Lagarce ne puisse pas être l'engagement proprement dit de Sartre et de Camus, il a chez l'auteur la volonté d'impacter la réalité à travers sa manière de faire du théâtre. C'est pour cette raison que nous proposons quand-même la définition de « théâtre impliqué » tout au long de ce travail pour cerner la complexité de l'œuvre lagarcienne, de ses intentions et de ses thèmes principaux.

1.3.1. Le luxe comme engagement

Lagarce, lui-même, parle d'engagement et de sa manière de s'engager, à l'occasion de la présentation à Lille en septembre 1996 au Théâtre de la Métaphore de sa mise en scène de « La Cagnotte »³⁶⁴.

³⁶² *Ivi*, p. 41.

³⁶³ *Ivi*, p. 17.

³⁶⁴ Lagarce J.-L., *L'engagement au théâtre*, dans « Theatre-contemporain.net ». URL : <https://www.theatre-contemporain.net/video/Jean-Luc-Lagarce-L-engagement-au-theatre>.

Il s'agit de l'un de ses derniers entretiens et, pour cette raison, ses mots sont particulièrement significatifs en tant que mise au point définitive par rapport à son idée de théâtre et à sa production littéraire. Après toute une série de suppositions sur la nature de son théâtre de la part de la critique – nous rappelons le cas des premiers articles de presse que nous avons analysés dans la première partie – c'est l'auteur lui-même qui, de façon manifeste, finalement s'autodétermine. À quelques semaines de sa mort et après une carrière très riche d'œuvres théâtrales, le dramaturge, l'écrivain Lagarce, parle publiquement de son rapport avec le théâtre. De manière plus spécifique, il parle de son engagement en tant que citoyen et comme homme de théâtre.

« Est-ce que le théâtre est quelque chose d'engagé ? ». La première réponse de Lagarce à cette question est qu'il s'agit presque d'une « évidence ». En particulier, il souligne qu'en tant qu'homme de théâtre il ne s'est jamais posé la question, mais qu'il s'agit d'une véritable évidence parce que les deux pratiques sont étroitement liées : faire du théâtre est déjà être engagé. L'auteur souligne qu'il est possible de s'engager dans une pratique, surtout par rapport au contexte dans lequel l'on vit. Il raconte ainsi brièvement son adolescence à Montbelliard pour parler de la situation difficile à laquelle tous les jeunes doivent faire face dans la vie quotidienne des régions ouvrières, où il n'y avait d'espace que pour le travail et pour l'aspect économique des choses. Dans ces contextes de province, le théâtre – et plus en général l'art – est considéré comme un luxe parce qu'il ne sert à rien et il n'a pas d'impact sur la vie pratique. L'auteur s'arrête, en particulier, sur la non-reconnaissance de l'art en tant que pratique de travail et expérience capable d'impacter la réalité et la vie des individus.

Ces réflexions nous rappellent l'affirmation de Louis Jouvet qui, dans *Le comédien désincarné* en 1954, écrit : « Rien de plus futile, de plus faux, de plus vain, rien de plus nécessaire que le théâtre ». À la même manière, Jean Vilar répondit à un opposant au Festival d'Avignon déclarant que le « théâtre c'est inutile » : « C'est pour cela qu'il est essentiel ». Il s'agit d'une question largement discutée et nombreux sont les philosophes et les penseurs qui se sont interrogés sur le

« caractère trompeur ou vain du spectacle théâtral »³⁶⁵. S'interroger sur le théâtre est une question délicate, qui met toujours au centre la société et, surtout, la notion d'utilité. Selon *Larousse* en ligne, « utile » veut dire « fait de servir à quelque chose ». Ce concept se lie ainsi de façon inévitable à la pratique et, par conséquence, à la réalité.

De plus, il faut considérer que le théâtre est généralement considéré inutile parce qu'automatiquement associé au divertissement. S'il est toutefois vrai que, pendant les années, le théâtre a évolué vers une sorte de délassement destiné à satisfaire les goûts populaires, il est vrai aussi que l'une de ses fonctions principales est de représenter et de réfléchir sur la réalité, même si non toujours ouvertement. Ce dont il faut tenir compte c'est en fait la capacité du théâtre de nous diriger sur une voie qui permettrait d'aborder les grandes questions de la contemporanéité. Par conséquence, le théâtre se concentre – en déclinant la question de façon différente par rapport aux époques – sur l'individu et sur sa condition humaine. Cette réflexion devient ainsi nécessaire dans la mesure où elle contribue à faire avancer la connaissance de l'humanité par rapport à soi-même.

Pour cette raison, Lagarce lui-même réaffirme dans son entretien la nécessité de s'engager. De plus, de son point de vue, l'engagement au théâtre devient ainsi une manière – peut être la seule – pour faire face à l'abrutissement dérivant de certains contextes sociaux. À la suite de ces considérations, il revendique ainsi le luxe aussi comme engagement. « Je me suis engagé dans un luxe » soutient Lagarce qui souligne comme il a monté aussi des spectacles « un peu esthétiques ou qui coutait chers », sur la base des subventions que sa troupe ou ses projets recevaient. Ce qui est considéré comme luxe parce qu'apparemment détaché de l'utilité et de la pratique visible, pour notre auteur devient ainsi une manière de s'engager. Une manière luxueuse pour réfléchir sur la contemporanéité. Cela aussi peut devenir, selon le dramaturge, un moyen pour donner et se donner aux autres. Une manière – à la fois individuelle et universelle – de « raconter le monde »³⁶⁶.

³⁶⁵ Lauret P., *La représentation théâtrale et l'expérience*, « Cahiers philosophiques », vol. 113, n. 1, 2008, pp. 9-24.

³⁶⁶ Lagarce J.-L., *Du luxe et de l'impuissance*, op. cit., p. 41.

Chapitre II

De la parole de Lagarce à celle du personnage lagarcien

2.1. Le thème stylistique de l'échec

Dans son testament, rédigé le 1er avril 1994, Jean-Luc Lagarce écrivait : « Je souhaite être incinéré, si possible à Paris et au cimetière du Père-Lachaise. Aucune inscription ensuite ne sera inscrite sur quelque plaque ou monument que ce soit, ni date, ni même nom. Rien »³⁶⁷.

Toute l'œuvre lagarcienne peut se lire à la lumière de l'échec et du rapport de l'écrivain avec cette dimension. Elle représente une étape si importante dans le parcours de Jean-Luc Lagarce que l'on pourrait se demander si les textes qu'on lit aujourd'hui auraient été les mêmes si, pendant sa vie, l'auteur n'avait pas échoué en tant que dramaturge.

Bien que la littérature tende plus volontiers à consacrer ses pages aux multiples facettes du génie, l'expérience de l'échec, à la fois littéraire et biographique, a touché beaucoup d'écrivains tout au long de l'histoire de la littérature et, plus en général, de l'art. Et même si l'attention a toujours été tournée

³⁶⁷ Thibaudat J.-P., *Le roman de Jean-Luc Lagarce*, op. cit., p. 10.

vers ceux qui ont eu un certain succès, il est indéniable que l'art ne peut être un mouvement progressif qui abandonne les morts et les blessés.

En effet, comme le soulignent Freud et Laforgue, la notion d'échec n'est presque jamais objective, mais au contraire elle est purement sociale, variant selon les époques³⁶⁸. Chacun échoue seulement par rapport aux autres et, pour cette raison, les deux auteurs parlent de « névrose d'échec »³⁶⁹. Cette dernière affecte la vie d'un individu d'un point de vue personnel, d'un point de vue social et, dans les cas des artistes, d'un point de vue artistique. Ce qu'il nous semble nécessaire par rapport à notre travail sur Lagarce c'est de comprendre la connexion – s'il elle existe – entre la singularité de l'individu-écrivain et l'histoire de sa réception ou, dans ce cas, de l'absence de sa réception. Il est important de préciser aussi qu'il ne s'agit pas de dénoncer cette absence, même si le danger d'une telle dérive est tangible, mais plutôt de comprendre la manière – et la mesure – dans laquelle cette absence a influencé la direction du parcours de l'écrivain en question et, de manière plus spécifique, son œuvre. Pour ce qui concerne cette dernière, il faut souligner qu'il ne s'agit pas d'une influence limitée au côté narratif, mais qui se révèle impactante surtout du côté linguistique et stylistique.

Nous ne nous attarderons pas trop sur ce sujet, mais il s'avère nécessaire de souligner l'importance du thème de l'échec devenant substantiel pour analyser les expériences artistiques de toutes les époques. Comme le souligne Péguy « nulle opération n'est aussi honorable, pour le penseur, pour l'historien, pour le philosophe, pour l'écrivain, que de déclarer, s'il y a lieu, sa propre faillite, partielle ou totale »³⁷⁰.

2.1.1. « Échec » et « tentative » : deux occurrences significatives

Si les critiques parlent d'« écrivain raté » pour parler aujourd'hui de l'expérience littéraire de Lagarce pendant sa vie, l'auteur lui-même pensait la même chose. Tout au long de son parcours littéraire, l'écrivain utilise en fait le mot « échec » pour

³⁶⁸ Cf. Laforgue R., *Psychopathologie de l'échec*, Payot, Paris, 1950.

³⁶⁹ *Ivi*, p. 11.

³⁷⁰ Péguy C., « Brunetière. Texte posthume », Œuvres en prose complètes, Gallimard, Paris, 1988, p. 641.

décrire son parcours dans le monde du théâtre en tant que dramaturge. La conscience de son propre insuccès – bien que aussi symptôme de la névrose de l'échec de Froid et Laforgue – et la répétition de ce mot à propos de soi-même devient toutefois pour Lagarce une sorte de talisman, qui semble conférer à l'auteur une véritable protection, en déclenchant une action magique. Selon Sarrazac, la condition mentale de l'échec se transforme, en fait, en une véritable *conditio sine qua non* pour atteindre enfin le succès. Ainsi :

Au-delà de toute coquetterie ou fausse modestie, il y a chez Lagarce, dans l'écriture comme dans l'amour, une nécessité artistique, philosophique, existentielle de passer par l'échec, de rechercher opiniâtrement une certaine forme d'échec, de n'accéder à ce qu'on appelle la réussite qu'à travers une longue et profonde expérience de l'échec.³⁷¹

Au lieu d'être limitative, cette expérience de l'échec se révèle ainsi comme un sentier de pierres sur l'eau, qui permet à Lagarce de trouver sa voie. Ce concept se relie en fait à une autre question fondamentale pour la dramaturgie lagarcienne, aussi bien au niveau théorique qu'au niveau du langage. À côté du mot « échec » l'une des autres occurrences fondamentales dans les textes du dramaturge français est le mot « tentative ». Les deux mots s'alternent, en révélant à ceux qui s'approchent à la production en question qu'il existe, peut-être, un projet – comme nous le confirme aussi Berreur³⁷².

Comme le souligne toujours Sarrazac, chaque œuvre de l'écrivain, y compris le *Journal*, se présente en fait comme une tentative. « Et si de tentative en tentative, l'échec de l'art se transformait en un art de l'échec ? »³⁷³ Par ailleurs, si Lagarce – qui reflète l'héritage du théâtre de l'absurde – a bien compris la leçon de Beckett « *Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better* »³⁷⁴.

³⁷¹ Sarrazac J.-P., « Jean-Luc Lagarce, le sens de l'humain », op. cit., p. 4.

³⁷² Cf. Berreur F., *Interview à François Berreur*, juin 2021 (ANNEXE III).

³⁷³ *Ibid.*

³⁷⁴ Beckett S., *Worstward ho*, in *Nohow On* [1989], Grove Press, New York, 2014.

À notre avis, cette oscillation entre échec et tentative nécessite toutefois d'un effort de définition bien plus complexe. Loin d'être un simple *modus operandi* de l'écrivain ou une stratégie d'écriture utilisée dans le journal et pour parler de soi-même, il nous semble que ce culte de l'échec et l'art de tenter est présent dans chaque pièce de l'écrivain et à plusieurs niveaux. Pour mieux définir ce processus nous emprunterons le terme « *enchâssement* » remontant « aux origines mêmes de la narration épique »³⁷⁵. De l'intrigue aux personnages, de la construction de la scène jusqu'à arriver pour finir à un langage qui s'autodétruit et se récrite dans une sorte de boucle de l'échec, le dramaturge donne vie à une structure poétique-littéraire presque parfaite. Pour ce qui concerne l'intrigue, la plupart des pièces de Lagarce apparaissent mutilée. Cela est vrai surtout pour les premières pièces de l'auteur. Nous citons, entre autres, *Les Serviteurs* où, dans l'épilogue, l'histoire nous donne l'impression de recommencer pour la énième fois ; ou encore *La place de l'autre*, où les protagonistes – *Elle* et *Lui* –, s'engagent dans une querelle pour prendre la place de l'autre dans ce jeu qui ne finit jamais. Ainsi l'intrigue ne se déroule jamais de façon linéaire ou logique : elle ressemble plutôt à un brouillon que l'auteur n'arrive pas à développer, en ratant sa tentative de construire une histoire intelligible ou structurée.

Cet aspect se lie aussi à la question des personnages qui, dans le cas des pièces de jeunesse de Lagarce, sont des non-personnages. Dans la plupart des cas ils n'ont ni prénom ni nom : ils se distinguent par un substantif générique (Le premier homme, la cuisinière, l'enfant), un numéro³⁷⁶, la lettre initiale du prénom³⁷⁷ ou d'autres informations encore. Il s'agit d'une influence directe du théâtre des années Cinquante sur la dramaturgie lagarcienne et, d'une manière plus spécifique, du Nouveau Roman. En tant que signe d'individualité, le prénom est remplacé par un signe qui fait de l'individu rien que « un numéro de matricule »³⁷⁸. En même temps, la personnalité des personnages est réduite à ce que Abirached appelle le « degré zéro de la personnalité », qui transforme l'individu en une sorte de squelette social,

³⁷⁵ Genette G., *Figures III, Discours du récit* [1972], Seuil, Paris, 2007, p. 241.

³⁷⁶ Dans *Ici ou Ailleurs*.

³⁷⁷ Dans *Voyage de Madame Knipper vers la Prusse Orientale*.

³⁷⁸ Robbe-Grillet A., *Pour un nouveau roman*, op. cit., p. 33.

moral et psychologique. Il est privé de son passé et de son avenir, en dehors de l'histoire et privé de n'importe quelle relation avec l'autre³⁷⁹. Ainsi les personnages de Lagarce semblent interchangeables, privés de personnalité : des personnages en puissance mais déjà ratés. L'échec dans la construction de l'intrigue se lie ainsi, dans une sorte de lien de causalité, à l'échec des protagonistes auxquels il n'est plus permis d'exister.

La construction scénique semble à son tour victime de ces caractéristiques, liée à la pièce et aux personnages. Elle est ainsi privée de tout type d'information de la part du metteur en scène. Il n'y a pas de descriptions ou de didascalies qui aident le lecteur à s'orienter dans le texte ou de metteur en scène pour l'adaptation. Chaque espace reste vide et l'histoire se déroule sur un fond noir où les personnages privés de leur identité agissent comme des marionnettes. Le cadre est complété, en définitive, par un langage qui trébuche, qui se détruit et qui se recompose sans cesse dans l'espérance d'arriver finalement à devenir un véhicule entre individus. L'échec de l'intrigue, des personnages, de la mise en scène s'appuie et s'alimente sur une construction linguistique qui naît déjà ratée. L'impossibilité de communiquer devient le déclencheur pour la destruction de tous les éléments qui composent le drame. La capitulation n'est toutefois pas prévue et n'arrive presque jamais. Au mépris des difficultés dans le déroulement de l'histoire, le langage se fondera sur la volonté d'essayer. Tel sera le moteur de tout l'univers du dramaturge, un engrenage parfait qui s'appuie sur sa faillibilité.

Ce dernier est l'un des points centraux de la dramaturgie lagarcienne. Jean-Luc Lagarce comprend qu'il faut partir du langage pour secouer les bases du théâtre contemporain. Il s'agit d'une vérité découverte quelques années plus tôt par Antonin Artaud, lorsqu'il affirmait : « Briser le langage pour toucher la vie, se faire ou refaire le théâtre »³⁸⁰. C'est pour ces raisons que, dans les paragraphes qui suivent, nous analyserons les caractéristiques de ce langage, qui correspond à l'énonciation des personnages et, par conséquent, à ce que l'on peut définir l'*éthos* du personnage lagarcien. De manière plus spécifique, nous prêterons une attention particulière aux

³⁷⁹ Cf. Abirached R., *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, op. cit.

³⁸⁰ Artaud A., *Le théâtre et son double* [1938], op. cit., p. 19.

signes graphiques tels que les guillemets et les points des suspensions, aux figures de style les plus récurrentes telles que l'anaphore et l'épanorthose, et aux formules de politesse.

2.2. Signes graphiques et figures de style dans l'œuvre de Lagarce

Parler de la structure de l'œuvre et de l'implication esthétique et sociale du théâtre de Lagarce est impossible sans aborder, ne serait-ce que brièvement, une analyse stylistique de son œuvre, ou au moins des éléments discursifs principaux de ses œuvres et employés par ses protagonistes. Comme nous l'avons déjà souligné, le langage est une partie fondamentale du parcours dramaturgique en question. C'est l'auteur lui-même qui déclare plus d'une fois sa vocation pour les mots : « Je crois que je suis très porté vers la parole. Les mots, mais les mots parlés... Les mots avec leurs sons, leurs rythmes »³⁸¹. Les sons, le rythme mais aussi les imperfections et les fautes qui mènent le lecteur ou le spectateur dans une sorte d'expérience dans le langage avec ses risques et ses limites. Une expérience singulière qui vise à récréer sur la page, et après sur la scène, la réalité du quotidien et, en même temps, la littérarité de la langue. « Je suis fasciné par la manière dont, dans la vie, les conversations, les gens – et moi en particulier – essaient de préciser leur pensée à travers mille tâtonnements. Au-delà du raisonnable »³⁸², soulignera l'auteur. Cela implique que la structure narrative des œuvres lagarcviennes se fonde presque entièrement sur l'acte du dire au point que la langue peut être considérée comme un véritable personnage. À l'instar des autres personnages, cette dernière agit dans le texte avec un véritable parcours qui se fonde sur la construction et la déconstruction des échanges entre les personnages. Ces derniers devenant de véritables marionnettes sont dominés par cet effort communicatif, qui se transforme en un piège auquel finalement ils se rendent.

³⁸¹ Lagarce J.-L., « Vivre le théâtre et sa vie », in Dobzynski C. (dir.), *Jean-Luc Lagarce*, op. cit., p. 197.

³⁸² *Ibid.*

Doté des spécificités bien définies, le langage en question se fonde sur des divers éléments rhétoriques, discursifs et visuels bien précis. L'ensemble de ces éléments donne un rythme bien précis qui oscille entre expansion et rétraction jusqu'au silence. C'est le même rythme qui – à notre avis – restitue le sentiment de tragique qui façonne la condition humaine, éternellement en lutte entre les deux pôles opposés et archétypiques : Eros et Thanatos.

2.2.1. Guillemets et points des suspensions

La communication peut prendre plusieurs formes. Au-delà des mots, il y a toute une série d'éléments visuels, typographiques ou gestuels qui aident la communication et qui, même en littérature, peuvent être employés par un auteur afin de mettre en évidence une ou plusieurs questions. Dans le cas de Lagarce, l'auteur utilise souvent des signes graphiques distinctifs dès ses premières œuvres. Ces derniers deviendront sa marque stylistique la plus importante de sa dramaturgie. Nous citons, en particulier, les guillemets et les points de suspensions, qui deviennent un véritable instrument dans la communication entre les personnages³⁸³.

Les guillemets sont très récurrents en Lagarce. Ils deviennent l'indicateur le plus évident de la difficulté à dire qui affecte les protagonistes et qui met en relief la construction linguistique de l'œuvre en question. Lorsqu'un locuteur utilise des guillemets, la linguistique parle de « connotation autonymique »³⁸⁴ : il s'agit d'une stratégie par laquelle un locuteur emploie une expression tout en montrant qu'elle n'est pas pertinente³⁸⁵. Le locuteur « dédouble pour ainsi dire son discours »³⁸⁶, il commente sa parole en train de se faire, produisant une sorte de boucle³⁸⁷ dans son énonciation. Parmi les signes typographiques qui montrent cet écart discursif, les

³⁸³ Les points de suspensions entre parenthèse seront utilisés aussi pour titrer la période dédiée à la commémoration de l'auteur : *L'Année (...) Lagarce*.

³⁸⁴ Certains auteurs préfèrent parler de « modalisation autonymique » pour insister sur le fait qu'il s'agit de traces d'une activité par laquelle le sujet d'énonciation marque une distance à l'égard de son propre énoncé (Maingueneau D., Philippe G., *Exercices de linguistique pour le texte littéraire*, op. cit, p. 101).

³⁸⁵ Cf. *Ivi*.

³⁸⁶ *Ivi*, p. 104.

³⁸⁷ Cf. Authier-Revuz J., *Ces mots qui ne vont pas de soi : Boucles réflexives et non coïncidences du dire*, Larousse, Paris, 1995.

guillemets permettent de mettre en place une modalisation plus ou moins discrète. En effet, les expressions et les mots entre guillemets permettent d'éviter l'interruption directe du fil de l'énonciation.

Les pièces de Lagarce sont disséminées de guillemets. Leur emploi est toujours différent, mais dans tous les cas le but est celui de mettre en évidence le laboratoire linguistique qui réside à la base de chaque œuvre. Ainsi, nous trouvons souvent des phrases entre guillemets qui visent à reproduire l'oralité du langage. Nous citons, par exemple, la réplique de Blot dans *Les Prétendants* où il souligne :

BLOT. – « Tout ça », c'est triste, vous ne le dites pas, mais c'est triste. Qu'est-ce que vous allez faire ? Vous voulez rester ? Continuer à travailler, avec nous, Spater et moi ?³⁸⁸

Ou encore, dans *Music-Hall*, où Le Deuxième Boy réplique : « Et « qui peut le plus » ». Dans ces cas, il semble que le locuteur vise à attirer l'attention du co-énonciateur³⁸⁹ sans toutefois en expliquer la raison. C'est pour cela que, comme le souligne Authier-Revuz, le co-énonciateur a la tâche de combler ce manque à travers un travail d'interprétation³⁹⁰. Les guillemets peuvent, en fait, prendre différentes significations. Pour ce qui est de Lagarce, nous citons notamment deux cas, qui conduisent le lecteur à réfléchir sur la construction linguistique elle-même.

Le premier cas se lie à l'emploi de la « mention »³⁹¹ comme dans cet extrait tiré d'*Erreur de construction* :

MONSIEUR AUGUSTE HERUT. – Par décision du président à vie de la Patrie en danger, monsieur Jean Tristesse, le mor « Révolution », comme ils disent, est interdit.³⁹²

³⁸⁸ Lagarce J.-L., *Théâtre complet vol. III*, op. cit., p. 182.

³⁸⁹ Cf. Mainguenaud D., *Linguistique pour le texte littéraire*, op. cit.

³⁹⁰ Authier-Revuz J., *Ces mots qui ne vont pas de soi : Boucles réflexives et non coïncidences du dire*, op. cit. p. 136.

³⁹¹ Mainguenaud D., *Linguistique pour le texte littéraire*, op. cit., p. 104.

³⁹² Lagarce J.-L., *Théâtre complet vol. I*, op. cit., p. 41.

Ici le mot « Révolution » masque un double emploi : on parle d'emploi autonymique lorsque les mots sont mis entre parenthèses parce qu'ils désignent le signe linguistique, avec son signifiant et son signifié ; en même temps, on parle d'emploi en modalisation autonymique parce que l'énonciateur marque une sorte de réserve par rapport au mot guillemeté. Il s'agit d'un véritable décalage entre deux images distinctes, qui l'auteur veut mettre en évidence.

Le deuxième cas est plus compliqué et se relie à la dimension métathéâtrale du théâtre lagarcien. À côté du langage « surpris » typique de l'écriture théâtrale³⁹³, nous pouvons parler aussi d'un langage représenté. Ce dernier n'est ni naturel ni réaliste : son but est de démontrer la machine linguistique à l'œuvre. Cet enjeu nous semble particulièrement évident dans un extrait de *Juste la fin du monde* :

SUZANNE. – Parfois, tu envoyais des lettres,
Parfois tu nous envoies des lettres,
Ce ne sont pas des lettres, qu'est-ce que c'est ?
De petits mots, juste des petits mots, une ou deux
phrases,
Rien, comment est-ce qu'on dit ?
Elliptiques.
« Parfois, tu nous envoyais des lettres elliptiques
».³⁹⁴

La phrase finale entre guillemets devient ici la mise en place de ce que le personnage aurait pu prononcer, mais qu'il n'a pas pu faire. Suzanne engageant une lutte contre le langage renonce devant l'impossibilité de dire. La particularité de cette réplique réside ainsi dans toutes les tentatives linguistiques ratées du personnage jusqu'à la cristallisation finale de la phrase correcte qu'il aurait dû prononcer depuis

³⁹³ Larthomas soutient que la caractéristique principale du théâtre est ce qu'il appelle « langage surpris » : « Tout se passe comme si le spectateur surprenait une série de dialogues, de la même façon apparemment que nous pouvons surprendre et écouter des propos échangés sans qu'on s'aperçoive de notre présence » (Larthomas P., *Le langage dramatique. Sa nature, ses procédés*, Armand Colin, Paris, 1972, p. 436).

³⁹⁴ Lagarce J.-L., *Juste la fin du monde*, cit., p. 37.

le début. Les processus linguistiques sont ainsi dévoilés dans ce que l'on pourrait définir une véritable quête du dire.

À côté des guillemets, nous signalons également l'emploi des points de suspensions. Il s'agit d'un autre signe typographique lié à la modalisation autonymique, employé par Lagarce de manière tout à fait originale. L'emploi des points de suspensions se rattache à deux pratiques d'écriture différentes : l'exploration de la dimension romanesque de l'œuvre, que nous analyserons plus loin, et l'aspect rapsodique du langage.

À partir de la pièce *Vagues souvenirs de l'année de la peste* (1982), dans la dramaturgie de Lagarce s'imposent les fameux points de suspension entre parenthèses – (...) –, qui deviendront la marque stylistique de l'auteur. L'emploi de ce signe graphique permet à l'auteur de fragmenter le texte où la présence de monologues et de rares dialogues reflète une volonté d'hybridation littéraire qui trouve dans l'élément épique-narratif sa caractéristique la plus importante. C'est pour cette raison que nous ne pouvons pas parler de scènes au sens traditionnel. Il s'agit plutôt de fragments, séparés par les points des suspensions entre parenthèses, privés d'un lien logique-narratif.

Sarrazac identifie dans ce signe typographique l'un des aspects fondamentaux de toute l'écriture lagarcienne. Le critique met en évidence une structure dramaturgique qui se construit par discontinuité du montage, dans un processus de tissage propre de ce que Sarrazac définit l'« écrivain-rapsode »³⁹⁵ :

Écrivain-rhapsode par excellence, Lagarce pratique la vivisection dans la chair du drame. Il coupe et découpe, puis recoud [...] Et les coutures bien visibles de ses pièces, ce sont tous ces (...) qui, à l'opposé des sutures invisibles dans l'action du drame classique, marquent non point une avancée ou une progression de l'action mais bien, selon l'expression de Lagarce lui-même, une simple « succession ». [...].

³⁹⁵ Sarrazac souligne qu'il s'agit d'une figure nouvelle que Peter Szondi appelle le « sujet épique ». « Quant à moi, je préfère parler d'un sujet rhapsodique ou, tout simplement d'une pulsion rhapsodique à l'œuvre dans le drame moderne et contemporain » (Sarrazac J.-P., « Le partage des voix », dans Ryngaert J.-P., *Nouveaux territoires du dialogue*, Actes Sud-Papiers, Arles, 2005, p. 12).

Incontestablement, la dramaturgie de Lagarce est œuvre de montage. Mais un montage particulier, qui ne serait pas, contrairement au montage brechtien, à l'opposé du développement organique : un montage, précisément, dans l'organique.³⁹⁶

Cette déconstruction, souligné par Sarrazac, donne ainsi vie à un corps dramatique morcelé, fils de la « violence dont il [Lagarce] se sait habité »³⁹⁷. Ce n'est pas un hasard si cette rupture de la forme dramatique passe par le langage et par son impossibilité de résider dans une forme dialogique traditionnelle. Comme le souligne Pavis, la forme dialogique est prédominante dans le drame et se lie à la nature du théâtre qui se fonde sur la présence sur la scène d'une série de personnages qui dialoguent entre eux. Pour cette raison, le monologue ne s'adapte pas au drame traditionnel, mettant en danger l'effet de vraisemblance intrinsèquement lié à la nature théâtrale. Pavis souligne toutefois que l'opposition entre monologue et dialogue n'est jamais si nette et que la transaction entre ces deux formes est plutôt fluide³⁹⁸. Dans le cas de Lagarce cette fluidité devient de plus en plus évidente avec une construction de la pièce fondée sur des blocs de monologues séparés par les points des suspensions entre parenthèses dans « une véritable reconfiguration du dialogue dramatique » où le dialogue « s'élargit considérablement tout en devenant hétérogène et multidimensionnel »³⁹⁹.

Le signe graphique en question devient ainsi, pour Sarrazac, une stratégie pour faire dialoguer le monologue. Cela devient la « poussé considérable du monologue toute au long du XXème siècle » qui a pour but de « reconstruire le dialogue sur la base d'un véritable dialogisme ; donner son autonomie à la voix de chacun – y compris à celle de l'auteur-rhapsode ; opérer la confrontation dialogique de ces voix singulières »⁴⁰⁰.

³⁹⁶ Sarrazac J.-P., *Jean-Luc Lagarce, le sens de l'humain*, op. cit. p. 6.

³⁹⁷ *Ibid.*

³⁹⁸ Cf. Pavis P., *Dizionario del teatro*, Zanichelli, Bologna, 1998.

³⁹⁹ Sarrazac J.-P., « Le partage des voix », op. cit., pp. 14-16.

⁴⁰⁰ *Ibid.*

Le langage devient ainsi une identité floue et brisée, comme celle de tous les personnages lagarcien.

2.2.2. Anaphores et épanorthoses

Parmi les figures de styles les plus importantes, employées par Lagarce et à l'intérieur du jeu narratif et stylistique échec-tentative dont nous avons donné une définition plus haut, nous citons notamment l'anaphore et l'épanorthose. Les deux figures travaillent dans le texte pour lui donner un rythme bien précis : elles restituent et agissent en tant que frein dans l'évolution du dialogue entre les personnages. Ce dernier est ainsi toujours trébuchant et répétitif, et provoque chez le lecteur à la fois une sensation de véritable fatigue mais aussi de volonté de s'autocensurer.

L'anaphore est un élément rhétorique essentiel pour ce qui concerne la cohésion textuelle. On entend par anaphore la reprise d'un élément par un autre dans la chaîne textuelle et on distingue principalement l'anaphore lexicale fidèle et l'anaphore lexicale infidèle⁴⁰¹. Dans le cas de Lagarce, les répétitions anaphoriques et éphoriques sont très récurrentes. Toutefois, au lieu de renforcer la communication et la cohésion textuelle, ces anaphores dévoilent les fragilités des échanges entre les personnages en tant que « des résistances dérisoires à l'inflation des incises, des digressions, barrages contre le Pacifique du ‘terrain mouvant des mots’ »⁴⁰².

Dans la plupart des cas, il s'agit d'anaphores fidèles qui impliquent la répétition du même mot ou de la même expression. Ainsi, dans le prologue de *Juste la fin du monde*, le protagoniste répète toujours les mêmes syntagmes :

1. LOUIS. – Plus tard, l'année d'après
2. – j'allais mourir à mon tour –

⁴⁰¹ Cf. Mainguenaud D., *Linguistique pour le texte littéraire*, op. cit.

⁴⁰² Brun C., *Jean-Luc Lagarce et la poétique du détournement : l'exemple de Juste la fin du monde*, « Revue d'histoire littéraire de la France », vol. 109, n. 1, 2009, pp. 183-196.

3. j'ai près de trente-quatre ans maintenant et c'est à cet âge que je mourrai,
4. **l'année d'après,**
5. **de nombreux mois** déjà que j'attendais à ne rien faire, à tricher, à ne plus savoir,
6. **de nombreux mois** que j'attendais d'en avoir fini,
7. **l'année d'après,**
8. comme on ose bouger parfois,
9. à peine,
10. devant un danger extrême, imperceptiblement, sans vouloir faire de bruit ou commettre un geste trop violent qui réveillerait l'ennemi et vous détruirait aussitôt,
11. **l'année d'après,**
12. **malgré tout,**
13. la peur,
14. prenant ce risque et sans espoir jamais de survivre,
15. **malgré tout,**
16. **l'année d'après,**
17. je décidai de retourner les voir, revenir sur mes pas, aller sur mes traces et faire le voyage,
18. **pour annoncer**, lentement, avec soin, avec soin et précision
19. – ce que je crois –
20. lentement, calmement, d'une manière posée
21. – et n'ai-je pas toujours été pour les autres et eux, tout précisément, n'ai-je pas toujours été un homme posé ?,
22. **pour annoncer,**
23. dire,
24. seulement dire,
25. ma mort prochaine et irrémédiable,
26. l'annoncer moi-même, en être l'unique messager,
27. **et paraître**

28. – peut-être ce que j'ai toujours voulu, voulu et décidé, en toutes circonstances et depuis le plus loin que j'ose me souvenir –

29. **et paraître** pouvoir là encore décider,

30. **me donner et donner aux autres**, et à eux, tout précisément, toi, vous, elle, ceux-là encore que je ne connais pas (trop tard et tant pis),

31. **me donner et donner aux autres** une dernière fois l'illusion d'être responsable de moi-même et d'être, jusqu'à cette extrémité, mon propre maître.⁴⁰³

Dans cet extrait, il y a plusieurs anaphores qui sont répétées tout au long du prologue. L'expression « l'année d'après » est répétée cinq fois (v. 1, v. 4, v. 7, v. 11, v. 16) alors que les autres sont répétées au moins deux fois : v. 5 et v. 6 « de nombreux mois » ; v. 12 et v. 15 « malgré tout » ; v. 18 et v. 22 « pour annoncer » ; v. 27 et v. 29 « et paraître » ; v. 30 et v. 31 « me donner et donner aux autres ». Ces anaphores, à côté d'autres répétitions – parmi les plus importantes, nous citons notamment l'épizeuse, le polyptote, l'épanorthose⁴⁰⁴ – contribuent à donner au texte un rythme précis oscillant entre expansion et contraction du début à la fin.

En particulier, à travers l'emploi de cette figure de style, ce qui émerge est l'aspect litanique du texte, à partir de la répétition obsessionnelle de l'expression « l'année d'après » qui marque aussi l'alternance entre le présent d'énonciation et le futur⁴⁰⁵. Les anaphores ont ainsi pour but de ralentir le rythme du texte dans une sorte de volonté de retarder autant que possible le moment de la confession. Ce moment, dans les œuvres de Lagarce et en ligne avec la volonté de se censurer, n'arrivera jamais.

À côté de l'anaphore, nous signalons une autre répétition fondamentale dans l'écriture théâtrale lagarcienne : il s'agit de l'épanorthose. Cette dernière est considérée par les critiques de Lagarce comme l'une des marques stylistiques les

⁴⁰³ Lagarce J.-L., *Théâtre complet vol. III*, op. cit., pp. 207-208. C'est nous qui soulignons.

⁴⁰⁴ Pour une analyse stylistique plus détaillée du prologue de *Juste la fin du monde*, voir : Gallon S., Lagarce. *Juste le débout de « Juste la fin du monde »*, « Questions de style », n. 9, 2012, pp. 37-77.

⁴⁰⁵ Cf. Mainguenaud D., *Linguistique pour le texte littéraire*, op. cit.

plus authentiques de notre auteur. Comme nous l'avons déjà souligné plus haut, cette figure de style fait son apparition dans l'écriture de Lagarce en 1980. Pour une première définition, nous proposons celle d'un classique tel que Fontanier :

La Rétroaction, autrement Épanorthose, qu'il ne faut pas confondre avec la Correction, figure de style, consiste à revenir sur ce qu'on a dit, ou pour le renforcer, ou pour l'adoucir, ou même pour le rétracter tout-à-fait, suivant qu'on affecte de le trouver, ou qu'on le trouve en effet trop faible ou trop fort, trop peu sensé, ou trop peu convenable.⁴⁰⁶

Ce qu'il est intéressant de remarquer c'est que Fontanier distingue la correction de l'épanorthose. De manière plus spécifique, il semble que la première vise à corriger une reformulation alors que l'épanorthose vise à compléter une phrase ou à mieux expliquer la pensée du locuteur. Dans les deux cas, le but est de manipuler, en quelque sorte, une affirmation.

Pour ce qui concerne le cas de l'œuvre de Lagarce, Talbot parle de manière spécifique d'épanorthose. En particulier, à l'intérieur du processus d'écriture lagarcien, cette figure de style semble travailler dans la direction de l'autocensure et de la difficulté à communiquer propre au style de l'auteur. En effet, elle en devient l'indicateur principal affectant les échanges entre les personnages du début à la fin. Pour Talbot, l'épanorthose est utilisée par le personnage lagarcien afin de revenir sur ses pas « dans le vain espoir d'en effacer les traces ou d'en corriger la trajectoire »⁴⁰⁷. Dans ce sens, le monologue de Catherine présent dans *Juste la fin du monde*, nous semble significatif :

CATHERINE. – Il porte le prénom de votre père,
je crois, nous croyons, nous avons cru, je crois que c'est
bien,
cela faisait plaisir à Antoine, c'est une idée auquel, à laquelle,

⁴⁰⁶ Fontanier P., *Les figures du discours* [1821], Flammarion, Paris, 2009, p. 64.

⁴⁰⁷ Talbot A., « L'épanorthose : de la parole comme expérience du temps », op. cit., 256.

une idée à laquelle il tenait,
et moi,
je ne saurait rien y trouver à redire.
[...] Et puis,
et puisque vous n'aviez pas d'enfant, puisque vous n'avez pas d'enfant,
- parce qu'il aurait été logique, nous le savons... -
ce que je voulais dire :
mais puisque vous n'avez pas d'enfant
et Antoine dit ça,
tu dis ça, tu as dit ça,
Antoine dit que **vous n'en aurez pas**
- ce n'est pas décider de votre vie mais je crois qu'il n'a pas tort.⁴⁰⁸

Dans ce cas, l'épanorthose est observable principalement dans l'emploi des temps verbaux. Catherine alterne le présent, l'imparfait, le passé composé et le futur dans le but de préciser sa pensée et, par conséquent, ses phrases. L'incertitude qui règle sa manière de communiquer se manifeste dans sa façon de parler. De plus, la volonté de compléter et de nuancer chaque mot est confirmée par l'emploi de certaines expressions telles que « ce que je voulais dire »⁴⁰⁹, qui dévoilent la faiblesse extrême des affirmations des personnages lagarciens à plusieurs niveaux. Le résultat est tel que le lecteur ou le spectateur a l'impression d'assister à un dialogue obligé, qui ne trouve pas d'éléments authentiques sur lesquels s'appuyer.

Comme l'anaphore, l'épanorthose travaille dans la direction d'épuiser l'énonciation, en se liant étroitement au malaise enraciné dans les personnages et en adhérant finalement à leur condition humaine d'isolement par rapport aux autres. Comme le souligne Gallon, ces figures de style – à côté des autres stratégies discursives et éléments rhétoriques tels que par exemple les incidentes – allongent le texte, contribuant au processus d'expansion de la phrase. Toutefois « le jeu des

⁴⁰⁸ Lagarce J.-L., *Théâtre complet vol. III*, op. cit., pp. 216-217.

⁴⁰⁹ *Ivi*, p. 247.

retours à la ligne, s'il allonge le texte, a aussi pour conséquence de le rendre moins dense, moins compact, plus squelettique, plus fragile, plus volatile »⁴¹⁰. De là nous avons l'impression de faiblesse et d'évanescence qui enveloppe tout le texte.

2.2.3. Formules de politesse et aphorismes

Dans la première partie de cette étude, nous avons mentionné les formes de politesse très récurrentes dans les pièces de Lagarce. Il s'agit d'un élément discursif important qui relève de la réciprocité des locuteurs⁴¹¹. Le premier indicateur de la qualité de la relation entre les locuteurs est, sans doute, le choix entre le « tu » et le « vous ». Il suffit de jeter un coup d'œil sur l'œuvre de Lagarce pour s'apercevoir que la plupart des personnages emploie le « vous » pour se référer aux autres. Le « tu » est employé principalement entre les membres de la même famille et dans les cas des amis les plus proches qui, pour Lagarce, sont une deuxième famille⁴¹². Le choix du « vous » est très diffusé dans les textes de l'écrivain, même lorsque les échanges entre les protagonistes se présentent comme informels.

Nous citons, par exemple, le cas de *La place de l'autre* où les deux protagonistes se trouvent dans une situation en apparence amusante et nous donnent l'impression de se connaître depuis longtemps :

LUI, assis. – **Asseyez-vous !**

ELLE, debout. – Non, non ! C'est toujours la même histoire : je m'assis, on s'assied et puis on ne se relève plus ; j'en ai vu, **savez-vous**, des « comme nous » bloqués, qui avaient l'air de s'y plaire, et puis qui ne pensaient plus qu'à une seule chose...⁴¹³

⁴¹⁰ Gallon S., *Lagarce. Juste le début de Juste la fin du monde*, op. cit., p. 40.

⁴¹¹ Cf. Mainguenaud D., *Linguistique pour le texte littéraire*, op. cit.

⁴¹² L'importance de l'amitié est soulignée à maintes reprises dans la dramaturgie de Lagarce. Cela est particulièrement évident dans *Le Pays lointain*, fondée sur la contraposition entre famille imposée et famille choisie.

⁴¹³ Lagarce J.-L., *Théâtre complet vol. I.*, op. cit., p. 85.

La querelle entre les deux personnages semble, en fait, cacher une charge érotique, qui toutefois est refusée à travers cette mise à distance de la part des protagonistes. En effet, choisir le « vous » au lieu du « tu » n'équivaut pas seulement à obéir à un code préétabli, « ce peut aussi être une manière d'imposer un certain cadre au dialogue avec autrui »⁴¹⁴. Il en est de même dans *Juste la fin du monde*, où le personnage de Catherine emploie le « vous » avec le beau-frère et protagoniste Louis. Dans ce cas, l'espace énonciatif des personnages devient très significatif par rapport aux relations entre les personnages de la pièce et au jugement des membres de la famille par rapport au protagoniste. Ce dernier rentre chez lui après douze ans et son éloignement est perçu par la famille comme un refus des responsabilités familiales. Ainsi, le fait que Catherine en qualité de belle-sœur choisit la deuxième personne plurielle nous dévoile immédiatement les rapports difficiles à l'intérieur de la famille que nous allons connaître :

CATHERINE. – Vous nous **aviez** envoyé un mot,
Vous m'avez envoyé un mot, un petit mot, et des fleurs, je me
souviens.
[...] Nous **vous** avions, avons, envoyé une photographie
d'elle.⁴¹⁵

Ainsi la prudence de Catherine masque, dans ce cas, la circonspection par rapport à son beau-frère qu'elle n'a jamais vraiment connu. Pour le souligner, elle définit les limites de leurs échanges, qui sont aussi respectés par son interlocuteur.

Le rapport entre Catherine et Louis dans *Juste la fin du monde* nous donne aussi la possibilité d'examiner d'autres pratiques qui se lient à la politesse d'un point de vue linguistique. Ces pratiques appartiennent à ce que l'on peut définir un véritable rituel social. Cet aspect ressort, en particulier, dans le cas des salutations entre les deux personnages :

LOUIS. – Je suis très content.

⁴¹⁴ Mainguenaud D., *Linguistique pour le texte littéraire*, op. cit., p. 23.

⁴¹⁵ Lagarce J.-L., *Théâtre complet vol. III*, op. cit., p. 213.

CATHERINE. – Oui, moi aussi, bien sûr, moi aussi.

Catherine.

SUZANNE. – Tu lui serres la main ?

LOUIS. – Louis. Suzanne l'a dit, elle vient de le dire.

SUZANNE. – Tu lui serres la main, il lui serre la main. Tu ne vas tout de même pas lui serrer la main ?

Ils ne vont pas se serrer la main, on dirait des étrangers. [...] Ne lui serre pas la main, embrasse-la.

ANTOINE. – Suzanne, ils se voient pour la première fois !

LOUIS. – Je vous embrasse, elle a raison, parton, je suis très heureux, vous permettez ?⁴¹⁶

La distanciation entre les personnages ressort, dans un premier temps, dans leur approche physique. Comme le souligne Pernot, la politesse moderne est l'héritière de certaines pratiques très anciennes. En particulier, pour ce qui concerne le monde occidental, l'auteure cite le *decorum* et l'*urbanitas* latins et, à l'époque chevaleresque, la courtoisie⁴¹⁷. Ces derniers ont imposé des modèles de comportement plus ou moins standardisés affectant surtout la sphère du langage. En effet, la prudence physique entre les deux personnages est aussi renforcée par les formes et les expressions qu'ils emploient : « pardon » ou « vous permettez ? ».

Comme le souligne Ryngaert :

Les personnages de Jean-Luc Lagarce font un usage si scrupuleux des rituels de politesse et des règles de prise de parole qu'ils n'avancent qu'avec une extrême lenteur, constamment occupés à se corriger et à améliorer ce qu'ils viennent d'avancer. L'infinité précaution règle alors leurs

⁴¹⁶ Lagarce J.-L., *Théâtre complet vol. III*, op. cit., pp. 209-210.

⁴¹⁷ Cf. Pernot C., *La Politesse et sa philosophie*, Presses Universitaires de France, Paris, 1996.

échanges et occupe une bonne partie du terrain des relations humaines.⁴¹⁸

Cet aspect relevé par Ryngaert est encore plus évident dans *La Photographie* ou dans *Derniers remords avant l'oubli*. Nous citons, par exemple, cet échange entre Marthe et Klaus dans *La Photographie*, où les personnages alternent l'emploi du « tu » et du « vous », même s'ils ont partagé un certain passé. Leurs dialogues sont ainsi tissus d'embarras et de prudence :

KLAUS. – Je te demande pardon ? Je vous demande pardon ?

MARTHE. – Excusez-moi, je ne désire pas être désagréable immédiatement,

je ne désirerais pas être désagréable immédiatement.

Je vous prie de m'excuser, bien vouloir m'excuser,
je ne vous ai pas très bien entendu.⁴¹⁹

Dans ce passage nous voyons ainsi réunis tous les éléments linguistiques qui contribuent à distancier les personnages : l'alternance entre les pronoms personnels et la récurrence des expressions telles que « je vous demande pardon », « excusez-moi ». Nous connaissons les mêmes enjeux dans le début de *Derniers remords avant l'oubli* où les personnages se rencontrent longtemps après :

PIERRE. – Je suis content. Tu vas bien ? Vous allez bien ? Est-ce que vous allez bien ?

PAUL. – Je pensais que nous arriverions avant vous.

HELENE. – C'est Antoine, lui, là, Antoine. Il est mon mari.

ANTOINE. – C'est-à-dire... la route est bonne, nous avons bien roulé, elle se souvenait parfaitement du trajet, rien n'a changé, elle trouve que rien n'a

⁴¹⁸ Ryngaert J.-P., « Dialogue et conversation », dans *Nouveaux territoires du dialogue*, op. cit., p. 20.

⁴¹⁹ Lagarce J.-L., *Théâtre complet vol. II*, op. cit., p. 252.

changé...

PAUL. – C'est Anne. C'est Pierre.

LISE. – Je m'appelle Lise.

ANNE. – Bonjour. On se connaît, c'est idiot. [...].

ANTOINE. – Antoine. Je suis très content.

PAUL. – Ah oui, excusez-moi, je vous demande
pardon.⁴²⁰

Nous voyons ainsi que, comme les anaphores et l'épanorthose, les formes de courtoisie créent aussi une impression de malaise vécu par tous les personnages. Ces derniers, en fait, semblent parler de choses futiles afin d'éviter l'embarras d'être obligés d'être ensemble.

Dans la même direction, nous pouvons aussi lire l'emploi des aphorismes dans les dialogues entre les personnages de *La Place de l'autre*. De nombreux écrivains modernes et contemporains utilisent dans leurs œuvres⁴²¹ les aphorismes ou se dédient à l'écriture aphoristique⁴²². Dans le cas de Lagarce, l'aphorisme devient, parmi les autres, un instrument linguistique important pour souligner au lecteur/spectateur l'impossibilité extrême des personnages de communiquer. L'emploi des aphorismes est déclaré par les protagonistes eux-mêmes qui présentent l'aphorisme à travers un autre aphorisme :

ELLE, *debout*. – QUAND ON VEUT, ON PEUT. TOUT
EST QUESTION DE VOLONTE. L'AVENIR
APPARTIENT A CEUX QUI OSENT. LE PASSE, C'EST
CE QUI RESTE QUAND ON N'A RIEN ESSAYE.

⁴²⁰ Lagarce J.-L., *Théâtre complet vol. III*, op. cit., p. 11.

⁴²¹ Entre autres, nous citons notamment Gide (voir : Bertrand S., « L'aphorisme gidiens : un palimpseste? », in Debard C., Masson P., Wittmann J.-M. (dirs.), André Gide et la réécriture, Colloque de Cerisy, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, « André Gide – Textes et correspondances », 2013, pp. 75-87) et Chevillard (voir : Riendeau P., *L'aphorisme comme art du détournement* Éric Chevillard est devenu *L'autofictif*, « Revue critique de fixxion française contemporaine », n° 4, juin 2012, pp. 38-48).

⁴²² Nous citons, par exemple, Cioran, Jourdan, Chazal, Scutenaire, Reverdy (Moret P., *Tradition et modernité de l'aphorisme*, Librairie Droz, Genève, 1997).

Un temps.

L'APHORISME, C'EST L'AVENIR DE L'HOMME.⁴²³

Dans ce cas, il semble que les protagonistes font recours à l'aphorisme en tant que dernier recours pour trouver un terrain d'entente. Après avoir tenté de se comprendre avec les mots classiques et à l'intérieur d'un cadre quotidien et usuel, l'aphorisme devient une solution linguistique pour réduire la distance entre les personnages. Cet élément linguistique devient en fait le moyen pour s'accrocher à un background culturel qui est censé être partagé.

Pour cette raison, tout au long de la pièce, le lecteur tombe sur des aphorismes, signalés en majuscule par l'auteur, entremêlé avec les répliques classiques. Parmi les plus intéressants nous signalons : « L'HOMME EST UNE HOMME POUR L'HOMME »⁴²⁴ ; « LA VIE EST DIFFICILE » et « BIEN MAL ESPERE NE VOUS TOMBE JAMAIS DESSUS »⁴²⁵. Ces aphorismes participent activement à la création du sens de la pièce. Cette dernière, s'était ouverte avec l'emploi du « vous » et des formes de politesse, se conclut ainsi et se cristallise dans la forme figée des aphorismes dans ce qui ressemble à une véritable déclaration de capitulation.

⁴²³ Lagarce J.-L., *Théâtre complet vol. I*, op. cit., p. 96.

⁴²⁴ *Ivi*, p. 99.

⁴²⁵ *Ivi*, p. 105.

Chapitre III

Penser à la survie du théâtre et à sa mise en scène

3.1. L'imaginaire du spectacle lagarcien

La réflexion de Lagarce autour du théâtre, la critique aux dispositifs de son époque et son projet de renouvellement va au-delà des textes théoriques tels que *Théâtre et Pouvoir en Occident* ou *Du luxe et de l'impuissance*. La théorie présentée dans ces textes se transforme en véritable pratique dans ses pièces et, en particulier, dans les pièces qui ont pour sujet le théâtre.

Comme nous l'avons vu, l'œuvre de Lagarce engage en fait un questionnement constant sur la survie du théâtre dans la société contemporaine, sur les membres qui appartiennent à ce milieu. Ce questionnement se développe sous plusieurs formes et par le biais de thématiques différentes touchant des questions plus proprement techniques telles que la mise en scène ou les enjeux de la représentation, la création d'une fiction, mais aussi le statut des acteurs, metteurs en scènes, écrivains et l'identité du théâtre bourgeois.

Pour atteindre ce but, l'auteur puise directement ou indirectement dans l'univers des mythes et ne cesse jamais d'interroger le spectateur ou le lecteur sur le

milieu théâtral et culturel à lui contemporain. Dans un dialogue constant – qui se déploie de façon différente à l’écrit et au théâtre – avec son interlocuteur, l’auteur remet en question les axiomes du théâtre traditionnel dans le but de réfléchir sur les criticités évidentes et, en même temps, de proposer un nouveau modèle.

Nous tenons à souligner en fait que l’implication de Lagarce par rapport au théâtre ne réside pas seulement dans les thématiques. Au contraire, nous pouvons parler d’une véritable implication esthétique, qui touche les textes à plusieurs niveaux. De la construction du texte à l’hybridation générique, les pièces de l’auteur deviennent la manifestation la plus évidente de ce que l’on peut lire dans les écrits théoriques de l’auteur. En ce sens, la dramaturgie en question est novatrice dans la mesure où elle expérimente. Parmi les aspects les plus importants, nous remarquerons par exemple l’importance et l’évolution de la didascalie, mais aussi la question de la mimesis et de la mise en abyme qui sont fondamentales pour comprendre la dimension théâtrale lagarcienne.

Parmi les pièces les plus originales dédiées au théâtre, nous approfondirons tout d’abord le texte *Hollywood*. Comme le souligne la critique, cette pièce est en fait l’une des rares pièces du théâtre français consacrée au sujet. Le mythe d’Hollywood nourrit l’imaginaire de Lagarce⁴²⁶. Dans ce texte, nous voyons aussi à l’œuvre la complexité du système de références lagaciennes, sa dimension rhapsodique et une structure qui reflète toutes les caractéristiques novatrices du théâtre en question.

3.1.1. Le mythe de Hollywood et la dimension rhapsodique

La pièce intitulée *Hollywood* a été créée au centre dramatique national de Besançon en 1985, dans une mise en scène de Jean-Luc Lagarce. Il s’agit de l’un des textes les plus novateurs de l’auteur du point de vue de la construction dramatique et de l’hybridation générique propre de son théâtre.

⁴²⁶ Cf. Adam-Maillet M. (dir.), *Lire un classique du XXème siècle : Jean-Luc Lagarce*, op. cit.

D'une manière plus spécifique, nous pouvons constater que cette pièce s'insère dans la direction « rapsodique » du théâtre de l'auteur. Comme le souligne Sarrazac :

Le projet d'un auteur-rhapsode opérant une médiation affichée entre les personnages mais aussi entre ces derniers et les spectateurs commence d'être mis en œuvre. [...] Aucun personnage ne peut prendre la parole que le rhapsode ne la lui ait préalablement donnée. La stricte mimesis théâtrale cède du terrain à ce genre mixte, à cette semi-mimesis qui, selon Platon, caractérisait l'épopée. La scène sort du même coup d'un long siècle de splendide isolement par rapport à la salle.⁴²⁷

Le texte est construit, en fait, par le biais de véritables montages cinématographiques à travers lesquels le dramaturge enchevêtre des histoires différentes confondant le lecteur ou le spectateur. Pour cette raison, l'élément postmoderne⁴²⁸ nous semble ici dominant : la crise de la fable, la rupture de la mimesis, la perte de sens et, en même temps, la pluralité de sens, la polyphonie, l'hybridité de genres sont réunis dans le même texte. L'une des caractéristiques les plus évidentes du postmoderne est en fait la contamination des genres littéraires différents et d'éléments narratifs et linguistiques divers⁴²⁹. Dans ce contexte, l'indicateur le plus important, présent dans la dramaturgie lagarcienne, est la

⁴²⁷ Sarrazac J.-P., « Le partage des voix », op. cit., pp. 12-14.

⁴²⁸ « L'émergence de la notion de matériau dans le théâtre moderne découle dans un premier temps de la crise de la mimèsis ainsi que de la remise en question des dramaturgies traditionnelles, du type aristotélicien ou néoaristotélicien. En ce qui concerne son introduction plus récente dans le discours sur l'écriture dramatique, elle naît de la formulation d'un théâtre postmoderne, qui non seulement remet en cause la représentation du réel en tant qu'univoque et sans détour, mais postule, au-delà du sens et de l'interprétation, une déconstruction du drame. [...] Plus que les objets scéniques concrets, la notion de matériau désigne aujourd'hui le texte lui-même, ou les textes qui entrent dans la composition du spectacle. En cela, le matériau renvoie à un texte théâtral moderne, dépecé, déconstruit, dont il s'agirait pour l'auteur-rhapsode, comme ensuite pour le metteur en scène, de coudre ensemble les morceaux, au sein d'une vaste trame hybride et fragmentaire ». (Sarrazac J.-P., *Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche*, « Études Théâtrales » 22, Louvain-la-Neuve, 2001, pp. 63-64)

⁴²⁹ Cf. Restivo G., *Le soglie del postmoderno: Finale di partita*, Il Mulino, Bologna, 1991.

contamination avec le roman et, d'une manière plus spécifique, avec la technique romanesque dans laquelle la narration n'est autre qu'une série de tentatives d'écriture du roman lui-même. La métá-narration et la mise en abyme seront, dans ce sens, fondamentales pour que l'œuvre révèle ses techniques et son écriture par elle-même.

Non sans raison, le sujet est dans ce texte le théâtre. L'histoire est toutefois impossible à définir dans une optique linéaire. Il n'y a pas de séquence d'événements ni de véritable intrigue. Il s'agit seulement d'une série presque totalement déconnectée de pensée et de réflexions des protagonistes. C'est pour cette raison que la critique a parlé d'un texte ou, mieux, d'un matériel qui se présente au lecteur/spectateur sans les contraintes d'un schéma dramatique figé. Dans ce cas, l'élément de la mise en scène devient fondamental. À ce propos, nous rappelons la définition de « postdramatique » de Lehman, qui souligne l'existence d'un théâtre qui ne se fonde plus sur la centralité ou sur l'exclusivité du texte. Au contraire, la construction du spectacle devient le cœur de l'œuvre et le texte non plus un dispositif à l'appui de la mise en scène, mais une partie de l'œuvre subordonnée à son tour à ces logiques⁴³⁰. Dans ce contexte, le texte – et par conséquent la mise en scène – devient une masse informe qui se présente au spectateur en puissance et dans une pluralité de signifiés sans un fil logique immédiatement évident. Dévoilé de contraintes telles que l'intrigue, le déroulement de l'action, l'identité du personnage, l'illusion scénique, le texte est consigné à ce qui en bénéficie exempt de toute superstructure. Le but est ainsi – comme le souligne Lehmann – de solliciter l'imagination, de créer des associations, de créer des connexions à travers les images, en mettant de côté la dimension plus traditionnelle du théâtre.

Le contexte de notre pièce est, comme le suggère le titre, le monde de Hollywood⁴³¹. Cette dernière devient la métaphore du monde occidental, du capitalisme et terme de comparaison avec le théâtre. Hollywood est la synthèse de ce qui Debord a défini « la société du spectacle »⁴³². Les personnages de la pièce appartiennent au monde réel, mais aussi au cinéma des Années Vingt et à la

⁴³⁰ Cf. Lehmann H.-T., *Il teatro postdrammatico* [1999], CUE Press, Bologna, 2017, op. cit.

⁴³¹ « Ou est-ce que cela se passe ? Villa de Santa Monica ou de San Simeon, bateau, lieux intermédiaires, gravure de Hopper ou studio de cinéma » (Lagarce J.-L., *Théâtre complet vol. II*, op. cit. p. 54).

⁴³² Debord G., *La société du spectacle*, Gallimard, Paris, 1996.

littérature américaine⁴³³. Ces derniers sont des acteurs ou des aspirants acteurs dans une dimension qui réunit le monde du théâtre et le monde du cinéma. Parmi les figures nous trouvons ainsi « ZELDA FITZGERALD » à laquelle Lagarce dédie une attention particulière. Elle peut être considérée comme la protagoniste de l'œuvre de laquelle ressort sa nature problématique et incomprise. À ce propos, il nous semble intéressant d'analyser un monologue de Zelda au débout de la pièce :

ZELDA. – Dans l'ouvrage que nous consacra... et à moi, tout particulièrement... la poétesse anglo-saxonne Nancy Mitford... Milford... et dont les grandes lignes ont été reprises dans un nombre incalculable de thèses universitaires traitant le même sujet... il y a bien évidemment une certaine part d'inexactitude, née de la méconnaissance... [...] Tout cela est compréhensible, mais un grand nombre de ces erreurs sont malheureusement volontaires.⁴³⁴

Nous pouvons constater que, dans ce premier monologue, le récit de Zelda se construit à partir la mémoire d'un événement du passé. Dans ce cas, il s'agit du passé de Zelda avec Francis Scott. Il s'agit d'un élément narratif récurrent dans la dramaturgie de Lagarce, où le présent et le passé s'entremêlent donnant vie à une commission temporelle très originale. De plus, du moment que le souvenir n'est jamais fiable par nature, réalité et imagination se confondent sans cesse. Le résultat est que le spectateur ou le lecteur ne sait jamais si le personnage est tout à fait crédible. L'élément biographique – et donc réel – lié au personnage de Zelda est toutefois très fort tout au long de la pièce et s'entremêle avec l'histoire de son mari, l'écrivain Francis Scott Fitzgerald. Ce qui émerge c'est en fait la volonté de Lagarce de rendre dignité à un personnage dont la critique littéraire a écrit beaucoup et avec beaucoup d'inexactitudes.

⁴³³ « Les noms réels de certains personnages ou empruntés et imaginaires ne sont que des noms : les personnages peuvent être autres, même si, bien évidemment, ils conservent quelques traits de l'œuvre ou de la réalité dont ils sont issus » (*Ibid.*).

⁴³⁴ Lagarce J.-L., *Théâtre complet vol. II*, op. cit. p. 57.

Le personnage de Francis Scott Fitzgerald est présent dans l'œuvre avec le pseudonyme de « PAT HOBBY », considéré par la critique le véritable alter-ego de l'écrivain⁴³⁵ dans une série de récits où il parle de son métier de scénariste. Son identité est confirmée aussi par Zelda dans le texte :

ZELDA. – Scott ?

PAT. – Oui.

ZELDA. – Sont-elles bientôt terminées les dix premières années ?... Est-ce le temps, désormais, de gagner la Suisse ?...

PAT. – Non. Je ne crois pas non plus. Pas encore.⁴³⁶

Cela montre de façon manifeste la direction de l'esthétique lagarcienne qui vise à dévoiler la fiction. Une esthétique où les personnages ne trichent pas, révélant au lecteur/spectateur qu'il est en train d'assister à une mise en scène.

Si Zelda est la protagoniste de la pièce, Pat Hobby peut être considéré le narrateur. En effet, il est le premier personnage qui parle et qui donne un contexte au lecteur⁴³⁷ et qui, tout au long du drame, essaie de suivre un fil rouge dans une narration presque totalement déconnectée. L'attention accordée à Scott et à Zelda Fitzgerald ne semble pas un hasard. Le couple célèbre devient en fait un expédient permettant de raconter l'esprit de la société et des mécanismes toxiques que Lagarce veut dénoncer. Le sentiment de désespoir et d'échec qui caractérise l'expérience artistique et personnelle des deux personnages est le sentiment d'une génération entière. Hollywood n'est que la métaphore du monde occidental, du monde du spectacle et du capitalisme. Zelda et Scott, agissant à l'intérieur de ces dynamiques, deviennent ainsi les victimes du système. L'incertitude donnée par l'ambition et la désillusion de ces personnages est partagée avec tous ceux qui appartiennent au monde du spectacle contemporain et, en plus général, de l'art, y compris Lagarce.

⁴³⁵ Cf. Pelzer L. C., *Student Companion to F. Scott Fitzgerald*, Greenword Press, London, 2000.

⁴³⁶ Lagarce J.-L., *Théâtre complet vol. II*, op. cit. p. 87.

⁴³⁷ « Quelque part entre l'ancienne Europe et les nouveaux Etats-Unis d'Amérique... Plus proche toutefois, aujourd'hui, des nouveaux Etats-Unis d'Amérique » (*Ivi*, p. 55).

Parmi les autres personnages, il y a aussi « DOROTHY PARKER ou SIMPSONS », inspirée à l'écrivaine américaine Dorothy Parker⁴³⁸ ; « TOM JOAD », protagoniste du roman de John Steinbeck *The Grapes of Wrath*⁴³⁹ ; « EVE HARRINGTON », un personnage du film *All about Eve* (1950) de L. Mankiewicz⁴⁴⁰. Ces trois personnages nous donnent l'impression de jouer en tant que figurants dans un film. En effet, nous avons l'impression d'assister à une véritable mise en abyme. Cette figure littéraire, que nous examinerons d'un peu plus près dans le chapitre suivant, permet ainsi un redoublement des niveaux de fiction, qui sont évidents dans l'extrait suivant :

TOM JOAD. – Moi. Je reste là appuyé au bastingage, à regarder l'Océan, à battre doucement le rythme, avec désinvolture, et sourire (surtout ne pas oublier cela... recommandations qu'ils me firent... surtout ne pas oublier de sourire)... sourire lorsque l'attention se porte sur moi, à peine, lorsque c'est près de moi que cela se passe...

EVE. – Moi, la même chose, je restais là, appuyée au bastingage, à sourire machinalement lorsque l'attention portait sur moi...

TOM. – Ce qu'on disait encore... cela nous fit rire (et longuement parfois on nous demandait de regarder sans bouger une fausse mer de l'autre côté du décor et d'attendre ainsi de dos...)... Cela nous faisait rire : « N'était-ce pas l'essentiel de nos vies : nous faire remarquer ? »⁴⁴¹.

⁴³⁸ Dorothy Parker est une poète, dramaturge et critique américaine, morte en 1967, et connu pour sa critique sur la société du XXème siècle et, en particulier, pour son regard lucide sur la société patriarcale (Cf. Meade M., *Dorothy Parker. What fresh hell is this ?*, Penguin Books, London, 1989).

⁴³⁹ Steinbeck J., *The Grapes of Wrath* [1939], Penguin Books, London, 2014.

⁴⁴⁰ Le film par de la cruauté du monde de *Hollywood*, un monde vert de jalousie et où les artistes sont prêts à faire n'importe quel chose pour atteindre le succès. Lagarce transpose cette thématique au théâtre.

⁴⁴¹ Lagarce J.-L., *Théâtre complet vol. II*, op. cit., pp. 58-59.

Les personnages se trouvent au beau milieu d'une représentation à l'intérieur d'une pièce de théâtre. Cela permet à l'auteur de dévoiler les mécanismes de construction d'un spectacle et, d'une manière plus spécifique, le rapport entre texte et acteurs et acteurs et dramaturge. Même si Lagarce ne le dit jamais ouvertement, cela peut être considéré comme un véritable héritage de Pirandello avec lequel « la crise de la mimèsis s'installe au cœur de l'écriture dramatique »⁴⁴². C'est Abirached, en fait, qui parle de « pirandellisme » dans la dramaturgie contemporaine et, en particulier, par rapport à la métathéâtralité et à la crise du personnage qui se lie aussi à la crise de l'intrigue. Dans le cas de Lagarce, le personnage révèle souvent d'être conscient qu'il agit à l'intérieur d'un contexte fictif. De plus, le processus d'écriture et de construction du texte est de plus en plus mis en relief avec les protagonistes qui dévoilent les mécanismes du spectacle et de temps en temps dialoguent avec l'auteur.

Ensuite, parmi les personnages, nous trouvons « KARL ROSSMANN », tiré d'un roman inachevé de Kafka qui a pour titre *L'Amérique*⁴⁴³ ; et « RANDOLPH HEARST », un homme d'affaire américain. Ce dernier, comme le souligne le critique M. Chénetier-Alev, « occupe dans la pièce un rôle essentiel. Magnat de la presse, sa mainmise sur la ville aboutit à son identification symbolique avec elle »⁴⁴⁴. Dans un extrait de la pièce le personnage lui-même clarifie son rapport avec la ville et sa sensation de se confondre avec elle :

HEARST. – Il est courant ici de me confondre avec la ville tout entière, de parler de moi lorsque l'on souhaite parler d'Hollywood et de dire “Hollywood” en parlant de moi. Ce que l'on confond aussi... [...]. Moi-même, ici, je ne suis que cela, je ne suis rien, ni plus ni moins que Randolph Hearst, d'un quelconque département de la ville...⁴⁴⁵

⁴⁴² Sarrazac J.-P., *Poétique du drame moderne et contemporain*, op. cit., p. 68.

⁴⁴³ Kafka F., *L'Amérique* [1927], Gallimard, Paris, 2000.

⁴⁴⁴ Chénetier-Alev M., « L'écho sans fin de la guerre », dans Dobzynski C., *Jean-Luc Lagarce*, « Europe », op. cit., p. 137.

⁴⁴⁵ Lagarce J.-L., *Théâtre complet vol. II*, op. cit., p. 114.

Ce personnage est aussi utile dans l'histoire pour introduire le thème de la guerre. Le personnage, qui devient le symbole de Hollywood, a la capacité de renverser les valeurs morales de la ville, en transformant « le réel en imaginaire et le tragique en frivole ». À propos des années de la guerre il déclare en fait qu'il s'agit de « l'un des moments les plus dansants de l'histoire... ce n'est pas une mauvaise chose... On riait, on riait... Une étape privilégiée pour le rythme... »⁴⁴⁶. Cet esprit de légèreté, incarné aussi par Zelda et Pat Hobby, masquait en fait la pourriture de la société américaine entre les deux conflits mondiaux. La guerre devient ainsi le contexte dans lequel l'œuvre se déroule. Cela est souligné par le personnage de Pat Hobby :

PAT HOBBY. – L'année qui suivit la première guerre en Europe. [...] C'est juste après la guerre, c'était juste après la guerre, c'est l'idée qui nous en restera, je présume, et rien d'autre. Un temps de repos, une pause dans le cours du Monde. C'est l'année de signature du traité de... qu'est-ce que ça fait ?... [...] La signature d'un traité consacrant la réalité d'un État imaginaire d'Europe centrale...⁴⁴⁷

Le thème de la guerre est récurrent dans la dramaturgie lagarcienne, se manifestant – de façon directe ou indirecte – dans plusieurs textes. Comme le souligne Chénetier-Alev, « Jean-Luc Lagarce écrit sur fond de guerre. Des vingt-quatre pièces publiées dix-sept abordent ce thème, dont douze dans les deux premiers volumes »⁴⁴⁸. Le critique souligne aussi que cela « fait du théâtre de Lagarce un théâtre sociologique autant que politique »⁴⁴⁹, en nous confirmant la dimension impliquée de la production de l'auteur. Dans *Hollywood*, c'est la guerre qui devient le contexte réel de l'histoire et qui anime tous les personnages :

⁴⁴⁶ *Ivi*, p. 107.

⁴⁴⁷ *Ivi*, p. 334.

⁴⁴⁸ Chénetier-Alev M., « L'écho sans fin de la guerre », op. cit., p. 134.

⁴⁴⁹ *Ivi*, pp. 135-136.

[Hollywood] entreprend de livrer une synthèse du « destin compliqué de l'Europe » [...]. L'œuvre marque ainsi une nette intensification des occurrences de ce mot, qui supplante définitivement celui de révolution. [...] La transition s'effectue dès *Le Voyage de Madame Knipper*, qui rapporte comment la guerre s'est emparée du pays à l'insu de la population. [...] Cette étrange métamorphose annonce une intériorisation de la guerre que vont confirmer les œuvres suivantes. La guerre, en tant qu'événement historique, reste si présente que la récurrence du terme occupe désormais l'une des bases rythmiques du texte.⁴⁵⁰

Tel que cela est souligné par Chénetier-Alev, *Hollywood* dramatise ainsi ce dédoublement et établit un parallèle entre les trajectoires des personnages qui luttent pour conquérir la gloire dans la Capitale du cinéma, et celle de l'Europe entre les deux guerres mondiales.

Le traitement est efficace : on ne saura rien de la guerre présente sur tous les plans, ou si confusément. Tout devient objet de fiction : l'Histoire passée, les deux conflits mondiaux qui ravagent l'Europe, les individus eux-mêmes. [...] La confusion entre réalité et fiction s'installe au cœur des personnages puisqu'il est devenu si courant, à Hollywood, de tirer un scénario de la vie des gens, en leur faisant jouer dans le film leur propre rôle.⁴⁵¹

À partir des mots de Chénetier-Alev nous comprenons que la guerre devient aussi une métaphore du contexte où les personnages vivent. Si dans des textes tels que *Noce*, que nous analyserons dans la troisième partie, le thème de la guerre est décliné sous la forme de la révolution sociale, dans ce texte la guerre apparaît comme un concept plus flou en devenant une véritable métaphore d'une certaine époque et

⁴⁵⁰ *Ivi*, p. 136.

⁴⁵¹ *Ivi*, p. 137.

d'un milieu culturel bien précis. L'auteur vise ainsi à souligner que le contexte de la guerre reflète aussi la guerre des personnages dans le monde du cinéma pour l'affirmation individuelle. Une affirmation qui, dans le contexte contemporain, a du mal à se réaliser.

Parmi les thèmes de la pièce les plus récurrents il y a en fait le choix d'un personnage d'interpréter soi-même dans un film ou dans un spectacle. Cela est mis en évidence par Hearst dans un dialogue avec Zelda :

HEARST. – Elle joua en quelque sorte... c'est une drôle d'idée, je ne sais pas qui en est à l'origine... elle joua, et son mari fit de même, son propre rôle dans un film de Marion Davies, qui de toute façon ne fut jamais terminé... ou n'eut aucun succès...⁴⁵²

Toute chose et toute personne peut devenir un film à Hollywood. Tout peut être englouti par la machine du monde du spectacle et tout est lié à l'argent et au succès.

Il faut remarquer, en outre, que *Hollywood* présente aussi un personnage muet. Il s'agit de « LA FEMME ASIATIQUE »⁴⁵³, qui nous rappelle « LA FILLE DE LA CUISINIÈRE » de l'œuvre *Les Serviteurs*. À propos de ce personnage, dans la didascalie initiale, Lagarce écrit :

La Femme asiatique semble attachée à Hearst. Mais elle traîne par là. Elle ramasse les gens ou les verres, elle essaie de faire un peu d'ordre. Elle est la domestique, c'est possible.⁴⁵⁴

Comme dans le cas de La Fille de la Cuisinière, cette femme joue un rôle symbolique et introduit ce que l'on pourrait définir la critique lagarcienne à la société

⁴⁵² Lagarce J.-L., *Théâtre complet vol. II*, op. cit., p. 74.

⁴⁵³ Dans ce texte, l'auteur ajoute aussi l'élément de la race, en soulignant le contexte xénophobe de la France de ces années-là.

⁴⁵⁴ Lagarce J.-L., *Théâtre complet vol. II*, op. cit., p. 54.

capitaliste de son temps. Il insiste, en fait, sur les dynamiques des servants et des maîtres dans le contexte de *Hollywood*, que nous approfondirons plus loin, où le pouvoir est le maître de tout type de rapport humain.

2.3. Une forme théâtrale hybride

L’analyse de *Hollywood* et, de manière plus spécifique, de ses caractéristiques stylistiques nous donne la possibilité de réfléchir brièvement sur un aspect fondamental de la production littéraire de Lagarce : la dimension hybride qui participe, à plusieurs reprises, à la construction de la production dramaturgique en question.

Le concept d’hybridité se situe dans l’actualité d’un débat qui, surtout à partir des années 1960, remet en cause la « loi du genre »⁴⁵⁵, en donnant vie à l’enchevêtrement de plusieurs formes littéraires et linguistiques. Comme le souligne Boblet, dans le cas de Lagarce « l’œuvre s’élabore et s’aguisse de franchir les limites génériques non seulement d’un texte à l’autre, mais aussi à l’intérieur d’un même texte »⁴⁵⁶. En effet, le dramaturge compose principalement pour le théâtre, mais en même temps il expérimente plusieurs formes artistiques. Douzou parle d’écrivain « polygraphe »⁴⁵⁷. Outre les vingt-cinq pièces de théâtre qu’il écrit tout au long de sa vie, la production lagarcienne se compose de trois nouvelles, un journal intime, un journal-vidéo, quelques poèmes, un recueil d’articles et d’éditoriaux, un livret d’opéra, un scénario et un roman inédit.

Lorsqu’on parle d’hybridité lagarcienne on se réfère surtout au mélange entre théâtre et roman. La contamination de ce dernier est prépondérante dans toute la production littéraire de l’auteur. Caractérisées par une structure apparemment dramatique (prologue, scène, épilogue), les pièces de Lagarce choisissent une forme ouvertement romanesque. Il s’agit d’une pratique d’écriture qui n’est entièrement

⁴⁵⁵ Cf. Derrida J., Ronell A., *The law of genre*, « Critical Inquiry », vol. 7 n. 1, in *Narrative*, autumn, 1980, pp. 55-81.

⁴⁵⁶ Boblet M.-H., *L’hybridité générique du théâtre de Lagarce*, « Poétique », n. 156, 2008, p. 421.

⁴⁵⁷ Cf. Douzou C., *Lectures de Lagarce*, op. cit.

détachée du contexte historique et artistique dans lequel le dramaturge évolue. Comme le soulignent certains critiques :

Il est incontestable que le roman a aidé la modernisation de la forme dramatique et à son renouveau. [...] Aujourd’hui, chez Duras, chez Beckett et bien d’autres, drame et récit s’épousent, s’intercalent ou se confondent. La modernisation (si on appelle ainsi la libération) des formes s’appuie donc moins sur une romanisation unilatérale que sur une interaction réciproque des écritures car souvent les œuvres contemporaines se tiennent ouvertes et se donnent une pluralité de modèles – même et surtout étrangers.⁴⁵⁸

Cette interaction réciproque des écritures dramatiques et romanesques est particulièrement évidente chez Lagarce, surtout dans les œuvres de jeunesse de l'auteur, peu explorées par la critique. La contamination du roman se réalise à travers diverses pratiques discursives et stylistiques précises. Parmi les plus importantes, nous citons notamment l'emploi du discours indirect et de l'imparfait ; le choix de la troisième personne au lieu de la première personne ; la narration collective des personnages à travers l'emploi de points de suspension ; la progressive disparition des didascalies.

La dimension romanesque de l'œuvre lagarcienne émerge pour la première fois dans *Carthage encore*. Même si la forme dialogique reste prédominante, avec un échange constant entre les personnages, nous avons l'impression que les mots des protagonistes sont interchangeables. Au lieu d'une série de répliques classiques prononcées par des personnages différents, il semble plutôt être confrontés à une voix unique. Les marqueurs linguistiques sont, dans ce cas, les points de suspensions. Ces derniers sont employés par l'auteur au début et à la fin de chaque phrase, en restituant l'impression d'un discours unique :

⁴⁵⁸ Sarrazac J.-P., *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, 2012, p. 111.

LA PREMIERE FEMME. – ... et nous irons à la mer, avec des habits de vacances, pleins de couleurs et de fleurs peintes.

LA DEUXIEME FEMME. – ... et nous achèterons des vieilles robes en éponge qui sont très longues et qui nous vont si bien.

LA PREMIERE FEMME. – ... et avant de partir, j'achèterai un ballon, sait-on jamais⁴⁵⁹.

Les personnages ne sont ainsi rien d'autre qu'une sorte d'alter égo de l'auteur, en contribuant à créer ce que Herbsmeyer, dans l'entretien qu'elle nous a donné, a défini « un espace mental »⁴⁶⁰. Cette dimension romanesque semble en outre déclarée ouvertement à travers le personnage de La Radio. Tout comme un narrateur omniscient du roman ou d'une voix-off cinématographique, La Radio fournit au spectateur-lecteur tous les éléments qui lui permettront de s'orienter dans la pièce. Elle prend la parole à chaque changement de tableau, mais aussi au début et à la fin de la pièce, accompagnée par la didascalie « Le début de la Lettre à Elise », pour introduire et conclure l'œuvre.

Cette fonction narrative nous rappelle la fonction du chœur de la tragédie classique, liant l'œuvre de Lagarce à des textes plus anciens, et que son auteur connaissait très bien⁴⁶¹.

La dimension narrative est présente aussi dans *Music-Hall*. Dans ce texte, il émerge une autre stratégie linguistique qui contribue à la dépersonnalisation des personnages dont nous avons parlé plus tôt. Il s'agit du passage soudain de l'énonciation de la première à la deuxième personne :

LA FILLE. – La Fille, elle venait comme ça, du fond,
là-bas,
elle entrait,

⁴⁵⁹ Lagarce J.-L., *Théâtre complet vol. I*, op. cit, p. 55.

⁴⁶⁰ Herbstmeyer M., *Interview à Mireille Herbstmeyer*, mai 2021 (ANNEXE I).

⁴⁶¹ Cf. Berreur F., *Interview à François Berreur*, juin 2021 (ANNEXE III).

elle marchait lentement,
du fond de la scène vers le public,
et elle s'asseyait.⁴⁶²

Ce qu'il est important de remarquer, dans ce passage, c'est aussi l'emploi de l'imparfait. Selon Bazin, à travers l'emploi de la troisième personne et de l'imparfait, le « je » est constamment réparti entre auteur, narrateur et personnage pour ce qui concerne le texte lui-même ; et entre comédien et metteur en scène pour ce qui concerne l'adaptation au théâtre :

La présence de l'imparfait et de la troisième personne [...] vient interférer avec ce système binaire. Ajoutant à la confusion des rôles et des instances énonciatives, le je cesse d'être un prénom personnage pour devenir un je autobiographique : le je, chez Lagarce, semble ainsi condenser la collusion entre auteur, narrateur, personnage d'une part, et comédien et metteur en scène, d'autre part. Ce faisant, l'œuvre de Lagarce semble perpétuellement tiraillée entre deux types d'écritures, l'une dramatique et dialogique, l'autre romanesque et intime.⁴⁶³

À cet aspect s'ajoute ensuite la progressive disparition de la didascalie. En effet, si dans les premières pièces de l'auteur – nous citons notamment *Erreur de construction* ou *La place de l'autre* – les didascalies étaient présentes et contribuaient à la création du sens de la pièce, elles commencent à disparaître dans l'évolution du parcours artistique de l'auteur. Bazin souligne que la didascalie est progressivement intégrée dans le dialogue, se liant au dédoublement du moi. C'est pour cette raison que la critique, au lieu du terme « didascalie », emploie l'expression « énoncé didascalique » :

⁴⁶² Lagarce J.-L. *Théâtre complet vol. III*, op. cit., p. 61.

⁴⁶³ Bazile S., « Comme cela que ça se passe, Jean-Luc Lagarce ou la didascalie comme principe d'écriture intime », dans Fix F., Toudoire-Surlapierr F. (dirs.), *La didascalie dans le théâtre du XXème siècle – Regarder l'impossible*, EUD, Dijon, 2007, p. 109.

Les didascalies ne se démarquent pas, chez Lagarce, par un statut linguistique spécifique [...]. Le jeu des pronoms, des temps verbaux et de la typographie signalent le dédoublement acteur/personnage. Le texte peut être lu comme un récit ou comme la mise en abyme d'une mise en scène possible ; ce dialogue didascalique invite à un dédoublement en cascade : l'acte directif ne semble dès lors plus proféré par l'auteur, mais par les acteurs/personnages. La didascalie chez Lagarce participe donc d'une énonciation multiple.⁴⁶⁴

La dimension romanesque devient ainsi une partie intégrante du texte lagarcien jusqu'à la totale disparition des limites entre le genre théâtral et le genre du roman. Ces stratégies linguistiques et discursives employées par l'auteur visent à abattre les barrières génériques et à donner vie à un texte tout à fait original.

Parmi les textes lagarciens utiles pour comprendre l'entrelacement entre le théâtre et le roman dans l'œuvre de Lagarce, les deux versions de *Histoire d'amour* sont, à notre avis, les plus significatives. Nous en avons longuement discuté avec Mireille Herbstmeyer qui nous a aidée à trouver des repères pour nous orienter dans l'analyse qui suit.

3.2.1. Les deux versions d'*Histoire d'amour* : comment fait-on une fiction ?

Dans notre entretien avec Mireille Herbstmeyer, la comédienne française a beaucoup insisté sur l'importance des deux versions d'*Histoire d'amour* pour comprendre la direction et l'écriture de Jean-Luc Lagarce. La première version de ce texte a été créée à l'Espace Planoise (Besançon) en juin 1983, dans une mise en scène de l'auteur. Au début, il y a une épigraphe du *Le Navire Night* de Marguerite Duras, l'une des auteures qui inspirent Lagarce dans son écriture dramaturgique. Il y a trois

⁴⁶⁴ *Ivi*, p. 101.

personnages : La Femme, Le Premier Homme et Le Deuxième Homme. La pièce est divisée en Prologue, Première Partie, Deuxième Partie, Troisième Partie et Epilogue.

L'histoire est très simple : les trois personnages étaient liés dans le passé, mais maintenant ils sont divisés. Tout au long de la pièce, ils racontent des événements du passé dans un jeu de mise en abyme, typique de l'écriture de Lagarce. Chacun raconte l'histoire de son point de vue, mais nous comprenons d'emblée que le narrateur est Le Premier Homme : un écrivain qui guide la narration et qui décide d'écrire cette histoire. À la fin du Prologue, il dit :

LE PREMIER HOMME. – J'écris. « Histoire d'amour »,
aussi, c'est une histoire écrite.⁴⁶⁵

L'écriture de la pièce, qui commence à partir de La Première Partie, se confond avec les souvenirs des personnages, qui sont les protagonistes de la pièce mais aussi de l'histoire que Le Premier Homme est en train de raconter. Dans la pièce, les personnages disent qu'ils vont se séparer et, un jour, ils vont se rencontrer pour se raconter cette histoire. Néanmoins, l'histoire racontée a déjà commencé. Le passé, le présent et le futur se mêlent, donnant lieu à une conception de la temporalité très originale. Une conception que Lagarce semble avoir hérité de Marguerite Duras. Comme le souligne Tasselli,

le monde extérieur n'a plus aucune importance, seul compte le langage. Cette relativité plonge la temporalité dans l'abstraction et verrouille le lieu dans la virtualité. Il n'y a plus aucun contexte historique, plus aucun cadre géographique situable ; on plonge dans l'irréalité, dans l'onirisme, donc dans le mythe. [...] Les temporalités se

⁴⁶⁵ Lagarce J.-L., *Théâtre complet vol. II*, op. cit., p. 134.

fondent, le passé devient un présent, peut-être même un futur.⁴⁶⁶

Les procédés, méta-théâtral et méta-narratif, vont de pair et en parallèle, dans la pièce. Même s'il s'agit de souvenirs liés au passé, racontés par des personnages réels, il n'y a pas de véritable caractérisation. Par conséquent, les personnages ne sont pas fonctionnels au déroulement de la pièce.

La deuxième partie de la pièce est dédiée principalement au Deuxième Homme. Nous avons l'impression que les personnages sont en train de lire leur histoire, mais qu'ils en connaissent déjà la fin. Dans la troisième partie, les personnages sont réunis, même si leurs vies ont changé. L'épilogue est prononcé par La Femme qui souligne leur échec personnel et artistique.

Il s'agit d'une pièce importante parce qu'elle introduit des nouveautés dans la dramaturgie lagarcienne : l'intime, l'autobiographie, la subjectivité, se rattachant en particulier à Strindberg et à Cecov. Le résultat est que la pièce lagarcienne est de plus en plus hybride. La dimension romanesque est aussi prépondérante : même s'il y a des échanges, nous avons l'impression d'entendre une seule une voix, celle du narrateur qui englobe toutes les autres. Cet aspect est probablement le plus important dans la construction de l'œuvre. À ce propos, Mireille Herbstmeyer, à laquelle (et à François Berreur) est dédiée la pièce, souligne « qu'il ne faut pas se tromper quand il y a une pièce qui s'intitule *Histoire d'amour*. Attention ! ça ne raconte pas une histoire d'amour, ça raconte comment on fait une fiction, comment on se dépatouille avec la fiction »⁴⁶⁷.

Même si le risque de réduire ce texte à une autofiction peut être élevé, Herbstmeyer clarifie le fait que

ce qu'il raconte dans cette pièce c'est comme on fait pour raconter une histoire. Ça parle uniquement de ça, du fait que

⁴⁶⁶ Tasselli V., Marguerite Duras, Jean-Luc Lagarce : le dialogue trouvé, un geste théâtral contemporain, « Loxias », septembre 2014. URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=7877>, p. 31.

⁴⁶⁷ Herbstmeyer M., *Interview à Mireille Herbstmeyer*, mai 2021 (ANNEXE I),

chaque personnage a son point de vue. [...] Ça c'est important parce que, toujours comme je le disais, l'histoire n'importe pas, c'est la façon dont on la raconte. Son objet, à lui, c'est la façon dont on la raconte. Or, si on lit cette histoire au premier degré on peut penser qu'il s'agit d'une autofiction [...], sauf que ça s'appelle *Histoire d'amour (repérages)*, c'est-à-dire, c'est comme dans le cinéma, qu'est-ce qu'on privilégie comme angle ?⁴⁶⁸

Chacun a sa vérité et c'est sur cet aspect que Lagarce insiste tout au long de sa vie d'écrivain de théâtre.

Huit ans plus tard, en 1991, il écrira une deuxième version de cette pièce en 1991, qui est une véritable réécriture de la première. Il y a, en effet, les mêmes personnages, la même histoire et la même atmosphère, même si, en termes de structure, la deuxième est un peu plus légère et présente une écriture en versets.

Jonathan Châtel et Sandrine Le Pors soutiennent que cette deuxième version d'*Histoire d'amour* masque l'influence de *Fragments d'un discours amoureux* de Roland Barthes et, en fait, nous retrouvons une trace de cette lecture dans le journal de l'auteur. Il est intéressant de souligner que Jean-Pierre Sarrazac a insisté sur la dimension fortement théâtrale du texte de Barthes, en l'indiquant comme un « hybride d'essai et de fiction » qui possède « les qualités structurales d'une œuvre dramatique », se situant « du côté de la simulation au présent d'un échange conflictuel, du côté d'une parole-action et, même, d'interaction »⁴⁶⁹. Et encore :

Ce qui va se passer d'extraordinaire avec *Fragments d'un discours amoureux* [...] c'est la réabsorption de la théâtralité par le théâtre, le retour du théâtre au sein de l'écriture barthésienne et, d'une certaine manière, le retour de Roland Barthes au théâtre. [...] Dans ce livre, le choix d'une dramaturgie de la subjectivité, l'enchâssement du théâtre

⁴⁶⁸ *Ibid.*

⁴⁶⁹ Sarrazac J.-P., *Critique du théâtre*, Circé, Belval, 2000, p. 123.

dans une forme délibérément romanesque correspondant à un nouvel usage de la théâtralité et, plus largement, à un nouveau pacte avec la littérature.⁴⁷⁰

Cette hybridation, dans le texte de Lagarce, est mise en relief à son tour par Herbstmeyer, qui souligne comment la deuxième version est importante, en termes d'écriture dramaturgique, « parce que là on passe du cinéma à l'auteur, c'est-à-dire ‘derniers chapitres’, ça c'est un écrivain qui écrit des chapitres »⁴⁷¹. La construction de la fiction devient ainsi plus importante que l'histoire elle-même. Une autre caractéristique partagée entre les deux versions semble, en fait, le parcours à rebours des protagonistes, qui se rencontrent et se racontent leur histoire d'amour désormais située dans le passé.

Marie-Isabelle Boula de Mareuil analyse ce thème du « jouer à ‘avant’ » : la pièce commence où le drame semble se conclure. Les personnages « se sont depuis longtemps séparés. Pourtant, tout est encore à jouer et ‘l'histoire d'avant’ à rejouer ». Ils sont emprisonnés dans leur propre histoire, leur parole n'exprime rien d'autre que cet emprisonnement. Le passé « joue et met en crise l'écriture d'un drame dont les personnages ne sont plus agissants au présent, mais agis et joués par leur propre passé »⁴⁷². L'impossibilité de dire est liée à l'impossibilité de se rappeler, d'évoquer à nouveau un passé qui est toujours différent, qui change toujours même à l'intérieur d'une narration unique :

Détachés et libérés de l'exercice d'une remémoration inachevable, ils rejouent une histoire qui est non seulement à écrire, mais aussi et toujours à réécrire. En effet, l'histoire ne finit jamais de passer : elle est toujours en train de s'écrire. Les personnages ne sauraient donc trouver un seul

⁴⁷⁰ *Ivi*, pp. 118-120.

⁴⁷¹ Herbstmeyer M., *Interview à Mireille Herbstmeyer*, mai 2021 (ANNEXE I).

⁴⁷² Boula de Mareuil M.-I., « Rejouer l'histoire d'avant : étude des *Serviteurs* et d'*Histoire d'amour (derniers chapitres)* », dans AA.VV., *Problématiques d'une œuvre*, op. cit., p. 128.

commencement ou une seule fin à un passé qui leur échappe.⁴⁷³

Cela nous confirme que, pour Lagarce, l'histoire n'était pas fondamentale dans la construction d'une pièce. « Pour lui c'était important cette histoire de passer dans une espèce de faire du faux avec du vrai, qui deviendrait plus vrai que le vrai »⁴⁷⁴. Comme le souligne Lagarce lui-même dans *Traces incertaines* :

Et, comme un livre dans lequel on pourrait entrer, passer le prologue comme on franchirait le proscenium du théâtre, entrer dans l'histoire comme on pénétrerait plus avant sur le plateau, aller dans le roman comme on voyagerait en pensée dans les mots et les phrases, prendre les costumes de théâtre et devenir des personnages, se mettre en parade, l'idée de l'enfance, comme on irait marcher dans sa propre imagination, en explorateur et metteur en scène de sa vie, on joue et de jouer, on dit le vrai plus vrai que le vrai.⁴⁷⁵

3.3. Dépasser le théâtre bourgeois

Comme cela est présenté dans ses textes théoriques, le but professionnel de Jean-Luc Lagarce paraît être celui de dépasser le théâtre bourgeois pour donner un nouvel élan au théâtre contemporain. Il poursuit explicitement cet objectif à travers une implication évidemment esthétique, en remettant en cause la structure elle-même de ce théâtre : à travers, par exemple, comme nous l'avons vu plus haut, l'hybridation des genres ou l'intérêt presque insistant par rapport à l'histoire. En outre, l'attaque au théâtre bourgeois se produit aussi sur le plan thématique, avec des pièces où l'auteur remet en cause les valeurs bourgeoises à travers un conflit générationnel qui touche plusieurs œuvres.

⁴⁷³ *Ibid.*

⁴⁷⁴ Herbstmeyer M., *Interview à Mireille Herbstmeyer*, mai 2021 (ANNEXE I).

⁴⁷⁵ Lagarce J.-L., *Traces incertaines (mises en scène de Jean-Luc Lagarce)*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2002.

Parmi les pièces les plus significatives permettant de comprendre cette œuvre de déstructuration du théâtre bourgeois, nous voulons maintenant parler de la pièce *Nous, les héros*. Il s'agit d'un texte très particulier et qui se compose, à son tour, de deux versions. L'aspect le plus important nous semble toutefois la nature théorique de la pièce, où les personnages, à l'issue de la représentation, discutent sur le théâtre et sur l'évolution des lieux théâtraux au fil des années.

Ce qui émerge avec force dans ce texte est un écart générationnel très significatif, un élément narratif présent déjà dans *Les Prétendants*. Dans ce texte, cela s'impose comme élément caractéristique, en devenant le véritable cœur de la pièce. Le conflit est bien évidemment entre jeunes et adultes, qui montrent une vision totalement différente par rapport au théâtre et le sens de faire du théâtre aujourd'hui. Ce conflit devient, dans ce texte, un moment fondamental pour comprendre l'œuvre et pour découvrir une véritable critique de l'auteur à ses prédecesseurs et un appel à ses contemporains.

3.3.1. *Nous, les héros* : une réécriture de Kafka

Nous, les héros ne peut pas être daté avec précision : il a été écrit entre octobre 1993 et mai 1994 – date à laquelle Lagarce procède à la suppression du rôle du Père.

Comme le souligne Patrick Le Bœuf dans un article extrait du programme des représentations de *Nous, les héros* par la troupe de l'Estampille, le texte de cette pièce est emprunté, en grande partie, au *Journal* de Kafka⁴⁷⁶, dans la traduction de Marthe Robert. Les personnages aussi sont liés à la biographie de l'écrivain pragois. Comme le souligne Le Bœuf, Max fait référence à Max Brod, l'un des meilleurs amis de Kafka ; Monsieur et Madame Tschissik étaient deux acteurs d'une troupe de théâtre yiddish de Prague; Eduardowa fait référence à Evguénia Platonovna Edouardova, danseuse russe que Kafka admire à Prague en 1910. Raban est le protagoniste de la nouvelle intitulée *Préparatifs de noce à la campagne*, que Lagarce avait lui-même adaptée pour le théâtre ; Karl est Karl Rossmann, le héros du roman

⁴⁷⁶ Lagarce cite en exergue la première phrase du journal de l'écrivain pragois : « Les spectateurs se figent quand le train passe ». (Lagarce J.-L., *Théâtre complet* vol. IV, op. cit., p. 53).

Amerika ; Joséphine est le personnage de la nouvelle intitulée *Joséphine la cantatrice ou le Peuple des souris*.⁴⁷⁷

Il ne s'agit pas d'une pièce sur la vie de Kafka, mais plutôt d'une véritable fiction où l'auteur réécrit ou cite des pages entières du journal kafkaïen.

L'approche de Lagarce à ce journal n'est jamais le même : il assemble des citations littérales ou quasi littérales dans la première partie ; il transpose en dialogue des scènes notées par Kafka ; ou encore, il fait des intégrations ou développe une scène à partir d'une brève annotation. Néanmoins, comme le souligne Le Bœuf, même dans ce cas, Lagarce parvient à imprimer sa propre marque avec des :

manipulations syntaxiques qui rendent la langue littéraire de Lagarce si caractéristique et reconnaissable, avec ses hésitations, ses répétitions, ses ruptures, une langue qui donne constamment l'impression d'être enroulée sur elle-même, de n'avancer qu'en faisant trois pas en avant puis deux en arrière, puis trois en avant et deux en arrière, et ainsi de suite...⁴⁷⁸

De plus, selon l'analyse du critique, tous les personnages ne représentent qu'un aspect distinct de la personnalité de Kafka.

Un aspect important à remarquer par rapport à cette pièce est la structure traditionnelle du texte, comme dans le cas de *Les Prétendants*. Il y a en fait onze personnages bien caractérisés, avec des noms propres, et une prévalence de dialogues par rapport aux monologues plus typiquement lagarciens. L'action se déroule dans les coulisses d'un théâtre : ce dernier devient encore un fois le sujet et l'objet de l'action dans le but évident de suivre une dimension fortement métathéâtrale. Comme le souligne la didascalie initiale :

⁴⁷⁷ Cf. Le Bœuf P., *Nous, les héros et Kafka*, in « Theatre-contemporain.net ». URL : <https://www.theatre-contemporain.net/textes/Nous-les-heros/infos-texte/type/ensavoirplus/idcontent/904>.

⁴⁷⁸ *Ibid.*

*La scène se passe dans un théâtre, dans ce qu'il en reste,
dans les coulisses d'un théâtre, dans ce qu'il en reste, dans
ce qui sert de théâtre dans cette ville-là, une salle du
comité des fêtes, La Grande Brasserie, Le Café des
Voyageurs, juste un entrepôt, un cœur ou un recoin de cœur.
Cela se passe au centre de l'Europe.⁴⁷⁹*

Même dans le cas de ce texte, en dépit de la construction classique de l'œuvre, l'histoire reste toujours fragmentaire, en confirmant la volonté de Lagarce de se débarrasser des conventions du théâtre bourgeois. De manière plus spécifique, il s'agit de l'histoire d'une troupe d'acteurs, composée d'une famille avec deux parents – qui sont aussi les directeurs de la compagnie –, le grand-père, un fils qui s'appelle Karl et deux filles, Joséphine et Edouardowa. Il est intéressant de remarquer que les prénoms du père et de la mère (Emile et Anna) ne sont pas révélés jusqu'à la dernière scène de la pièce. Parmi les personnages, nous trouvons aussi Raban, qui doit se marier avec Joséphine et devenir le directeur de la troupe, son ami Max et le couple Tschissik, un acteur comique et une actrice dramatique.

Le Boeuf relève dans la pièce trois grandes thématiques : la guerre⁴⁸⁰, l'hébraïsme et le théâtre yiddish. Il est évident – comme le souligne Tackels – que le théâtre joue un rôle clé dans cette pièce, qui peut être considérée comme une véritable réflexion sur le théâtre et sur les mécanismes qui le règlent du point de vue d'une compagnie théâtrale.

À ce propos, il est intéressant de faire attention au début de la pièce : l'auteur nous dit que les personnages viennent de jouer Jakob Gordin, *Der Wilde Mensch*, qui est considéré le père du théâtre yiddish. Les protagonistes quittent ainsi « leur » scène et entrent dans une nouvelle scène, celle du spectateur. Selon Tackels, Lagarce met ici en pratique ses théories présentées dans son texte *Théâtre et pouvoir en*

⁴⁷⁹ Lagarce J.-L., *Théâtre complet vol. IV*, op. cit., p. 54.

⁴⁸⁰ « LA MERE. – Il paraît, j'ai lu ça, il paraît qu'il va y avoir à nouveau la Guerre. Je n'ai pas bien compris, ce n'était pas très clair et je ne sais pas qui, avec exactitude, la déclarera et qui devra la subir, mais il y aura la Guerre, c'est ce que j'ai cru pouvoir retenir. Est-ce qu'elle viendra ici, aussi, je ne sais pas, j'essaie d'imaginer. Mais surtout, ce que je pense, nous allons, en continuant à errer de cette manière, nous allons nous jeter sur elle, nous jeter dedans, nous y noyer sans même l'avoir vue s'installe » (Lagarce J.-L., *Théâtre complet vol. IV*, op. cit., p. 88).

Occident et que nous avons analysé dans le premier chapitre de cette troisième partie. Lagarce souhaitait un renouvellement dans le domaine théâtral et cette idée est incarnée par les personnages les plus jeunes de la pièce. Leur vision du théâtre se heurte à la vision des membres les plus âgés de la compagnie théâtrale qui, au contraire, partagent une idée plus traditionnelle du théâtre et de la mise en scène. Cela est évident dès les premières lignes de l'œuvre, où les personnages font des commentaires de nature totalement différente par rapport à l'acoustique de la salle où ils ont joué la pièce :

LE PERE. – Belle acoustique de la salle ! Pas un mot ne se perdait ! Il n'y avait pas même un soupçon d'écho ! On a toujours tort de s'inquiéter. Tout s'amplifiait peu à peu, je sentais cela, je ressentais cela, comme si la voix depuis longtemps occupée à autre chose, produisait après coup, soudain, un effet immédiat.

LA MERE. – Chaque mot se fortifiait selon les aptitudes qui lui ont été données. C'était bien. On pouvait même découvrir des possibilités nouvelles de sa propre voix. Longtemps que cela ne m'était pas arrivé. C'était bien.

KARL. – C'est une usine lamentable !

MAX. – Une baraque à frites avec de la résonance !⁴⁸¹

Ce conflit est lié aussi à une grande attention aux relations humaines. À la même manière que dans autres pièces, il émerge ici une difficulté en ce qui concerne les rapports humains, une thématique très chère à Lagarce et qui se lie, à son tour, à l'incommunicabilité propre de son univers poétique. Les personnages sont parfois méchants et peu transparents, comme par exemple Raban qui doit se marier avec Joséphine, mais qui ne l'aime peut-être pas :

⁴⁸¹ *Ivi*, p. 55.

MAX. – Tu vas te marier, tu vas te fiancer ce soir, tu vas te marier sans le souhaiter vraiment. Sans aimer personne.

RABAN. – Et sans trouver la force – c'est cela que je veux te dire – et sans trouver la force, ce soir, juste avant de m'engager définitivement, et sans trouver la force de renoncer, de m'enfuir, d'aller mon chemin et décider.⁴⁸²

La critique des plus jeunes continue tout au long de la pièce et s'arrête, en particulier, sur les conditions des comédiens et sur la difficulté de jouer dans des « vrais théâtres » :

JOSEPHINE. – Avec une aussi petite loge pour s'habiller, collective de surcroit, il est évident qu'on entre aussitôt en conflit. On sort de scène énervée, chacun se prend pour le plus grand acteur du monde... et s'il advient dans un endroit si exigu que l'un par exemple, marche sur le pied de l'autre, le conflit est tout près d'exploser.

KARL. – Et non seulement le conflit, mais un grand combat ! Et la bagarre généralisée ! Et les insultes évidemment !

JOSEPHINE. – Les loges, encore, nous pourrions nous en contenter, faire contre mauvaise fortune bon cœur, si seulement nous jouions dans de vrais théâtres, avec de vrais décors et non pas sur cette scène misérable sur laquelle on ne peut pas bouger et s'exprimer véritablement !

LA MERÉ. – Ne vous plaignez pas toujours !⁴⁸³

⁴⁸² *Ivi*, p. 65.

⁴⁸³ *Ivi*, pp. 55-56.

Les protagonistes se disputent ainsi sur leurs perspectives différentes sur le théâtre. Parmi les jeunes, Karl propose par exemple d'introduire un nouveau drame – *Sulamith* de Goldfaden qui devient un hommage au théâtre yiddish – pour renouveler le répertoire de la compagnie et expose son idée de régie :

KARL. – À peine rassemblés, au début, les personnages sont dispersés sur un territoire immense, comme projetés un peu partout dans l'infini. C'est une idée très moderne. Ensuite, j'ai de nombreuses idées de mise en scène : pendant les moments de désespoir, ils sont fort nombreux, on se donnera des coups de fouet et on se battra un peu. Les hommes pourront s'égorger et les femmes crieront de terreur et s'évanouiront. Après, pour les retrouvailles et l'épilogue heureux, on chantera des chansons russes et on dansera avec des robes de femmes retroussées sur la tête en se vautrant sur des canapés.⁴⁸⁴

Ses idées se heurtent toutefois à la réalité. Le jeune se trouve ainsi à désirer de partir pour s'enfuir de sa famille et changer de vie :

KARL. – J'irai à Berlin, cela m'avait plu, cela offre le maximum des possibilités d'existence pour un jeune homme décidé et de suis un jeune homme décidé. Je pourrais l'être. Ensuite, nous verrons. Avec beaucoup de forces, je pourrais ensuite atteindre Paris, y gagner la fortune et quitter tout, à la fin, pour l'Amérique.

C'est un vaste projet.⁴⁸⁵

Le personnage de Karl incarne ainsi la nouvelle génération – la génération de Lagarce – sans futur, dérobé de n'importe quelle opportunité par la génération précédente qui ne la comprend pas et qui n'est pas comprise à son tour : « Que savent

⁴⁸⁴ *Ivi*, p. 113.

⁴⁸⁵ *Ivi*, p. 96.

donc les enfants ? Personne n'a connu ces souffrances ! Comment un enfant d'aujourd'hui peut-il comprendre »⁴⁸⁶. Pour cette raison, le personnage de Karl – qui à la fin de la pièce part définitivement – peut être considéré comme une sorte d'alter-ego de Lagarce : les thèmes des rapports difficiles avec la famille, le départ pour tenter la chance sont des aspects fondamentaux de la biographie de l'auteur. En outre, Paris et Berlin sont deux villes importantes pour Lagarce. S'agit-il peut-être d'une manière de s'approprier du texte de Kafka pour parler de soi-même ? Le Bœuf conclut ainsi son interprétation :

Littérairement, l'entreprise de Lagarce se rattache à la tradition du « centon » ; en même temps, ce n'est pas un centon « pur », puisque le procédé de « centonisation » consiste, au sens strict, à assembler des fragments textuels en une sorte de patchwork littéraire sans rien y modifier ni rien y ajouter. [...] De même, Lagarce réunit des fragments du *Journal de Kafka* pour nous parler d'autre chose que du *Journal de Kafka*. [...] Lagarce manifeste sa profonde admiration littéraire pour Kafka.⁴⁸⁷

La question du théâtre et de la distance générationnelle s'entremêle ainsi à la question plus générale des relations humaines, toujours un élément central dans les pièces lagarcziennes. À cela s'ajoute la thématique de la guerre, qui devient une allégorie permettant de décrire le conflit humain. À la fin de la pièce, Lagarce lui-même nous dit que tout est guerre : les rapports humains, la famille, le théâtre et que « ou la Guerre ou la Vie ne dureront jamais si longtemps »⁴⁸⁸. Seulement celui qui accepte le conflit et l'affronte individuellement peut avoir une chance de réussite.

À la thématique de la guerre se lie aussi le thème du théâtre, avec une comparaison intéressante que propose La Mère à la fin de la pièce :

⁴⁸⁶ *Ivi*, p. 204.

⁴⁸⁷ Le Bœuf P., « *Nous, les héros* » et *Franz Kafka*, op. cit.

⁴⁸⁸ Lagarce J.-L., *Théâtre complet vol. IV*, op. cit., p. 218.

LA MERE. – En jouant la comédie, je crois cela – je ne veux pas que vous partiez – en jouant la comédie, vous ne le savez pas, mais vous ferez la Guerre et plus sûrement, avec plus de force que vous ne pouvez l'imaginer.⁴⁸⁹

C'est à travers ces réflexions disséminées dans les textes qu'émerge ce que l'on pourrait définir le côté « générationnel » du théâtre de Lagarce. Un théâtre qui naît de la fin de l'utopie des années 68 et qui fait de l'échec son trait caractéristique.

De ce théâtre Lagarce met aussi en relief les problématiques quotidiennes, liées à la survie quotidienne. C'est toujours la mère, tout au long de *Nous, les héros*, qui souligne en fait les difficultés liées à la vie d'une troupe théâtrale. Il s'agit de difficultés sociales et à la fois économiques, qui ressortent dans l'épisode où la femme essaie de convaincre Monsieur Tschissik à signer une déclaration qui atteste que l'homme n'est engagé à demeure mais qu'il a chez la compagnie un emploi subalterne et épisodique. Cela pour épargner de l'argent :

LA MERE. – Les affaires de la troupe marchent mal. Son répertoire est épuisé, nous sommes épuisés, nous n'allons pas pouvoir tenir encore longtemps... Le manque d'intérêt des gens pour nous est incompréhensible. [...] Monsieur Tschissik, il faut que nous puissions parler. Nous voudrions, vous le savez, que vous signiez une déclaration attestant que vous n'avez chez nous qu'un emploi subalterne et épisodique et que, en aucun cas, vous n'êtes engagé à demeure.

MONSIEUR TSCHISSIK – Je l'ai déjà dit, je ne signerai pas ça ! [...] Il s'agit d'une tricherie qui nuirait considérablement à mon image de marque et à ma réputation.

LA MERE. – Vous ne seriez pas soumis à l'assurance obligatoire et en conséquence nous ne serions pas contraints

⁴⁸⁹ *Ivi*, p. 217.

de payer les sommes complémentaires importante qui vont se noyer bêtement dans ce gouffre.

MONSIEUR TSCHISSIK – Et alors ? [...] Vous devrez de toute façon me déclarer comme un acteur à part entière...

LA MERE. – Nous avons des frais, que vous n’imaginez pas... [...] Vous croyez que l’argent sort des malles à costumes et que nous pourrions en plus de tous les frais, et de la nourriture, et des affiches, et des programmes, et de la location des salles, remplir parfaitement les paperasses et cotiser avec sérieux ?⁴⁹⁰

La critique de Lagarce s'étend à tous les aspects de la vie au théâtre de son époque. En ligne avec ce qui il a théorisé dans *Théâtre et Pouvoir en Occident*, il crée dans cette pièce un univers dans lequel sa théorie prend corps. Le dramaturge décide de faire cette opération à travers le texte de Kafka, à travers une citation qui devient une véritable appropriation. C'est pour cela que *Nous, les héros* devient une pièce fondamentale pour comprendre la dimension du théâtre lagarcien et d'une étape importante pour sa dramaturgie. Cela demeure vrai d'un point de vue conceptuel et thématique, mais aussi strictement théâtral. Comme le souligne Tackels :

La stratégie de Lagarce devient plus précise : écrire une pièce qui sorte du marasme désenchanté et de doute généralisé. [...] Sortir du cynisme et du dérisoire en ramenant le doute dans le théâtre. D'où cette pièce proposée non dans la pièce, mais proposée au théâtre : une pièce pour sauver le théâtre, ni plus ni moins. Une pièce qui doute, qui bégaye, pleine de méandres et des culs-de-sac, une pièce qui fait bégayer le drame bourgeois.⁴⁹¹

⁴⁹⁰ *Ivi*, pp. 198-201.

⁴⁹¹ Tackels B., « Jean-Luc Lagarce, philosophie au creux du plateau (l'exemple de *Nous, les héros*) », dans AA.VV., *Problématiques d'une œuvre*, op. cit., p. 269.

C'est ainsi que la critique théâtrale de Lagarce atteint son paroxysme avec *Nous, les héros*. Tous les éléments narratifs disséminés dans les pièces précédentes, trouvent dans cette œuvre une véritable systématisation tant d'un point de vue esthétique que d'un point de vue strictement narratif. Dans cette œuvre, Lagarce s'interroge sur le théâtre, sur les figures humaines qui le peuplent et sur ses dynamiques. Parallèlement, l'auteur engage toutefois ce que l'on peut appeler une véritable mise en place de ces théorisations, en proposant une pièce où il réunit tous les éléments discursifs, linguistiques et structurels aptes à renouveler le même théâtre, sujet du texte, qu'il critique fortement.

Chapitre IV

Entre la scène et le public : la métathéâtralité dans l'œuvre de Lagarce

4.1. Rupture de la mimesis et monologues

Dans la création dramaturgique de Lagarce, parmi les éléments narratifs les plus importants, en termes de construction de la narration, nous citons la rupture de la mimesis et la structure des monologues. Lagarce lui-même a beaucoup parlé du présent du théâtre et de l'impossibilité d'y croire en tant que spectateurs. Dans un entretien avec Lucien Attoun, le dramaturge affirme :

En tant que spectateur, je n'arrive pas à croire au présent du théâtre : non, ça ne se passe pas là, devant moi, en ce moment ! Je ne peux pas m'empêcher de considérer ce qui a lieu sur la scène comme ayant déjà eu lieu, comme étant répété, comme ayant déjà été entendu... Et les spectateurs qui prétendent ne pas tenir compte de cela ne me paraissent

pas justes. Je n'aime pas les acteurs qui jouent en feignant de ne pas savoir comment l'histoire va finir.⁴⁹²

Ainsi, il nous semble évident que, en tant que dramaturge, Lagarce n'a aucun intérêt à prétendre que ce qu'il raconte, ce qu'il met sur scène, est réel. Dès le début, les personnages lagarciens ne trichent jamais. Au contraire, ils sont conscients qu'il s'agit d'une véritable fiction qui se répète. Cela est évident, par exemple, dans *Erreur de construction*, dans *La Place de l'autre*, dans *Les Serviteurs* et dans de nombreux autres textes. L'auteur n'a aucun intérêt par rapport à la vraisemblance. Dans ce contexte, le rôle des personnages et de leurs interactions est fondamental pour restituer la vérité du théâtre. C'est pourquoi, tout au long du drame, ils déclarent plusieurs fois qu'ils sont au courant : ils sont des personnages d'une pièce qui, à un moment donné, jouent un rôle.

Cet aspect semble amplifié par la construction romanesque de l'œuvre, où les échanges entre les personnages ne se présentent pas en tant que véritables échanges communicatifs, mais comme des blocs narratifs. Les répliques des protagonistes se transforment ainsi en de véritables monologues, que le lecteur/spectateur peut lier pour trouver une vue d'ensemble.

La métathéâtralité devient ainsi le cœur de la dramaturgie lagarcienne, où le rapport entre le comédien et le spectateur est fondamental pour la réussite. C'est pourquoi, dans ce chapitre, nous voulons approfondir tous les procédés narratifs et les éléments scéniques et linguistiques liés à cette pratique.

4.1.1. L'espace scénique dans *Voyage de Madame Knipper vers la Prusse orientale*

La pièce intitulée *Voyage de Madame Knipper vers la Prusse orientale* a été publiée pour la première fois en 1980 sous forme de tapuscrit par le Théâtre Ouvert de Paris. Elle a été enregistrée par France culture en 1980 et a été mise en scène pour la première fois en 1982 par Jean-Claude Fall au Petit Odéon (Comédie-Française).

⁴⁹² Borowski M. et Sugiera M., « *Non, ça ne se passe pas là, devant moi* - La mimèsis reformulée dans le théâtre-récit lagarcien », dans AA.VV., *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, op. cit., p. 80.

L'histoire est peuplée de cinq personnages parlants, marqués par une lettre de l'alphabet : A et B sont deux femmes alors que C, D et E sont des hommes ; et deux personnages muets (F et G), ainsi décrits : « domestique, muet, homme ou femme »⁴⁹³. Comme nous l'avons souligné plus haut, le choix des lettres au lieu des noms indique que tous les personnages sont réduits au degré zéro de la personnalité et, tout au long de la pièce, leurs rôles seront interchangeables.

Dans ce texte nous retrouvons deux éléments fondamentaux de la dramaturgie de Lagarce : la métathéâtralité qui est soulignée, au début de la pièce, avec la didascalie initiale et la conséquente rupture de la mimesis ; et le recours toujours plus marqué au monologue qui révèle la dimension romanesque de l'univers lagarcien.

Dans *Voyage de Madame Knipper vers la Prusse orientale* nous trouvons, pour la première fois, des informations sur la mise en scène de la pièce avec une didascalie initiale :

Le plateau nu d'un théâtre. Rapport « à l'italienne ». Des décos en faux or et de velours rouges. F. et F. portent sur leur dos, dans leurs bras, ou sur une charrette qu'ils tirent, quantité d'accessoires, des meubles, de façon à pouvoir constituer un décor « réaliste », à chaque halte⁴⁹⁴.

C'est l'espace scénique qui, dans cette œuvre, est mis en évidence par l'auteur. Dans un jeu d'enchâssement, nous assistons ainsi à un spectacle où le sujet est un spectacle lui-même.

Contrairement à d'autres pièces que nous avons analysées dans les chapitres précédents, où nous avons remarqué la présence d'une didascalie principalement intérieurisée, dans cette œuvre il y a une didascalie initiale. En particulier, cette dernière intervient avant le début pour guider le lecteur dans sa compréhension du texte. Le lieu de l'action est donc la scène d'un théâtre à l'italienne, qui nous confirme, même dans cette pièce, la présence du théâtre en tant que sujet et objet de la pièce. La métathéâtralité est ainsi le cœur de la pièce, où le but du dramaturge est

⁴⁹³ Lagarce J.-L., *Théâtre complet* vol. I, op. cit., p. 114.

⁴⁹⁴ *Ibid.*

de réfléchir, encore une fois, sur le théâtre lui-même. Le point de vue est toutefois différent par rapport aux pièces que nous avons analysées dans le deuxième chapitre. L'accent est posé sur une troupe d'amateurs.

Voyage de Madame Knipper vers la Prusse orientale est une pièce très complexe à cause du mélange entre dimensions narratives et récits différents. Pour le lecteur, il est en fait difficile de comprendre l'intrigue, puisqu'il ne se déroule pas de manière linéaire. L'identité des personnages est aussi peu claire avec un fort effet de perte de sens. L'histoire principale se fonde toutefois sur des faits réels : les protagonistes, membres d'une compagnie de théâtre, sont en train de faire un voyage vers la Prusse Orientale. Parmi les personnages, il y a Olga Knipper, actrice et femme de Anton Tchekhov. La destination de ce voyage est, en fait, le lieu de la mort de l'écrivain russe. En dépit du réalisme qui semble concerner la pièce, la construction est plutôt compliquée : les personnages sont en fait, en même temps, des acteurs qui jouent sur la scène et aussi les narrateurs de différentes histoires qui se développent de façon parallèle à l'histoire principale. La présence de différents niveaux de la narration est, à notre avis, l'une des caractéristiques les plus importantes de ce texte. Ces niveaux sont en fait souvent marqués par un changement rapide de l'énonciation : de la première à la troisième personne. C'est le cas de cette tirade de A., qui essaie de donner un contexte à l'histoire :

A. – C'était épouvantable. Nous étions en juillet... Les grandes chaleurs... Et pas un souffle de vent. Après le spectacle... Je jouais une pièce étonnante, très belle, l'histoire d'une femme qui... (*Elle s'arrête, elle semble penser à autre chose*).

Un temps

Je dansais avec un officier de l'armée royale... royale ou impériale... Il m'avait invité, il me faisait rire. C'était un soir, je m'en souviens très bien, où la représentation avait été particulièrement bonne et le public particulièrement chaleureux...

[...]

A. – Et puis, au beau milieu de la danse, un homme est entré.
C’était un messager, ou quand on y réfléchit, maintenant...
Après que cela se soit passé, c’était quelqu’un que nous avons immédiatement pris pour un messager... Certains affirmèrent plus tard qu’il portait un papier dans sa main...
Il traversa la salle, il allait vers Madame Knipper. Tout le monde s’est arrêté de danser.⁴⁹⁵

Ce passage souligne l’éloignement du personnage par rapport à la propre subjectivité, mais surtout la volonté de construire une narration à la manière du roman. Dans ce cas, la rupture de la mimesis est réalisée grâce aux personnages, qui interrompent le discours pour construire collectivement et ouvertement la narration. Comme nous l’avons déjà souligné, la crise de la mimesis est centrale dans la dramaturgie contemporaine depuis Artaud et Brecht⁴⁹⁶. Elle devient aussi centrale dans la dramaturgie lagarcienne, à côté d’autres expédients narratifs, telle que la mise en abyme, citée plusieurs fois au cours de notre travail, qui est présente aussi dans cette pièce. On assiste dans cette œuvre, à la même manière de *La place de l’autre*, à une véritable mise en abyme où les personnages protagonistes de la pièce se racontent une histoire – pour passer le temps – qui ressemble beaucoup à l’histoire qu’ils sont en train de vivre. C’est le cas du dialogue suivant entre E., C. et A. :

E. – Un jour, madame et vous, serez à court d’idées, et Madame Knipper, les voyages de Madame Knipper, la voiture de Madame Knipper et les innombrables haltes de Madame Knipper sur la douloureuse route de Prusse Orientale, tout cela terminé. Elle, elle sera certainement arrivée, déjà, et vous... vous serez encore ici. Vous n’avez

⁴⁹⁵ *Ivi*, pp. 122-123.

⁴⁹⁶ Cf. Sarrazac J.-P., *Poétique du drame moderne et contemporain*, op. cit.

plus rien à dire, plus rien à inventer sur elle. Vous serez alors sur un pied d'égalité notoire avec nous autres !

C. – « Le voyage de Madame Knipper » est une histoire trop longue. Il est absolument certain que nous, nous serons arrivés avant même que la moitié du récit soit achevée !

E. – Et alors, cette histoire doit-elle vous être utile ?

A. – N'y revenons pas, monsieur... je vous en prie. Nous parlons de Madame Knipper, et si cela doit nous aider en une quelconque manière, que cela nous aide !⁴⁹⁷

Cette même histoire, que les personnages racontent et qu'ils sont en train de vivre, sera à son tour mise en scène lorsque les personnages arriveront à destination. À l'intérieur de ce cadre, il faut remarquer la présence d'autres micro-récits. En général, nous pouvons parler de trois récits différents : celui du narrateur (le personnage C), qui raconte l'histoire de Madame Knipper d'un point de vue extérieur ; le deuxième récit est lié à la même histoire racontée par le point de vue interne du personnage A, qui joue le rôle de Madame Knipper ; enfin, le troisième ne concerne pas l'histoire de Madame Knipper, mais l'histoire du personnage B, qui raconte un épisode qui semble contextualiser la pièce dans la Russie de la Révolution d'Octobre. Par la suite, les autres personnages interviennent de temps en temps, en contribuant à la construction de l'histoire principale et des micro-récits. Ce qui en résulte est un effet de distanciation, souligné aussi par Sermon :

L'auteur, qui fait du récit le principal moteur de son écriture, recourt imparablement aux procédés caractéristiques de la distanciation brechtienne (transposition à la troisième personne, transposition au passé, énoncé d'indications scéniques et de commentaires), et, de fait, place ses

⁴⁹⁷ *Ivi*, p. 139.

locuteurs en position de récitants. La plupart du temps, les personnages de Lagarce ne vivent donc pas leur drame, ils racontent comment ils l'ont vécu.⁴⁹⁸

Ces procédés mis en relief par Sermon ne sont toutefois pas annoncés par le texte. C'est pour cette raison que, par conséquent, pour le spectateur/lecteur il est souvent difficile de suivre ces changements soudains sans perdre la route principale. Cette tâche de décodification de l'histoire devient toujours plus difficile dans le cas de Lagarce à cause du langage.

Le dernier élément qu'il faut remarquer d'un point de vue strictement linguistique est le fait que, à partir de cette œuvre, Lagarce utilise l'une des figures de style les plus importantes pour sa dramaturgie : l'épanorthose. Comme nous l'avons anticipé, il s'agit de la correction ou variation d'une phrase par un personnage et, à partir de cette pièce, cette pratique deviendra la marque stylistique de l'auteur. Le but du locuteur est d'être toujours plus précis à l'intérieur d'un contexte où les incompréhensions sont toujours aux aguets. Il faut toutefois ajouter que l'auteur ne cache pas non plus son intention d'employer cette figure en modalité métalinguistique et méta-théâtrale, pour nous montrer le processus de création du discours. Cela est évident dans la réplique de C qui décrit l'état de Madame Knipper. Cette dernière « semble troublée, horrifiée... « horrifiée » oui, c'est cela, le mot est plus exact... »⁴⁹⁹. L'emploi des guillemets, que nous avons examiné dans la deuxième partie de ce travail, est significatif à l'intérieur du processus d'écriture du texte que l'auteur veut consciemment dévoiler au lecteur.

Pour toutes ces raisons, *Voyage de Madame Knipper vers la Prusse Orientale* – bien que considérée une œuvre mineure – est un texte important pour la compréhension de la dramaturgie lagarcienne. Cela demeure vrai tant dans le cas de la thématique liée à la vie d'une troupe théâtrale itinérante que dans le cas de la construction du drame et finalement de la langue.

⁴⁹⁸ Sermon J., « L'entre-deux lagarcien : le personnage en état d'incertitude », dans AA.VV., *Problématiques d'une œuvre*, op. cit., p. 76.

⁴⁹⁹ Lagarce J.-L., *Théâtre complet vol. I*, op. cit., p. 119.

4.2. Le comédien et le spectateur, quelle collaboration ?

La dimension du public devient un élément central dans la dramaturgie lagarcienne. Il s'agit d'un élément que nous avons déjà mentionné brièvement dans *Hollywood*, mais qui devient de plus en plus évident tout au long du parcours dramaturgique de l'écrivain.

Comme nous l'avons déjà annoncé, pour Lagarce, le théâtre n'est pas statique. De plus, il ne peut pas être déconnecté de son rapport avec le public : c'est pour cela que, dans *Théâtre et Pouvoir en Occident*, Lagarce critique la mise en scène « à l'italienne ». La distance entre l'acteur et le public ne peut plus être hiérarchisée, mais doit mettre sur le même plan tous les participants de la mise en scène. Le public, pour notre auteur, contribue activement au spectacle et à la création du sens de l'œuvre au même titre que l'auteur et les acteurs.

La dimension métathéâtrale devient ainsi une composante fondamentale dans le théâtre lagarcien à l'instar de l'intertextualité et de l'hybridation générique que nous avons mentionnées dans les chapitres précédents. La rupture de l'illusion scénique émerge des premières pièces de l'auteur, lorsque les personnages d'*Erreur de construction* démasquaient les mécanismes de la mise en scène avec des fautes tout au long de la représentation et dialoguaient avec le public⁵⁰⁰. Il est important de remarquer que, différemment par rapport à d'autres auteurs où la rupture de l'illusion n'est qu'un jeu d'écriture, chez Lagarce ce dispositif devient un élément stylistique fondamental pour avancer sa critique. Le public du dramaturge est, en fait, le même public qu'il critique : il s'agit d'un public qui appartient au milieu théâtral, un public intellectuel, de gauche mais fondamentalement bourgeois. Dans ce contexte, casser l'illusion théâtrale devient une manière pour parler de façon directe avec son destinataire.

L'emploi de ce dispositif narratif subit des modifications au cours de la carrière de Lagarce, mais cela restera la marque stylistique de son travail d'écrivain

⁵⁰⁰ « Si la première partie du spectacle ne vous a pas plu, il est encore temps de vous en aller » (Lagarce J.-L. *Théâtre complet vol. I*, op. cit., p. 28). Ou encore : « Si vous ne dormez pas encore, il est temps de vous préciser que tout ceci n'est que fiction. Évidemment » (*Ivi*, p. 45).

et de metteur en scène. Comme le soulignent Bonnier et Sermon, contrairement au théâtre de l'absurde auquel Lagarce s'inspire, l'auteur « joue de la multiplicité des sens possibles et fait théâtre des confusions qu'offre l'usage ordinaire de la parole »⁵⁰¹. Cela s'applique même à la mise en scène et à la multiplicité d'interprétation que le rapport qui se tisse entre le spectateur le public et l'auteur peut créer.

La métathéâtralité se manifeste en fait non seulement dans le rapport entre les personnages et le public mais aussi entre le personnage et l'auteur. Dans *Erreur de construction*, après un échange entre les personnages plutôt vaudeville⁵⁰², Madame Louise Scheurer demande à l'auteur de la pièce : « C'est tout ce que vous avez trouvé pour nous faire rire ? »⁵⁰³. Il s'agit d'une réplique très intéressante puisqu'elle nous permet de mettre en évidence l'existence de diverses grilles de lecture à propos de la métathéâtralité en Lagarce : le personnage s'adresse dans ce cas à l'auteur, mais nous pouvons imaginer aussi que c'est l'auteur qui s'adresse à lui-même, en critiquant la construction et l'écriture de son propre texte. En même temps, l'acteur semble sortir du personnage devenant un véritable spectateur. Le vrai spectateur est ainsi appelé à s'engager dans une réflexion critique ou esthétique sur la pièce et à donner un jugement sur le travail du dramaturge.

On assiste ainsi à un théâtre où, comme le souligne Forestier,

tous les personnages de la pièce-cadre deviennent acteurs de la pièce intérieure : il n'y a donc pas de spectateurs fictifs sur la scène. Mais ils sont sous-entendus. [...] Le caractère fondamental de la notion de regard légitime notre choix de l'expression « théâtre dans le théâtre » plutôt que « pièce dans la pièce » [...] Le « théâtre dans le théâtre », c'est toujours le théâtre qui se dédouble. [...] Dédoulement de l'action, dédoublement du personnage : on se perd vite dans

⁵⁰¹ Bonnier A., Sermon J., « À propos, et *La Cantatrice chauve* ? », op. cit., p. 156.

⁵⁰² Le vaudeville joue un rôle important dans certaines pièces de Lagarce. Cet élément devient pour donner au texte un rythme plus dynamique et résulte fonctionnel pour une satire de la part de l'écrivain par rapport à une situation donnée ou à un contexte. Parmi les pièces qui utilisent cet élément nous citons notamment *Les Serviteurs*, que nous allons analyser dans cette troisième partie.

⁵⁰³ Lagarce J.-L., *Théâtre complet vol. I*, op. cit., p. 26.

les jeux de l'illusion qui, lorsqu'elle n'est pas fondée sur cette dramaturgie du dédoublement, s'exprime à travers la mise en scène du songe et de la folie, autre forme du miroir tendu aux hommes.⁵⁰⁴

Dans ce jeu de dédoublement mis en relief par Forestier, la figure de la mise en abyme joue un rôle fondamental. Même si métathéâtralité et mise en abyme ne coïncident pas forcément dans l'œuvre de Lagarce, les deux pratiques sont étroitement liées tout au long de sa dramaturgie.

4.2.1. La mise en abyme

Dans la plupart des pièces de Lagarce il y a des personnages-acteurs qui racontent des histoires au même titre et avec les mêmes instruments d'un narrateur omniscient d'un roman. L'auteur choisit souvent un personnage – ou un objet comme dans le cas de *Carthage, encore* – qui donne le contexte de l'histoire cadre, qui introduit la pièce et qui, généralement, se trouve dans le Prologue. L'histoire n'est jamais unique – à l'exception de rares pièces⁵⁰⁵ – mais se compose de plusieurs histoires qui s'entremêlent à l'intérieur d'un récit cadre. Il se passe souvent que l'une de ces histoires est la même qui est en train d'être mise en scène et à laquelle le spectateur assiste. La mise en abyme devient ainsi un jeu de relation et de coïncidence entre ce que les personnages racontent et la dimension visuelle et concrète de la représentation.

Comme le souligne Fevry, même si les définitions de « mise en abyme » bousculent,⁵⁰⁶ il y a une certitude : « la mise en abyme opère au cœur du récit et entretient avec celui-ci une relation privilégiée »⁵⁰⁷. Dans le cas de Lagarce ce procédé renforce la dimension métathéâtrale de l'œuvre dans une fusion progressive

⁵⁰⁴ Forestier G., *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIème siècle*, Droz, Genève, 1996, pp. 11-16.

⁵⁰⁵ Entre autres, nous citons *Juste la fin du monde*.

⁵⁰⁶ « 'La mise en abyme déconstruit le récit en réfléchissant sa structure' affirment certains. 'La mise en abyme se fonde dans le processus narratif et dynamise celui-ci', soutiennent d'autres » (Fevry S., *La mise en abyme filmique : essai de typologie*, Cefal, Liège, 2001, p. 9).

⁵⁰⁷ *Ibid.*

entre texte et spectacle, entre présent de la narration et présent de la représentation, statut de l'acteur et du personnage. La question de la temporalité est fondamentale dans l'optique lagarcienne, parce que l'énonciation des personnages se confond entre présent et passé : l'élément de la mémoire devient ainsi le cœur de chaque pièce.

La mise en abyme se lie, mais en même temps se distingue, de la métathéâtralité parce qu'elle « ne ressortit pas exclusivement au domaine du théâtre, et, d'ailleurs, est fort à la mode dans la littérature romanesque du XXème siècle, et particulièrement dans le roman français des vingt dernières années ». En donnant vie à un « dédoublement structurel » elle établit une « correspondance étroite entre le contenu de la pièce enchaînante et le contenu de la pièce enchaînée »⁵⁰⁸.

L'emploi de la mise en abyme dans Lagarce se rattache aussi à l'emploi de ce procédé dans le Nouveau Roman, auquel l'auteur est profondément lié. Comme le souligne Izzo :

Resa attuale dall'uso assiduo che di essa si fa nel Nouveau Roman, la nozione di mise en abyme affiora insistente nella critica francese a partire dagli anni '60. Vicinissimo agli scrittori del Nouveau Roman e romanziere egli stesso, Jean Ricardou individua già nel 1967 la mise en abyme come uno dei procedimenti qualificanti del romanzo contemporaneo, proiettando la pratica propria e degli altri romanzieri su una consuetudine di autoriflessione testuale già esistente.⁵⁰⁹

C'est en fait Ricardou qui, dans *Problèmes du Nouveau Roman*, soutient que « les grands récits se reconnaissent à ce signe que la fiction qu'ils proposent n'est rien d'autre que la dramatisation de leur propre fonctionnement »⁵¹⁰.

Parmi les pièces lagarcienennes, où la mise en abyme se manifeste de façon très claire, nous citons notamment *Ici ou ailleurs*. Dans ce texte le personnage 1 est un écrivain qui veut écrire une comédie, mais qui ne parvient pas à le faire. L'écriture se

⁵⁰⁸ Forestier G., *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIème siècle*, op. cit. p. 13.

⁵⁰⁹ Izzo D., *Il racconto allo specchio: mise en abyme e tradizione*, Nuova Arlica, Roma, 1990, p. 12.

⁵¹⁰ Ricardou J., *Problèmes du Nouveau Roman*, Le Seuil, Paris, 1967, p. 178.

lie ainsi avec la thématique de l'échec et, donc, à la biographie de Lagarce lui-même. En effet, on peut considérer cette pièce comme un premier pas vers l'écriture plus autobiographique de la maturité dramaturgique de Lagarce. Beaucoup d'éléments le confirment dans le texte, à partir du début de la pièce :

1. – « Début de la comédie ». Je disais toujours cela... je veux dire, j'écrivais toujours cela... « début de la comédie »... Comme si cela devait suffire... comme si, après cela, tout pouvait arriver... sans qu'il y ait désormais quelques problèmes à se poser... « Débout de la comédie ». [...] Et combien de fois surtout, n'ai-je écrit que cela ?... Cette ridicule tirade en guise de prologue... recopiée cent fois, et rien d'autre, jamais...⁵¹¹

On retrouve ici des idées qui, dans le *Journal lagarcien*, sont plutôt récurrentes : l'incapacité à écrire, l'échec artistique, la non-réussite des œuvres, etc. Il s'agit des doutes et des peurs que Lagarce auteur exprime souvent et que, dans cette pièce, il projette sur le protagoniste que l'on peut considérer comme son alter ego.

Dans ce contexte, les 5 personnages racontent, toujours à travers des monologues, une histoire. Les 5 monologues sont totalement indépendants l'un de l'autre ne se rencontrant jamais dans une narration commune.

C'est le personnage 1 – l'écrivain – qui permet l'emploi de la mise en abyme, encore une fois. Il parle de sa difficulté à écrire une pièce et, tout au long du texte, il réfléchit sur sa structure, sur ses éléments, sur ses caractéristiques : ce que l'on pourrait rattacher au roman postmoderne, centré sur la réflexion sur son écriture et sur le dévoilement de sa propre structure, détruisant la barrière entre réalité et fiction.

⁵¹¹ Lagarce J.-L., *Théâtre complet vol. I*, op. cit. p. 157.

4.2.2. *Music-Hall* : une pièce sur la « fosse » du théâtre

Parmi les textes qui mettent en relief le rapport entre public et personnages/acteurs et écrivain et, en même temps, les criticités du monde du théâtre, il y a *Music-Hall*. Comme nous l'a confirmé aussi Herbstmeyer, cette œuvre est manifestement une œuvre sur la fosse du théâtre :

Là il parle de la fosse du théâtre, de ce trou obscur qui est le public et il n'y a personne. Donc, ça raconte non seulement que le théâtre il est dans une situation absolument miteuse, mais qu'en plus c'est toujours un goguenard pour vous dire « Oui, oui, oui, mais alors l'histoire c'est quoi ? ». Voilà, il s'est heurté à ça toute sa vie. Nous, les gens disaient toujours « Il y était ? ». Les gens disaient toujours « Oui, c'est pas mal, mais ce n'est pas du théâtre. C'est du récit, mais ce n'est pas du théâtre ».⁵¹²

C'est sans doute *Music-Hall*, où des personnages racontent toutes leurs vies à travers cette arrivée sur ce plateau vide qui est vide où il n'y a rien qu'un tabouret trop bas, n'a rien à faire avec le théâtre traditionnel. En fait, il s'agit de la première pièce datant de 1988, qui parle manifestement du milieu artistique lagarcien, qui devient à la fois le sujet et le contexte de l'histoire. Il y a trois protagonistes nommés « LA FILLE », « LE PREMIER BOY » et « LE DEUXIÈME BOY », personnage à leur fois d'un spectacle de musique.

L'intérêt de l'histoire est centré sur les vies des personnages et sur leurs mésaventures liées au monde du théâtre. Berreur souligne que le texte parle « justement du rapport entre la nécessité artistique et la difficulté sociale de la place de l'art et puis, en même temps, du sens profond de l'art »⁵¹³. Dans la didascalie initiale, le dramaturge fait référence à la précarité du monde du théâtre et des compagnies d'amateurs : « Il y a toujours un lieu comme ça, dans ce genre de

⁵¹² Herbstmeyer M., *Interview à Mireille Herbstmeyer*, mai 2021 (ANNEXE I).

⁵¹³ Berreur F., *Interview à François Berreur*, juin 2021 (ANNEXE III).

ville, qui croit pouvoir servir de music-hall : c'est dans ce lieu que cela se passe »⁵¹⁴. Ce sentiment d'instabilité et d'incertitude se reflète sur les personnages toujours au milieu d'une crise existentielle.

Cette pièce peut être considérée comme « théâtre sur le théâtre », qui selon la définition de Forestier peut revêtir deux acceptations :

D'une part l'expression peut désigner le fait de dresser effectivement un petit théâtre sur le grand théâtre [...] D'autre part, théâtre sur le théâtre peut laisser entendre simplement que l'on présente au public le monde du théâtre [...] sans qu'il soit nécessaire d'enchâsser une seconde action dramatique. En d'autres termes théâtre sur le théâtre recouvre un thème et non pas la structure. Il est rare que le premier aille sans la seconde.⁵¹⁵

En effet, *Music-hall* présente sur la scène non seulement le spectacle de musique que les trois personnages doivent jouer, mais aussi leurs commentaires sur le monde du théâtre et les histoires de leurs vies à l'intérieur de ce milieu.

Le ton de la pièce est tragi-comique et la présence de l'intime se reflète dans un style lyrique. Ce dernier semble être renforcé par l'emploi du verset. Zaragoza⁵¹⁶ souligne que, d'un point de vue technique, l'emploi fréquent du verset est une première étape graphique pour mettre en évidence la composition rythmique propre de la parole du langage.

À ce propos, Lagarce semble utiliser les signes de ponctuation pour fournir des informations précises au lecteur. En particulier, le tiret est employé pour distinguer le plan sonore et la virgule délimite un groupe de mots qui produit un signifié. La pause est signalée par la fin du verset. Le rythme est ainsi difficile à suivre tant pour l'acteur que pour le spectateur. Le metteur en scène doit en fait

⁵¹⁴ Lagarce J.-L., *Théâtre complet vol. III*, op. cit., p. 60.

⁵¹⁵ Forestier G., *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, op. cit., p. 13.

⁵¹⁶ Cf. Zaragoza G., *Jean-Luc Lagarce, une langue faite pour le théâtre*, in AA.VV., *Traduire Lagarce. Langue, culture, imaginaire*, Colloque de Besançon, tome III, Les Solitaires intempestifs, 2008, Besançon.

trouver un moyen efficace pour représenter sur la scène ces signes graphiques qui constituent une partie intégrante du texte et de son développement.

Pour ce qui concerne le monologue contemporain, Florence Fix précise que l'acteur qui joue un monologue ne commente plus la fable, qui est niée par le monologue lui-même, mais la recompose *a posteriori* et donne vie à des « processus mouvants de la mémoire revancharde à la place de la chronologie dramaturgique habituelle, une architecture non-actionnelle mais narrative »⁵¹⁷. La parole devient ainsi le drame lui-même :

La parole née de la solitude, de la marginalisation [...] se fait discours organisé, récit, mise au point, qui fait du manque la modalité indispensable de la création [...], repeuplement de la scène vide par l'appel aux autres: la parole solitaire est exigeante, elle constraint le discours à s'organiser autour d'un seul locuteur, elle subvertit la grammaire (d'où les tournures et constructions syntaxiques inattendues, douteuses, parfois disloquées) et les lois logiques du discours (et de l'énonciation) en les soumettant à l'énergie et à la volonté d'un seul. [...] Le conflit dramatique n'est plus dans l'action, mais dans le verbe, se fait narratif et non plus actionnel⁵¹⁸.

En ce qui concerne l'histoire, nous pouvons remarquer la présence de deux divers noyaux thématiques. Le premier entre ces deux sujets concerne l'histoire d'une femme, qui a toujours des problèmes au théâtre. Ces problèmes sont causés, en particulier, par un objet sur scène : un tabouret.

LA FILLE. – Le **tabouret**, ce **tabouret**-là, il est à nous.

[...] Au début, nous demandions le **tabouret**, c'était prévu, et il devait être là lorsque nous arriverions [...]

⁵¹⁷ Fix F. et Toudoire-Surlapierre F., *Le monologue au théâtre (1950-2000) – La parole solitaire*, EUD, Dijon, 2006, p. 11.

⁵¹⁸ *Ivi*, pp. 8-9.

Nous le demandions.

J'en ai vu, des **tabourets** ! Des grands, des petits, des « à trois pieds », « à quatre pieds » mais pas de la même hauteur, et des **tabourets** avec dossier,
et ce n'est plus un **tabouret**,
moi, je leur disais,
et ce n'est plus un **tabouret**, et eux, ils rigolaient, ils me disaient,
« Qu'est- ce que ça fait ? »
« Qui peut le plus peut le moins »,
et une chaise,
– parce que franchement appelons les choses,
ces satanées choses par leur nome, leur satané nom !
Et une chaise,
ils me disaient,
une chaise, c'est mieux qu'un **tabouret**.
Allez leur faire comprendre !⁵¹⁹

Dans cet extrait nous remarquons la répétition obsessive du mot « tabouret » en l'occurrence huit fois. La fille raconte en fait l'importance de cet objet sur la scène et des péripéties dans les théâtres où elle a joué avec sa compagnie. Ensuite, le deuxième noyau se concentre sur les rapports entre les trois protagonistes de l'œuvre. Comme il arrive souvent dans les pièces de Lagarce, les dynamiques relationnelles ne sont pas tellement définies, mais il est évident qu'il y a le thème du triangle amoureux. C'est le Premier Boy qui raconte avoir connu le groupe à cause du départ d'un autre acteur :

LE PREMIER BOY. – Lorsque je suis arrivé, je remplaçais
un type qui tenait ce rôle-là, manière de dire
et qui les avait abandonnés, lui et elle,
la Fille et celui-là,
le chanteur.

⁵¹⁹ Lagarce J.-L., *Théâtre complet vol. III*, op. cit., pp. 70-71. C'est nous qui soulignons.

[...]

Lorsque je suis arrivé, je remplaçais ce type et ce type occupait cette place-là et c'est ainsi que cela s'est fait, très naturellement, le plus simplement du monde.

[...]

j'ai pris la place qui restait et je m'y suis installé.⁵²⁰

À son tour, Le Deuxième Boy raconte sa rencontre avec la Fille :

LE DEUXIEME BOY. – Lorsque je suis arrivé, elle était avec un autre type, parti depuis – l'a quittée – ou mort et de belle mort et d'épuisement, logique, ou séduit par un autre métier plus lucratif ou moins désespérant.⁵²¹

L'histoire racontée par les deux hommes n'est pas totalement claire. Leurs souvenirs sont toujours fragmentés et cela se reflète toujours sur leurs mots. C'est pour cette raison que le personnage de La Fille réfléchit sur la faiblesse de l'histoire et sur la linéarité de la pièce, en introduisant dans cette pièce aussi l'élément du théâtre sur le théâtre.

LA FILLE. – Mais l'histoire ?

[...] De quoi se mêlent, crapules autochtones !

De ne pas même l'avoir entendue.

Suis comme ça lorsque je suis en difficulté totale.

[...] « Mais, madame, répètent-ils – sont courtois mais obstinés et n'entendent pas ne rien entendre – oui, madame, l'histoire quelle est-elle ?⁵²²

⁵²⁰ *Ivi*, pp. 77-78.

⁵²¹ *Ivi*, p. 81.

⁵²² *Ivi*, pp. 87-88.

La Fille dévoile ainsi le caractère trébuchant de l'histoire et critique de façon implicite l'auteur qui l'a écrite. L'emploi des guillemets devient aussi essentiel pour mettre en relief le rapport avec le spectateur, qui demande à la fille des renseignements sur l'histoire. Il s'agit d'un moment de réflexion significatif sur le théâtre lui-même.

À la fin de la pièce il y a un monologue de la Fille où la narration correspond au moment où l'actrice entre en scène.

LA FILLE. – Et vingt et une heures vingt et ne viendront plus et jouons quand même et faisons semblant, tricheurs aux extrêmes, et répétons une fois de plus et là pour rien, sûr, qu'est-ce que cela fait ? – Oh là là au point où nous en sommes ! Et comme au ralenti, et racontons absence d'histoire et mari et amant [...] et remplissons le temps, faisons semblant d'exister, et jouons quand même [...] et triche jusqu'aux limites de tricherie, et sont fort lointaines, ces limites-là, et jamais ne les épouse, triche jusqu'aux limites de tricherie, l'œil fixé sur ce trou noir où je sais qu'il n'y a personne.⁵²³

Un autre facteur qui émerge dans cet extrait est ce que les critiques ont appelé « didascalie intériorisée »⁵²⁴. Cette didascalie est en fait presque totalement englobée dans les monologues des personnages :

⁵²³ *Ivi*, p. 102.

⁵²⁴ Cf. Toudoire-Surlapierre F. (dir.), *La didascalie dans le théâtre du XXème siècle – Regarder l'impossible*, EUD, Dijon, 2007, p. 8.

LA FILLE. – La Fille, elle venait comme ça, du fond,
là-bas,
elle entrait,
elle marchait lentement,
du fond de la scène vers le public,
et elle s'asseyait.⁵²⁵

À ce propos, Jean-Pierre Sarrazac parle de « roman didascalique »⁵²⁶ parce que la ligne entre théâtre et roman devient très subtile. Il s'agit en particulier de la pratique de certains auteurs qui, depuis Ibsen ou O'Neill, entremêlent les indications scéniques à l'écriture romanesque. Comme le souligne Toudoire-Surlapierre, « la didascalie est doublement sémiotique, elle symbolise le traitement que le dramaturge entend opérer sur les corps et les voix, et pose des questions de poétique »⁵²⁷. Cette caractéristique est évidente dans la dramaturgie lagarcienne. C'est, en particulier, Bazile qui a réfléchi sur l'évolution de la didascalie dans l'œuvre de l'auteur, en mettant en évidence une progressive disparition de la didascalie classique dans la dramaturgie en question, parce qu'elle devient de plus en plus englobée dans les monologues des personnages⁵²⁸.

Comme nous l'avons déjà annoncé dans les chapitres précédents, à propos de la dimension romanesque du théâtre lagarcien, à cause de sa nature hybride, la critique propose de parler d'« énoncé didascalique qui cohabitera indifféremment avec celui de didascalie »⁵²⁹. Les didascalies elles-mêmes donnent en effet souvent « à lire des séparations dramaturgiques qui ne semblent pas renvoyer à une écriture dramatique mais bien à une écriture romanesque »⁵³⁰. Cet élément typiquement théâtral, considéré en tant que « lieu où se fait entendre la voix de l'auteur » se

⁵²⁵ Lagarce J.-L., *Théâtre complet vol. III*, op. cit., p. 61.

⁵²⁶ Voir Sarrazac J.-P., *Lexique drame moderne et contemporain, Lexique d'une recherche*, Circé, Belval, 2005.

⁵²⁷ Toudoire-Surlapierre F. (dir.), *La didascalie dans le théâtre du XXème siècle – Regarder l'impossible*, op. cit., p. 9.

⁵²⁸ Bazile S., « Comme cela que ça se passe, Jean-Luc Lagarce ou la didascalie comme principe d'écriture intime », dans Toudoire-Surlapierre F. (dir.), *La didascalie dans le théâtre du XXème siècle – Regarder l'impossible*, op. cit., p. 101.

⁵²⁹ *Ibid.*

⁵³⁰ *Ivi*, p. 109.

situant « à la frontière entre texte et représentation » et permettant, au cours de la lecture, « d'imaginer le passage de l'un à l'autre »⁵³¹ participe ainsi, à côté des points de suspensions et d'autres éléments linguistiques ou meta-linguistiques, à la construction romanesque du texte. Comme le souligne Bazile :

Les points de suspension revêtent un statut ambigu [...]. Ils signalent l'intégration de la didascalie au discours des personnages. Le statut de l'énoncé didascalique n'est plus ici le fait d'une voix extradiégétique puisqu'elle s'assimile à la voix d'un des personnages de la fiction. La distinction entre les types de didascalies cesse ainsi d'être pertinente dans certains textes de Lagarce. *Music-hall* préfigure déjà cette confusion ».⁵³²

L'écriture lagarcienne, dans cette œuvre aussi, devient le résultat d'un mélange entre théâtre et roman. Dans *Music-Hall* coexistent ainsi deux aspects significatifs et, à notre avis, complémentaires : la critique au monde du théâtre à travers les personnages et leurs histoires et le renouvellement du théâtre lui-même avec une pratique d'écriture originale.

4.3. La crise du drame sur la scène

Une partie importante de la réflexion de Lagarce sur le théâtre est représentée par la satire du milieu culturel auquel appartient l'auteur lui-même. Dans *Théâtre et Pouvoir en Occident*, l'auteur propose une critique à l'organisation culturelle de son temps et il s'attarde, en particulier, sur la notion de pouvoir. Ce pouvoir est fondamental lorsqu'il s'agit de gérer l'argent pour subventionner les compagnies

⁵³¹ Berregard S., *Les didascalies dans le théâtre de Corneille*, « Dix-septième siècle », vol. 227, n. 2, 2005, p. 227.

⁵³² *Ivi*, pp. 106-108.

théâtrales et les dramaturges. De plus, il peut changer subitement le sort du théâtre d'une époque tout entière.

Les dynamiques qui règlent l'institution théâtrale ne sont pas différentes de n'importe quelle autre institution publique. Jean-Luc Lagarce se concentre sur ces aspects et, en particulier, sur les figures humaines qui peuplent cette institution dans ce qui est considéré comme l'un de ses chefs d'œuvre : *Les Prétendants*. Dans ce texte très complexe, que nous allons analyser dans le paragraphe suivant, émerge une critique très forte et lucide sur le milieu culturel qui englobe le théâtre.

D'une manière spécifique, le but de l'auteur semble être celui de mettre en évidence les relations toxiques et les mécanismes malsains qui prévalent à l'intérieur d'un lieu dédié à l'art. Au contraire, ce qui ressort du cadre proposé par Lagarce est un lieu où l'art n'est qu'un instrument pour obtenir l'argent et le prestige d'un point de vue strictement politique. L'institution théâtrale devient ainsi un lieu où des individus, guidés par la soif de pouvoir, prennent des décisions capitales sur la poursuite ou l'arrêt des subventions accordées aux artistes. Ces décisions se fondent sur des calculs froids et mathématiques. Lagarce dénonce, avec l'ironie qui caractérise son écriture, le fonctionnement de ce monde⁵³³.

4.3.1. *Les Prétendants* et la satire du milieu culturel

Il s'agit d'une pièce commissionnée par le ministère de la culture après que Lagarce ait gagné une bourse. L'idée était écrite sur un papier de 1983, après *Retour à la citadelle*. Ce texte aborde la maturité dramaturgique de Jean-Luc Lagarce.

Ecrite en 1989, l'œuvre est organisée en cinq parties. Cette organisation semble cacher l'intention de récupérer une forme dramatique plus classique : une intention confirmée aussi par distribution des personnages et, plus en général, par le

⁵³³ « Même dans une pièce très drôle qui a eu un grand succès, comme par exemple *Les Prétendants* qui raconte, à travers l'histoire d'une structure sociale d'un théâtre avec ses problématiques de subventions etc., il était évident que pour tous les comités d'entreprise c'était un modèle du rapport des gens dans leur entreprise, avec le pouvoir, etc. Effectivement, à travers une pièce plutôt drôle autour de ces questions de pouvoir et de groupe social, finalement il traite un sujet complètement universel du rapport au travail et à sa structure » (Berreur F., *Interview à François Berreur*, juin 2021 (ANNEXE III)).

développement de la pièce. Le metteur en scène Jean-Pierre Vincent – qui a adapté le texte au Théâtre de la Colline en 2003 – a déclaré qu'il s'agit « d'une œuvre résolument à part dans la production dramatique lagarcienne »⁵³⁴.

Il y a dix-sept personnages et chaque personnage possède un nom et un prénom. La caractérisation des personnages permet d'aller dans la direction du réalisme. Pour cette raison, l'auteur nous donne aussi beaucoup de détails sur les liens de parenté entre les protagonistes, sur leur métier et sur leur âge.

Un autre élément qui contribue au réalisme de la pièce est le lieu de l'action. L'action se déroule en fait dans un lieu unique et bien défini : « la salle qui fait office de salle de réunion »⁵³⁵. À travers les dynamiques entre les personnages, nous pouvons supposer que l'histoire se déroule dans une petite ville en province, à l'intérieur d'une institution culturelle, que l'on peut indiquer comme un théâtre. Il est bien évident que l'auteur connaît bien les mécanismes de cette institution et qu'il veut les raconter afin d'en mettre en relief les problématiques et les criticités.

L'histoire se déroule autour de la désignation d'un nouveau directeur – Spater – plus jeune pour remplacer l'ancien directeur – Raout – plus âgé. L'histoire se conclut dans la même journée et ne dure que douze heures : ce dernier élément de la temporalité – à côté de l'unité de lieu et d'action – nous confirme le caractère le plus classique de la pièce se rattachant à la poétique aristotélicienne.

Dans cette optique, une autre nouveauté est le fait que les monologues lagarciens laissent la place aux dialogues, aux échanges entre les personnages plus typiques du théâtre. Même s'il y a toujours des monologues, la relation entre les personnages est bien évidente et la pièce avance sur la base des échanges entre les protagonistes. Ces dernières passent leur temps à se disputer. Cela affecte profondément le rythme de la pièce, qui semble renoncer au ton lyrique pour un ton comique et vaudeville⁵³⁶. Ce dernier est un élément narratif important dans le cas de *Les Prétendants*, surtout en termes de mouvement dramatique et de déroulement du

⁵³⁴ Vincent J.-P., « Une Écriture de la clarté », entretien avec Julien Fišera, 23 septembre 2002, in *Les Prétendants*, dossier pédagogique établi par le Théâtre National de la Colline à l'occasion de la mise en scène de la pièce par Jean-Pierre Vincent, 2002, pp. 12-13

⁵³⁵ Lagarce J.-L., *Théâtre complet vol. III*, op. cit., p. 108.

⁵³⁶ Cf. Duret-Pujol M., « Le mouvement vaudevillesque des *Prétendants* », dans AA.VV., *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, op. cit.

texte. Cela est évident dès les premières scènes où les personnages continuent à demander si la cérémonie est déjà commencée. L'effet vaudeville est produit non seulement par les répétitions et l'absurdité du moment qui vise au rire immédiat chez le spectateur, mais aussi pour la critique implicite de l'auteur au monde de la province et à ses habitudes, qui en ressortent tout à fait ridicules.

La classicité structurelle du texte n'empêche pas toutefois la mise scène de la complexité structurelle plus typique du théâtre lagarcien. À l'intérieur du récit cadre, nous trouvons comme d'habitude des petits récits qui font avancer des sous-histoires fragmentées à la manière de Lagarce. Ces dernières se développent de façon parallèle à l'histoire du passage de la direction entre l'ancien directeur et le nouveau directeur de l'institution théâtrale en question dans l'œuvre. Les sous-histoires de la pièce concernent des conflits entre les personnages, qui mettent en relief le contexte culturel et social des personnes qui font parties des institutions théâtrales. Dans ce sens, le vaudeville et le comique deviennent un élément clé pour proposer ce que l'on peut considérer une véritable parodie du conseil d'administration qui gère un théâtre, du cérémonial qui règle les rapports humains et professionnels à l'intérieur des institutions culturelles publiques.

C'est pour ces raisons que nous pouvons parler de dimension sociale de la pièce. Il y a des lieux collectifs réglés par des dynamiques difficiles et toujours conflictuelles, où les personnages discutent à cause de questions liées au statut social et au vivre en société. Sur la portée sociale de la pièce, Vincent souligne :

Quand on veut produire un théâtre de la réalité, un théâtre qui dépeint le réel, on s'aperçoit très vite qu'un événement peut se produire de manière alternative, d'une façon ou d'une autre. [...] Cet aspect passionnant de la pièce fait qu'elle n'est pas une pure et simple tranche de vie, que ce n'est pas une pièce purement et simplement réaliste, même si c'est un morceau de réalité française. Cette œuvre est aussi une œuvre d'art moderne. Il y a une recherche de formes, de façons de présenter l'humanité, qui passe par une

sorte d'abstraction, par une complexité tchékhovienne d'aujourd'hui.⁵³⁷

La présence de Tchékhov, selon Vincent, se lie en particulier à *La Cerisaie*. Dans cette œuvre il y a en fait « un groupe humain qui chavire parce que quelqu'un quitte une propriété et qu'un autre la prend. Ce qui est, à grands traits, le récit des *Prétendants* »⁵³⁸. L'un des thèmes les plus importants de la pièce est aussi le pouvoir, ses stratégies, ses rituels qui mettent en lumière des rapports précis entre les individus protagonistes. À ces thèmes s'ajoute aussi la dimension privée de la pièce, soulignée par l'attention dédiée par l'auteur aux relations entre les membres de la même famille. La singularité de cette pièce réside ainsi dans ce tableau de vie moderne présenté par l'auteur, dans la dimension publique, collective, des rapports professionnels à l'intérieur d'une administration culturelle. Dans ce contexte l'individualité et la collectivité se regardent mutuellement tout au long de la pièce. Comme le souligne Diaz, *Les Prétendants* est un drame, à la manière de Shakespeare, fondée sur une succession continue d'événements :

Le dérèglement produit par la nomination d'un nouveau directeur suscite de nombreuses « dissensions » entre les personnages, entre ces « prétendants » qui s'entredéchirent verbalement afin d'asseoir leur domination sur les autres [...]. À ce conflit mineur parce qu'intime, succède un conflit majeur, impliquant de nombreux personnages, autour duquel va trouver à se structurer la première partie de la pièce. [...] Ces scènes d'affrontement n'en soulignent pas moins la présence structurante dans cette pièce du conflit, de la « collision » qu'Hegel désignait comme condition du drame, et qui, déclinée sous de multiples formes publiques et privées,

⁵³⁷ Vincent J.-P., « Une Écriture de la clarté », op. cit. pp. 13-14.

⁵³⁸ *Ivi*, p. 15.

de la scène de ménage à la lutte de pouvoir, atteste de la dramaticité des *Prétendants*.⁵³⁹

Dans ce contexte, la cérémonie de passage entre Raout et Spater n'est qu'un passage de pouvoir. Ce passage est le point central de la pièce, qui au bout du compte ne commence jamais. L'action est, en effet, toujours renvoyée à cause des personnages eux-mêmes. Tout au long du texte, ils déclarent être en retard et comme le souligne Diaz :

Le commencement se trouve ainsi sans cesse différé, reporté, les personnages affirmant de manière récurrente que « ce n'est pas commencé », que « rien n'est commencé ». Ce report du commencement résulte avant tout du nombre très important de personnages donnant lieu à d'interminables présentations, conférant à la pièce la forme d'un 'bégaiement' dramatique [...]. Ce n'est qu'à la fin de la première partie, au milieu de la pièce, une fois tous les personnages entrés en scène et présentés, que le commencement est annoncé comme imminent.⁵⁴⁰

Cette crise du drame⁵⁴¹ n'affecte pas totalement l'action. Les micro-récits sont bien plus nombreux que dans les autres textes de Lagarce. L'introduction à la pièce, la partie initiale, au moment où l'on assiste à la présentation des personnages, est la plus longue : elle compte quarante-deux pages, presque la moitié du texte. Les personnages arrivent, se présentent, se saluent et la réunion ne commence jamais. Cette situation donne lieu bien évidemment à un effet comique, qui à son tour gène le lecteur/spectateur lui dévoilant – à travers le rire – l'inefficacité du système que l'auteur a choisi de représenter. Comme le souligne Valentine :

⁵³⁹ Diaz S., « L'action mise en crise dans *Les Prétendants* », dans AA.VV., *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, op. cit., p. 33.

⁵⁴⁰ *Ivi*, p. 35.

⁵⁴¹ Cf. Szondi P., *Teoria del dramma moderno*, op. cit.

Au-delà du langage, le théâtre en tant que genre offre des possibilités physiques et visuelles que Lagarce exploite à des fins humoristiques. Par exemple, dans *Les Prétendants*, lorsque les objections de Nelly deviennent trop bruyantes et trop gênantes pour le bon déroulement de l'occasion officielle, son mari Ripoix et Mme Brulat l'emportent de force pour la faire taire.⁵⁴²

Le comique se manifeste aussi à travers le langage, comme dans l'épisode où Solange Potiers reçoit l'envoyé du ministère Mariani, lorsque tout le monde est en train de se disputer :

POTIERS. – Bon Dieu. Bon Dieu de bon Dieu de bon Dieu. Qu'est-ce que c'est que ce foutu bon Dieu de bordel ? [...] Merde, merde, merde ! Paul, qu'est-ce que c'est que cette putain de connerie ? Vous voulez me foutre tout ce foutoir cul par-dessus tête ? Ils sont complètement déglingués, vos connards de soi-disant collaborateurs ?⁵⁴³

Comme le souligne Vantine, dans ce cas, la colère du personnage devient comique, ridicule. Cet aspect est évident à partir du contraste avec la fausse politesse du personnage dans la plus grande partie de la pièce, mais aussi à travers les éléments linguistiques qui caractérisent ce passage : les répétitions, la paronomase « bon Dieu de bordel » et l'allitération⁵⁴⁴. Les caractéristiques stylistiques et linguistiques principales de ce texte deviennent ainsi l'amplification⁵⁴⁵ et le rythme de plus en plus accéléré qui est en contradiction avec l'action proprement dite.

Encore une fois, le langage devient ainsi le cœur de la pièce. Il s'agit, comme dans la plupart des pièces de l'auteur, d'un langage dominé par des stéréotypes et des

⁵⁴² Vantine P., « *Riez, riez, vous penserez plus tard !* : le comique et le métacomique de Jean-Luc Lagarce », dans AA. VV. *Problématiques d'une œuvre*, op. cit., p. 234.

⁵⁴³ Lagarce J.-L., *Théâtre complet vol. III*, op. cit., p. 153.

⁵⁴⁴ Vantine P., « *Riez, riez, vous penserez plus tard !* : le comique et le métacomique de Jean-Luc Lagarce », op. cit., p. 237.

⁵⁴⁵ Dans le vaudeville, la notion d'amplification a un rôle fondamental en termes de mouvement dramatique (Cf. Gidel H., *Le Vaudeville*, Presses universitaires de France, Paris, 1986).

lois proprement conversationnelles, comme par exemple les formes de courtoisie que nous avons examinées plus haut. Ces dernières contribuent à la constante interruption du discours et des dialogues, en affectant profondément le déroulement de la pièce et, par conséquent, la compréhension de la part du lecteur/spectateur.

En outre, la complexité de cette pièce grandit à cause des micro-récits qui s'articulent à l'intérieur du cadre principal. Comme le souligne Diaz, la présence de ces petites histoires contribue à transformer l'action dans le texte lagarcien. Cette dernière n'est plus conçue « dans son unité immuable et monumentale mais dans sa multiplicité moléculaire »⁵⁴⁶. En ce sens, l'auteur précise que « plutôt que d'action, il serait peut-être plus pertinent de parler de 'mouvement' à propos de la pièce, tout en ondulations, consistant avant tout en une confrontation multiple de personnages nombreux contraints, l'espace d'un instant, au vivre-ensemble »⁵⁴⁷.

En adaptant le texte au théâtre, Vincent se concentre, en fait, sur l'histoire d'un nouveau directeur et de son collaborateur, dont on comprend bien le rôle qu'il va occuper dans le centre culturel. Le spectateur et le lecteur ont en fait l'intuition que les deux jeunes hommes – Spater et Blot – courtisent Christine, la fille de l'ancien directeur Raout. Il semble, en outre, que les trois peut-être se connaissaient déjà. Le thème du triangle amoureux revient ainsi dans cette pièce, en racontant aussi l'histoire de deux prétendants qui se contentent la main d'une femme.

Il y a toutefois des différentes interprétations qui se lient à la complexité de l'histoire. Vincent parle d'une pièce où le lecteur/spectateur découvre une dimension profonde, malgré la simplicité qui caractérise sa construction et son langage. Selon le metteur en scène, cette pièce révèle ainsi toute la maturité dramaturgique de l'auteur, se liant à un autre texte important tel que *Derniers remords avant l'oubli*. Encore, Vincent met en lumière aussi et surtout le langage typiquement lagarcien de cette pièce, qui semble atteindre son apogée :

Au fond, il y a deux pièces qui sont à la fois très voisines et
très différentes l'une de l'autre : *Derniers remords avant*

⁵⁴⁶ Diaz S., « L'action mise en crise dans *Les Prétendants* », dans AA.VV., *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, op. cit., p. 38.

⁵⁴⁷ *Ibid.*

l'oubli et *Les Prétendants*. [...] Alors que les auteurs du théâtre bourgeois semblent diriger la vie de leurs personnages, Jean-Luc Lagarce est, lui, plutôt le spectateur de leurs hésitations, de leurs remords de l'esprit, de leurs impossibilités à dire, tout ce qui fleurit dans la vie courante. [...] C'est pour cette raison que l'écriture de Jean-Luc Lagarce procède par incises, c'est-à-dire des remords d'expression, une fois l'expression commencée. C'est une écriture formidable, parce qu'elle a la lucidité de reconnaître nos faiblesses, nos hésitations, nos impossibilités.⁵⁴⁸

La présence des incises, soulignée par Vincent, semble substituer dans ce texte l'emploi de la figure de l'épanorthose d'un point de vue plus spécifiquement stylistique. Cet élément, qui contribue à rendre l'énonciation trébuchante et sincèrement instable se lie à l'élément narratif de la temporalité, toujours mentionné par les protagonistes et qui donne un rythme bien précis à la pièce. L'alternance constante de moments calmes et de moments nerveux produits un sentiment d'instabilité qui touche tous les personnages et qui augmente la tension dramatique. Comme le souligne Gidel :

Entre émotion, supposition, opinion, explication et interrogation, les incises rendent compte de l'instabilité des personnages. Tout compte, d'où la nécessité de trouver le mot juste, pour éviter le quiproquo ou la catastrophe. [...] les personnages jouent leur poste – leur vie – dans le choix d'un simple mot. L'urgence balaye le temps de la réflexion et entraîne des maladresses de formulation.⁵⁴⁹

À cette instabilité du présent de la narration s'ajoutent les digressions présentes dans le texte, qui concernent principalement le passé commun de Blot,

⁵⁴⁸ *Ivi*, p. 13.

⁵⁴⁹ Gidel H., *Le vaudeville*, op. cit., p. 131.

Christine et Spater ; et les interruptions continues des personnages qui détournent la conversation comme dans le cas de Potiers :

POTIERS. – Je ne suis pas contente, Paul, permettez-moi de vous le dire, j'en suis désolée, vous me connaissez, ce n'est pas mon genre d'intervenir de la manière suivante, mais, permettez-moi de vous le dire, je ne suis pas contente. Pas du tout, pas du tout, du tout, du tout. Mais pas du tout du tout. [...] Je suppose – j'aime à le croire ! – je suppose que vous avez fait le nécessaire, prévu les choses, ce sont des points de détail essentiels qui se prévoient. Je ne doute pas que vous ayez donné des ordres dans ce sens – je ne m'imagine pas le contraire – mais, très très sincèrement, vous me permettez de vous le dire, très sincèrement, c'est ennuyeux, malheureux, c'est le mot, très ennuyeux.⁵⁵⁰

Ces digressions prolongent la première partie presque jusqu'à la fin. La deuxième partie de l'œuvre se compose en fait de deux pages et demie. Cette dernière n'est rien d'autre qu'une véritable reprise-variation de la fin de la première partie. Dans cette partie, Brulât se plaint à Schwartzer à propos de la question de Mariani, en répétant de facto ce qu'avait dit Potiers à la fin de la première partie.

Dans la troisième partie, le dramaturge reprend encore une fois la première partie, en soulignant que tous les personnages sont sur la scène « comme à la fin de la première partie »⁵⁵¹. Il y a en fait la reprise du moment des salutations et des présentations. Louis se réjouit du début de la cérémonie. Dès les derniers échanges nous apprenons la fin de l'amitié et de la collaboration professionnelle entre Spater et Blot.

Enfin, dans la quatrième et la cinquième partie, avec les personnages tous ensemble sur la scène, le rythme devient de plus en plus rapide et accéléré.

⁵⁵⁰ Lagarce J.-L., *Théâtre complet vol. III*, op. cit., p. 120.

⁵⁵¹ *Ivi*, p. 157.

Ce qui émerge de l'analyse de cette pièce est ainsi un intérêt de plus en plus croissant par rapport au milieu théâtral contemporain à Lagarce et à ses dynamiques. Il s'y ajoute toutefois un élément qui sera important pour le passage à l'implication sociale de l'auteur, c'est-à-dire le regard sur l'interaction entre les figures humaines et sur la manière dont elles interagissent entre elles dans un contexte donné et entre elles à cause de ce même contexte. À ce propos, il est intéressant de souligner que le conflit générationnel qui sera central dans *Nous, les héros*, ressort de cette œuvre. Cet aspect est souligné aussi par François Berreur à l'occasion de l'adaptation italienne de *Les Prétendants* au Teatro Piccolo de Milan, dont nous avons parlé dans la première partie de notre travail. De manière plus spécifique, le metteur en scène, à propos du texte de Lagarce, souligne que la question générationnelle est fondamentale dans la compréhension du théâtre lagarcien, parce qu'il s'agit d'un thème très débattu en France. Il y a une génération de trentenaires à la fin du XXème siècle qui se retrouve perdue parce que la génération des Pères, ceux qui étaient au pouvoir dans les années Soixante-huit, n'a rien laissé. C'est ainsi que cette génération sans futur, qui n'arrivera pas au XXIème siècle, sera désespérée⁵⁵².

⁵⁵² Cf. Berreur F. dans un entretien à l'occasion de la conférence de presse au Teatro Piccolo de Milan pour la mise en scène de *Les Prétendants* (Francabandiera R., *Entretien avec Carmelo Rifici e Luca Ronconi*, Klpteatro, marzo 2009. URL : <http://www.klpteatro.it/jean-luc-lagarce-oggi-franco-quadriricardo-rifici>).

TROISIÈME PARTIE

L’implication sociale : la société contemporaine et la condition d’être au monde

Introduction

Après avoir analysé les aspects les plus importants de l’implication personnelle et esthétique de l’univers de Jean-Luc Lagarce, la troisième et dernière partie de notre étude a pour objectif de réfléchir sur ce que l’on définira la dimension idéologique ou sociale du théâtre en question. Nous verrons comment l’engagement critique de l’auteur se manifeste aussi dans une réflexion constante, dans les œuvres, sur la société contemporaine, sur sa configuration et stratification, mais aussi sur la condition d’être au monde.

Pour introduire la question, dans le premier chapitre, nous envisagerons l’existence d’une dimension sociale en nous référant à des auteurs particuliers pour définir un cadre théorique : entre autres, nous citons Pierre Bourdieu et Michel Foucault. À partir de cette base, nous examinerons les pièces de l’auteur se rattachant à cette dimension, en les divisant en trois catégories : l’attention aux marginaux, le regard satirique vers la haute société et la critique à la société de consommation. Pour ce qui concerne la première thématique, nous analyserons *Les Serviteurs* et le rapport de Lagarce avec Genet ; la présence de la philosophie de Marx dans *La bonne de chez Ducatel* ; et l’expérience de la révolution échouée dans *Noce*.

Dans le deuxième chapitre, nous examinerons le côté des plus riches de la société, en analysant en particulier le regard de Lagarce sur cette catégorie. De manière plus spécifique, nous verrons que l’auteur emploie l’élément comique pour proposer une critique féroce du groupe social en question. Pour cette raison, nous présenterons un bref excursus sur le comique dans le théâtre du XXème siècle et la « farce tragique ». Ensuite, nous analyserons la pièce *Les règles du savoir-vivre dans la société moderne* avec une attention particulière au comique verbal et visuel.

Dans le troisième chapitre, nous examinerons les pièces dédiées à la critique de la société de consommation, tant d’un point de vue social que d’un point de vue humain. C’est pour cette raison que nous analyserons le texte *Derniers remords avant l’oubli*, *Vagues souvenirs de l’année de la peste* et le rapport avec la maladie et la mort et, enfin, *Carthage, encore*, véritable allégorie du monde du XXème siècle en crise et métaphore de la destruction.

Ce troisième chapitre nous ouvrira la voie qui nous permettra de mettre en relief, dans le dernier chapitre de notre travail, le lien entre la dimension sociale et la dimension ontologique dans la dramaturgie lagarcienne. Les dynamiques sociales dénoncées et remises en question par le dramaturge dans ses œuvres se reproduisent, à plus petite échelle, dans le milieu familial, amical et relationnel. Cet aspect sera évident dans des pièces telles que *Juste la fin du monde* et *Le Pays lointain*, où la réflexion sur la société se fait de plus en plus intime. Nous verrons ainsi comment la difficulté d'être en société se transforme dans la difficulté d'être au monde. Lagarce parviendra à raconter tout cela, en mêlant expérience personnelle et regard objectif sur l'extérieur. Pour cette raison, cette dramaturgie sera présentée comme atemporelle et universelle, et Lagarce lui-même deviendra ce que l'on appellera « le chantre des Atrides contemporains ».

Chapitre I

La pyramide sociale : du côté des marginaux

1.1. La dimension sociale dans le théâtre de Lagarce

À côté de la dimension intimiste, le théâtre de Lagarce s'approche aussi d'une dimension sociologique. Fils de son époque, l'écrivain situe ses œuvres dans des contextes qui renvoient, directement ou indirectement, aux années Quatre-vingt et aux problématiques sociales qui y émergent. De manière particulière, son attention est dédiée à divers aspects de la contemporanéité. Parmi les plus significatifs, nous citons notamment la place de l'individu dans la société moderne avec un double regard : inclusif et généreux vers ceux que l'on peut définir « les marginaux » et, en revanche, satirique et impitoyable vers la « haute » société. L'auteur s'intéresse aussi aux thèmes tels que les guerres, les épidémies, le consumérisme, l'aliénation de l'individu dans la société capitaliste et d'autres questions encore, sujets de questionnement qui reviennent dans l'œuvre du dramaturge et que nous avons partiellement anticipés dans la partie précédente.

Un concept important présent chez Lagarce concerne les rapports de classes, qui dominent toutes les relations entre individus à plusieurs niveaux : la société, le travail et aussi la famille. La conception de l'auteur à propos des relations humaines

et des contextes sociaux, qui affectent dès la naissance la possibilité de chacun, se rattache à la théorisation de Pierre Bourdieu à propos des « héritiers »⁵⁵³. Selon Bourdieu, une grande partie de nos actions est influencée par l'héritage que nous transmet notre entourage familial. La notion d'héritage est ainsi entendue plus largement par rapport au sens commun : il ne s'agit pas d'une richesse exclusivement économique, mais d'un bagage important rempli d'éléments à la fois culturels, familiaux, relationnels. La famille, dans ce sens, joue un rôle fondamental. Pour ces raisons, l'individu dans une société développe des stratégies afin d'améliorer la position sociale des membres de la famille. Ces stratégies s'adaptent et changent selon les époques. À l'époque contemporaine, la stratégie principale est l'école. Dans la plupart des cas, cette dernière reproduit toutefois les mécanismes préexistants et elle est à l'origine de la transmission de l'héritage. L'importance toujours croissante accordée à l'école a pour conséquence que la réussite sociale ne dépend plus de la richesse économique, mais de la culture. En ce sens, Bourdieu parle de « privilège culturel ».

Dans *Les Héritiers* émerge toutefois l'idée que l'école, en apparence méritocratique, ignore et exacerbe les différences sociales entre les élèves. Les différences scolaires ne seraient en fait limitées à l'école ou à l'« idéologie du don », mais elles sont strictement liées à l'origine sociale des étudiants. Bourdieu souligne que « les inégalités sociales transformées en inégalités scolaires redeviennent ensuite des inégalités sociales à la sortie du système scolaire »⁵⁵⁴. Les individus sont-ils ainsi emprisonnés dans leur héritage, socialement déterminés par leur *habitus*, sans pouvoir y échapper ? En dépit des accusations de déterminisme, Bourdieu soutient toutefois que chaque individu dispose d'un certain degré de liberté individuelle. Cet individu peut ainsi agir sur son héritage.

Comme nous l'avons vu surtout dans la première partie de notre étude, le mot « héritage » est fondamental dans le parcours biographique et artistique de Lagarce. Ce concept est aussi récurrent dans ses œuvres, où les personnages sont dominés par

⁵⁵³ Bourdieu P., *Les héritiers. Les étudiants et la culture*, Éditions de Minuit, Paris, 1964.

⁵⁵⁴ Jourdain A. et Sidonie N., *Héritage et transmission dans la sociologie de Pierre Bourdieu*, « Idées économiques et sociales », vol. 166, n. 4, 2011, pp. 6-14. URL : <https://www.cairn.info/revue-idees-economiques-et-sociales-2011-4-page-6.htm>, p. 11.

des mécanismes sociaux auxquels ils ne peuvent pas échapper. De la famille au contexte social, les personnages lagarciens sont emprisonnés dans une cage de laquelle il est difficile de s'échapper. Ceux qui parviennent à le faire payent un prix élevé, à travers le conflit et la définitive isolation par rapport aux autres. La famille est le lieu originaire où ces conflits se manifestent. Cela, dans la dramaturgie de Jean-Luc Lagarce, devient le centre névralgique des relations humaines et influence profondément le rapport avec les autres.

Le thème de l'héritage est largement décliné dans l'œuvre de Lagarce à travers des angles différents, que nous allons approfondir dans les paragraphes et dans les chapitres suivants. Ce thème émerge aussi dans la dimension plus sociale de l'œuvre lagarcienne, mais aussi dans la dimension familiale, approfondie par le dramaturge dans plusieurs œuvres telles que *Juste la fin du monde*, *Le Pays lointain*. Nous verrons comment ces deux aspects sont étroitement liés dans le cas de Lagarce. C'est ainsi que la question de l'héritage devient prépondérante dans *Les Serviteurs*, où l'attention de l'auteur se concentre sur la pyramide sociale et sur ses iniquités. Les marginaux et leurs conditions de vie représentent l'objet de la narration. C'est à travers leur regard et leur point de vue que l'auteur vise à mettre en évidence les différences sociales qui affectent les sociétés de toutes les époques. C'est à travers les personnes défavorisées que le dramaturge propose sa réflexion, et sa critique aussi, sur le monde contemporain. Comme le souligne Berreur, Lagarce « est l'un des rares auteurs qui parlent des milieux défavorisés, ce n'est pas un auteur bourgeois »⁵⁵⁵.

Dans ce contexte, il est important de souligner que la réflexion lagarcienne se fonde aussi sur une base économique. En ce sens, l'auteur se rattache au discours de Foucault qui, à son tour, s'appuie sur Marx. Foucault parle, en particulier, d'« économie politique des corps » qui donne vie à l'accumulation du capital et, en même temps, à l'accumulation des individus :

De fait, les deux processus, accumulation des hommes et accumulation du capital, ne peuvent pas être séparés ; il

⁵⁵⁵ Berreur F., *Interview à François Berreur*, juin 2021 (ANNEXE III).

n'aurait pas été possible de résoudre le problème de l'accumulation des hommes sans la croissance d'un appareil de production capable à la fois de les entretenir et de les utiliser ; inversement les techniques qui rendent utile la multiplicité cumulative des hommes accélèrent le mouvement d'accumulation du capital.⁵⁵⁶

C'est ainsi qu'en analysant les multiples relations de pouvoir qui composent une société, l'auteur révèle que l'investissement politique du corps est inévitablement lié à son utilisation économique :

C'est, pour une bonne part, comme force de production que le corps est investi de rapports de pouvoir et de domination ; mais, en retour, sa constitution comme force de travail n'est possible que s'il est pris dans un système d'assujettissement ; le corps ne devient force utile que s'il est à la fois corps productif et corps assujetti.⁵⁵⁷

L'étude des individus passe ainsi par l'étude du pouvoir qui donne forme et corps à la société. Foucault entend ainsi le pouvoir en tant que relation : cette relation se fonde sur des structures permanentes, c'est-à-dire les institutions. Ces structures sont immuables, en perpétrant des mécanismes qui ne tiennent pas compte de l'individualité, mais se fondent plutôt sur le concept de collectivité.

Afin de nous donner un cadre complet de ces mécanismes, Lagarce choisit de nous donner aussi les yeux de ceux qui sont plus favorisés, en nous montrant les priviléges mais aussi les devoirs et les fardeaux de ceux qui sont nés du « bon côté ». Dans *Les règles du savoir-vivre dans la société moderne*, le dramaturge met ainsi en lumière l'épouvantable machine sociale qui règle les vies de certains individus et le vide qui enveloppe leurs existences. Ce vide, à son tour, sera le protagoniste de la société de consommation contemporaine, dont Lagarce écrira dans des pièces telles

⁵⁵⁶ Foucault M., *Surveiller et punir : naissance de la prison* [1975], Gallimard, Paris, 1993, p. 257.

⁵⁵⁷ *Ivi*, p. 34.

que *Carthage, encore* ou *Vagues souvenirs de l'année de la peste*. Dans ces œuvres le vide se transformera dans l'aliénation définitive de l'individu contemporain dans la société capitaliste. Une société gouvernée par l'égoïsme et la méchanceté jusqu'à la destruction, jusqu'à Carthage.

1.2. Le lien avec Jean Genet

Jean Genet est le précurseur du théâtre contemporain. Il est ainsi inévitable que dans la dramaturgie de Jean-Luc Lagarce il y a des éléments scéniques et d'écriture qui trouvent leur origine dans les textes de Genet. À notre avis, ce rapport de filiation est bien plus étroit et justifié que le rapport entre Lagarce et Beckett ou Ionesco, toujours mis en évidence par la critique.

Le lien entre Genet et Lagarce est évident à partir de l'approche humaniste que les deux auteurs partagent. Victime des autres et maître de sa liberté, Genet trouve sa libération dans son langage poétique. Ce dernier devient une arme contre la société. La même attitude est présente chez Lagarce qui, comme nous l'avons souligné dans la deuxième partie de notre étude, invente une postérité testamentaire grâce à – et à partir de – son langage et à ses œuvres.

Les deux auteurs semblent partager aussi une réflexion théorique sur le théâtre, qui a de nombreux éléments en commun. Genet déteste le théâtre tel qu'on le conçoit, il s'oppose à toute tradition théâtrale, en cherchant constamment de mettre en discussion les dispositifs classiques de la dramaturgie. De même, Lagarce déteste le théâtre bourgeois et, tout au long de sa carrière, il sape les fondements dramaturgiques de cette manière de faire théâtre, en se moquant de la tradition. Si Genet renouvelle radicalement les lettres et l'esprit du théâtre classique, Lagarce est tout aussi important et se place dans la continuité de ce renouvellement.

Parmi les éléments et les choix dramaturgiques que les deux auteurs partagent, nous citons notamment le théâtre dans le théâtre ou l'emploi de la mise en abyme, qui naît d'une véritable méfiance à l'égard de l'illusion scénique. Dans ce cas, l'héritage de la philosophie et de Foucault est une nouvelle fois évidente. Pour

Foucault, en fait, la mise en abyme n'est pas seulement un procédé littéraire, mais la manifestation d'une essence du langage. C'est la lutte du langage face à la mort partagée tant par Genet que pour Lagarce. Pour Foucault :

La limite de la mort ouvre devant le langage, ou plutôt en lui, un espace infini [...]. Le langage, sur la ligne de la mort, se réfléchit : il y rencontre comme un miroir ; et pour arrêter cette mort qui va l'arrêter, il n'a qu'un pouvoir : celui de faire naître en lui-même sa propre image dans un jeu de glaces qui, lui, n'a pas de limites.⁵⁵⁸

L'idée de l'existence d'un lien entre le langage et la mort et d'un reflet de l'un dans l'autre devient ainsi le cœur de l'écriture. Ainsi :

Écrire, pour la culture occidentale, ce serait d'entrée de jeu se placer dans l'espace virtuel de l'autoreprésentation et du redoublement; l'écriture signifiant non la chose, mais la parole, l'œuvre de langage ne ferait rien d'autre qu'avancer plus profondément dans cette impalpable épaisseur du miroir, susciter le double de ce double qu'est déjà l'écriture, découvrir ainsi un infini possible et impossible, poursuivre sans terme la parole, la maintenir au-delà de la mort qui la condamne, et libérer le ruissellement d'un murmure. Cette présence de la parole répétée dans l'écriture donne sans doute à ce que nous appelons une œuvre un statut ontologique inconnu à ces cultures, où, quand on écrit c'est la chose même qu'on désigne, en son corps propre, visible, obstinément inaccessible au temps.⁵⁵⁹

Cette coïncidence entre la mise en abyme et le langage est aussi présente dans la philosophie de Derrida. Dans les textes du philosophe, ce procédé littéraire est un

⁵⁵⁸ Foucault M., *Le langage à l'infini*, « Tel Quel », n. 15, 1963, p. 45.

⁵⁵⁹ *Ivi*, p. 53.

synonyme de reflet et d’interférence réciproque du signifiant avec le signifié, qui met en scène l’absurdité de la pensée au-delà du langage et de l’écriture⁵⁶⁰.

Dans la conception de Genet, le théâtre est une performance qui se fonde sur deux instances : les praticiens, c’est-à-dire ceux qui font le spectacle ; et les spectateurs, c’est-à-dire, ceux qui observent et qui participent au spectacle. Le théâtre devient ainsi un art vivant, où l’expérience scénique – imaginaire pour le lecteur – se passe sous le regard du spectateur qui participe activement à la construction de la pièce. De son côté, Genet revendique une fiction qui s’exhibe comme telle : « la vérité n’est pas mon fait ». Nous retrouvons le même concept chez Lagarce pour lequel « le réel n’est pas la préoccupation première »⁵⁶¹. C’est Lagarce lui-même, dans *Du luxe et de l’impuissance*, qui indique clairement sa position par rapport à la vérité : « cesser de prétendre à notre vérité, notre vérité, ce sont les autres qui nous l’accorde, notre vérité, elle restera secrète, tant pis, tant mieux, nous ne pourrons plus la dire »⁵⁶². Pour ces raisons, nous pouvons affirmer que briser l’illusion scénique est le cœur des dramaturgies en question. Dans le cas de Lagarce, ce brisement se révèle aussi dans le langage, qui imite l’oralité mais en même temps se présente comme un langage très littéraire. Cette dernière caractéristique est, en particulier, significative par rapport à l’illusion scénique, parce que le langage ne se pose pas comme réel, mais proche du réel, en dévoilant au spectateur ou au lecteur la fiction.

Un autre élément important que Lagarce emprunte à Genet est l'espace cérémonial. Dans le cas de Genet, la réalité est en fait projetée dans un espace rituel qui transforme chaque pièce en une véritable cérémonie. La portée liturgique et cérémoniale dénote une héritérité du théâtre grec et se manifeste aussi dans quelques textes de Lagarce. À l'intérieur de ce contexte, un rôle important est joué par l'incertain : dans le cas des deux auteurs, les textes se développent en fait selon un jeu arbitraire/réalité, ironie/sérieux, tragique/dérision en une véritable dialectique du réalisme et de l'antiréalisme.

Le lien entre Genet et Lagarce et la filiation du théâtre de ce dernier à partir du premier n'est pas exclusivement théorique ou déductible des caractéristiques

⁵⁶⁰ Cf. Izzo D., *Il racconto allo specchio*, op. cit.

⁵⁶¹ Berreur F., « Note de l’éditeur », in Lagarce J.-L., *Journal (1977-1990)*, op. cit., p. 7.

⁵⁶² Lagarce J.-L., *Du luxe et de l’impuissance*, op. cit., p. 23.

communes entre les deux. En 1981, Lagarce décide aussi de rendre hommage à Genet avec une pièce manifestement inspirée de la pièce *Les Bonnes*. Il s'agit de *Les Serviteurs*, qui se révèle un texte important pour des raisons différentes : pour étudier le rapport littéraire entre Lagarce et Genet, pour analyser la pratique de réécriture du théâtre lagarcien et notamment pour approfondir la dimension sociale de la dramaturgie.

1.2.1. Le rapport serviteur-maître dans *Les Serviteurs*

Les Serviteurs a été écrite par Lagarce en 1981 et enregistrée par France Culture la même année. Le titre et le sujet de cette pièce sont bien évidemment liés à Genet et, d'une manière plus spécifique, à sa pièce *Les Bonnes*.

Bien qu'il appartienne à la jeunesse de l'auteur, il s'agit d'un texte important dans la production lagarcienne. En effet, l'auteur met ici en place les instances principales de toute sa dramaturgie : parmi les plus importantes, nous citons notamment la métathéâtralité, la dimension narrative, la crise de la mimesis, de la fable et la prédominance de l'élément linguistique. Il s'agit de certains procédés qui – comme le souligne Jean-Pierre Sarrazac – se manifestent déjà à partir de Beckett, mais qui atteignent leur apogée avec Genet. Ce qui ressort c'est ainsi un véritable « théâtre de la parole » où le sujet devient « l'état (micro-) conflictuel directement présent dans le langage »⁵⁶³. Dans ce texte se manifestent aussi tous les signes de ce que l'on peut appeler l'esthétique lagarcienne : le texte théâtral est un hybride où théâtre et roman se rencontrent et s'entremêlent. Cela est évident lorsque les personnages s'expriment à la fois à la première et à la troisième personne ; le discours direct s'alterne avec le discours indirect ; et enfin le rôle se mêle avec l'interprète et la distance entre acteur et personnage.

Pourtant, c'est le thème du serviteur-maître qui dans ce cas, en rapport avec Genet, devient significatif dans le cadre de notre analyse. Dès ses débuts, la dramaturgie de Lagarce souligne, en fait, un véritable intérêt pour les questions sociales et, plus en général, pour les rapports humains. Comme nous le verrons

⁵⁶³ Sarrazac J.-P., *Poétique du drame moderne et contemporain*, op. cit., p. 44.

immédiatement, ces questions seront approfondies dans le texte en question de façon tout à fait originale.

Dans *Les Serviteurs*, il y a six personnages qui n'ont pas de nom propre : La Cuisinière, La Fille de Cuisine, Le Chauffeur, La Première Femme de Chambre, La Deuxième Femme de Chambre, le Valet de Chambre. Nous remarquons ainsi une première dépersonnalisation des protagonistes qui vise à déplacer la narration sur un plan plus générique. Au-delà de la tendance du théâtre de l'époque à réduire les personnages au degré zéro de la personnalité⁵⁶⁴, dans ce cas il semble que cette conception se renforce en vertu de l'appartenance des personnages à une classe sociale défavorisée. Les protagonistes de *Les Serviteurs* vivent dans les souterrains d'une maison. Il s'agit de la maison de Monsieur et de Madame, dont les personnages racontent toujours l'histoire. La portée sociale de la pièce, suggérée par le cadre et les personnages, devient subitement explicite après la distribution des personnages. En effet, à propos de La Fille de la Cuisine, l'auteur précise :

Dans la distribution on trouve le nom de « La Fille de la Cuisine », suivi de l'indication « muette ». On ne la retrouvera pas à la lecture. Personne ne fait attention à elle, pas même l'auteur. On peut supposer que les autres ne la voient pas, ne savent pas qu'elle existe, ou bien ils refusent de la voir, de la connaître. Il me semble, a priori, qu'elle travaille, qu'elle ne cesse de travailler, et cela dans la cuisine qu'elle ne quitte jamais. Peut-être est-elle la domestique des domestiques, et surtout la domestique de la cuisinière.

La présence d'un personnage muet devient ici un choix fortement politique, ne laissant aucune place au doute sur la nature sociale de cette pièce. Ce qui semble implicite dans toute la dramaturgie lagarcienne – son sous-texte – devient une allusion évidente au rapport serviteur-maître, qui sera centrale dans le texte et sur lequel le lecteur/spectateur sera invité à réfléchir.

⁵⁶⁴ Cf. Abirached R., *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, op. cit.

À la même manière du théâtre classique, nous assistons à un début *in media res* : le premier personnage est celui de La Cuisinière qui nous présente un long monologue en cinq temps. Elle commence de façon très incertaine, prononçant des mots très familiers pour tous ceux qui connaissent le théâtre de Lagarce :

Ce que je veux dire... ce que je voulais dire... Moi... « à la fin »... « en fin de compte »... Nous devions rester ici... Ne plus jamais, en quelque sorte, en sortir, s'en sortir... s'égarer de là, s'évader aussi... (Elle sourit.) Rester à la cuisine, ou l'office... s'y enfermer, y séjourner... cloitrée... s'y complaire... (Elle sourit.) « Restez-ici ! »⁵⁶⁵

Ce début nous rappelle certaines phrases très récurrentes de l'univers lagarcien et, d'une manière spécifique, le prologue et les monologues disséminés dans *Juste la fin du monde*. C'est le protagoniste, Louis, qui emploie en fait les mêmes mots pour introduire la pièce et pour se rapporter à ses proches. Il s'agit d'un parallélisme significatif qui nous permet aussi de repérer les thématiques les plus importantes de la dramaturgie lagarcienne : l'emprisonnement, le sens de claustrophobie mais surtout l'impression que tout est déjà décidé. D'un point de vue strictement linguistique, c'est l'emploi de l'imparfait qui, dans ce cas, nous donne l'idée que tout s'est déjà passé. De plus, cet aspect se révèle important par rapport au statut social des personnages. Ce dernier est destiné à demeurer inchangé.

L'histoire s'articule autour de la vie de Madame et de Monsieur, que le spectateur/lecteur ne verra jamais, racontée par les serviteurs. Ces derniers répètent la même histoire, qui recommence toujours du début. Le rapport entre les serviteurs et les maîtres est fondé sur le pouvoir et sur la hiérarchie qui sépare les deux classes sociales : cette dernière ne peut pas être subvertie. En dépit des inégalités entre les deux, dans les serviteurs la haine se mêle à l'amour, en se transformant en un sentiment obscur, qui débouchera dans l'obsession. Comme à l'intérieur d'un couple,

⁵⁶⁵ Lagarce J.-L., *Théâtre complet vol. I*, op. cit., p. 183.

l'amour et la haine se mélangent et interagissent entre eux.⁵⁶⁶ Les étages supérieurs sont ainsi toujours imaginés et rêvés par les personnages et la ligne entre réalité et fiction devient de plus en plus subtile.

Comme dans le cas de *Les Bonnes* de Genet, il y a ainsi dans la pièce lagarcienne la thématique de la cérémonie. Le travail des serviteurs est considéré comme un rituel. Cette idée est confirmée, encore une fois, par la Cuisinière qui dit :

Que Madame et Monsieur trempent à leur tour, avec le cérémonial attendu, sous nos yeux émus, le doigt dans la sauce et me félicitent de la qualité du travail et du rigoureux respect des quantités aromatiques...⁵⁶⁷

Dans ce monologue entre aussi en jeu la question de la double métathéâtralité aussi : le personnage parle à la première personne et après à la troisième. Tous les personnages, généralement, parlent à la troisième personne dans une sorte de représentation dans la représentation. Sont-ils en train de jouer un rôle ? Il en est de même dans le monologue successif, lorsque La Deuxième Femme de Chambre s'exprime à la troisième personne pour parler de sa condition de soumission à l'intérieur d'une dynamique fondée exclusivement sur les rapports de pouvoir existant à l'intérieur de la maison. En particulier, La Deuxième Femme vit en fonction et en relation avec La Première Femme de Chambre : pour atteindre une promotion, La Deuxième Femme doit atteindre la mort ou la disparition de l'autre. Le but est celui d'accéder au rite du déshabillage de Madame, réservée seulement à la première :

Ce qui comptait avant tout pour elle... ce qui semblait compter, c'était le peu d'importance qu'elle pouvait tenir...
Le peu d'importance auquel elle avait droit... [...] son propre rôle n'était rien... son propre rôle n'existe que par rapport, par comparaison... ou par opposition peut-être... à

⁵⁶⁶ Cf. Kenberg O. F., *Love relations: Normality and pathology*, Yale University Press, Yale, 1995.

⁵⁶⁷ Lagarce J.-L., *Théâtre complet vol. I*, op. cit., p. 184.

un autre personnage [...] la première femme de chambre. [...] La seconde femme de chambre n'existeit que dans l'attente que celle qui la précédait disparaisse accidentellement [...]. Elle ne désespérait pas toutefois d'obtenir une fois au moins [...] « Le Plaisir et l'Honneur » de participer au grand déshabillage de Madame [...]. La seconde femme de chambre attendait tout cela... C'était sa raison. [...] Mais le règlement de la Maison l'interdisait.⁵⁶⁸

Les personnages n'existent ainsi qu'en fonction du rôle qu'ils jouent dans maison de Madame et de Monsieur. Dans une optique capitaliste, l'identité individuelle et l'identité assignée par la place au sein de la société et du travail coïncident. La vie personnelle est ainsi annulée en fonction du lieu de la production et de la reproduction. Par conséquent, l'identité individuelle découle de la place occupée au sein de la société.⁵⁶⁹ Cela est évident dans le cas du Chauffeur dont l'identité se confond avec l'objet qui le représente socialement : la voiture des maîtres. Lorsque ces derniers ne sont plus intéressés à la voiture, ils oublient le chauffeur :

Par inconscience, ils laissèrent le chauffeur et la voiture se détruisirent l'un l'autre. Dans l'incessant « démontage vérification et remontage » du moteur auquel il s'astreint désormais, faute de pouvoir circuler, il ne tarda pas à y avoir des pièces en trop... de petites, toutes petites, au départ... minuscules, imperceptibles... De l'apparition peu à peu de ces pièces-là, il ne se rendit pas vraiment compte, ou bien il ne voulut pas... [...] Il s'efforça bien de les réintroduire dans l'ensemble, mais à chaque fois, il en restait d'autres plus importantes encore... [...] Il consacrait désormais l'essentiel de son temps à démonter ce moteur pour y

⁵⁶⁸ *Ivi*, pp. 185-186.

⁵⁶⁹ Cf. Zaretsky E., *La psychanalyse et l'esprit du capitalisme*, « Actuel Marx », vol. 41, n. 1, 2007, pp. 130-152.

réinstaller ce qui lui restait de son démontage précédent...

[...] Son but à lui, désormais, fut d'attendre dans son coin qu'on l'oublie.⁵⁷⁰

Tous les serviteurs sont ainsi obligés de jouer un rôle en fonction des maîtres et en fonction de leur place dans la société à laquelle ils appartiennent. Un rôle qu'ils n'ont pas choisi, mais qu'ils sont obligés d'accepter jusqu'à la totale abnégation de soi. Cette dernière s'aggrave avec l'oscillation entre l'amour pour le travail, du moment qu'il donne la possibilité de vivre la vie d'un autre, et la conscience de l'exploitation. Comme le soulignent les mots de *La Première Femme de Chambre* :

Elle restera la journée entière dans l'appartement de Madame... elle y jouera son rôle avec le plus grand sérieux. Tard dans la nuit, déjà, elle pourra redescendre, regagner son monde du troisième dessous et ses camarades.⁵⁷¹

Ainsi elle joue son rôle parce que c'est la seule possibilité de vivre – à travers les autres – la vie qu'elle voudrait. Mais, en même temps, elle admet que, peut-être, le jeu ne vaut pas la chandelle :

Malgré tout... certains matins, elle hésite... Elle dit même qu'elle ne veut plus monter, que c'est impossible [...] ... Elle en a assez, la vie est trop difficile. C'est fini, elle veut dormir. Et puis... elle part quand même, elle monte réciter sa leçon [...] elle va jouer sa petite partition sans intérêt [...] ... Puis plus tard, encore, beaucoup plus tard, dans la nuit, les serviteurs vivent leurs vies...⁵⁷²

Le micro-récit le plus important de la pièce commence toutefois à la page 10, lorsque la Cuisinière annonce « La première mort de Madame et Monsieur ». Les

⁵⁷⁰ Lagarce J.-L., *Théâtre complet vol. I*, op. cit., pp. 187-188.

⁵⁷¹ *Ibid.*

⁵⁷² *Ivi*, pp.188-189.

personnages mettent ainsi en scène la mort des maîtres, en essayant de changer la conclusion. Il émerge ainsi le refus des serviteurs d'accepter la réalité et leur tentative de changer le présent. Ce faisant, ils démontrent ainsi leur incapacité d'accepter le deuil et d'aller de l'avant, mais surtout leur impossibilité de se projeter dans le futur. Dans le récit de la mort de Madame et de Monsieur ils essayent de réécrire un passé qu'ils ne peuvent et ne veulent pas changer. La seule manière pour continuer à vivre est de continuer à réciter la comédie. Privés de leur rôle social, des constructions, des schémas de la société bourgeoise, ils sont perdus. Encore une fois, leur identité individuelle n'existe pas, leur vie coïncide parfaitement avec leur rôle social. Ils ne savent pas vivre dans la liberté et, pour cette raison, ils préfèrent y renoncer. Nous remarquons ici l'influence de la pensée de Sartre. Comme le souligne Boula De Mareuil :

Toujours précédés par un système de fonctionnalité, les serviteurs n'ont de présence que parce qu'ils sont leur fonction. Si la cuisine semble avoir été construite autour de la Cuisinière, c'est parce que la fonction de celle-ci, ou encore son histoire, précèdent l'espace et le personnage lui-même. [...] À la mort des maîtres, les personnages souffrent de ne pouvoir s'ouvrir à autre chose qu'au jeu d'une servitude volontaire sans destinataire, sans maître. Incapables de s'affranchir de leur servitude, ils se trouvent dans la nécessité de rejouer cette histoire avec laquelle ils se confondent et hors de laquelle ils ne peuvent exister. Les serviteurs n'arrivent pas à jouer à autre chose qu'à ce qu'ils sont [...] Les serviteurs rejouent leur histoire pour continuer d'exister.⁵⁷³

Ce cadre présenté par le chercheur donne vie à un court-circuit intéressant, parce que d'un côté les personnages se rendent compte de leur condition de

⁵⁷³ Boula De Mareuil M.-I., « Rejouer « l'histoire d'avant » : étude des *Serviteurs* et *Histoire d'amour (derniers chapitres)* », dans AA.VV., *Problématiques d'une œuvre*, op. cit., pp. 116-119.

soumission aux maîtres et ils voudraient être reconnus en tant qu'êtres humains ; de l'autre côté, ils ne sont rien sans leurs maîtres et leur vie est strictement liée à leur condition de serviteurs.

À ce propos, l'un des moments où dans la pièce de Lagarce ressort la volonté de la part de serviteurs d'avoir une reconnaissance en tant qu'être humain, est le moment de l'échange des places. Cet épisode se lie, en outre, ouvertement à la pièce *Les Bonnes* de Genet. La Première Femme de Chambre joue le rôle de Madame ; la Deuxième Femme de Chambre joue le rôle de La première Femme de Chambre, en réalisant un désir qu'elle avait déjà manifesté. De plus, la Deuxième Femme de Chambre a la possibilité de porter les vêtements de Madame, en reconstruisant la cérémonie de l'habillement. L'aspect le plus intéressant de cette cérémonie est que les deux attribuent le nom de Suzanne à la domestique : un moment symbolique qui révèle le désir des domestiques d'être considérés à l'instar de véritables individus.

LA DEUXIEME FEMME DE CHAMBRE. – Madame, ce soir-là... l'heure était si grave, si propice aux événements...
Madame appela « Suzanne » la première femme de chambre.
La Première Femme de Chambre. - « Oui, ma chère Suzanne, ouvrez la grande armoire... mais si, ma fille, osez, osez, n'ayez nulle crainte. Entrez dans le saint des saints...
Sortez de là la robe noire à fleurs rouges...⁵⁷⁴

À la première mort de Madame et Monsieur suivent une deuxième et une troisième mort, avec des changements et des solutions narratives différentes, mais qui ne parviennent pas à changer la conclusion. Dans la première mise en scène de la mort, les personnages craignent que Madame ne les ait pas aimés et, même s'ils se rendent compte que les maîtres sont morts, ils décident de prétendre que rien ne s'est passé. Ils continuent avec leurs vies et recommencent le récit de la même histoire dans la tentative de la prolonger et d'éviter la catastrophe inévitable. Ils commencent ainsi, pour la deuxième fois, l'histoire de la mort de Madame et de Monsieur. Dans

⁵⁷⁴ Lagarce J.-L., *Théâtre complet vol. I*, op. cit., p. 200.

ce cas, ils manifestent toutefois leur difficulté de continuer avec cette mise en scène et leur désir, peut-être inconscient, de rompre cette liaison désormais illusoire avec les maîtres. C'est Le Chauffeur qui manifeste cette nécessité :

LA PREMIERE FEMME DE CHAMBRE. – Cela dure de moins en moins longtemps... de plus en plus souvent... Madame, une fois encore a des vapeurs.

LE CHAUFFEUR, à la première femme de chambre. – C'est de votre faute, tout ça ! C'est vous qui ne cessez de nous faire recommencer ! Ils meurent, nous le savons, ils disparaissent et nous entraînent... N'en parlons plus ! Qu'on nous enterre avec eux pour les servir, on ne sait jamais ! [...]

LA CUISINIERE. – Il nous faut recommencer... « Les serviteurs », c'était notre nom... Nous jouions à cela comme d'autres jouent à... Peut-être, en vérité, ne saurions-nous jamais rien faire d'autre...⁵⁷⁵

C'est ainsi que, malgré tout et contre la volonté des personnages, commence la troisième mort de Madame et de Monsieur, où les serviteurs inventent de nouvelles stratégies narratives pour prolonger la narration. La répétition devient toutefois de plus en plus obsessive et étouffante. C'est pour cette raison que, à la fin les serviteurs sont obligés de constater leur défaite par rapport à leur tentative de changer le passé. Ils sont condamnés à ne pas changer :

LE CHAUFFEUR. – Ils ne partent pas. Ils restent là. Trop tard. Ils restent ce qu'ils sont. C'est désormais sans intérêt.

LA DEUXIEME FEMME DE CHAMBRE. – C'est avant la mort, la belle mort de Madame et Monsieur qu'il aurait fallu y penser, y réfléchir... Maintenant, il est bien tard... Ils sont

⁵⁷⁵ *Ivi*, pp. 201-202.

perdus, ils ne peuvent plus vraiment aller chacun de leur côté... Moi, je ne pourrais pas⁵⁷⁶.

Comme dans la plupart de ses œuvres, dans *Les Serviteurs* aussi, Lagarce ne laisse aucune place à l'espoir ou à la possibilité pour les protagonistes de changer leur propre condition initiale. L'échec est indispensable. Qu'il s'agisse de questions individuelles ou intimes, comme dans le cas de pièces telles que *Juste la fin du monde* ou *Le Pays lointain*, ou de pièces avec une portée plus spécifiquement sociale ou politique, la possibilité d'échapper à son propre destin, à son propre rôle choisi ou imposé, ne semble pas figurer dans l'univers poétique de l'auteur. Cela ne l'empêchera toutefois de critiquer le système préexistant, même en raison de cette certitude de ne pouvoir le subvertir.

1.2.2. La citation de Marx dans *La bonne de chez Ducatel*

La présence de Marx est manifeste dans une autre pièce lagacienne dédiée au rapport entre serviteurs et maîtres. Le sous-texte politique et social est finalement évident à travers la citation directe de Marx dans le but d'approfondir la condition ouvrable des serviteurs. Il s'agit de la pièce intitulée *La bonne de chez Ducatel*. Le texte a été écrit en 1977 et mis en scène la même année par Lagarce, avec Mireille Herbstmeyer et Marie-Odile Mauchamp, à l'Atelier du Marché à Besançon. En outre, ce n'est que récemment que l'œuvre a été intégrée officiellement dans la production de Lagarce avec la nouvelle édition, en 2011, du volume *Théâtre Complet vol. I* publié par Les Solitaires Intempestifs.

Il s'agit d'une pièce très brève, s'étendant sur près de neuf pages, et utile pour deux raisons : pour enrichir la portée sociale de l'univers lagarcien et pour étudier brièvement l'emploi de la citation par Lagarce. Il y a trois personnages protagonistes : « PAULINE, la bonne », « MADAME DUCATEL », et « LE FILS DUCATEL ». L'histoire est racontée à travers le regard de la bonne Pauline, déjà protagoniste dans le titre, et présente des caractéristiques narratives qui s'approchent du roman policier. Monsieur Ducatel est en fait mort pour un arrêt cardiaque au milieu de la cuisine. Il y

⁵⁷⁶ *Ivi*, p. 211.

a toutefois quelque chose qui cloche, parce que Mme Ducatel demande à Pauline de nettoyer le carrelage de la cuisine de « tout ce sang »⁵⁷⁷. Le doute est permis parce que, tout de suite après, Pauline révèle que « la bonne des voisins raconte à qui veut bien l'entendre que monsieur Ducatel n'est pas mort d'un arrêt cardiaque comme l'a dit madame Ducatel, mais qu'il n'a pas survécu à huit coups de couteau »⁵⁷⁸. Le lecteur découvre, par la suite, que la bonne des voisins meurt ainsi à son tour : elle est morte d'un arrêt cardiaque tout comme monsieur Ducatel. Les inspecteurs disent toutefois « qu'elle n'est pas morte d'un arrêt cardiaque, mais qu'elle a été écrasée par une voiture »⁵⁷⁹. Ce qu'il faut remarquer c'est le comportement de Pauline, qui semble totalement absorbée par ses tâches ménagères. Elle ne s'intéresse ni à la mort de monsieur Ducatel ni à la mort de la bonne des voisins, en déclarant plusieurs fois : « Je m'en fiche, j'ai encore la salle à manger à récurer »⁵⁸⁰.

Pauline semble toutefois absorbée aussi par la lecture d'un livre, que lui a prêté la bonne des voisins, déléguée syndicale de la rue. Il s'agit de *Le Capital* de Karl Marx, dont elle lit des extraits entiers :

PAULINE. – Le poète a dit : « (...) Le même intérêt qui pousse le sycophante du capital, l'économiste à soutenir chez lui l'identité théorique de la propriété capitaliste et de son contraire, le détermine aux colonies à entrer dans la voie des aveux, à proclamer bien haut l'incompatibilité de ces deux ordres sociaux ». Et dans l'étude critique du célèbre professeur X, on peut lire avec joie : « Même sans aucune considération purement littéraire, on peut se rendre compte qu'on est fort loin de pouvoir trouver là la solution aux problèmes de la brioche pour tous au petit déjeuner ».⁵⁸¹

Ou encore :

⁵⁷⁷ Lagarce J.-L., *Théâtre complet vol. I*, op. cit., p. 279.

⁵⁷⁸ *Ibid.*

⁵⁷⁹ *Ivi*, p. 280.

⁵⁸⁰ *Ivi*, p. 279.

⁵⁸¹ *Ivi*, p. 281.

PAULINE. – « (...) Dira-t-on, au contraire, que les principes des choses corruptibles sont incorruptibles ? Pourquoi, alors, les êtres composés de certains principes incorruptibles seront-ils corruptibles, tandis que les êtres composés des autres principes incorruptibles seront incorruptibles ? ».⁵⁸²

Pauline explique à madame Ducatel que la bonne des voisins pensait « qu'il est absolument nécessaire de savoir au plus profond de sa conscience de citoyen quelle opinion on à l'égard de cela ».⁵⁸³ Le rôle de cette bonne devient de plus en plus clair et les raisons de sa mort et de la mort de monsieur Ducatel aussi. C'est madame Ducatel qui révèle, en fait, que son mari pensait aussi comme elle. En même temps, Pauline découvre un couteau dans la poubelle et, en citant Marx une nouvelle fois, elle souligne :

PAULINE. – Comme me l'as très bien expliqué la bonne des voisins, l'économie nationale dépend largement des économies individuelles. J'ai donc soigneusement rangé le couteau dans un tiroir. C'est en conservant le couteau qu'on accroît la force industrielle de la patrie, qu'on protège courageusement le budget national. Le poète a dit très justement : « C'est avec pas beaucoup de petites choses qu'on arrive à presque assez ».⁵⁸⁴

L'emploi de la citation n'est pas une nouveauté chez Lagarce. Comme le soulignent les critiques : « elle convoque un partenaire symbolique, elle ajoute un tiers et configure ainsi une relation fondamentalement triangulaire entre le

⁵⁸² *Ivi*, p. 282.

⁵⁸³ *Ibid.*

⁵⁸⁴ *Ivi*, p. 283.

destinataire, l'auteur cité et celui qui cite »⁵⁸⁵. Ce qu'il faut remarquer, à notre avis, c'est toutefois le fait que la citation implique forcément un dialogue avec le lecteur :

La citation est l'une des modalités textuelles nécessitant explicitement de la part du lecteur sa participation et sa bonne volonté (*captatio benevolentiae*), elle exige aussi qu'il soit suffisamment lettré, sinon érudit et cultivé : dans le cas de la scène, c'est à lui que revient la reconnaissance, motivant un processus d'identification audible, c'est à lui de repérer le texte cité au moment même où il l'entend dans un environnement textuel étranger. [...] Le sens d'une phrase citée ne dépend pas de celui qui l'écrit mais bien de celui qui l'entend : la citation est à celui qui la reprend à son compte.⁵⁸⁶

Dans le cas de la pièce de Lagarce, il est évident que l'auteur veut pousser le lecteur ou le spectateur à engager une réflexion de la portée politique. Il semble, en fait, que les citations tirées du *Capital* de Marx sont inefficaces sur la bonne Pauline, qui se révèle incapable d'exploiter la lecture à son avantage. C'est plutôt au lecteur que Lagarce s'adresse dans le but d'approfondir aussi dans cette pièce – comme dans *Les Serviteurs* – le thème du rapport entre serviteurs et maîtres et les conditions des premiers.

De son côté, Pauline semble rester dans l'ombre, même lorsque les raisons de ces morts sont évidentes. Presque à la fin de la pièce, le fils Ducatel rentre en fait chez lui. Le lecteur découvre ainsi qu'il est amoureux de Pauline et qu'il veut l'épouser. Le fils révèle son intention à sa mère et, tout de suite après, on découvre qu'il est mort d'un arrêt cardiaque. C'est Pauline qui nous donne la nouvelle, mais elle ne semble toutefois pas être touchée par la mort de son amant. Dans les dernières lignes, elle révèle que la bonne des voisins lui a proposé de faire partie du comité

⁵⁸⁵ Fix F., Toudoire-Surlapierre F., *La citation dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, op. cit., p. 7.

⁵⁸⁶ *Ibid.*

général du quartier. Elle ne sera toutefois pas intéressée : « Moi, je m'en fiche »⁵⁸⁷. C'est ainsi que à la même manière de *Les Serviteurs* et avec les mêmes dynamiques, la bonne de cette pièce se révèle incapable de changer son destin. Bien qu'armée par la bonne des voisins, qui lui avait donné les instruments pour s'affranchir de sa condition, elle refuse. Comme dans *Les Serviteurs*, où les protagonistes prétendaient que la mort des maîtres n'était jamais advenue pour ne pas accepter la responsabilité de leur identité individuelle, la bonne Pauline aussi décide de rester aveugle, en ignorant les injustices et aussi les meurtres de ceux qui veulent perpétrer toujours le même système.

1.3. Subvertir la pyramide sociale ?

À côté des pièces précédentes, un autre texte lagacien qui se concentre sur la condition sociale des serviteurs est *Noce*. Nous pouvons, en fait, penser à ces trois textes en tant qu'un trio thématique visant à approfondir la question des différences sociales dans la société contemporaine et, en particulier, du rapport entre serviteurs et maîtres. Il faut, toutefois, remarquer que si les deux pièces précédentes abordaient le sujet de la même perspective avec des déclinaisons différentes, dans *Noce* un nouveau passage entre finalement en jeu. Contrairement à la résignation des domestiques de *Les Serviteurs* et à l'indifférence de Pauline de *La Bonne de chez Ducatel*, on assiste dans cette œuvre à la révolution des serviteurs, qui prennent conscience de leur condition et essayent de la changer.

La réflexion proposée par Lagarce va ainsi encore plus loin. Dans une pièce où le titre pose l'accent sur la cérémonie, le cérémonial du service est au centre de la narration. L'attitude des domestiques par rapport aux maîtres, surtout pendant ce cérémonial, est fondamentale encore une fois pour réfléchir sur la vie et sur les habitudes de ceux qui, pour des questions de naissances, sont obligés de servir les autres. Ce qui est intéressant, dans *Noce*, et qui marque une différence par rapport

⁵⁸⁷ Lagarce J.-L., *Théâtre complet vol. I*, op. cit., p. 284.

aux autres textes, c'est la place prépondérante donnée à l'analyse des désirs de ces personnages qui, dans la conclusion, décident de renverser les dynamiques de pouvoir préexistantes. Ce que les personnages définissent comme une véritable révolution des supprimés devient ainsi le prétexte pour le lecteur/spectateur pour regarder de plus près les mécanismes qui règlent les phénomènes de revanche sociale et ses derniers résultats. Comme nous le verrons tout de suite, dans le cas de *Noce*, on peut remarquer que lorsqu'il n'y a pas de changement de perspective, il n'y aura jamais de véritable révolution.

1.3.1. L'échec de la révolution : *Noce*

Noce a été enregistrée par France Culture en 1982. Elle a été mise en scène pour la première fois par Ghislaine Lenoir à l'Espace Planoise de Besançon la même année. Il s'agit d'une pièce longue par rapport aux autres pièces de Lagarce et l'histoire est exceptionnellement linéaire. Toujours très forte, l'intertextualité dans l'œuvre de notre dramaturge est ici tout de suite évidente dans le titre, qui se configure en tant que véritable hommage à Camus et à son recueil à caractère autobiographique, écrit en 1936⁵⁸⁸. Même dans le cas de Lagarce, les noces sont en fait une métaphore pour désigner un état autre, un lieu inaccessible aux protagonistes – le narrateur et ses compagnons – à la recherche de quelque chose d'insaisissable, que ce soit l'amour ou le pouvoir. De plus, en termes d'influence, il est suggestif de penser aussi aux *Noces de Cana*, épisode présent dans l'Évangile selon Jean, compte tenu de l'intérêt montré par Lagarce par rapport aux évangiles avec le cycle du fils prodigue.

En ligne avec le titre, le moteur de l'histoire est la cérémonie d'un mariage auquel les protagonistes veulent participer. Il y a cinq personnages sans nom : l'Enfant, la Dame, la Femme, le Monsieur et l'Homme. La trame est simple et peut être divisée en deux moments narratifs principaux : le voyage des personnages vers un mariage auquel on ne comprend pas bien s'ils sont invités ou pas ; l'arrivée de ces personnages qui donnent lieu à une révolution. Exactement comme dans le cas de *Les Serviteurs*, nous pouvons remarquer dans ce texte une sorte de dénonciation de la

⁵⁸⁸ Pour Lagarce, le mot « noce » est toutefois employé au singulier.

condition des opprimés. Le focus de l'auteur se concentre, en particulier, sur la relation entre opprimés et oppresseurs, sur leur rôle dans la société et sur les mécanismes qui règlent leurs interactions. L'objectif de la révolution des personnages est celui de renverser les rôles. Néanmoins, nous comprenons tout de suite que ce type de révolution ne produit pas un changement réel, mais se limite à reconstituer un nouvel ordre avec les mêmes dynamiques.

Parmi les aspects formels les plus importants de cette pièce, nous remarquons en particulier la direction romanesque très forte de la dramaturgie lagarcienne, que nous avons déjà mentionnée dans le cas d'autres pièces avec les mêmes caractéristiques. Cette direction est renforcée dans ce texte par sa dimension parabolique, qui se concentre sur des thématiques sociales, mais aussi proches à la formation comme dans le cas de l'Enfant et de son entrée dans le monde des adultes non sans conflits générationnels, ainsi que dans *Les Prétendants* et de *Nous, les héros*. Comme le souligne Sarrazac, la pièce-parabole se construit autour d'une comparaison où « une question difficile et abstraite – politique, philosophique, religieuse, etc. – est rapportée à un récit accessible et imagé ». Cette comparaison « va constituer le noyau [...] d'une structure simple »⁵⁸⁹.

La pièce s'ouvre avec un long monologue de l'Enfant : il s'agit de quatre pages qui nous aident à comprendre que ce personnage sera le narrateur de l'histoire. On peut parler, en fait, comme dans un roman, de focalisation interne⁵⁹⁰. Lagarce souligne l'importance de ce personnage à partir de la première didascalie, grâce à laquelle le lecteur comprend qu'il se trouve déjà sur scène au milieu des invités immobiles de la *Noce* alors que les autres protagonistes apparaissent progressivement :

⁵⁸⁹ Sarrazac J.-P., *Poétique du drame moderne et contemporain*, op. cit., pp. 85-86.

⁵⁹⁰ « Il punto di vista del narratore rivela l'atteggiamento dell'autore nei confronti della storia da esso raccontata. Teoricamente, la forma drammatica non ne fa uso, o almeno esso resta immutato durante la pièce, celandosi nel *dramatis personae*. Generalmente, il punto di vista dello spettatore segue quello dell'autore, dato che egli non ha accesso all'opera se non nella costruzione drammatica da questi imposta » (Cf. Pavis P., *Dizionario del teatro*, op. cit., p. 321).

La petite fille, au milieu des invités de la Noce, statuifiés. De l'autre côté de la paroi, « derrière », peu à peu les quatre personnages apparaissent.⁵⁹¹

Le voyage de ces personnages vers la « noce » est physique mais aussi métaphorique. Tout en lisant la pièce, nous avons en fait l'impression de retrouver des archétypes mythiques, comme par exemple les archétypes désignés par Campbell dans son essai *Le Héros aux mille et un visages*⁵⁹². Comme dans le voyage du héros en fait, il y a dans la pièce des étapes bien précises que les personnages doivent surmonter et des défis aussi. Après chaque étape, les personnages seront des individus totalement différents. En effet, il semble qu'ils acquièrent un nouveau statut de conscience lorsqu'ils surmontent un obstacle. De manière plus particulière, il est toutefois intéressant d'analyser la présence des personnages « seuil » qui tentent toujours de décourager les protagonistes, ou mieux la protagoniste, l'Enfant. Dans le parcours de Campbell, les seuils ont la tâche de tester la volonté du protagoniste et de valider finalement son voyage⁵⁹³. Le voyage est, en fait, toujours difficile et douloureux pour la protagoniste. Dans ce cas, la difficulté consiste dans la différence qui existe entre l'enfance et le monde des adultes, mais aussi dans la distance entre une conception du monde ancien, représentée par les adultes, et une conception moderne, représentée par l'Enfant. Cela est de plus en plus évident dans les moments où l'enfant prend délibérément les distances des adultes :

L'ENFANT. – Et moi, ils m'ont laissée... ils m'ont dit que j'étais grande, que je pouvais continuer ma route, aller voir plus loin si nos noms y étaient... Une superbe occasion de les laisser tomber et de prendre mon envol... Plus rien ne

⁵⁹¹ Lagarce J.-L., *Théâtre complet vol. I*, op. cit., p. 219.

⁵⁹² Campbell J., *Le Héros aux mille et un visages* [1949], Oxus, Paris, 2010.

⁵⁹³ Campbell parle, en particulier, de deux moments seuil : dans la première phase du voyage, où le héros décide finalement d'accepter sa mission, et dans la troisième phase où il y a le retour à la vie (Cf. *Ivi*).

comptait désormais hormis cette idée... Être seule en bout de table et vivre ma vie...⁵⁹⁴

Ce que nous rappelle, encore une fois, Campbell c'est le fait que le développement de l'histoire et le processus d'évolution du personnage se fait par l'entrée de l'Enfant dans un monde irrationnel, inconscient et peut-être violent avec l'expérience de la révolution. L'acceptation et l'évolution passe ainsi par le conflit, qui est une étape inévitable dans le voyage du héros. Presque à la fin de la pièce, l'enfant découvre en fait le monde amoureux et érotique : elle embrasse Monsieur pendant un bal et après elle accepte de se marier avec l'Homme.

Bien que l'enfant soit le narrateur principal, la narration se déroule toutefois à travers la contribution de tous les personnages, dans une sorte de polyphonie se liant à la dimension romanesque de la pièce⁵⁹⁵, à côté d'autres éléments discursifs ou linguistiques tels que les mots soulignés, l'emploi des guillemets, la présence des incises, etc. Ainsi le parcours de l'enfant va de pair avec le voyage de toute la famille, qui veut participer aux noces. Atteindre le but n'est pas si facile et, chemin faisant, ils rencontrent des personnages qui les découragent et qui veulent leur interdire de participer aux noces. Ces difficultés sont très significatives pour analyser la dimension sociale de la pièce. Les actions des personnages sont en fait profondément conditionnées par leur statut social. La réaction des parents de l'Enfant aux problèmes qu'ils rencontrent sur la route montre bien ce décalage :

« Mais... mais..., dit mon père, nous sommes invités à la Noce ! ... Nous sommes invités... » Il voulait sortir son carton d'invitation de sa poche intérieure, mais il l'avait si bien plié, rangé, de peur de le perdre, que... [...] à ce point

⁵⁹⁴ Lagarce J.-L., *Théâtre complet vol. I*, op. cit., pp. 227-228.

⁵⁹⁵ « La notion de 'polyphonie' empruntée aux travaux de M. Bakhtine a été développée d'abord par O. Ducrot pour traiter ces énoncés où dans le discours d'un même énonciateur se laissent entendre plusieurs 'voix'. Selon Ducrot, 'trois thèses' se retrouvent dans toutes les théories de la polyphonie linguistique : la distinction entre le sujet parlant ('empirique' ou encore 'réel') compris comme le producteur effectif de l'énoncé, c'est-à-dire l'être psychologique à qui on attribue son origine [...], et le locuteur, en entendant par-là l'être présenté dans le sens même de l'énoncé comme étant le responsable de l'énonciation ». (Cf. D. Maingueneau, *Linguistique pour le texte littéraire*, op. cit., p. 90).

de notre voyage vers la Noce, nous devions nous arrêter et emprunter une voie secondaire, une déviation, nous avions saisi... On nous expliqua que cela n'était pas un événement grave, mais que nous ne pouvions nous y soustraire. « C'est normal, expliqua mon père, c'est normal... cette voie-ci, cette voie royale, doit être, sur les derniers kilomètres, réservée à la famille la plus proche... aux intimes plus intimes. Nous devons comprendre notre chance et ne pas demander l'impossible... »⁵⁹⁶.

La soumission révélée par les personnages donne vie à des épisodes tragicomique, où le rôle social des personnages est déterminant pour la réussite ou l'échec. Participer aux noces est en fait un symbole de statut social gagné. Et c'est pour cela que les protagonistes sont prêts à s'humilier pour y être.

Les difficultés ne terminent pas avec l'accès à la maison. Une fois à l'intérieur, en fait, les personnages rencontrent des difficultés à trouver leurs places :

Nous aurions voulu, nous aurions bien aimé, voir la mariée et le marié, et leur famille, et les remercier tous, très platement, de nous avoir conviés à cette fête, mais un valet nous déclara durement et avec autorité qu'il n'en était pas question [...]. Nous voulions les voir au moins. Les apercevoir. [...] C'est dans cette direction que les valets... les valets ou la police... nous encouragèrent fermement à aller, à la recherche de nos places et de nos cartons dans nos assiettes respectives... [...] tout était déjà pris sur une bonne longueur de la table et au vu de notre allure, dit-il perfidement, on pouvait aisément supposer que nos places étaient encore loin... [...] « Ce n'est rien, ce n'est rien, disait mon père... nous y sommes, c'est essentiel... Nos places existent, qu'espérer de plus ?... »⁵⁹⁷

⁵⁹⁶ Lagarce J.-L., *Théâtre complet vol. I*, op. cit., pp. 220-221.

⁵⁹⁷ *Ivi*, pp. 221-222.

C'est ainsi que, à la même manière que dans *Les Serviteurs*, les opprimés se rendent compte de leur infériorité par rapport aux maîtres et l'acceptent. Les rapports de dominations sont, encore une fois, mis en relief grâce à la dramaturgie de Lagarce, qui semble regarder les opprimés avec un regard empathique. Le même regard sera celui du spectateur ou du lecteur.

Contrairement à ce qui se passe dans *Les Serviteurs*, où les personnages se révèlent incapables de se rebeller à leur condition, dans *Noces* les protagonistes décident de donner lieu à une révolution afin d'obtenir les mêmes droits que les oppresseurs. Cette lutte sera partagée aussi par l'Enfant, qui à partir de ce moment entrera définitivement dans le monde des adultes. Elle en comprendra toutefois bientôt les problématiques. Le but des adultes est en fait noble seulement en apparence : ils se battent pour l'égalité et l'humanité, mais ils ne sont qu'assoiffés de pouvoir matériel. Au même titre que les oppresseurs, les opprimés montrent ainsi de n'être pas si différents avec les mêmes moyens et dans le même contexte. Les idéaux de justices disparaissent ainsi avec la révolution :

L'HOMME. – Ce que nous avons fait, ce n'était pas pour la faim. C'est plus important que cela et plus subtil, même, si j'ose... Ce que nous avons fait, nous l'avons fait par principe, selon un principe essentiel : nous ne tolérions plus l'état de fait dans lequel nous vivions, le rôle minimal que l'on nous avait accordé... Nous ne saurions remettre en question cette motivation profonde qui régit notre envolée : engager des valets, fussent-ils mieux traités auprès de nous qu'ils ne l'étaient auparavant, engager des valets serait la négation honteuse... et paradoxale de nos idéaux les plus élémentaires...

L'ENFANT. – Moi, dans ma tête, cela me faisait rire, parce que je savais ce qu'ils sont vraiment et parce que ce n'était

pas la première fois que l'on me jouait cette histoire-là. À cette époque, j'avais déjà beaucoup vécu...⁵⁹⁸

C'est ainsi que à la fin, le vieux monde est subitement reconstruit. L'enfant est entré dans la maturité, mais les normes, la société sont toujours les mêmes. Le parcours de l'Enfant échoue à son tour, lorsque le personnage se rend à son destin et se marie avec l'Homme, en déclarant : « Moi, je fais toujours ce que l'on attend de moi... Je laisse filtrer mon nombre réglementaire de mots d'enfant... »⁵⁹⁹. Ce mariage serait, selon la femme, « le premier mariage d'un nouveau monde »⁶⁰⁰, mais le fonctionnement du nouvel monde est le même de l'ancien monde. Cela est confirmé dans le final où le lecteur/spectateur a l'impression que l'histoire va recommencer :

L'ENFANT. – Dehors, ils étaient là, immédiats... Quand ils étaient partis, c'était encore la nuit. On ne voyait rien et ils avaient sommeil. Ils se sont méfiés... pas encore fous en ce temps-là... pas vraiment crétins, on peut le dire... Ils disent qu'ils n'ont pas de carton, c'est vrai, qu'ils l'ont perdu ou qu'ils n'en ont jamais eu... Ils veulent faire la Noce, c'est tout...⁶⁰¹

Lagarce révèle peut-être dans ce texte tout son pessimisme et sa vision du monde et des luttes sociales de son temps. Comme nous l'avons anticipé dans les parties précédentes, il émerge ainsi ce que Audre Lorde soulignait à propos de la lutte féministe non intersectionnelle :

For the master's tools will never dismantle the master's house. They may allow us temporarily to beat him at his own game, but they will never enable us to bring about

⁵⁹⁸ *Ivi*, pp. 260-262.

⁵⁹⁹ *Ivi*, p. 266.

⁶⁰⁰ *Ibid.*

⁶⁰¹ *Ivi*, p. 270.

genuine change. And this fact is only threatening to those women who still define the master's house as their only source of support.⁶⁰²

Dans son œuvre, Lagarce nous montre pragmatiquement les résultats de cette théorie, en construisant un univers idéal où les opprimées se rebellent, mais avec les mêmes instruments et pratiques des maîtres. Cela n'apportera aucun changement significatif dans l'équilibre social préexistant.

⁶⁰² Lorde A., *Sister Outsider: Essays and Speeches* [1984], Trumansburg, The Crossing Press, New York, 2007, p. 112.

Chapitre II

Regards satiriques sur la société « en haute »

2.1. Un changement de perspective

Comme nous l'avons déjà anticipé, l'intérêt de Lagarce est celui de donner un cadre complet de ce qui se passe dans la société contemporaine. Après avoir dédié une grande attention aux opprimés, il décide ainsi de changer la perspective et de regarder à ce que l'on pourrait définir « la société en haute ». Le regard vers les plus riches sera toutefois différent : il sera filtré par l'élément comique, qui se révèle fondamental pour se moquer et, en même temps, réfléchir sur les dynamiques nocives qui règlent la vie de ceux qui sont nés « du bon côté ».

Le comique est présent dans la dramaturgie de Lagarce dès ses premières pièces. L'auteur emploie cet élément rhétorique de façon toujours différente et avec des stratégies de plus en plus sophistiquées. À partir d'*Erreur de construction* où l'approche de l'écrivain se rattache principalement au vaudeville⁶⁰³, Lagarce crée des

⁶⁰³ Dans cette pièce, nous remarquons en fait les traits généraux du vaudeville tel que décrit par Gidel (Cf. Gidel H., *Le vaudeville*, op. cit.) : péripéties, quiproquos, personnages caricaturales et ridicules. Entre autres, nous citons notamment l'échange suivant : « MADAME LOUISE SCHEURER. – Madame Eda Tristessee, bonjour. Comment allez-vous ? /MADAME EDA TRISTESSE. – A pied, ma chère amie, à pied. (Lagarce J.-L., *Théâtre complet vol. I*, op. cit., pp. 26-27).

situations humoristiques, à travers des jeux des mots ou des incompréhensions linguistiques, pour surmonter l'élément inquiétant et perturbant du théâtre de l'Absurde auquel il s'inspirait. L'incompréhension ou les blagues entre les personnages représentaient ainsi un instrument narratif et linguistique pour détendre l'atmosphère. Toutefois, au long de sa carrière, se détachant presque totalement des auteurs de l'absurde, la façon de se servir du comique change presque totalement chez Lagarce. Nous pouvons, en effet, remarquer une sorte d'évolution dans son parcours pour ce qui concerne l'élément comique dans son œuvre. D'une manière plus spécifique, ce qui émerge progressivement dans ses écrits c'est un emploi de plus en plus satirique de cet élément.

La reprise de l'élément comique dans une perspective satirique se rattache d'emblée à la dimension sociale du théâtre de l'auteur. Ce dernier emploie, en fait, cet élément pour s'engager dans une véritable critique par rapport à certains contextes sociaux et à des aspects particuliers de la société contemporaine. Si le regard à l'égard marginaux et les classes sociales les plus défavorisées était participatif et empathique, dans le cas de la société « en haute » le regard de l'auteur se révèle au contraire impitoyable. La charge satirique de l'œuvre se manifeste ainsi principalement dans des œuvres telles que *Les règles du savoir-vivre dans la société moderne*, que nous allons analyser dans les paragraphes suivants, mais aussi dans *Derniers remords avant l'oubli*, que nous examinerons dans le chapitre qui suit et où Lagarce se concentre, en particulier, sur la société de consommation et sur ses dérives.

2.1.1. La reprise de l'élément comique⁶⁰⁴

« Le comique est un élément damnable et d'origine diabolique »⁶⁰⁵. Dans son célèbre essai intitulé *De l'essence du rire*, Baudelaire affirme que le rire n'est pas compatible

⁶⁰⁴ Les paragraphes qui suivent sont l'objet d'une étude sur le comique dans la dramaturgie de Lagarce paru dans le volume suivant : Bivona A., « *Les règles du savoir-vivre dans la société moderne : le comique dans l'écriture de Jean-Luc Lagarce* », in *Percorsi di lingua e letteratura francese. Per Marilia Marchetti*, A&G - CUECM, Catania, 2020, pp. 127-145.

avec la joie : il l'envisage plutôt comme un phénomène de « décadence », né après la chute de l'état paradisiaque. Un phénomène qui va de pair avec le progrès et le déclin. Le rire et les larmes sont « les enfants de la peine, et ils sont venus parce que le corps de l'homme énervé manquait de force pour les contraindre »⁶⁰⁶. Il s'agit ainsi d'une sorte de construction sociale qui n'existe pas à l'état naturel : il trouve son origine dans la faiblesse et, pour cela, cache en soi un sentiment de supériorité. Cette supériorité masque la tragédie de la condition humaine.

L'enchevêtrement entre le comique et la tragédie devient le trait distinctif du théâtre du XXème siècle et, d'une manière spécifique, du théâtre des années Cinquante. En 1957, les personnages de Samuel Beckett affirment que « rien n'est plus drôle que le malheur »⁶⁰⁷, alors qu'en 1962, dans *Notes et contre-notes*, Eugène Ionesco souligne :

Je n'ai jamais compris, pour ma part, la différence que l'on fait entre tragique et comique. Le comique étant intuition de l'absurde, il me semble plus désespérant que le tragique. [...] ces deux éléments ne se fondent pas l'un dans l'autre, ils coexistent, se repoussent l'un l'autre en permanence ; se mettent en relief l'un par l'autre ; se critiquent, se nient mutuellement, pouvant constituer ainsi, grâce à cette opposition, un équilibre dynamique, une tension.⁶⁰⁸

Parmi les études les plus récentes, qui ont analysé cette « tension » mise en relief par Ionesco, nous citons notamment deux volumes dirigés par M. Losco-Lena. Les deux textes, publiés respectivement en 2007 et 2011⁶⁰⁹, visent à analyser la présence de l'élément comique dans les dramaturgies contemporaines. Le but est

⁶⁰⁵ Baudelaire C., *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques* [1855], Éditions Sillage, Paris, 2008, p. 13.

⁶⁰⁶ *Ivi*, p. 12.

⁶⁰⁷ Beckett S., *Fin de partie* [1957], Minuit, Paris, 2009, p. 34.

⁶⁰⁸ Ionesco E., *Notes et contre-notes*, op. cit., pp. 13-14.

⁶⁰⁹ Voir Losco-Lena M. (dir.), *Du comique dans le théâtre contemporain*, « Recherches & Travaux 67 », Éditions littéraires et linguistiques de l'Université de Grenoble (Ellug), Grenoble 2007. Et Losco-Lena M., « *Rien n'est plus drôle que le malheur* ». *Du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2011.

celui de remettre en cause la notion de comique et d'étudier « l'alliance de la drôlerie et du malheur »⁶¹⁰.

Dans le domaine théâtral, le nouvel intérêt pour le genre comique remonte au XIXème siècle avec ce que l'on pourrait définir une revisitation de la farce. C'est avec *Ubu roi* d'Alfred Jarry, publié en 1896, que naît la « farce tragique » et, par conséquent, une nouvelle dialectique entre comique et tragique. Ce texte qui, comme le souligne L. Mango⁶¹¹, marque la naissance du théâtre du XXème siècle, constitue une rupture radicale et courageuse avec la tradition. J.-M. Domenach, à propos du mélange du comique et du tragique de ce texte, soutien que :

La tragédie ne revient pas du côté où on l'attendait, où on la recherchait vainement depuis quelques temps – celui des héros et des dieux –, mais de l'extrême opposé, puisque c'est dans le comique qu'elle prend sa nouvelle origine, et précisément dans la forme la plus subalterne du comique, la plus opposée à la solennité tragique : la farce, la parodie.⁶¹²

Cette nouvelle union n'est rien d'autre que « l'acte de naissance de la tragédie contemporaine »⁶¹³. À l'aube du XXème siècle, le comique se met ainsi au service de la tragédie, en donnant vie à des changements radicaux qui concernent les éléments constitutifs du genre comique lui-même.

La conséquence la plus évidente sera ce que M. Losco-Lena a défini un « mouvement de raccourcissement du rire »⁶¹⁴. Le rire de la comédie est, en fait, un rire long qui met le spectateur ou le lecteur à l'aise. Ce rire naît de la gaieté et de l'euphorie et se configure en tant qu'élément au service du divertissement. Au contraire, dans la farce tragique, le rire est court dans la mesure où il agit comme déclencheur du tragique :

⁶¹⁰ Losco-Lena M., « *Rien n'est plus drôle que le malheur* », op. cit., p. 13.

⁶¹¹ Cf. Mango L., *Il Novecento del teatro*, op. cit.

⁶¹² Domenach J.-M., *Le Retour du tragique*, Seuil, Paris, 1967, p. 260.

⁶¹³ *Ibid.*

⁶¹⁴ Losco-Lena M., *Rien n'est plus drôle que le malheur*, op. cit., p. 135.

Le rire généré par ce comique-là, qui confond et qui blesse, ne saurait être euphorique ni heureux. [...] Ce rire est contradictoire, libérateur et anxiogène à la fois.⁶¹⁵

Ce rire place ainsi le spectateur dans une situation de malaise, qui n'a rien à voir avec la position détendue de la comédie classique. Le spectateur rit, mais tout de suite après il se rend compte qu'il se passe quelque chose de bizarre. Il s'inquiète et se demande bien pourquoi. Le rire devient ainsi un rire intelligent, dans la mesure où il contient en soi une réflexion. Pour cette raison, le rire ne peut plus être une expérience collective, mais exclusivement individuelle. C'est le sentiment tragique de l'existence, l'extrême solitude de l'individu face à la mort : il se masque dans le rire, qui devient le dernier moyen pour lutter contre l'angoisse de la disparition.

Le comique dans le théâtre du XXème siècle se présente ainsi : un comique renouvelé, qui remet en cause tous les éléments du genre. En même temps, il permet de donner un nouvel élan à un ancien genre, qui trouve enfin sa raison d'être dans la contemporanéité.

2.2. Un regard sur *Les règles du savoir-vivre dans la société moderne*

Parmi les expériences dramaturgiques les plus intéressantes de la seconde moitié du XXème siècle, l'expérience de Jean-Luc Lagarce nous semble particulièrement significative par rapport à cette nouvelle approche du comique. En effet, beaucoup des œuvres de cet auteur se servent de l'élément comique : d'une part pour représenter la tragédie de l'individu moderne, et d'autre part pour masquer une critique profonde de la société contemporaine. Nous citons notamment *Erreur de construction*, qui se sert principalement d'un comique verbal ; *Derniers remords avant l'oubli* et *Les Prétendants* où, à travers un comique défini par P. Valentine « visuel et physique »⁶¹⁶, l'auteur se moque des rituels sociaux ; *Music-Hall* qui

⁶¹⁵ *Ibid.*

⁶¹⁶ Cf. Valentine P., « *Riez, riez, vous penserez plus tard !* : le comique et le métacomique de Jean-Luc Lagarce », in AA. VV. *Problématiques d'une œuvre*, op. cit., pp. 233-260.

réfléchit sur le théâtre avec un ton tragi-comique ; et enfin *Les règles du savoir-vivre dans la société moderne*, une authentique satire de la société bourgeoise, qui nous permet d'étudier la dimension politique du théâtre lagarcien. Nous concentrerons notre attention sur cette dernière pièce, aujourd'hui encore peu analysée par la critique.

Écrite en 1993, *Les règles du savoir-vivre dans la société moderne* est une commande d'écriture de la part du Théâtre Granit soutenue par le ministère de la Culture. Le but de la commande était la création d'une pièce qui pouvait être jouée dans le cadre de la formule « théâtre en appartement ». Lagarce lui-même mettra en scène le texte au Théâtre Granit de Belfort en 1994 dans une salle de 600 place, mais – comme le suggère G. Holtzer –, au nom du cérémonial et du rituel théâtral, l'auteur refusera l'espace étroit de l'appartement⁶¹⁷.

Il s'agit de la première pièce lagarcienne construite autour d'un seul monologue pour un personnage unique. La protagoniste est une dame de la bourgeoisie sans nom, seule sur la scène, qui explique les règles de bonne conduite à adopter en toutes circonstances pour vivre en bonne intelligence avec le reste du monde. Le résultat est ainsi une liste de normes et d'étiquettes qui règlent les phases de la vie sociale d'un individu, à partir de sa naissance et jusqu'à sa mort.

Comme cela a été remarqué par plusieurs chercheurs, le texte est bien évidemment inspiré à l'œuvre *Usages du Monde – Règles du savoir-vivre dans la société moderne*⁶¹⁸, écrite en 1889 par Blanche-Augustine-Angèle Soyer, mieux connue sous le nom de Baronne Staffe. Lagarce lui-même introduit la pièce avec ces mots :

Il existe un livre, ce livre règle tout, en toutes circonstances
il ordonne tout, il propose une solution pour tous les instants
de la vie, il organise et rassure. C'est un livre absolu. Il
explique comment naître, comment être parfaitement en

⁶¹⁷ Cf. Holtzer G., *Les Règles du savoir-vivre dans la société moderne de Jean-Luc Lagarce*, « Coulisses », 1996, 14, pp. 44-48.

⁶¹⁸ Staffe B., *Usages du Monde – Règles du savoir-vivre dans la société moderne*, Victor-Havard, Paris, 1891. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k27975f/f4>.

harmonie avec le Monde dès le premier jour [...]. Et puis aussi, et ce n'est pas rien, comment mourir, que dire, que faire, comment s'en aller sans complications, là encore, parfaitement se tenir et ne pas manquer son rôle et son texte et comment ne commettre aucun impair lorsque ce sont les autres qui meurent. La dame lit ce livre. Elle dit les convenances, les usages, les manières, les règles, les bienséances, l'étiquette, le protocole, les recommandations, le ton et l'ordre⁶¹⁹.

Divisé idéalement en sept parties, signalées par des expressions figées telles que : « Ainsi que cela commence », « Ainsi que cela continue », « Et ensuite, à peu près, ainsi que cela se termine », etc., le texte retrace les étapes de la vie d'un individu. Ces étapes sont établies sur la base d'usages et pratiques obligatoires qu'il faut respecter pour vivre en harmonie avec les autres.

La modernité de la pièce lagarcienne réside dans sa dimension comique et métathéâtrale. Cette dernière devient la clé pour actualiser les codes et les étiquettes en question, pour donner un nouvel élan au texte de la Baronne Staffe qui se met, à son tour, au service de la contemporanéité presque sans changements. L'élément comique, comme nous le verrons, se manifeste à travers le langage et la gestualité, qui s'appuient sur la pratique de la métathéâtralité.

Très récurrente chez Lagarce, la métathéâtralité se révèle dans cette pièce à travers deux procédés complémentaires qui interrompent constamment la narration : le premier voit la protagoniste s'adresser directement au public, alors que le deuxième introduit la voix de l'auteur dans le texte. Pour ce qui concerne le premier procédé, la Dame s'adresse souvent aux spectateurs pour mieux expliquer les règles dont elle parle tout au long de la pièce. Nous citons, par exemple, la scène où la protagoniste interrompt son discours pour prodiguer d'autres conseils sur la question du choix du nom des enfants :

⁶¹⁹ Lagarce J.-L., *La pièce vue par l'auteur*, dans « Theatre-contemporain.net ». URL : <https://www.theatre-contemporain.net/textes/Les-regles-du-savoir-vivre-dans-la-societe-moderne-10/infos-texte/type/ensavoirplus/>.

Si, par contre, vous avez le goût de la nouveauté, imaginons cela, consultez l’Almanach des noms de baptême. Vous y trouverez des noms de saints et de saintes parfaitement authentiques qui feront honneur à votre compétence et éducation.⁶²⁰

La protagoniste suggère ainsi d’adapter le choix sur la base de la famille : « Il est bon d’être éclairé pour éviter de donner le nom de Maximilien à un enfant né de parents minuscules auxquels il ressemblera »⁶²¹ ou encore « le nom de Maurice quand il est à craindre que la mère ait fréquenté à l’excès les dancings aux professeurs mulâtres »⁶²². La dimension ironique et comique, dans ce cas, réside dans le rapport direct avec le lecteur/spectateur, nous permettant de sortir du cadre rigide du texte et des convenances dont il parle.

Pour ce qui concerne le deuxième procédé, la voix de l'auteur est signalée dans le texte par des incises, disséminées tout au long de la pièce. Il s'agit de véritables commentaires, qui masquent peut-être la présence de ce que l'on pourrait définir une « deuxième voix », à côté de la voix de la Dame. En dépit d'un discours apparemment unique, prononcé entièrement par la protagoniste, il semble que l'auteur interfère dans le texte de temps en temps pour commenter telle ou telle chose. La voix de la Dame devient ainsi la voix autoritaire et pédagogique, alors que la voix de Lagarce est la voix de l'ironie. Cette thèse de la double voix semble être confirmée aussi par les adaptations les plus récentes de la pièce – nous citons notamment la mise en scène de Anne Rousseau créée à Paris lors des « Festivités du Marais » en mai 2009⁶²³ et l'adaptation de Sophie Sergio en 2011⁶²⁴ – qui ont opté pour la présence sur scène de deux personnages complémentaires.

⁶²⁰. Lagarce J.-L, *Théâtre complet vol. IV*, op. cit., p. 19.

⁶²¹ *Ibid.*

⁶²² *Ibid.*

⁶²³ Voir *Les règles du savoir-vivre dans la société moderne. Dossier du spectacle*, dans « Theatre-contemporain.net ». URL : <https://www.theatre-contemporain.net/images/upload/pdf/f-9af-57fde00735e26.pdf>.

⁶²⁴ À propos de cette adaptation, nous avons interviewé la comédienne Maja Bieler (Bieler M., *Interview à Maja Bieler*, juillet 2021 (ANNEXE IV).

La dimension métathéâtrale s'insère ainsi dans le cadre comique et permet de surcroît à l'auteur d'explorer les mécanismes de l'exagération jusqu'à la parodie.

2.2.1. Le comique verbal : procédés linguistiques

P. Vantine, dans une étude dédiée au comique et au méta-comique chez Lagarce⁶²⁵, définit dans la production du dramaturge plusieurs modalités de comique. Le critique met en évidence un comique physique et visuel, lié aux gestes des personnages, aux costumes et à la scénographie. Le comique lagarcien est toutefois essentiellement verbal. Ce dernier peut être divisé à son tour en quatre sous-catégories : le comique grossier, caractérisé par des insultes et des gros mots ; le comique absurde, qui se rattache au théâtre de Ionesco ou de Beckett avec des implications philosophiques ; le comique social qui se moque des rituels mondains ; et enfin le comique linguistique où l'objet du rire est le langage lui-même.

Dans le cas de *Les règles du savoir-vivre dans la société moderne*, nous remarquons la présence d'un comique absurde et d'un comique verbal. La pièce s'appuie sur une construction narrative essentiellement anaphorique : la liste des règles de vie en société donne un rythme déterminé au texte, qui en résulte schématique et à première vue monotone. F. Migeot parle de « caractère litanique du texte »⁶²⁶ qui, avec ses reprises thématiques et phrastiques, attire l'attention du lecteur/spectateur sur ses ressources : « ses répétitions constituent certainement l'un des moyens qu'il mobilise pour peser sur le spectateur et saturer l'espace discursif »⁶²⁷. Ces répétitions constituent l'élément-clé pour créer un effet comique tant à l'écrit qu'au théâtre.

En ce sens, l'épanorthose lagarcienne joue, à notre avis, un rôle fondamental. Etudiée principalement par A. Talbot⁶²⁸, cette figure de style semble, dans ce cas,

⁶²⁵ Cf. Vantine P., « Riez, riez, vous penserez plus tard ! », dans AA.VV., *Problématiques d'une œuvre*, op. cit.

⁶²⁶ Migeot F., « *Les Règles du savoir-vivre dans la société moderne* » ou la comédie du parlêtre », dans *Traduire Lagarce*, op. cit., pp. 85-102.

⁶²⁷ *Ibid.*

⁶²⁸ Talbot A., « L'épanorthose : de la parole comme expérience du temps », dans *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, op. cit., pp. 255-269.

employée par l'auteur de façon tout à fait originale. Si dans les pièces les plus connues du dramaturge, l'épanorthose amplifie la douleur de l'incapacité à communiquer, dans *Les règles du savoir-vivre* elle devient un véritable déclencheur du comique. Hésitations, points de suspensions, erreurs, fautes de grammaires, imperfections seront décisives pour créer un sens de désordre et d'aliénation dans le texte. Cet effet passe toutefois à travers l'absurde, qui suscite chez le spectateur des réactions contradictoires. L'absurde touche les concepts de vie et de mort de l'individu, qui devient ainsi une pièce dans la machine de la société bourgeoise. Nous citons l'incipit de la pièce :

LA DAME. – Si l'enfant naît mort, est né mort, il faut quand même, tout de même, déclarer sa naissance, déclarer sa naissance et déclarer sa mort et un médecin devra attester que la mort a précédé la naissance.⁶²⁹

Ainsi commence le texte de Lagarce et la liste des convenances qui règlent la vie d'un individu, avec des répétitions qui donnent au lecteur/auditeur l'impression de trébucher constamment sur les mots. La tendance à se corriger et à reformuler des phrases devient de plus en plus récurrente. Parmi les passages les plus significatifs, nous citons notamment l'épisode de la naissance des jumeaux :

LA DAME. – Quand naissent des enfants jumeaux,
lorsqu'il y a des enfants jumeaux, si des enfants naissent
jumeaux et que tous deux restent vivants,
on doit,
on devra,
on doit faire connaître l'ordre dans lequel ils sont nés, afin
qu'on puisse établir quel est l'aîné, lequel est l'aîné.⁶³⁰

⁶²⁹ Lagarce J.-L., *Théâtre complet* vol. IV, op. cit., p. 13.

⁶³⁰ *Ivi*, p. 14.

La répétition-variation, obtenue grâce à la reformulation de quelques expressions ou à l’alternance entre temps verbaux, met en œuvre des stratégies argumentatives qui se chargent de nuances comiques inédites. Ces stratégies exagèrent le caractère péremptoire des règles à suivre pour aboutir finalement à une véritable caricature. Comme le souligne J.-P. Sarrazac, cette organisation de la pièce nous transporte vers ce que R. Barthes appelle une « situation de langage », qui n’est pas sans rapport avec la parodie, se situant « un peu en deçà de la caricature »⁶³¹:

La splendide ironie de Lagarce répond parfaitement à ce contrat, qui met en scène un langage que Barthes eût dit « tissé de menus lieux communs, de truismes partiels, de stéréotypes à peine discernables, jetés avec la force de l’espoir – ou du désespoir – comme les parcelles d’un mouvement brownien... ».⁶³²

Les sentences des personnages lagarciens sont ainsi bégayantes, imprécises, jamais définitives. Cette construction phrasique amplifie l’anachronisme et l’exagération des obligations sociales énumérées dans la pièce : le résultat est que le spectateur rit, mais c’est un rire jaune, qui déroute, parce que le même individu, qui rit d’une certaine situation, ne peut pas s’empêcher de s’y reconnaître de temps en temps.

2.2.2. Le comique physique et visuel : la mise en scène

À côté de ce comique verbal, il y a aussi un comique proprement physique et visuel. Tout au long de la pièce, il y a des scènes où les gestes de la Dame, dans une relation mutuelle avec le texte, complètent le cadre comique. Pour ce faire l’auteur emploie des didascalies : il demande au personnage d’accomplir un geste (un mouvement de la main, un déplacement, un changement soudain de l’expression du visage, etc.)

⁶³¹ Barthes R., *Mythologies* [1957], Seuil, Paris, 2014, p. 616.

⁶³² Sarrazac J.-P., « Jean-Luc Lagarce, le sens de l’humain », op. cit., p. 8.

pour stimuler le public et susciter le rire. Nous citons, par exemple, la scène de la signature des deux fiancés :

LA DAME. – Au moment de la signature, si le notaire demande à la fiancée [...] la permission de lui baisser la main, elle la lui accordera, après avoir rapidement consulté du regard sa mère et son fiancé. Tous deux font, des yeux, un signe d'acquiescement. Comme ça. (*Elle montre*).⁶³³

La puissance des didascalies perd bien évidemment sa force à l'écrit. Bien que la charge ironique reste très forte, le comique visuel et physique est bien évidemment plus marqué au théâtre, où les costumes et la scénographie complètent le texte. Lorsque la pièce fut adaptée pour la première fois, en 1996, avec Mireille Herbstmeyer dans le rôle de la dame protagoniste, le décalage temporel était le cœur du spectacle. L'écart entre la société de la Baronne Staffe et la société de Jean-Luc Lagarce est mis en place à travers le mobilier et les vêtements : par exemple, la robe de la protagoniste nous rappelle une tenue de bal des années Cinquante et la dame « est habillée à l'époque moderne sans que ce soit tout à fait aujourd'hui »⁶³⁴. À la même manière, le petit canapé sur la scène et la petite table ne sont pas des meubles typiques du XIXème siècle. L'espace très net, très découpé, très stylisé et le costume très rigide de la dame contribuent à créer une atmosphère austère. Cette austérité renforce le caractère comique du texte, par contraste avec l'énonciation de la protagoniste. Aidée par des gestes, des pauses et des silences, le personnage joue avec le spectateur et interagit avec le public, qui participe activement au spectacle comme dans une véritable conférence⁶³⁵.

⁶³³ Lagarce J.-L., *Théâtre complet vol. IV*, op. cit., p. 33.

⁶³⁴ Herbstmeyer M., *Entretien avec Mireille Herbstmeyer*, dans « Theatre-contemporain.net ». URL : <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Les-regles-du-savoir-vivre-dans-la-societe-moderne-49/videos/media/Entretien-avec-Mireille-Herbstmeyer>.

⁶³⁵ Les informations sur le spectacle et les vidéos de la mise en scène sont disponibles sur le site internet Theatre-contemporain.net. URL : <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Les-regles-du-savoir-vivre-dans-la-societe-moderne-49/videos/media/>.

2.2.3. L'homologation de l'individu contemporain

Les règles du savoir-vivre dans la société moderne se place dans la continuité des questions sociales et politiques déjà explorées par Lagarce, non seulement avec les pièces que nous avons déjà mentionnées, mais aussi avec des mises en scène importantes. Nous citons notamment : l'adaptation, en 1986, de *Instructions aux domestiques* de J. Swift et l'adaptation de l'*Ile des esclaves* de Marivaux en 1994. Dans *Les règles du savoir-vivre dans la société moderne* Lagarce revient sur la question mais, à l'inverse, concentrant son attention sur les maîtres. Comme le souligne Mireille Herbstmeyer :

Jean-Luc a toujours été fasciné par le rapport maître-serviteur et quand, en 1986, on avait monté *Instructions domestiques* d'après Swift, il avait trouvé qu'on avait bien travaillé sur ce spectacle-là. Le spectacle se passait à la cave avec les domestiques comme emprisonnés dans une cave et, donc, il m'a dit « un jour je ferai quelque chose pour l'étage au-dessus ». Ensuite il a monté aussi *L'Île des esclaves* de Marivaux et, finalement, on est arrivé à cette proposition de *Les règles du savoir-vivre*, qui serait comme le code des étages nobles, des maîtres.⁶³⁶

Ainsi c'est de la haute société qu'il est question dans *Les règles du savoir-vivre dans la société moderne*. Une société caractérisée par une réalité différente de la réalité des serviteurs mais qui, à son tour, se fonde sur le respect obligatoire des règles qui révèlent « la cruauté et la cupidité d'une société sûre de la supériorité de ses codes »⁶³⁷.

Jean-Luc Lagarce propose une critique féroce de cette société, en montrant au lecteur/spectateur toute sa vacuité. L'existence de tous ceux qui appartiennent à ce

⁶³⁶ *Ibid.*

⁶³⁷ Régolo A., « Un auteur, une écriture. Mise en regard », dans *Les règles du savoir-vivre dans la société moderne*. Dossier pédagogique dirigé par A.-M. Goulay, La Garance, Scène Nationale de Cavaillon 2016, p. 7.

monde est plate, réglée par des rituels vides de tout sens, qui dépouillent l'âme de l'individu jusqu'à sa totale dépersonnalisation. Cette dépersonnalisation est reproduite dans le texte par Lagarce à travers des éléments linguistiques qui contribuent à l'aliénation du sujet. Quel sujet ? « Je ne sais pas, n'importe qui » est la réponse du texte : il peut être tout le monde ou personne, son identité est floue. Le pronom qui revient le plus souvent est « on » : « on présente l'enfant à la mairie », « on doit faire connaître », etc. Mais qui, « on » ? À ce propos, F. Migeot parle d'un « effacement programmé » par ce pronom impersonnel :

Ainsi le sujet dont ça parle (au sens de thème), c'est peut-être l'impossibilité d'être un sujet [...], et ce sera encore son annulation par les rhèmes qui lui sont associés (du baptême aux obsèques) et le font disparaître dans la norme jusqu'à ce qu'il soit définitivement repris, peut-être par le Nornes. Ainsi, le sujet lui-même, d'abord dans sa nomination, est aboli et disséminé par les termes génériques qui le nomment et désignent ses comparses dans cette comédie du paraitre et du parlêtre.⁶³⁸

Le thème de la pièce serait ainsi l'individu dans la société moderne, ou mieux, l'illusion d'être un individu, une partie active dans cette société. Cet individu n'est jamais défini dans le texte, au contraire il est toujours indiqué par des termes génériques ou des substantifs qui se réfèrent à son rôle dans le contexte : « l'enfant », « le jeune homme », « le prétendant », « le fiancé », « le marié », « le père » et, enfin, « le mort ».

La Dame aussi ne s'exprime jamais à la première personne. Elle utilise le « je » une seule fois, lorsqu'elle évoque le rituel des noces d'argent, disant : « C'est aussi une fête joyeuse, je pense ça, et on lui donne tout l'éclat possible ». À ce propos, Mireille Herbstmeyer souligne :

⁶³⁸ Migeot F., « *Les Règles du savoir-vivre dans la société moderne ou la comédie du parlêtre* », op. cit., pp. 87-88.

Il y a un moment dans la pièce où la Dame dit « je pense ça » ; partout ailleurs, elle ne dit pas ce qu'elle pense. Ici, c'est le moment dramatique du spectacle ; on comprend qu'elle n'a rien vécu. Elle n'aura pas droit aux noces d'argent ; c'est l'écroulement de son monde.⁶³⁹

Cette alternance d'impersonnel et de personnel nous donne ainsi la possibilité de faire la différence entre le sujet réel, celui qui comme la Dame ne connaît rien, et le sujet idéal, le prototype d'une société dominée par l'homologation. Cet écart est bien évidemment dramatique, mais cette dimension tragique est masquée par l'ironie, par le comique, qui reste le ton prédominant de l'œuvre.

Tout dans la pièce passe par l'ironie, à partir des rituels sociaux jusqu'à la politique et à la religion. Nous citons, par exemple, la description du rituel catholique du baptême :

LA DAME. – Pendant la cérémonie, le parrain et la marraine se tiennent, le premier à droite, la seconde à gauche de la femme qui porte l'enfant ; ils répondent ensemble aux diverses questions qui leur sont adressées par le prêtre et récitent le Credo et le pater (en français) lorsqu'ils sont invités à le faire. Pendant les exorcismes, ils étendent en même temps que le prêtre, leur main droite nue sur la tête de l'enfant. Ils portent encore cette main sur l'enfant quand l'eau est versée et ne la retirent qu'après que les paroles sacramentelles ont été prononcées. Enfin, ils reçoivent, de la main droite, toujours, un cierge allumé qu'ils doivent bien évidemment rendre après que le prêtre a béni l'enfant⁶⁴⁰.

Cette scène nous montre, sans voiles, le ridicule des conventions sociales. Ce ridicule est finalement évident dans les passages où la dame observe les incongruités de certaines règles qu'elle énonce avec rigueur :

⁶³⁹ Herbstmeyer M., *Entretien avec Mireille Herbstmeyer*, op. cit.

⁶⁴⁰ Lagarce J.-L., *Théâtre complet vol. IV*, op. cit., p. 21.

LA DAME. – Le marié et la mariée se lèvent alors et l'époux prend dans sa main droite la main droite de l'épouse, ce qui oblige la jeune fille à se contorsionner un peu, mais cela ne durera qu'un court moment. [...] Si on a bien voulu s'exercer chez soi, s'agenouiller à deux en se tenant main droite dans sa main droite, sous aspersion d'eau n'est pas difficile. On ne se marie qu'une fois et tout n'est jamais que question de volonté.⁶⁴¹

Le but de Lagarce est ainsi dévoilé. La critique de la société qu'il raconte est désormais claire et le lecteur/spectateur peut tirer ses conclusions. Après nous avoir montré la misère de la condition des opprimés, prêts à déclencher la révolution pour obtenir ce que possèdent les oppresseurs, l'auteur nous dévoile le ridicule qui se cache à l'intérieur des vies de ces derniers. Il nous montre, surtout, l'absurdité et le caractère aléatoire des règles qui dominent la société tout entière.

⁶⁴¹ *Ivi*, p. 37.

Chapitre III

La société de consommation

3.1. La société de consommation et l'aliénation de l'individu

Comme nous l'avons anticipé dans le chapitre précédent, la charge satirique de Lagarce concerne aussi la question de la société de consommation et les dynamiques qui la règlent. La force de la satire permet à l'écrivain de livrer au lecteur/spectateur un véritable portrait au vitriol de tout ce qui concerne le fonctionnement de la société contemporaine. L'aspect le plus original de cette forme de satire est le contexte toujours intime de l'œuvre, qui n'empêche toutefois pas d'élargir progressivement le cadre permettant de donner une dimension universelle à l'histoire en question. À partir de l'individu dans son microcosme et de la façon de laquelle il agit parmi les autres, influencé à son tour par des agents sociaux, l'auteur parvient à raconter l'histoire de toute une génération, dans laquelle ceux qui lisent ou regardent peuvent se reconnaître. Dans l'évolution, en particulier, d'une société où la plupart des individus souffre à cause des mécanismes et des dynamiques sociales du présent. La famille, les relations entre des petits groupes d'individus, comme dans le cas de *Derniers remords avant l'oubli*, deviennent ainsi la reproduction à petite échelle de ce qui se passe dans la société.

La satire fait toutefois place à une réalité toujours plus brutale. L'individu est isolé par rapport à ses proches et le sentiment d'aliénation est prépondérant. Le lecteur-spectateur doit ainsi faire face à la réalité et se regarder dans le miroir.

3.1.1. Un portrait au vitriol : *Derniers remords avant l'oubli*

La pièce *Derniers remords avant l'oubli* a été écrite en 1987 et créée à Beauvais en décembre 1988 dans une mise en scène de Sophie Duprez-Thébault⁶⁴². Il s'agit d'un texte fondamental dans l'évolution de la dramaturgie de Lagarce, où l'auteur repère certains éléments formels, rhétoriques et structurels, qui appartiennent à la tradition. En même temps, l'originalité de la poétique lagarcienne devient de plus en plus évidente, surtout pour ce qui concerne le langage et ses expérimentations stylistiques.

Il s'agit de l'histoire de trois amis, deux hommes et une femme : Pierre, Paul et Hélène. L'auteur décide d'employer des noms propres au lieu de substantifs généraux qui souvent utilise pour les protagonistes de ses œuvres. Ces personnages se retrouvent, après beaucoup d'années, dans la maison où ils ont vécu ensemble et où maintenant il n'y a que Pierre. Paul et Hélène reviennent avec leurs copains, Anne et Antoine. Hélène et Antoine ont une fille de dix-sept ans, Lise. Ils se rencontrent pour parler de la propriété de cette maison, dont les trois sont les propriétaires. Hélène déclare en fait avoir besoin d'argent et que, pour cette raison, elle veut mettre en vente la maison. La question de la maison ne semble toutefois qu'un prétexte pour se revoir et pour faire un bilan de leurs vies. C'est pour cette raison, peut-être, que la pièce se termine par une constatation amère de leur échec. Une constatation obtenue, après de longues discussions et à travers le conflit qui désormais domine leur relation.

Les éléments stylistiques et narratifs de nouveauté à remarquer dans cette pièce sont en particulier : la présence d'un fil logique qui suit toute l'histoire ; le lieu et le contexte temporel bien définis grâce à une didascalie initiale qui énonce : « En France, de nos jours, un dimanche, à la campagne »⁶⁴³ ; la caractérisation

⁶⁴² Lagarce J.-L., *Théâtre complet vol. III*, op. cit., p. 11.

⁶⁴³ *Ivi*, p. 10.

psychologique des personnages dont les rôles ne sont plus interchangeables mais, au contraire, bien définis. Il y a, en effet, une conception finalement traditionnelle de la mimesis avec une correspondance totale entre l'acteur et son rôle. En général, les normes aristotéliciennes semblent ici respectées : unité de lieu, d'action et de temps. En outre, la pièce est construite sur vingt-cinq séquences séparées par le signe « (...) ». C'est pour cette raison que nous avons l'impression d'un véritable montage cinématographique.

Nous pouvons remarquer que modèle du drame bourgeois est présent, en une certaine mesure, dans l'atmosphère domestique et dans les problématiques financières liées à la question de la propriété. À ces éléments se lie la dimension intime et autobiographique de la pièce. Nous trouvons, par exemple, l'occurrence du thème du triangle amoureux entre les personnages. Comme le soulignent de nombreux de critiques, le modèle semble roman *Jules et Jim* de Henri-Pierre Roché⁶⁴⁴.

L'élément le plus original de cette pièce est sans doute le langage. L'auteur ne révèle jamais ce que les trois personnages ont vécu ensemble : les rapports entre eux sont obscurs et la communication impossible. Les protagonistes essaient de communiquer, mais ils n'y parviennent jamais. Par rapport à d'autres pièces, il y a ici une prédominance de la forme dialogique, quand bien même l'auteur ne renonce pas au monologue. Le dialogue entre les personnages est réaliste, mais la communication échoue. Même s'ils parlent sans se comprendre, ils suivent toutefois un fil logique qui était absent dans les pièces précédentes. Il y a ainsi le recours insisté à des pauses, des clarifications, des parenthèses à la recherche d'un mot précis qui n'arrive presque jamais : « Tu le sais totalement (non, pas « totalement », parfaitement), tu le sais parfaitement »⁶⁴⁵. Comme dans cet exemple où Paul essaie d'expliquer à Pierre les raisons de la volonté d'Hélène, les personnages s'arrêtent souvent pour réfléchir sur l'efficacité, ou mieux sur l'inefficacité, de leurs discours. C'est le cas de Pierre, qui s'interroge sur la compréhension réciproque des personnages :

⁶⁴⁴ *Derniers remords avant l'oubli*, dans « Théâtre contemporain.net ». URL : <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Derniers-remords-avant-l-oubli-8431/>.

⁶⁴⁵ Lagarce J.-L., *Théâtre complet vol. III*, op. cit., p. 16.

PIERRE. – Qu'est-ce que tu dis là, qu'est-ce que tu as dit, tu parles de moi comme si j'étais malade ! Je ne comprends pas, tu as l'intention de parler de moi longtemps ainsi ? Tu veux que je sorte, tu préfères peut-être que je sorte ? Vous préférez peut-être que je sorte ? Tu parles de moi comme si j'étais malade, c'est l'impression que j'ai eue, comme si j'étais malade, atteint, sérieusement atteint par la maladie – maladie mentale, grave, stade terminal, et depuis de nombreuses années, peut-être.⁶⁴⁶

Nous remarquons, dans ce cas, toute une série de reformulations, de précisions, dans le but d'être compris. Lydie Parisse parle d'une « parole tremblée, ou trouée » où « l'exigence de formulation devient le principe d'une dramaturgie, car rien n'arrive hors du langage »⁶⁴⁷. La critique souligne aussi que les personnages de Lagarce s'expriment d'une manière qui ne leur est pas propre, une deuxième langue qui se trouve à l'intérieur des mots du quotidien :

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 [...]. *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

⁶⁴⁶ *Ivi*, p. 20.

⁶⁴⁷ Parisse L., « Réflexions sur *Derniers remords avant l'oubli* », dans Jongy B., (dir.), *Les petites tragédies de Jean-Luc Lagarce: Derniers remords avant l'oubli & Juste la fin du monde*, Les Éditions du Murmure, Neuilly-les-Dijon, 2011, p. 49.

théâtre le lieu de la parole, c'est-à-dire le lieu du texte, le lieu de l'écriture.⁶⁴⁸

Ce langage si construit révèle aussi la présence de l'auteur dans le texte au niveau linguistique. La présence de l'auteur se révèle, en outre, dans le personnage de Pierre, qui – à côté de Louis – est un autre Fils Prodigue. C'est toujours l'intellectuel qui se trouve à faire face à la société contemporaine, isolé par rapport aux autres.

Dans la pièce, c'est le langage lui-même, à l'instar d'un véritable personnage, qui donne aux protagonistes la possibilité de faire progresser la pièce, de donner des idées nouvelles afin de faire avancer la construction dramatique. Par exemple, dans *Derniers remords avant l'oubli*, il y a une longue discussion à partir du mot « taciturne » attribué à Pierre. Ce mot donne aux personnages le prétexte pour discuter et pour faire progresser la tension dramatique de la pièce :

HELENE. – Tu as toujours été un homme taciturne. [...]

Taciturne ce n'est pas un défaut, c'est un défaut ? Paul ? Ce n'est pas un défaut, je connais des tas de gens charmants tout à fait taciturnes, et pourtant fréquentables... Oh, et puis, qu'est-ce que cela fait ?... Taciturne, c'est un trait de caractère, je ne veux pas t'ennuyer, j'ai toujours entendu dire cela, partout – Paul ?, tu n'es d'accord avec moi ? – à la radio, la télévision, au cinéma, les romans russes, taciturne c'est un trait de la personnalité.⁶⁴⁹

Une autre caractéristique linguistique significative de cette œuvre, est l'emploi de formules de politesse, utilisées souvent par les personnages. Ces formules, que nous avons analysées dans les parties précédentes, à côté des incertitudes, des pauses et des fautes, expriment le malaise des personnages et leur distanciation. De manière plus spécifique, dans *Derniers remords avant l'oubli*, nous

⁶⁴⁸ *Ivi*, p. 75.

⁶⁴⁹ Lagarce J.-L., *Théâtre complet vol. III*, op. cit., p. 19.

pouvons remarquer que ces formes de politesse sont présentes dans la partie initiale et dans la partie finale de la pièce, donnant aussi lieu à la présence du comique dans la pièce. Comme nous l'avons souligné dans le chapitre précédent, cette typologie de comique se manifeste de manière plus évidente dans les mises en scènes au théâtre, à travers les gestes et les mouvements des acteurs⁶⁵⁰. Le comique peut dériver aussi d'une dimension sociale de la représentation, parce que les spectateurs se reconnaissent dans l'embarras mis en scène par les acteurs. Il va sans dire que cet effet comique est amplifié par les traits typiques de l'écriture lagarcienne : l'épanorthose, les corrections, les répétitions, et d'autres encore.

Au-delà des questions formelles, *Derniers remords avant l'oubli*, on révèle l'importante à l'intérieur de notre analyse de la dimension sociale de la pièce lagarcienne notamment pour le thème du conflit entre générations. Dans le texte, il est évident que les trois protagonistes ont partagé des idéaux de gauche, mais qu'ils les ont désormais perdus. Pierre, Paul et Hélène appartiennent de façon évidente à la génération qui a vécu en tant que protagoniste les années Soixante-huit. Il s'agit de la même génération que nous avons citée plusieurs fois et qui est mentionnée dans d'autres pièces, telles que *Les Prétendants*. Le but de l'auteur est celui de mettre en relief l'échec de cette génération et le danger qu'elle représente par la génération suivante. Tous les idéaux politiques et culturels partagés par les protagonistes semblent désormais disparus : ils ont laissé la place à l'égoïsme et à la désillusion. C'est le personnage de Lise, la fille de Hélène et Antoine, qui dans la pièce mettra en évidence l'échec de cette génération et qui soulignera, en outre, la distance entre la génération des protagonistes et la nouvelle génération.

Dans une optique narrative, le personnage de Lise est fonctionnel afin de regarder de plus près les trois protagonistes. Chacun d'eux reste en fait tout seul avec elle au moins une fois dans la pièce. À cette occasion, ils essaient de faire bonne impression sur elle. Le regard de Lise sur l'adulte en question devient ainsi le regard d'une génération, et par conséquent le jugement, sur la précédente. Dans un monologue, Lise nous présente une description lucide des trois adultes :

⁶⁵⁰ Vantine P., « *Riez, riez, vous penserez plus tard !* : le comique et le métacomique de Jean-Luc Lagarce », in AA.VV., *Problématiques d'une œuvre*, op. cit.

LISE. – Ils ont un peu tout fait: ils sont assez représentatifs, famille de la bourgeoisie naissante provinciale et commerçante, Poitiers, Dijon, Rouen, le triangle terrible, études larvaires, revendications diverses postadolescentes, montée vers la capitale, tentatives artistiques, littérature allemande et cinéma quart-monde, revendications multiples préadultes, fuite de la capitale, descente, l'air-pur, «la vraie vie», alternatives artisanales, mauve et rose tyrien, le bonheur, le paradis, cette maison-ci, puis éclatement encore, chacun pour soi, naissance de la première jolie fillette, abandon définitif du doux temps de la jeunesse, bibliothèque payable à tempérament, table rase, avocat-crevette, rétrospective Antonioni sur les lieux mêmes du crime.⁶⁵¹

Même dans le métier qu'elle veut choisir, elle montre une attitude pratique, qui se heurte à l'attitude des trois protagonistes. Lise veut, en fait, travailler dans le monde de la communication et de la publicité :

LISE. – J'ai dix-sept ainsi. Pas caricaturale du tout. Je me destine – du mot destin, destinée – je me destine aux métiers de la communication, logique. Bilingue, une année ou deux aux Etats-Unis (j'aurais pu dire « les states » et je ne l'ai pas fait), bilingue et moderne, Schnitzler en édition de poche, cheveux courts et photos noir et blanc.⁶⁵²

Comme le souligne Jongy, elle s'oppose à l'intellectualisme des adultes et préfère « la surface sans fond, transparente, de la publicité »⁶⁵³. Quand elle entre en relation avec Pierre, Paul et Hélène elle demande toujours si elle peut être utile à

⁶⁵¹ Lagarce J.-L., *Théâtre complet vol. III*, op. cit., p. 28.

⁶⁵² *Ibid.*

⁶⁵³ Jongy B., (dir.), *Les petites tragédies de Jean-Luc Lagarce*, op. cit., p. 11.

quelque chose ou « Vous souhaitez mon avis sur un point précis ? »⁶⁵⁴. C'est toutefois la partie finale de la pièce qui nous confirme ce décalage entre les deux générations et entre Lise et les protagonistes. Après le départ d'Hélène, sans dire au revoir, Pierre demande à Lise de lui donner un message. Cette dernière toutefois se refusera et sa réplique sera la dernière ligne de l'œuvre : « Je ne lui dirai rien du tout. Si vous avez quelque chose à lui dire, vous lui direz vous-même »⁶⁵⁵.

Derniers remords avant l'oubli devient ainsi une pièce clé dans l'évolution dramaturgique de Lagarce. Dans ce texte, l'auteur met en relief l'actualité de son temps et notamment la crise générationnelle de ce temps. Il s'agit de l'une des rares pièces qui se placent ouvertement dans l'actualité. Même si la critique a toujours considéré Lagarce comme un auteur détaché de la réalité, qui place ces pièces dans une dimension atemporelle, ce texte nous confirme l'existence d'une véritable dimension sociale dans la dramaturgie de Lagarce. L'écriture de Lagarce représente ainsi, dans *Derniers remords avant l'oubli*, aussi bien la voix d'une génération bien précise qu'une identité lucide et toujours revendiquée. La génération de Lise, tout comme la génération de Spater, est la génération de tous ceux qui se sont retrouvés sans héritage.

3.2. L'épidémie comme virus social

Parmi les déclinaisons les plus significatives de la dimension sociale de l'œuvre de Lagarce, il y a le noyau qui se rattache à la question de la maladie et de la mort. Dans la plupart des cas, ces thèmes ont été liés par la critique à la biographie de Lagarce, mais le lien entre œuvre et biographie de l'auteur n'est pas si immédiat. Il y a, par exemple, une œuvre où la maladie est au cœur de la pièce, à partir du titre. Il s'agit de *Vagues souvenirs de l'année de la peste* qui révèle son rapport de filiation avec des auteurs tels que Defoe, Camus et Artaud. Dans cette œuvre, en fait, la peste sera présente comme maladie au sens propre, mais aussi et surtout au sens figuré.

⁶⁵⁴ Lagarce J.-L., *Théâtre complet vol. III*, op. cit., p. 41.

⁶⁵⁵ *Ivi*, p. 53.

Considérée comme un véritable virus social, la peste de Lagarcie deviendra – comme dans le cas de Camus – une métaphore vis à vis de l'inévitable destruction du monde.

3.2.1. Le lien avec Defoe, Camus et Artaud : *Vagues souvenirs de l'année de la peste*

Vagues souvenirs de l'année de la peste a été publiée pour la première fois en 1983 sous forme de tapuscrit par le Théâtre Ouvert de Paris. Elle a été enregistrée par France Culture en 1983 et créée, la même année, au centre dramatique national de Besançon, dans une mise en scène de l'auteur⁶⁵⁶.

Il s'agit d'une œuvre ouvertement inspirée au *Journal de l'Année de la peste* de Daniel Defoe où les éléments qui se lient à l'auteur anglais sont bien évidemment nombreux. Tout d'abord, dans la présentation des personnages nous trouvons le premier personnage qui est nommé : « L'HOMME (Daniel Defoe ?) ». Ensuite, il y a un autre personnage qui s'appelle « ROBINSON KREUTZNAER » rappelant le protagoniste du roman *Robinson Crusoé*, Madame et Monsieur Forster, La Jeune Femme, la Nourrice, La Fillette et Molly. Dans la didascalie initiale, l'auteur précise :

La Jeune Femme attend un enfant. La Fillette peut difficilement, pour diverses raisons, marcher seule...

*Ils arriveront les uns après les autres. L'Homme est seul, Madame Forster, Monsieur Forster et la Jeune Femme sont ensemble, Robinson Kreutznaer est seul, Molly également, la Nourrice et la Fillette sont ensemble.*⁶⁵⁷

C'est ainsi que dans cette pièce l'intertextualité typique de l'écriture lagarcienne en est bien évidente. Le personnage de Robinson parle toujours de son désir de voyager et de découvrir le monde et cela est important parce qu'il introduit

⁶⁵⁶ Cf. Lagarce J.-L., *Théâtre complet vol. II*, op. cit.

⁶⁵⁷ *Ivi*, p. 12.

la thématique de l'étranger. Cette dernière se lie en fait à la xénophobie manifeste des autres personnages qui, tout au long du drame, se montrent concernés et inquiets en lui demandant toujours son origine. C'est le personnage lui-même qui le souligne dans l'œuvre :

ROBINSON KREUTZNAER. – Évidemment... souvent on me demande... on me tient à distance, on ne veut pas que je m'approche : je peux être malade et paraître en bonne santé... je peux vouloir donner la maladie à tout le campement... On dit cela : il y a des gens qui sont malades et qui ont encore la force de marcher... [...] ou bien encore, je peux être atteint de la peste et ne pas le savoir... On me demande... les gens me demandent souvent cela... on me demande : « Kreutzner, c'est votre véritable nom ?... » « Kreutzner, ce n'est pas votre véritable nom ?... » « Kreutzner, si vous voulez mon opinion... Kreutzner, ce n'est pas un nom anglais, pas que je sache... jamais entendu... un patronyme anglais... ».⁶⁵⁸

C'est pour cette raison que l'on peut parler, dans ce cas aussi, d'un texte social et politique, où l'auteur présente une véritable critique au monde bourgeois et conservateur. À côté de cette thématique, il y a une critique féroce et constante au capitalisme et à l'argent, déjà présente dans les pièces précédentes.

La trame de *Vagues souvenirs de l'année de la peste* n'est pas facile à comprendre, puisqu'il n'y a pas de construction collective de l'histoire ou des véritables récits construits par les personnages. Il nous semble plutôt de lire des monologues intérieurs des personnages proches au *stream of consciousness* typique du roman postmoderne auquel Lagarce est particulièrement lié. Le contexte narratif de l'œuvre – suggéré aussi par le titre – est une épidémie de peste. Comme nous le verrons tout de suite après, cette épidémie sera aussi une allégorie nécessaire à décrire la contemporanéité.

⁶⁵⁸ *Ivi*, p. 22.

Le personnage nommé « L'HOMME » ouvre la pièce avec un monologue, en prenant le rôle de narrateur principal. En effet, il essaie de donner un contexte spatial et temporel à l'œuvre :

L'HOMME. – De nous, il ne reste pas grand-chose... presque rien, quelques mots... des fragments... et puis aussi, les objets auxquels nous tenions tant, et la vie encore... À la fin de cette année-là... nous devions déjà être au beau milieu du mois d'octobre... ou même, au milieu du mois de novembre... l'automne... il pleuvait, la pluie et le vent [...] nous pouvions entendre que dans la ville de Londres, la peste avait achevé son œuvre... Nous commençons à oser nous réjouir de cela et personne ne s'inquiétait encore... plus qu'il n'est nécessaire en pareil cas... de savoir si l'épidémie cessait le plus naturellement du monde, par lassitude de la mort... ou par manque de victime... foute de combattants se livrant à elle...⁶⁵⁹

À partir de ce moment, le lecteur pourrait lire la pièce sans regarder le nom des personnages. Encore une fois, il n'y a pas une véritable caractérisation des personnages ou des distinctions dans les caractères. Ce qui en résulte c'est que l'échange entre les protagonistes n'est jamais un échange communicatif. En accord avec Sermon, la question de la (non)caractérisation des personnages se lie aussi à la disparition progressive de la forme dialogique. Les personnages ne sont plus porteurs d'une parole, mais au contraire ils sont portés par la parole. Le dialogue, dans la mesure où on peut l'appeler ainsi, « se construit en marge, à rebours, aux dépens des locuteurs, dont l'individualité et l'autonomie tendent simultanément à s'infirmer »⁶⁶⁰. Ainsi comme le souligne Sermon :

⁶⁵⁹ *Ivi*, p. 13.

⁶⁶⁰ Sermon J., « Le dialogue aux énonciateurs incertains », dans Ryngaert J.-P., *Nouveaux territoires du dialogue*, op. cit., p. 32.

Placés dans l'entre-deux équivoque du temps du drame et de celui de son énonciation, de sa représentation ici et maintenant, les personnages, aux limites instables du récit, n'ont finalement d'autre statut que celui que leur confère, provisoirement, plus ou moins furtivement, la parole qui les met en scène autant qu'ils la mettent en scène. Les figures lagarcviennes adviennent en informant sous les yeux du spectateur les paysages contrastés de leur imaginaire dramatique, qu'elles règlent en temps réel et en personne, réajustent régulièrement, dans un va-et-vient constant entre imagination et souvenir, faits présents et passés, avérés ou supposés. La parole ne construit rien d'autre que cet espace de probabilités et cette réalité instable-là ; c'est un trouble profondément contemporain, et essentiellement théâtral.⁶⁶¹

D'un point de vue proprement formel, il s'agit de la première pièce de Lagarce où il est possible de repérer, de manière homogène, l'emploi des trois points de suspensions entre parenthèses – (...) – qui, d'une certaine manière semblent utiles pour diviser les scènes ou les parties de la pièce. Cette division semble aussi aller dans la direction d'une écriture hybride telle quelle l'écriture lagarcienne de sa maturité dramaturgique. À ce propos, Jean-Pierre Sarrazac a beaucoup parlé de cet élément rhétorique indispensable pour comprendre l'univers poétique de Lagarce. À partir de *Vagues souvenirs de l'année de la peste* (1982), ces points de suspensions vont s'imposer en tant que chiffre stylistique de l'auteur.

C'en est fini de l'enchaînement chronologique et causal, de la concaténation des actions et des répliques : Lagarce sème nonchalamment ses (...) à travers la pièce et, ainsi, sans tapage, il brise la syntaxe dramatique et impose le savant désordre de la parataxe. [...] Écrivain-rhapsode par excellence, Lagarce [...] pratique la vivisection dans la chair

⁶⁶¹ *Ivi*, p. 78.

du drame. Il coupe et découpe, puis recoud (rhaptein, en grec ancien, signifie coudre).⁶⁶²

C'est ainsi que les coupures sont visibles et sont graphiquement représentées par ces points de suspensions. Ces derniers ne marquent une progression dans l'action du drame, mais une simple succession.

La profonde originalité des pièces de Lagarce tient pour une large part, à cette continuité-discontinuité introduite par des (...) qui sont autant de gestes par lesquels l'écrivain-rhapsode en découd avec le corps du drame. Incontestablement, la dramaturgie de Lagarce est œuvre de montage. [...] Le dramaturge coupe et monte dans le vif de la relation langagière entre les personnages. Entre deux (...), il n'y a pas à proprement parler de « scène ». L'auteur déconstruit la pièce en commençant par la scène.⁶⁶³

Sarrazac introduit ici un concept très intéressant. Nous l'avons déjà indiqué avec le mot « rapsodie » concernant l'alternance d'un rythme particulier qui, dans le cas de Lagarce, est rythmé par l'alternance de monologues et de dialogues. Comme nous avons eu l'occasion de l'anticiper dans la deuxième partie, il s'agit d'un processus de montage, qui permet à l'écrivain de couper et découper les parties de la pièce : ces coupures sont signalées par les trois points de suspension entre parenthèses. Il est bien évident que cette rapsodie engendre des conséquences sur la structure du drame traditionnel qui en est complètement bouleversé, surtout en ce qui concerne le dialogue. Le dialogue est à la base de la dramaturgie traditionnelle : Lagarce la réinvente d'une façon tout à fait originale. À travers cette alternance de dialogues et de monologues, il y aussi une alternance de présent et passé. L'histoire présentée semble ainsi toujours être une narration des personnages, dans le présent, au passé. C'est pour cette raison que le sens du discours est, en définitive, difficile à

⁶⁶² Sarrazac J.-P., *Jean-Luc Lagarce, le sens de l'humain*, op. cit., p. 5.

⁶⁶³ *Ivi*, p. 6.

comprendre et à suivre. En outre, la compréhension est difficile à cause de l'emploi de la figure de style de l'épanorthose qui devient de plus en plus prépondérante dans les pièces de Lagarce. Les monologues des protagonistes se caractérisent ainsi par des interruptions, des corrections, des pauses qui interrompent toujours la logique du discours, comme par exemple dans l'extrait suivant :

MADAME FORSTER. – En nous enfuyant... Oui, c'est là que nous étions restés... en nous enfuyant... il était grand temps, maintenant... Monsieur Forster et moi... parce que tout de même, c'est bien de nous dont il s'agit... Monsieur Forster et moi, nous avions dans l'idée... Monsieur Forster surtout, je le confesse volontiers, d'autant plus volontiers que, en d'autres circonstances, pour d'autres décisions... d'autres décisions qui relèvent alors plus de ma compétence... c'est moi, en général, qui ai l'idée... je n'en tire pas vanité, toutefois, ce n'est pas ce que je veux dire, cela m'est bien égal... Donc Monsieur Foster et moi, nous avions dans l'idée d'échapper à cette épouvantable calamité. Oui évidemment. Mais aussi, rien ne nous encourageait à supposer que nous trouverions les mêmes difficultés, ailleurs... loin de la ville de Londres... Ville, comment dire ?... « Ville charmante, au demeurant »...⁶⁶⁴

Nous pouvons bien voir que le monologue est construit par interruptions, pauses et corrections qui nous transmettent une idée d'incertitude, influençant ainsi notre compréhension. De plus, on entrevoit ici la volonté de Lagarce de mettre en évidence l'oralité du langage et des « mots parlées »⁶⁶⁵ auxquels il s'est toujours intéressé au long de sa carrière d'écrivain de théâtre. Il est en fait possible de repérer ici ce que Larthomas a défini « langage surpris » :

⁶⁶⁴ Lagarce J.-L., *Théâtre complet vol. II*, op. cit., p. 37.

⁶⁶⁵ Lagarce J.-L., « Vivre le théâtre et sa vie », dans Dobzynski C. (dir.), *Jean-Luc Lagarce*, op. cit., p. 197.

Tout se passe comme si le spectateur surprenait une série de dialogues, de la même façon apparemment que nous pouvons surprendre et écouter des propos échangés sans qu'on s'aperçoive de notre présence.⁶⁶⁶

Cette conception de l'oralité, la volonté de donner l'impression de la naturalité du langage est constante tout au long de la pièce, mais aussi dans toutes les œuvres de Lagarce. Parmi d'autres, nous citons, par exemple, le monologue de La Nourrice :

LA NOURRICE – Mesdames et Messieurs, nous marchons moins vite que vous... Nous arrivons, le plus souvent... pour diverses raisons, nous arrivons, le plus souvent, les dernières... Cela est une chose. Mais nous souhaiterions... Nous émettons le souhait, cette enfant et moi d'obtenir de vous... à défaut d'une quelconque sympathie, nous le comprenons très bien : les circonstances ne s'y prêtent guère... au moins... et nous nous en contenterions... au moins, un peu de place à vos côtés... Ce campement, en quelque sorte, si on y réfléchit, ce campement est aussi notre campement, celui où nous entendions passer la nuit... À plus forte raison, on s'en doute... et ce n'est pas que nous le fassions remarquer de gaieté de cœur... À plus forte raison, cette nuit tout particulièrement, il serait bon de nous accueillir avec plus d'empressement, puisque, à ce qu'on dit, ce doit être la dernière que chacun d'entre nous passera loin de la ville de Londres...⁶⁶⁷

Cette langue contribue, selon Ryngaert, à renouveler le dialogue dramatique du XXème siècle. Le critique met en évidence en fait dans le processus de reproduction de la langue orale l'une des clés principales apte à renouveler la mise en

⁶⁶⁶ Larthomas P., *Le langage dramatique : sa nature, ses procèdes*, op. cit., p. 436.

⁶⁶⁷ Lagarce J.-L., *Théâtre complet vol. II*, op. cit., p. 30.

scène contemporaine. Pour Ryngaert, Lagarce devient le porte-parole de ce renouvellement :

Dans une autre configuration, les personnages de Jean-Luc Lagarce font un usage si scrupuleux des rituels de politesse et des règles de prise de parole qu'ils n'avancent qu'avec une extrême lenteur, constamment occupés à se corriger et à améliorer ce qu'ils viennent d'avancer. L'infinie précaution règle alors leurs échanges et occupe une bonne partie du terrain des relations humaines.⁶⁶⁸

Bien que l'oralité représente une composante importante dans la dramaturgie lagarcienne, il semble que le dramaturge tente aussi de préserver la partie plus élitaire de la langue : la langue littéraire. Ce qui est évident au locuteur français, lorsqu'il écoute ou qu'il lit les pièces de Lagarce, c'est l'écart avec la langue parlée. Même si cette langue est très proche de l'oralité, il y a toujours des éléments rhétoriques, des mots choisis, qui la rendent aussi littéraire. Ce mélange se manifeste par exemple à travers l'emploi du passé simple, qui se cache dans la langue orale des personnages. Le résultat est une hybridation linguistique originale qui s'entremêle à l'hybridation générique. À propos de l'emploi du passé simple, Larthomas souligne :

L'auteur dramatique [...] il peut, au nom d'un certain réalisme, interdire à ses personnages l'emploi du passé simple ; ou le réservier pour des emplois bien déterminés ; ou, comme le fait Giraudoux, l'employer de propos délibéré, en défendant [...] le théâtre littéraire. Un choix s'impose de même en ce qui concerne d'autres formes grammaticales, ou encore le lexique. Et chaque fois il est théoriquement possible de mesurer l'écart entre la langue parlée et la langue écrite et d'étudier la solution de compromis qu'a choisie l'auteur. [...] il peut tirer certains effets de cette

⁶⁶⁸ Ryngaert J.-P., « Dialogue et conversation », dans Ryngaert J.-P., *Nouveaux territoires du dialogue*, op. cit., p. 20

improvisation imparfaite qu'est tout langage parlé ; il peut au contraire, par une sorte de convention, faire parler ses personnages sans fautes et sans lapsus.⁶⁶⁹

Lagarce semble bien représenter aussi, dans ces pièces, cette alternance entre langue orale et écrite. Si d'un côté cette alternance nous transmet une idée de vraisemblance, de l'autre côté, elle nous donne l'impression d'un langage artificiel et construit par l'auteur. Cette spécificité, toujours selon Ryngaert⁶⁷⁰, se marie bien avec l'élément méta-théâtral de la dramaturgie lagarcienne où les personnages alternent réalité et fiction.

C'est dans le milieu entre la réalité et la fiction que l'histoire des personnages se déroule. Chaque personnage, de façon presque totalement indépendante, raconte en fait son point de vue sur la peste à Londres. Chacun d'eux vit dans ce qu'il raconte et non en relation avec les autres personnages. Ce dernier point est fondamental pour comprendre la dimension sociale de la pièce, où les protagonistes errent au bord de la ville, en attendant que l'épidémie soit terminée pour rentrer dans la capitale. À partir des récits des personnages, la portée métaphorique de la pièce ressort ainsi progressivement et nous rappelle un autre texte de Lagarce – *Carthage, encore* – que nous analyserons dans les prochains paragraphes. En plein milieu d'une épidémie de peste un groupe de personnes se retrouve ensemble. Ils semblent toutefois incapables de vivre ensemble, de coopérer et de s'entraider pour faire face à cette situation. Leurs relations sont dominées par l'égoïsme et l'individualisme. Cela se reflète dans l'absence de dialogue et dans la prédominance de monologues. Chacun porte en soi la peste et l'espoir de l'éradiquer est lointain. Cette dimension du texte nous conduit à *La Peste* de Camus qui, encore une fois, comme dans le cas de *Noce*, représente l'une des sources littéraires les plus importantes pour Lagarce. L'épidémie de cette œuvre nous rappelle en fait l'épidémie d'Oran, qui frappe non seulement la ville mais le monde entier. Si dans le cas de Camus, la peste devient un symbole du nazisme, il est aussi vrai qu'elle se configure en tant que métaphore de

⁶⁶⁹ Larthomas P., *Le langage dramatique : sa nature, ses procédés*, op. cit., pp. 27-28.

⁶⁷⁰ Ryngaert J.-P., « Dialogue et conversation », dans Ryngaert J.-P., *Nouveaux territoires du dialogue*, op. cit., p. 20.

l'existence en général et de l'impossibilité pour les individus de sortir de cette condition, parce que « le bacille de la peste ne meurt ni ne disparaît jamais »⁶⁷¹. De plus, dans le texte lagarcien, la peste n'est qu'un prétexte pour faire ressortir la cruauté des individus. Le concept de la peste nous conduit aussi à la théorisation de Artaud et de son « Théâtre de la peste » :

Le théâtre comme la peste est à l'image de ce carnage, de cette essentielle séparation. Il dénoue des conflits, il dégage des forces, il déclenche des possibilités, et si ces possibilités et ces forces sont noires, c'est la faute non pas de la peste ou du théâtre, mais de la vie.⁶⁷²

Dans le cas de Lagarce, la critique au cœur de l'œuvre est adressée à la classe bourgeoise et dominante dans la société capitaliste de l'époque au même titre que la société bourgeoise critiquée par Defoe dans ses œuvres au XXVIIIème siècle. Les personnages les plus âgés – Monsieur et Madame Forster – sont, dans le texte, les porteurs de la mentalité bourgeoise critiquée par Lagarce :

MONSIEUR FORSTER. – L'Angleterre était à l'abri de toute épidémie, quelle qu'elle soit. Tout le monde sait cela, et les habitants de l'Angleterre, par définition, le savaient plus encore que tous les autres... [...] Jamais une quelconque épidémie, quelle qu'elle soit et quelle qu'elle puisse être, jamais une quelconque épidémie ne pouvait, n'aurait pu les atteindre... [...] Pas un habitant de la ville de Londres n'aurait eu la peste de sa propre initiative ! [...]

MADAME FORSTER. – [...] En n'ouvrant pas le territoire national... parce que tout de même... tout de même, c'est de cela dont il s'agit... en n'ouvrant pas le territoire national à

⁶⁷¹ Camus A., *La Peste* [1947], Gallimard, Paris, 1972, p. 279.

⁶⁷² Artaud A., *Le théâtre et son double*, op. cit., p. 32.

tous les vents de la contagion étrangère, et en refermant la ville de Londres sur la pureté de son air, nous aurions pu... et quand je dis « nous », je sais ce que cela sous-entend... nous aurions pu éviter des malheurs aux victimes et à leurs parents...⁶⁷³

Les mêmes personnages déclarent qu'après l'épidémie ils reprendront leur vie caractérisée par de nombreux priviléges auxquels ils ne veulent pas renoncer. Cela est mis en évidence par Madame Forster qui souligne :

MADAME FORSTER. – [...] soyons optimistes : nous sommes déjà revenus... Quand ferons-nous à nouveau notre entrée dans la ville de Londres, nous reprendrons notre rang, les affaires qui étaient les nôtres avant cette histoire, cette sale histoire... Nous n'avons rien à nous reprocher, et nous n'avons de comptes à rendre à personne.⁶⁷⁴

Dans les monologues des personnages, il y a en outre des références fréquentes à la propriété, aux biens matériels et à l'argent qui reflètent une attitude capitaliste à la base des comportements des protagonistes :

LA JEUNE FEMME. – Les pauvres en général, à des rares exceptions... ils étaient nombreux, trop nombreux diront certains, dans la ville de Londres... les pauvres ne réussirent pas à s'enfuir... Ils restèrent à leur place, cherchant à faire rapidement fortune et priant Dieu d'avoir la délicate amabilité de les épargner... Les riches, c'était alors une tradition bien établie, les riches les faisaient vivre de larges et substantielles aumônes... Ayant été abandonnés et sans autre ressource que les vertus fort peu lucratives de la prière, on peut louer la Providence, entre autres, de les avoir

⁶⁷³ Lagarce J.-L., *Théâtre complet vol. II*, op. cit., pp. 26-28.

⁶⁷⁴ *Ivi*, p. 19.

généreusement décimés : si Dieu avait la faiblesse d'exaucer leurs vœux, ils auraient succombé à la faim, un peu plus tard et d'une façon un peu moins spectaculaire.⁶⁷⁵

C'est au personnage de L'Homme que, dans les dernières lignes de la pièce, l'auteur confie un appel au socialisme, en rappelant à tous les lecteurs et spectateurs les principes d'humanité et de solidarité :

L'HOMME. – [...] ... ne peut-on envisager un partage équitable de nos biens, des rares marchandises que nous avons pu sauver de la catastrophe ? Ne peut-on envisager, tous ensemble, une communion véritable, dans un repos de claire de lune ?... Je ne sais pas... Vous n'allez pas manger, mademoiselle, alors que d'autres... des enfants... ont faim ?...⁶⁷⁶

La réplique finale ne laisse toutefois pas de place pour l'espoir. En récupérant la dimension méta-théâtrale de sa dramaturgie, Lagarce achève l'œuvre avec son pessimisme. Après que les lumières se sont éteintes, La Fillette ferme la pièce : « Ensuite... je n'en suis pas certaine... je crois qu'ils s'endorment, ou bien ils se battent et s'entretuent »⁶⁷⁷.

3.3. Allégories d'un monde en crise

La destruction inévitable envisagée avec la maladie se concrétise chez Lagarce dans l'une des pièces peut-être plus sous-estimées de la production de l'auteur. Le même contexte de *Vagues souvenirs de l'année de la peste* se présentait déjà, et avec plus de force, dans une pièce précédente. C'est en fait avec *Carthage, encore* que le

⁶⁷⁵ *Ivi*, p. 42.

⁶⁷⁶ *Ivi*, p. 48.

⁶⁷⁷ *Ivi*, p. 49.

dramaturge français peint le portrait le plus fidèle de la société contemporaine, le plus impitoyable. C'est dans cette pièce que, à notre avis, la dramaturgie lagarcienne trouve sa dernière synthèse : dans une œuvre qui contient l'idée de destruction à partir de son titre. Les différences sociales, présentées, dénoncées et examinées par l'auteur dans les œuvres que nous avons étudiées plus tôt, semblent s'effriter définitivement et pour tous face à la possibilité de la mort. Ainsi seuls les individus peuvent faire la différence, faire bouger les choses. Ils tenteront, mais ils échoueront.

En outre, les aspects narratifs et formels les plus significatifs de la dramaturgie en question trouveront ici une signification particulière par rapport à d'autres œuvres de la tradition italienne, française, russe mais aussi de l'Antiquité. L'intertextualité lagarcienne trouve sa meilleure expression dans la connexion directe ou indirecte avec d'autres œuvres qui proposent les mêmes thématiques. Le choix de Lagarce de rendre hommage à ces auteurs et à ces œuvres est aussi fondamental pour comprendre la position de l'auteur par rapport à des questions sociales et politiques de son temps. En choisissant d'être à côté d'écrivains tels que Boccace ou Sartre, l'auteur montre toute sa volonté de se placer au centre de la discussion sur l'actualité de son époque.

3.3.1. La métaphore de la destruction : *Carthage, encore*⁶⁷⁸

Écrite en 1980, *Carthage, encore* est une œuvre presque inconnue et apparemment étrangère à la dramaturgie lagarcienne. La trame est simple : au milieu d'une catastrophe, quatre jeunes – deux femmes et deux hommes – se trouvent dans une cathédrale envahie peu à peu par le sable et, au lieu de chercher une voie d'issue, ils passent leur temps à se raconter des histoires. Toute la pièce est construite autour des monologues des protagonistes qui donnent vie à des micro-récits, se déroulant à l'intérieur d'un récit-cadre.

⁶⁷⁸ Les réflexions proposées dans ces derniers chapitres sont en partie tirée d'une étude publiée dans la revue TRANS – Revue de littérature générale et comparée où j'ai analysé la figure de style de l'anomalie dans le théâtre contemporain et, en particulier, dans la dramaturgie de Jean-Luc Lagarce (Voir : Bivona A., *La figure de style de l'anomalie et ses caractéristiques dans le théâtre du XXème siècle*, « TRANS- » [En ligne], 26 | 2021. URL : <http://journals.openedition.org/trans/4273>).

Sa dimension onirique et visionnaire, les discours utopiques de ses personnages inscrivent la pièce dans une dimension différente par rapport au répertoire de l'écrivain où, pour la première fois, apparaît une tentative de changement politique ou social, à travers une véritable critique à la contemporanéité.

Entre antiquité et modernité, le contexte de *Carthage, encore* est le premier élément narratif « anomal » auquel l'on doit se confronter. À l'aide de l'extrême puissance créative de la littérature, Jean-Luc Lagarce met en œuvre un formidable brouillage temporel, qui bouleverse la linéarité des événements connus par le lecteur. Par quels moyens le contexte devient-il le premier outil du dramaturge pour engager sa réflexion ?

Tout d'abord, le titre de la pièce nous donne des informations sur le lieu de l'action : le toponyme « Carthage » fait, sans aucun doute, référence à l'ancienne cité romaine, située en Afrique du nord, à Tunis. De nombreux éléments narratifs et lexicaux disséminés dans le texte nous le confirment. Nous citons notamment « le vent chaud dans la cime des peupliers qui ne demandent qu'à plier »⁶⁷⁹, qui nous rappelle le Sirocco soufflant sur l'Afrique du Nord et le sud de la mer Méditerranée, mais aussi la célèbre bataille de Carthage. Cette dernière est évoquée de manière plus explicite tout de suite après : « La mer, elle aussi, est recouverte d'un flot sirupeux et collant »⁶⁸⁰, qui renvoie au sang des morts en bataille. En outre, l'histoire se déroule dans une cathédrale, qui peut-être la cathédrale de Saint-Louis de Carthage, bâtie entre 1884 et 1890, et connue aujourd'hui sous le nom d'Acropolium.

L'adverbe de temps « encore », faisant partie du titre après le syntagme nominal, nous signale une première ambiguïté : « encore » implique la persistance d'un état ou la répétition d'une action. Le déictique temporel renvoie à la contemporanéité du lecteur, qui doit faire face à une anomalie chronologique et rétablir l'ordre des événements. L'histoire de Carthage se répète. L'ancre dans la modernité est immédiat dans le texte puisque l'auteur introduit, en effet, une sorte de narrateur hors du commun, dans ce que l'on peut définir comme le Prologue de la pièce :

⁶⁷⁹ Lagarce J.-L., *Théâtre complet* vol. I, op. cit., p. 55.

⁶⁸⁰ *Ibid.*

LA RADIO. – … et de plus, il fait beau. Ailleurs, l’herbe n’est pas plus verte, le ciel n’est pas plus bleu. Dans les champs de plastique, courent sans fin les enfants ivres de bonheur condensé et obligatoire, qui foulent de leurs pieds agiles les romantiques fleurs artificielles. Et sur la fantastique et merveilleuse route de béton, arrive à grands pas la jeunesse pure de demain⁶⁸¹.

Tel est l’incipit de la pièce où un instrument de modernité, se présentant comme une voix-off cinématographique, transpose rapidement l’histoire à notre époque. La coïncidence, presque prophétique, entre le destin de Carthage et la contemporanéité du lecteur, soulignée par le brouillage temporel, devient ainsi le premier dispositif narratif employé par l’auteur pour engager une réflexion critique sur l’actualité. Mais, il y a plus que cela. L’ancrage dans la modernité est confirmé et renversé à la page suivante, lorsque le personnage de La Deuxième Femme annonce : « …et nous prendrons le train, l’avion peut-être »⁶⁸² ou encore « les avions, les trains, et même les vélos »⁶⁸³. Ces moyens de transport sont liés à la contemporanéité mais, peu après, une autre question frappe le lecteur. La Radio fait référence à une « hirondelle mécanique »⁶⁸⁴, à des « couveuses végétales électriques »⁶⁸⁵ et à des « fleurs artificielles »⁶⁸⁶, des éléments qui n’existent pas au présent, mais qui renvoient plutôt à un futur qu’on ne connaît pas encore. Nous constatons ainsi une deuxième interruption dans la régularité de la narration, qui met en jeu non seulement le passé et le présent, mais aussi l’avenir.

Ce dernier élément nous plonge directement dans un contexte postapocalyptique typique de la science-fiction ou du genre dystopique, où les auteurs décrivent la vie après une catastrophe ayant détruit la civilisation. Nous pensons, par exemple, aux paysages des romans de Aldous Huxley, *Le Meilleur des*

⁶⁸¹ *Ivi*, p. 53.

⁶⁸² *Ivi*, p. 54.

⁶⁸³ *Ivi*, p. 55.

⁶⁸⁴ *Ivi*, p. 59.

⁶⁸⁵ *Ibid.*

⁶⁸⁶ *Ivi*, p. 53.

mondes (1932), de Katharine Burdekin, *Swastika Night* (1937) et de George Orwell, *1984* (1948). En ce sens, il nous semble que Lagarce emploie l'escamotage du contexte dystopique pour semer le doute dans l'esprit du lecteur : s'agit-il d'un monde qui ne fonctionne pas correctement ? Toutefois, cet élément dystopique n'est pas dominant dans notre texte. Contrairement aux œuvres citées, la pièce de Lagarce puise dans l'imaginaire du roman dystopique certains éléments narratifs, mais refuse une adhésion totale. Par ailleurs et toujours dans le cadre du contexte de l'œuvre, l'élément de la cathédrale et la structure de l'œuvre, avec ses micro-récits à l'intérieur d'un récit cadre, semblent lier le texte de Lagarce à une œuvre plus ancienne. Nous pensons au *Décaméron* de Giovanni Boccace, une œuvre où dix jeunes se rencontrent dans une église pour échapper à une catastrophe naturelle.

Il existe plusieurs indices dans le texte lagarcien qui laisse à penser que le *Décaméron* a pu jouer un rôle dans l'inspiration initiale de l'auteur. À travers le journal intime de Lagarce, nous savons aussi qu'il aimait la littérature italienne, surtout les œuvres les plus anciennes⁶⁸⁷. Il est sans doute probable que le modèle de Boccace soit arrivé en France à travers la réélaboration d'autres auteurs.⁶⁸⁸

Il est surtout intéressant de souligner l'emploi de l'outil narratif de la catastrophe, tant par Lagarce que par Boccace, pour masquer une critique profonde à la contemporanéité et pour remettre en discussion le fondement d'un monde qui doit être renouvelé. Les deux auteurs introduisent dans le texte un événement perturbant – la peste et une guerre –, qui oblige les personnages à s'adapter au nouveau contexte et, en même temps, à réfléchir sur le précédent. Ces personnages ont ainsi le pouvoir de décider si donner vie à un véritable changement social ou perpétuer les vieux mécanismes.

Pour soutenir cette thèse, nous citons la lecture du *Décaméron* proposée par Mario Lavagetto. S'éloignant de la lecture « constructive » de l'expérience de la brigade protagoniste, le critique italien récupère l'élément carnavalesque et corporel

⁶⁸⁷ Nous citons notamment *La Divine Comédie* de Dante Alighieri et *La Locandiera* de Carlo Goldoni (cf. Jean-Luc Lagarce, *Journal (1977-1990)*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007).

⁶⁸⁸ Nous pensons notamment à *La pitié de Dieu* de Jean Cau, où dans la cellule d'une prison sont réunis quatre hommes qui évoquent des souvenirs et racontent leurs crimes. En 1973, en outre, Jacques Lassalle adaptait sous forme de théâtre-récit le *Décaméron* de Boccace (Von Horváth Ö., *Figaro divorce. Mise en scène Jacques Lassalle 2008*, Encyclopaedia Universalis, 2016).

fortement enraciné dans le texte. En lui accordant une importance nouvelle, Lavagetto souligne que la peste représente une conjoncture favorable à « una profonda riforma dei costumi »⁶⁸⁹ et que le texte de Boccace est le « formidabile tentativo di instaurare una nuova, una diversa legalità »⁶⁹⁰. À partir d'un bouleversement de la réalité existante, l'anomalie – représentée dans ce cas par l'élément de la peste – devient ainsi l'instrument déclencheur du changement profond de la société tout entière.

Cet élément de rupture initiale est présent dans *Cartage, encore* de Jean-Luc Lagarce à travers les mêmes enjeux : dans un contexte postapocalyptique, qui place les protagonistes dans une condition extrême, le lecteur ou le spectateur est obligé de réfléchir sur les mécanismes qui règlent les relations et les interactions entre les personnages. Ces dernières se révèlent toxiques et deviennent le miroir d'une société corrompue, où la méchanceté domine sans partage la vie des êtres humains. L'introduction du risque et d'une catastrophe au début du texte devient ainsi un véritable outil narratif, qui permet à l'auteur de donner une piste à suivre pour s'orienter dans l'œuvre. Il s'agit du début d'un parcours de sens qui traverse tout le texte jusqu'à la dernière page.

Le contexte de *Carthage, encore* tire ainsi sa puissance de l'anomal. Dans le cas de Jean-Luc Lagarce, ce dernier élément s'enchevêtre avec une construction du discours original. Le français des pièces de l'auteur est une langue bizarre, anomale, qui permet au lecteur d'être en alerte. Lagarce bouleverse le rythme classique de la langue, « en travaillant à la confusion du sens propre et du sens figuré »⁶⁹¹ et, se moquant des rituels ordinaires de la parole, se moque aussi de la réalité du monde, donnant au lecteur un instrument pour le regarder sous un nouvel angle.

Comme le souligne le critique dramatique Didier Méreuze :

Dans un extraordinaire tricotage des répliques et des phrases
qui se corrigent, se reprennent, se répètent, l'écriture de
Jean-Luc Lagarce se révèle d'une virtuosité étourdissante.

⁶⁸⁹ Lavagetto M., *Oltre le usate leggi. Una lettura del Decameron*, Einaudi, Torino, 2019, p. 71.

⁶⁹⁰ *Ivi*, p. 80.

⁶⁹¹ Anaïs Bonnier, Julie Sermon (dirs.), « À propos, et *La Cantatrice chauve ?* », op. cit., p. 156.

Elle est encore plus savante, usant de tous les registres du français, en maîtrisant toutes les règles pour mieux fouiller au plus profond de la confusion des sens et des mots...⁶⁹²

Cette écriture donne ainsi naissance à une multiplication des « postures énonciatives, à l'intérieur même de la parole d'un personnage et met ainsi en mouvement la parole »⁶⁹³. Ce dernier est mis en évidence par la figure de style de l'épanorthose. Même s'ils représentent l'élément stylistique caractéristique des pièces de la maturité dramaturgique lagarcienne, ces reformulations, corrections, fautes de grammaires sont déjà évidentes dans *Carthage, encore* où les personnages parlent sans jamais se comprendre. Leurs répliques sont déconnectées, tâtonnantes, hésitantes et leur composition n'est ni claire, ni cohérente ni homogène : cela traduira en mots leur façon d'être au monde.

Cette construction devient ainsi la manifestation linguistique des anomalies – narratives et visuelles – analysées dans les paragraphes précédents. À notre avis, il s'agit d'une composante importante dans toute la pièce et, pour la souligner, l'auteur emploie un escamotage narratif intéressant à souligner : afin de mettre en évidence les discours incohérents des protagonistes, Lagarce introduit dans le texte une voix qui, par contraste, est très claire et caractérisée par une façon de parler plus classique, plus « régulière ». Il s'agit de La Radio que l'on a déjà mentionnée et à laquelle l'auteur confie l'ouverture de la pièce et aussi la description du contexte où les personnages agissent. De la même manière d'un narrateur omniscient du roman ou d'une voix-off cinématographique, La Radio fournit au spectateur-lecteur tous les éléments qui lui permettront de s'orienter dans la pièce. Elle prend la parole à chaque changement de tableau, mais aussi au début et à la fin de la pièce, accompagnée par la didascalie « Le début de la Lettre à Elise », pour introduire et conclure l'œuvre.

⁶⁹² Mérieuze D., « Jean-Luc Lagarce, une dramaturgie de la parole », *La Croix*, 23 février 2004. URL : https://www.la-croix.com/Archives/2004-02-23/Theatre-_NP_-2004-02-23-202417.

⁶⁹³ Jolly G., « En guise d'introduction : problématiques d'une œuvre », in AA. VV., *Jean-Luc Lagarce, problématiques d'une œuvre*, op. cit., p. 21.

Cette fonction narrative nous rappelle la fonction du chœur de la tragédie classique, liant l'œuvre de Lagarce à des textes plus anciens, et que son auteur connaissait très bien.

Dans le théâtre antique, le chœur représentait une sorte de « collectivité sapientiale »⁶⁹⁴ qui, en s'opposant au héros, assistait, participait et racontait le destin de l'homme. Il se présentait comme « un groupe homogène et tous les choreutes évoluaient de conserve sous la conduite du *coryphée* assisté par deux *parastates* »⁶⁹⁵. Le chœur entrait aussi en dialogue avec les spectateurs pour leur communiquer des informations sur ce qui se passait sur la scène et sur le contexte. Oscillant entre action et inaction⁶⁹⁶, il s'agissait d'un personnage à part entière.

Au fil des années, le chœur classique a progressivement disparu. Grand nombre d'auteurs modernes ont toutefois contribué à sa renaissance avec une véritable revisitation de cette composante. Dans la seconde moitié du XXème siècle, Jean-Luc Lagarce figure parmi les auteurs qui contribuent à donner une nouvelle vie au chœur : dans la pièce *Cartage, encore* il le fait par le biais de La Radio.

Cette machine de la modernité accompagne le lecteur-spectateur, lui fournissant des informations sur le cadre dans lequel s'insère le récit principal. Elle reprend aussi le fil du discours lorsque les personnages perdent tout contact avec la réalité à travers des histoires qui mêlent souvenirs et inventions. À ce propos, nous soulignons une différence substantielle entre l'énonciation de La Radio et l'énonciation des personnages. Lorsque La Radio prend la parole, la langue des protagonistes, tissée de maladresses, n'existe plus : au contraire elle est bien construite, claire et parfaite d'un point de vue syntaxique et grammatical avec une composition phrasique complète et cohérente. Enfin et surtout, la voix de La Radio masque une critique profonde à la contemporanéité, se transformant dans la voix de l'auteur lui-même. Presque prophétique, cette voix dévoile les mécanismes qui règlent les relations humaines, exhortant les générations successives à ne pas répéter les actions des protagonistes de la pièce.

⁶⁹⁴ Tessari R., *La drammaturgia da Eschilo a Goldoni*, Laterza, Bari, 1995, p. 20.

⁶⁹⁵ Carrière J., *Le chœur secondaire dans le drame grec. Sur une ressource méconnue de la scène antique*, Klincksieck, Paris, 1977, p. 1.

⁶⁹⁶ Cf. Baldry H. C., *I Greci a teatro. Spettacolo e forme della tragedia*, Laterza, Bari, 1987.

C'est ainsi que les thématiques les plus importantes, que nous avons approfondies par rapport à la dimension sociale de l'œuvre de Lagarce, semblent se réunir ici dans une pièce où les inégalités, tant sociales que générationnelles, entre les individus s'annulent devant la disparition. Et, précisément en raison de ces différences, la société se présente désormais corrompue par l'égoïsme et la volonté de prévarication sur l'autre. C'est pour cette raison que la destruction des personnages de cette dernière pièce, se révèle ainsi prophétique et surtout inévitable. La réflexion de Lagarce est contenue ainsi, à notre avis, dans la métaphore de Carthage, qui met un point final à la réflexion générale sur la société contemporaine, illustrée plus ou moins manifestement par l'auteur tout au long de sa dramaturgie.

Chapitre IV

Lagarce ou le chantre des Atrides modernes

4.1. Des issues sociales aux issues familiales

Dans les chapitres précédents nous avons examiné les thématiques des pièces de Jean-Luc Lagarce plus étroitement liées à la vie en société et à toutes les problématiques qu'elle entraîne. Progressivement, notamment vers la fin de sa vie, on remarque que l'œil du dramaturge, tout comme l'œil de la caméra, se resserre. Ainsi, à côté des issues sociales, l'auteur poursuit l'objectif de sonder la plénitude de la relation entre les êtres. Dans ce projet, la famille devient le noeud principal de ce carrefour.

Pour parler de ce gros plan sur cette relation, les critiques se réfèrent aux notions d'intime⁶⁹⁷ et d'autobiographie. Comme l'a souligné la critique⁶⁹⁸, nous

⁶⁹⁷ « L'intime se définit comme le superlatif du ‘dedans’, l’intérieur de l’intérieur, le niveau le plus profond du moi, qu’il s’agisse d’y accéder soi-même, ou d’en ouvrir l’accès à un autre (une relation intime). Le discours à la première personne est la forme par excellence de l’intime » (Sarrazac J.-P., *Poétique du drame moderne et contemporain*, op. cit., pp. 57- 58).

⁶⁹⁸ Cf. Adam-Maillet M. (dir.), *Lire un classique du XXème siècle : Jean-Luc Lagarce*, op. cit.

pouvons parler de théâtre de l'intime⁶⁹⁹, surtout si l'on considère les trois dernières pièces de l'écrivain qui ont touché le public et la critique pour leur caractère universel. Il faut souligner toutefois que, même si « il est difficile de n'établir aucun lien entre l'écrivain condamné et son héros tragique, la lecture de chacune de trois pièces confirme le parti pris littéraire »⁷⁰⁰.

Adam-Maillet identifie dans cette partie de la production lagarcienne, rapportée à l'intime, trois « rituels » spécifiques, qui correspondent à des questions déclinées à partir du même domaine thématique. Le premier est le rituel du retour, qui comprend les pièces *Retour à la citadelle* et *Juste la fin du monde*. Le lien entre ces deux textes est très fort. La première, écrite en 1984, aborde pour la première fois le thème du retour qui deviendra de plus en plus récurrent dans l'œuvre de Jean-Luc Lagarce. Il s'agit de l'histoire d'un retour en province d'un jeune homme qui est parti pendant sa jeunesse et qui maintenant est élu « Le Nouveau Gouverneur ». Le jeune doit en fait remplacer « L'Ancien Gouverneur » qui, avec « La Femme de l'Ancien Gouverneur » et à « L'intendant », représente le pouvoir destitué. On entrevoit dans cette pièce l'un des leitmotivs de la dramaturgie en question : c'est-à-dire le conflit entre générations différentes, qui conduit à une véritable opposition entre deux manières d'exister totalement différentes et deux systèmes de valeurs opposés. Le protagoniste de cette œuvre rentre chez lui, il retrouve sa famille et les liens avec son enfance. Parmi les autres personnages, on retrouve en fait « La Mère du Nouveau Gouverneur », « Le Père du Nouveau Gouverneur », « La Sœur du Nouveau Gouverneur » et « L'Ami du Nouveau Gouverneur ». La réunion ne sera toutefois pas facile, en revanche elle mettra en évidence les différentes visions du monde entre le protagoniste, ayant exploré d'autres contextes, et le reste de la famille, désormais mêlé dans les dynamiques d'une petite ville de province.

⁶⁹⁹ Selon Sarrazac, l'intime implique l'introduction de l'élément lyrique. Il est aussi associé à une vision et à une présence du monde, qui le différencie par le théâtre intimiste. « Le théâtre intime, dans l'acception strindbergienne, se situe aux antipodes de tout théâtre intimiste. Celui-ci signifie resserrement, clôture, forclusion de l'action dramatique à la sphère ou à la barrière fantasmatique de la ‘vie privée’, alors que celui-là implique une aspiration de l’extérieur, aussi bien social que cosmique, par l’intérieur, par l’espace du dedans » (Cf. Sarrazac J.-P., *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud, 2010, p. 66).

⁷⁰⁰ Cf. Adam-Maillet M. (dir.), *Lire un classique du XXème siècle : Jean-Luc Lagarce*, op. cit.

Le même sujet sera présent dans *Juste la fin du monde*, considéré par la critique le texte le plus important du « cycle du fils prodigue »⁷⁰¹. Le protagoniste, Louis, n'est rien d'autre qu'une variation du héros lagarcien – un alter ego de Lagarce qui est obligé de faire un véritable voyage en arrière. Il s'agit d'une sorte de retour aux origines strictement lié à l'amour et à la mort qui se confondent dans la douloureuse réunion entre tous les membres de la famille.

L'élément qui rassemble tous les protagonistes de ces pièces est le rôle passif qu'ils recouvrent à l'intérieur du déroulement de la pièce. En effet, ils ne contribuent jamais à l'évolution du drame. Au contraire, ils semblent bloquer – volontairement ou pas – la progression de l'action. À cet égard, Sarrazac souligne :

Si nous nous efforçons de caractériser le protagoniste lagarcien, nous constatons qu'il ne s'apparente en rien au héros, « personnage en action », de la tragédie grecque (ou de la lecture qu'en fait Aristote) : foncièrement passifs, le Nouveau Gouverneur, le « jeune frère », Louis, tous projections autobiographiques de l'auteur et avatars du Fils prodigue, ne sont présents sur la scène – si peu « présents », en vérité – que sur le mode du dédoublement, en témoins principaux de leur propre vie. Louis et les autres (en réalité, le même) ressemblent à ce titre à l'Inconnu du Chemin de Damas de Strindberg, personnage errant qui ne cesse d'osciller entre plusieurs figures proches l'une de l'autre : tantôt sage, tantôt fou, tantôt saint et martyr (voire le Christ, lui-même), tantôt paria.⁷⁰²

Le critique parle, en fait, d'un véritable « héros non tragique », en rappelant la conception de Walter Benjamin. Dans Lagarce « qu'il s'agisse du personnage ou de

⁷⁰¹ Sarrazac J.-P., « De la parabole du fils prodigue au drame-de-la-vie », op. cit. p. 272.

⁷⁰² *Ivi*, p. 281.

la structure générale de la pièce, [l'auteur] s'affranchit définitivement des canons aristotéliciens de la forme dramatique.⁷⁰³

La nature foncièrement passive du protagoniste mise en lumière par Sarrazac est présente aussi dans une autre pièce. Cette dernière est toutefois placée par Adam-Maillet à l'intérieur de l'axe qu'il appelle le « rituel de l'absence ». Ce rituel comprend le texte *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, écrit en 1994. S'il est vrai que, même dans ce cas, il s'agit d'un retour, il est aussi vrai que l'accent est placé plutôt sur l'absence d'un homme rentrant chez lui après une longue absence et, surtout, l'attente de cinq femmes qui l'ont attendu depuis longtemps.

Revenu de tout, revenu de ses guerres et de ses batailles, désormais proche de la mort, cet homme rentre à la maison « épuisé par la route et la vie, endormi paisiblement ou mourant, rien d'autre, revenu à son point de départ pour y mourir »⁷⁰⁴. Les cinq voix des femmes, cinq monologues qui s'alternent en formant un chœur⁷⁰⁵, racontent le sentiment de l'attente. En pensant de ne pas le revoir de son vivant, elles se plaignent de n'avoir pas de ses nouvelles. Pas de lettres, pas de cartes postales, pas de signes pour rassurer ou pour les faire définitivement renoncer à attendre. De son côté, le lecteur ne saura jamais si ce retour est réel, imaginé ou seulement désiré. Dans cette pièce, nous remarquons la présence de la même atmosphère de *Juste la fin du monde*. En effet, nous ne pouvons jamais être sûrs que le retour du protagoniste est réel ou s'il s'agit d'une narration collective d'un événement imaginaire ou même d'un rituel funèbre⁷⁰⁶ pour quelqu'un qui est déjà

⁷⁰³ *Ivi*, pp. 282-284.

⁷⁰⁴ *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, Présentation, in « Théâtre.contemporain.net ». URL : <https://www.theatre-contemporain.net/textes/Jetais-dans-ma-maison-et-jattendais-que-la-pluie-vienne-4/>.

⁷⁰⁵ À partir de la fin du XIXème siècle, « la choralité se manifeste comme un ensemble de répliques qui échappent à l'avancée logique de l'action, et qui peuvent se structurer de façon mélodique, tel un chant à plusieurs voix ; au niveau des personnages, elle correspond à une communauté qui n'est plus portée par l'enjeu de l'affrontement individuel. [...] Chez Tchékhov, elle inscrit le lyrique dans le dramatique, en privilégiant le concert des voix sur l'organisation du dialogue, signalant par-là la solitude du personnage, son ennui et son détachement relatif de l'action. L'indifférenciation entre l'intérieur et l'extérieur, caractéristique de la parole lyrique, participe de l'estompelement des contours du personnage et de la prépondérance de la voix, éléments que le théâtre contemporain va radicaliser (Sarrazac J.-P., *Poétique du drame moderne et contemporain*, op. cit., pp. 25-27).

⁷⁰⁶ Sarrazac souligne que « un dispositif se met en place autour du futur mort – de celui qui se situe entre-deux-morts, celle dont il revient et celle qui l'attend –, dispositif qui n'est pas sans rappeler ce ‘théâtre au cimetière’ que prône Jean Genet (J.-P. Sarrazac, *De la parabole du fils prodigue au drame-de-la-vie*, cit., p. 279). Pour sa part, Genet écrivait : « Avant qu'on enterre le mort, qu'on porte

mort. Cela est confirmé par la véritable absence du protagoniste. On le connaît seulement à travers les mots de ces femmes. Vacher met en évidence l'aspect choral en tant qu'élément central de cette pièce :

La multiplication des points de vue ruine toute certitude. Ces divergences pourraient ne pas être problématiques dans une structure dramatique traditionnelle, avec une réalité de référence et des personnages qui mentent, qui se trompent ou qui trompent les autres. Mais, ici, rien de tel, puisque cinq femmes sont unies dans le mouvement de leur parole et par le mouvement de leur parole, autour de l'évocation de l'absent.⁷⁰⁷

Cette dimension hybride, nourrie de la multiplication des points de vue, devient centrale dans le troisième bloc illustré par Adam-Maillet.

La synthèse des deux premiers « rituels » est représentée, enfin, par le texte *Le Pays lointain*. Le critique parle, dans ce cas, de « rituel des retrouvailles » qui réunit les vivants et les morts, dans un hors temps où l'on voit défilier tous les moments de la vie. Cette œuvre, dont nous avons brièvement parlé dans le premier chapitre, est décrite par la critique comme une sorte d'opéra de l'intime⁷⁰⁸.

Bien que les ressemblances soient nombreuses, il faut souligner contrairement aux pièces précédentes, où l'on ne quitte jamais le cercle de la famille biologique, dans *Le Pays lointain* il y a un entrelacement très fort entre la vie et la mort, avec la présence sur la scène de morts et vivants. La présence de tous, dans ce hors temps à la fois philosophique et allégorique, rend la mort de Louis aussi improbable que douce puisque, paradoxalement, elle n'existe pas. C'est une mort de théâtre. Ainsi,

jusque devant la scène le cadavre dans son cercueil ; que les amis, les ennemis et les curieux se rangent dans la partie réservée au public ; que le mime funèbre qui précédait le cortège se dédouble, se multiplie ; qu'il devienne troupe théâtrale et qu'il fasse, devant le mort et le public, revivre et remourir le mort... » (Genet J., *Oeuvres complètes vol. IV*, Gallimard, Paris, 1968, p. 17).

⁷⁰⁷ Vacher P., « Face à qui s'absente, le chœur, de la parole au poème (« J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne ») », dans AA.VV., *Traduire Lagarce*, op. cit., p. 111.

⁷⁰⁸ Cf. Adam-Maillet M. (dir.), *Lire un classique du XXème siècle : Jean-Luc Lagarce*, op. cit.

de la première réplique (l'annonce) et la dernière (le cri retenu), nous sommes dans la représentation d'un monde finissant à haute densité symbolique⁷⁰⁹.

Ces trois rituels, bien que brièvement mentionnés, nous font comprendre la complexité de la dimension intime de la dramaturgie lagarcienne. Entre réalité et rêve, les pièces qui appartiennent à ce groupe, même si apparemment liées au théâtre du quotidien pour leurs thématiques, se placent dans un contexte de véritable rupture avec la tradition.

De plus, ces pièces nous montrent comment l'intérêt de Lagarce ne se réduit pas à une simple description ou constatation du monde qu'il décrit. Son intérêt va au-delà, en se transformant en un aperçu sur une génération, sur une façon d'être dans le monde. Pour bien montrer ce passage, nous pensons que les pièces, *Juste la fin du monde* et *Le Pays lointain*, sont extrêmement révélatrices.

4.1.1. *Juste la fin du monde* et le milieu familial

Le milieu familial dans *Juste la fin du monde* est au cœur de la pièce. Comme nous l'avons dit plus haut, le texte est considéré par la critique et par le public comme le chef d'œuvre de Lagarce. La raison de cette reconnaissance réside, à notre avis, dans la capacité de cette pièce de résumer toutes les instances de la dramaturgie en question, et d'une manière spécifique de la dramaturgie de la maturité de l'écrivain : à partir de la construction scénique jusqu'au langage. Un an après la mort de Lagarce, Joël Jouanneau décide de monter la pièce (la mise en scène verra le jour seulement en 1999) juste après avoir lu le texte⁷¹⁰. La mise en scène de Jouanneau a été fondamentale dans la reconnaissance de Lagarce. Comme le soulignait Raskine, qui met en scène le texte en 2000 :

⁷⁰⁹ *Ibid.*

⁷¹⁰ « L'attachement est celui pour un monologue : celui de Suzanne, la petite sœur qui, dans *Juste la fin du monde*, s'adresse à Louis, l'ainé, celui qui écrit et l'a abandonnée, elle, seule, sans nouvelles, dans son coin. Disons que ce monologue, pour des raisons intimes j'aurais voulu l'écrire, je crois même que j'aurais pu le faire, simplement Jean-Luc Lagarce l'a fait, lui, et avant moi, il a donc écrit ce que je voulais entendre ma petite sœur me dire, et cela m'attache définitivement à lui » (Jouanneau J., « L'espace du sensible », dans Dobzynski C. (dir.), *Jean-Luc Lagarce*, cit., p. 173).

Je connais très bien la pièce pour en avoir vu la création par Joël Jouanneau. C'était une très bonne mise en scène qui a été, me semble-t-il, une des dates décisives dans la connaissance de Lagarce: c'est là que nous sommes aperçus, les uns et les autres, que nous étions passés à côté d'un auteur majeur. C'est pour moi une date fondamentale, car nous avons découvert que nous avions affaire à un auteur considérable.⁷¹¹

Et encore :

L'état du monde et de la société, des mœurs ou de l'écriture contemporaine n'ont pas beaucoup changé entre la disparition de Jean-Luc Lagarce, en 1995, et la découverte réelle de son œuvre. Que nous soyons tous restés aveugles et sourds à cette écriture, de son vivant, à quelques notables exceptions près, reste pour moi un mystère, et une blessure. L'injustice est flagrante. [...] Jean-Luc Lagarce renouvelle la langue et le style, il appartient à la grande tradition française de l'écriture. Et comme Marivaux, Racine ou Claudel, il invente à la fois un théâtre à lire et un théâtre à faire. Il s'inscrit dans la continuité des « inventeurs » de langue dramatique.⁷¹²

Les motivations qui conduisent à ce changement sont à rechercher, à notre avis, dans l'universalité que l'œuvre de Lagarce acquiert progressivement. Son langage devient le langage de son public, parce qu'il passe par l'expérience personnelle de chacun. Les thématiques liées à la société contemporaine deviennent de plus en plus compréhensibles parce que plus proches du vécu. Il arrive ainsi un moment où l'attention de Lagarce se déplace progressivement vers l'intérieur et

⁷¹¹ Raskine M., « C'est de théâtre qu'il s'agit », dans Dobzynski C. (dir.), *Jean-Luc Lagarce*, op. cit., p. 180.

⁷¹² *Ivi*, pp. 177-178.

s'arrête dans le salon de la maison d'une famille comme toutes les autres. Problématique et unique, comme toutes les autres.

Les dynamiques entre les membres de la famille de Louis sont très significatives à la lumière du temps contemporain, dans lequel les textes de l'auteur trouvent leurs racines. Dans les chapitres précédents nous avons déjà esquissé brièvement l'histoire, mais ce qu'il est toujours important de remarquer est le conflit et l'incommunicabilité entre les membres de la même famille et, plus en général, entre les individus. Ce conflit et cette incommunicabilité contiennent et dévoilent tout le tragique d'une existence. Ce tragique, comme le souligne Gallon, est déjà présent dans le titre : un titre-oxymore qui contient en lui l'ambivalence de l'œuvre. D'un côté nous trouvons, en fait, les concepts de « monde » ou de « fin du monde » qui, dans une dimension généralisante, gradeuse, dramatique renvoient à l'épique et à la tragédie dans un cadre universel. De l'autre côté, au contraire, on comprend d'emblée qu'il ne s'agit pas d'un événement épique mais d'une fin personnelle, de la fin d'un monde mais d'un seul individu. Cet écart est mis en lumière par l'auteur à travers l'emploi de l'adverbe « juste » dont la polysémie renforce le contraste : si nous considérons l'acception « exactement » ou « précisément » que l'on trouve, par exemple, dans des sentences comme « juste à ce moment-là », nous avons la certitude de l'inéluctabilité et du caractère dramatique de l'évènement. Au contraire, nous pouvons toutefois considérer aussi l'acception restrictive de l'adverbe en tant que synonyme de « seulement » ou de « tout au plus » dans une sentence comme « juste un petit verre de plus », qui soudainement amortit le caractère extraordinaire de l'événement, en le mettant à sa place⁷¹³.

Cette oscillation est maintenue tout au long de la pièce, en lui conférant un caractère à la fois personnel et universel. L'histoire de Louis, qui rentre chez lui pour annoncer sa mort prochaine et qui n'arrive pas à le faire, devient ainsi l'histoire des individus face à la collectivité. La famille du protagoniste, composée de la mère, Antoine, Suzanne et Catherine, devient la reproduction à l'échelle de ce qui se passe à l'extérieur, dans la société. Les conflits, les dynamiques et les échanges sont les mêmes.

⁷¹³ Cf. Gallon S., *Lagarce. Juste le début de Juste la fin du monde*, op. cit., pp. 37-77.

Dans la famille de *Juste la fin du monde*, les membres d'une même famille ressemblent à des étrangers et leur relation est empoisonnée par des vieilles rancunes. Appartenir à une famille n'est pas une garantie pour être compris et protégés. Cela, par contraste, est mis en lumière par l'auteur à travers le personnage de Catherine. Comme nous l'avons souligné dans le chapitre dédié aux formules de politesse, elle est la belle-sœur de Louis, la femme de son frère, et donc la seule personne étrangère à la famille. Néanmoins, Catherine semble être la seule à entrer en contact avec le protagoniste, à comprendre les raisons de son retour et, malgré tout, les deux ne disent rien.

Louis représente ainsi la solitude de l'individu contemporain, face aux autres et face à la mort. *Juste la fin du monde* devient la mise en scène de l'impossibilité de dire tout cela et, grâce à des expédients rhétoriques tels que l'épanorthose ou la commixtion entre tragique et comique, il réussit à s'imposer comme l'un des tableaux les plus précis de la contemporanéité, de l'illusion postiche d'être entre les autres et avec les autres. Et de la certitude désolante de ne jamais parvenir à les toucher.

Tous ces éléments seront repris et développés ultérieurement dans ce que l'on définira la synthèse de la dramaturgie lagarcienne ainsi que la toute dernière œuvre de Jean-Luc Lagarce : *Le Pays lointain*.

4.2.2. *Le Pays lointain*, une synthèse à l'extrême

Le Pays lointain c'est un peu comme une énorme *Histoire d'amour (repérages)*, c'est un peu le même thème quelque part, qui est développé, démultiplié à l'infini puisque c'est un homme tous les autres hommes qu'il parle. On ne raconte plus l'histoire de trois personnages, on essaie de raconter l'histoire du monde entier. [...] C'est intenable, mais lui, il l'écrit. Il dit : « Sheesh ! J'ai l'écrit ! ». Et ça a aussi à voir avec son humour. Il dit : « Débrouillez-vous avec ça

maintenant ! ». Et c'est sa dernière pièce, sa dernière. Je confirme.⁷¹⁴

Dans l'entretien que nous a accordé, Mireille Herbstmeyer a beaucoup parlé de *Le Pays lointain*, la définissant une pièce testamentaire. Une pièce où Jean-Luc Lagarce met toutes ses thématiques, toutes ses spécificités, en s'accordant « tous les droits »⁷¹⁵. Le passage des issues sociales aux issues familiales ou, plus en générales, individuelles devient ici, à notre avis, une question de plus en plus riche et ramifiée.

Écrit en 1995, il s'agit d'une véritable et plus complexe réécriture de *Juste la fin du monde*. Les deux pièces entretiennent un rapport d'intertextualité très fort au point que la deuxième contient des citations exactes ou avec des petites variations de la première. Tous les personnages de *Juste la fin du monde* se trouvent aussi dans *Le Pays lointain*. Louis, la mère, Antoine, Catherine et Suzanne sont les protagonistes, mais il y a l'introduction d'autres personnages : Le Père, mort déjà ; L'Amant, mort déjà ; Longue Date ; Hélène et deux personnages-symbole : Le Garçon, Tous les Garçons ; et Le Guerrier, Tous les Guerriers. Pour la première fois, dans sa dramaturgie, Lagarce fait cohabiter les morts et les vivants, la famille biologique et la famille choisie. De plus, « il fait cohabiter des acteurs et une fiction, il fait cohabiter du théâtre en temps réel »⁷¹⁶. Il s'agit ainsi d'une œuvre complète, où la dramaturgie lagarcienne atteint son paroxysme.

Cette pièce aussi appartient au cycle du fils prodigue. L'histoire de Louis est réélaboree dans une pièce où tous ceux qu'il a rencontrés dans sa vie se trouvent finalement à dialoguer. Le thème de la mort, central dans *Juste la fin du monde*, est ainsi présenté sous un nouvel angle et dans ce que l'on pourrait définir une nouvelle dimension physique et temporelle. Non plus dans le salon d'une maison, mais dans un lieu non précisé : un limbe où entre les vivants et les morts il n'y a plus aucune séparation. En termes de structure, les deux pièces sont plutôt différentes, surtout parce que dans *Le Pays lointain* il ressort une hybridité des genres tout à fait

⁷¹⁴ Herbstmeyer M., *Interview à Mireille Herbstmeyer*, mai 2021 (ANNEXE I).

⁷¹⁵ *Ibid.*

⁷¹⁶ *Ibid.*

originale, qui semble mêler toutes les influences littéraires de la dramaturgie de Lagarce de ses débuts et jusqu'à sa mort. Entre autres, nous remarquons notamment la présence du genre dramatique, du genre épique-narratif, du genre lyrique, du drame autobiographique, de l'intime et de la subjectivité. En général, Sarrazac définit ce texte un véritable drame-de-la-vie⁷¹⁷, un genre qui retrace les moments les plus significatifs de l'existence du protagoniste.

Un élément narratif important à remarquer est que, dans *Juste la fin du monde*, on a la sensation que Louis est déjà mort. Bien que le protagoniste revienne physiquement à la maison, sa famille parle de lui comme s'il était mort⁷¹⁸. Cette même idée se renforce dans *Le Pays lointain*. Dans l'incipit de la pièce, L'Amant, mort déjà affirme :

Histoire donc, ce que tu as dit, histoire d'un jeune homme,
d'un homme jeune encore, histoire d'un homme jeune à
l'heure de mourir, qui décide de revenir sur ses traces, revoir
sa famille, retraverser son Monde, à l'heure de mourir.
Histoire de ce voyage et de ceux-là, tous ceux-là, perdus de
vue, qu'il rencontre et retrouve, qu'il cherche à rencontrer et
retrouver. Cette légende, celle-là qu'on raconte aux enfants :
à l'heure de sa Mort, revoir toute sa vie.⁷¹⁹

Le personnage de L'Amant introduit, en outre, le thème de la deuxième famille, de la famille choisie, cher à Lagarce. Comme le souligne Guenon, l'amitié « a une très grande place dans la pièce »⁷²⁰ à tel point que l'Amant, Hélène et Longue date deviennent les rapsodes auxquelles l'auteur confie la tache de raconter l'histoire du protagoniste. Arrêtons-nous brièvement sur l'histoire pour analyser les issues fondamentales de l'œuvre. De retour d'entre les morts, l'Amant parle avec le père du

⁷¹⁷ Cf. Sarrazac J.-P., « De la parabole du fils prodigue au drame-de-la-vie », op. cit.

⁷¹⁸ Cf. Sarrazac J.-P., « Préface », Lagarce J.-L., *Juste la fin du monde*, op. cit.

⁷¹⁹ Lagarce J.-L., *Théâtre complet IV*, op. cit., p. 280.

⁷²⁰ Guenon D., « Homosexualité transcendante », dans AA.VV., *Regards lointains*, Colloque de Besançon, tome II, Les Solitaires intempestifs, Besançon, 2007, p. 23

protagoniste, mort aussi, pour lui donner des nouvelles de son fils. Hélène, la seule femme à l'intérieur d'un groupe d'hommes, raconte la naissance du groupe :

Nous nous sommes rencontrés, peu à peu, nous nous sommes agglutinés les uns aux autres, je ne me souviens plus exactement dans quel ordre – les deux garçons, Louis et Longue Date, celui-là, ainsi que nous l'appelons, les deux garçons étaient amis, et moi je suis devenue amie avec l'un et de fait, amie de l'autre, il y avait si peu de place pour moi, et celui-là, toi, le jeune mort est venu, Louis l'a choisi ou le jeune mort a choisi Louis, est-ce que je peux comprendre et je l'ai accepté à mon tour, c'est à peu près ainsi que les choses se font – et peu à peu, nous nous sommes réunis.⁷²¹

Le personnage raconte qu'ils sont restés unis sans savoir comment et, ensemble, ils ont formé une famille. Une famille qui résiste au temps « parce que celui-ci que j'ai aimé, aimait cet autre qui t'aima toi, et ainsi de suite »⁷²². Les rapports entre eux ne sont pas simples, parce qu'au thème de l'amitié s'entremêle aussi le thème de l'amour. Hélène aime Longue Date, hétérosexuel avec un lien particulier avec le protagoniste, qui n'admet pas l'interférence d'autres personnes. Cette condition condamne Hélène à un destin de solitude qui va jusqu'à la folie. Longue Date aussi est témoin de l'existence de Louis et introduit les deux personnages symbole : Un Garçon, tous les garçons et Le Guerrier, tous les guerriers. Ces deux figures introduisent l'élément choral de la pièce, la partie la plus originale. Ils représentent, en fait,

Des groupes, des chœurs, des bandes, les vies parallèles à la vie elle-même. Tout ceux-là qu'on croise dans son existence ; certains, ne serait-ce qu'à peine et d'autres, comme moi, moi aussi, d'autres qu'on garde auprès de soi, qui vous

⁷²¹ Lagarce, *Théâtre complet* IV J.-L., op. cit., p. 284.

⁷²² *Ibid.*

gardent auprès d'eux et qui deviennent votre vie tout entière.⁷²³

Ces personnages s'insèrent, à notre avis, dans la direction de ce que Sarrazac a appelé « dramaturgie au conditionnel » par rapport à Duras⁷²⁴. L'histoire de Louis n'est pas seulement son histoire réelle, mais aussi l'histoire de toutes les possibilités qu'il n'a pas choisies. Le retour devient ainsi extrêmement significatif en tant que tentative de réparer les erreurs du passé. Le règlement de compte est un leitmotiv de plusieurs pièces de l'écrivain. Comme le souligne Sarrazac :

Cet élargissement de l'espace – espace hétérotopique où ne cessent de se croiser, voire de se télescopier les personnages des deux familles – est à l'origine d'une transformation profonde du temps de la pièce : passage d'un temps linéaire à un temps éclaté, hétérochronique. Un temps qui fait toute sa part à l'imaginaire et qu'on pourrait, pour le relier à la problématique du drame-de-la-vie, qualifier d'« agonie dramatique».⁷²⁵

Le critique souligne en fait comme la visite de Louis à sa famille ne dure qu'une journée, mais que, en même temps, cette journée équivaut à une vie entière. Pas seulement une vie vécue, mais aussi toutes les possibilités d'une vie. C'est pour cette raison que, en le comparant avec Marguerite Duras, Sarrazac parle de

⁷²³ *Ivi*, p. 281.

⁷²⁴ « La fable des pièces de Duras compte infiniment moins que l'exploration des virtualités, de l'alternative que contient chacun de ses instants. Peu importe que l'histoire soit banale. L'insupportable, ce serait que l'histoire se déroulât au présent. Mais, dans ce théâtre justement, le présent dramatique se trouve métamorphosé en un plus-que-présent, en une temporalité utopique qui n'appartient qu'à Duras. [...] Lieu déterritorialisé qui se présente soit comme indéfinissable, innommable, soit comme vacant, inhabitable, mais qui, en dernière instance, avoue toujours qu'il est une scène, un théâtre. Lieu ambivalent de mort et de vie, de présence et d'absence, de réalité et d'irréalité... Dans un tel espace, les personnages sont forcément “ailleurs” – “ailleurs déjà dans un bilan du passé”, selon une indication de Suzanna Adler –, entendons dans le temps captif du lieu : cet “éphémère” que le théâtre seul a le pouvoir de fixer. Le “bilan du passé” n'aura rien d'une scène sèche récapitulation ou d'une simple remémoration de la vie réelle, il embrassera les rêves, les désirs, les aspirations, bref la vie imaginaire des personnages (Sarrazac J.-P., *Théâtres intimes*, op. cit., p. 154).

⁷²⁵ Sarrazac J.-P., « De la parabole du fils prodigue au drame-de-la-vie », op. cit., p. 295.

« dramaturgie au conditionnel ». Une dramaturgie qui a pour but d'explorer toutes les dimensions (virtuelles ou non) d'une existence.

C'est ce que, dès le début du *Pays lointain*, Longue Date dénonce comme « l'arrangement [...] L'« arrangement», c'est en fait la transformation de la vie en une légende aux multiples versions. Lagarce effectue là un travail semblable à celui de Duras. Il élabore son mythe personnel. Et ce mythe devient la source même de son théâtre. Source revivifiant, dans la mesure où elle lui permet de contrarier – au moins dans l'imaginaire – le processus linéaire d'une vie vouée à la mort. La part de l'utopie du théâtre de Lagarce, c'est qu'il renverse le sens de la vie. Le drame-de-la-vie est doué d'une fonction réparatrice : repasser par les carrefours de sa vie, étoiler sa propre existence.⁷²⁶

Cet aspect narratif nous semble particulièrement significatif pour marquer une différence ou une évolution entre *Le Pays lointain* et *Juste la fin du monde*. Dans la pièce la plus récente, l'élément réaliste est presque totalement absent à cause de cette construction au conditionnel. Dans *Le Pays lointain*, morts et vivants se trouvent réunis, ensemble, dans une dimension spatio-temporelle presque entièrement détachée de la réalité. L'épigraphe du texte, empruntée au *Temps immobile* de Mauriac, résulte en ce sens indicative : « ...reste ce sentiment de n'être rien dans un monde où rien ne subsiste, si ce n'est l'amour des vivants et l'amour des morts... »⁷²⁷.

Encore, le lien entre les deux textes est constitué par Louis, qui enregistre l'écart temporel entre 1990 et 1995, dates des deux œuvres. La dimension temporelle est toutefois chaotique : il n'y a pas une progression chronologique, mais une simple succession de souvenirs des personnages. L'espace aussi n'est pas déterminé : nous

⁷²⁶ *Ibid.*

⁷²⁷ Lagarce J.-L., *Théâtre complet IV*, op. cit., p. 275.

signalons la présence de l'indication de lieu « cette sorte de ville »⁷²⁸, mais l'espace de l'action n'est jamais défini.

À côté de Hebstmeyer, Sarrazac aussi soutient que, parmi les pièces qui appartiennent au cycle du fils prodigue, *Le Pays lointain* est « la plus testimoniale et la plus testamentaire »⁷²⁹ :

Réécriture de *Juste la fin du monde*, [dans] *Le Pays lointain* non seulement Lagarce disloque et fragmente encore plus le cours de la pièce, mais il introduit et interpole, en ce qui reste du texte initial, de nouveaux personnages. De nouveaux témoins, individuels ou collectifs – mais, dans ce cas, singuliers et pluriels à la fois –, qui vont rapporter la vie extrafamiliale – ou dans « l'autre famille » – du Protagoniste. La présence au Monde de Louis oblitère ainsi son retour à la Maison. La parabole du Fils prodigue avoue ses limites, et le tableau familial à la Diderot se laisse déborder par le panorama d'une vie⁷³⁰.

A cause de sa complexité, aucun metteur en scène n'a monté la pièce dans son intégralité. Comme le souligne Hebstmeyer, c'est une grande perte mais le texte est effectivement impossible à monter, parce qu'on n'y parvient pas. Néanmoins, c'est ici que réside l'excellence de cette pièce : dans son but – presque impossible – de dire tout, de raconter d'un seul homme le récit de tous les hommes :

Au bout de peut-être cinquante pages, à un moment donné, il y a un des personnages qui disent : « Bon alors, on est où ? Le prologue ou pas le prologue ? ». On est déjà à la moitié de la pièce et la pièce, elle, n'a même pas encore démarrée. Donc, à mon avis, c'est dans cette pièce-là, sa dernière pièce, une pièce testamentaire, où il est allé le plus loin dans

⁷²⁸ *Ivi*, p. 309.

⁷²⁹ Sarrazac J.-P., « De la parabole du fils prodigue au drame-de-la-vie », op. cit., p. 291.

⁷³⁰ *Ibid.*

« je me suis accordé tous les droits ». C'est-à-dire « Ouais, je m'en fous, j'ai le droit. J'ai le droit au bout de trente pages de dire 'Prologue', si je veux. C'est moi qui écris, après vous vous débrouillé avec ça ». Et puis en plus, il dit qu'il va raconter d'un homme tous les autres hommes, mais il sait bien que c'est impossible.⁷³¹

Ce brouillage des relations humaines et cette impossibilité de les cerner deviennent ainsi le point d'arrivée de la dramaturgie lagarcienne, le point d'arrêt de la caméra qui – de très loin, d'un large regard sur la société tout entière – a finalement trouvé son sujet :

Cette pièce est la plus passionnante et les gens, ils ont la trouille de la monter parce qu'il se disent : « Mais comment on fait pour tenir les gens en haleine ? ». Ça tient en haleine sur ce que ça raconte, une fois de plus c'est comment on raconte, comment on raconte qu'on ne peut pas tenir la fiction, comment on raconte que la fiction nous échappe. C'est essentiel. Il a parlé de ça toute sa vie, Jean-Luc. Toute sa vie.⁷³²

4.2. Entre le monde et le « je » : le *Dasein* lagarcien

Avec les pièces de la maturité, Jean-Luc Lagarce semble rajouter un équilibre entre la volonté de raconter le monde et la volonté de raconter son monde. La tension entre l'extérieur et l'intérieur est toujours constante dans sa dramaturgie, mais aussi dans ses autres œuvres. Nous citons notamment le *Journal* et *Trois récits*, où la narration de Lagarce se fait ouvertement autobiographique.

⁷³¹ Herbstmeyer M., *Interview à Mireille Herbstmeyer*, mai 2021 (ANNEXE I).

⁷³² *Ibid.*

L'éthos du personnage lagarcien, qu'on a évoqué plus tôt, reflète l'éthos de l'homme Lagarce, selon lequel la vie d'un individu oscille constamment entre la relation avec les autres et la relation avec la mort. Il nous semble ici pertinent de citer la notion de *Dasein* – littéralement « être là » – heideggérienne⁷³³, qui identifie un être toujours confronté à la possibilité de sa mort, en ayant conscience. Malgré cela, il vit en relation avec ses semblables, mais renfermé dans sa solitude. Cette manière d'être au monde est la condition de Louis, mais aussi la condition de Jean-Luc qui conduit sa vie souvent à part. Même en raison de son homosexualité et des préjugés liée au Sida dans les années Quatre-vingt-dix, l'auteur a vécu en marge et toutefois à l'intérieur d'un système culturel qu'il a tenté de secouer de toutes ses forces. Cet écart entre ces deux positions – d'ouverture et de fermeture vers l'extérieur – est aussi évident dans l'évolution de sa dramaturgie, qui – comme nous l'avons déjà précisé – devient de plus en plus tournée vers l'intime. C'est pour cette raison que, à notre avis, comme nous le verrons dans le dernier chapitre, elle deviendra universelle.

Pour l'instant, nous voulons nous arrêter brièvement sur une œuvre souvent oubliée par la critique, mais à notre avis très significative pour comprendre l'approche humaniste de Jean-Luc Lagarce et son rapport avec la vie, la maladie et la mort. L'œuvre en question s'intitule *Trois récits* et il s'agit d'un recueil de trois récits autobiographiques où l'auteur est confronté au monde et à la fin de son monde. *Trois récits* est une œuvre qui parle de la mort, mais c'est surtout une œuvre qui déborde de vie et d'amour.

Le lien avec la dramaturgie de Lagarce est très fort, notamment d'un point de vue linguistique et stylistique. Pour cette raison, nous souhaitons la considérer en tant que partie intégrante du parcours de l'auteur et de l'univers poétique en question.

4.2.1. Le rapport à la maladie et à la mort : *Trois récits*

Pour ce qui concerne la dimension autobiographique de la production lagarcienne, même si plusieurs œuvres théâtrales contiennent des éléments qui semblent renvoyer

⁷³³ Heidegger M., *Être et Temps* [1927], Gallimard, Paris, 1992.

à la vie de l'auteur, il faut se référer surtout à *Trois récits* (*L'Apprentissage*, *Le Bain*, *Le Voyage à La Haye*)⁷³⁴. Le sida et l'expérience de la maladie émergent, pour la première fois, dans l'univers poétique de Jean-Luc Lagarce à travers ces œuvres. À côté du *Journal*, cette œuvre représente une fenêtre sur l'intime de l'écrivain : dans ces textes, la fragilité de l'homme face à la mort ressort avec arrogance. Il en est de même pour son attachement désespéré à la vie.

Dans *Trois récits*, cet attachement semble celui d'un « condamné à mort » et passe toujours à travers l'expérience de l'amour avec l'autre et pour l'autre. Ce qui, à notre avis, est intéressant de remarquer par rapport à ce texte – au-delà de l'aspect plus strictement biographique ou narratif – c'est toutefois l'élément stylistique. C'est à travers ce dernier que l'auteur semble réussir à dresser une photographie précise de l'âme humaine. Abordons – sans avoir la prétention d'être exhaustifs – cette dernière question.

L'expérience de la maladie et de la mort se manifeste, à notre avis, dans le texte à travers deux formes d'amour et d'écriture complémentaires. La première apparaît dans *L'Apprentissage* et *Le Voyage à La Haye*. Elle se lie à la tendresse de l'affection pour ses proches, au soin pour les autres, à la « grâce suspendue de la rencontre »⁷³⁵, véhiculées par le regard et la parole. Au contraire, la deuxième, ressortissant dans *Le Bain*, s'exerce dans l'amour charnel, corporel, où l'union physique avec l'autre devient la « pureté parfaite de la Mort à l'œuvre »⁷³⁶. Les deux, comme le suggèrent les champs lexicaux de chaque récit, que nous avons brièvement analysés, passent toujours à travers le corps. La perte de soi dans le plaisir et dans la douleur se pose ainsi en continuité avec l'ancien lien entre Eros et Thanatos.

L'Apprentissage, le premier des trois récits, est une commande d'écriture de Roland Fichet en 1993, pour un projet intitulé « Récits de Naissance ». L'action se passe à l'hôpital, où le protagoniste se réveille d'un long sommeil. La vue à travers les yeux est le premier contact avec la réalité : dans les deux premières pages, le mot « yeux » se répète neuf fois alors que l'expression « j'ouvre les yeux » sept fois.

⁷³⁴ À l'exclusion du *Journal*, qui contient des informations sur la vie de l'écrivain. Nous savons toutefois que ces dernières sont souvent manipulées en fonction de la littérarité de l'œuvre.

⁷³⁵ Lagarce J.-L., *Du luxe et de l'impuissance*, op. cit., p. 41.

⁷³⁶ *Ibid.*

Comme un enfant, le protagoniste il doit réapprendre le monde. Cet apprentissage est toutefois une lutte : contre soi-même et contre une maladie. Le but ? Le retour. À quoi ? À l'absolu. Il est constamment assisté par A. : « A. est assis près de moi»⁷³⁷. Tout au long du récit, les deux hommes ne parlent presque jamais et toute l'histoire tourne autour du regard et de l'imagination qui, dans un jeu de correspondance, nous rappelle l'*Histoire de l'œil* de Georges Bataille.

Dans la première partie du récit, le protagoniste, cloué au lit et avec peu de force, ne peut pas regarder son tendre ami, pour cette raison il essaie de l'imaginer. L'autre le regarde en silence, avec soin et tendresse. Nous remarquons l'emploi de verbes liés à l'imagination comme « deviner », « imaginer » ou « rêver » :

Les premières fois que j'ouvre les **yeux**, je ne suis pas certain que A. soit là. Peut-être que je **l'imagine**, les **yeux** fermés, que je **l'invente** et que je le fais disparaître lorsque je les ouvre. Je **l'invente**, je pense cela, je **l'imagine**, je ne sais pas, ou encore, il serait sorti à cet instant précis ou encore, je l'ai toujours **inventé**, de ma vie, j'ai toujours **inventé** A. et il n'a jamais existé, ou encore, et j'en ai terminé, ou encore je **l'invente** à ce moment-là, j'ouvre peu à peu les **yeux**, à intervalles irréguliers et peu à peu je **l'invente** et le découvre, assis là, comme je voudrais qu'il fût toujours, assis là, près de moi, **lisant**.⁷³⁸

Dans les trois premières lignes, « imagine » et « invente » sont liés les uns aux autres. Nous remarquons la présence d'un chiasme. Le verbe « inventer » se répète six fois, en nous donnant la sensation de fatigue du protagoniste. Le mot « yeux » apparaît trois fois.

Pour sa part, A. lit et observe le protagoniste en silence. Même dans ce cas, les mots les plus récurrents sont « regarder », employé au présent, et « yeux » : « Il lit un livre ou il me **regarde**, j'ouvre les **yeux** à peine, et je le vois qui me **regarde**, il

⁷³⁷ Lagarce J.-L., *Trois récits*, op. cit., p. 10.

⁷³⁸ *Ibid.* C'est nous qui soulignons.

me **regarde** ou il lit un livre »⁷³⁹. Ou encore : « Il ne me parle pas, je ne comprends pas pourquoi jamais il me parle. Il est assis, il lit et parfois, je devine aussi, parfois, il pose son livre, il ne fait plus rien, il me **regarde longtemps** »⁷⁴⁰. Tous ces verbes liés à l'imagination et au regard sont liés à la sphère de l'abstraction et soulignent la distance physique entre les deux personnages. Une distance qui semble toutefois comblée par la connexion affective, qui réside à la base de leur relation et soulignée par le narrateur : « A. entrait et c'était ma **famille**, en quelque sorte, j'ai souvent pensé cela, il était ma **famille**, peu à peu, il était devenu ma **famille**, je crois »⁷⁴¹. Le lexique redevient concret avec l'emploi du mot « famille » qui apparaît trois fois. L'idée de famille, liée au besoin essentiel de manger qui va réapparaître à la fin du récit, se transformera en une véritable métaphore de la vie.

Le thème du regard est présent aussi dans le troisième récit du recueil : *Le Voyage à La Haye*. Ecrit en 1994, il s'agit d'une chronique des dernières tournées à l'étranger d'un metteur en scène proche de la mort. Une partie de l'action se passe, encore une fois, dans un hôpital et la relation avec A. s'enrichit cette fois avec un autre personnage : Le Bel Antoine. Dans la première partie du récit, le protagoniste souffre à cause d'un nuage devant son œil. Même à cette occasion, A. devient les yeux à travers lesquels le protagoniste regarde le monde, tant d'un point de vue métaphorique que d'un point de vue littéral :

Il y avait une carte signée par tous les acteurs et les techniciens avec un petit mot de chacun et ma gène à l'œil m'empêchait de la déchiffrer. J'ai demandé à A. **s'il pouvait lire pour moi**, car je ne **voyais** mal et il le fit, presque à voix basse dans un recoin de la pièce, sans marquer trop d'étonnement.⁷⁴²

Comme dans le cas du premier récit, nous remarquons dans ce texte une relation entre individus fondée principalement sur l'affection et sur le support

⁷³⁹ *Ivi*, p. 11. C'est nous qui soulignons.

⁷⁴⁰ *Ivi*, p. 16. C'est nous qui soulignons.

⁷⁴¹ *Ivi*, p. 21. C'est nous qui soulignons.

⁷⁴² *Ivi*, p. 84. C'est nous qui soulignons.

mutuel. Cette relation que l'on pourrait définir platonique, en se caractérisant par des éléments traditionnellement associés à l'amour, se transforme toutefois presque entièrement dans le deuxième récit : *Le Bain* (1993).

Dans ce récit, le deuxième du recueil en question, l'attention se concentre sur la relation amoureuse du protagoniste avec G., qui va mourir bientôt du sida. Tout le récit s'articule autour de la rencontre, après longtemps, des deux amants et sur leurs derniers jours ensemble. Ils savent qu'ils vont mourir bientôt, mais ils n'en parleront pas. Au contraire, ils s'aimeront plus que jamais. La dimension corporelle de la rencontre avec l'autre est ici prépondérante : la sexualité et l'expérience de l'érotisme deviennent le point de rupture de la conscience. Chez Lagarce comme chez Bataille, l'extase naît de la conversion du regard vers les choses du monde, de l'inversion du haut vers le bas, de la pudeur jusqu'à l'obscène⁷⁴³. Une extase qui devient la « renonciation à tout savoir », la « chute dans le vide »⁷⁴⁴.

D'un point de vue linguistique, nous remarquons dans ce récit un mélange intéressant entre le champ lexical de la mort et de la maladie et le champ lexical de l'amour, de l'érotisme, du corps. Contrairement aux deux premiers récits, dans ce cas la relation entre les deux protagonistes se fonde sur la rencontre charnelle entre les deux et sur la corporéité. Dans l'un des passages les plus significatifs de ce texte, le protagoniste met en relief dans une réflexion personnelle ce contraste, en apparence bizarre, entre l'amour et la mort :

J'ai pensé, en même temps, que **maigre**, ainsi, si **maigre**,
j'ai pensé qu'il était plus **beau** encore que la dernière fois où
nous nous étions vus, plus **beau** encore que toute l'année
dernière où je **l'aimais** plus que tout. Je ne comprenais pas.
J'avais de **l'amour** devant cette **maigreur** si terrible, j'avais
de **l'amour** de le voir et d'imaginer qu'il **mourrait** vite, très
vite, maintenant, j'en éprouvais de **l'amour**, aussi.⁷⁴⁵

⁷⁴³ Bataille G., *Histoire de l'œil* [1928], Gallimard, Paris, 1993.

⁷⁴⁴ Bataille G., *L'expérience intérieure* [1943], Gallimard, Paris, 1978, p. 52.

⁷⁴⁵ Lagarce J.-L., *Trois récits*, op. cit., p. 44. C'est nous qui soulignons.

Dans cet extrait, nous remarquons que l'adjectif « maigre » est répété deux fois et avec une symétrie peu conventionnelle par rapport à l'adjectif « beau », étant répété deux fois aussi. Au centre, l'imparfait « aimer », renforcé par la locution « plus que tout », placée avant le signe de ponctuation. Et encore, le substantif « amour » est placé dans la même phrase du verbe « mourir ». Il est intéressant de remarquer que le mot « amour » apparaît deux fois, avant et après l'imparfait « mourrait » qui résulte comme encadré. La coexistence de l'amour et de la mort devient ainsi l'axe autour duquel s'articule le discours sur la vie de Lagarce.

Il nous semble pertinent de remarquer ici la tendance à enracer le langage dans la réalité et dans la corporéité avec une préférence pour des mots qui appartiennent à une sphère pratique : une dernière tentative de sauver les racines :

Nous **nous sommes couchés**, nous ne faisions jamais ainsi, on se mangeait la bouche dès l'entrée, **on s'enlevait les vêtements** l'un l'autre, peu à peu, debout, **on se déshabillait**, on ne se prenait pas soin. Là, nous **nous sommes couchés**, nous nous sommes très lentement, soigneusement **déshabillés**, chacun détourné de l'autre. Il m'a demandé de l'aider à **enlever ses chaussures**, c'était difficile pour lui, j'ai **enlevé ses chaussures**, et je l'ai aidé encore à **retirer son pantalon**, et je voyais ses jambes totalement décharnées maintenant, et j'avais peur de lui faire du mal, juste en l'aidante à **enlever son pantalon**, j'avais peur de lui faire du mal, de le blesser ou l'abimer.⁷⁴⁶

Dans cet extrait nous pouvons remarquer une double répétition, qui donne au texte un rythme litanique : l'expression « nous sommes couchés » est répétée deux fois ; « on se déshabillait » est reprise avec la variation « nous sommes très lentement, soigneusement déshabillés » ; « enlever ses chaussure » devient « j'ai enlevé ses chaussures » ; « retirer son pantalon » se répété avec le changement du

⁷⁴⁶ *Ivi*, p. 46. C'est nous qui soulignons.

verbe « enlever son pantalon ». La répétition contribue aussi à allonger le temps de la narration, en nous donnant le sentiment de ne vouloir pas se séparer.

L'écart entre amour/vie et mort se reflète aussi sur l'état d'amé du protagoniste qui, à plusieurs reprises, souligne la beauté et la tragédie de cette rencontre avec la contraposition de « bonheur » et « désespoir » : « On dort enlacés. C'était le **bonheur** le plus grand, aujourd'hui, le souvenir que je garde, c'était comme le **bonheur** le plus grand d'être si paisibles et le **désespoir** encore de savoir qu'on se quitte »⁷⁴⁷. Ce qui émerge dans ce récit est ainsi un jeu d'oscillation entre deux concepts opposés. C'est toutefois la volonté de vivre qui, à la fin, va l'emporter.

Dans ces récits, dans lesquels l'homme Lagarce se met finalement à nu, la puissance poétique de l'auteur semble éclater. Si dans son théâtre, il n'y a pas trop d'espace pour sonder l'âme humaine, c'est ici que tout devient explicite. De plus, il semble indispensable de souligner qu'en dépit de la dimension ouvertement autobiographique de ces récits, l'expérience de Lagarce est « socialement significative »⁷⁴⁸. Comme le souligne Lindon, s'appuyant sur les sciences sociales, l'autobiographie représente dans ce cas une source utile pour reconstruire les « agir sociaux » :

Il se produit une sorte de traduction de la dimension intime des expériences, en formes socialement partagées et déposées dans le langage. Le fait de situer cette expérience dans le langage, provoque qu'elle perde sa dimension individuelle et privée, en la transformant ainsi en une expression singulière du social. De telle sorte, le récit autobiographique ne découle pas seulement du champ de l'expérience, il en devient aussi socialement significatif du fait que toute expérience choisie a été traduite à un contexte

⁷⁴⁷ *Ivi*, p. 47. C'est nous qui soulignons.

⁷⁴⁸ Cf. Lindón A., *Récit autobiographique, reconstruction de l'expérience et fabulation : une approximation à l'action sociale*, « Sociétés », 2005/1, n. 87, pp. 55-63. URL : <https://www.cairn.info/revue-societes-2005-1-page-55.htm>.

socioculturel par l'intermédiaire du langage, ce qui réduit la dimension du vécu, mais permet la communication.⁷⁴⁹

Dans cette perspective, le récit autobiographique lagarcien ne peut pas s'arrêter à l'expérience personnelle de l'auteur. Au contraire, il devient plutôt l'« expression singulière du social »⁷⁵⁰. S'il est vrai que, dans le cas de notre auteur, le récit autobiographique ne sera qu'un exprimant rare, il est vrai aussi que – comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents – l'intérêt pour la dimension sociale du vécu des individus sera fondamental dans toute sa production. Cet aspect sera déterminant pour faire de la production lagarcienne une production universelle.

4.3. Universalité et atemporalité dans l'œuvre de Lagarce

La fascination et la puissance de l'univers lagarcien résident, à notre avis, dans sa capacité de devenir universel, de son implication dans la narration du temps présent. Non sans raison, l'auteur a été défini par la critique un « classique du XXème siècle »⁷⁵¹. De plus, il est traduit en plus de quinze langues, il est l'un des auteurs les plus joués en France, et deux de ses œuvres – *Juste la fin du monde* et *Dernier remords avant l'oubli* – ont été inscrites au programme de l'agrégation de littérature française en grammaire, lettres modernes et lettres classiques.

Au-delà des premiers textes, où le théâtre de l'auteur était encore lié au théâtre de l'Avant-Garde, les textes de la maturité de l'écrivain mettent en lumière, de façon très originale, des mécanismes qui concernent de plus près l'individu contemporain. Comme le souligne Rancillac dans l'entretien qu'il nous a accordé et à propos de *Retour à la citadelle* :

Je trouve que dans cette histoire, cette fable, il y le sentiment dans la société aujourd'hui d'être complètement déconnecté

⁷⁴⁹ *Ivi*, pp. 57-58.

⁷⁵⁰ Cf. Chanfrault-Duchet M.-F., *Le système interactionnel du récit de vie*, « Sociétés. Revue de Sciences Humaines et Sociales », Dunod, 18, Paris, pp. 26-31.

⁷⁵¹ Cf. Adam-Maillet M. (dir.), *Lire un classique du XXème siècle : Jean-Luc Lagarce*, op. cit.

de l'endroit, du sens de choses et qu'en fait on est totalement perdus, déconnectés, et en fait là on est, à l'endroit où on est, [...], on ne sait plus pourquoi on devrait se battre, quels projets de société et quels projets de vie. En fait les choses n'ont plus aucun sens. [...] On est totalement livrés à nous-même et même nous on a plus du centre⁷⁵²

Il y a, en fait, dans l'écriture de Lagarce, au-delà des questions plus ou moins autobiographiques, un mouvement qui affecte une génération tout entière. Comme le souligne François Berreur, « ce n'est pas l'intime de Lagarce, c'est l'intime de chacun de nous »⁷⁵³. Même s'il n'y a pas de catharsis lorsqu'on assiste à une pièce de l'auteur⁷⁵⁴, il y a toutefois de la part du spectateur une identification très forte qui concerne notamment la manière dans laquelle le « je » est confronté aux autres et au conflit qui naît de cette rencontre toujours tumultueuse.

La dimension atemporelle des pièces de Lagarce joue, à notre avis, un rôle important dans l'évaluation de sa valeur. La plupart des pièces lagarciniennes sont en fait situées dans un présent qui ne peut pas être déterminé d'un point de vue temporel. Il n'y a pas d'indications de temps ou de références temporelles. C'est pour cela que l'on n'a pas de mal à nous identifier dans les dynamiques dans lesquelles les personnages sont impliqués. Le sentiment de l'attente, comme dans le cas de *J'étais à la maison et j'attendais que la pluie vienne*, ou de l'amour familial dans *Juste la fin du monde*, ou encore de l'amour amical dans *Le Pays lointain* deviennent le cœur de la reconnaissance, sublimée par un langage absolu apte à faire ressortir toutes les potentialités et les nuances de ces sentiments. Comme le souligne Mancel :

L'œuvre de Lagarce demeure, de toutes celles du dernier quart du XXème siècle, l'une des plus nettement signées, enracinée dans un contexte déterminant et déterminé, l'une des plus représentatives aussi de cette inscription du sujet

⁷⁵² Rancillac F., *Interview à François Rancillac*, juin 2021 (ANNEXE II). Version orale.

⁷⁵³ Cité dans Chauvet B., Duchâtel É., *Juste la fin du monde. Nous, les héros : Jean-Luc Lagarce*, op. cit.

⁷⁵⁴ Cf. Douzou C. (dir.), *Lectures de Lagarce*, op. cit.

dans l’Histoire qu’au lendemain de 1968 écrivains, critiques et essayistes ont rattaché au concept linguistique d’énonciation, où le « je » dialogue avec le monde et avec une culture à l’instant « T » de leur évolution.⁷⁵⁵

Ce dernier aspect est présent, de façon implicite, dans toutes les œuvres qui abordent le sujet du conflit générationnel que nous avons cité tout au long de notre travail. Il rappelle aussi la notion de paratopie, que nous avons évoquée auparavant et qui devient significative par rapport à l’éthos du personnage lagarcien.

Il y toutefois, à notre avis, un autre élément qui contribue à faire de Lagarce l’un des auteurs les plus contemporains d’aujourd’hui. Cela a à faire avec le mythe et, de manière plus spécifique, avec le rapport entre la dramaturgie en question, le mythe et ses archétypes. Comme nous l’avons mentionné plus haut, la présence des mythes anciens est toujours récurrente dans l’œuvre de Lagarce, mais au-delà des références et des citations, ce rapport semble aller plus loin.

Dans toutes ses œuvres, à partir d’*Erreur de construction* et jusqu’au *Pays lointain*, l’auteur raconte toujours l’histoire de l’humanité de façon différente par rapport aux phases de sa dramaturgie. Cette dernière est une histoire vieille de milliers d’années, où les mécanismes sociaux et interpersonnels se repentent à l’infini. Ce qu’il est fondamental de souligner c’est que Lagarce est capable non seulement de la raconter, mais d’adapter cette histoire – dans le langage et dans la forme – à la contemporanéité. Et quelle est cette histoire ? « C’est toujours l’histoire des Atrides » :

L’humanité c’est les Atrides. On en revient toujours à trois choses : au mythe avec les Atrides et le théâtre grec et aussi à Homère avec l’Iliade et l’Odyssée. Il y a tout dans ces trois textes. Il y a absolument tous les éléments fondateurs de tout

⁷⁵⁵ Mancel Y., « Vers une énonciation du « nous » : esquisse d’une identité générationnelle », dans AA.VV., *Problématique d’une œuvre*, op. cit., p. 37.

le discours qui est nait par la suite. Et si on regarde bien, on n'en sorte pas.⁷⁵⁶

Le mythe et le théâtre grec sont présents dans le théâtre de Lagarce dès ses débuts, lorsqu'il mettait en scène ses premières pièces avec des revisitations ou des adaptations des histoires anciennes, desquelles l'auteur choisissait d'approfondir des questions ou des personnages spécifiques : nous citons, par exemple, le cas de *Clytemnestre*. La poétique de son théâtre est ainsi contenue dans son rapport avec le passé, l'ancien et dans son regard lucide vers la contemporanéité, le futur. Comme nous le confirme aussi Herbstmeyer :

C'est ça qui est très contemporain chez lui. C'est toujours la même histoire, le point est comment on la raconte et que pas une minute on peut oublier qu'on est dans une fiction, puisque là aujourd'hui quand même la fiction elle dépasse la réalité. [...] C'est toujours la même histoire, malheureusement. On n'avance pas beaucoup. Ça à voir avec le pessimisme de Lagarce. Il dit : « Est-ce que l'humanité s'améliore ? ». Lui, il pose toujours des questions, mais il n'a aucune réponse. Aucune. Mais le théâtre c'est l'art de poser des questions, pas d'amener des réponses évidemment.⁷⁵⁷

C'est ainsi que la mission dramaturgique de Lagarce dévoile ouvertement son implication. Une implication qui a pour objet de poser des questions sur le monde contemporain. Toujours avec modestie, sans prétention, mais toujours de façon lucide, consciente, revendiquée. Réfléchir sur le monde et raconter le monde, dont l'histoire est toujours la même, mais sur laquelle on a le droit de changer la perspective. Et lui, Jean-Luc Lagarce, s'en est arrogé le droit.

⁷⁵⁶ Herbstmeyer M., *Interview à Mireille Herbstmeyer*, mai 2021 (ANNEXE I).

⁷⁵⁷ *Ibid.*

CONCLUSION(S)

Tout au long de ce travail de thèse, nous nous sommes proposés d'enrichir le tableau critique de la production théâtrale de Jean-Luc Lagarce et de replacer cette dernière à l'intérieur d'un mouvement littéraire propre de la période allant de la fin du XXème siècle au début du XXIème siècle. Grâce à l'analyse du riche corpus de textes que nous avons pris en considération, nous avons pu voir que, au-delà de la dimension intime et autobiographique généralement attribuée à l'œuvre lagarcienne, il y en a une autre. Il s'agit de la dimension impliquée présente, sous différentes déclinations, tout au long de la production – mais aussi de l'expérience biographique – en question.

Est-il ainsi possible de parler d'engagement critique dans le cas de Jean-Luc Lagarce ? Pour répondre aux questions posées dans l'introduction et à la lumière des sujets que nous avons traités au cours de ce travail, nous pouvons affirmer que la dimension impliquée de la dramaturgie de Lagarce est non seulement une caractéristique importante à prendre en considération lorsqu'on parle de l'auteur, mais aussi qu'elle représente une grille de lecture fondamentale pour situer l'écrivain par rapport à son époque et à ses contemporains dans le cadre du théâtre européen contemporain.

Cela a été possible grâce à un effort de définition préliminaire concernant la notion de littérature impliquée et de ses dérivations culturelles, politiques et historiques. Les études critiques sur ce dernier courant ne sont en fait pas nombreuses et elles sont récentes. À travers un bref excursus de l'évolution de la pratique de la littérature engagée, nous avons toutefois montré la nécessité d'une théorisation qui permet d'englober toutes les pratiques d'écritures contemporaines qui entretiennent avec la notion d'engagement un lien de filiation. Les expériences littéraires de la fin du XXème siècle et du début du XXIème concernant le rapport avec la réalité ont besoin en fait d'un cadre théorique plus précis. C'est pour cette raison que nous croyons qu'une étude plus approfondie des moyens d'expressions et des caractéristiques communes aux pratiques d'écriture contemporaines qui

s'engagent dans une réflexion sur la contemporanéité et sur la vie en société représenterait un parcours prolifique pour définir un cadre théorique visant à canoniser la littérature impliquée.

Dans le cas de Lagarce, nous avons montré que les processus qui résident à la base de cette implication ne sont pas aléatoires. En particulier, nous avons attribué cette implication à l'exclusion de l'auteur du canon traditionnel à partir duquel un processus d'autocensure volontaire et involontaire a permis de donner vie à un univers poétique original. Ce dernier trouve son point de départ d'un non-langage qui, s'appuyant sur le non-dit, trouve sa plus grande expression dans toute une série de procédés linguistiques et discursifs en ligne avec la sensibilité contemporaine et destinés à devenir universels. Le refus de la part de l'organisation culturelle de son temps devient ainsi pour Lagarce le tremplin pour repenser tant au théâtre qu'aux dynamiques de la société contemporaine.

Au cours de notre analyse de ces deux dernières directions de la dramaturgie lagarcienne, nous avons pu ainsi voir que la tentative de renouvellement de la forme du drame bourgeois passe par des textes théoriques – tels que *Théâtre et Pouvoir en Occident* et *Du luxe et de l'impuissance* – où l'auteur réfléchit sur les mécanismes qui règlent l'institution théâtrale. Parmi les influences les plus significatives dans la construction du canon théâtral, Lagarce signalera par exemple la question de l'argent. Tout en continuant, sa réflexion se déplace dans ses œuvres où il aborde le sujet d'un point de vue esthétique, en repensant la pratique théâtrale contemporaine à partir du langage, en passant par l'hybridation générique, et jusqu'à la mise en scène qui trouve dans la métathéâtralité le cœur de son renouvellement.

Nous avons remarqué, ensuite, que l'observation et l'analyse de Lagarce ne s'arrêtent pas au théâtre, mais déteint sur la société tout entière, dominée par les mêmes mécanismes qui règlent le théâtre. Ainsi sa réflexion a pris en compte des questions sociales telles que l'inégalité entre classes sociales différentes : cela a été approfondi dans des œuvres telles que *Les Serviteurs*, *La bonne de chez Ducatel* et *Noce*. Mais aussi la manière de vivre de la société en haute dans *Les règles du savoir-vivre de la société moderne*, où il met en évidence toute la vacuité de la structure bourgeoise jusqu'à l'extrême conséquence qui mène à la destruction métaphorique de la société dans œuvres telles que *Vagues années de l'année de la*

peste et *Carthage, encore*. Poussée à l'extrême, la dramaturgie de Lagarce – dans ses phases finales – arrive ainsi à réfléchir sur la manière d'être au monde de l'individu contemporain, devenant le miroir d'une société où l'individualisme l'emporte sur la collectivité, mais l'individu est vaincu.

Tous ces éléments ont contribué à enrichir les études préexistantes sur l'auteur, mais aussi à mieux comprendre les directions du théâtre et de la littérature européenne de la contemporanéité. Toutefois, nous tenons à souligner le caractère non exhaustif de notre travail. Ce dernier est plutôt à considérer comme une introduction à la complexité de la dimension impliquée de la production lagarcienne, qui souhaite un élargissement d'horizons et un approfondissement futur des sujets traités, à la lumière aussi d'un cadre de plus en plus défini concernant la notion d'implication en littérature.

ANNEXE I

Interview à Mireille Herbstmeyer, mai 2021

Vous avez travaillé aux côtés de Jean-Luc Lagarce pendant vingt ans. Quelle importance a eu cette rencontre sur votre carrière dans le monde du théâtre ?

On a un peu grandi ensemble. Moi, je dirai que je me suis faite en même temps que lui. On s'était rencontrés au conservatoire de Besançon, on apprenait ce métier et moi après, en travaillant sur ses textes, j'ai un petit peu constitué ma singularité. C'est pourquoi je suis toujours très liée à Jean-Luc Lagarce parce que c'est vrai que on a fait tout le parcours ensemble, c'est-à-dire depuis le moment où il a commencé à écrire jusqu'à sa mort. Voilà, tout ça pour dire quoi ? Tout ça pour dire que, si vous voulez, moi, je suis un peu « cataloguée » théâtre contemporain de l'époque, parce que vous savez, vous connaissez l'histoire de Jean-Luc Lagarce, qu'il n'a pas eu aucun de succès de son vivant et donc moi je suis un peu le témoin de ça, parce que j'étais là quand les gens n'en voulaient pas. Moi, j'étais là quand les gens disaient « ce n'est pas du théâtre ! ». Donc, voilà, c'est pourquoi mon parcours il est lié aussi à ça parce que c'est vrai que, comment dire, on était très peu de gens à l'époque de son vivant à croire à son écriture.

Vous avez fondé avec Jean-Luc Lagarce la compagnie théâtrale La Roulotte. Pourquoi cette exigence à cette époque-là ?

On avait d'abord créé une compagnie amateur, depuis les ans quand on s'était rencontrés au conservatoire de Besançon. On était six ou sept et, puis, de ces jeunes-là il est resté finalement que Jean-Luc et moi, qui avions envie d'avoir une carrière professionnelle. Et comme Jean-Luc écrivait ses propres textes et avait envie de les mettre en scène, on s'est dit que – voilà – il fallait créer une compagnie ou quoi ? En plus, à l'époque, c'était très lié à Besançon, c'est-à-dire que pour avoir une

subvention régionale il faillait quand même avoir une structure parce qu'autrement on n'aurait pas eu d'argent, parce que vous connaissez le système français de subventionnement...

Lagarce parle beaucoup de ça dans ses textes théoriques et dans ses pièces. Il critique l'institution théâtrale...

Oui, il en a lui-même souffert. Il a eu conscience qu'il a perdu du temps et que justement c'était ce qui lui manquait, le temps. Lui, il luttait contre le sida et il s'est heurté à l'incompétence, si vous voulez, de l'administration. Donc, c'est aussi ce qu'il aurait peut-être essayé d'obtenir plus de moyens financiers et on aurait pu faire plus de projets, ce qui aurait pu lui donner plus de notoriété. Moi, je relie ça aussi un petit peu avec sa notoriété, parce que je pense qu'on aurait eu peut-être plus de moyens pour tourner plus, etc. Et en fait cela a un peu freiné la machine, on va dire...

Lagarce n'a jamais été publié de son vivant et, maintenant, il est l'un des auteurs les plus joués en France. Pourquoi, à votre avis, le succès n'est arrivé que posthume ? Est-ce qu'il imaginait tout cela ?

Il plaisantait toujours. Il disait toujours de son vivant, en plaisantant, qu'il écrivait pour ses petits neveux. Il plaisantait, mais il avait conscience de ça, qu'il n'avait pas rencontré son public de son vivant. Voilà ce que je pense personnellement : il était à l'avance. L'autofiction, au moment où il écrivait, ça n'existe pas. Donc, moi je pense qu'il était en avance. Son écriture, elle datait devant l'autofiction. Il avait sûrement le présentiment qu'il était décalé par rapport à son époque, mais qu'un jour peut-être on comprendrait sa démarche. Je pense qu'il en avait le sentiment très fort, même s'il avait l'air de faire des plaisanteries à ce propos. Mais je ne sais pas dans quelles mesures c'étaient toujours des plaisanteries, peut-être qu'il voulait se raconter aussi à lui-même que ce n'était pas tout à fait vain ce qu'il avait fait. Il le remarque très bien dans sa maitrise, *Théâtre et Pouvoir en Occident*, et on comprend bien ce

dont il parle. Lui, il se situe vraiment à un moment où ce qui était à la mode dans les années Quatre-vingt, après Beckett et Ionesco, c'est le courant du théâtre du quotidien. À ce moment-là, à part peut-être Koltès qui est presque contemporain de Lagarce, il y avait peu de théâtre où le texte était vraiment mis en avant. C'était plutôt le sous-texte qui était important. Le théâtre du quotidien c'est plutôt des choses où il ne se passe pas grand-chose, on raconte des repas ou des choses comme cela. Et en fait c'est qui compte c'est l'ambiance, ce n'est pas ce qui on raconte. C'est au contraire ce qu'on ne raconte pas. Et lui, il a essayé de remettre le texte au centre, en disant : puisqu'après Becket, qui dit « fin de l'histoire », c'est-à-dire il y a eu la Shoah donc on ne peut plus raconter des histoires, parce qu'on s'est trouvé devant un gouffre de l'humanité, donc il dit : « C'est fini ». Lui, il dit : « Okay, c'est fini. Alors, peut-être que ce qui est important c'est de raconter l'histoire ». C'est-à-dire non pas de chercher à nouveau des nouvelles histoires, ce qui importeraient c'est la façon dont on les raconte. Et donc, il remet le texte au centre dans la mesure où, à aucun moment, quand on est dans son théâtre, on ne peut oublier l'auteur. C'est pour cela qu'il laisse des choses avec des points d'interrogation, il fait comme s'il était en train d'écrire le texte... De temps en temps, les personnages disent : « J'étais... enfin... J'aurais été ? ». Evidemment, c'est l'acteur qui pose la question, mais c'est le texte, c'est-à-dire qu'on imagine très bien l'auteur en train d'écrire. Il y a toujours cette espèce de troisième main : le personnage, l'acteur et l'auteur derrière. Et je crois que c'est peut-être ça sa plus grande invention dans le théâtre contemporain, c'est-à-dire de dire : « Je mets aussi sur le même plan l'auteur ». On ne peut pas l'oublier une minute. Et d'ailleurs, à mon avis, mais c'est un avis personnel, s'il n'a pas trouvé de metteurs en scène... Moi, je vous parlais de Koltès par exemple, qui a tout de suite trouvé Chéreau... Lui, il n'a pas trouvé son metteur en scène pour son écriture, parce que c'est très compliqué. C'est-à-dire que, le texte... On ne peut pas faire les malins avec les textes, on ne peut pas trafiquer. Je dis qu'on ne peut pas faire les malins dans le sens qu'on ne peut pas mettre la mise en scène devant le texte. Le texte résiste. Donc, ça veut dire que pour les metteurs en scène c'était compliqué de s'emparer de cette écriture-là pour en faire leur vision personnelle. Jamais on n'a publié l'auteur. Et je pense que ça a été aussi l'une des raisons de son insuccès de son vivant, ajouté au fait qu'on était d'avant l'autofiction et que dans son écriture on peut

penser qu'il s'agit d'autofiction. C'est tout du faux, mais celui qui veut le lire comme ça, peut le lire comme ça.

C'est le cas d'Histoire d'amour (repérages) et après d'Histoire d'amour (derniers chapitres), qui est dédiée à vous et à François Berreur...

Voilà, exactement ! Dans *Histoire d'amour* non seulement il le crée une première fois et le personnage, Le premier homme, finit en disant qu'il est malade, et ça c'est en 1983. Lui, il n'était encore malade à ce moment-là et je trouve que dans cette fiction qu'il avait inventée qu'il n'était pas du tout une autofiction, ce qu'il raconte dans cette pièce c'est comme on fait pour raconter une histoire. Ça parle uniquement de ça, du fait que chaque personnage a son point de vue. Alors, comment-on fait pour faire cette rencontre de trois points de vue différents, c'est-à-dire quels sont les angles ? Ça c'est important parce que, toujours comme je le disais, l'histoire n'importe pas, c'est la façon dont on la raconte. Son objet, à lui, c'est la façon dont on la raconte. Or, si on lit cette histoire au premier degré on peut penser qu'il s'agit d'une autofiction, on peut penser qu'il s'agit réellement d'une histoire d'amour entre trois personnages, sauf que ça s'appelle *Histoire d'amour (repérages)*, c'est-à-dire, c'est comme dans le cinéma, qu'est-ce qu'on privilégie comme angle ? Et ça parle que de ça. Mais si on veut en aller par-là, huit ans plus tard, quand il reprend cette pièce, qu'il appelle *Histoire d'amour (derniers chapitres)*, et c'est important parce que là on passe du cinéma à l'auteur, c'est-à-dire « derniers chapitres », ça c'est un écrivain qui écrit des chapitres, et là pour le coup il joue totalement de ce malentendu qui pourrait être de l'autofiction, puisque les gens, après la deuxième version, disait : « Ah oui, c'est courageux de raconter son histoire, qu'il est en train de mourir... ». Donc, comment dire, c'est pour vous dire que pour lui c'était important cette histoire de passer dans une espèce de faire du faux avec du vrai, qui deviendrait plus vrai que le vrai. Je vais vous citer par un texte qu'il fait pour un projet de mise en scène de *L'illusion comique* en octobre 1994, mais il n'a pas eu le temps : « Et, comme un livre dans lequel on pourrait entrer, passer le prologue comme on franchirait le proscenium du théâtre, entrer dans l'histoire comme on pénétrerait plus avant sur le plateau, aller dans le roman comme on voyagerait en pensée dans les mots et les

phrases, prendre les costumes de théâtre et devenir des personnages, se mettre en parade, l'idée de l'enfance, comme on irait marcher dans sa propre imagination, en explorateur et metteur en scène de sa vie on joue et de jouer, on dit le vrai plus vrai que le vrai ». Donc, petit à petit, parce ça arrive tardivement, et pourquoi est-ce qu'il tenait tant à remonter une deuxième version d'*Histoire d'amour* ? C'est parce que justement il avait des choses à raconter par rapport à ça. Et, comme je vous le disais, il est mort avant le début de l'autofiction, donc il était, à mon avis, un précurseur à la matière.

Les quatre dernières années de sa vie il était reconnu comme metteur en scène de pièces classiques, notamment pour *La cantatrice chauve* de Ionesco et *Le malade imaginaire* de Molière. Et quand on pense à cette dernière on pense au rapport avec le Sida. Evidemment les gens pensaient qu'il avait monté cette pièce pour ça, mais en fait pas vraiment, parce qu'il répondait toujours en interview : « Non, je ne suis pas du côté de Beralde. Je suis du côté d'Angélique ». C'est-à-dire que ce qui était important, peut-être, pour lui c'était l'histoire d'amour empêchée entre les deux jeunes gens. Alors, après là aussi c'était une pirouette quand il répondait ça, mais il a toujours dit, tout au long de sa vie, que le Sida n'était pas un sujet pour lui. Donc, là encore il faisait du faux avec du vrai et du vrai avec du faux, mais c'est-à-dire que, comme par hasard, ça s'appelait *Le malade imaginaire*, mais après dans les interviews il disait : « Moi, ce qui m'intéresse c'est le point de vue d'Angélique. C'est l'amour contrarié ». Alors, est-ce que ça voulait dire, quelque part, que pour lui l'amour était plus important de la mort ? Ça c'est ce qu'il voulait faire croire, je pense.

La langue de Lagarce est très particulière... Comme qualifiez-vous la langue de Lagarce ?

C'est une langue formidable. Lui, il parle d'après Beckett et Ionesco, qui étaient pour lui deux auteurs très importants. Et lui, il part de là. Quand on s'était rencontré qu'il avait 17 ans, il voulait déjà monter *La cantatrice chauve*. En 1975, il voulait déjà monter *La cantatrice chauve* et il revenait presque tous les ans sur le tapis. Il finit

par la monter en 1991 seulement, c'était une pièce obsessionnelle pour lui. C'est une pièce fondatrice de toute son écriture, parce qu'il revenait toujours à cette pièce-là. C'est un théâtre qui était complètement passé de mode à ce moment-là. Quand on a essayé de chercher des subventions pour pouvoir monter la pièce, il s'est heurté à des gens qui disait toujours : « Bah oui, mais ça c'est vieillot, *La cantatrice chauve* ! C'est vieillot ! ». Et lui, il savait très bien pourquoi il voulait la monter, parce qu'il disait « Mais non ! Il y a tout ! Cette pièce contient tout le devenir du théâtre contemporain ». Et en effet pourquoi ? Parce que si on lit très précisément la pièce, comme il avait dû le faire, on s'aperçoit que, en effet, par exemple, les personnages font ce qu'ils veulent, c'est-à-dire qu'ils peuvent mentir, ils peuvent dire tout et son contraire. On peut dire en début que « oui, je suis très malheureux » et à la fin du spectacle dire « mais moi, je m'en fous ». On a le droit ! Parce que on est au théâtre. Il suffit qu'on dise aux gens : « Oui, mais ça, vous savez, ce n'est pas vrai ! ». Et les gens disent : « Ah bon, d'accord ! Ce n'est pas vrai ! ». Ça a complètement marqué l'écriture de Jean-Luc Lagarce. Pourquoi ? Parce que le théâtre est le seul lieu où on peut dire tout et son contraire et pour le spectateur ça marche, parce qu'il ne s'agit que de convention. Et pour Jean-Luc, pour lui ce qui était important dans *La cantatrice chauve* ce n'était pas la situation etc., mais à nouveau c'était de pouvoir mettre en jeu les conventions du théâtre. C'était ça qui lui importait, c'est-à-dire de montrer qu'on peut mentir puisque tout ça est fictionnel. Donc on a le droit ! Et quelque part, dans un dossier interview ou peut-être dans *Le pays lointain*, il dit : « Un jour je me suis accordé tous les droits ! ». Tout ça pour vous dire que ça parle de *La cantatrice chauve* et ça nous amène au *Pays lointain*, où il fait quand même cohabiter – puisque pour moi, c'est sa pièce la plus importante, *Le pays lointain* – des morts et des vivants. Il fait cohabiter des acteurs et une fiction, il fait cohabiter du théâtre en temps réel. Il dit : « Voilà, moi je vais raconter d'un homme tous les autres hommes ! ». Ça dure quatre heures et c'est impossible à monter, mais parce que c'est une tentative vaine. Tous les metteurs en scène n'ont jamais monté la pièce dans son intégralité. Et à mon avis c'est une erreur, parce que oui, c'est long et on n'y arrive pas. Au bout de peut-être cinquante pages, à un moment donné, il y a un des personnages qui disent : « Bon alors, on est où ? Le prologue ou pas le prologue ? ». On est déjà à la moitié de la pièce et la pièce, elle,

n'a même pas encore démarrée. Donc, à mon avis, c'est dans cette pièce-là, sa dernière pièce, une pièce testamentaire, où il est allé le plus loin dans « je me suis accordé tous les droits ». C'est-à-dire « ouais, je m'en fous, j'ai le droit. J'ai le droit au bout de trente pages de dire 'Prologue', si je veux. C'est moi qui écris, après vous vous débrouillé avec ça ». Et puis en plus, il dit qu'il va raconter d'un homme tous les autres hommes, mais il sait bien que c'est impossible. Et ça nous rappelle clairement la situation de la Covid-19 aujourd'hui, parce qu'on voit bien la difficulté de retrouver les contacts. Là, dans *Le Pays lointain* on ne va pas de trouver les cas contacts, ça nous échappe tout le temps. Et cette pièce, pour moi, c'est la plus gonflée. Ce qu'il raconte c'est une tentative d'échec et c'est pour ça que, pour moi, c'est là où il va plus loin, c'est sa pièce la plus importante, même si on se dit enfin que c'est immortelle. C'est de ça qui parle, c'est une œuvre qui est en train de se construire et de déconstruire à mesure. C'est gonflé, mais moi, ça me passionne ! Cette pièce est la plus passionnante et les gens, ils ont la trouille de la monter parce qu'il se disent : « Mais comment on fait pour tenir les gens en haleine ? ». Ça tient en haleine sur ce que ça raconte, une fois de plus c'est comment on raconte, comment on raconte qu'on ne peut pas tenir la fiction, comment on raconte que la fiction nous échappe. C'est essentiel. Il a parlé de ça tout sa vie, Jean-Luc. Tout sa vie. C'est pour ça que je dis qu'il ne faut pas se tromper quand il y a une pièce qui s'intitule *Histoire d'amour*. Attention ! Ça ne raconte pas une histoire d'amour, ça raconte comment on fait une fiction, comment on se dépatouille avec la fiction. Voilà ! Et *Le Pays lointain* c'est un peu comme une énorme *Histoire d'amour (repérages)*, c'est un peu le même thème quelque part, qui est développé, démultiplié à l'infini puisque c'est un homme tous les autres hommes qu'il parle. On ne raconte plus l'histoire de trois personnages, on essaie de raconter l'histoire du monde entier. Comment on fait pour retrouver tous les gens que quelqu'un a croisé tout au long de sa vie ? Comment on fait ? C'est intenable, mais lui, il l'écrit. Il dit : « Sheesh ! J'ai l'écrit ! ». Et ça a aussi à voir avec son humour. Il dit : « Débrouillez-vous avec ça maintenant ! ». Et c'est sa dernière pièce, sa dernière. Je confirme.

En fait, la métathéâtralité est fondamentale dans la dramaturgie de Lagarce...

Absolument ! Il ne s'agit que de ça. C'est pour ça qu'il dit : « Des histoires, je m'en fous ». Pour lui, ce qui importait c'est la façon de raconter l'histoire et non pas l'histoire en elle-même. Lui, il était d'accord avec Beckett, c'est-à-dire « fin de l'histoire ». Donc, ce qui est important c'est comment on raconte et il disait peu importe finalement l'histoire. C'est la métathéâtralité, c'est-à-dire il suffit que quelqu'un se lève et vienne au milieu d'un plateau devant les autres et ça raconte déjà une histoire. L'histoire elle est là. Tout au long de son théâtre, il ne raconte que ça. Si vous voulez, il y a des situations, mais on est toujours dans un espace mental, c'est-à-dire il n'y a jamais de situations réalistes. Ça nous amène toujours à nous dire : peut-être on est simplement dans la tête de l'auteur ? Est-ce que tout ça est simplement une fiction à laquelle on assise ? Il n'y a jamais de réalisme dans Jean-Luc Lagarce. Oui, il y a un jeune homme qui rentre chez lui, mais ça ne se passe pas dans des pièces de cuisine comme dans le théâtre du quotidien. Lui, son idéal c'est le plateau vide, il y avait très peu d'accessoires dans ses spectacles. Il y avait une esthétique très minimalist, parce que pour lui en fait la vérité était ailleurs, toujours. Ce qu'il voulait, c'est qu'on rentre dans la tête des personnages, ce qui n'empêchait pas, bien évidemment, de jouer très concrètement les choses. Il n'y a aucun théâtre psychologique chez Jean-Luc Lagarce. Et s'il n'y a pas de psychologique on comprend bien comment les personnages se font avoir. Parce que la parole est avant la pensée. Il faut dire avant de penser et après on se dit « merde ! Je n'aurais peut-être pas dû dire ça », mais c'est trop tard, parce que c'est dit. Et puis donc l'histoire, elle pourrait être n'importe quoi. Peu importe, ce qui est important pour lui c'est voir comment les personnages se dépatouillent avec l'histoire. L'argument, on s'en fout. La pièce *Music-Hall* ne parle que de ça, c'est une pièce sur le théâtre. Si vous voulez, je peux vous citer le moment de *Music-Hall* où ça m'a paru le plus flagrant. Je l'ai sur la main. À un moment donné, le personnage féminin dit :

« Mais, madame, répètent-ils
– sont courtois mais obstinés et n'entendent pas ne rien entendre – oui, madame, l'histoire quelle est-elle ?
Parce que tout de même on ne saurait se nourrir ainsi tout le temps,

d'expédients divers,
le tabouret, l'histoire du tabouret, ses multiples aventures,
et la robe,
et la porte du fond, et celle, plus fréquente encore,
latérale, dans les cas difficiles, tout cela,
nous l'avons compris, mais l'histoire,
on ne saurait faire semblant, il y en a bien une, et quelle est-
elle ? Nous serions heureux de la connaître... ».

Goguenards, ils attendent maintenant dans le silence et ce
trou obscur,
là, devant moi.

Ça nous ramène absolument au présent du théâtre, c'est-à-dire que l'argument de cette pièce qui – ils sont arrivés dans un endroit minable où ils ont sans cesse joué une pièce – raconte toutes leurs vies à travers cette arrivée sur ce plateau qui est vide où il n'y a rien qu'un tabouret trop bas. C'est un prétexte à raconter leurs vies, mais comment-il raconte ça à des techniciens ou à des gens qui sont devant eux alors que le théâtre est vide ? Puisque là il parle de la fosse du théâtre, de ce trou obscur qui est le public et il n'y a personne. Donc, ça raconte non seulement que le théâtre il est dans une situation absolument miteuse, mais qu'en plus c'est toujours un goguenard pour vous dire : « Oui, oui, oui, mais alors l'histoire c'est quoi ? ». Voilà, il s'est heurté à ça toute sa vie. Nous, les gens disaient toujours « Il y était ? ». Les gens disaient toujours : « Oui, c'est pas mal, mais ce n'est pas du théâtre. C'est du récit, mais ce n'est pas du théâtre ». Or, bien sûr, c'était ça, son pari, c'était d'amener du récit au théâtre. C'était d'amener du récit dans le présent, où bien sur ses pirouettes, ses jeux sur le langage lui-même, et on peut toujours se demander s'il est l'auteur en train d'écrire la pièce, donc on n'est pas là et maintenant. Qu'est-ce qui se passe ? On est dans une tête, en fait. Sauf qu'on est bien là et maintenant puisqu'on est au théâtre. Donc, toute sa recherche a été d'essayer de faire tenir ensemble le récit et le ici et maintenant. C'est un pari, un peu comme un pari de Pascal, si vous voulez. Et ce pari il est compris aujourd'hui, parce que moi je pense que c'est à cause de l'autofiction que maintenant on peut entendre ça. Et, par exemple, les gens jeunes

pour eux, ça ne leur pose aucun problème, mais encore une fois il écrit d'avant le temps d'internet. Il écrit d'avant le temps d'avoir des conversations virtuelles. Voilà, il écrit d'avant le temps du virtuel. Or, il met du virtuel lui dans ses pièces.

Il en est de même pour *Les Solitaires Intempestifs*. Ça avait à voir avec ce qu'il voulait raconter au théâtre. Et qu'est-ce qu'il voulait raconter au théâtre ? Le moment exact de la rencontre entre les personnages, la beauté et les horreurs de leurs échanges. C'est aussi pour ça qu'il a monté *Le malade imaginaire*, parce que pour lui qui aussi mettait en scène c'était aussi le siècle des lumières, l'arrivée des siècles des lumières après Molière. Ce qui était très important pour lui aussi c'était de parler d'un monde qui s'éclaire par la science, et ça aussi pour lui avait du sens, par rapport à ce qu'il était en train de vivre évidemment, mais aussi par rapport à son théâtre. C'est l'une de ses dernières mises en scène et il savait probablement qu'il n'avait plus peut-être beaucoup de temps. Il a mis aussi au centre ça : le moment où on commence à avoir un point de vue scientifique et humaniste. Pour lui, ça racontait des choses aussi par rapport à son expérience des hôpitaux, puisqu'il était en plein cytomégalovirus à ce moment-là et il était obligé de se rendre à l'hôpital régulièrement. Je me souviens qu'il avait par exemple invité tous les médecins qui s'occupaient de lui à venir voir ce spectacle. C'était très important pour lui. Il racontait plus loin que le simple fait que ça raconte l'histoire d'un malade. C'était comme un cauchemar ce *Malade imaginaire*, tous les personnages étaient habillés en noir avec des maquillages très cauchemardesques. Donc, c'était sa vision à lui de ce qu'on fait quand on est dans un cauchemar finalement. Et aussi par rapport à l'humain : ça racontait ça, ça racontait que les personnages étaient comme des écorchés vifs et, d'ailleurs, dans le décor il y avait un écorcé avec aussi une mappemonde et le décor était avec des chemins, qui était quadrillés en angle droit, donc les personnages déplacés dans la géométrie. Voyez ? Donc, il racontait tout ça là-dedans et pas seulement le fait d'être malade. Pour lui, c'était plus beaucoup ouvert sur l'humanité. Il y a un écorché au fond du décor. Tout ça c'était important, parce que l'écorché c'est ça. Ce qu'il voulait amener au théâtre c'était l'écorché. C'est comme s'il épinglait les personnages qu'il mettait sous la loupe et il disait : « Regardez bien leur grandeur et petitesse ! ». Il adorait un auteur allemand qui s'appelait Botho Strauss qui a écrit une pièce qui s'appelle *Grand et petits*. Ça par

exemple a été fondateur aussi pour son théâtre ainsi que Peter Handke avec *Par les villages*. Il était très admiratif de ces deux auteurs germaniques qui n'étaient pas ses contemporains mais presque, ils étaient un peu plus âgés que lui. Je me souviens que quand il avait vu une mise en scène de *Par les villages* par Claude Regy à Paris, il était sorti de là absolument bouleversé ! Et sa pièce qu'on a tant refusée et avec laquelle il est rentré au répertoire du théâtre français, qui est *Juste la fin du monde*, c'est son *Par les villages* à lui. Et ça dit beaucoup de choses, c'est-à-dire... Beauté et horreur de leurs échanges, on est brutaux dans nos échanges. On ne sait pas dire qu'on s'aime, c'est plus facile de se dire qu'on se haie que de dire qu'on s'aime. Donc, du coup, on est sans arrêt dans ce malentendu. Lui, c'est ça qu'il met en avant dans son théâtre, c'est ce malentendu. C'est à dire qu'on n'arrive jamais à se mettre d'accord finalement, mais c'est comme dans la vie, c'est-à-dire qu'à un moment donné lui il dit qu'il s'en fout. Il dit un jour : « Moi, un jour je me suis accordé tous les droits ». Ça c'est très fort. Moi, vous voyez, de son vivant, je n'avais pas analysé tout ça, et je le fais encore, de mort et je me pose encore beaucoup de questions à propos de Jean-Luc Lagarce. Moi, j'ai analysé à posteriori et je me suis dit, bah oui, voilà, lui, ce qu'il amène au théâtre c'est : « J'ai le droit. De tout je m'en fous ». Peut-être parce qu'il va mourir. On ne sait rien, mais il dit : « Bah, oui ! Moi, je dis tout et son contraire. Il dit : « Moi, j'ai le droit. C'est moi l'auteur, je trafique ! ». Et à partir de ce moment-là, ça n'est que du ludique parce qu'on fait comme on veut. Qui parle ? C'est le personnage, l'acteur ou l'auteur ? Bah, évidemment c'est toujours l'auteur qui parle. C'est ça qui est très ludique quand on joue et c'est ça que les acteurs adorent. Si on joue ce théâtre sans psychologie avec la vivacité qui convient, on peut amener tant de choses à l'intérieur, c'est-à-dire que l'acteur il tient vraiment une matière où il peut jouer avec les degrés. Il peut se dire : « À ce moment-là, c'est l'auteur qui parle. Alors comment moi, personnage, j'introduis l'auteur ? ». C'est ça qui est tellement agréable ! Cela est créateur de jeu, tous ces niveaux de langage différents on peut les repérer et les mettre en avant, c'est-à-dire d'un seul coup on peut s'adresser à ses partenaires mais on peut aussi s'adresser au public, parce qu'il n'y a jamais de quatrième mur chez Jean-Luc Lagarce. Il n'y a jamais d'intimité non plus, c'est bien ça la merde. Comme Sartre, il pense que l'enfer c'est les autres. Absolument. Voilà le problème ! C'est qu'on ferait bien une belle

scène d'amour, mais c'est devant témoins. Et donc on dirait bien le fond de sa pensée, mais c'est devant témoins et pas une minute on peut oublier qu'on est au théâtre. C'est ça qu'il met en avant dans ses pièces et qui est très ludique pour les acteurs, parce qu'on est toujours devant témoins, c'est-à-dire qu'on dirait bien le fond de sa pensée, mais on ne peut pas. Après les adresses se démultiplient, on peut s'adresser au public, on peut s'adresser à ses partenaires, on peut s'adresser à soi-même, mais pas trop lointain, parce qu'on sait qu'on est devant témoins. Il n'y a jamais d'intimité chez Lagarce, puisqu'on est dans sa tête. Vous comprenez à quel point tout ça est contradictoire ? Et c'est de cette contradiction-là que naît l'étrangeté et la chose jouissive quand on est un acteur, parce qu'on peut tirer des fils de tous les côtés. On peut se dire « bon, mais ça, je le dis comme si c'était pour de vrai », mais, deux minutes après, ça va être démenti parce que quelqu'un va dire « mais ce n'est absolument pas vrai, tu me racontes que tu es allé au café. Non, tu ne vas pas dans le café, je le sais parce que la fumée de la cigarette te fait vomir ». C'est ainsi dans *Juste la fin du monde*, où par exemple le frère dit : « Ce n'est pas vrai. T'était pas au café parce que tu ne fumes pas, et je sais que ça te dégoute le matin ». Du coup, la fiction elle va toujours être démentie par une tierce personne. Mais ce qui ne l'empêche pas, par exemple, l'acteur qu'a dit « moi, j'étais au café » de prendre pour argent comptant. On peut se dire « là il dit le fond de sa pensée », mais en fait c'est démenti par le personnage d'après. Du coup, le public ne sait plus où il est, mais c'est avec ça qui joue. C'est pour ça que c'est aussi jouissif pour le public, parce que le public il a toujours un temps d'avance sur les personnages. Dans *Juste la fin du monde*, il y a un personnage qui nous dit : « Moi, je vais mourir, donc je viens dire que je vais mourir ». Tout ce qu'on voit, tout dans la pièce, c'est qu'il est empêché de dire qu'il va mourir mais nous, le public, on sait qu'il va mourir, parce qu'on a eu droit au prologue. Les autres acteurs non, ils sont en retard par rapport au public. C'est ça qui est ludique : les autres ils ne sont pas censés savoir. Par exemple, une scène magnifique, pour moi l'une des scènes les plus belles du répertoire du théâtre, est la scène des deux frères. Une fois que le frère aura claqué la porte, on se dit : « Ah ! Ah ! Il va mourir et son frère, il n'aura que des regrets ! ». C'est monstrueux, c'est monstrueusement cruel, mais c'est la vie. Ce que Lagarce dit aussi c'est que c'est la vie, c'est-à-dire que dans la vie on n'a pas de pardon. C'est pour ça qu'il est

aussi vu, quelquefois, comme pessimiste. Mais, à mon avis, c'est réaliste, c'est de la lucidité poussée à l'extrême évidemment.

En dépit du pessimisme qu'on peut percevoir, il y a toujours un côté humoristique très fort dans son écriture...

Exactement ! Il était toujours très drôle. Il ne se plaignait jamais. C'est un protestant ! Je vous donne ma formule pour résumer Lagarce : on est toujours entre l'arrangement et le malentendu. Les personnages sont dans l'empêchement, ils sont toujours empêchés. C'est ça son théâtre, c'est-à-dire qu'ils diraient bien quelque chose, mais ils n'y arrivent pas. Alors, ils font des circonvolutions et en faisant ces circonvolutions ils s'arrangent. Ils s'arrangent avec la vérité et ça c'est très important. Ça, à propos d'autofiction, dit quelque chose de lui, c'est-à-dire que quelque part dans son journal il dit : « Bon, il faudrait arrêter les conneries et dire la vérité maintenant ». Mais dire la vérité... ça veut dire quoi ? Moi, je ne le sais pas, moi j'ai vécu vingt ans à ses côtés et je ne le sais pas. Il n'y avait des tas de choses de lui que je ne savais pas et on se voyait tous les jours. Moi, j'ai eu des surprises monstrueuses en lisant son journal. Il y avait tout un pan de sa vie que j'ignorais quand même, parce que sa vérité à lui ce n'est pas la mienne. C'est ça que ça raconte aussi *Histoire d'amour*, ça raconte que chacun a sa vérité. Mais ça raconte aussi qu'on ne peut jamais la dire, parce que les gens ne sont jamais d'accord. Une même scène... moi je vais dire : « À ce moment-là, quand il a dit ça il était triste ». Et puis vous, qui avez assisté en même temps que moi, vous allez dire : « Non, il n'était pas triste à ce moment-là, il plaisantait ! ». On ne peut jamais se mettre en accord, on est toujours entre l'arrangement et l'empêchement – donc on navigue à vue – et le malentendu, toujours.

Je me souviens d'une phrase dans le journal de Lagarce où il dit : « Notre vérité, nous l'accordent les autres »...

Absolument. Il dit : « Et puis, nous ne serons jamais vus comme nous pensions être. Tant mieux, tant pis. Moi je serais plus là pour démentir, en fait... ».

À propos de ce que vous disiez du malentendu... C'est peut-être la raison pour laquelle le théâtre de Lagarce est actuel aujourd'hui et ses textes ont une portée universelle... Il parle de nous.

Oui, bien sûr ! C'est toujours l'histoire des Atrides. L'humanité c'est les Atrides. On en revient toujours à trois choses : au mythe avec les Atrides et le théâtre grec et aussi à Homère avec l'Iliade et l'Odyssée. Il y a tout dans ces trois textes. Il y a absolument tous les éléments fondateurs de tout le discours qui est nait par la suite. Et si on regarde bien, on n'en sort pas. J'ai travaillé Eschyle avec Oliver Py, une pièce qui s'appelle *Les Suppliants*. L'histoire des suppliants, qui a été écrite il y a deux milles seize cents ans, c'est des femmes qui fuient leurs cousins qui veulent faire un mariage forcé avec elles. Elles débarquent en Argos et demandent les droits d'asyle et le roi d'Argos dit : « Si je vous donne le droit asyle, ça va être la guerre chez moi ». Et les suppliantes répondent qu'il y a deux justices, il y a la justice humaine et la justice divine. Alors, tu es du côté de quelle justice, toi ? Et si ce n'est pas un thème d'aujourd'hui, je ne sais pas où on est là. Et ça a été écrit il y a deux milles seize cents ans et aujourd'hui on est en train de repêcher des gens dans la Méditerranée. On est exactement dans *Les Suppliantes* d'Eschyle. Jean-Luc, il en avait une très forte confiance. C'est ça qui est très contemporain chez lui. C'est toujours la même histoire, le point est comment on la raconte et que pas une minute on peut oublier qu'on est dans une fiction, puisque là aujourd'hui quand même la fiction elle dépasse la réalité. On est carrément dans un monde virtuel, on voit bien à quel point tout ça est passé devant. On s'attendrait toujours à des jeunes qui demandent le droit d'asyle. On n'est pas sortie de ça. C'est toujours la même histoire, malheureusement. On n'avance pas beaucoup. Ça à voir avec le pessimisme de Lagarce. Il dit : « Est-ce que l'humanité s'améliore ? » Lui, il pose toujours des questions, mais il n'a aucune réponse. Aucune. Mais le théâtre c'est l'art de poser des questions, pas d'amener des réponses évidemment.

ANNEXE II

Interview à François Rancillac, juin 2021

Est-ce que, à votre avis, on peut parler d'implication ou même d'engagement critique dans le cas de Jean-Luc Lagarce ?

Avant de vous répondre, je tiens à préciser que je ne suis pas du tout un spécialiste de Lagarce, même si c'est peut-être l'auteur qui a le plus compté pour moi en tant que metteur en scène et que j'ai eu la chance de l'avoir souvent rencontré, son écriture et lui. Mais je n'ai pas une connaissance universitaire, raisonnée, de cette œuvre, c'est vraiment à travers mes mises en scène que j'ai compris son écriture, très concrètement. Je n'en ai pas non plus une vision globale, totale. Je ne connais pas très bien ses premières pièces, comme *Les Serviteurs* par exemple, que j'ai lu évidemment, que j'ai vu une seule fois interprété (parce qu'en France, ce n'est pas beaucoup mis en scène), mais cela reste une approche un peu lointaine... Pour vous répondre quand même, je suis persuadé que le théâtre de Lagarce – je parle de son théâtre, pas des essais qu'il a pu écrire comme *Théâtre et Pouvoir en Occident* ou *Du luxe et de l'impuissance* qui évoquent explicitement la place de l'artiste dans la société – comporte une vision politique, même si on ne peut pas parler d'engagement : jamais Jean-Luc Lagarce ne prend parti ou se positionne clairement pour défendre telle ou telle cause, etc. Le politique, je crois, est présent dans son théâtre de manière plus subtile, et d'abord dans les jeux de relations entre les humains au sein d'un groupe, professionnel ou privé. Il décrit ainsi la famille surtout à travers les rapports de forces entre ses membres, il y est question de places à remplir, de rôles à jouer, de responsabilités à assumer. La famille est comme un fragile équilibre de relations de pouvoir, qui apparaît au grand jour quand il est remis en question, notamment par la soudaine démission voire la disparition d'un de ses membres. La place de l'aîné s'y révèle ainsi comme fondamentale, surtout quand le Père est mort (cf. *Juste la fin du monde*, *Le Pays lointain* mais aussi *Retour à la*

citadelle et J'étais dans ma maison...) : Qu'est-ce qui se passe quand l'aîné disparaît, lui qui aurait dû hériter du flambeau paternel pour pérenniser et sauvegarder l'équilibre familial ? Dans *Juste la fin du monde* et *Le Pays lointain*, il est même question du prénom « Louis » qui est traditionnellement transmis de père en fils aîné (comme chez « les rois de France », blague le fils cadet Antoine) : que faire quand l'Aîné (Louis) a quasi disparu et qu'on suppose qu'il n'aura pas d'enfants ? Alors Antoine s'arroke ce privilège des aînés pour pallier l'absence de Louis et nomme ainsi son propre fils : mais c'est un colmatage par défaut et qui sent son crime de lèse-majesté...

La première pièce de Lagarce que j'ai montée, et par laquelle j'ai rencontré son écriture, c'est *Retour à la citadelle*. Je l'ai lue un peu par hasard, parce que je cherchais tous azimuts un texte pour postuler au festival « Le Printemps du théâtre à Paris », en 1985. A Théâtre Ouvert (alors dirigé par Lucien et Micheline Attoun qui ont tellement défendu l'écriture de Lagarce), on m'a confié un jour plusieurs « tapuscrits » à lire dont *Retour à la citadelle* d'un certain Lagarce : même si je n'y comprenais pas grand-chose, la première page a suffi pour me convaincre que j'avais trouvé enfin le texte que je cherchais désespérément ! Or, *Retour à la citadelle* raconte comment la métropole envoie soudain dans sa très lointaine colonie un Nouveau Gouverneur sommé de prendre la tête de « l'enclave ». Après des années et des années de silence et d'abandon total, malgré les appels au secours de l'Ancien Gouverneur et sa Femme désemparés devant la famine et les inondations qui ont sévi ici, « l'Etat originel » se manifeste ainsi pour la première fois pour les virer et les remplacer sans autre explication. L'espace imaginaire proposé ici (qui doit sans doute beaucoup à Kafka) a donc en son centre une instance du pouvoir, « l'Etat originel », où tout se décide, où le sens des choses et du monde prend sa source. Problème (très kafkaïen !) : ce centre de tout, cette origine du monde est aussi lointaine que silencieuse... Qui dirige d'ailleurs : le Roi ? Ou le Vice-Roi ? Ou un représentant du Vice-Roi ? Ou un représentant du représentant du... etc. ? Personne ne sait. Ainsi, s'il y a certainement (?) un pouvoir central quelque part, là-bas, il se révèle totalement inatteignable, silencieux, tel un dieu absent, et on n'a affaire qu'à ses vagues représentants dont l'autorité et la fonction restent toujours floues, comme dans *Le château* de Kafka. La relation entre la métropole et la colonie, entre l'Etat

originel et sa si lointaine province perdue au bout du bout du monde semble ainsi diluée, fracturée sinon désespérément abandonnée. Qu'est-ce qui peut faire sens alors ici, dans cette enclave, en l'absence totale de directives, de programmes, d'objectifs dictés par le pouvoir central ? Pire : quand enfin il se manifeste en envoyant sur place un nouveau Gouverneur, la déception est de taille : non seulement l'envoyé est quasiment muet, incapable de dire deux mots sur un programme ou un projet d'avenir, mais en plus il avoue à mi-mots ne pas savoir lui-même pourquoi il est là, envoyé là et par qui. Il suppose qu'on l'a expédié dans cette enclave pour le sortir de sa dépression, comme si cela lui ferait peut-être du bien de rentrer chez lui. C'est en effet un enfant du pays qui avait soudain disparu, fuyant sa famille et cette province sans explication, avec peut-être le désir secret de faire la révolution dans la capitale (ce qu'on devine au détour d'une phrase). L'envoyé de l'Etat original restera donc aussi mutique que la métropole qui l'envoie, aussi absent, aussi absent à lui-même aussi...

Il me semble qu'il y a dans ce conte « à la Kafka » raconté de manière très sensible (et ironique, aussi) ce sentiment si contemporain d'être complètement perdu dans un monde à la dérive, déconnecté de tout « centre » où le sens pourrait s'originer. On se sent inexorablement rejeté à la périphérie des choses, de la « vraie » réalité, à la périphérie aussi de soi-même. Quel est le sens de nos vies, pour quelle cause essentielle faudrait-il se battre, quel combat de société mériterait qu'on s'y investisse, etc. ? Pardon d'un aussi long détour, mais j'ai vraiment l'impression que Lagarce nous parle d'une société qui n'a pas plus de projets pour elle-même, plus même le désir de s'en fabriquer : à l'image du Nouveau Gouverneur, nous sommes vaguement déprimés, ayant sans doute renoncé à des rêves de jeunesse. Il a fui sa famille et son bled pour se réaliser ailleurs, au centre du monde, avec sans doute l'ambition d'y « changer les choses », de donner ainsi du sens à sa vie : et le voilà de retour à la case départ, investi des plus hautes fonctions, mais sans projet ni ambition, vivant ce retour plutôt comme un échec que comme une nouvelle aventure à inventer.

Ce sentiment d'être totalement décentré, à la fois du monde et de soi m'a immédiatement parlé... comme si on était une génération incapable de se formuler un projet de société, un projet de vie. Je suis un peu plus jeune que Lagarce, et j'ai voté pour la première fois de ma vie, à dix-huit ans, pour François Mitterrand, pour

cette gauche qui nous promettait que le monde allait changer selon des valeurs de justice, d'égalité, de fraternité, etc. Ce n'est pas qu'il ne se soit rien passé, mais en tout cas le monde n'a pas vraiment changé, et ce rêve fondateur d'une société plus juste en a pris un sérieux coup... Alors, moi qui n'ai pas de culture militante, qui ne me suis pas particulièrement battu pour que les choses changent, je fais partie de cette génération pétrie de renoncements, de déceptions, d'amertume, parfois même de cynisme, une génération très douée pour râler, se plaindre et commenter ce qui ne va pas, mais si peu dans l'action... Chez Lagarce, il y a beaucoup de personnages bien incapables de dire qui ils sont vraiment et ce qui les anime ou les fait rêver, ils ne peuvent que commenter ce qui a eu lieu, ou plutôt tenter de justifier pourquoi les choses n'ont pas eu lieu comme ils auraient peut-être jadis aimé que cela se passe... Pétris de mauvaise conscience, ayant peine à reconnaître qu'ils n'ont pas bougé même le petit doigt pour s'inventer une autre vie, ils balbutient, tournent autour du problème sans arriver à le nommer, à se positionner, à assumer ses responsabilités et sa part d'échec. Ils tentent maladroitement de se justifier : si ma vie n'a pas de sens, ce n'est pas ma faute, il fallait bien que je m'occupe de maman, il fallait bien rester là, et attendre qu'on vienne me chercher, etc... C'est sans doute cela que Lagarce nous décrit, cette fin de XXème siècle où les grands idéaux ne font plus battre les cœurs, où il n'y a plus de grands récits fondateurs (politiques, religieux...) pour donner sens à nos « petites » vies respectives. Reste le sentiment d'être passé à côté de la vie, faute d'avoir osé, d'avoir eu le courage d'agir enfin...

Quels sont, à votre avis, les principaux défis à relever lorsqu'on met en scène les pièces de Lagarce ?

Comme tous les grands auteurs, Lagarce vous oblige à repenser complètement le théâtre. Avec lui, toutes les questions essentielles - de l'espace, du temps, de qui parle, de quoi et à qui et pourquoi - toutes ces grandes questions qui font le théâtre se reposent à nouveau ici et réclament à être repensées. J'ai monté cinq de ces pièces, travaillé sur bien d'autres lors de stages de formation, mais chaque fois je m'arrache à nouveau les cheveux pour trouver l'endroit juste. Par exemple, sur *Retour à la citadelle*, je m'étais acharné à vouloir traduire théâtralement ce signe banal car

tellement présent dans ses pièces : (...) Qu'est-ce que cela indique ? Une ellipse de temps ? Un manque, un trou noir ? Mais s'il y a des manques, c'est que les pièces ne sont que des fragments, des bouts de quelque chose dont nous n'avons pas la totalité et qui nous échappera à jamais... J'ai pensé utile de prendre cela très au sérieux, dramaturgiquement : la représentation elle-même doit paraître totalement fragmentaire, trouée. Je vous parlais tout à l'heure des représentants des représentants des représentants, etc... du pouvoir originel : et si la représentation donnée à voir aux spectateurs n'était que la représentation de la représentation de la représentation... d'une pièce originelle totalement perdue ? Non seulement les personnages de *Retour*... ont conscience de participer à une pièce de théâtre face à un public (puisque'ils n'arrêtent pas de demander : « C'est à moi ? », « Je le dis maintenant ? », « C'est mon tour ?»), mais ils ont aussi la sensation d'avoir déjà joué cette pièce, et apparemment depuis très longtemps, puisqu'ils ont des doutes sur leurs répliques à tenir voire le vague souvenir d'une précédente représentation : « Je ne l'ai pas déjà dit ? » (Lagarce, qui était lui-même acteur en plus d'être metteur en scène, connaissait ce trouble propre aux comédiens, qui durant les répétitions ou de longues séries de représentations, ont parfois l'impression d'avoir déjà dit ou joué telle scène, vacillant quelques secondes dans un moment de vertige temporel) Donc, il y a peut-être eu « au départ » une pièce originelle qui a été perdue, de même que l'Etat originel semblait avoir disparu : ce qu'on verrait ce soir, sur scène, n'en serait que la piètre reconstitution, avec les quelques souvenirs qui nous en restent. Mais l'essentiel a disparu, perdu à jamais... Ce théâtre « fantomatique » m'a beaucoup inspiré pour inventer un vocabulaire à la hauteur des questions posées par la pièce.

Après il y a évidemment la langue de Lagarce, à la fois apparemment si pauvre, au vocabulaire si limité et frustre, et en même temps si sophistiquée, si singulière (reconnaissable en deux lignes). Et c'est très compliqué, je trouve, pour les acteurs et le directeur d'acteurs qui les accompagne, de prendre à bras le corps cette parole si particulière qui, en général, tourne autour d'un centre dont on ne dira jamais rien : comme ce « centre », cette chose essentielle est impossible à dire (par peur ou lâcheté ou mauvaise conscience – mais peut-être même échappe-t-elle au personnage qui ne la pressent qu'à peine...), le personnage lagarcien se met à digresser en permanence, à ouvrir des parenthèses dans les parenthèses dans les parenthèses,

quitte à se perdre en route... et ne jamais arriver à nommer ce qu'il a pourtant « sur le bout de la langue ». La difficulté pour les acteurs est de ne jamais lâcher ce désir de dire, même si cette adresse si difficile va se perdre dans ces méandres labyrinthiques. Je parle bien d'adresse car il ne faut jamais oublier que cette parole est adressée (à un autre personnage ou au public) : c'est sous le regard de l'autre qu'elle s'énonce, et ce regard silencieux (des autres comme du public) est terrible car « sûrement » plein de reproches ou de soupçons : en bon paranoïaque qu'il est, le personnage lagarcien est sans arrêt en train d'anticiper sur ce qu'il imagine que son interlocuteur est « évidemment » (!) en train de penser en l'écoutant ! Alors il faut préciser, et repréciser encore la précision, et prévenir sur les possibles réactions de l'autre, et le malaise ne fait qu'accroître la gêne et la parole s'embourbe... C'est à la fois passionnant à travailler et terriblement difficile : il faut tout démonter, chaque incise, chaque mini-rupture de la parole, pour que l'acteur ou l'actrice puisse habiter chaque détail comme la globalité de sa si longue réplique, pour jouer chaque instant sans se perdre et s'épuiser en route. Cela suppose de ne pas faire de la langue lagarcienne une rhétorique ou de la poésie, en conférant à chaque brique la valeur « sacrée » d'un vers libre, comme si cette langue balbutiante et trouée était au contraire pleine et satisfaite d'elle-même. Non, le vouloir-dire lui échappe totalement, le sens y est en crise permanente, et l'essentiel lui manquera toujours. C'est une langue de la catastrophe, de l'absence, pas un poème où le verbe exulte ! Lagarce est de culture protestante (assumée), non catholique : Dieu sera toujours absent, muet, et toute affirmation sûre d'elle-même est par nature douteuse... Et c'est là que la langue de Lagarce, tellement géniale à jouer quand on a réussi à habiter la « partition » - résonne de tant d'humanité, d'émotion, de pudeur, de fragilité. C'est là qu'elle peut résonner avec la pensée de chaque spectateur et spectatrice... qui devine, en son for intérieur, ce que le personnage n'arrivera jamais à formuler vraiment. C'est au spectateur de boucher les trous : encore faut-il lui laisser cette place ! Si on glorifie cette langue, si on en fait quelque chose de sublime, d'héroïque, on bouche les trous, les manques. Il y a chez Lagarce (et ses personnages) la conscience profonde de sa petitesse, de sa médiocrité irréductible, de son inachèvement essentiel – d'autant plus tragique, qu'il n'y a aucun salut réparateur à espérer « au-delà » ! Accepter cette incomplétude, ce dérisoire, permet au moins d'en sourire. S'il y a une

« philosophie de Lagarce », c'est peut-être juste ce travail de lucidité extrême qui ouvre au sourire, voire à une certaine joie (que la fin de *Music-Hall* pointe magnifiquement).

Il y a une autre chose aussi, qui rejoint un peu la préoccupation politique. Il n'y a jamais aucun mépris chez Lagarce pour ses personnages. Par exemple, j'ai souvent vu jouer, dans *Derniers remords avant l'oubli*, le personnage d'Antoine comme ridicule, lourdaud, toujours à côté de la plaque. Ben oui, le pauvre, il est vendeur de voitures et, pire, il aime son métier ! Je trouve cela insupportable et traître. Parce que le père de Lagarce a passé sa vie à travailler chez Peugeot, et je ne vois pas pourquoi Lagarce mépriserait cela, aussi modeste soit ce métier (il se faisait même une petite fierté à rappeler ses origines ouvrières). De plus, dans *Derniers remords devant l'oubli*, au milieu des Paul, Pierre, Anne et Hélène si pétris d'amertume, d'échecs inavoués, d'amours délétères, si enclins à se juger les uns les autres pour mieux se détruire, Antoine est bien le seul qui respire un peu de joie de vivre et de générosité, le seul qui s'intéresse aux autres et essaie de créer du lien, de la rencontre, de la parole partagée (aussi banale soit-elle). Oui, il parle de voitures, et alors ? Est-ce que c'est méprisable ? Il y a des gens qui sont passionnés par les voitures, d'autres par le théâtre, d'autres par la philosophie... L'échelle de valeurs ne cache-tt-elle pas un jugement de classe, en l'occurrence « bourgeois » ? Les autres personnages (hormis la jeune Lise) ont vite fait de le dénigrer, eux qui ont prétendu justement échapper à la bourgeoisie pour réinventer dans le sillon de Mai 68 une autre fraternité au sein de leur communauté à trois. Mais qu'ont-ils fait de leur utopie gauchiste ? Un sinistre échec, Et les voilà à régler des problèmes de notaires et régler surtout leurs vieilles ardoises sentimentales jamais digérées. Et au milieu de ce panier de crabes amers, il y a un gars heureux, qui aime les gens et cherche à mettre un peu de chaleur humaine au cours de ce dimanche lourd d'orages. Tourner Antoine en ridicule est jouer le jeu des autres, leur donner raison, et c'est faire preuve à ses dépens de racisme de classe. Aussi maladroits ou « nuls » soient-ils, jamais il n'y a à mépriser les personnages de Lagarce.

C'est la même chose, je trouve, dans *Juste la fin du monde* et dans *Le Pays lointain*, avec le personnage de Catherine, la belle-sœur. Elle parle de ses enfants, parce qu'elle sent qu'il faut bien en parler, parce que son mari ne le fera pas et qu'il

faut bien justifier, au nom de toute la famille, qu'on se soit assis sur le droit d'aînesse en prénommant leur fils Louis, comme le grand-père. Elle est donc envoyée au charbon, en première ligne, et elle le fait comme elle peut, en n'étant vraiment pas aidée par les autres ! D'où sa maladresse, sa difficulté à s'exprimer... Mais souvent Catherine est jouée comme une idiote, comme une « fille de province » gentiment gourde, sur laquelle on a un regard très condescendant. Mais c'est faux, Catherine essaie d'arranger ce problème d'une famille qui n'est pas la sienne (elle est une « pièce rapportée ») et qui s'enferme dans le silence et la mauvaise conscience.

En fait, pour ce qui concerne le personnage de Catherine, dans « Juste la fin du monde », il me semble qu'elle est le personnage le plus lucide. La seule qui se rend compte de ce qui se passe autour d'elle et la seule peut-être qui comprend la raison pour laquelle Louis est rentré chez lui.

Absolument. Echaudée par sa tentative de régler les problèmes de la famille, elle saura plus tard mettre Louis directement face à ses responsabilités : quand Louis vient vers elle pour l'interroger sur son frère, elle l'enjoindra à aller lui parler directement ! Car elle a bien compris que l'absence de parole, d'attention partagée, est ce qui mine cette famille, et qu'il est du devoir de Louis d'y remédier – enfin ! (La Mère ne dira d'ailleurs pas autre chose). Et c'est là aussi une attitude très juste, très fine et intelligente. Donc, il y a toujours le risque que nous autres « théâtratreux » (souvent issus de la « bourgeoisie ») ayons un regard méprisant et condescendant sur ces « petites gens » qui, avec les moyens du bord, témoignent au contraire d'une grande pertinence dans l'analyse de la situation.

D'ailleurs, encore une fois, tous les personnages lagarciens sont d'une extrême intelligence, d'une très grande lucidité. Après ils font comme ils peuvent pour se sortir de situations complexes ou douloureuses pour eux... et c'est très important de les respecter voire même de les aimer pour cela. A ce titre, Lagarce est vraiment le fils spirituel de Tchekhov, un autre de ses grands maîtres. Tchekhov, qui était médecin, ausculte ses personnages au scalpel qui peut être tranchant et impitoyable, mais jamais il ne les juge ni les condamne. Il n'y a aucune morale, ici. Il n'y a que des humains qui font comme ils peuvent, et souvent mal. Mais il s'agit de

comprendre pourquoi, pourquoi le contexte social, historique, familial, etc. ne leur laisse guère le choix... C'est ainsi que ce théâtre nous renvoie un miroir, nous permet de nous projeter sur ces pauvres hères, de nous y reconnaître...

Pour ce qui concerne toujours la mise en scène, dans les pièces de Lagarce, il n'y a pas beaucoup d'indications sur la scénographie. Comment vous avez pensez la scénographie des pièces que vous avez adaptées ?

C'est vrai qu'il indique le minimum du minimum et ses didascalies sont très rares et parfois plus « perplexifiantes » qu'indicatives. Je l'avais interrogé à ce sujet. Sa réponse avait été très évasive : il avait écrit ce qui lui semblait indispensable, tout le reste est à inventer ! Il disait : « Je ne veux pas bétonner le sens ». N'oublions pas que Lagarce était aussi acteur et metteur en scène : il savait très bien qu'un texte est écrit pour des interprètes qui allaient s'en emparer, y apporter leur imaginaire propre, leurs préoccupations, etc. Un « grand texte », par-delà sa propre cohérence, peut susciter un nombre infini de lectures...

Pour la scénographie de *Retour à la citadelle*, j'ai collaboré avec Laurent Peduzzi et nous sommes passés par de multiples hypothèses, propositions, avant de trouver la bonne. Au départ, je n'avais que quelques intuitions : comment raconter ce qui avait dû être « jadis » le glorieux « palais du gouverneur », dont on n'aurait plus que des traces, des vestiges. Un palais fantôme ou un rêve de palais... On s'était amusé à imaginer qu'il n'y avait même plus de murs, que la table de réception avait été installée dehors, entre quelques cailloux, en pleine nature, n'importe où... Une nature désertique, aride, stérile, où plus rien ne pousse, où il n'y a plus d'avenir possible... Et puis j'avais l'impression que la pièce n'arrêtait pas de revenir sur elle-même comme les personnages sur eux-mêmes (*Retour à la citadelle* comme un éternel retour sur son for intérieur ?). Au début, on est déjà à la fin (ce sont les premiers mots : « Et puis à la fin... » comme si tout était déjà fait, déjà joué. Et cette drôle d'ouverture va se retrouver à la fin, la pièce se bouclant sur elle-même, bouclant la boucle, retournant sur elle-même... Un peu comme une blague, j'avais dit assez tôt à Laurent Peduzzi : on devrait jouer sur une tournette, un plateau tournant, comment on l'utilisait autrefois... On en a ricané tous les deux. Et puis un

jour, après des dizaines de propositions insatisfaisantes, il m'appelle et il me lance : « Ça y est, j'ai trouvé, on va faire une tournette !». Et c'était évidemment LA bonne idée ! Nous aussi, on avait fait notre tour pour revenir enfin, après presqu'un an de réflexion, à la case départ... La scénographie de *Retour à la citadelle* était donc constituée d'un plateau tournant totalement recouvert de confettis gris-cendre, comme du sable (à un moment du spectacle, une musique triste lançait comme un semblant de bal, et des confettis tombaient sur les danseurs : on pouvait imaginer alors que tous les confettis au sol étaient l'accumulation de toutes ces danses, de toutes les représentations du spectacle, soir après soir, comme autant de strates géologiques accumulées...). Au milieu de ce désert de sable gris, d'où émergeaient deux petits rochers gris, une grande table de réception avait été dressée, avec nappe blanche et chaises Directoire : le mobilier typique des réceptions officielles dans nos mairies IVème république ! C'était tout. La tournette me permettait de jouer sur la temporalité si étrange de la pièce, presque stationnaire : ainsi, on pouvait voir une séquence à l'avant-scène (par exemple entre la Mère et le Nouveau Gouverneur), tandis que d'autres personnages semblaient « vivre » autre chose au fond du plateau ; puis, après un bref noir pendant lequel le plateau avait tourné de 180°, on inversait les plans : on apercevait au fond la Mère et le Nouveau Gouverneur reprendre exactement la même scène que précédemment, tandis que ce qui avait été au fond se retrouvait devant et du coup parfaitement audible (par exemple une scène entre l'Intentant et la Sœur). C'était comme si on avait reculé dans le temps et qu'on recommençait, mais d'un autre point de vue. Le plateau tournait d'abord beaucoup pendant les noirs qui interrompaient les séquences (comme les (...) du texte) mais, petit à petit, on assumait la tournette et le spectateur pouvait voir tout l'espace se mettre à tourner... Les changements dans le noir étaient d'ailleurs un enfer pour les acteurs, qui devaient se déplacer tandis que le sol tournait sous leurs pieds : impossible d'avoir des repères ! On a passé des heures à répéter ces transitions, en inventant des repères tactiles, en comptant les pas, etc. Mais cela en valait la peine : ce décor tournant donnait comme à voir concrètement l'écriture de Lagarce et ce temps en spirales...

Pour *Le Pays lointain*, ce fût encore une autre aventure, en collaboration cette fois avec le scénographe Raymond Sarti. Je n'avais pas beaucoup d'idées au départ,

comme souvent, mais je ne voulais rien de lourd, de trop construit. Il nous fallait imaginer un espace aussi pauvre que les mots de Lagarce. On cherchait cet endroit où Louis, à l'article de la mort, tentait de résumer sa vie, de rassembler tous les êtres qu'il avait pu rencontrer de près ou de loin durant son existence : projet fou et irréalisable ! Comme s'il était dans son « lit d'agonie », entouré des siens (ou les fantômes des siens)... Raymond m'a proposé cent cinquante mille hypothèses, qui ne semblaient jamais au bon endroit. Jusqu'au jour où il m'a montré un dessin : il n'y avait non pas un lit, mais cinquante lits à touche-touche, collés les uns aux autres dans tous les sens, comme un jeu de dominos, surtout comme un paysage ! D'autant que Raymond a ensuite recouvert ces lits non de couvertures mais de divers tissus en laine passant du marron au vert, certaines moussues, d'autres poilues : on avait vraiment la sensation de voir un paysage vu d'avion, malgré les coussins, les draps, les têtes de lit... Et ces lits à touche-touche créaient aussi comme une scène sur la scène, du théâtre dans le théâtre, de même que toute la pièce est peut-être la pièce qu'aurait écrite Louis (qu'il aurait voulu écrire). Cela permettait aux personnages de disparaître soudain sous les lits ou d'en sortir comme des diables de la boîte, au gré des souvenirs de Louis et des interruptions de tous ces personnages qui veulent défendre leur propre version des faits (les acteurs circulaient à plat-ventre sous les lits, allongés sur des skateboards pour aller plus vite !). Au milieu de cette cinquantaine de lits, il y en avait un qui restait tout seul, comme une île, celui de Louis où il finissait par s'asseoir à la fin ; tout seul, irrémédiablement seul.

À votre avis, pourquoi le succès de Lagarce en tant qu'écrivain n'est arrivé que posthume ? Pourquoi cette reconnaissance tardive ?

C'est un peu incompréhensible. C'est vrai que Lagarce avait toutes les difficultés à défendre ses propres textes. Il a eu la chance d'être défendu par quelques *afficionados* irréductibles, comme Lucien et Micheline Attoun à Théâtre Ouvert, Sonia Brenot, directrice de l'Espace Planoise à Besançon, Henri Taquet, directeur du Théâtre Granit à Belfort... Mais malgré leur fidélité, Lagarce peinait à produire ses textes, surtout ceux réclamant des distributions importantes. Ses grands succès de metteur en scène ont porté sur des classiques (*La cantatrice chauve* de Ionesco, *Le*

malade imaginaire...). A la toute fin de sa vie, il a voulu créer *Nous, les héros* mais il n'a réussi à rassembler que 8 représentations en amont : il a dû y renoncer et mettre en scène à la place *La cagnotte* de Labiche... Il est vrai que ses mises en scène étaient plutôt sombres, le public ne s'y précipitait pas (je n'étais d'ailleurs pas toujours convaincu par ses spectacles). De mon côté, j'étais un tout jeune metteur en scène quand j'ai voulu défendre *Retour à la citadelle* et j'ai essuyé de nombreux refus, parfois même des rejets assez brutaux. S'il était bien repéré en tant qu'auteur, souvent invité aux colloques ou rencontres sur l'écriture contemporaine, on jugeait généralement son théâtre comme ennuyeux, illisible, abstrait, verbeux. J'imagine que Jean-Luc a dû tout entendre de son vivant...

Alors, qu'est-ce qui s'est passé ? Pourquoi ce succès posthume énorme ? Il y a eu plusieurs facteurs, à mon avis : sa mort tragique, qui l'a frappé en pleine jeunesse, a jeté sur son œuvre comme une aura romantique – et nous aimons bien ici les auteurs morts tragiquement... – à l'instar des Koltès, Guibert, Copi, Llamas, etc... Je me souviens d'une journaliste qui prétendait que Lagarce était devenu intéressant à partir du moment où il a appris qu'il était malade du Sida ! C'est aussi obsè�e qu'odieux de dire cela, et faux en plus, puisque l'œuvre entière de Lagarce est obsédée par la mort, et ce depuis le début ! D'autre part, des metteurs en scène ayant pignon sur rue, comme Jean-Pierre Vincent, Stanislas Nordey, Olivier Py, Philippe Sireuil... ont défendu certains de ses textes et les ont peu à peu imposés au « milieu théâtral » (car le public, lui, a toujours été plus sensible à cette écriture que les « professionnels »). N'empêche, quand j'ai voulu produire *Le pays lointain* en 1999/2000, cela a été encore un long combat pour arriver à trouver des lieux partenaires, à en monter la production (avec 11 acteurs au plateau)... Lagarce étant mort et déjà mieux reconnu, on n'osait plus me dire que l'écriture était nulle, mais beaucoup de directeurs et directrices de théâtre ne sentaient pas la force incroyable de cette pièce - quand ils/elles arrivaient à la lire... Et comme m'a dit élégamment quelqu'un : « Quatre heures pour raconter l'histoire d'un pédé qui crève, est-ce bien utile ? » (comme si la pièce se résumait à ça !).

Finalement, grâce à quelques soutiens (dont celui de Françoise Houriet, directrice de la Scène Nationale de St Nazaire, déjà coproductrice de *Retour à la citadelle* – et celui de Dominique Boissel, conseiller à la programmation du Théâtre de la

Tempête, à la Cartoucherie, qui l'a plus ou moins imposé à son directeur, Philippe Adrien, qui n'y croyait pas du tout...), j'ai pu monter *Le Pays lointain* « à l'arrache » et dans la petite salle de la Tempête, ce qui était un peu absurde : il y avait onze acteurs au plateau et en face seulement quatre-vingts places pour le public... Et puis, ma merveilleuse équipe de comédiens, de concepteurs et moi, on a travaillé comme des fous sur cette pièce qu'on adorait et, du premier au dernier soir, on a refusé du monde.... Toute la presse parisienne était là, du Figaro à L'Humanité, le spectacle a été encensé, des gens en sortaient en sanglotant... Certains me disaient : « Je m'aperçois que je n'avais jamais rien compris à ce théâtre. Je me suis pris ça en pleine gueule. Merci ». Comme si les gens pouvaient enfin se mettre au diapason de cette écriture, de cette petite musique discrète... Et maintenant, effectivement, c'est devenu l'auteur du XXème siècle le plus joué en France, traduit dans le monde entier, mis au programme du Bac Théâtre en 2007 ! En juillet 2001, le Festival d'Avignon avait programmé *Le Pays lointain* dans la foulée de sa création parisienne : le même été, François Berreur (compagnon de route de Jean-Luc) présentait aussi son *Voyage à la Haye* plus *Le bain*, et je crois qu'il y avait deux autres Lagarce dans le « Off d'Avignon », donc cinq Lagarce en même temps à Avignon ! Et je me souviens avoir croisé Mireille Herbstmeyer (autre fidèle de la première heure de Jean-Luc) qui me dit : « Je n'y crois pas, mais si seulement, si seulement il pouvait voir ça de là-haut !.. ». Cette visibilité soudaine, cette reconnaissance nous semblait invraisemblable...

Ce que vous dites me rappelle l'interview avec Mireille Herbstmeyer. Elle m'a dit que, à son avis, la raison pour laquelle Lagarce n'a eu du succès de son vivant est qu'il n'a pas trouvé – contrairement à Koltès, par exemple – son metteur en scène de son vivant. Qu'il n'était pas compris à l'époque, que son théâtre était trop difficile, surtout en raison de sa métaphéâtralité très forte...

Sûrement. A part quelques spectacles (*Histoire d'amour (derniers chapitre), Music-Hall*), je ne trouvais pas que Jean-Luc défendait bien son écriture, ni même qu'il était un grand metteur en scène ni même un grand directeur d'acteurs. Il faisait énormément confiance aux comédiens qu'il avait réunis autour de ses projets, il les

emmenait dans sa rêverie (ce qui est déjà pas mal), mais bon, après les acteurs se débrouillaient un peu tout seuls.... Et je pense que la difficulté de son écriture ne permet pas de livrer les acteurs à eux-mêmes... Jean-Claude Fall, à l'invitation des Attoun, avait semble-t-il créé avec brio *Le voyage de Mme Knipper vers la Prusse orientale*, mais il n'a ensuite pas mis en scène d'autres pièces. Et quand j'ai voulu défendre *Retour à la citadelle*, j'étais un très jeune metteur en scène, qui n'avait pas la reconnaissance suffisante pour imposer ses pièces comme un Chéreau a pu imposer, contre vents et marées, l'œuvre de Koltès. Il m'a fallu six ans pour trouver enfin deux directeurs de théâtre qui soient touchés par cette écriture et en coproduisent la création (Françoise Houriet, déjà citée, et Bernard Montagne, alors directeur du théâtre de Rungis)... Je me souviens que Lagarce, me voyant m'obstiner à monter son texte, me disait « Mais laisse tomber, ne perds pas ton temps... » et je répondais : « Non, je vais y arriver, je veux la monter ».

Autre chose encore : c'est une écriture « en mineur » Lagarce ne fait pas de grandes phrases qui en imposent, des formules qui frappent, ce n'est pas une écriture qui impressionne. Au contraire, les choses sont toujours dites par en dessous, en creux, (faussement) maladroitement, sans éviter de douter d'elle-même voire de se contredire. Les auteurs qui marchaient beaucoup plus dans les années quatre-vingt-dix ou deux-mille, c'était plutôt ceux qui tapaient sur la table, qui assénaient de grandes « vérités » qui en imposaient (aussi creuses ou fausses soient-elles). Par ailleurs, je suis aussi très amoureux d'une autre écriture, celle de Gilles Granouillet, que j'ai beaucoup mis en scène. Le théâtre de Granouillet n'a rien de comparable avec celui de Lagarce (il y a chez Gilles des fables beaucoup plus affirmées, repérées, apparemment claires et continues). Mais ils ont en commun de souvent mettre sur scène des personnages plutôt modestes qui parlent « comme ils peuvent », sans faire de grandes phrases, avec énormément de pudeur et de fragilité, et d'auto-dérision aussi. Et même si ses pièces me semblent vraiment importantes, posant elles-aussi « l'air de rien » des questions de théâtre essentielles (d'ailleurs, les acteurs adorent Granouillet, ils voient immédiatement qu'il y a là une matière formidable à jouer, riche et complexe, comme les acteurs adorent jouer Lagarce), Granouillet peine à s'imposer en tant qu'auteur. La discrétion ne paie guère dans ce métier...

Encore une fois, le « vrai » public a toujours un train d'avance sur les « professionnels »... Je me souviens qu'on avait pu reprendre *Retour à la citadelle* à la Comédie de Reims, dont Christian Schiaretti venait de reprendre les rênes (en 2001, je crois). Après le spectacle, je me suis retrouvé au restaurant, coincé au milieu d'éminences du théâtre parisien qui, soit ne décrochaient pas un mot sur le spectacle, soit soufflaient des « Bon, l'incommunicabilité, après Beckett, à quoi bon ?... ». Un repas très pénible pour le metteur en scène que j'étais, pour mon petit narcisse, certes, mais surtout inquiet de l'avenir du spectacle... Le lendemain matin, j'avais une rencontre avec une classe de lycéens qui avaient découvert le spectacle la veille : à l'inverse, ils avaient tout entendu, tout compris des enjeux de la pièce, de la dramaturgie, de la mise en scène... Evidemment, ça m'a fait un bien fou, mais ça m'a surtout rassuré : quelque chose se passait bien avec les spectateurs, dans la mesure où ils étaient disponibles, à l'écoute de ce qui leur était proposé !... Heureusement, de temps en temps, on pouvait croiser « à l'époque » quelques personnes qui se laissaient vraiment toucher par cette écriture...

Autre anecdote : Je me souviens avoir découvert en tant que spectateur *Music-Hall* que Lagarce avait monté avec Hélène Surgère à Théâtre Ouvert. Le spectacle avait fait un bide – tout réussi soit-il, on était à peine vingt-cinq dans la salle... J'étais accompagné de ma « binôme », la comédienne Danielle Chinsky (avec laquelle j'avais créé ma première compagnie, le « Théâtre du binôme »), et son fils, le comédien Vincent Winterhalter. C'était vraiment un très bon spectacle, gracieux, oscillant entre le sourire du désespoir et la triste vulgarité des choses quotidiennes, quand elles vous résistent... Et nous trois, on riait, on riait, tellement c'était drôle et terrible ! Et on était bien les seuls, parmi tous ces « théâtreux », à sembler prendre du plaisir à ce spectacle... Sur le rang de devant nous, il y avait une dame qui se retournait régulièrement vers nous quand on s'esclaffait, genre : « Mais qu'est-ce qu'ils ont à rire ? Qu'est-ce qu'il y a de drôle dans ce machin ? » La pièce, malgré ses trois interprètes merveilleux, malgré cette écriture si rare, ne passait pas... Et après j'ai réalisé que cette dame en fourrure était Fabienne Pascaud, l'illustre critique de *Télérama*.

Avez-vous des projets sur l'œuvre de Lagarce pour le futur ?

Pour l'instant, non. J'aimerais beaucoup remonter *Les Prétendants*, que j'avais créé en 1992 avec la troupe amateur de Théâtre en Actes, à Paris. J'avais réussi, à force d'insister, à en obtenir le manuscrit, Jean-Luc doutait tellement de cette pièce !... Avec son autorisation, j'avais supprimé quelques personnages (qui sont 21 !) pour m'adapter aux 17 comédiens de cette troupe de très bon niveau, d'ailleurs (je n'étais pas peu fier, Lagarce m'avait même félicité pour cette adaptation). On a fait (à notre petite mesure, dans cette petite salle de 80 places...) un vrai tabac : la pièce est si drôle, si méchante, si redoutablement méchante !... — presque une version « labichienne » de *Retour à la citadelle* ! Jean-Pierre Vincent en a assuré plus tard la création au Théâtre de la Colline, et là encore, le succès public était au rendez-vous. Mais bon, monter aujourd'hui une production à 17 ou 21 acteurs est un pari quasi perdu d'avance... Si je gagne au loto, je la monterai !

ANNEXE III

Interview à François Berreur, juin 2021

Quelle a été votre première approche au théâtre de Jean-Luc Lagarce ? Vous avez fondé avec Jean Luc Lagarce la maison d'édition Les Solitaires intempestifs, pourquoi cette exigence à cette époque-là ?

C'est difficile de résumer : quand j'ai connu Jean-Luc Lagarce on avait vingt ans. En fait, il était un écrivain débutant et j'étais un acteur débutant. Ce n'était pas le Lagarce qu'on connaît aujourd'hui. J'ai fait vingt spectacles avec lui : il y a un parcours, une évolution. Pour ce qui concerne *Les Solitaires Intempestifs*, à l'époque Jean-Luc Lagarce voulait avoir un toit (diriger un théâtre) pour les auteurs, pour les gens de théâtre, pour pouvoir présenter d'autres auteurs contemporains que lui et puis il y avait aussi cette idée que, comme metteur en scène, il pouvait aimer des textes contemporains sans forcément vouloir les mettre en scène. Mais on ne lui a pas fait confiance pour diriger un théâtre. Après, c'est une idée un peu poétique, l'idée qu'une maison d'édition est un toit pour les auteurs, et il y avait des auteurs qu'on aimait bien, notamment Oliver Py, qui avait été refusé par les éditeurs, et on lui a dit : « Ecoute, on va créer une maison d'édition pour te publier ». C'est né comme ça.

Jean-Luc Lagarce lui-même n'a jamais été publié de son vivant, mais maintenant il est l'un des auteurs les plus joués en France. Pourquoi, à votre avis, le succès n'est arrivé que posthume ? Il imaginait tout cela ?

Il ne l'imaginait pas, mais pour lui c'était l'idée même d'une œuvre littéraire. Il a écrit cela dans son *Journal* « qu'à l'évidence il ne connaîtra jamais rien du succès de son œuvre ». C'était seulement le temps qui devait décider. Comme auteur, quand je l'ai rencontré, effectivement, il disait que si on écrit c'est, il avait une prétention, une ambition littéraire, pour s'inscrire dans l'histoire de la littérature ou, du moins, dans

l'histoire du théâtre. Chez lui, il y avait une très grande ambition littéraire. Après, sur la question du temps de la reconnaissance ces textes de jeunesse, qui s'inscrivent dans les pas de Genet, Beckett et Ionesco, ne sont pas évidemment les textes de maturité. Il écrit en parallèle sa maîtrise de philosophie – *Théâtre et Pouvoir en Occident* – qui est surtout un descriptif de l'histoire du théâtre depuis les Grecs en Occident. Mais il finit cette maîtrise en citant Ionesco, Beckett et Ionesco ce qui confirme que ses premiers textes entretiennent un rapport thématique, stylistique, avec ces auteurs-là. Et puis, après, il s'en est détaché. On peut dire qu'il y a une rupture dans les années Quatre-vingt-dix, quand son écriture n'était pas en phase avec l'idée qu'on avait du théâtre dans les années Quatre-vingt-dix. Son plus grand échec est *Juste la fin du monde* : les critiques ou les professionnels qui lisaient l'œuvre la considéraient compliquée, illisible, difficile, pas théâtrale... Et je trouve que ça c'est le changement, parce qu'aujourd'hui *Juste la fin du monde* est étudiée en français en première par des jeunes gens qui ont dix-sept ou dix-huit ans et qui ont l'air de comprendre assez bien... ce qui était totalement incompréhensible ! Alors, comment s'est faite cette reconnaissance ? Ce qui est assez étonnant, même s'il avait une reconnaissance dans le petit milieu du théâtre contemporain de son vivant (il était connu comme auteur mais pas du grand public ni des metteurs en scène), en fait ce qui a fait le succès de Lagarce c'est que, petit à petit, quand on a monté ces textes, les dix ans après son décès, il a eu un grand succès. On constate donc qu'on ne le comprenait pas quand on lisait ses textes, mais que quand ils étaient en scène, le public non seulement comprenait tout, mais était très touché. Cela s'est passé avec *J'étais dans ma maison*, avec les spectacles de *Derniers Remords avant l'oubli* de Jean-Pierre Vincent à l'Odéon, *Les Prétendants* à La Colline, etc. Tout à coup, son théâtre a connu en fait une reconnaissance publique et critique, mais à travers la redécouverte de ses textes par d'autres metteurs en scène. La mise en scène de Joël Jouaneau qui passait à la Colline a été un succès vraiment incroyable. Et puis *Les Prétendants* par Jean-Pierre Vincent... Ils ont refusé une centaine de personnes chaque soir à la Colline. En fait, dix ans après son décès c'est le public qui a reconnu la théâtralité et les mises en scènes ont connu un succès incroyable. C'est donc le public, le spectateur et les critiques du spectacle qui ont fait sa reconnaissance.

À votre avis il y a un changement dans la sensibilité du public ?

Je ne sais pas s'il était en avance ou si le public était en retard. Si les textes de Lagarce avaient été montés, comme ils ont été montés après, de son vivant, on ne peut pas savoir. Le fait est que les gens ne voyaient pas ces spectacles. Si, en fait, ses spectacles avaient été montés de son vivant, peut-être que cela aurait fonctionné. Ce n'est pas la mort qui change ou le public. On n'a pas les éléments de comparaison.

Je me souviens par exemple le cas de Bernard Marie Koltès. Il a trouvé son metteur en scène de son vivant... Peut-être que Lagarce ne l'a pas trouvé ?

C'est possible, mais on n'en sait rien. Par exemple, Jean Pierre Vincent a monté des textes tels que *Derniers remords avant l'oubli*, c'est un texte de 1987, il l'a monté en 2002 ou 2004. Jean-Pierre Vincent était un grand metteur en scène. Pourquoi il ne l'a pas monté plus tôt ? C'est intéressant ça aussi... Ce n'est pas si simple.

Vous avez joué un rôle fondamental dans la diffusion des textes de Lagarce après sa mort. Pouvez-vous me raconter comment s'est passé ce processus de diffusion et si vous avez rencontré des difficultés ?

Sur le principe, le premier but était de publier ses textes. C'était la première chose, en reprenant la maison d'édition et la développant... Après, finalement les actions qu'on a pu mener, elles ont été accompagnées de la reconnaissance des spectacles, on s'est appuyé sur la reconnaissance naissante pour créer de plus en plus des événements, des contenus, etc. Notamment, entre 2007 et 2008, on a organisé « L'Année Lagarce », qui était importante puisqu'on a trouvé un peu de moyens. Du coup l'idée était aussi de créer des contenus, des ressources, une connaissance de l'œuvre pour accompagner ce succès naissant. Les colloques aussi... Vous savez combien l'effet qu'une reconnaissance de l'université est aussi importante pour l'auteur. C'est ce qui s'est passé un peu au niveau universitaire, pour les gens qui ne le connaissaient pas, c'est que plus on connaît Lagarce, plus on aime Lagarce. Jean-

Luc il en avait conscience, il n'a pas écrit des pièces, il a écrit une œuvre : cette idée ici qu'un texte se lie à l'autre, il y a une évolution d'écriture, les thématiques se recoupent. Si vous connaissez *Juste la fin du monde*, quand vous lisez *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* vous voyez un peu les passerelles, les compléments... *Derniers remords avant l'oubli* avec *Histoire d'amour*, *Le pays lointain* après *Juste la fin du monde*, *Music-Hall* évidemment aussi... C'est une œuvre, donc les pièces se répondent l'une à l'autre et plus on connaît Lagarce plus en fait on découvre une pensée, une profondeur. Et surtout, ce que les gens ont découvert c'est que ce qu'on voyait comme maniérisme et du style. On s'aperçoit notamment avec la lecture de *Du luxe et de l'impuissance* combien en fait il est capable d'écrire des choses très profondes de manière très simple sans aucune reprise et avec un style complètement différent.

Peut-on parler d'engagement critique dans le cas de Jean-Luc Lagarce ?

Les textes de *Du luxe et de l'impuissance*, par exemple, révèlent effectivement un engagement social profond. Il est aussi l'un des rares auteurs qui parlent des milieux défavorisés, ce n'est pas un auteur bourgeois. *Juste la fin du monde* parle des gens qui n'ont pas la parole, la profondeur c'est qu'au fond les personnages ressemblent à des personnages shakespeariens, tragiques... Il y a un croisement entre la pensée sur le théâtre et la dimension sociale, c'est évident ! *Music-Hall* parle aussi justement du rapport entre la nécessité artistique et la difficulté sociale de la place de l'art et puis, en même temps, du sens profond de l'art. Le théâtre lui permettait d'exprimer ce qu'il a assez peu fait théoriquement d'ailleurs. S'il avait vécu plus longtemps, on aurait de nombreux écrits mais cette notion d'engagement est effectivement très importante et elle est traitée dans ses pièces. Même dans une pièce très drôle qui a eu un grand succès, comme par exemple *Les Prétendants* qui raconte, à travers l'histoire d'une structure sociale d'un théâtre avec ses problématiques de subventions etc., il était évident que pour tous les comités d'entreprise c'était un modèle du rapport des gens dans leur entreprise, avec le pouvoir, etc. Effectivement, à travers une pièce plutôt drôle autour de ces questions de pouvoir et de groupe social, finalement il traite un sujet complètement universel du rapport au travail et à sa structure. Je pense

que c'est ça qui fait la profondeur, la qualité, le succès de son œuvre. Il a abordé aussi ces thèmes sans peur de, comme on dit aujourd'hui, de l'autofiction, mais avec un rapport à l'intime très troublant. Il écrit de son vivant, il inscrit aussi le personnage de l'auteur comme une figure mythique. C'est un tricheur. Il y aussi dans ses textes un jeu de théâtralité, il y a quelque chose qui le rend toujours vivant, il y a la figure de Lagarce qui traîne, plus ou moins bien interprétée. Il reste un auteur extrêmement présent à travers son œuvre, mais il était totalement différent de l'idée qu'on peut avoir de ses pièces : c'était un garçon extrêmement drôle, on riait beaucoup. Il n'était pas dans des profondeurs intellectuelles au quotidien, mais cela n'empêche pas qu'il y avait cette idée que tout acte créatif, toute écriture, portait une vision du monde étayée sur une incroyable connaissance de l'histoire de la littérature et de l'histoire de la philosophie. Et, évidemment, de l'histoire de l'écriture théâtrale : on le voit dans *Théâtre et Pouvoir en Occident*. Il s'agit d'une maîtrise, stylistiquement il aurait pu faire mieux, mais quand même la vision personnelle à travers un sujet de maîtrise comme ça est assez incroyable. Tout son théâtre, en fait, est lié à cette idée de quelqu'un qui écrit avec la connaissance de ce que l'homme a pensé dans l'Occident et pas seulement. Il n'y a pas beaucoup d'influence asiatique, mais quand même le rapport à l'Occident est très fort. En effet, il écrit en connaissant tout ce que l'homme a écrit et pensé depuis l'écriture. Il fait du théâtre et il savait tout ce que l'homme avait écrit enfin tout ce qui nous est resté en mémoire.

En fait, dans son journal il y a beaucoup d'annotations sur ce qu'il lisait, sur les films qu'il regardait et on a vraiment l'impression de se confronter avec quelqu'un qui connaît très bien l'histoire du théâtre contemporain, mais aussi du théâtre ancien. Le rapport avec le théâtre grec, par exemple, me semble très fort...

C'est fondamental. On le voit bien dans une pièce que j'ai publié tardivement, qui est *Elles disent l'Odyssée*, qu'il a écrit quand il avait vingt-ans et c'est absolument incroyable. C'est incroyable ! Tout son théâtre est contenu dans cette pièce. Après, une chose aussi importante pour ce qui concerne le rapport de Lagarce au contemporain est aussi le cinéma. C'est quelqu'un qui connaît complètement l'histoire du cinéma et je crois que c'est l'une des grandes forces de Lagarce par

rapport au contemporain, parce que dans ses textes il y a des auteurs comme Ionesco, Beckett ou Genet, mais il y a aussi l'idée de comment on regarde le théâtre aujourd'hui en sachant que le public connaît le cinéma. C'est un auteur qui va au cinéma et qui connaît le cinéma de la fin du XXème siècle, donc dans son rapport à l'écriture il est nourri aussi de l'écriture cinématographique. Quand il écrivait, il écrivait pour la compréhension d'un spectateur de la fin du XXème siècle, des années Quatre-vingt, c'est un spectateur qui va au théâtre et qui va aussi au cinéma. Je pense que c'était ça aussi le décalage avec les premiers lecteurs, qui avait souvent encore une vision extrêmement théâtrale. Alors, au fond les jeunes de quinze ans, de dix-sept-ans qui lisent aujourd'hui Lagarce ils ont une évidence sur leur connaissance de la lecture cinématographique. Jean-Luc utilisait cet exemple-là : au début du cinéma on ouvrait une porte et puis le plan suivant on fermait la porte. Dans ses pièces, on est dans un endroit et puis on est dans un autre monde et ça ne pose pas des problèmes, c'est la même chose dans le rapport du temps. Au fond, ce n'est pas compliqué pour le spectateur : la connaissance de l'ellipse par le spectateur elle est beaucoup plus grande et plus facile à la fin du XXème siècle.

Vous avez cité l'autofiction, on pense toujours qu'il y a beaucoup d'autobiographique dans la dramaturgie de Lagarce, mais quelle est à votre avis l'importance de cette composante dans le théâtre de l'auteur ?

C'est un tricheur et je pense que ce n'est pas important de savoir si telle chose est autobiographique ou pas, ce n'est pas intéressant. Au fond, ce qui est intéressant est ce qu'on y lit. Par exemple, *Histoire d'amour* qui pourrait évoquer une relation biographique entre Mireille, Jean-Luc et moi mais au fond le modèle, c'est le film de Truffaut. Qu'est-ce qui appartient à Jean-Luc et qu'est-ce qu'appartient à Truffaut ? On ne sait pas trop. Après, il y a des petites choses qu'on peut reconnaître, mais après cette idée de « je vais mourir jeune » il l'a écrit dans son journal dans les années Quatre-vingt. Par exemple, l'histoire de la mort et de la maladie elle est présente dès le début, parce qu'il écrit en Quatre-vingt-un *Vagues souvenirs de l'année de la peste* et en Quatre-vingt-un il n'avait pas le Sida, il n'y avait pas tout ça. L'épidémie elle existe, s'il écrivait ça en Quatre-vingt-dix ça serait très

opportuniste. Donc, en fait, il travaille sur des sujets universels. Après, au bout d'un moment, il ne s'est pas trompé, l'idée qu'il va mourir elle fonctionne bien. Par exemple, dans *Juste la fin du monde* il dit « J'ai trente-sept ans » et puis, dans *Le Pays lointain*, il dit « Je mourrai l'année prochaine, j'en ai trente-neuf ans ». En fait, il y a quand-même une idée assez maline, voir perverse, avec le lecteur, c'est qu'un jour il allait avoir raison... avec la mort. Par exemple, dans *Derniers remords avant l'oubli*, les noms et la structure il les a pris dans l'un des films de Sautet. Voyez, la narration de *Juste la fin du monde* c'est la structure de *Les choses de la vie* de Sautet où il y a quelqu'un qui est en train de mourir et qui raconte sa vie à travers des monologues intérieurs à travers des scènes qu'il revoit ou qu'il cite. C'est difficile de démêler, parce qu'en fait il travaille plus sur le fantasme du lecteur et du spectateur, il est malin, parce qu'il crée du fantasme de réel et puis s'est quand même tellement fort que ça peut être lui comme ça peut être d'autres gens. Comme il travaille sur l'universel, ça marche un peu toujours. Pourquoi les gens sont touchés par son théâtre ? Parce qu'il touche des sujets universels : la difficulté de la relation entre la mère et son fils ou le frère et la sœur. Ça ne concerne pas que son histoire personnelle. La difficulté de dialoguer avec son frère... Même s'il avait des problèmes à dialoguer avec son frère, il n'était pas le seul. Donc, si vous voulez, de l'autobiographie au fond on ne sait rien. Et puis c'est difficile, parce ce que je pourrais dire que et qui est autobiographie, en réfléchissant, pour un autre n'est pas du tout autobiographique. Il y a tout une part fantasmée du biographique, par exemple Mireille, Jean-Luc et moi on n'a jamais vécu en communauté. Ça ne s'est jamais existé. Donc ça puise dans l'idée qu'il crée un fantasme. Et c'est ça qui marche. Quand on travaillait avec Jean-Luc sur les pièces, puisque j'ai joué dans *Histoire d'amour*, Mireille et moi, on n'a jamais demandé : « Alors, c'est toi ? C'est moi ? C'est elle ? ». On ne s'est jamais occupé de cette question-là. On jouait la pièce. C'était une fiction et on devait jouer le plus vrai possible. De son vivant on ne s'est jamais posé la question.

Je me souviens d'un entretien où il parlait de la mise en scène de Le malade imaginaire et la journaliste lui demandait s'il y avait des liens avec sa maladie, mais

il disait : « Pas du tout. Je ne suis pas du côté de Béralde, mon intérêt est de raconter l'histoire d'amour ».

Oui, dans cet entretien il explique surtout que le fait d'être malade n'est pas une bonne raison, c'est un peu court pour un spectacle. Il dit aussi : « Je ne parle pas que de mes problèmes au public ». Il est comme un homme parmi les hommes, donc c'est cette idée qu'il explique dans *Le Pays lointain* et dans *Juste la fin du monde*. Je sais plus, il y a un texte où il dit : « Je suis un homme parmi les hommes ». Il essaie de raconter la part d'universel entre les hommes. Il y a aussi des textes magnifiques dans *Du luxe et de l'impuissance*, où il explique qu'il est homme parmi les hommes et qu'il veut raconter sa part du monde.

Dans les textes de Lagarce, il y a un lien très fort entre auteur-acteur-public et on a toujours l'impression qu'il n'y a pas une distinction entre le personnage et l'auteur. Quels sont les défis de jouer un texte où la présence de l'auteur est très forte ?

Il n'y a pas la présence de l'auteur. J'ai monté un récit qui s'appelle *Voyage à la Haye*, au moment où il n'était pas connu et des gens me demandaient qui était l'auteur. Et puis, dans *Juste la fin du monde* il n'y a pas l'auteur, c'est Louis. Après qu'il y a quelqu'un qui raconte l'histoire, oui. Quand vous montez un spectacle, il n'y a pas un personnage qui s'appelle « L'auteur ». Après quel qu'il soit le personnage, il maîtrise le récit. Par exemple, dans *Juste la fin du monde*, celui qui dit les choses le plus intéressantes c'est Antoine, c'est lui qui dit les choses les plus profondes. Au fond, ce n'est pas l'auteur. Biographiquement, il y a aussi des choses qui sont autobiographiques dans Antoine, dans la mère, mais il n'y a pas plus d'autobiographie dans Louis que dans Antoine. Il est quand-même l'auteur qui écrit tout. Quand on travaille sur un texte, il n'y a pas de Lagarce et tout est de Lagarce. Tous les personnages sont de lui comme auteur.

Effectivement, je pensais plutôt aux textes de jeunesse où il n'y a pas une caractérisation psychologique entre les personnages et on a l'impression qu'il y a

toujours une même voix qui parle et pas des personnages distingués. Par exemple, dans Carthage, encore...

Oui, ça je suis d'accord avec vous, mais stylistiquement ça a évolué. Sur le principe, je pense qu'il a toujours gardé ça, cette espèce de voix qui est la voix de l'auteur dans des personnages différents, donc il y a effectivement une voix. C'est dans sa tête : c'est une vision mentale. Toutes ces pièces sont une vision mentale. Après, c'est le traitement de la mise en scène qui le fait plus ou moins ressortir. Mais on peut dire que dans *Juste la fin du monde* ou dans *Le pays lointain*, par exemple, c'est très structuré : c'est l'auteur qui fait naître les personnages.

Après, ce qu'il ne faut oublier aussi c'est que dans Lagarce il y a une dimension d'anticipation : quand il écrit *Derniers remords avant l'oubli*, le personnage de Pierre il était un jeune auteur et puis il est devenu un prof parce qu'il n'a pas eu du succès. Donc, en fait, c'était à un moment donné où Lagarce est jeune, et aurait voulu être auteur dramatique, et qui peut-être, plus tard, pourrait être prof. Donc, souvent, dans beaucoup de textes il y a une part fictionnelle d'anticipation. *Derniers remords avant l'oubli* c'est la fiction après *Histoire d'amour*. Mais souvent, on oublie la partie fictionnelle, c'est-à-dire que quand il dit « je vais mourir l'année prochaine » dans les textes, en fait, il anticipe toujours sur un futur où même il écrit sur l'idée de ce qui serait plus tard. C'est évident dans *Derniers remords avant l'oubli*, comme s'il avait arrêté de faire du théâtre, qu'il se souvient de Mireille et moi, qu'on vient le voir dans sa maison de campagne, il est devenu prof et puis il écrivait des poèmes, puis les enfants disent : « Il paraît que vous écriviez des textes quand vous étiez jeune ». Il anticipe et tout est fait pour que cela fonctionne s'il a du succès. Pour résumer il allait mourir un jour et donc, le fait qu'il meurt valide une réalité qui n'était qu'anticipation. C'est ce que je disais au début de notre conversation : le fait qu'il écrive pour l'histoire de la littérature. Ce qu'il y a d'impressionnant c'est le travail qu'il a fait dans l'insuccès, dans la non-reconnaissance. De vivant il écrivait quand-même pour la postérité. Le fait de mourir rend plein de choses évidentes dans son œuvre parce qu'il est mort. Ça fonctionne comme ça. Il a la conscience que si son œuvre n'est pas oubliée après sa mort tout est bien organisé, si elle est oubliée, elle est oubliée... tout est pensé comme ça. Son

journal est incroyable, toutes ses lettres, il a gardé tout... Si vous voulez, il y a une espèce de croyance, qui n'était pas forcément facile au quotidien, qu'une œuvre c'est pour la postérité. Bien sûr il était très très content d'avoir du succès. Mais quand-même l'ultime de sa vie c'était d'être lu après sa mort, joué après sa mort. Mais ça c'était valable de son vivant. Dans son écriture il fait fonctionner des choses qui sont très troublantes, mais elles sont troublantes parce qu'il est mort.

Je me souviens ce que Olivier Py a écrit à propos du Journal de Lagarce, c'est-à-dire qu'il a construit sa postérité de manière testamentaire. Donc, on a toujours l'impression qu'il y a ce projet de construire une œuvre, avec un fil rouge, et écrite pour un public, même dans le cas du Journal...

Oui, après il y a quand-même une idée romantique : il est mort jeune à trente-huit ans, mais dans son *Journal*, quand il avait vingt-ans, il écrivait qu'il allait mourir. Donc, ça veut dire qu'il a aussi une idée romantique et le fait qu'il soit mort amène l'auteur à un mythe romantique, à une vision romantique de l'œuvre. En France, il y a cette idée romantique qui s'ajoute.

Juste une dernière question. Aujourd'hui on dit que la langue de Lagarce est l'atout de sa dramaturgie. C'est une langue très particulière, parce qu'il ne s'agit pas d'une langue orale, mais une langue qui mêle un côté littéraire et un côté quotidien. Comment qualifiez-vous la langue de Lagarce ?

Personne ne parle en France comme dans une pièce de Lagarce. C'est une langue littéraire qui est faite pour être parlée, mais n'a rien de naturaliste. Quand on est au théâtre, elle paraît naturaliste, mais elle n'est pas du tout naturaliste. Personne ne parle comme ça. C'est une langue travaillée. Ce n'est pas une langue difficile pour le public, c'est difficile pour les acteurs, quand ils jouent, parce qu'effectivement elle très précise, c'est une langue du présent. C'est qu'il fait la théâtralité de Lagarce, à différence du théâtre anglo-saxon... ils ne vont pas parler pour dire quelque chose à la fin mais il y a cette idée qu'ils vont dans des endroits qui ne sont pas prévus. C'est ça qui donne la théâtralité : le fait que c'est une langue du présent. Très très forte.

Après, c'est une vraie volonté de d'écriture théâtrale et de construction littéraire. On parlait *Du Luxe et de l'impuissance* et d'autres écrits, où il n'écrit pas du tout comme ça, c'est vraiment une maîtrise de cette langue-là, de ce travail de la langue pour le théâtre. Il y a cette chose miraculeuse, d'ailleurs ses romans n'étaient pas très intéressants et ils n'ont pas eu de succès, cette idée – et même pour ses récits au théâtre – d'une langue incroyablement théâtrale, même si extrêmement littéraire. D'ailleurs, en français elle n'est pas difficile du tout, le nombre de mots est assez pauvre, les figures sont pauvres... Il n'y a aucun mot qu'on ne comprend pas, pas besoin de dictionnaire, il n'y a aucune tournure de phrase qui est incompréhensible. Après, ce qui est complexe c'est l'évolution de la pensée, mais c'est ça qui fait aussi la force théâtrale et l'acteur doit aller chercher dans ses mots là, dans la question rythmique, dans la question musicale de la langue, mais en termes de compréhension de base c'est totalement limpide. Il n'y a absolument rien de difficile, ce n'est pas une langue sophistiquée. Après, il triche un peu avec les accords grammaticaux, mais en tout cas sur le principe ce n'est pas difficile. Je pense que c'est pour ça aussi les lycéens n'ont pas de grandes difficultés. Après, la difficulté c'est ce que ça raconte, où ça va... S'il y a quelque chose qui me touche de cette langue mais comment en parler, comment l'expliquer.

A propos de *Juste la fin du monde* j'ai vu des dizaines d'articles où l'on dit que le personnage de Louis a le Sida, qu'il est malade ? Mais il n'y a rien, il ne dit jamais qu'il est malade. Il faut toujours revenir au texte avant de se poser la question autobiographique. Chez Lagarce il n'y a pas de messages collectifs, il y a un message intime pour chaque lecteur, pour chaque spectateur, qui est touché dans son rapport intime au monde et non pas dans son rapport collectif. C'est plutôt des gens simples, ordinaires, à qui il amène une profondeur universelle, métaphysique, mais sur le principe il s'adresse à l'intime de chacun. C'est ça qui plaît beaucoup et qui fait le succès de Lagarce. C'est ce qui fait que le public est touché sans savoir ni pourquoi ni comment.

En fait, je crois que le théâtre de Lagarce a une portée universelle, pour ces thèmes qui se lient à la contemporanéité, mais par exemple aussi pour le rapport de pouvoir

qu'il existe à l'intérieur de la famille qu'on peut considérer la cellule la plus petite de la société... Donc, les rapports entre les êtres humaines, qui nous donnent un portrait de la société contemporaine très réaliste, pessimiste, mais – je ne sais pas si vous êtes d'accord – en même temps il y a un sens de l'humour très fort dans les pièces de Lagarce...

Oui. Par exemple, si on prend *Juste la fin du monde*, ce sont des gens d'une famille simples, mais les enjeux sont les mêmes que dans *Le Roi Lear* de Shakespeare. Quand il dit à sa sœur à la fin « oui, je vais rester encore » et puis après quand il dit « j'épouse ma sœur, nous vivrons très heureux », au fond qu'est-ce qu'il y a ? À travers ces choses très drôles, il fait référence aux enjeux du théâtre grec. Quand il dit à son frère toute la problématique du pouvoir, de la responsabilité, des enjeux qui vous tombent, tout ce qu'il y a est sur le fait qu'il arrive et puis on considère qu'il est déjà mort, qu'il n'aura pas d'enfants, qu'il n'aura pas de succession, qu'il s'appelle Louis, et donc tout ça sur le prénom, quand on fait Louis, le roi de France, c'est une blague qui dit bien qu'au fond que tout le problème d'Antoine, de la mère, des frères et des sœurs sur la fratrie c'est le même que chez les bourbons. C'est juste une blague, mais cette blague doit nous faire comprendre, en tout cas, que ce sont les mêmes enjeux que dans la famille des bourbons et que si le fils ainé s'en va et que l'autre, le second, on lui déni le droit d'ainesse, mais c'est Louis qui a la responsabilité. C'est tragique, extrêmement complexe et tout ça avec une blague. Si on ne comprend pas ça, on ne comprend rien à la pièce. S'il s'appelle Louis, c'est pour faire fonctionner ça. S'il ne s'appelle pas Louis, la pièce elle ne marche pas. Louis c'est le roi de France et c'est ça qui tient la structure la pièce. Je pense que, par exemple, dans son *Journal*, il dit : « Ce matin, j'ai tué le père, c'est ce qu'il est mieux à faire ». Quand il tue le père, la pièce fonctionne dramaturgiquement, parce que sinon la question du pouvoir de Louis avec le père ne marche pas. La pièce fonctionne quand il écrit ça – « j'ai tué le père » – il blague, mais logiquement ça marche mieux théâtralement. (Biographiquement, son père est mort après lui). Ça veut dire qu'en tuant le père ça fait fonctionner la pièce, parce qu'il sait comment ça marche depuis les Grecs et comment ça marche une pièce sur la question du pouvoir et le rôle de la fratrie. Après, bon, qu'il ait eu un problème avec son père... mais le

sujet qu'il traite c'est la question du pouvoir et la question de la responsabilité. Dans *Retour à la citadelle*, il y a la même problématique, qui revient avec la question du pouvoir comme dirigeant et, par exemple, le père est muet. Il se passait la même chose. Et puis, dans le *Journal* quand il voit la mise en scène de Regy de *Par les villages*, il dit que c'est ce qu'il a raté dans *Retour à la citadelle*. Et quand il fait *Juste la fin du monde*, il disait toujours : « Du sujet on s'en fout, il y en a des millions dans les bibliothèques ». C'est assez clair que ce qu'il traite dans *Retour à la citadelle*, il le reprend dans *Juste la fin du monde* et il reprend *Par les villages*... Il fait ça avec ses propres pièces. Ce qui l'intéresse ce n'est pas d'être original sur le sujet, il n'y a pas d'idée originale dans les pièces... Il le revendiquait d'ailleurs.

ANNEXE IV

Interview à Maja Bieler, juillet 2021

Quelle a été votre première approche au théâtre de Jean-Luc Lagarce ?

C'était en 2011, où l'on m'a demandé de rentrer dans un projet qui était déjà en cours et il fallait remplacer une comédienne. C'était *Les règles du savoir-vivre dans la société moderne*, une adaptation de Sophie Sergio qui n'était pas uniquement de textes de Lagarce, mais il y avait quelques chansons rajoutées. Le but était de mettre le texte dans un contexte moderne, pour voir s'il y avait toujours des mêmes thématiques qui revenaient, des problématiques de société autour de la femme et comment étaient perçues les attentes sur la femme aujourd'hui.

Quels sont les principaux défis lorsqu'on joue un texte de Lagarce au théâtre ? De manière plus spécifique, quelles sont les difficultés de jouer un personnage lagarcien ?

Je ne compare pas Lagarce avec d'autres textes ou auteurs théâtraux, mais il y a toujours des défis pour ce qui concerne les personnages ou le texte de l'auteur et, en même temps, pour trouver une adaptation personnelle pour qu'on puisse justement donner plus de sincérité possible quoi que soit le style qu'on adapte : réaliste, absurde ou comique. Il faut toujours donner de soi pour faire passer des émotions ou des messages, s'il y en a dans les textes.

Quel est le travail de préparation avant la mise en scène et quel est le rapport d'une comédienne à l'auteur premier du texte et au metteur en scène ?

Je crois qu'il faut être vraiment ouverts sur tous les metteurs en scène, parce que c'est souvent le metteur en scène qui choisit l'angle par rapport au texte de l'auteur. Bien sûr, on peut être plus ou moins déjà au courant de l'auteur, de sa vie, de ce qui a voulu avec les textes, mais je crois que dans tout l'art comme artistes, si on est

artistes dans une performance ou qui exprime quelque chose, il faut aussi se prendre le risque d'adapter et d'interpréter de différentes manières. On écrit, on construit, on donne avec une certaine attention, mais après ce que le public reçoit c'est autre chose. C'est pareil quand on joue un texte d'un auteur et il y a ce qu'il a voulu quand il a écrit, et après il y a l'interprétation du metteur en scène et finalement aussi des comédiens. Donc, il y a plusieurs étapes et, bien sûr, on reste ouverts et essaie d'être à plus l'écoute du metteur en scène et de l'auteur s'il peut être présent. Dans ce cas, c'est la metteure en scène qui a travaillé autour d'un angle par rapport au texte écrit.

Quelle est la marge de liberté d'une comédienne dans le cas d'une pièce de Lagarce ?

Souvent, il y a une marge de liberté. J'ai travaillé beaucoup dans des compagnies ou dans des spectacles où il y a une création parfois complètement collective et, en tout cas, avec les co-comédiens il y a presque toujours, d'après mes expériences, une marge de liberté. Pour donner de soi et être le plus personnel et sincère possible. Il y a certains metteurs en scène qui ont une idée très précise et claire et là c'est plutôt une chorégraphie presque où il faut donner justesse à ça. Dans le cas de mon expérience avec Lagarce, j'étais dans une adaptation déjà et la metteure en scène elle était à l'écoute aux propositions des comédiens. Après, dans mon cas, c'est un peu spécial, j'ai repris un rôle, donc il fallait s'adapter aussi à ce qui était déjà fait, rentrer le plus possible, mais vu qu'il y a toujours une distance entre les comédiens j'ai donné aussi de ma personnalité, de mon interprétation, de mes choses, de mes propositions. Donc, il y a une marge de liberté et c'est ça qui, pour moi, était partie du grand plaisir parce que je ne suis pas une marionnette. Je donne aussi de moi.

Comment qualifiez-vous la langue de Lagarce ?

Dans notre adaptation, il y avait des extraits du texte pas des longues scènes complètes. C'était très intéressant et intelligent en fait par la metteure en scène aussi, parce que justement elle avait choisi des bouts de texte qui pouvaient fonctionner dans la vie aujourd'hui. C'était transposé dans une situation moderne et moi j'aime en fait que le texte soit un peu décalé de la réalité. Tout dépend du jeu des acteurs et

de la mise en scène pour que cela se passe ou pas. Un texte peut être lu et interprété de millions de façons différentes et c'est toujours ça qui fait partie des défis : quel angle prend ce texte et comment délivrer le texte pour donner une sensation, une émotion réelle ? On pourrait lire le texte de plusieurs manières et c'est ça qui rend plus intéressant, je pense, le texte.

Dans les pièces de Lagarce, le rapport entre acteur et public est très fort. En tant que comédienne, comment qualifiez-vous ce rapport ?

C'est aussi une forme qui me convient. Moi, j'aime beaucoup ce théâtre où il y n'a pas de quatrième mur, où justement on est en contact direct, en interaction direct avec le public. Même si on ne s'adresse pas toujours directement au public, il y a ce rapport comme s'il participe et j'aime beaucoup ça. Après, pour ce qui concerne mon expérience avec Lagarce, et c'était aussi une adaptation, je ne me sens pas en mesure de comparer vraiment tous les textes de l'auteur avec d'autres moyens, mais j'aime quand il y a un rapport fort entre acteur et public, quand il y a une connexion, quand on peut s'adresser quasiment directement et je trouve que cela devient encore une expérience encore plus forte pour le public comme pour les acteurs souvent aussi, parce qu'il y a quelque chose qui se passe directement. Ce n'est pas juste une boîte, si l'on voulait être en boîte on pourrait nous filmer et là on n'a pas de rapport avec le public. Notre travail est très intéressant aussi, mais dans le spectacle vivant j'aime quand il y a ce lien très fort entre public et acteur.

Dans Les règles du savoir-vivre dans la société moderne, il y a une dimension sociale très forte. Il s'agit d'un texte moderne avec un point de vue fortement ironique. Quelle a été votre expérience avec ce texte ? Pensez-vous qu'il s'agit d'un texte qui peut dialoguer avec le public d'aujourd'hui et qui peut devenir universel ?

Oui. Le choix de notre metteure en scène c'était vraiment de choisir des bouts de texte et un angle qui se concentrerait sur la femme et sur comment est vue la femme dans la société d'aujourd'hui. On voyait que le texte, et l'ironie du texte, était encore plus forte aujourd'hui que quand elle avait été écrite. Le temps a passé, mais il reste

toujours des problématiques, du sexism, du manque d'égalité entre les sexes, et des attentes sur la femme et ses comportements. Utiliser un texte qui date un peu pour montrer des événements d'aujourd'hui c'est très fort, parce que cela montre encore plus que la société n'évolue pas au temps qu'on voudrait ou qu'on peut faire semblant et qu'il y a toujours des choses à faire. Il y a beaucoup de textes comme cela, qui relèvent des problématiques, mais qui sont écrits il y a cinquante ans ou même cent ans et, justement, le fait que le temps est passé mais que les problématiques restent actuelles révèle vraiment une question sur ce qu'on fait pour que cela change et sur ce que l'on peut faire d'autre. Je ne connaissais pas Lagarce avant, mais j'ai beaucoup aimé le découvrir dans ce contexte, dans cette adaptation, qui était encore plus décalée que, je pense, il aurait pu imaginer quand il a écrit le texte. On suivait une troupe burlesque, et ce texte a été utilisé comme dialogue entre les filles et les artistes et cela a donné une sensation très forte.

En fait, dans le texte de Lagarce il y a un seul personnage alors que dans l'adaptation où vous avez joué il y en a plusieurs...

Oui, le texte a été coupé et utilisé comme un dialogue et cela fonctionnait très bien. Et après, on a aussi ajouté des chansons, des scènes... C'était un spectacle très visuel. Ces phrases extraites du texte avaient beaucoup d'espace autour d'elles pour être écoutées d'une autre façon. Cela est toujours intéressant, je crois : de donner une deuxième, troisième, quatrième lecture d'un texte, parce que parfois si on le lit trop vite ou de la même manière toujours, il y a certains messages qui passent mais d'autres qui sont cachés ou qui ne sont pas découverts. C'est ça en fait, quand vous parlez de répétitions, qui existent déjà dans le texte, c'est quelque chose, mais que l'on peut accentuer et montrer qu'il y a plusieurs manières d'interpréter, ou qu'il y a plusieurs sens derrière ces mots. Les mots sont fascinants, parce que les mots peuvent être interprétés de façon complètement différente. C'est vraiment comment c'est mis en scène, comment c'est délivré et comment c'est reçu qui donne un sens.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres de Jean-Luc Lagarce

Lagarce J.-L., *Théâtre complet vol. I*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2011.

Erreur de construction
Carthage, encore
La place de l'autre
Voyage de Madame Knipper vers la Prusse Orientale
Ici ou ailleurs
Les Serviteurs
Noce
La Bonne de chez Ducatel

Lagarce J.-L., *Théâtre complet vol. II*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2014.

Vagues souvenirs de l'année de la peste
Hollywood
Histoire d'amour (repérages)
Retour à la citadelle
Les Orphelins
De Saxe, roman
La photographie
L'Exercice de la raison

Lagarce J.-L., *Théâtre complet vol. III*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 1999.

Derniers remords avant l'oubli
Music-hall
Les Prétendants
Juste la fin du monde
Histoire d'amour (derniers chapitres)

Lagarce J.-L., *Théâtre complet vol. IV*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2020.

Les Règles du savoir-vivre dans la société moderne
Nous, les héros
Nous, les héros (version sans le père)
J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne
Le Pays lointain

Lagarce J.-L., *Théâtre et Pouvoir en Occident*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2000.

Lagarce J.-L., *Trois récits (L'Apprentissage, Le Bain, Le Voyage à la Haye)*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2001.

Lagarce J.-L., *Traces incertaines* [textes pour ses mises en scène illustrés de photographies des spectacles], Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2002.

Lagarce J.-L., *Un ou deux reflets dans l'obscurité*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2004.

Lagarce J.-L. *Elles disent... l'Odyssée*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2007.

Lagarce J.-L., *Journal (1977-1990)*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2007.

Lagarce J.-L., *Journal (1990-1995)*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2007.

Lagarce J.-L., *Journal Vidéo (vidéo)*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2007.

Lagarce J.-L., *L'Exercice de la raison*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2007.

Lagarce J.-L., *Quichotte (livret d'opéra)*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2007.

Lagarce J.-L., *Du luxe et de l'impuissance*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2008.

Lagarce J.-L., *Ébauche d'un portrait. D'après le « Journal » de Jean-Luc Lagarce*, adaptation de Berreur F., Les Solitaires intempestifs, Besançon, 2008.

Lagarce J.-L., Correspondances avec « Attoun & Attounette » [extraits de correspondances et d'entretiens choisis par François Berreur pour la scène], Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2013.

Lagarce J.-L., *Mes projets de mises en scène*, Les Solitaires Intempestifs, 2014.

Lagarce J.-L., *Juste la fin du monde*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2016.

Œuvres di Jean-Luc Lagarce traduite en italien

Lagarce J.-L., *Teatro I: Ultimi rimorsi prima dell'oblio, Giusto la fine del mondo, I pretendenti, Noi, gli eroi*, a cura di Quadri F., introduzione di Thibaudat J.-P., Ubulibri, Milano, 2009.

Lagarce J.-L., *Music-Hall. Del lusso e dell'impotenza*, Cronopio, Napoli, 2013.

Ouvrages critiques sur Jean-Luc Lagarce

Volumes

AA.VV., *Problématiques d'une œuvre*, Colloque de Besançon, tome I, Les Solitaires intempestifs, Besançon, 2007.

AA.VV., *Regards lointains*, Colloque de Besançon, tome II, Les Solitaires intempestifs, Besançon, 2007.

AA.VV., *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, Colloque de Besançon, tome III, Les Solitaires intempestifs, Besançon, 2008.

AA.VV., *Traduire Lagarce. Langue, culture, imaginaire*, Colloque de Besançon, tome III, Les Solitaires intempestifs, 2008, Besançon.

Adam-Maillet M. (dir.), *Lire un classique du XXème siècle : Jean-Luc Lagarce*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2007.

Ara, F., *En attendant... Lagarce : l'attente eschatologique dans le théâtre de Jean-Luc Lagarce*, Thiesi, Jannas, 2010.

Caillon U., *L'« autocatharsis » chez Jean-Luc Lagarce et Pippo Delbono* [thèse], Paris-III Sorbonne Nouvelle, 2012.

Chauvet B., Duchâtel É., *Juste la fin du monde. Nous, les héros : Jean-Luc Lagarce*, CNDP, Paris, 2008.

Colin N., *Temps et Mémoire : la philosophie de l'écriture chez Jean-Luc Lagarce* [mémoire master II], Paris-III Sorbonne Nouvelle, 2008.

Dobzynski C. (dir.), *Jean-Luc Lagarce*, « Europe », numéro spécial 969-970, janvier-février 2010.

Doquet C., Richard É. (dirs.), *Les représentations de l'oral chez Lagarce. Continuité, discontinuité, reprise*, L'Harmattan-Academia, Louvain-la-Neuve, 2012.

Douzou C. (dir.), *Lectures de Lagarce. Derniers Remords avant l'oubli. Juste la fin du monde*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2011.

Dubor F., *Le théâtre de Lagarce du point de vue de la joie*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2012.

Fossi C., *La drammaturgia di Jean-Luc Lagarce* [tesi di dottorato], Università degli Studi di Firenze, 2012.

Gouvard J.-M. (dir.), *La Littérature française à l'agrégation de lettres modernes : Béroul, Rabelais, La Fontaine, Saint-Simon, Maupassant, Lagarce*, Presses Universitaires de Bordeaux, Bordeaux, 2011.

Heulot-Petit F. (dir.), *Lagarce, ou l'apprentissage de la séparation. Derniers remords avant l'oubli, Juste la fin du monde*, Presses universitaires de France, Paris, 2011.

Jill C., « *Seuls ensemble* » : dramaturgie de la séparation – *Lagarce, Kane, Fosse, Kwahulé* [mémoire master II], Paris-III Sorbonne Nouvelle, 2009.

Jolly G., Rault J., *Jean-Luc Lagarce. « Derniers remords avant l'oubli », « Juste la fin du monde »*, Atlande, Neuilly, 2011.

Jongy B., (dir.), *Les petites tragédies de Jean-Luc Lagarce: Derniers remords avant l'oubli & Juste la fin du monde*, Les Éditions du Murmure, Neuilly-les-Dijon, 2011.

Moreire Da Silva A., *La Question du poème dramatique dans le théâtre contemporain (Jean-Luc Lagarce, Sara Kane, Howard Barker)* [thèse], Université de Porto et Paris III Sorbonne Nouvelle, 2007.

Parisse L., *Lagarce : un théâtre entre présence et absence*, Classique Garnier, Paris, 2014.

Sermon J., *L'Effet-figure : états troublés du personnage contemporain (Jean-Luc Lagarce, Philippe Minyana, Valère Novarina, Noëlle Renaude)* [thèse], Paris-III Sorbonne Nouvelle, 2004.

Thibaudat J.-P., *Jean-Luc Lagarce*, Ministère des Affaires étrangères, Culturesfrance, Paris, 2007.

Thibaudat J.-P., *Le Roman de Jean-Luc Lagarce*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2007.

Vinuesa Muñoz C., *Manifestations circulaires dans l'œuvre théâtrale de Jean-Luc Lagarce* [thèse], Paris-VII Paris Diderot, 2011.

Zobenboller A., *Le motif du palimpseste chez Jean-Luc Lagarce*, L'Harmattan, Paris, 2018.

Essais

Arnaud C., *Lagarce de vie*, « Le Magazine Littéraire », vol. 494, n. 2, 2010, pp. 84-85.

Asso A., *Trois metteurs en scène de « La Cantatrice Chauve » : Nicolas Bataille, Jean-Luc Lagarce, Daniel Benoin*, « Classicisme et modernité dans le théâtre

d'Eugène Ionesco », Université d'Aix-Marseille I, Aix-en-Provence, 11-13 juin 2009, 2011, Aix-en-Provence, France, pp. 30-40.

Badin A., « Mourir en enfant au temps du sida », dans AA.VV., *Littérature et sida, alors et encore*, C.R.I.N., n. 62, Brill | Rodopi, Leiden-Boston, 2016, pp. 77-89.

Bazile S., « Comme cela que ça se passe, Jean-Luc Lagarce ou la didascalie comme principe d'écriture intime », dans Fix F., Toudoire-Surlapierr F. (dirs.), *La didascalie dans le théâtre du XXème siècle – Regarder l'impossible*, EUD, Dijon, 2007.

Bazile S., « Jean-Luc Lagarce ou le théâtre de l'enfant prodigue », dans Kuon P., Sabbah D. (dirs.), *Mémoire et exil*, Frankfurt am Main / Berlin / Bern / Bruxelles / New York / Oxford / Wien, Peter Lang (KZ – memoria scripta), 2007.

Bivona A., « *Juste la fin du monde* » : un caso studio di traduzione intersemiotica, « Motus in verbo », vol. VIII, 2019, n. 1, pp. 76-87.

Bivona A., « Jean-Luc Lagarce et le « souci » du canon : l'autocensure comme contre-offensive créative », dans AA.VV., *Contesti, forme e riflessi della censura. Creazione, ricezione e canoni culturali tra XVI e XX secolo*, Sapienza Università Editrice, Roma, 2020, pp. 67-79.

Bivona A., « *Les règles du savoir-vivre dans la société moderne* : le comique dans l'écriture de Jean-Luc Lagarce », dans *Percorsi di lingua e letteratura francese. Per Marilia Marchetti*, A&G - CUECM, Catania, 2020, pp. 127-145.

Bivona A., *La figure de style de l'anomalie et ses caractéristiques dans le théâtre du XXème siècle*, « TRANS- » [En ligne], 26 | 2021. URL : <http://journals.openedition.org/trans/4273> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/trans.4273>.

Boblet M.-H., *L'hybridité générique du théâtre de Lagarce*, « Poétique », n. 156, 2008, pp. 421434.

Boblet M.-H., *Actualité d'un solitaire intempestif*, « Esprit », n. 1, janvier 2009, pp. 27-41.

Boblet M.-H., *Des cris et de l'écrit, de Marguerite Duras à Jean-Luc Lagarce*, dans AA.VV., *Marguerite Duras, paysages*, « Journal of Modern Literature », Marguerite Duras n. 5, Classique Garnier, 2017, pp. 133-148.

Bosco G., « Vestire l'assurdo in tailleur Chanel. La « Cantatrice Chauve » de Jean-Luc Lagarce », dans AA.VV., « *La grâce de montrer son âme dans le vêtement* » *Scrivere di tessuti, abiti, accessori. Studi in onore di Liana Nissim*, Tomo III - Dal Novecento alla Contemporaneità, Ledizioni, Milano, 2015, pp. 89-100.

Brun C., *Jean-Luc Lagarce et la poétique du détournement : l'exemple de Juste la fin du monde*, « Revue d'histoire littéraire de la France », vol. 109, n. 1, 2009, pp. 183-196.

Çağlakpınar B., *Dialogue des deux frères : une tension historique dans Juste la fin du monde de Jean-Luc Lagarce*, « Studii si Cercetari Filologice », Seria Limbi Romanice vol. 1, 2015, pp. 29-38.

Étienne A., *Vivre le théâtre et sa vie*, « Théâtre public », mai-juin 1996, n. 129, pp. 4-11.

Fuoco E., *Luca Ronconi metteur en scène de Lagarce : la langue contre l'image*, « Skén&graphie » [En ligne], 5 | 2018, mis en ligne le 01 janvier 2019, consulté le 18 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/skenegraphie/1525>.

Gallon S., *Lagarce. Juste le débout de « Juste la fin du monde »*, « Questions de style », n. 9, 2012, pp. 37-77.

Genetti S., *Les « petites tragédies » de Jean-Luc Lagarce. Derniers remords avant l'oubli & Juste la fin du monde*, « Studi Francesi », 169 (LVII, I), 2013. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/3529>.

Goulay A.-M. (dir.), *Les règles du savoir-vivre dans la société moderne. Dossier pédagogique*, La Garance, Scène Nationale de Cavaillon, 2016.

Hoffert, Y., « Jeux et enjeux de la mélancolie dans l'œuvre de Jean-Luc Lagarce : De la blessure intime à l'esquisse d'une communauté », dans Peylet G., *La Mélancolie*, Presses Universitaires de Bordeaux, Pessac, 2012, pp. 251-269.

Holtzer G., *Les Règles du savoir-vivre dans la société moderne de Jean-Luc Lagarce*, « Coulisses », 1996, 14, pp. 44-48.

Jean-Luc Lagarce auteur – D'un texte à l'autre, « Coulisses » [En ligne], 14 | Printemps 1996, mis en ligne le 20 mars 2019. URL : <http://journals.openedition.org/coulisses/4693>.

Jongy B., *Jean-Luc Lagarce, l'écrivain exposé*, « Interférences littéraires », nouvelle série, n° 2, dans Dewez N., Martens D. (dirs.), *Iconographies de l'écrivain*, mai 2009, pp. 161-174.

Kornienko A., *Juste la fin du mot : l'hybridité de la parole déconstruite dans le théâtre de Jean-Luc Lagarce*, « kén&graphie », n. 5, 2018, pp. 71-80.

Kunt A., *Erreur de construction ou dialogue de Jean-Luc Lagarce avec Eugène Ionesco*, « Frankofoni 22 », Ankara, 2010.

Kwaschin J., « *Le Voyage à La Haye* », de Jean-Luc Lagarce, « La revue nouvelle », n. 11, novembre 2006, pp.78-79.

Laferrière A., « *Il y a trop de temps passé (toute l'histoire vient de là) » : les temps verbaux pris dans la reconduction du même dans « Juste la fin du monde » de J.-L. Lagarce*, « L'Information grammaticale », 131, octobre 2011, pp. 37-42.

Mahjoub W., « Jean-Luc Lagarce dans le paysage littéraire des années 80-90 : “Dieu le déserteur” entre images blasphematoires et langage transgressif », dans AA.VV., *Babel transgressé. La subversion d'un art vivant à l'autre, de la jouissance au blasphème*, L'Harmattan, Paris, 2017.

Megevand M., *Esthétiques chorales de la disparition*, « Littérature », n. 138, 2005, pp. 81-96.

Pavis P., « Chapitre 9. Jean-Luc Lagarce, *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* ou la lente pavane des femmes autour du lit d'un jeune homme endormi », in Pavis P. (dir.), *L'analyse des textes dramatiques. De Sarraute à Pommerat*, Armand Colin, Paris, 2016, pp. 165-178.

Perrino V. R., *Parole infinitamente precisa: “Juste la fin du monde” di Jean-Luc Lagarce*, « Annali dell’Università degli Studi di Napoli L’Orientale », 2010, pp. 259-286.

Rannoux C., *Le théâtre de la parole : oralité et polyphonie dans « Juste la fin du monde » de Jean Luc Lagarce*, « L’Information Grammaticale », vol. 131, n. 1, 2011, pp. 32-36.

Régolo A., *Un auteur, une écriture. Mise en regard*, in *Les règles du savoir-vivre dans la société moderne*. Dossier pédagogique dirigé par A.-M. Goulay, La Garance, Scène Nationale de Cavaillon 2016.

Rescia L., « *Il aurait fallu... égorger Madame avec délectation* » : appunti di lettura di « *Les Serviteurs* » di Jean-Luc Lagarce, « Studi Francesi » [Online], 173 (LVIII | II) | 2014, pp. 324-331.

Roulin J.-M., « Fragments d'un discours d'apprentissage : Le Fil de Christophe Bourdin et L'Apprentissage de Jean-Luc Lagarce », dans AA.VV., *Littérature et sida, alors et encore*, C.R.I.N., n. 62, Brill | Rodopi, Leiden-Boston, 2016, pp. 64-76.

Setti N., « Mon corps m'appartient-il ? Distopies corporelles du corps étranger », dans AA.VV., *Littérature et sida, alors et encore*, C.R.I.N., n. 62, Brill | Rodopi, Leiden-Boston, 2016, pp. 39-50.

Tasselli V., *Marguerite Duras, Jean-Luc Lagarce : le dialogue trouvé, un geste théâtral contemporain*, « Loxias », septembre 2014. URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=7877>.

Vincent J.-P., « *Une Écriture de la clarté* », entretien avec Julien Fišera, 23 septembre 2002, dans *Les Prétendants*, dossier pédagogique établi par le Théâtre National de la Colline à l'occasion de la mise en scène de la pièce par Jean-Pierre Vincent, 2002.

Ouvrages critiques

Volumes

Abirached R., *La crise du personnage dans le théâtre moderne* [1978], Gallimard, Paris, 1994.

Allegri L., *Invito a teatro. Manuale minimo dello spettatore*, Bari, Laterza, 2018.

Antoine G., Martin R. (dirs.), *Historie de la langue française 1914-1945*, CNRS Éditions, Paris, 1995.

Antoine G., Martin R. (dirs.), *Historie de la langue française 1880-1914*, CNRS Éditions, Paris, 1999.

Antoine G., Martin R. (dirs.), *Historie de la langue française 1945-2000*, CNRS Éditions, Paris, 2000.

Astier P. A. G., *Ecrivains français engagés : la génération littéraire de 1930*, Nouvelles éditions Debresse, Paris, 1978.

Authier-Revuz J., *Ces mots qui ne vont pas de soi : Boucles réflexives et non coïncidences du dire*, Larousse, Paris, 1995.

Baby H. (dir.), *Fiction narrative et hybridation générique dans la littérature française*, L'Harmattan, Paris, 2006.

Bakhtine M., *Esthétique et théorie du roman* [1978], Gallimard, Paris, 1987.

Bakhtine M., *Esthétique de la création verbale*, Gallimard, Paris, 1984.

Baldry H. C., *I Greci a teatro. Spettacolo e forme della tragedia*, Laterza, Bari, 1987.

Barthes R., *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques* [1953], Seuil, Paris, 2014.

Barthes R., *Mythologies* [1957], Seuil, Paris, 2014.

Barthes R., *Le plaisir du texte*, Seuil, Paris, 1973.

Barthes R., *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, Paris, 1977

Barthes R., *Le bruissement de la langue* [1984], Seuil, Paris, 2015.

Barthes R., *Œuvres complètes I*, Paris, Seuils, 1992.

Bataille H., *Écrits sur le théâtre*, [1917], Hachette, Paris, 2017.

Beaujour A. (dir.), *Littérature et engagement*, Hachette, Paris, 1975.

Bessière J. (dir.), *Hybrides romanesques : fictions*, Presses Universitaires de France, Paris, 1988.

Blanckeman B., *Lire Patrick Modiano*, Colin, Paris, 2009.

Blanckeman B., Havercroft B. (dirs.), *Narrations d'un nouveau siècle : romans et récits français 2001-2010*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2013.

Blin R., *Souvenirs et propos, recueillis par Lynda Bellity Peskine*, Gallimard, Paris, 1984.

Bloom H., *Il canone occidentale: i libri e la scuola delle ere*, Bompiani, Milano, 1996.

Body J., *Giraudoux et L'Allemagne*, Didier, Paris, 1975.

Bouju E. (dir.), *L'Engagement littéraire*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2005.

Bourdieu P., *Les héritiers. Les étudiants et la culture*, Éditions de Minuit, Paris, 1964.

Bourdieu P., *Censure*, dans « Questions de sociologie », Éditions de Minuit, Paris, 1984.

Bourdieu P., *Langage et pouvoir symbolique*, Seuil, Paris, 2001.

Bourdieu P., *Censure et mise en forme d'abord*, dans « Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques », Fayard, Paris, 1982, réédité dans « Langage et pouvoir symbolique », Paris, Seuil, 2001.

Boyer H., *Hybrides linguistiques*, L'Harmattan, Paris, 2010.

Bradby D., *Le théâtre français contemporain*, Presses Universitaires de Lille, Paris, 1990.

Brook P., *L'espace vide de Peter Brook. Peter Brook, L'espace vide. Écrits sur le théâtre*, Seuil, Paris, 1977.

Brun C., Schaffner A. (dirs.), *Des écritures engagées aux écritures impliquées. Littérature française (XXème-XXIème siècles)*, Éditions universitaires de Dijon, Dijon, 2015.

Brunel P., *Dictionnaire des mythes littéraires*, Rocher, Montecarlo, 1994.

Budor D., Geerts W., *Le texte hybride*, Presses de la Sorbonne nouvelle, Paris, 2004.

Bustarret C., Viollet C., (dirs.), *Genèse, censure, autocensure*, CNRS Éditions, Paris, 2005.

Cabani M. C., Foschi Albert M., Tulli M. (dirs.), *Il Comico. Teorie, forme e rappresentazioni*, Pisa University Press, Pisa 2020.

Campbell J., *Le Héros aux mille et un visages* [1949], Oxus, Paris, 2010.

Campbell J., *Des mythes pour se construire* [1972], Oxus, Paris, 2011.

Campbell J., *Mythologie et épanouissement personnel*, Oxus, Paris, 2011.

Campbell J., *La Puissance du mythe* [1988], Oxus, Paris, 2009.

Carrière J., *Le choeur secondarie dans le drame grec. Sur une ressource méconnue de la scène antique*, Klincksieck, Paris, 1977.

Cattani P., *Le règne de l'esprit : littérature et engagement au début du 20ème siècle*, Olschki, Firenze, 2013.

Ceserani R., *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino, 1997.

Charles M., *Introduction à l'étude des textes*, Seuil, Paris, 1995.

Colomba S., Dichy A. (dirs.), *L'immoralità leggendaria. Il teatro di Jean Genet*, Ubulibri, Milano, 1990.

Copfermann É., *Le Théâtre populaire, pourquoi ?*, François Maspéro, Paris, 1969.

Dallenbach L., *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Seuil, Paris, 1977.

Dambre M., Gosselin-Noat M., *L'éclatement des genres*, Presses de la Sorbonne nouvelle, Paris, 2001.

Danan J., *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Actes Sud, Arles, 2010.

Darnton R., *De la censure*, Gallimard, Paris, 2014.

Debord G., *La société du spectacle*, Gallimard, Paris, 1996.

Denis B., *Littérature et engagement*, Seuil, Paris, 2000.

Deriu F. *Performatico. Teoria delle arti dinamiche*, Bulzoni, Roma, 2012.

Deroy L., *L'emprunt linguistique*, Les Belles Lettres, Paris, 1956.

Derrida J., *L'écriture et la différence*, Seuil, Paris, 1967.

Derrida J., *Parages* [1986], Galilée, Paris, 2003.

Domenach J.-M., *Le Retour du tragique*, Seuil, Paris, 1967.

Domenech J. (dir.), *Censure, autocensure et art d'écrire : de l'antiquité à nos jours*, Éd. Complexe, Bruxelles, 2005.

Dort B., *Le jeu de Genet*, dans *Théâtre public* (1953-1966), Seuil, Paris, 1967.

Durand P., *Médias et censure. Figures de l'orthodoxie*, Éditions de l'Université de Liège, Liège, 2004.

Durand P., *La censure invisible*, Actes Sud, Arles, 2006.

Durand-Le Guern I., *Roman et politique. Que peut la littérature ?*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2011.

Duras M., *Écrire*, Gallimard, Paris, 1993.

Eco U., *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi* [1979], La nave di Teseo, Milano, 2020.

Eigenmann E., *La parole empruntée. Sarraute, Pinget, Vinaver*, L'Arche, Paris, 1996.

Esslin M., *Le Théâtre de l'absurde*, Buchet/Chastel, Paris, 1963.

Faivre-Zellner C., *Firmin Gémier. Héraut du théâtre populaire*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2006.

Fevry S., *La mise en abyme filmique : essai de typologie*, Cefal, Liège, 2001.

Fischer-Lichte E., *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Tancredi Gusman, Roma, 2012.

Fix F. et Toudoire-Surlapierre F., *Le monologue au théâtre (1950-2000) – La parole solitaire*, EUD, Dijon, 2006.

Fix F., Toudoire-Surlapierre F., *La citation dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, EUD, Dijon, 2010.

Fontanier P., *Les figures du discours* [1821], Flammarion, Paris, 2009.

Forestier G., *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, Droz, Genève, 1996.

Foucault M., *Les mots et les choses* [1966], Gallimard, Paris, 2008.

Foucault M., *Surveiller et punir : naissance de la prison* [1975], Gallimard, Paris, 1993.

Foucault M., *L’Herméneutique du sujet. Cours au Collège de France 1981-1982* [1982], Seuil, Paris, 2001.

Franchetti A. L., *Tra narrativa e teatro*, Alinea, Firenze, 2001.

Genette G., *Figures II* [1966], Seuil, Paris, 2015.

Genette G., *Figures III, Discours du récit* [1972], Seuil, Paris, 2007, p. 241.

Genette G., *Introduction à l’architexte*, Seuil, Paris, 1979.

Genette G., *Palimpsestes. La Littérature au second degré* [1982], Seuil, Paris, 1992.

Genette G., *Nouveau discours du récit* [1980], Seuil, Paris, 2007.

Genette G., *Théorie des genres*, Seuil, Paris, 1986.

Genette G., *L’œuvre d’art : La Relation esthétique* [1994], Seuil, Paris, 1997.

Gidel H., *Le Vaudeville*, Presses universitaires de France, Paris, 1986.

Guibert L., *La créativité lexicale*, Larousse, Paris, 1975.

Gambelli D. et Malcovati F. (dir.), *La scena ritrovata. Mitologie teatrali del Novecento*, Bulzoni, Roma, 2004.

Garnier J., *Forains d’hier et d’aujourd’hui*, Jacques Garnier, Orléans, 1968.

Gide A., *Littérature engagée*, Gallimard, Paris, 1950.

Grande M., *Scena, evento, scrittura*, Bulzoni, Roma, 2005.

Guérin J., *Art nouveau ou Homme nouveau. Modernité et progressisme dans la littérature française du XXème siècle*, Honoré Champion, Paris, 2002.

Houppermans S. (dir.), *Présence de Samuel Beckett / Presence of Samuel Beckett. Colloque de Cerisy*, Brill | Rodopi, Amsterdam-New York, 2006.

Hubert M.-C., *Les grandes théories du théâtre* [1998], Armand Colin, Paris, 2008.

Hubert M.-C., *Le Nouveau Théâtre 1950-1968*, Honoré Champion, Paris, 2008.

Hunter M., *Les jours les plus Lang*, Odile Jacob, Paris, 1990.

Iser W., *L’Acte de lecture : théorie de l’effet esthétique* [1976], Pierre Mardaga, Bruxelles, 1985.

Izzo D., *Il racconto allo specchio: mise en abyme e tradizione*, Nuova Arlica, Roma, 1990.

James C. M., *Sartre engagé : une lecture de Les Mouches et Huis-Clos*, An Honor Thesis, Ball State University Muncie, Indiana 6 May 2000. URL : https://cardinalscholar.bsu.edu/bitstream/handle/handle/191004/J36_2000JamesChristopherM.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

Jauss H. R., *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1972.

Jullien J., *Le Théâtre vivant, Essai théorique et pratique*, Charentier et Fasquelle, Paris, 1892.

Jongy B., Chevrel Y., Léonard-Roques V. (dirs.), *Le Fils prodigue et les siens, XXème XXIème siècles*, Le Cerf, Paris, 2009.

Kaempfer J., S. Florey et J. Meizoz (dirs.), *Formes de l'engagement littéraire (XVème-XXIème siècle)*, Antipodes, Lausanne, 2006.

Kenberg O. F., *Love relations: Normality and pathology*, Yale University Press, Yale, 1995.

Kristeva J., *Semeiotikê. Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris, 1969.

Laforgue R., *Psychopathologie de l'échec*, Payot, Paris, 1950.

Lavagetto M., *Oltre le usate leggi. Una lettura del Decameron*, Einaudi, Torino, 2019.

Larthonas P., *Le langage dramatique. Sa nature, ses procédés*, Armand Colin, Paris, 1972.

Laurent T., *Le Roman français au croisement de l'engagement et du désengagement (XXème-XXIème siècles)*, L'Harmattan, Paris, 2015.

Lejeune P., *L'autobiographie en France*, Seuil, Paris, 1971.

Lejeune P., *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1975.

Lejeune P., *Les Brouillons de soi*, Seuil, Paris, 1998.

Lejeune P., *Autogenèses. Brouillons de soi 2*, Seuil, Paris, 2013.

Lehmann H.-T., *Il teatro postdrammatico* [1999], CUE Press, Bologna, 2017.

Lorde A., *Sister Outsider: Essays and Speeches* [1984], Trumansburg, The Crossing Press, New York, 2007.

Losco-Lena M., « *Rien n'est plus drôle que le malheur* ». *Du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2011.

Le Pors S., *Le théâtre des voix. À l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2011.

Lotmann H., *L'écrivain engagé et ses ambivalences : de Chateaubriand à Malraux*, O. Jacob, Paris, 2003.

Lukacs G., *Il dramma moderno*, Sugarco, Milano, 1976.

Macé L., Poulouin P., Leclerc Y. (dirs.), *Censure et critique*, Classiques Garnier, Paris, 2016.

Macé M., *Styles. Critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, 2016.

Maeterlinck M., *La Vie de l'espace*, Fasquelle, Paris, 1928.

Maingueneau D., Philippe G., *Exercices de linguistique pour le texte littéraire*, Nathan Université, Paris, 2002.

Maingueneau D., *Linguistique pour le texte littéraire*, Nathan Université, Paris, 2004.

Maingueneau D., *Trouver sa place dans le champ littéraire. Paratopie et création*, Editions Académia, Louvain-la-Neuve, 2016.

Marchetti M., *L'altro allo specchio. Studi di letteratura francese tra Ottocento e Novecento*, Cuecm, Catania, 2007.

Marchetti M., *L'écriture est un glaive à deux tranchants*, Cuecm, Catania, 2018.

Mango L., *Il Novecento del teatro. Una Storia*. Carocci, Roma, 2019.

Meade M., *Dorothy Parker. What fresh hell is this ?*, Penguin Books, London, 1989.

Meizoz J., *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007.

Meizoz J., *La Fabrique des singularités. Postures II*, Genève, Slaktine Érudition, 2011.

Merleau-Ponty M., *Phénoménologie de la perception*, [1945], Gallimard, Paris, 1967.

Mertens P., *À propos de l'engagement littéraire*, Lux, Montreal, 2002.

Moret P., *Tradition et modernité de l'aphorisme*, Librairie Droz, Genève, 1997.

Olivieri U. M., *Un canone per il terzo millennio: testi e problemi per lo studio del Novecento tra teoria della letteratura, antropologia e storia*, Mondadori, Milano, 2001.

Péguy C., « Brunetière. Texte posthume », *Œuvres en prose complètes*, Gallimard, Paris, 1988.

Parisse L., *La parole trouée : Beckett, Tardieu, Novarina*, Lettres Modernes Minard, Caen, 2008.

Pavis P., *Dizionario del teatro*, Zanichelli, Bologna, 1998.

Pavis P., *Le théâtre contemporain*, Nathan, Paris, 2004.

Pavis P., *La mise en scène contemporaine*, Colin, Paris, 2009.

Pelzer L. C., *Student Companion to F. Scott Fitzgerald*, Greenword Press, London, 2000.

Pernot C., *La Politesse et sa philosophie*, Presses Universitaires de France, Paris, 1996.

Podeur J., *La pratica della traduzione. Dal francese in italiano e dall'italiano al francese*, Liguori, Napoli, 2002.

Poulain I., Roger J., « Le lecteur engagé », *Modernités*, n. 26, Presses Universitaires de Bordeaux, Bordeaux, 2008.

Py O., *Illusions comiques*, Actes Sud, Arles, 2006.

Quondam A., *Il canone e la biblioteca*, Bulzoni, Roma, 2002.

Regy C., *L'état d'incertitude*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2002.

Restivo G., *Le soglie del postmoderno: Finale di partita*, Il Mulino, Bologna, 1991.

Ricardou J., *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1967.

Robbe-Grillet A., *Pour un Nouveau Roman*, Minuit, Paris, 1963.

Rolland R., *Le Théâtre du peuple, essai d'esthétique d'un théâtre nouveau*, Complexes, Bruxelles, 2003.

Roubine J.-J., *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2006.

Rykner A., *Théâtres du Nouveau Roman*, José Corti, Paris, 1988.

Rykner A., *L'envers du théâtre. Dramaturgie du silence de l'Âge classique à Maeterlinck*, José Corti, Paris, 1996.

Ryngaert J.-P., *Introduction à l'analyse du théâtre*, Dunod, Paris, 1995.

Ryngaert J.-P., *Nouveaux territoires du dialogue*, Actes Sud-Papiers, Arles, 2005.

Ryngaert J.-P., *Lire le théâtre contemporain*, Armand Colin, Paris, 2007.

Ryngaert J.-P., Sermon J., *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Éditions Théâtrales, Montreuil-sous-Bois, 2006.

Sand S., *La fin de l'intellectuel français ? De Zola à Houellebecq*, La Découverte, Paris, 2016.

Sarraute N., *L'ère du soupçon. Essais sur le roman [1956]*, Gallimard, Paris, 2016.

Sarrazac J.-P., *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Einaudi, Torino, 1991.

Sarrazac J.-P., *Critique du théâtre*, Circé, Belval, 2000.

Sarrazac J.-P., *Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche*, Études Théâtrales 22, Louvain-la-Neuve, 2001.

Sarrazac J.-P., *La parabole ou l'enfance du théâtre*, Circé, Belval, 2002.

Sarrazac J.-P., *Lexique drame moderne et contemporain, Lexique d'une recherche*, Circé, Belval, 2005.

Sarrazac J.-P., *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud, 2010.

Sarrazac J.-P., *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, 2012.

Sarrazac J.-P., Naugrette C. (dirs.), *La réinvention du drame (sous l'influence de la scène)*, Études Théâtrales 38-39, Louvain-la-Neuve, 2007.

Sartre J.-P., *Saint Genet. Comédien et martyr [1952]*, Gallimard, Paris, 1996.

Segre C., *Teatro e romanzo*, Einaudi, Torino, 1984.

Servoise S., *Le Roman face à l'histoire. La littérature engagée en France et en Italie dans la seconde moitié du XXème siècle*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2011.

Szondi P., *Teoria del dramma moderno*, Einaudi, Torino, 1962.

Tessari R., *La drammaturgia da Eschilo a Goldoni*, Laterza, Bari, 1995.

Thibaudat J.-P., « Jeune théâtre », *Revue d'esthétique*, n. 26, 1994, Éditions Jean-Michel Place, Paris.

Toudoire-Surlapierre F. (dir.), *La didascalie dans le théâtre du XXème siècle – Regarder l'impossible*, EUD, Dijon, 2007.

Ubersfeld A., *Lire le théâtre*, Éditions sociales, 1977.

Varvaro A., *Prima lezione di filologia*, Laterza, Roma-Bari, 2012.

Von Horváth Ö., *Figaro divorce. Mise en scène Jacques Lassalle 2008*, Encyclopaedia Universalis, 2016.

Essais

Baty-Delalande H., *De l'« engagement » chez les écrivains avant Sartre : essai de généalogie lexicale*, « Les Temps Modernes » 2006/1, n. 635-636, pp. 207-248. URL : <https://www.cairn.info/revue-les-temps-modernes-2006-1-page-207.htm>.

Bazile S., « La scène contemporaine ou l'espace recomposé du souvenir », dans Bohler D. (dir.), *Le Temps de la mémoire : le flux, la rupture, l'empreinte*, Presses Universitaires de Bordeaux, Pessac, 2006, pp. 473-488.

Berregard S., *Les didascalies dans le théâtre de Corneille*, « Dix-septième siècle », vol. 227, n. 2, 2005.

Bertrand S., « L'aphorisme gideen : un palimpseste? », dans Debard C., Masson P., Wittmann J.-M. (dirs.), *André Gide et la réécriture*, Colloque de Cerisy, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, « André Gide – Textes et correspondances », 2013, pp. 75-87.

Blanckeman B., « Annie Ernaux, écrivain impliqué : une étude de *Regarde les lumières mon amour* » dans Fort P.-L. et Houdart-Mérot V. (dirs.), *Annie Ernaux : Un engagement d'écriture*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2015.

Chanfrault-Duchet M.-F., *Le système interactionnel du récit de vie*, « Sociétés. Revue de Sciences Humaines et Sociales », Dunod, 18, Paris, pp. 26-31.

Chaudet C., *Penser les (re)configurations de l'engagement littéraire*, « Acta fabula », vol. 17, n. 1, *Essais critiques*, janvier 2016. URL : <http://www.fabula.org/revue/document9611.php>.

Chestier A., *Du corps au théâtre au théâtre-corps*, « Corps », vol. 2, n. 1, 2007.

Delaperrière M., *L'irrésistible fascination du pouvoir*, « Revue de littérature comparée », 2009/1, n. 329. URL : <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2009-1-page-55.htm>.

Derrida J., Ronell A., *The law of genre*, « Critical Inquiry », vol. 7 n. 1, in *Narrative*, autumn, 1980, pp. 55-81.

Derrida J., « *Il courait mort* » : salut, salut. *Notes pour un courrier aux temps modernes*, « Les Temps Modernes » 2005/1, n. 629, pp. 181-223.

Douzou C., *Qu'est-ce que le contemporain au théâtre ?*, « Revue d'histoire littéraire de La France », vol. 113, n. 3, 2013, pp. 569-582.

Ducas S., *Censure et autocensure de l'écrivain*, « Ethnologie française », vol. 36, n. 1, 2006, pp. 111-119.

Foucault M., *Le langage à l'infini*, « Tel Quel », n. 15, 1963, pp. 44-53.

Foucault M., *L'écriture de soi*, « Corps écrit », n. 5, février 1983, pp. 3-23.

Florey S., *(Re)définition de l'engagement littéraire contemporain*, Postures, Actes du colloque « Engagement : imaginaires et pratiques », Hors série n. 1, 2009. En ligne <http://revuepostures.com/fr/articles/florey-hd1>. D'abord paru dans Florey S., « (Re)définition de l'engagement littéraire contemporain », Postures, Actes du colloque « Engagement : imaginaires et pratiques », 2009, Hors série n. 1, pp. 59-71.

Hartford J. J., « Modern archetypes. Artaud and Genet », dans Hartford J. J., *Sexuality, Iconography, and Fiction in French. Queering the Martyr*, Palgrave Macmillan, London, 2018, pp. 137-180.

Heilbron J., Sapiro G., *La traduction littéraire, un objet sociologique*, « Actes de la recherche en sciences sociales », n. 144, 2002, pp. 3-5. URL : <https://www.cairn.info/revue-actes-de-la-recherche-en-sciences-sociales-2002-4-page-3.htm>.

Jourdain A. et Sidonie N., *Héritage et transmission dans la sociologie de Pierre Bourdieu*, « Idées économiques et sociales », vol. 166, n. 4, 2011, pp. 6-14. URL : <https://www.cairn.info/revue-idees-economiques-et-sociales-2011-4-page-6.htm>.

Landsberg P.-L., *Réflexions sur l'engagement personnel*, « Vingtième Siècle, revue d'histoire », n. 60, octobre-décembre 1998, pp. 118-123.

Lauret P., *La représentation théâtrale et l'expérience*, « Cahiers philosophiques », vol. 113, n. 1, 2008, pp. 9-24.

Lehalle B., *L'animal dans Le Terrier de Kafka, ou l'ultime combat contre la mort*, « Revue française de psychanalyse », vol. 75, n. 1, 2011, pp. 69-76.

Le Pors S., *Nouvelles formes du comique*, « Acta fabula » IX, 2008, 6. URL : <http://www.fabula.org/revue/document4345.php>.

Liard S., « L'engagement est-il inhérent à la littérature ? », « Acta fabula », vol. 8, n. 2, Mars-Avril 2007. URL : <http://www.fabula.org/revue/document2387.php>.

Lindón A., *Récit autobiographique, reconstruction de l'expérience et fabulation : une approximation à l'action sociale*, « Sociétés », 2005/1, n. 87, pp. 55-63. URL : <https://www.cairn.info/revue-societes-2005-1-page-55.htm>.

Losco-Lena M. (dir.), *Du comique dans le théâtre contemporain*, « Recherches & Travaux 67 », Éditions littéraires et linguistiques de l’Université de Grenoble (Ellug), Grenoble 2007.

Maeterlinck M., « Le Tragique quotidien », dans *Oeuvres I. Le Réveil de l’âme. Poésie et essais*, Bruxelles, Complexe, 1999, pp. 487-94.

Mainguenaud D., *Quelques implications d’une démarche d’analyse du discours littéraire*, « COnTEXTES », n. 1, septembre, 2006. URL : <http://journals.openedition.org/contextes/93>.

Marmin M., *Lettres françaises : le théâtre de l’absurde*, « Études françaises », vol. 1, n. 1, 1965.

Martin L., *Penser les censures dans l’histoire*, « Sociétés & Représentations », vol. 21, n. 1, 2006, pp. 331-345. URL : <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2006-1-page-331.htm>.

Min T., *L’engagement : une valeur emblématique chez Camus et Mounier*, « Le Portique » [En ligne], Archives des Cahiers de la recherche, Cahier 1 2003, mis en ligne le 10 juin 2005. URL : <http://journals.openedition.org/leportique/370>.

Nordholt A. S., « Le témoignage par le biais de la fiction. Patrick Modiano : Dora Bruder », dans Nordholt A. S. *Perec, Modiano, Raczymow* La génération d’après et la Mémoire de la shoah, Brill, Leiden, 2008, pp. 91-128.

Pascale A., *Giraudeau et les obscures clartés de la guerre de Troie*, « Fabula », Les colloques, Représentations et réinterprétations de la guerre de Troie dans la littérature et la pensée occidentales. URL : <http://www.fabula.org/colloques/document3819.php>.

Pierron J.-P., *L’engagement. Envies d’agir, raisons d’agir*, « Sens-Dessous », 2006/1, n. 0, pp. 51-61.

Polo J.-F., *La politique cinématographique de Jack Lang. De la réhabilitation des industries culturelles à la proclamation de l’exception culturelle*, « Politix », vol. 16, n. 61, Premier trimestre, 2003, Politiques du cinéma, pp. 123-149.

Quaglia E., Thierry Laurent, *Le roman français au croisement de l’engagement et du désengagement (XXème-XXIème siècles)*, « Studi Francesi », 179 (LX | II) | 2016, pp. 365-366. URL: <http://journals.openedition.org/studifrancesi/4474>.

Regy C., « Notes dramaturgiques », dans Maeterlinck M., *La morte de Tintagiles*, Actes Sud / Labor / Léméac, Arles, 1997.

Riendeau P., *L’aphorisme comme art du détournement ou comment Éric Chevillard est devenu L’autofictif*, « Revue critique de fixxion française contemporaine », n° 4,

juin 2012, pp. 38-48. <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx04.04>.

Ryngaert J.-P., *Le personnage théâtral contemporain : symptôme d'un nouvel « ordre » dramaturgique*, « L'Annuaire théâtral » 43-44, printemps-automne, pp. 103–112, 2008.

Seckel R.-J., *Livre et mémoire*, « Revue de la BNF », 2015/3, n. 51, pp. 3-5. URL : <https://www.cairn.info/revue-de-la-bibliotheque-nationale-de-france-2015-3-page-3.htm>.

Sellier P., *Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ?*, « Littérature », *La farcissure. Intertextualités au XVIème siècle*, n. 55, 1984, pp. 112-126. URL: www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1984_num_55_3_2239.

Sichera A., *Per un'ermeneutica della narrazione*, « Testo. Studi di teoria e storia della letteratura e della critica », n. 63, Fabrizio Serra, Pisa, 2012, pp. 19-38.

Sichi G., *Anouilh et son temps : les allusions à l'actualité*, « Études littéraires », vol. 41, n. 1, printemps 2010, pp. 129-143.

Souchard M., Favier M., « Entre le théâtre engagé et le théâtre de l'absurde (1950-1968) », dans Viala A. (dir.), *Le théâtre en France*, Presses Universitaires de France, Paris, 2009.

Verstraeten P., *La problématique de la communauté humaine dans Huis Clos et Les Séquestrés*, « Revue internationale de philosophie », vol. 231, n. 1, 2005, pp. 121-146.

Viart D., « Écrire avec le soupçon », dans Braudeau M., Proguidis L., Salgas J.-P., Viart D. (dirs.), *Le roman français contemporain*, ADPF, 2002, Paris, pp. 129-174.

Villers D., *Marqueurs stylistiques : leur poids dans la définition et la genèse des proverbes*, « Scolia » [En ligne], 31 | 2017, mis en ligne le 09 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/scolia/381>.

Vitez A., « L'art du théâtre », n. 1, printemps 1985, Actes Sud/Théâtre National de Chaillot.

Winock M. *L'écrivain en tant qu'intellectuel*, « Mil neuf cents. Revue d'histoire intellectuelle », vol. 21, n. 1, 2003, pp. 113-125. URL : <https://www.cairn.info/revue-mil-neuf-cent-2003-1-page-113.htm>.

Zaretsky E., *La psychanalyse et l'esprit du capitalisme*, « Actuel Marx », vol. 41, n. 1, 2007, pp. 130-152.

Œuvres littéraires

Anouilh J., *Pauvre Bitos ou le Dîner de têtes* [1956], Gallimard, Paris, 2002.

Anouilh J., *La foire d'empoigne, suivi de Cécile ou l'école des pères* [1962], Gallimard, Paris, 1979.

Anouilh J., *Les poissons rouges* [1970], Gallimard, Paris, 1972.

Artaud A., *Le théâtre et son double* [1938], Gallimard, Paris, 2014.

Baudelaire C., *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques* [1855], Éditions Sillage, Paris 2008.

Bataille G., *Histoire de l'œil* [1928], Gallimard, Paris, 1993.

Bataille G., *L'expérience intérieure* [1943], Gallimard, Paris, 1978.

Beckett S., *Fin de partie* [1957], Minuit, Paris, 2009.

Beckett S., *Oh les beaux jours* [1963], Minuit, Paris, 2019.

Beckett S., *Worstward ho*, dans *Nohow On* [1989], Grove Press, New York, 2014.

Boccaccio G., *Decameron* [1350-1353], Einaudi, Torino, 2005.

Camus A., *Le malentendu* [1944], Gallimard, Paris, 1985.

Camus A., *Caligula* [1944], Gallimard, Paris, 2012.

Camus A., *L'Étranger* [1942], Gallimard, Paris, 1971.

Camus A., *Le Mythe de Sisyphe* [1942], Gallimard, Paris, 1985.

Camus A., *Les Justes* [1949], Gallimard, Paris, 1973.

Camus A., *La Peste* [1947], Gallimard, Paris, 1972.

Camus A., *L'homme révolté* [1951], Gallimard, Paris, 1985.

Camus A., *Noces suivi de L'Été* [1959], Gallimard, Paris, 1972.

Cau J., *La pitié de Dieu* [1961], Gallimard, Paris, 1974.

Char R., *Fureur et mystère*, [1948], Gallimard, Paris, 1996.

Defoe D., *A Journal of the Plague Year* [1722], Oxford University Press, Oxford, 1972.

Ernaux A., *L'Écriture comme un couteau* [2003], Gallimard, Paris, 2011.

Ernaux A., *Regarde les lumières mon amour* [2014], Gallimard, Paris, 2016.

Genet J., *Oeuvres complètes vol. IV*, Gallimard, Paris, 1968.

Genet J., *Les Bonnes* [1947], Gallimard, Paris, 2001.

Genet J., *Comment jouer le Balcon*, dans *Théâtre complet*, Gallimard, Paris, 2002.

Giraudoux J., *Electre* [1937], Grasset, Paris, 2019.

Heidegger M., *Être et Temps* [1927], Gallimard, Paris, 1992.

Ionesco E., *Notes et contre-notes* [1962], Gallimard, Paris, 1991.

Ionesco E., *La Cantatrice chauve* [1950], Gallimard, Paris, 1995.

Jarry A., *Ubu roi* [1896], Gallimard, Paris, 2002.

Kafka F., *L'Amérique* [1927], Gallimard, Paris, 2000.

Kafka F., *Le Terrier* [1931], Mille et une Nuits, Paris, 2002.

Kafka F., *Journal*, Grasset, Paris, 2008.

Marx K., *Le Capital – Livre I* [1867], Gallimard, Paris, 2008.

Modiano P., *La Place de l'Étoile* [1968], Gallimard, Paris, 1975.

Modiano P., *La ronde de nuit* [1969], Gallimard, Paris, 1976.

Modiano P., *Les boulevards de ceinture* [1972], Gallimard, Paris, 1978.

Pasolini P.P., *La religione del mio tempo*, [1961], Garzanti, Milano, 2015.

Proust. M., *À la recherche du temps perdu. Tome VII - Le Temps retrouvé* [1927], Gallimard, Paris, 1993.

Racine J., *Phèdre* [1677], Gallimard, Paris, 1995.

Rousseau J.-J., *Lettre sur les spectacles* [1758], Hachette, Paris, 1957.

Sartre J.-P., « *Huis clos* » suivi par « *Les mouches* », Gallimard, Paris, 1976.

Sartre J.-P., *Qu'est-ce que la littérature ?* [1948], Gallimard, Paris, 1985.

Sartre J.-P., *La responsabilité de l'écrivain*, Verdier, Paris, 1998.

Staffe B., *Usages du Monde – Règles du savoir-vivre dans la société moderne*, Victor-Havard, Paris, 1891. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k27975f/f4>.

Steinbeck J., *The Grapes of Wrath* [1939], Penguin Books, London, 2014.

Sitographie

Au théâtre ce soir, dans « Toutelatele.com ». URL : <https://www.toutelatele.com/au-theatre-ce-soir-44514>.

Berreur F., *Le Rêve de la veille*, dans « Théâtre-contemporain.net ». URL : <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Le-Reve-de-la-veille/ensavoirplus/>.

Bouteillet M., *Les nouvelles bandes*, Libération, 7 juillet 2001.

Capitta G., *Trappole familiari per cuori rinsecchiti*, Il manifesto. URL : <https://lucaronconi.it/storage/filemedia/rassegna-giusto-1.pdf>.

Costaz G., *Le météore Lagarce*, Les Echos, 21 janv. 2005.

CRIS (Centre de Ressources Internationales de la Scène). URL : <https://www.ressources-theatre.net/>.

Darge F., Avec « *Juste la fin du monde* », *Luca Ronconi consacre Lagarce à Milan*, Le Monde. URL : https://www.lemonde.fr/culture/article/2009/04/02/avec-juste-la-fin-du-monde-luca-ronconi-consacre-lagarce-a-milan_1175797_3246.html.

Derniers remords avant l'oubli, dans « Théâtrecontemporain.net ». URL : <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Derniers-remords-avant-l-oubli-8431/>.

FANUM, Fonds numérique d'archives Jean-Luc Lagarce. URL : <http://fanum.univfcomte.fr/lagarce/index.php>.

Francabandiera R., *Entretien avec Carmelo Rifici e Luca Ronconi*, Klpteatro, marzo 2009. URL : <http://www.klpteatro.it/jean-luc-lagarce-oggi-franco-quadri-carmelo-rifici>.

Genet J., *Comment jouer « Les Bonnes »*, dans « Theatre-contemporain.net ». URL : <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Les-Bonnes-5246/ensavoirplus/idcontent/24094>.

Guyotat R., *Le théâtre ambulant s'arrête à Artenay*, Le Monde, 24 octobre 1995. URL : https://www.lemonde.fr/archives/article/1995/10/24/le-theatre-ambulant-s-arrete-a-artenay_3884613_1819218.html#OHmPIUAVAl6r1AM3.99.

Herbstmeyer M., *Entretien avec Mireille Herbstmeyer*, dans « Theatre-contemporain.net ». URL : <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Les-regles-du-savoir-vivre-dans-la-societe-moderne-49/videos/media/Entretien-avec-Mireille-Herbstmeyer>.

I Pretendenti de Carmelo Rifici, dans « Théâtre-contemporain.net ». URL : <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/I-pretendenti>.

Jacquet A., « *Du luxe et de l'impuissance* » de Jean-Luc Lagarce, mise en scène par Ivan Morane, à Paris, PublikArt, 2014. URL : <https://publikart.net/du-luxe-et-de-l'impuissance-de-jean-luc-lagarce-mise-en-scene-par-ivan-morane-a-paris/>.

J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne, Présentation, dans « Théâtre.contemporain.net ». URL : <https://www.theatre-contemporain.net/textes/Jetais-dans-ma-maison-et-jattendais-que-la-pluie-vienne-4/>.

Lagarce J.-L., *La pièce vue par l'auteur*, dans « Theatre-contemporain.net ». URL : <https://www.theatre-contemporain.net/textes/Les-regles-du-savoir-vivre-dans-la-societe-moderne-10/infos-texte/type/ensavoirplus/>.

Lagarce J.-L., *L'engagement au théâtre*, dans « Theatre-contemporain.net ». URL : <https://www.theatre-contemporain.net/video/Jean-Luc-Lagarce-L-engagement-au-theatre>.

Lagarce J.-L., *Synopsis – J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, dans « Théâtre-contemporain.net ». URL : <https://www.theatre-contemporain.net/textes/Jetais-dans-ma-maison-et-jattendais-que-la-pluie-vienne-4/genese/idcontent/1868>.

Le Bœuf P., *Nous, les héros et Kafka*, dans « Theatre-contemporain.net ». URL : <https://www.theatre-contemporain.net/textes/Nous-les-heros/infos-texte/type/ensavoirplus/idcontent/9040>.

Les règles du savoir-vivre dans la société moderne. Dossier du spectacle, dans « Théâtre-contemporain.net ». URL : <https://www.theatre-contemporain.net/images/upload/pdf/f-9af-57fde00735e26.pdf>.

Les Solitaires Intempestifs. URL : <https://www.solitairesintempestifs.com/>.

Méreuze D., « Jean-Luc Lagarce, une dramaturgie de la parole », La Croix, 23 février 2004. URL : <https://www.la-croix.com/Archives/2004-02-23/Theatre- NP -2004-02-23-202417>.

Pécoult A., *Du luxe et de l'impuissance* (****), La Provence, 2014. URL : <https://www.laprovence.com/article/loisirs/2960332/du-luxe-et-de-l'impuissance.html>.

Rigotti D., *Un intenso Ronconi tra dolore e malattia*, Avvenire. URL : <https://lucaronconi.it/storage/filemedia/rassegna-giusto-1.pdf>.

Ronconi L., *Perché ho scelto questi due testi*, dans « Theatre-contemporain.net ». URL : <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/I-pretendenti/ensavoirplus/idcontent/14193>.

Sarrazac J.-P., *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, dans « Fabula.org ». URL : https://www.fabula.org/actualites/lagarce-dans-le-mouvement-dramatique_22855.php.

Talbot A., *Théâtres du quotidien : enjeux politiques et esthétiques*, Groupe d'études « La philosophie au sens large » animé par Pierre Macherey, 2005. URL : https://philolarge.hypotheses.org/files/2017/09/23-02-2005_Talbot.pdf.

Thibaudat J.-P., *Ballade pour le théâtre ambulant*, Libération, 1er avril 1996. URL : https://next.libération.fr/culture/1996/04/01/ballade-pour-le-théâtre-ambulant_169998.

Vasta E., *Parole per sentimenti impossibili. Conversazione con Luca Ronconi*, Programma di sala, Teatro Piccolo, 2009. URL : <https://lucaronconi.it/storage/filemedia/giusto-la-fine-del-mondo-1.pdf>.