PhD-FHSE-2021-015
Faculté des Sciences Humaines, des Sciences
de l'Éducation et des Sciences Sociales

THÈSE

Soutenue le 19/05/2021 à Metz

En vue de l'obtention du grade académique de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DU LUXEMBOURG

En Lettres

Et

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE LORRAINE

En Langues, Littératures et Civilisations

par

Alicia Devaux-Rodriguez
née le 7 juillet 1958 (Espagne)

Les Règles du savoir-vivre dans le théâtre de Jean-Luc Lagarce Une lecture ethnocritique et stylistique des œuvres dernières

Jury de thèse

Dr Freyermuth, directrice de thèse
Professeur, Université du Luxembourg

Dr Scarpa, co-directrice de thèse
Professeur, Université de Lorraine

Dr Ménard, rapporteure,
Professeur, Université de Montréal

Dr Dufiet, rapporteur
Professeur, Université de Trente

Dr Roelens, examinatrice
Professeur, Université du Luxembourg

Dr Wittmann, examinateur
Professeur, Université de Lorraine

À ma mère.

REMERCIEMENTS

À mes deux directrices de thèse : Sylvie Freyermuth qui m'a donné l'envie de reprendre la recherche et Marie Scarpa qui m'a initiée à l'ethnocritique. Elles m'ont guidée avec enthousiasme et bienveillance. Ce travail est aussi un témoignage de ma reconnaissance.

C'est avec un bonheur de tous les instants que j'ai participé aux séminaires, journées d'études et colloques organisés par le groupe Ethnocritique, l'équipe Praxitexte et le laboratoire du CREM, que je remercie de m'avoir accueillie. Les Ecoles Doctorales de l'Université de Lorraine et de l'Université du Luxembourg m'ont permis de mener à bien ce travail de recherche par les formations, les outils et les bibliothèques mis à ma disposition. François Berreur m'a donné l'accès aux versions numériques des œuvres de mon corpus et Nelly Sanchez m'a transmis son article sur La Baronne Staffe. Je remercie chaleureusement Sophie Ménard, Nathalie Roelens, Jean-Paul Dufiet et Jean-Michel Wittmann d'avoir accepté de m'accompagner dans la dernière étape, celle de la soutenance.

Une mention particulière à Jean-Marie Privat qui m'a ouvert ses différents chantiers, Marie-Christine Vinson et Kathie Birat pour leur attention bienveillante, Eugénie Fouchet et Valérie Blanchemanche avec qui j'ai affronté quelques épreuves.

À tous ceux que j'aime, et qui m'ont suivie, membres de la famille *naturelle* ou de la famille *choisie*.

TABLE DES MATIÈRES

Table des matières 1
INTRODUCTION 5
PREMIERE PARTIE 26
Quelques règles « très strictes […] 26
Mais parfaitement ordonnées » 26
Chapitre I : 27
Détour par le titre, ... 27
« Les Règles du savoir-vivre 27
dans le théâtre de Lagarce » 27
1. Petite histoire 27
2. Double jeu 31
Chapitre II : 46
Des règles familiales 46
1. La question du nom 46
1.1. Socialités 47
1.2. Généalogies… 48
1.3. Familiarités 49
1.4. Règles onomastiques 53
2. La présentation en exposition 63
3. Partir – Revenir 70
3.1. Comprendre 70
3.2. Garder le contact, donner des nouvelles 73
3.3. Se souvenir 81
Chapitre III : 90
Rites et Rituels 90
1. Bals et balades 91

1.1. Les bals … *Sous le signe de Terpsichore* 91
1.2. Les dimanches dans *Juste la fin du monde* 102
2. Rites de passage 107
1.1. Se marier 109
1.2. Rester filles et garçons 115
3. Des relations dans la sphère domestique… *Parler famille* 125
3.1. Entre frères et sœurs 125
3.2. Au nom du père 132
3.3. Autour de la mère 136
DEUXIEME PARTIE 142
Des règles de vie, ... 142
savoir vivre et savoir mourir 142
Chapitre I : 145
Des êtres en italique 145
1. De l'italique 146
1.1. Italique théâtral 147
1.2. Le chronotope italique 149
1.2.1. La maison et l'ailleurs ensauvagé 149
1.2.2. Le temps confiné 152
1.3. Le commentaire métalinguistique 154
2. Un personnage oblique 158
3. Des personnages liminaires 162
Chapitre II : 174
« Une ponctuation de l'entre-deux » 174
1. Les guillemets dans *Juste la fin du monde* 177
2. La parenthèse dans *Le Pays lointain* 186
3. Des tirets intempestifs dans *Le Pays lointain* 194
Chapitre III : 206
Des vies entre parenthèses (…) 206
Des vivants et des morts 206
1. Un frère, mort déjà ? 209
2. Des femmes en deuil 213
3. Une hétérotopie et une hétérochronie : *Le Pays lointain* 220
3.1. Les points de suspension lagarciens 220

3.2. Une hétérotopie / une hétérochronie 223
3.3. Des vivants et des morts 227
TROISIEME PARTIE 241
Des règles d'écriture intempestives, ... 241
réécritures et hybridités 241
Chapitre I : 247
Lagarce et la réécriture 247
1. Intertextes vrais et faux en écriture 249
2. Réécritures 258
3. Auto-hypertextualité 263
Chapitre II : 272
Oralités et littératies 272
1. L'oral en représentation 276
1.1. Des formes typiques de l'oral spontané 277
1.2. Une infinie précision. Reformulations et épanorthoses… 287
2. Un oral littérarisé 292
2.1. Des chaînes de référence : Anaphores et cataphores. Anaphores résomptives dans *Les Règles du savoir-vivre…* 293
2.2. Diction : musicalité, rythme lancinant. Epiphores et mélopée 299
Chapitre III : 311
Une Œuvre – Poème 311
1. Spatialisation du texte théâtral 312
1.1. Un texte à lire autant qu'à jouer 313
1.2. Sur la page : déconstruction et réécriture 315
2. Romanisation de la forme théâtrale 324
3. Poétisation de la forme théâtrale 338
3.1. Du prologue et de l'épilogue de *Juste la fin du monde* 339
3.2. Du dialogue à la parole monologuée dans *J'étais dans ma maison…* 345
3.3. De la choralité dans *Le Pays lointain* 352
CONCLUSION 359
BIBLIOGRAPHIE 371
ANNEXES 408
Résumé de thèse 420

INTRODUCTION

« Je raconte. »

> Je suis né en Haute-Saône, le 14 février 1957. Mes parents habitaient, dans le Doubs, le village où était né et avait toujours vécu mon père. Ils disent avoir déménagé sept fois en douze années mais je ne m'en souviens pas. Nous avons habité Seloncourt, je me rappelle ça, d'un côté de la cour et ensuite nous avons traversé la cour et nous sommes allés habiter dans l'immeuble d'en face. Lorsque ma sœur est née, nous sommes allés habiter la maison de Valentigney qui appartenait à ma grand-mère maternelle et d'où nous ne sommes plus jamais repartis[1]. Jean-Luc Lagarce (1957-1977).

Par ces quelques lignes, Jean-Luc Lagarce s'inscrit d'emblée dans un terroir, une province, et pour le citer « un pays lointain ».

Aîné de trois enfants, Lagarce grandit dans une famille modeste d'origine prolétaire et paysanne de confession protestante. Contrairement aux idées reçues issues d'une interprétation biographique de ses œuvres, il a vécu une enfance heureuse, entouré de l'affection d'une famille nombreuse. En 1968, il est particulièrement touché par son frère malade tout près d'être emporté par la typhoïde. À cette époque, il prend conscience de sa « différence » qu'il évoque dans un texte écrit pour la réalisation d'une vidéo intitulée *Portrait*[2] :

> Je suis resté aux Éclaireurs jusqu'à l'âge de seize ans, j'étais différent des autres mais cela se passait bien tout de même. J'ai fait des randonnées en vélo,

[1] Début d'une autobiographie rédigée en 1977. L'intégralité de ce texte est consultable sur le site internet https://www.theatre-contemporain.net/biographies/Jean-Luc-Lagarce/ensavoirplus/idcontent/84956. Il a été également ajouté par François Berreur en introduction à son *Journal* : « 1957-1977 » p. 17.
Sur la vie de Lagarce, on peut écouter l'émission France culture qui lui est consacrée en 2016, Jean-*Luc Lagarce (1957-1995), juste avant la fin du monde*, https://www.franceculture.fr/emissions/une-vie-une-oeuvre/jean-luc-lagarce-1957-1995-juste-avant-la-fin-du-monde et quatre émissions en 2020, *Jean-Luc Lagarce une vie de théâtre* : https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-oeuvres/retour-a-lagarce-14-jean-luc-lagarce-une-vie-de-theatre.
On pourra utilement se reporter au site de la maison d'éditions fondée par Lagarce et François Berreur : https://www.solitairesintempestifs.com/classiques-contemporains.html?idclassique=1 pour ses œuvres et au site www.theatre-contemporain.net pour l'ensemble de son œuvre depuis la genèse des œuvres jusqu'à leurs mises en scène.

[2] *Portrait* est une création vidéo de Jean-Luc Lagarce réalisée en coproduction avec le CICV (Centre de création vidéo de Montbéliard/Belfort) visible sur le site : https://www.theatre-contemporain.net/video/Portrait. Également évoqué par Christian Saint-Pierre, « Jean-Luc Lagarce, l'éternel amoureux », *Jeu*, n° 98, 2001, pp. 104-110, https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/2001-n98-jeu1074064/26069ac.pdf. Lagarce a également réalisé de lui une photo-montage à partir d'une photo de Quenneville, https://www.solitairesintempestifs.com/sites/default/files/image/JLL%20Photo%20montage%20Lagarce-Quenneville.jpg

> du kayak, j'ai fait un camp radeau mais j'étais déjà grand, des ballades, des choses comme ça.
>
> La première fois où j'ai cru que j'étais amoureux d'un garçon, c'était dans ce camp radeau, le garçon avait un maillot de bain vert et j'aimais par dessus tout ses genoux. Il avait l'air méchant, il était très sportif, et puisqu'il était de la troupe de Villefranche sur Saône, nous n'avons jamais dû nous parler et il n'a jamais dû me voir. Mon meilleur ami aux Eclaireurs s'appelait Frédéric et le meilleur ami de Frédéric au catéchisme s'appelait Dominique et Dominique et moi, plus tard, sommes devenus les meilleurs amis du monde lorsque nous nous sommes retrouvés dans la même classe au collège.
>
> Avant Dominique, mon meilleur ami dans la vie, en dehors des Eclaireurs et du catéchisme, s'appelait Louis[3].

Au lycée, il est déjà un lecteur insatiable et un écrivain précoce attiré par le théâtre. En 1975, il s'inscrit à l'université et au Conservatoire d'Art dramatique de Besançon où il rencontre Mireille Herbstmeyer. L'on découvre toutes les facettes de l'auteur dans son journal intime, qu'il écrit depuis qu'il a dix-huit ans jusqu'à sa mort, en parallèle avec ses œuvres dramatiques qu'il propose à France Culture, alors qu'il n'a que dix-neuf ans. La rencontre avec Micheline et Lucien Attoun est déterminante pour le jeune dramaturge : tout en refusant ses premiers textes, ils vont l'encourager et voir en lui un écrivain prometteur qu'ils vont soutenir jusqu'à la fin de sa vie en proposant une lecture radiophonique des pièces envoyées par Lagarce tout au long de sa courte existence et en publiant douze de ses œuvres en tapuscrit aux Éditions Théâtre Ouvert à Paris.

En mars 1977, Lagarce fonde le Théâtre de la Roulotte avec ceux qui deviendront ses « amis de longue date », François Berreur et Mireille Herbstmeyer, et entame dix-huit ans de création qui vont lui apporter le succès en tant que metteur en scène. Ainsi, il adapte et met en scène des auteurs divers : Defoe, Kafka, Crébillon, Swift, Jouhandeau ; il monte des pièces de Ford, Feydeau, Ionesco – *La Cantatrice chauve* lui vaut un triomphe national et international en 1991 ; cette mise en scène est reprise en son hommage par François Berreur en 2007 pour l'« Année (…) Lagarce[4] », puis une dernière fois en 2017 – Molière, Marivaux et enfin Labiche. Il monte également ses propres textes qui suscitent de violentes critiques et désespèrent Lagarce au point qu'il ne se considère pas comme un auteur de théâtre. Rappelons que *Juste la fin du monde*, écrite à Berlin en juillet 1990, n'a été créée qu'en 1999 à Lausanne par

[3] L'intégralité du texte (titré 1957-1977) est publiée en introduction de *Journal I (1977-1990)*, p. 19.
[4] C'est ainsi que le pictogramme lagarcien, « (…) », figure dans le nom donné à cette année de commémoration.

Joël Jouanneau et que cette œuvre, à laquelle même Berreur ne croit pas, a été refusée par tous les comités de lecture : Lagarce cesse d'écrire pendant deux ans.

> Je n'écris pas toujours. Parfois je fais juste semblant. Pendant plus de deux années, je n'ai pas écrit. [...] J'ai fait plein de petits travaux, des textes comme celui-ci mais moi, je n'écrivais plus. Au retour d'Allemagne et après la mort de G., c'était terminé, je n'écrivais plus, j'étais tombé. J'ai écrit une pièce et j'ai travaillé sur un scénario avec une autre personne mais ce n'était pas écrire, c'était faire un travail. De la technique et un peu de savoir-faire. *Je mettais en scène*. Je n'ai jamais interrompu mon Journal, j'y ai consacré machinalement beaucoup plus de temps encore, j'allais m'asseoir dans les cafés et je tenais mon petit registre et pour ne pas me noyer définitivement, j'ai tenté aussi de mettre au propre les cahiers précédents. Chaque jour, j'ai recopié calmement les années précédentes. Peut-être les choses reviendront-elles sans trop de violence, on se dit cela, je ne sais pas. On peut écrire sans écrire, tricher, mais aussi rester là en silence, inutile ou impuissant. Quelque texte essentiel se construit dans la tête sans plus aucun désir de le voir sur le papier, sans plus aucune force de le donner, ne serait-ce qu'à soi-même[5].

Face à l'incompréhension de ses contemporains, il se réfugie dans la dérision : « Je serai "culte" à mon tour – c'est mon mot de la semaine – en l'an 2012, l'année où j'aurais dû avoir 45 ans…[6] » déclare-t-il dans son *Journal* en octobre 1990. « J'écris pour mes petits-neveux » dit-il encore.

A partir des années 1990, plusieurs de ses textes suscitent enfin l'intérêt d'importants metteurs en scène français : François Rancillac crée *Retour à la citadelle* à Bar-le-Duc, Olivier Py lit des extraits de *Juste la fin du monde* à la bibliothèque de Beaubourg en 1993 et crée *Nous, les héros* en 1998 à la Rochelle ; Robert Cantarella met en espace à Théâtre Ouvert *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*[7] ; Stanislas Nordey monte également cette pièce à Théâtre Ouvert et en Belgique en 1997 et François Berreur en 1998. Enfin, *Les Règles du savoir-vivre dans une société moderne,* pièce créée à Belfort en 1994 dans une mise en scène de Lagarce, suscite un article élogieux de Jean-Pierre Thibaudat dans le quotidien *Libération*[8]. Sans

[5] *Du luxe et de l'impuissance (et autres textes)*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs (1ère éd. 1995), 2008, pp. 37-38.
[6] *Journal II* (1990-1995), p. 35. Sa mort à 45 ans est évoquée en décembre 1980.
[7] Ce spectacle marque un tournant dans la critique lagarcienne. Le chapitre quatre de l'ouvrage *Lire un classique du XX ème siècle : Jean-Luc Lagarce* est consacré à la création de son œuvre et à sa réception par la presse. Marie-France Boîtier évoque l'indifférence puis le mépris face à l'auteur de théâtre, ainsi que le changement radical de la critique à la mort de l'auteur.
[8] *Libération*, 29 novembre 1994 : « Tout le spectacle tient dans le charme discret du hiatus entre l'énoncé – péremptoire, taxinomiste, etc., des règles auxquelles obsessionnellement rien du rituel social ne saurait échapper – et l'énonciation où le drame intime d'une vie perce sous l'inventaire comme le corps vibre derrière le paravent de la robe amidonnée portée par Mireille Herbstmeyer, laquelle joue en virtuose ce texte à deux têtes. », https://next.liberation.fr/culture/1994/11/29

oublier les créations de la dernière pièce de Lagarce achevée juste avant sa mort : *Le Pays lointain*[9] par François Rancillac en 2001 à Vincennes et celle de François Berreur qui monte la même année en Avignon *Le Rêve de la veille*, spectacle composé de *Music-hall, Le Bain et Le Voyage à La Haye*. Notons le changement radical de la presse après la mort de l'auteur et le succès auquel ont contribué les metteurs en scène ; le sommet est atteint lorsque Joël Jouanneau reprend une nouvelle fois *J'étais dans ma maison…* en 2004 au théâtre en bois de Bussang dans les Vosges. La reconnaissance est totale[10].

Dans son *Journal*, on voit que, dès 1981, Lagarce a l'intuition du destin tragique qui sera le sien :

> Je ne cesse de me complaire depuis une semaine ou deux dans l'idée ô combien satisfaisante que je vais mourir lentement d'une maladie terrible... Cela satisfait mon égocentrisme et ma vanité.
>
> Si c'était vrai, mourir d'une longue maladie, à chaque moment, chaque instant, est-ce que cela ne suffirait pas à remplir ma vie, à me rendre intéressant à mes propres yeux...[11]

En 1988, il apprend qu'il est séropositif.

> Samedi 23 juillet 1988 Paris. 23 h 35. La nouvelle du jour, de la semaine, du mois, de l'année, etc., 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 ne sais pas. Être plus solitaire encore, si cela est envisageable. Ne croire à rien, non plus, ne croire à rien. Vivre comme j'imagine que vivent les loups et toutes ces sortes d'histoires. 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[12].

---

[9] Les œuvres du corpus seront désormais citées en abréviation : *Juste la fin du monde, JFM ; J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne, JMM ; Les Règles du savoir-vivre dans une société moderne, RSV ; Le Pays lointain, PL.* Les renvois aux pages de ces œuvres seront mentionnés dans le corps du texte de la manière suivante : (*JFM*, p. 207). En revanche, dans le corps du texte, seuls les titres longs des œuvres du corpus seront raccourcis : *Les Règles du savoir-vivre…*, *J'étais dans ma maison…*

[10] *Le Monde*, 10 février 2004, https://www.lemonde.fr/archives/article/2005/01/12/cinq-femmes-un-jeune-homme-qui-meurt-et-toutes-ces-annees-perdues_393945_1819218.html : « Jean-Luc Lagarce qu'on ne cesse de redécouvrir, surtout ses deux dernières pièces, magnifiques, *J'étais dans ma maison…* et *Le Pays lointain* […]. ». *Le Monde*, 13 janvier 2005, consacre la mise en scène et Lagarce : « La mise en scène au cordeau, comme habitant les comédiennes de l'intérieur, de Joël Jouanneau, souligne cet ancrage de Lagarce dans toute l'histoire de la tragédie, […]. ».

[11] *Journal I, op. cit.*, p. 54.

[12] *Ibid*., pp. 373-374.

Depuis ce jour, n'a-t-il pas cessé de se demander « comment mourir, que dire, que faire, comment s'en aller sans complication, là encore, parfaitement se tenir et ne pas manquer son rôle et son texte[13] » ?

Le 30 septembre 1995, « *au bout du compte* »[14], Jean-Luc Lagarce meurt à Paris, bien avant l'âge prophétique annoncé dans son *Journal*[15].

« Je découvre des pays, je les aime littéraires »

Ainsi, entre 1981 et 1995, il a composé vingt-cinq pièces de théâtre, un livret d'opéra, *Quichotte*, trois récits et deux films vidéo, dix-neuf cahiers du journal intime publiés aux Éditions Les Solitaires Intempestifs en 2007 (« Année (…) Lagarce ») et 2008 pour le deuxième tome. Ses vingt mises en scène d'auteurs classiques comme Molière, Marivaux, Labiche ou Ionesco lui ont permis au final de gagner correctement sa vie. En tant qu'auteur de théâtre, il a été peu connu de son vivant, mais depuis son décès, de nombreuses mises en scène de ses textes ont été réalisées et certaines ont connu un large succès public et critique. Jean-Luc Lagarce est actuellement l'auteur contemporain le plus joué en France et dans toute l'Europe. Il est traduit dans de nombreux pays et l'ensemble de ses textes est publié aux Solitaires Intempestifs, maison d'édition qu'il a lui-même fondée avec son ami François Berreur, comédien et metteur en scène. Depuis quelques années, les universitaires reconnaissent sa modernité et sa légitimité ; les colloques organisés pour l'« Année (…) Lagarce » en 2007, ainsi que l'inscription de ses textes aux programmes du Baccalauréat et de l'Agrégation des Lettres lui ont permis de rencontrer une véritable reconnaissance posthume et ont fait de lui un classique[16] du vingtième siècle.

Pourtant de son vivant, Jean-Luc Lagarce a été très critiqué, et son œuvre ignorée, reléguée au rang des textes mineurs, réduite à une réécriture du style de

[13] Extrait du préambule ajouté par l'auteur aux *Règles du savoir-vivre*...
[14] Expression que l'on retrouve aussi bien dans son *Journal II* (1990 – 1995, p. 527) que dans son théâtre : *J'étais dans ma maison…*, p. 230.
[15] « Nous mourrons vieux, vers les 45, 50 ans à peine, en rafales de suicide. Nous aurons des bibliothèques énormes, de vieux disques usés et quelques tableaux, à valeur purement affective. Nous serons célibataires sans enfants. », *op. cit.*, p. 50.
[16] Expression utilisée par de nombreux critiques.

Marguerite Duras[17] tandis que son contemporain, Bernard-Marie Koltès[18], a rencontré plus vite le succès, soutenu par les mises en scène de Patrice Chéreau[19]. En effet, si un même destin rapproche ces deux auteurs morts du sida dans les années 90, si leurs œuvres ont finalement été consacrées par La Comédie française et l'Éducation nationale, il semble que le rapprochement pourrait s'arrêter là. Si les deux auteurs ne se sont jamais rencontrés, Lagarce a pu admirer Koltès au point d'en être fasciné, et découvrir par exemple *Roberto Zucco* à Berlin dans une mise en scène de Stein et ne pas aimer son œuvre[20].

Cependant, tout comme Koltès, Lagarce incarne l'écriture dramatique contemporaine[21] et la crise de la forme théâtrale qui éclate dans les années 1980. Les auteurs de théâtre inventent ou expérimentent des « formes nouvelles » qui détruisent le modèle traditionnel hérité de la poétique d'Aristote à la recherche de nouveaux contenus et de nouveaux styles. Cette spécificité de l'écriture dramatique contemporaine tient à plusieurs facteurs selon Philippe Minyana :

> Tout d'abord, le héros a disparu et les personnages sont devenus des figures[22] anonymes familières et ordinaires qui nous ressemblent Ce sont des personnes qui portent des noms génériques tels Un, Deux, ou Le Père, La Mère, ou encore Le Petit Homme, La Grande Femme. Ils forment alors une polyphonie de voix parlantes qui sont réelles et cohérentes. D'autre part, cela se passe dans des lieux intimes… Enfin, la langue a une importance primordiale : elle est action et elle est musique … mais cela ne signifie pas que le sens ou la fiction soient évacués[23].

---

[17] Vincent Tasselli, « Marguerite Duras, Jean-Luc Lagarce : le dialogue troué, un geste théâtral contemporain », paru dans *Loxias*, Loxias 46, http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=7877

[18] A chaque fois que la critique évoque le théâtre contemporain, les deux auteurs sont associés ; c'est ce constat qui est à l'origine de notre travail de recherche, qui a fini par se recentrer sur l'œuvre de Lagarce, parce qu'elle n'a pas encore suscité d'approche ethnocritique, contrairement à l'œuvre de Koltès, voir infra, note 35.

[19] « Mercredi 28 mai 1986. Besançon. 10h30. Ai vu *Quai Ouest* de Bernard Marie Koltès, mis en scène par Chéreau à Nanterre. Décors grandioses, superbes de Peduzzi… C'est magnifique, bien sûr, beau, émouvant […] les acteurs, surtout Casarès… sont magnifiques. », *Journal I*, p. 205.

[20] *Journal I, op. cit.*, p. 532 : « La Schaubüne, déjà, c'est superbe. Un magnifique théâtre. Me suis offert d'ailleurs un très beau livre-rétrospective de photos. Portrait de Bernard-Marie Koltès dans le programme. Homme superbe, très beau mais on le savait déjà. Ressemble à son héros, Roberto Zucco. La pièce, mis à part mon allemand déplorable, ne m'a pas enthousiasmé, mais je crois que je n'aime pas beaucoup Koltès, son monde ne me touche pas beaucoup […].
Mise en scène efficace de Stein, bons acteurs, surtout les femmes, me semble-t-il. Très habiles et beaux décors, moyens énormes de toute façon et belle lumière. »

[21] Pour une définition du théâtre contemporain, nous renvoyons à l'article de Catherine Douzou « Qu'est-ce que le contemporain au théâtre ? », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 113, n° 3, 2013, pp. 569-582. Consultable en ligne : https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2013-3-page-569.htm

[22] Terme utilisé pour définir l'évolution du personnage dans le théâtre contemporain et repris par de nombreux critiques comme nous le verrons ultérieurement.

[23] Philippe Minyana, « L'écrit », *Communications*, vol. 83, n° 2, 2008, pp. 115-122.

Cette importance accordée à la langue musicale, à la langue écrite, à la langue travaillée[24], qui est en soi une action, contribue à forger un théâtre de parole où s'exhibent les mots[25] à la limite du dramatique, un théâtre qui transforme les personnages en « impersonnages »[26], qui évacue les conflits et la grande histoire au profit de la narration chronologique ou dialogique. Le travail de déstructuration du texte dramatique s'opère à travers une hybridation du drame par le roman et la poésie, et la forme chorale qui envahit les scènes théâtrales contemporaines se retrouve chez tous les auteurs et plus particulièrement chez Lagarce.

Son œuvre mêle l'intime, la comédie sociale et l'univers théâtral. On peut dégager un premier ensemble de pièces qui se réfèrent au théâtre, à son pouvoir et à sa réalité à travers l'évocation de la vie des compagnies théâtrales : *Hollywood* (1983), *Music-Hall* (1988), *Nous, les héros* (1993). Une deuxième entrée dans l'œuvre permet d'étudier la satire et la critique sociale avec *Les Serviteurs* (1981), *Derniers remords avant l'oubli* (1987), *Les Prétendants* (1989). Enfin, l'œuvre de Lagarce rejoint les auteurs comme Tchekhov dans une dramaturgie de l'intime, de l'impossible communicabilité, de l'enlisement dans la banalité de la conversation, qui sape toute possibilité d'aller au bout de la parole. L'échange n'a pas lieu, l'intrigue disparaît. Son œuvre s'inscrit dans un théâtre statique – le *stationendrama*, l'*Intima Teater*[27] – théorisé par Ibsen ou Strindberg. Cette affirmation de l'intime et peut-être ce refus de l'intimité – Lagarce propose-t-il une « écriture dramatique de l'intime ?[28] » – sont

[24] Extrait du courrier adressé par Michel Azama, IA-IPR Lettres – Théâtre, aux professeurs et intervenants en charge de l'enseignement artistique obligatoire en classe de terminale, Académie de Caen, Juin 2007, *Pour tous ceux qui ne connaissent pas encore très bien cet homme et son œuvre*, Lagarce « invente une langue qui, sous une apparence quotidienne, creuse dans l'inconscient, attentive aux lapsus, aux silences, aux répétitions. Sa phrase est singulière, elle semble ne jamais finir, suspendue, musicale, à tiroirs, incises, parenthèses et tirets, rebondissements, atermoiements, sans que jamais rien ne ferme le sens. »

[25] Denis Guénoun, *L'Exhibition des mots, Une idée (politique) du théâtre*, essai, Éditions de l'Aube, 1992 ; trad. brésilienne Folhetim 2004, finnoise Like 2007, rééd. Circé-Poche.

[26] Expression empruntée à Jean-Pierre Sarrazac, « L'impersonnage. En relisant "La crise du personnage" », *Jouer le monde. La scène et le travail de l'imaginaire (Pour Robert Abirached)*, Jean-Pierre Sarrazac, Denis Guénoun (dir.), *Études Théâtrales*, n° 20, 2001, pp. 41-51.

[27] L'*Intima Teater* ou *Intima Teatern* est une petite salle de spectacle créée en 1907 par August Strindberg et le metteur en scène August Falk, sur le modèle des *Kammerspiele* de Max Reinhardt. Il a doté son Théâtre intime d'un répertoire comprenant quatre « pièces de chambre ». La commande du *Savoir-vivre* était à l'origine une pièce de chambre. Cette comparaison avec le théâtre de l'auteur suédois est faite par Hélène Kuntz, « Aux limites du dramatique », dans Catherine Naugrette, Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, Les Solitaires Intempestifs, 2008, pp.11-28.

[28] Référence à l'article de Cyrielle Dodet, « Une écriture dramatique de l'intime ? *Derniers Remords avant l'oubli et Juste la fin du monde* de Jean-Luc Lagarce », dans Catherine Douzou, (dir.) *Lectures*

illustrés par les pièces de Lagarce qui présentent un motif récurrent : le retour du fils prodigue[29], qui vient pour annoncer sa mort prochaine.

« Je viens de la valeur du texte. »

Ainsi, nous nous sommes intéressée aux dernières œuvres de Lagarce, pièces testamentaires considérées comme des chefs d'œuvre : *Les Règles du savoir-vivre dans une société moderne*, lues par La Dame[30] qui jongle avec la loi, usages et coutumes destinés à la bonne éducation des jeunes gens dans une société où les relations sociales et économiques priment sur les sentiments individuels, *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, qui déroule la « lente pavane » de cinq femmes qui veillent le fils prodigue « revenu de ses guerres » (p. 229), *Juste la fin du monde* et sa réécriture *Le Pays lointain*, qui racontent le retour du fils venu annoncer sa mort prochaine ou passée. À notre sens, toutes ces œuvres entrent en résonance parce qu'elles déterminent les rituels qui régissent la vie de famille et présentent à la fois le retour, l'attente et les retrouvailles au cœur de la dramaturgie lagarcienne.

C'est François Berreur, son compagnon d'armes, qui, non content de diffuser l'œuvre par ses mises en scène et ses ateliers de pratique à destination des enseignants et des gens du spectacle, pose à l'aube du vingt-et-unième siècle la question de sa postérité :

> A l'occasion du cinquantenaire de la naissance de Jean-Luc Lagarce – il est né en 1957 – nous organisons une série de manifestations (non une commémoration, puisque celles-ci n'ont lieu pour les écrivains qu'à partir du centenaire) qui permettent de mieux connaître un auteur de la fin du XX^{ème} siècle, notre contemporain, un des auteurs de théâtre les plus joués au XXI^{ème} siècle sur les scènes du théâtre public français et traduit dans une quinzaine de langues. La

de Lagarce, Presses Universitaires de Rennes, collection « Didact Français », 2011, pp. 79-88. Lagarce présente dans ces œuvres « une écriture dramatique, qui placerait l'intime hors de l'intimité », Introduction, p. 9.

[29] La parabole du fils prodigue et ses réécritures sont pour certains critiques comme Béatrice Jongy caractéristiques du théâtre contemporain : « L'effrayant silence des espaces infinis : Jon Fosse (*Le fils*) et Jean-Luc Lagarce (*Juste la fin du monde*) », dans *Personnage de théâtre et espace ludique*, éd. par Georges Zaragoza et Didier Souiller, Dijon, Le Murmure, 2014.

[30] La Dame, personnage unique de la pièce ainsi présentée par Jean-Luc Lagarce : « 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'ordre. » Nous verrons qu'elle fait figure de passeuse dans notre première partie.

> nécessité de manifestations pourrait paraître étrange devant une telle présence sur les scènes si l'on ne constatait que, paradoxalement, cette œuvre reste méconnue : il n'existe aucun ouvrage critique, ni biographique et, si de nombreux débats ont eu lieu, aucun colloque n'a jamais été organisé autour de cet auteur. C'est bien sûr autour de son œuvre littéraire que nous articulerons principalement ces manifestations, mais, au-delà de la création théâtrale qui en découle, il s'agit de découvrir l'homme dans ses multiples facettes, du brillant étudiant en philosophie au vidéaste novateur en passant par le metteur en scène et le directeur de troupe[31].

Comment expliquer cette méconnaissance de l'œuvre dramaturgique d'un homme dont la vie se confond avec la création théâtrale : à l'instar de Molière, comédien, metteur en scène, auteur de théâtre et qui plus est, à une époque de grande effervescence théâtrale et de vulgarisation, éditeur et pédagogue en constante relation avec les centres d'écriture et de création, reliant par son dynamisme Paris et la Province ? Nous allons tenter de comprendre ce revirement brutal dans la réception de son œuvre, d'expliquer le « mystère Lagarce », à l'instar de l'énigme Rimbaud « presque unique dans l'histoire de la littérature[32] ».

Il s'agit pour nous d'élucider les paradoxes d'un écrivain contemporain devenu un classique, d'un écrivain moderne qui réécrit des usages anciens pour *Les Règles du savoir-vivre…*, les paradoxes d'une œuvre étrange qui fait de l'art de la parole[33] et de l'humour la seule action dans la dramaturgie de ses pièces, d'une langue magnifique qui nous touche « par le plus violemment ou par le plus pauvrement familier »[34], les paradoxes d'un écrivain malade pour qui le Sida ne sera jamais un thème mais qui a érigé l'art du savoir-vivre en savoir-mourir. Ses œuvres dramaturgiques et autobiographiques sont hantées par tous les « guerriers »[35] morts par ce mal du siècle qu'il évoque avec émotion dans son *Journal* : amants identifiés par un prénom

---

[31] François Berreur http://annee.lagarce.net/
De nombreux sites témoignent de l'intérêt suscité par l'œuvre lagarcienne :
https://www.theatre-contemporain.net/biographies/Jean-Luc-Lagarce/
http://fanum.univ-fcomte.fr/lagarce/
https://www.solitairesintempestifs.com/40-lagarce-jean-luc
https://www.reseau-canope.fr/edutheque-theatre-en-acte/auteur/jean-luc-lagarce-1.html
https://www.reseau-canope.fr/notice/piece-demontee-jetais-dans-ma-maison-et-jattendais-que-la-pluie-vienne.html

[32] Olivier Py, Préface, *Journal I*, p. 13 : « même Rimbaud n'a pas connu un destin aussi extrême, lui qui est le paradigme de l'obscurité littéraire et le spectre du poète maudit. »

[33] Expression empruntée à Philippe Minyana, L'Écrit, *Communications*, 83, 2008. Théâtres d'aujourd'hui, pp. 115-122. https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2008_num_83_1_2480

[34] Goethe : « Passer à l'universel, par le plus violemment ou par le plus pauvrement particulier. », cité par Pascal Charvet, inspecteur général de l'Éducation nationale : https://media.eduscol.education.fr/file/Formation_continue_enseignants/56/8/actes_oeuvres_en_traduction_109568.pdf, pp. 181-182.

[35] « Histoire de guerriers », *JI*, p. 465.

ou célébrités comme Michel Foucault (25 juin 1984), Bernard-Marie Koltès[36], Hervé Guibert (27 décembre 1991, *JI*, p. 540) Serge Daney (12 juin 1992, *JII*, p. 41) Renaud Camus (*JII*, p. 196). Toutes leurs œuvres, autobiographiques, philosophiques, cinématographiques, théâtrales ou romanesques, ont bouleversé Lagarce lors d'une lecture, chez lui ou souvent dans une chambre d'hôtel, dans un train entre Paris et la Province, lors d'une représentation, en France ou à l'Etranger[37]. Elles ont influencé son écriture et développé sa sensibilité, parmi la foule innombrable des auteurs classiques ou contemporains qui constituent sa librairie.

« Je m'intéresse à la signification du signe et du code »

Pour entrer dans cette poétique théâtrale paradoxale, nous avons choisi pour notre part une approche ethnocritique, tout en nous appuyant sur les caractéristiques rhétoriques et stylistiques de son écriture, pour révéler la singularité de son univers, qui a pu déstabiliser au vingtième siècle mais qui a été célébré au vingt-et-unième siècle.

Certes, depuis 2007, les ouvrages consacrés à Lagarce se sont multipliés à mesure qu'a augmenté le nombre de ses reprises scéniques : il figure dans tous les sites consacrés par l'Institution pour des lecteurs scolaires et universitaires, sans oublier les articles spécialisés. Si la mort et la famille, comme thématiques principales, ont été abordées par de nombreux critiques, l'œuvre « lagarcienne[38] » n'a pas donné lieu à une lecture anthropologique, en tout cas pas à une lecture ethnocritique, qui nous semble

[36] *Journal I,* p. 464, « […] cela me bouleversa totalement et me laissa sur le flanc toute la journée. » *Journal I*, p. 540, « Hervé Guibert tient une place énorme, immense dans mes pensées. […] J'y songe en travaillant encore (et à Koltès encore) sur l'air de "à quoi bon ?", d'autres l'ont fait et écrit mieux que moi. »

[37] *Journal I*, p. 204, « Ai lu un livre magnifique et terrible à la fois, *Mes Parents* de Hervé Guibert. / Cela me laissa abasourdi, écrasé et puis comme rassuré des choses lues (et comme dites). […] / Ai vu un très beau film de Téchiné […]. / En fait, ce livre bouleversa la semaine, me laissa "différent". » Les formules « ai lu », « ai vu » amorcent les nombreuses rubriques, lectures, théâtre, cinéma qui jalonnent son *Journal*.

[38] Adjectif utilisé par Jean-Pierre Thibaudat dans son article du 2 janvier 2006, https://next.liberation.fr/culture/2006/01/02/lagarce-servi-sur-un-plateau_25161

aussi pertinente que pour le théâtre de son contemporain Koltès[39]. D'où ce projet d'apporter un regard neuf à la (re)découverte du théâtre de Lagarce, en croisant stylistique et ethnocritique qui peuvent fournir, nous semble-t-il, de nombreuses clés pour analyser une œuvre dont la conversation peut paraître ordinaire sans l'être, dont la langue semble familière tout en procurant un sentiment d'étrangeté, dont les personnages quotidiens se révèlent créatures aux frontières de la vie et de la mort.

L'ethnocritique est une discipline récente qui, au sein des études littéraires, désigne une méthode d'analyse des textes qui articule une poétique de la littérature et une ethnologie du symbolique. Le mot « ethnocritique » forgé sur le modèle de « psychocritique », « mythocritique », « sociocritique » a été créé par Jean-Marie Privat et conceptualisé avec Marie Scarpa[40] « comme l'étude de la pluralité culturelle constitutive des œuvres littéraires telle qu'elle peut se manifester dans la configuration d'univers symboliques plus ou moins hétérogènes et hybrides […][41]. » Cette démarche s'inscrit dans l'anthropologie des pratiques culturelles et « l'ethnologie du proche et du présent voire l'ethnologie de soi et du semblable[42] » :

> Elle s'inscrit plus généralement dans un vaste mouvement historique et épistémologique de relecture des biens symboliques : histoire du quotidien et micro-histoire, sociologie des pratiques culturelles et ethnologie de l'Europe, génétique des textes et dynamique des genres, polyphonie langagière et dialogisme culturel, etc.[43]

Ainsi la voie s'est-elle ouverte pour des lectures, plus anthropologiques, de la littérature, comme le soulignent les représentants de l'ethnocritique :

> Nous faisons l'hypothèse que les traits de culture présents dans l'œuvre littéraire (ce qu'on pourrait nommer des culturèmes) s'organisent en systèmes

[39] Pour ces lectures ethnocritiques, nous renvoyons à Jean-Marie Privat et Marie Scarpa, « Combat de nègre et de chiens ou les fantômes de l'Afrique », *Bernard-Marie Koltès. Textes et contextes*, sous la dir. d'André Petitjean, Metz, UPV-M, Recherches textuelles, n° 10, 2011, 303-320 ; aux articles de Marie Scarpa : « Koltès ou le théâtre de la virginité perdue », *Ethnologie française*, n° *4* (44), 2014, pp. 671-678 ; « "À cette heure et en ce lieu…", Microlecture ethnocritique de *Dans la solitude des champs de coton* », dans Anne-Marie David et Pierre Popovic (dir.), *Les douze travaux du texte*, Montréal, Figura, 2015, pp. 249-254 ; et plus modestement à notre mémoire de master II, « Pour une lecture chronotopique et ethnocritique de *Quai ouest* de Bernard-Marie Koltès », Metz, Université de Lorraine.

[40] D'autres chercheurs et chercheuses les ont rejoints, comme Véronique Cnockaert et Sophie Ménard au Québec. Nous renvoyons au site http://ethnocritique.com.

[41] Jean-Marie Privat et Marie Scarpa, « Présentation. La culture à l'œuvre », *Romantisme*, 3(145), 2009, pp. 3-9.

[42] Marie Scarpa, « L'ethnocritique de la littérature : Présentation et situation », *Multilinguales*, n° 1, 2013, http://journals.openedition.org/multilinguales/2808

[43] http://ethnocritique.com/fr, Présentation générale de l'ethnocritique, principes théoriques et heuristiques.

> discursifs et en cosmologies culturelles, toujours métissés et pluriels. Notre objet est donc l'analyse de cette dialogisation, au sein de l'œuvre, d'univers symboliques plus ou moins hétérogènes et hybrides (à savoir les jeux incessants entre culture orale et culture écrite, culture folklorique et officielle, populaire et savante, religieuse et profane, féminine et masculine, légitime et illégitime, endogène et exogène, etc.[44]).

Si la démarche ethnocritique[45] s'est portée à l'origine vers des textes romanesques, en particulier les textes réalistes et naturalistes du XIX^{ème} siècle, les « voi(e)x de l'ethnocritique[46] » conduisent à investir de nouveaux domaines génériques, comme la poésie et le théâtre. Ainsi, le point de départ de notre réflexion a été le constat que la critique lagarcienne ne dit presque rien des règles et des rites qui affleurent dans les textes. Les dernières œuvres de Lagarce nous semblent offrir un terrain privilégié pour explorer leurs polyphonies culturelles. Les titres de chaque œuvre constituent autant d'« embrayeurs culturels » propices à l'investigation :

> [C]eux-ci sont comme des points nodaux de l'œuvre réalisant la convergence du domaine référentiel extratextuel et du domaine littéraire au moyen de procédés d'écriture. Ils permettent de plus d'appréhender les phénomènes d'échanges culturels et l'insertion de certains détails du texte dans de véritables systèmes symboliques[47].

D'où notre intérêt pour cette œuvre atypique, *Les Règles du savoir-vivre dans la société moderne*, qui nous a servi de modèle pour le titre de notre thèse afin de rendre hommage à Lagarce. Si le mot « règles » trouve des expressions variées et des significations diverses à toutes les étapes de la vie, le plus souvent dans les écarts qui définissent les destins des personnages lagarciens, il nous est apparu pertinent d'interroger l'expression figée « savoir-vivre » qui peut sembler désuète mais qui par le jeu polysémique enclenche un véritable processus logogénétique[48] :

---

[44] Marie Scarpa, « De l'ethnologie de la littérature à l'ethnocritique », *Recherches & Travaux*, n° 82, 2013, p. 26.

[45] Le site de l'ethnocritique présente une bibliographie actualisée d'articles et d'essais en ethnocritique : http://ethnocritique.com/index.php/fr/bibliographie, une actualité des travaux et communications, des conférences, qu'on peut retrouver en audio sur le site de l'Observatoire de l'Imaginaire Contemporain, comme celle de Marie-Christine Vinson, *La fascination du monde des oralités et le malheur dans* Graziella *de Lamartin*e, http://oic.uqam.ca/fr/conferences/conference-atelier-ethnocritique-avec-marie-christine-vinson-la-fascination-du-monde-des

[46] Nous faisons référence à un article de Guillaume Drouet, « Les voi(e)x de l'ethnocritique », *Romantisme*, n° 145, 2009, pp. 11-23.

[47] *Ibid.*, p. 14.

[48] Il s'agit d'étudier l'imaginaire dans la langue, le jeu herméneutique qui permet d'explorer les expressions figées et les idiomatismes, les « ruses idiolectales », selon une expression empruntée à Jean-Marie Privat, « Parler d'abondance. Logogenèse de la littérature », *Romantisme*, n° 145, 2009, p. 84.

> Le langage porte en effet en lui, dans ses constituants les plus humbles (lexique, paradigmes grammaticaux…) ou les plus fossilisés par l'usage (la locution, le cliché, la métaphore usée…), les germes d'un récit toujours possible, des suggestions implicites pour une articulation discursive du sens […][49].

Il s'agit donc d'explorer le fonctionnement anthropologique et linguistique des imaginaires culturels de la langue, du point de vue de l'ethnocritique, partant de l'hypothèse que « les locutions idiomatiques d'une langue ("chercher une aiguille dans une meule de foin", "tourner sept fois la langue dans sa bouche", "se jeter dans la gueule du loup", etc.) sont des idiomatismes culturels – analysables comme tels[50] ». Cette polyphonie de l'expression « savoir-vivre » redonne son sens fort à une formule idiomatique et la structure dans son opposition à l'expression « savoir mourir », qui est loin d'être un stéréotype mais une ascèse, pour celui qui va mourir, pour Lagarce qui place la mort au cœur de ses œuvres. Les trois autres pièces de notre corpus suscitent, dès le seuil du titre, une réflexion sur la poétique de la langue lagarcienne et de son univers : installation du cadre d'un récit domestique dans une dynamique de l'attente (*JMM*), évocation d'une apocalypse dans la polysémie du titre (*JFM*) ou d'une hétérotopie[51] dans la dramaturgie du revenant (*PL*). La lecture ou la représentation nous permettront de confirmer nos premières intuitions sur les œuvres de Lagarce où les « règles » rappellent les rites anciens ou récents « [a]insi que cela n'en finit jamais de se passer. » (*RSV*, p. 47), où « les cinq fières éplorées sur leur colline » (*JMM*, p. 262) attendent le retour de l'héritier mâle, où le fils propose d'épouser la sœur et de rester dans sa maison natale (*JFM*, p. 265), où le père mort déjà rejoint le fils mort vivant dont « le corps pourrit » (*PL*, p. 313). Le théâtre lagarcien n'explore-t-il pas, à sa manière, les limites, les frontières anthropologiques entre le masculin et le féminin, le vivant et le mort, le sauvage et le civilisé ? Ces frontières « toujours labiles, en fonction des contextes et des moments de la vie, mais

[49] Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, n° 6, 1972, p. 106, note 49, cité par Jean-Marie Privat, *ibid.*, p. 79.
[50] Sophie Ménard, « Faire tourner Paris : ethnogénétique et logogénétique de *Nana* de Zola », *Flaubert*, n° 10, 2013, http://journals.openedition.org/flaubert/2114
[51] Pour cette notion forgée par Michel Foucault que nous utiliserons dans notre travail, nous renvoyons à « Des espaces autres », (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), dans *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octobre 1984, pp. 46-49. Michel Foucault n'autorisa la publication de ce texte écrit en Tunisie en 1967 qu'au printemps 1984. Il sera intégré dans l'édition posthume, *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994.

toujours aussi culturellement réglées […] sur lesquelles se fondent la cosmologie d'un groupe social, d'une communauté[52] […]. »

En somme, l'objet de cette étude est de montrer ce que l'ethnocritique peut apporter à la lecture du théâtre de Lagarce, en repérant les logiques culturelles à l'œuvre dans ses œuvres, en en « reculturant »[53] l'appréhension et la compréhension. Au fil de notre parcours, nous avons retrouvé les études des ethnologues du symbolique appliquées au domaine littéraire, celles de Claude Lévi-Strauss, d'Arnold Van Gennep et d'Yvonne Verdier ou de Daniel Fabre en premier lieu, et croisé des concepts anthropologiques venus des études de Marc Augé ou de Michel Foucault avec les recherches sémio-linguistiques de Mikhaïl Bakhtine (sur le chronotope notamment). En somme, nous tenterons « une cartographie de la culture du texte et de ses dénivellations internes »[54], pour en dégager sa poétique et plus précisément son ethnopoétique.

Afin de rendre compte de notre approche première du texte lagarcien, et en particulier des œuvres qui ont été retenues pour cette recherche, nous aimerions évoquer l'expérience particulière qu'a constituée pour Yvonne Verdier l'ethnographie de Minot :

> C'est peut-être la langue qui fut le premier élément d'étrangeté, […] il y avait là une certaine façon de parler qu'il nous a fallu apprendre à écouter et à entendre. Dans le phrasé, un rythme souvent répétitif, non pas lent, car le plus souvent le mouvement en est alerte, une scansion propre aux gens de ce pays ; dans le récit où abondent les rappels, un génie de la mise en situation : toute affirmation est restituée comme dans un dialogue de théâtre. Il y a une manière de conter ou de parler à l'envolée, de crier contre les poules, les vaches ou les enfants, de converser au café ou de psalmodier le malheur vécu[55].

Cette expérience dont l'ethnologue rend compte et que nous avons découverte lors de la lecture de l'avant-propos de son essai a fait écho au sentiment d'étrangeté que nous avons éprouvé à la lecture de l'œuvre de Lagarce : « une certaine façon de parler qu'il nous a fallu apprendre à écouter et à entendre », « dans le phrasé, un rythme souvent répétitif, non pas lent, car le plus souvent le mouvement en est alerte, une scansion propre », « une manière de conter ou de parler à l'envolée » et surtout une manière de

[52] Marie Scarpa, « Le personnage liminaire », *Romantisme*, n° 145, 2009, p. 28.
[53] *Ibid.*, p. 27.
[54] Marie Scarpa, « De l'ethnologie de la littérature à l'ethnocritique », p. 26.
[55] Yvonne Verdier, *Façons de dire, façons de faire. La laveuse, la couturière, la cuisinière*, Paris, Gallimard, 1979, p. 11.

« psalmodier le malheur vécu ». Cette formule sidérante paraît correspondre à la parole lagarcienne à travers tous ses personnages qui semblent parler une langue unique et identique, celle de leur choralité[56].

Nous étudierons donc *l'espace graphique* du texte défini par Jacques Anis comme « l'ensemble de traits qui caractérisent sa matérialisation sur un support d'écriture […]. Ces traits sont le formatage (dimensions de l'espace exploitable), le type d'inscription, les lettres ou caractères employés, les signes de ponctuation et traits typographiques utilisés[57]. » Nous nous appuierons sur les avancées de la stylistique pour étudier les figures dominantes comme la répétition, la périphrase ou l'épanorthose. Nous interrogerons également la ponctuation très particulière dans les œuvres de Lagarce : la ponctuation blanche et noire évoquée par Michel Favriaud, Jacques Dürrenmatt ou Julien Rault. De même, nous commenterons l'utilisation de la parenthèse et des guillemets et surtout un procédé de mise en relief / en scène majeur à l'écrit : l'italique, signes étudiés par Nina Catach, Jacqueline Authier-Revuz ou Cécile Narjoux, pour ne citer que quelques représentants de la recherche en stylistique et linguistique. De la même manière, la disposition du texte sur la page a un rôle déterminant à jouer dans cette partition qui rapproche le texte théâtral du texte poétique analysé par Jean-Michel Adam[58]. Nous soulignons que ces études sur la langue lagarcienne sont indissociables de l'étude ethnocritique que nous menons car la langue est culture – « toute une mythologie est inscrite dans le langage[59] » – et les traits de langage peuvent aussi être lus anthropologiquement.

Notre recherche va donc s'attacher à montrer tout le travail de la culture du texte, en particulier les logiques discursives qui construisent les personnages, les espaces et les temps dans les œuvres et ainsi montrer comment les « règles » s'enrichissent très

[56] Tous les critiques s'accordent à dire que les personnages lagarciens parlent la même langue : « Quelles que soient ses pièces, dès les premières répliques on reconnaît Lagarce : épanorthoses, nonsense, aposiopèses, ellipses, longues phrases striées d'incidentes qui décentrent insidieusement leur noyau syntaxique, habiles lapsus où le sujet est pris à son propre jeu… », Jérémie Majorel, « Koltès / Lagarce : Le monologue de l'Autre », dans André Petitjean, *Bernard-Marie Koltès. Les registres d'un style, Biennale de Metz*, Éditions Universitaires de Dijon, 2014, collection « Écritures », pp.237-238.
[57] Jacques Anis, *L'Écriture : théories et descriptions*, Bruxelles, Éditions universitaires, De Boeck Université, collection « Prismes », 1988, p. 171.
[58] Jean-Michel Adam, *Pour lire le poème*, Bruxelles, De Boeck-Duculot, 1989, p. 29 : « La mise en espace du texte joue un rôle prépondérant dans l'effet de poésie ou l'effet-poème. »
[59] Ludwig Wittgenstein, *Remarques sur* Le Rameau d'or *de Frazer*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1982 (1930-1932), p. 22, cité par Marie Scarpa, « Ethnocritique de la littérature : présentation et situation », p. 10.

vite d'une (re)sémantisation de type anthropologique. Nous partirons des analyses dramaturgiques proposées par la critique classique sur les œuvres du corpus et nous proposerons différentes strates de lecture qui croisent les notions : règles et rites de passage, non-lieu théâtral et hétérotopie, intertextes et réécritures d'autrui ou de soi, oralités et littératie.

« Je visite le Monde »

Ainsi, la première partie permettra de faire un inventaire des « règles » du théâtre lagarcien et donc de voir comment se construit le personnage depuis sa nomination jusqu'à ses interactions avec les autres personnages à travers sa parole et la référence spatio-temporelle dramatique. Tout d'abord, une pièce entière *Les Règles du savoir-vivre…* est consacrée aux règles qui régissent la société et qui sont acceptées ou rejetées par les personnages qui évoluent dans les dernières pièces. Tout comme l'affirme Anne Ubersfeld qui souligne les spécificités du discours théâtral, nous montrerons que la modalisation est au cœur de ce théâtre et que « la parole y est marquée d'incertitude, coupée délibérément d'un référent "réaliste", sa subjectivité est exhibée[60]. » Ensuite, la question du nom rappelle que dans nos sociétés comme dans le théâtre de Lagarce, « l'identité dans la référence se construit à l'aide du patronyme, du prénom et du surnom. Chaque individu est ainsi singularisé dans sa constellation familiale et au sein de la communauté villageoise[61]. » D'autres règles spécifiques montrent comment les personnages lagarciens revivent les scènes des retrouvailles, du départ et du retour du fils prodigue. Enfin, la question des rites dans les œuvres retenues s'avère particulièrement féconde, des rituels familiaux aux rites sociaux ; nous analyserons ces rites de passages[62] qu'Arnold Van Gennep a mis au jour et nous nous demanderons pourquoi Lagarce leur accorde une place aussi importante.

[60] Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1982, p. 254.
[61] Martine Segalen, « Le Nom caché », *L'Homme*, 1980, tome 20 n° 4, Formes de nomination en Europe, p.70, https://www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1980_num_20_4_368134
[62] Arnold Van Gennep, *Les rites de passage. Étude systématique des rites De la porte et du seuil, De l'hospitalité De l'adoption, de la grossesse et de l'accouchement De la naissance, de l'enfance, de la puberté De l'initiation, de l'ordination, du couronnement Des fiançailles et du mariage Des funérailles, des saisons, etc.*, Paris, Éditions A. et J. Picard, collection « Picard Histoire »,1981 (1909), http://classiques.uqac.ca/classiques/gennep_arnold_van/rites_de_passage/rites_de_passage.pdf

La deuxième partie de notre thèse, « Règles de vie, savoir-vivre et savoir-mourir », est centrée sur la question du passage de la naissance et de la mort. Nous proposerons une resémantisation plus spécifiquement ethnocritique en nous appuyant sur la stylistique des œuvres, en particulier sur la ponctuation. Tout d'abord, nous mettrons en lumière les usages originaux de l'italique par Lagarce dans *J'étais dans ma maison…* : l'italique « distingue » sur la page le chronotope de la pièce, un temps et un espace confinés. Nous montrerons que la maison s'est ensauvagée et est devenue un espace de marge[63], de passage pour tous les personnages, et particulièrement pour le personnage marqué du sceau de l'italique, *le jeune frère*. Cette discrimination graphique est selon nous la marque de son altérité et de sa liminarité. Pour cette analyse, nous nous référerons en particulier aux écrits de Marie Scarpa[64] et à la notion de « personnage liminaire » telle qu'elle la définit. La catégorie est pensée dans « l'hypothèse d'une homologie possible, fonctionnelle et structurelle, entre le rite et le récit littéraire[65] […]. »

La catégorie renvoyant au personnage liminaire s'appuie sur les rites de passages qui marquent les différentes étapes de la vie d'un individu « du berceau à la tombe » pour reprendre les mots du folkloriste Arnold Van Gennep[66]. Selon Marie Scarpa, la cérémonie de passage « articule trajectoire individuelle et vie collective dans une séquence tripartite[67] » composée d'une séparation, d'une phase de marge et d'une agrégation. L'espace de marge est :

> [l]e lieu où se contestent et parfois se renégocient les structures et les valeurs qui organisent d'ordinaire la culture du groupe, sa « cosmologie ». […] [I]l est, simultanément, le lieu où s'effectuent les passages dans une vie d'un état

[63] Nous nous référerons pour étudier ce chronotope à la division tripartite empruntée à Fernand Braudel, *L'Identité de la France*, *Espace et Histoire*, Paris, Arthaud-Flammarion, 1986, et reprise par les critiques de l'ethnologie du symbolique : *campus*, *saltus*, *domus*. Cf. p. 149.
[64] Marie Scarpa, « Le personnage liminaire », *op. cit.*, pp. 25-35.
[65] *Ibid.*, p. 25. La dimension heuristique de la notion de « personnage liminaire » mise en œuvre et confirmée dans l'étude du roman a permis un élargissement à d'autres cadres génériques, poésie et théâtre et à d'autres médias, comme la bande dessinée et les albums de jeunesse : par exemple, les articles de Marie-Christine Vinson, « Le cru et le lu. Ethnocritique d'un album pour la jeunesse, Le Géant de Zéralda », dans Jean-Marie Privat et Marie Scarpa (dir.), *Horizons ethnocritiques*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2010, pp. 81-96 ; d'Eugénie Fouchet, « La petite fille incomplète, une poétique de la liminarité », dans Sophie Ménard, Vicky Pelletier, Jean-Marie Privat (dir.), *À l'œuvre, l'œuvrier*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, collection « EthnocritiqueS », 2017, pp. 141-152 ; ou son ouvrage, *Enfances handicapées : une liminarité indépassable ? Une approche ethnocritique de la littérature de jeunesse*, Thèse de doctorat en Langues, Littératures et Civilisations, Université de Lorraine, 2018.
[66] Arnold Van Gennep, *Les rites de passage*, *op. cit.*, p. 20.
[67] Marie Scarpa, *L'Éternelle jeune fille : une ethnocritique du* Rêve *de Zola*, Paris, Champion, 2009, p. 190.

> ou d'un statut à l'autre, soit un lieu intermédiaire où se vivent les épreuves et les transformations qui matérialisent ces franchissements (réussis ou non). C'est donc un espace-temps caractérisé essentiellement par l'entre-deux et l'inversion[68].

La phase liminaire correspond à celle des épreuves et des transformations dans lesquelles se joue le passage. Lorsque le personnage ne réussit pas à franchir ce stade, il correspond « à ces figures bloquées sur les seuils, figés dans un entre-deux constitutif et définitif, "inachevées" du point de vue qui est le nôtre ici, que nous proposons de réserver l'étiquette de "personnage liminaire"[69] ». Nous faisons l'hypothèse que tous les personnages de la pièce peuvent être considérés comme des personnages liminaires bloqués sur les marges et les seuils car incapables de passer au stade suivant de leur initiation. De même que l'italique est associée à la marge, la ponctuation de l'entre-deux – guillemets, parenthèses et tirets – constitue, à notre sens, une caractéristique majeure du discours des personnages lagarciens. Dans cette deuxième partie, il s'agira d'étudier les différentes étapes marquant le parcours initiatique des personnages principaux et d'évaluer leur implication dans la phase de marge en suivant l'exploration des différentes frontières anthropologiques, à savoir les limites entre le masculin et le féminin, le civilisé et le sauvage, les vivants et les morts.

Dans la troisième partie, nous analyserons les « règles d'écriture intempestives » qui définissent la création lagarcienne. Première caractéristique des œuvres de notre corpus : la réécriture comme principe créateur d'un texte-palimpseste qui convoque des intertextes variés reliant la culture de l'auteur à la culture de son époque et à celle de ses lecteurs-spectateurs et qui conjugue réécriture d'autrui et réécriture de soi dans un jeu littéraire permanent. Deuxième caractéristique : l'hybridation du texte théâtral qui rend poreuses les frontières entre « littérature orale » et « littérature écrite », que nous interrogerons à travers les notions d'oralités et de littératie. Après avoir abordé les effets d'oralité de la parole théâtrale selon un continuum communicationnel, nous montrerons que Lagarce renoue avec l'art du contage. Troisième caractéristique : l'hybridité d'une « œuvre-poème » qui repose sur une spatialisation du texte théâtral, sur sa romanisation[70] et sur sa poétisation. Cet investissement de l'espace graphique

[68] Arnold Van Gennep, *Les rites de passage*, *op. cit.*, p. 34.
[69] Marie Scarpa, « Le personnage liminaire », *op. cit.*, p. 28.
[70] Romanisation du texte théâtral théorisée par Mikhaïl Bakhtine dans *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, et reprise par les critiques pour décrire l'évolution du théâtre moderne sous l'influence de modèles romanesques. Cf. l'« épicisation » de l'écriture dramatique évoquée par Peter

de la page induit une « lecture » solitaire et visuelle, par opposition à la « représentation », performance qui engage, le corps et la voix des acteurs. À sa manière, Lagarce renoue avec la tradition du contage mais aussi avec la choralité du théâtre antique. Nous verrons que cette tentation romanesque et poétique est perceptible dans sa dramaturgie et que les nombreuses références intertextuelles contribuent à cette corrélation particulière de l'espace et du temps chez Lagarce, construite dans ses dernières œuvres. Ainsi la maison est-elle un lieu qui juxtapose plusieurs espaces dans un temps indéterminé ; ce qui est le propre même de l'espace théâtral avec ses scène et hors-scène, ses entrées et sorties particulièrement difficiles à représenter pour *Juste la fin du monde* ou *Le Pays lointain*.

L'objectif final de notre thèse est de présenter une approche ethnocritique et stylistique qui montre comment Lagarce, dans l'urgence et le sentiment d'une brève échéance, a transformé les « règles du savoir-vivre » en un « savoir-mourir » et qui nous permettra de comprendre pourquoi et comment un théâtre aussi intime et étranger[71], « lointain » a pu devenir un classique. Nous montrerons comment le texte théâtral, dans les œuvres de notre corpus, les œuvres dernières, est devenu « légende[72] », au sens étymologique[73], et véritablement fondateur du mythe lagarcien :

> Cette légende, celle-là qu'on raconte aux enfants :
> *à l'heure de sa Mort, revoir toute sa vie*.
> Et légende encore, celle-là pour les agonisants à peine terrifiés qu'on souhaiterait voir s'apaiser […]. (*PL*, p. 280)

Szondi : *Théorie du drame moderne*, traduction de Patrice Pavis, Lausanne, L'Âge d'homme, 1983. Jean-Pierre Sarrazac préfère, pour sa part, évoquer un « devenir-rhapsodique » de l'esthétique du théâtre : *L'avenir du drame : écritures dramatiques contemporaines*, Lausanne, L'Aire, 1981.

[71] L'adjectif « étranger » compris dans les différents sens étymologiques : du lat. class. extraneus « du dehors, extérieur ; qui n'est pas de la famille, du pays, étranger », https://www.cnrtl.fr/etymologie/%C3%A9trange

[72] La rareté du mot dans le lexique des pièces de notre corpus en fait sa valeur : une seule apparition du mot, avec deux occurrences, que nous analyserons ultérieurement, dans *Le Pays lointain*, un passage ajouté au Prologue de *Juste la fin du monde*.

[73] « Empr. au lat. médiév. *legenda* "légende, vie de saint" (1190 ds Latham) proprement "ce qui doit être lu" gérondif (neutre plur.) de *legere*, v. *lire*. » Cf. https://www.cnrtl.fr/definition/l%C3%A9gende

... reste ce sentiment de n'être rien dans un monde où rien ne subsiste, si ce n'est l'amour des vivants et des morts ...

Claude Mauriac,
Le Temps immobile[1].

[1] Exergue au *Pays lointain*, dernière pièce de Jean-Luc Lagarce achevée en septembre 1995.

PREMIERE PARTIE

QUELQUES RÈGLES « TRÈS STRICTES […]

MAIS PARFAITEMENT ORDONNÉES »

CHAPITRE I :
DÉTOUR PAR LE TITRE,
« LES RÈGLES DU SAVOIR-VIVRE DANS LE THÉÂTRE DE LAGARCE »

1. Petite histoire

> Naître, ce n'est pas compliqué. Mourir, c'est très facile. Vivre, entre ces deux événements, ce n'est pas nécessairement impossible. Il n'est question que de suivre les règles et d'appliquer les principes pour s'en accommoder, il suffit de savoir qu'en toutes circonstances, il existe une solution, un moyen de réagir et de se comporter, une explication aux problèmes, car la vie n'est qu'une longue suite d'infimes problèmes, qui, chacun, appellent et doivent connaître une réponse.
>
> Il s'agit de connaître et d'apprendre, dès l'instant déjà si mondain de sa naissance, à tenir son rang et respecter les codes qui régissent l'existence.
>
> Il s'agit enfin de contrôler ses peines, de pleurer en quantité nécessaire et relative, de juger de l'importance de son chagrin et toujours, dans les instants les plus difficiles de la vie, d'évaluer la juste part qu'on leur accorde.[2]

Première énigme dans le théâtre de Lagarce : la séduction opérée par *Les Règles du savoir-vivre…*, pièce que Lagarce présentait comme un travail et non comme une création :

> Une commande sur « Le Savoir-vivre » pour Belfort.[3]
> Lundi 14 octobre 1991
> Je n'écris plus.[4]

[2] C'est ainsi que Jean-Luc Lagarce présentait sa pièce *Les Règles du Savoir-vivre…* dans le programme écrit pour sa création en novembre 1994. Derrière la tournure impersonnelle, d'aucuns ont reconnu, dans cette évaluation de « la juste part », la mise à distance nécessaire dans l'acte d'écrire lagarcien, évoquée par Olivier Py qui a préfacé le premier tome du *Journal* de Lagarce.

[3] *JII, op. cit.,* p. 95. On peut consulter également la genèse de l'œuvre sur : https://www.theatre-contemporain.net/textes/Les-regles-du-savoir-vivre-dans-la-societe-moderne-10/genese/, https://www.theatre-contemporain.net/textes/Les-regles-du-savoir-vivre-dans-la-societe-moderne-10/infos-texte/type/ensavoirplus/idcontent/15811

[4] *Ibid.,* p. 95. Formule récurrente dans son *Journal* : « Mercredi 25 août 1993. Je n'écris plus. C'est depuis longtemps. Berlin, Gary, *Juste la fin du monde*. Je n'écris plus. François par exemple – mais par exemple au meilleur sens du terme – soutient régulièrement que j'écris, "que je suis écrivain" , que les petits textes que je ponds ici ou là, que la Baronne Staffe, sont de l'écriture mais je ne le crois pas. Je ne le pense pas. Je n'écris plus. », *JII, op. cit.,* p. 223.

> J'ai écrit une pièce et j'ai travaillé sur un scénario avec une autre personne mais ce n'était pas écrire, c'était faire un travail. De la technique et un peu de savoir-faire. Je mettais en scène.[5]

C'est une commande du théâtre de Belfort pour un théâtre de chambre qui aurait pu donner naissance à une pièce comique dans la veine du théâtre de boulevard que Lagarce aimait mettre en scène et qui, par le choix d'une réécriture[6], est un hapax dans le théâtre contemporain de la fin du XX^{ème} siècle. Lagarce propose en effet une transposition théâtrale de l'œuvre intitulée *Usages du monde, règles du savoir-vivre dans la société moderne*[7], signée par La Baronne Staffe en 1889, un manuel qui connaît un tel succès que dix ans après sa publication, il en sera à sa 131ème édition ! Sous ce pseudonyme aristocratique se cache Blanche Soyer, née en 1843 dans les Ardennes, élevée par deux tantes célibataires, à Morsang-sur-Orge d'abord, puis à Savigny-sur-Orge où elle finira sa vie en 1911. « Mais celle-ci n'est cependant pas la vieille fille issue de la bourgeoisie de province, cloîtrée dans sa villa "Aimée", qu'on s'est souvent plu à décrire[8]. » Remarquée par ses chroniques – *Notes Mondaines*, *Gazette des cours*, *Carnet mondain* –, en relation avec le monde journalistique parisien, un éditeur lui propose de « réécrire sur un plan nouveau, en l'accommodant aux mœurs modernes l'ouvrage classique de la comtesse de Bassanville[9]. » Ainsi, elle a écrit de nombreux manuels et guides à destination d'un public féminin car elle souhaitait incarner « l'éducatrice de la femme moderne[10] » dans cette société en pleine mutation de la fin du XIX^{ème} siècle. Dans son Avant-propos à son ouvrage le plus célèbre, pas seulement

[5] Jean-Luc Lagarce, *Du luxe et de l'impuissance (et autres textes)*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs (1ère éd. 1995), 2000.

[6] Procédés étudiés par Maryse Adam-Maillet dans *Lire un classique contemporain*, chapitre six, « la réécriture d'autrui : *Les Règles du savoir-vivre dans la société moderne* », page 89 à 104. Nous aborderons la question de la réécriture chez Lagarce dans notre troisième partie.

[7] Baronne Staffe, *Usages du monde. Règles du savoir-vivre dans la société moderne*, Paris, Victor Havard, 24ème éd., 1891. On peut trouver l'ouvrage en ligne sur le site de la BNF : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k27975f/f1.image.texteImage

[8] Nous empruntons ces éléments biographiques à Nelly Sanchez, docteure-ès Littérature française, francophones et comparée, spécialiste en littérature féminine française, notamment des auteures de la Belle Epoque. Elle a préfacé avec Irène Royer, descendante de Blanche Soyer, une des deux œuvres romanesques écrites par La Baronne Staffe, *Entre mère et fille*, Paris, Victor Havard, 1890, rééditée en 2016 par les Éditions des Commérages, lisible et téléchargeable en ligne : https://tybalt.pagesperso-orange.fr/Publications/Entre-mere-et-fille-par-la-Baronne-Staffe.pdf. Cette préface fourmille de multiples informations sur notre auteure.

[9] Article cité par Nelly Sanchez dans cette préface du recueil de trois nouvelles, évoquée dans la note précédente, *Entre mère et fille*, p. 6. L'ouvrage classique qui est mentionné par le journaliste est *Le Code du cérémonial. Guide des gens du monde dans toutes les circonstances de la vie*, paru en 1867.

[10] Baronne Staffe, *Le Cabinet de toilette*, Paris, G. Havard & fils, 1899, p. IV, cité par Nelly Sanchez, *Entre mère et fille*, p. 2.

remis au goût du jour par Lagarce mais aussi réédité en 2007 dans la collection « Texto » aux Éditions Tallandier, La Baronne Staffe déclare :

> Contemporains de la vapeur et de l'électricité, nous ne pouvons avoir les lentes et majestueuses façons du siècle des perruques, la galanterie filandreuse, les compliments longuets du siècle de la poudre ne sont pas davantage à notre portée. Toujours en déplacements de sport ou d'affaires, il nous a fallu, aussi, prendre d'autres manières que celles qui faisaient florès en 1830[11].

Aussi l'auteure s'intéresse-t-elle à tous les aspects de la vie quotidienne pour déterminer les règles de la politesse bourgeoise, plus corsetées que l'étiquette monarchique d'Ancien Régime, pour des raisons de légitimité à conquérir. La Baronne devient l'arbitre des convenances : « A mon avis, il faut éviter les pique-niques. Il règne en ces parties un laisser-aller qui mène vite aux inconvenances[12] ». Il y règne selon elle un certain laisser-aller préjudiciable aux femmes. En ce qui concerne l'art de la conversation, « [i]l est malséant de garder un mutisme obstiné, mais on n'est pas obligé de parler beaucoup[13]. » Vingt-et-un chapitres contribuent à forger cette « généreuse courtoisie française, [cette] élégante urbanité, qu'on cherchera toujours à imiter hors frontières[14] » destinées à l'éducation parfaite des jeunes filles de la bourgeoisie, calquée sur le modèle aristocratique. Lagarce n'a gardé de ce protocole des mœurs d'une époque révolue qu'une cinquantaine de pages (sur les deux cents pages staffiennes), celles qui concernent les moments essentiels d'une vie, les passages – au sens que leur donne le folkloriste Arnold Van Gennep[15] : la naissance, le baptême, le mariage, commémoré par les noces d'argent et les noces d'or, les funérailles et le deuil.

Même si Lagarce semble dénigrer ce « travail » d'écriture, il lui accorde une importance évidente dans les différents préambules et présentations de son œuvre qui valorise un simple manuel de règles au point de l'ériger en « livre absolu » :

> 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 harmonie avec le Monde dès le premier jour, comment aussi ne commettre aucun impair devant la naissance des autres, comment découvrir la vie – combien d'étrennes, quel cadeau – quelle attitude avoir le jour de votre mariage – on

[11] Baronne Staffe, *Usages du monde, op. cit.*, p. VI.
[12] *Ibid.*, pp. 181-182.
[13] *Ibid.*, p. 181.
[14] *Ibid.*, p. VIII.
[15] Arnold Van Gennep, *Les rites de passage*, *op., cit.*

> recommandera à la jeune épousée d'éviter tout autant une pruderie outrée qu'un aplomb excessif – comment organiser un plan de table, comment prouver son amour à l'être aimé et connaître les mots qu'on doit lui dire pour le lui prouver, comment remercier et savoir demander, comment rendre et obtenir, combien donner et quoi prendre. 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'ordre.[16]

« Livre absolu » qui aborde à la fois, et presque sur le même plan, l'art de la table et l'art de mourir, l'art de vivre et l'art de jouer la comédie puisqu'il s'agit pour chacun de ne pas « manquer son rôle et son texte ». Dans cette comédie sociale, La Dame instruit longuement des codes à suivre pour ne pas « se laisser déborder par les futilités accessoires que sont les sentiments et pour gérer la vie comme une longue suite de choses à régler » (*RSV*, p. 27). Cette apologie d'un manuel à l'» usage du monde » étonne sous la plume du dramaturge, mais sa présentation contient ce qui fait sa modernité et son universalité par-delà ses aspects désuets : même si l'humour pointe derrière certaines formules – comment naître ! –, et si le comment se transforme en combien – combien donner et quoi prendre –, le comment aimer et le comment mourir sont essentiels dans la vie de chacun et montrent l'importance des rites dans toute société.

Par cette œuvre, Lagarce renoue avec la culture des savoir-vivre qui réfère aux rites d'interaction sociale et qui connaît une grande crise du sémantisme – perte de sens, de repères et des valeurs associés à cette culture – au moment de la Révolution française. Le « modèle aristocratique, copié par la bourgeoisie qui s'efforce de se l'approprier »[17] est supplanté par « un système de prescriptions d'une grande précision, de règles qui ne sont plus du tout légitimées (comme c'était autrefois le cas) en raison de leur aspect relatif, conjoncturel et arbitraire. » Alors qu'elle pouvait être signe d'une certaine liberté aux époques passées, sous le Second Empire, elle sert à illustrer « l'aliénation de l'étiquette, c'est-à-dire d'une étiquette qui n'est plus un habitus, mais un second vêtement appréhendé comme un double extérieur[18]. » Comme

[16] Préambule de Jean-Luc Lagarce à sa pièce *Les Règles du savoir-vivre...*
[17] Nous empruntons ces analyses à Alain Montandon, « Le nouveau savoir-vivre. En guise d'introduction. », *Romantisme*, 1997, n° 96, pp. 7-15.
https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1997_num_27_96_3202
[18] *Ibid.*, p. 13.

le remarque Paul Reboux, dans son *Nouveau Savoir-vivre*[19] au chapitre « Bals et soirées », lorsqu'il évoque les « surprises-parties » et les « *cocktails parties* », l'américanisation et l'apparition de nouvelles mœurs citadines ont modifié la société parisienne alors que les anciennes traditions persistent dans les campagnes et les provinces, ce dont témoignent, à leurs manières, les œuvres de Lagarce. Celles-ci montrent le retour du savoir-vivre et de la politesse à la fin du XX^{ème} siècle[20] qu'ont analysé les sociologues : après la révolution féministe et celle de mai 68, qui ont sapé les fondements du savoir-vivre d'« ancien régime », après un « creux » dans les années 1960 et 1970, le milieu des années 1980 avec la victoire de la droite aux élections législatives, les grandes manifestations pour l'école libre et l'apparition de nouveaux modèles BCBG permet « un climat favorable à un certain retour en grâce de la politesse bourgeoise[21]. »

2. Double jeu

Tout le discours de La Dame développe le programme annoncé par le titre et offre un terrain d'étude particulier en ce qui concerne la modalisation comme en attestent ces quelques extraits :

> La déclaration doit être faite dans les trois jours suivant l'accouchement, après il serait trop tard, on n'obtiendrait l'inscription de l'acte de naissance qu'au prix de mille ennuis, de mille dépenses, ce n'est pas négligeable, et de peines, encore, édictées par le code. (*RSV*, p. 13)
>
> Mais cette innovation froissa les délicatesses de sentiment du plus grand nombre des fiancés, et la vieille mode a prévalu. (*RSV*, p. 32)
>
> Tout cela se combine d'avance, car combine et rien d'autre. Mais là encore, il y a une règle à observer. (*RSV*, p. 35)

[19] Paul Reboux, *Pour balayer les vieux usages, voici... Le nouveau savoir-vivre ou l'Art de rédiger les lettres difficiles : lettres d'affaires, de politesse, de refus ou d'amour*, Paris, Flammarion, 1930. Nous verrons ultérieurement comment *Le nouveau savoir-vivre* de Paul Reboux a inspiré Jean-Luc Lagarce.

[20] Ces changements sont évoqués par Frédéric Rouvillois, *Histoire de la politesse de 1789 à nos jours*, Paris, Flammarion, 2008, pp. 10-11 : « L'incivilité à l'égard des "vieux" ou des autorités, que la " culture Mai-68" désignait naguère encore comme un droit imprescriptible, comme la manifestation normale d'un désir légitime d'affranchissement et d'épanouissement individuel, tend de nos jours à être considérée (à nouveau) comme une faute impardonnable. […] Si l'on affine le propos, on s'aperçoit qu'il n'existe pas seulement une histoire générale de la politesse […] mais aussi une histoire particulière, celle des modes et des usages, des formes, des règles, des rites du savoir-vivre qui, eux, sont l'objet de variations permanentes, parfois très rapides. C'est ainsi qu'au cours de l'âge d'or de la politesse bourgeoise que représente le XIX^{ème} siècle, certaines pratiques apparaissent (le fumoir, la réception à jour fixe, le baisemain), tandis que d'autres tendent à disparaître (la corbeille de mariage), à se simplifier, ou au contraire, à se compliquer et à s'alourdir (comme les règles relatives au deuil). Parallèlement à cette histoire, il existe une géographie du savoir-vivre. »

[21] *Ibid.*, p. 441. Tout le chapitre, « Grandeurs et décadence des bonnes manières », aborde la période qui nous intéresse.

> […] tout le monde peut suivre, il suffit de comprendre le principe. (*RSV*, p. 36)
>
> Nous voudrions des danses aux noces, ne fût-ce qu'une sauterie, mais l'usage se perd.
>
> Malgré quelques tentatives pour faire renaître l'usage, on ne chante plus au dessert. (*RSV*, p. 38)

La modalisation peut être exprimée à travers trois types d'appréciation[22] : les premières sont les modalités[23] dites logiques encore appelées modalités d'énoncé, qui confèrent au contenu du *dictum* un certain degré de réalité et de consistance et qui se divisent en trois catégories. Les modalités aléthiques portent sur « la valeur de réalité de la proposition (nécessaire, possible, impossible, contingent) », les modalités épistémiques impliquent un savoir de l'énonciateur « certain, exclu, plausible, contestable », et enfin les modalités déontiques expriment « le devoir ou le droit (obligatoire, interdit, permis, facultatif) ». D'autres en admettent un plus grand nombre et n'excluent pas, tels Lyons, les modalités du souhait et de l'intention ni, tel Brunot, celles du sentiment, attente, espoir, crainte, approbation, ou de la volonté, ordre, interdiction, conseil, demande. Les deuxièmes types d'appréciation regroupent les modalités affectives et axiologiques : souhait et intention et « indiquent simplement la façon dont le locuteur le considère comme souhaitable, regrettable, redoutable[24]... » Les troisièmes types renvoient aux modalités métalinguistiques que Jacqueline Authier-Revuz évoque sous la dénomination de *modalisation autonymique* pour désigner les commentaires du locuteur sur son énoncé et concernent non pas le contenu de cet énoncé, mais l'adéquation du *dictum* au monde, aux intentions du locuteur.

Dans *Les Règles du savoir-vivre…*, les modalités déontiques dominent. Elles concernent le devoir et le droit en termes d'obligation et de permission. Ce que La Dame énonce comme nécessaire est-il pour autant désirable ? La modalité déontique ne se réduit pas à l'obligation morale ; à travers celle-ci, une situation est évaluée comme permise ou interdite, par une instance supérieure à l'individu[25], comme on peut

---

[22] Nous empruntons cette division à Joëlle Gardes-Tamine, Marie-Antoinette Pellizza, *La construction du texte : de la grammaire au style*, 1998.

[23] *Ibid.*, p. 93.

[24] *Ibid.*, p. 93.

[25] Le sociologue Pierre Bourdieu, dans *La Distinction, Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, Collection « Le sens commun », 1979, analyse la culture de la classe dominante qui cherche à maintenir sa position par une stratégie de « distinction », en définissant et en imposant, pour le reste de la société, le « bon goût », la culture légitime. Cette classe joue de la distinction pour affirmer une identité propre

le voir dans les règles formulées. Certes, le discours ne sera pas le même dans tel milieu social et dans tel autre car la modalité déontique régit un discours dépendant du milieu qui l'énonce mais Lagarce se joue des milieux et des époques en une complicité permanente avec son lecteur ou avec son spectateur selon les choix de mise en scène, en particulier celui du costume de la comédienne qui réfère aux fastes des baronnes lors de la création de la pièce le jeudi 24 novembre 1994 à Belfort au Théâtre Granit[26] ou aux paillettes du music-hall[27] qui a inspiré Lagarce dans une de ses pièces.

L'expression de la règle dans *Les Règles du savoir-vivre…* est perceptible à travers le lexique relevé dans les exemples cités au début de cette sous-partie : « code » (*RSV*, p. 13), « obligation » (*RSV*, p. 13), « coutume[28] » (*RSV*, p. 15), « cérémonie » (*RSV*, p. 17), « Les choses ayant été réglées et acceptées », (*RSV*, p. 17), « règles très strictes […] ordonnées (principe même des règles) » (*RSV*, p. 29), « la vieille mode a prévalu » (*RSV*, p. 32), « règle à observer » (*RSV*, p. 35), « le principe » (*RSV*, p. 38), « l'usage se perd […] quelques tentatives pour faire renaître l'usage, » (*RSV*, p. 39), « l'étiquette et la coutume qui n'abdiquent leurs droits en aucun moment de l'existence, là encore entendent régler la façon dont nous devons porter et manifester notre deuil »(*RSV*, p. 44). La Dame place sur le même plan la coutume[29], l'usage[30] et l'étiquette[31], voire la mode et tente de les transformer en règles imposées par un code érigé en texte de loi. Alors que la loi, au sens juridique,

---

et imposer à tous, en la légitimant, une vision du monde social fondée sur sa supériorité et la reconnaissance de ses valeurs par les classes dominées.

[26] Captation du début de la pièce visible sur https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Les-regles-du-savoir-vivre-dans-la-societe-moderne-49/

[27] On peut se référer aux différentes mises en scène répertoriées sur le site : https://www.theatre-contemporain.net/textes/Les-regles-du-savoir-vivre-dans-la-societe-moderne-10/mises-en-scene et en particulier à une mise en scène récente : https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Les-Regles-du-savoir-vivre-dans-la-societe-moderne-20666/

[28] Lorsque René Maunier dans son *Introduction au folklore juridique*, Paris, Éditions d'Art et d'Histoire, 1938, propose une définition du folklore comme « la coutume populaire », il définit ainsi la coutume : « usage commun, mais traditionnel : usage collectif invétéré et sanctionné » qu'il oppose à la « mode », relevant d'un usage changeant. L'usage, seul, n'a pas été validé par le « consentement commun d'un corps social », p. 8. Voir également dans les notes qui suivent les différences avec l'étiquette.

[29] « Droit, non-écrit ou codifié tardivement, propre à un peuple puis à un groupe social et formé par un ensemble de règles juridiques (régissant les affaires publiques comme les affaires privées) établies sur des usages locaux, règles qui ont force de lois, sans avoir été promulguées comme telles, pour autant qu'elles soient acceptées par tout le groupe intéressé. », https://www.cnrtl.fr/lexicographie/coutume

[30] « Pratique, manière d'agir ancienne et fréquente, ne comportant pas d'impératif moral, qui est habituellement et normalement observée par les membres d'une société déterminée, d'un groupe social donné. », https://www.cnrtl.fr/definition/usage

[31] « Cérémonial en usage dans une cour, auprès d'un chef d'État, d'un grand personnage. » ou « usages qui règlent la vie en société », https://www.cnrtl.fr/definition/%C3%A9tiquette

n'apparaît qu'en deux occasions ; tout d'abord lors du mariage civil (deux occurrences du terme) :

> Il est inutile de donner ici la façon dont se célèbre le mariage civil. La loi seule est en cause et je n'y suis pour rien, n'y serai jamais pour rien. […] La jeune épousée, elle, ne paraît qu'au dernier moment ; elle descend l'escalier, portant à la main le dernier bouquet blanc que lui adressa, le matin, celui qui est déjà son mari, de par la loi civile. (*RSV*, pp. 34-35)

Le terme apparaît ensuite lors du choix du prénom :

> Les prénoms ne doivent pas être choisis en dehors de ceux que la loi permet d'employer, ce qui limite l'ampleur de l'embarras mais les personnes, il en est, les personnes dépourvues d'imagination n'ont qu'à consulter le calendrier, et pallier ainsi habilement le vide qui les habite. (*RSV*, p. 18)

Association assez curieuse, surtout quand on voit par la suite la liste des prénoms proposés, susceptibles d'être autorisés par la loi : « Théopempte, Prisque, Canut, Tépesphore » ou « Synclétite, Monorate, Claphyre » pour ne citer que quelques exemples.

Tout le lexique utilisé nous rappelle les analyses faites par Norbert Elias dans *La Société de cour* sur le processus de civilisation qui contribue au « façonnage des corps socialisés[32] » :

> La compétition de la vie de cour oblige les hommes qui en font partie à maîtriser leurs passions, à s'astreindre dans leurs rapports avec autrui, à un comportement judicieusement calculé et nuancé. Les structures de cette société et la nature des rapports sociaux ne laissent que peu de place aux manifestations affectives spontanées […]. Chaque détail de l'étiquette, du cérémonial, du goût, de l'habillement et même de la conversation avait la valeur d'une arme dans la lutte pour le prestige[33] […].

Ainsi, dans les manuels de savoir-vivre, aux différentes époques, on note comment la société s'impose par un système de contraintes et travaille à l'intériorisation de ces contraintes par l'individu :

> Par l'étiquette, la société de cour procède à son autoreprésentation, chacun se distinguant de l'autre, tous ensemble se distinguant des personnes étrangères

[32] Norbert Elias, *La Société de cour*, Paris, Champs Flammarion, 1985, p. 106. Les travaux de Norbert Elias sur les traités de savoir-vivre montrent ce que la diffusion écrite à partir du XVI^{ème} siècle et la diffusion élargie au XIX^{ème} siècle des livres, manuels, traités, guides de savoir-vivre font à leur conception – tendance à la reproduction et à la généralisation – et à leur réception : en idéal-typifiant nécessairement les situations, l'écrit tend à fabriquer de la doxa, du dogme un peu comme la mise par écrit d'une croyance religieuse.
[33] *Ibid.*, p. 107.

> au groupe, chacun et tous ensemble s'administrant la preuve de la valeur absolue de leur existence[34].

Pour l'établissement de ce système de contraintes, La Dame utilise de nombreux marqueurs lexicaux de la modalité ou modalisateurs qui peuvent également être des verbes modaux comme « savoir », « vouloir », « devoir », « pouvoir », des adverbes modaux comme « peut-être », « sans doute », « malheureusement », des adjectifs axiologiques comme « génial », « stupide », « agréable ».

La modalisation avec les verbes modaux, devoir[35], pouvoir, vouloir, valoir, scande tout le texte lagarcien qui n'est qu'un long texte prescriptif :

> 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.
> Si l'enfant naît vivant, sa naissance doit être déclarée à la mairie du lieu où la mère a accouché. (*RSV*, p. 13)

Le didactisme et la prescription dominent dans cette fausse exposition qui commence par les règles de la mort avant d'évoquer celles de la vie, montrant la toute-puissance de La Dame, cette Parque qui s'érige en maître du destin. Elle s'exprime plus souplement sur le champ des possibles et des valeurs subjectives :

> On peut aussi,
> ce n'est pas une mauvaise idée, c'est un bon calcul,
> on peut aussi désirer, souhaiter, on peut souhaiter assurer à ses enfants des appuis en dehors de la famille. (*RSV*, p. 15)
> On peut aussi prendre le deuil d'un ami si on en a, mais ce sont des deuils dits de courtoisie et rien ne nous y oblige. (*RSV*, p. 47)
> N'importe, mieux vaut la laisser dans un doute salutaire, à moins qu'elle ne soit « très forte », ce que nous ne souhaitons pas au prétendant. (*RSV*, p. 5)
> Mieux vaudrait s'avancer délibérément, ce serait moins sot. (*RSV*, p. 36)

C'est par cette brèche que s'engouffrent les commentaires internes et externes que nous étudierons ultérieurement. Mais on note déjà que les deuils de courtoisie coexistent avec les rites funéraires, que le féminin, dont on stigmatise les deux extrêmes – la forte intelligence et la sottise – est soumis au masculin ; que le baptême

[34] *Ibid.*, p. 97.

[35] Freud a identifié cette instance qui règne dans tout psychisme humain et qui fait dire : « tu dois ! il faut ! » ou encore « obéis ! », instance qu'il a nommée le « surmoi » ; être un sujet, c'est une chose, mais on n'est pas seul et à partir de là, se pose la question d'un « vivre ensemble », selon la formulation moderne, ou mieux encore, du « bien vivre ensemble ». Les *Usages du monde* énumèrent les règles qui régissent le comportement de chacun, selon sa position dans la hiérarchie sociale et selon les circonstances du moment et qui permettent… de filer droit – et de faire filer droit.

et le mariage sont des affaires de famille qui impliquent transmission ou partage d'héritage.

Certaines constructions verbales offrent une grande variété dans l'expression nuancée des formalités de la vie, véritable casuistique mondaine fixée par les tables de la loi sociales de La Baronne :

> Cette obligation,
> la déclaration à la mairie du lieu,
> cette obligation appartient au père. (*RSV*, p. 13)
>
> Ensuite, les années qui suivent, le parrain et la marraine sont tenus de s'intéresser à l'enfant. (*RSV*, p. 24)
>
> Officiellement agréé, le prétendant revêt ses habits de cérémonie. (RSV, p. 26)
>
> De la cérémonie des fiançailles à celle du mariage, le bouquet quotidien est de rigueur. Il est exclusivement composé de fleurs blanches. (*RSV*, p. 30)
>
> Le contrat se signe souvent chez le notaire. (*RSV*, p. 32)

Ainsi de la naissance au contrat de mariage, La Dame pointe du doigt l'hypocrisie d'une société où toutes les démarches sociales publiques, même celles qui concernent les relations intimes, sont conduites par l'intérêt et l'argent :

> [B]eaucoup ont de la répugnance à assumer les charges matérielles et morales qui incombent aux parrains et marraines les frais ou les devoirs imposés par le titre de parrain. (*RSV*, p. 16)
>
> [L]es présents solides ne sont autorisés qu'à partir du jour où l'on fait les réglementations d'argent et où l'organisation et la répartition des biens, dots, futurs héritages et legs ont été mises noir sur blanc. (*RSV*, p. 30)

Elle stigmatise une société qui transforme les individus en biens matériels, une société mortifère où triomphe la matière qui tue le sentiment car :

> On règle toutes ces choses car des fiançailles, un mariage, la vie en général, sont une longue suite de choses à régler, on ne saurait l'oublier, et il serait imbécile de se laisser déborder par les futilités accessoires que sont les sentiments. (*RSV*, p. 27)

On note dans ce passage le rejet des « futilités accessoires », périphrase qui peut être perçue par le lecteur ou spectateur comme de l'ironie par antiphrase qui montre que l'énonciatrice pense exactement le contraire, à savoir que les sentiments seuls sont fondamentaux dans les relations humaines, et le double jeu dans la polyphonie énonciative autorisé par l'utilisation du « il » impersonnel et du « on caméléon » dont l'élasticité permet de convoquer une seule instance ou toutes les instances, englobant La Dame, Lagarce qui réécrit l'œuvre de La Baronne Staffe, la comédienne qui incarne

celle qui lit le texte et le spectateur complice ou pas, et tout autant le lecteur du texte, c'est-à-dire tout le monde.

On retrouve le pronom indéfini, « on », qu'il soit déictique, anaphorique ou générique, associé aux marqueurs modaux fréquemment utilisés pour l'expression de la règle, notamment les verbes – convenir, s'abstenir, se permettre, etc. – et les adverbes – « Les fiançailles sont déclarées solennellement au dessert. » (*RSV*, p. 29) – qui soulignent les accords passés entre les parties et montrent l'inscription de l'individu dans une famille et une société coutumière dont la femme est à la fois la fondatrice et la passeuse, mais prisonnière d'un carcan de convenances :

> On convient encore ensemble des invitations à adresser pour cette fête (*RSV*, p. 27)
>
> On a convenu au moins huit jours à l'avance (*RSV*, p. 37)
>
> Une soirée dansante convient mieux qu'un bal en ces circonstances délicates. (*RSV*, p. 41)
>
> On s'abstient de tous plaisirs, de toutes distractions, on reste chez soi, on ne rit pas à gorge déployée. Mais, et toujours ainsi que cela continue et recommence, mais vers le début de la seconde période, on se permet des conférences sérieuses, des expositions. (*RSV*, p. 47)
>
> Lorsque la mort est authentifiée et admise, on s'entend avec l'église et les pompes funèbres pour les service, convoi et enterrement. (*RSV*, p. 45)

Tout le discours renforce la modalité injonctive à travers la syntaxe et la sémantique. On relève les nombreuses tournures impersonnelles et la modalité impersonnelle du verbe « falloir » qui montrent que l'individu est dominé par une instance supérieure, qu'elle soit morale ou sociale :

> Il est encore préférable et plus fort, habile, que des amis communs réunissent les jeunes gens à un dîner intime. (*RSV*, p. 25)
>
> On a bien voulu noter que sans amis communs, connaissances du même monde, il est impossible d'imaginer une quelconque union, cela tombe sous le sens, du moins au sein du même monde et union de deux mondes différents. (*RSV*, p. 25)
>
> Il est sage donc, il sera sage, objet de ma réflexion, de choisir parrain et marraine qui puissent servir l'enfant plus tard. (*RSV*, p. 15)
>
> [I]l est bon également que le parrain et la marraine aillent ensemble. (*RSV*, p. 17)

Dans ces deux derniers exemples, le comique jaillit alors de la posture « éthico-pratique[36] » de La Dame, qui s'oriente dans le monde social à travers des « catégories

[36] Mikhaïl Bakhtine, dans *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, distingue la « visée éthico-pratique » et l'acte esthétique : « Ce qui distingue le rapport pratique, éthico-pratique au monde et le rapport esthétique au monde c'est la position d'extériorité (d'"exotopie"), la "transgrédience" (ou

cognitives éthiques et pratiques (celles du bien, du vrai et des finalités pratiques[37]) », et qui révèle le sens double de la règle : spirituelle et noble *versus* matérielle et pragmatique.

Enfin, les temps et les modes peuvent contribuer à la formulation des règles : parmi les marqueurs morphologiques, on trouve le plus souvent le futur catégorique – « Les parents auront la prudence de ne pas instruire leur fille du but de cette réunion. » (*RSV*, p. 25) – qui parfois accompagne l'élégance de la politesse :

> On voudra donc bien noter qu'il est bon de réfléchir en cette circonstance, en toutes circonstances d'ailleurs, on voudra bien noter qu'il est bon de réfléchir et de ne pas demander ce service à la légère, là que je voulais en venir. (*RSV*, p. 16)

ou le conditionnel, futur hypothétique, qui place le conditionnel comme un tiroir temporel de l'indicatif :

> [I]l devrait en faire la déclaration immédiatement [.] (*RSV*, p. 14)
> [O]n devra,
> on doit faire connaître l'ordre dans lequel ils sont nés, afin qu'on puisse établir quel est l'aîné, qui est l'aîné, lequel est l'aîné. (*RSV*, p. 11)

Dans cet exemple, la pulsion de la répétition dont l'effet est comique dans cet extrait et qui habite le texte lagarcien s'appuie sur les variations temporelles : le ton péremptoire de La Dame semble confirmer la définition de l'épanorthose[38], figure de style qui consiste par la reformulation à rectifier le propos pour renforcer sa précision et lui ôter toute ambiguïté. Chez Lagarce, le télescopage des temps – futur, présent, futur hypothétique – égare le lecteur-spectateur et discrédite le contenu. La rectification peut porter à la fois sur le temps et sur l'auxiliaire modal lui-même. Avec habileté, La Dame semble hésiter entre potentiel et éventuel dans une alternance de répétitions ternaires du pouvoir faire et du devoir faire qui s'achève par une formule

---

transcendance) d'un auteur lui permettant de rassembler des éléments disséminés et dispersés dans la pratique. » (p. 36). Les analyses que fait Bakhtine de l'activité esthétique en général (textuelle en particulier) qui mettent en œuvre l'opposition conceptuelle entre visée éthico-pratique et visée esthétique, permettent de faire le lien entre le domaine des théories esthétiques et celui des analyses de la sociologie de la production et de la réception des œuvres culturelles (cf. notamment, Pierre Bourdieu, *La Distinction*, pp. 9-106, sur l'usage sociologique de l'opposition disposition éthique / disposition esthétique).

[37] *Ibid.*, p. 109.

[38] Nous étudierons l'épanorthose dans la deuxième partie. On peut se reporter à l'article d'Armelle Talbot, « L'épanorthose : de la parole comme expérience du temps », dans Catherine Naugrette, Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, Les Solitaires Intempestifs, 2008, pp.255-269.

de politesse dont la gradation dans l'intensité de l'adjectif ferme la porte à toute contestation :

> [V]ous pouvez, pourriez, vous pouvez répondre, par exemple, c'est un moyen habile, vous pourriez répondre qu'au moment de la cérémonie, vous devez, devrez, vous devez accomplir un voyage, et que votre absence se prolongera à votre vif regret, plus vif regret. (*RSV*, p. 17)

Regrets qui s'expriment parfois au conditionnel chez la narratrice qui use à la fois de précautions oratoires – le conditionnel proposant une version atténuée[39] de la formulation à l'indicatif – et de revendications qui permettent les rares apparitions[40] de la première personne dans son discours :

> [L]a table entière pourrait obéir à des règles très strictes sur lesquelles je ne m'étends pas, je le regrette, mais parfaitement ordonnées (principe même des règles). (*RSV*, p. 29)
>
> [J]'ose insinuer que, peut-être la solution serait de n'avoir jamais de connaissances banales. (*RSV*, p. 33)

Outre les emplois temporels du conditionnel déjà évoqués, on distingue deux types d'emplois que la terminologie traditionnelle appellerait modaux : le conditionnel d'hypothèse lorsqu'il est assorti d'une condition – « s'ils recommençaient leur vie, ils se choisiraient encore, des choses comme cela qu'on dit et qu'on croit. » (*RSV*, p. 44) – et le conditionnel d'altérité énonciative[41], qu'on trouve dans la citation qui précède à deux reprises dans un dédoublement du locuteur[42] caractéristique de la stratégie discursive de La Dame.

Parfois, on constate le glissement du mode indicatif au mode subjonctif dans une relative qui formule la caractéristique fondamentale du couple, parrain et marraine, comme essentiellement économique : « Il est sage donc, il sera sage, objet de ma réflexion, de choisir parrain et marraine qui puissent servir l'enfant plus

[39] Pour cette analyse des effets de modalisation par atténuation du conditionnel on peut se reporter à l'article de Pierre Patrick Haillet, « Polyphonie Et Modalisation », *Thélème*, Revista complutense de Estudios Franceses, Madrid, enero 2003, pp. 104-106.

[40] Vingt-cinq occurrences seulement, et seize occurrences de la première personne du pluriel contre cent trente-huit utilisations du pronom caméléon.

[41] Nous empruntons cette division à Pierre Patrick Haillet, *Le conditionnel en français : une approche polyphonique*, Paris, Ophrys, 2002.

[42] *Ibid.*, pp. 15-16. Pierre Patrick Haillet divise les assertions au conditionnel d'altérité énonciative en deux catégories : « allusion à un locuteur distinct », effet de sens similaire à « dit-on », et « dédoublement du locuteur ».

tard. » (*RSV*, p. 15). Parfois encore, on trouve le présent comme marqueur modal – présent de narration ou présent d'éternité ? – comme dans l'évocation des noces d'or :

> On ne se met plus immédiatement en route pour le voyage de noces, comme on faisait il y a quelques années. (*RSV*, p. 39)
>
> La fête ne se prolonge jamais au-delà de minuit. Alors, laissés à eux-mêmes, abandonnés, car abandon, on ne va pas se raconter l'histoire, les vieux époux tombent dans les bras l'un de l'autre, et se promettent que, s'ils recommençaient leur vie, ils se choisiraient encore, des choses comme cela qu'on dit et qu'on croit. (*RSV*, p. 44)

D'autres linguistes enfin évoquent les modalités intersubjectives[43] qui marquent la volonté, le désir, l'exigence du locuteur par rapport à un autre sujet à propos du contenu propositionnel de son énoncé (Tu dois venir. J'exige que tu viennes. Je souhaite que tu viennes…) et qui interviennent à un degré moindre dans les *Règles du savoir-vivre…* dans la mesure où l'énonciateur est rarement présent à la première personne et si besoin se trouve effacé par ellipse : « Mais si on veut bien y réfléchir, et suis là pour ça, coutume déplorable, ne saurais dire autrement, et explique pourquoi. » (*RSV*, p. 15)

Par ailleurs, dans *Les Règles du savoir-vivre…*, l'utilisation de la modalisation permet à Lagarce de jouer la carte de l'ironie. Reprenons notre Grammaire (celle d'Arrivé, Gadet et Galmiche[44]) : « la modalisation est le processus par lequel le sujet de l'énonciation manifeste son attitude à l'égard de son énoncé ». Ainsi, la modalisation permet au locuteur de manifester une attitude par rapport à ce qu'il dit et peut alors être considérée comme un phénomène de double énonciation dans lequel l'une des énonciations se présente comme un commentaire porté sur l'autre, les deux énonciations étant à la charge d'un même locuteur. Dans *Les Règles du Savoir-vivre…*, on peut voir comment le recours à la modalisation permet à Lagarce à travers La Dame de construire l'image d'un sujet distancié par rapport à son dire, entraînant ainsi une incidence sur le sémantisme de son énonciation ; à la fois juge et partie, elle exprime les règles tout en les dénonçant :

[43] Nicole, Le Querler, « Les modalités intersubjectives dans *Les Égarements du cœur et de l'esprit* de Crébillon Fils », *L'Information Grammaticale*, n° 69, 1996. pp. 32- 35, http://www.persee.fr/doc/igram_0222-9838_1996_num_69_1_3551

[44] Michel Arrivé, Françoise Gadet, Michel Galmiche, *La Grammaire d'aujourd'hui : Guide alphabétique de linguistique française*, Paris, Flammarion, 1986, p. 389.

> Un peu de trouble est nécessaire mais il n'est pas obligatoire qu'une mariée prenne l'air, *comme l'a dit le poète Victor Hugo, de la victime couronnée de fleurs qu'on conduit à l'autel*. (*RSV*, p. 36)
>
> Il faut célébrer la fête des épousailles avec autant de magnificence que le permet la position de fortune ; chaque invité, revêtu de ses plus brillants atours, est tenu d'y apporter un visage heureux, *c'est le moins qu'il puisse apporter*[45]. (*RSV*, p. 38)

On peut parler de modalisation autonymique pour décrire cette activité d'auto-représentation de son dire par un locuteur[46]. Ainsi, le locuteur se construit deux positions énonciatives : un premier énonciateur produit une énonciation alors qu'un autre énonciateur effectue un commentaire sur un élément relevant de la première énonciation. Plus simplement, « l'énonciateur dédouble en quelque sorte son discours pour commenter sa parole en train de se faire[47] » : « Mais si on veut bien y réfléchir, et suis là pour ça, coutume déplorable, ne saurais dire autrement, et explique pourquoi. » (*RSV*, p. 15). Le dédoublement énonciatif comporte un regard évaluatif du locuteur à l'aide duquel il met en valeur certains aspects de son discours :

> Les personnes qui ont négocié le mariage – parce que tout de même, bien de négociations et rien d'autre qu'il fut question – les ambassadeurs, appelons-les ainsi si le mot négociateurs choque – les ambassadeurs du jeune homme sont aux côtés des fiancés, c'est-à-dire si on veut bien faire un léger effort de concentration sur la géométrie de l'espace, en face, juste des parents du fiancé, tout cela est très simple et la table entière pourrait obéir à des règles très strictes sur lesquelles je ne m'étends pas, je le regrette, *mais* parfaitement ordonnées (principe même des règles). (*RSV*, p. 29)

Par ce dédoublement énonciatif, le texte lagarcien développe une belligérance culturelle entre le discours de La Dame qui textualise quelques données ethnologiques des tractations prénuptiales et ses commentaires – entre tirets ici – où elle prend des distances ironiques avec le monde décrit, y compris dans l'utilisation héroï-comique du vocabulaire – par exemple du mot « ambassadeurs[48] ». Les nombreuses expansions nominales, ponctuées de commentaires internes dans les incises entre tirets, les variations lexicales, l'irruption de la première personne assez rare pour que le jeu en soit noté opposée à l'omniprésence du « on », contribuent à cette polyphonie étudiée

[45] Nous soulignons par l'italique les commentaires ironiques de l'énonciatrice qui utilise Victor Hugo comme argument d'autorité avec une fausse citation.
[46] Jacqueline Authier-Revuz, dans Hétérogénéité(s) énonciative(s), *Langages*, 19ème année, n° 73, 1984, pp. 98-111, écrit à cet effet : « la configuration énonciative étudiée, relevant de la réflexivité langagière, constitue un mode de dire complexe, dédoublé, dans lequel l'énonciation d'un élément x quelconque d'une chaîne s'accomplit, associée à une auto-représentation d'elle-même, sur le mode d'une boucle. »
[47] Dominique Maingueneau, *Analyser les textes de communication*, Paris, Nathan Université, 2002, p. 136.
[48] Voir *infra* les commentaires sur ce mot « ambassadeur », chapitre III, 1.1., note 16, p. 94.

par Ducrot – distinction entre le locuteur (celui qui prononce) et l'énonciateur (celui qui est à l'origine de « l'idée »), qui s'inscrit dans le courant du dialogisme bakhtinien et qui est approfondie par la Scapoline[49] : ainsi La Dame est « le metteur en scène du jeu polyphonique présenté[50] » en proposant à travers le sien de multiples points de vue. De même, l'utilisation du conditionnel contribue à cette polyphonie[51], approche qui pose dans un énoncé donné la mise en scène de deux énonciateurs et qui semble en adéquation avec le sémantisme du conditionnel, tant le jeu sur les points de vue paraît être une caractéristique fondamentale de ce temps verbal. La modalisation autonymique est aussi très souvent perceptible à travers la ponctuation dans notre corpus. La ponctuation devient alors un élément important dans le décodage du sens d'un énoncé d'autant plus qu'elle est parfois subjective[52]. Cet aspect retiendra notre attention dans la deuxième partie de cette recherche.

Ainsi, Lagarce transforme cette Dame en métaphysicienne et en ethnologue : hantée par la mort, elle souligne combien l'étiquette, le cérémonial, le paraître sont les masques qui cachent notre condition mortelle, mais elle répertorie aussi les usages et les préséances mondaines, dans une énumération minée par des commentaires personnels ironiques et insolents qui témoignent également des conflits de cosmologies, à comprendre au sens anthropologique comme conflits entre deux

[49] Inspirés par, entre autres, Mikhaïl Bakhtine et Oswald Ducrot, les polyphonistes scandinaves ont constitué un groupe interscandinave qui se propose d'étudier la polyphonie d'un point de vue littéraire et linguistique, la Scapoline, la théorie SCAndinave de la POlyphonie LINguistiquE. Nous suivons en cela le point de vue proposé par Sylvie Freyermuth dans son essai, *Jean Rouaud et le périple initiatique : une poétique de la fluidité*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 207 : « À la différence de Bakhtine qui a ciselé ses concepts révolutionnaires à l'épreuve du roman dostoïevskien, Ducrot s'intéresse au versant exclusivement linguistique des applications de sa théorie. De la sorte, Bakhtine peut apparaître comme littéraire et Ducrot comme pragmaticien. La théorie des linguistes de la ScaPoLinE se révèle alors particulièrement séduisante, parce qu'elle dépasse la dichotomie littéraire/linguistique et la neutralise dans une position originale et efficace pour le stylisticien. ».

[50] Henning Nølke, *Le Regard du locuteur*, Éditions Kimé, Paris, 1993.

[51] Nous n'entrerons pas dans la complexité des différentes théories polyphoniques explicitées par Jean-Claude Anscombre dans son article : « La comédie de la polyphonie et ses personnages », *Langue française*, vol. 164, no. 4, 2009, pp. 11-31. Le Centre d'Études Linguistiques des Textes Et des Discours (CELTED) de l'Université de Metz a porté ces dernières années une attention scientifique particulière aux problématiques du dialogisme et de la polyphonie aussi bien en langue qu'en discours. Pour toutes ces questions, on peut se reporter à Marion Colas-Blaise, Mohamed Kara, Laurent Perrin, André Petitjean (dir.), *La question polyphonique ou dialogique en sciences du langage*, « Recherches linguistiques » n° 31, Université Paul Verlaine – Metz, 2010.

[52] Dans cette optique, Jean Varloot dans son étude sur la ponctuation dans « Diderot du dialogue à la dramaturgie », *Langue française*, n° 45, 1980, pp. 41-49, déclare qu'elle n'est ni l'effet du hasard, ni des règles a priori, ni de la fantaisie. La ponctuation relève d'une volonté délibérée du locuteur et lui permet d'émettre un commentaire réflexif sur son propre discours. Nous nous intéresserons ainsi aux guillemets, aux tirets et parenthèses, aux italiques.

théories collectives du monde[53]. D'un côté, La Dame présente la cosmologie de l'ancienne France où le deuil est une affaire collective ; de l'autre, elle raille ces manifestations coutumières qui, dans la cosmologie d'une société plus moderne, font place à un chagrin peut-être plus sincère dont les signes restent discrets ou du moins une société où l'individu peut dire son chagrin de façon moins codée. Il s'agit bien des règles « dans la société moderne » qui sont revendiquées par Lagarce, ces règles qui laissent place à une montée en puissance de l'individu dans sa sensibilité singulière. Comme il l'avait fait dans d'autres pièces plus satiriques, *Les Serviteurs* sur la relation maître-valet ou *Les Prétendants*, satire féroce du milieu culturel provincial, l'auteur brosse le portrait d'une société bourgeoise sclérosée, derrière la forme caricaturale d'un guide de convenances, pointant avec une ironie ravageuse la famille, l'amour, la mort, la solitude et les valeurs d'une société qu'il rejette, ces apparences que l'on se doit toujours de sauver – société d'apparat pour reprendre une expression que l'on trouve sous la plume de Lagarce pour évoquer la robe de bal rouge de La Seconde[54]. Néanmoins, ces règles, on les distingue dans toutes ses pièces dans les obligations familiales ; nul n'y échappe et à l'heure du retour, il faudra en passer par là :

> Cette obligation, parce que obligation tout de même, cette obligation ennuyeuse de devoir rendre quelques comptes,
> à ton tour,
> légers comptes, oui, mais comptes tout de même et nécessaires, donner quelques explications
> – *les raisons de ta si longue absence* –
> cette peur-là, si infime, minable, minuscule, oui,
> tu n'y couperas pas. Tu ne peux pas l'ignorer. Tu ne l'ignores pas. (*PL*, p. 296)

Dans *Le Pays lointain*, Longue Date retrouve ainsi les procédés stylistiques[55] des *Règles du savoir-vivre…* pour évoquer cette nécessité et ces règles au sein des deux familles – la famille naturelle et la famille choisie constituée par ses amis et amants –

[53] Nous empruntons ces notions à Vincent Descombes, *Proust. Philosophie du roman*, Paris, Minuit, 1987, pp. 180-181. Nous retrouverons ses analyses dans le chapitre suivant.

[54] La Seconde évoque le retour du frère : « le jour où il reviendra, je mettrai ma robe rouge, celle-là que vous toutes détestez, avez toujours détestée, ma robe rouge dans laquelle j'ai l'air vulgaire des filles du samedi soir, je cours et j'enfile ma robe rouge et il me retrouve telle qu'il me quitta.
C'est bien. Il rit. » (*JMM*, p. 235).
La Mère rétorque : « Doit être salement enfouie, enfouie et chiffonnée, la robe rouge d'apparat, si vulgaire » (*JMM*, p. 238).

[55] « Cette obligation, parce que obligation tout de même » fait écho à « malheur parfois, parce que malheur, il ne faut pas rêver » (*RSV*, p. 27) ; « – parce que tout de même, bien de négociations et rien d'autre qu'il fut question – » (*RSV*, p. 40). Les incises « […] la famille imposée, car imposée, je suis désolé », « – il l'avait abandonné enfant, car abandon là encore – » sont calquées sur les nombreuses occurrences de la construction en « car … et rien d'autre » dans les *Règles du savoir-vivre…* : « la répugnance, car répugnance et rien d'autre » (*RSV*, p. 14).

qui se rassemblent autour de Louis, revenu annoncer sa mort prochaine, car « la famille choisie obéit aux mêmes règles que la famille imposée, car imposée, je suis désolé… » (*PL*, p. 285). Pourtant, tout son discours est miné par l'incertitude car « au théâtre il y a *réversion de la modalisation sur le contenu du discours*[56] » et donc le spectateur s'interroge sur l'attitude de Louis qui reste silencieux et semble imperméable autant aux suggestions qu'aux reproches de Longue Date et de ses proches.

Enfin, le discours de La Dame, didactique et prescriptif, présente les principes et les règles du savoir-vivre à travers une succession de « scènes » de la vie bourgeoise, scandée par des formules ritualisées qui attachent à chaque moment de l'existence des impératifs soulignant sa gravité, car de la naissance à la mort, il n'y a pas loin : « Ainsi que cela n'en finit jamais de se passer. / […] » (*RSV*, p. 47). Pourtant, les gloses permanentes de La Dame exhibent toute la charge ironique du discours lagarcien qui s'attaque à la règle et à la loi, caractéristique de l'ironie littéraire, définie par Philippe Hamon, dont la cible principale est la règle, qui, « dévoyée en *régularité* mécanique [par l'ironiste], s'investira avec prédilection en une quadruple thématique[57] » : « la "mécanisation" des rapports sociaux (rituels et routines de la vie quotidienne, rituels mondains, religieux, professionnels, etc. .)[58] », « la "mécanisation" dans le langage[59] », « la "mécanisation" de la pensée[60] », enfin « celle de la machine elle-même, qui implique "la mécanisation" par des horaires et des modes d'emploi, de la gestuaire et du temps des hommes qui la servent[61]. » Pourtant, le discours ironique n'efface en rien le discours sérieux, la force des rituels familiaux et la puissance des rites qui transforment les êtres en héros du quotidien : « Ils sont traités comme les héros du jour car ils le sont[62]. » Voyons comment ces règles familiales apparaissent

[56] Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, *op. cit.*, p. 253.
[57] Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Université, 1996, p. 66.
[58] *Ibid.*, p. 66. Il prend pour exemple l'œuvre de Maupassant, un extrait de « En famille ».
[59] *Ibid.*, p. 67. Il se réfère au chapitre des comices agricoles dans *Madame Bovary*.
[60] *Ibid.*, p. 67. Il cite un passage de Voltaire, *Candide*.
[61] *Ibid.*, p. 67. Il évoque *Les Temps modernes* de Chaplin.
[62] La formule est répétée cinq fois de la naissance à la mort dans *Les Règles du savoir-vivre…*, aux pages 22, 28, 39, 43, avec des développements humoristiques, p. 44 : « La fête est la même que celle des noces d'argent. Mais avec une intimité plus grande, pour ménager les héros du jour, car ils le sont, dont la vie est devenue fragile. On prend garde à ne pas transformer ce jour de fête en jour de deuil. Chacun leur a apporté son présent, jusqu'à l'arrière-petit-fils de deux mois, qui tient une fleur, pour eux, entre ses petits doigts inconscients. » et la variante finale, p. 45 : « Le mort est traité en héros du jour, car il l'est. »

dans les différentes pièces de notre corpus et en tout premier lieu, celle qui est attachée à la naissance et à la filiation.

CHAPITRE II :
DES RÈGLES FAMILIALES

1. La question du nom

> « […] ce jeune homme, Louis et celui-là, de longue date comme nous l'appelons ». (*PL*, p. 329)

La fin du XX^{ème} siècle voit se radicaliser le renouvellement des formes dramatiques avec quelques aspects notables : la promotion du corps et la prédominance d'un théâtre de paroles où s'exhibent[1] les mots… La déstructuration du texte dramatique traditionnel – le conflit interpersonnel dominait encore chez Koltès par exemple, même si la tentation monologale et romanesque étaient déjà présentes – aboutit à une dissolution de la fable ou à sa dissémination dans les différents points de vue narratifs. Tiraillé par le roman et la poésie, le drame renoue avec la forme chorale apte à présenter des processus. L'épicisation du drame – par irruption du « sujet épique » et du récit[2] – conduit à une disparition du personnage théâtral. Jean-Pierre Sarrazac[3] s'interroge sur la mort du personnage annoncée par Denis Guénoun et les résurrections de celui-ci constatées par Robert Abirached. Lagarce s'inscrirait dans ce travail d'évidement du personnage cher à Strindberg ou Pirandello ; Aristote avait certes déjà émis la possibilité d'un personnage sans caractère mais le personnage était toujours agissant. Or, dans le théâtre moderne, le personnage est le plus souvent statique à mesure que la fable disparaît et l'on peut se demander quelles sont les modalités de son identité. Et même, peut-on encore parler d'identité pour le personnage théâtral chez Lagarce ?

---

[1] Voir *supra* note 24, p. 12.

[2] Jean-Pierre Sarrazac et al., *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2005, article Épique / Épicisation, p. 73 : « Épiciser le théâtre, ce n'est donc pas le transformer en épopée ou en roman, ni le rendre purement épique, mais y incorporer des éléments épiques au même degré qu'on y intègre traditionnellement des éléments dramatiques ou lyriques. »

[3] Jean-Pierre Sarrazac, « L'impersonnage. En relisant "La crise du personnage" », *Jouer le monde. La scène et le travail de l'imaginaire (Pour Robert Abirached)*, Jean-Pierre Sarrazac, Denis Guénoun (dir.), *op.cit.*, pp. 41-51.

Première manifestation de cette identité : le nom et donc au théâtre l'apparition dans la *dramatis personae* à la lecture de la pièce ou à la représentation de la pièce, dès les premières répliques d'un échange entre le personnage principal et son confident ou serviteur, ou bien le spectateur devra attendre que se déroule toute l'exposition.

1.1. Socialités

Le nom de personne[4] intéresse tout un chacun : le littérateur fasciné fait fonctionner sa machine à rêver sur les noms propres, le logicien et le linguiste s'interrogent sur sa nature et sa place dans le système de la langue, le philologue en propose une lecture historique et étymologique. Lagarce aborde la question du nom de diverses manières. Dans *Les Règles du savoir-vivre…*, le personnage narrateur est désigné dans la didascalie initiale : « La Dame », didascalie qui, à elle seule, fait passer le texte de La Baronne Staffe vers le genre théâtral. Par cette appellation aux significations multiples et nuancées[5], Lagarce construit, au sens où le définit Julie Sermon, une « figure »[6], plus qu'un personnage, narratrice ou lectrice. On peut penser qu'il fait allusion à l'auteure qu'il parodie tout en se moquant de ses prétentions nobiliaires fantasmées par la narratrice. Cette Dame nous conduit très loin de la réalité de l'auteure : derrière le nom de La Baronne Staffe, on découvre Blanche Soyer[7], qui n'a pas connu la vie mondaine et la vie familiale épanouie qu'elle décrit dans son œuvre. Parallèlement, on n'oublie pas le rôle que lui attribue Lagarce : « La dame lit

[4] Françoise Zonabend, « Le Nom de personne », *L'Homme*, 1980, tome 20 n° 4, Formes de nomination en Europe, pp. 7-23, www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1980_num_20_4_368131

[5] Suzeraine ou châtelaine. Femme de haute naissance. Femme mariée. Épouse. Femme âgée. La reine aux échecs ou personnage éponyme dans le Jeu de dames, https://www.cnrtl.fr/definition/dame

[6] Julie Sermon, *L'Effet-figure : états troublés du personnage contemporain* (Jean-Luc Lagarce, Philippe Minyana, Valère Novarina, Noëlle Renaude), Musique, musicologie et arts de la scène, Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 18 : « la figure désigne une présence théâtrale qui s'invente comme être-là de paroles, irréductible à un modèle référencé. Les figures relèvent d'une ontologie poétique, d'une "logologie" [concept emprunté à Barbara Cassin] : elles ne sont, en dernier lieu, qu'à l'image de la langue qui les traverse. », https://hal.archives-ouvertes.fr/tel-01832413/document

[7] Blanche-Augustine-Angèle Soyer (1843-1911) se cache derrière le pseudonyme aristocratique de La Baronne Staffe. Ce titre de baronne mérite une remarque : certes la révolution a abattu la monarchie, certes l'esprit de la politesse d'Ancien Régime doit être remplacé par un savoir-vivre plus égalitaire au service de la bourgeoisie; il faut bien quand même que celle qu'on appelait « l'éducatrice de la femme moderne » affiche, comme ses autres consœurs, une garantie de son savoir ; et ce qui a été chassé par la porte revient au galop par la fenêtre dans ce titre pseudo nobiliaire qui garantit son savoir, fût-il révolutionnaire ! Autre remarque : derrière ces titres pompeux et féminins se cachaient souvent un homme compilateur de ces usages domestiques, comme le rappelle Paul Reboux dans son ouvrage, *Le nouveau savoir-vivre*, p.142 : « Bien souvent, en effet, la *Comtesse de Mondétour* est un monsieur chauve et à lunettes, de même que la *Tante Ursule* et la *Cousine Jeannette* apparaissent aux regards sous les espèces surprenantes de vieillard à col de celluloïd et à manchettes effrangées. »

ce livre. Elle dit les convenances, les usages, les manières, les règles, les bienséances, l'étiquette, le protocole, les recommandations, le ton et l'ordre. » Lagarce place ainsi la femme au cœur des pratiques rituelles qui sont évoquées à travers la lecture et la nomination, soulignant l'importance des paroles dans l'accomplissement du rite et inscrivant ces pratiques dans la transmission d'une génération à l'autre et dans l'éducation des filles et des garçons.

« Sorte de palais du Facteur Cheval[8] », le texte staffien a fourni à Lagarce un « substrat de théâtralité profonde » et « intériorisée » qui sera incarné par la comédienne jouant le rôle de La Dame, en l'occurrence Mireille Herbstmeyer dans les deux mises en scène fondatrices de la pièce, celle de Lagarce en 1994 et celle de François Berreur en 2000, ou plus récemment Sophie Paul-Mortimer dans la dernière mise en scène de Roger-Daniel Bensky. Julie Sermon, qui à la suite de Jean-Pierre Sarrazac, a travaillé sur le personnage, souligne le rôle fondamental du comédien dans le théâtre contemporain :

> Le personnage ne vient plus alors servir d'écran ou de soutien fictif à l'accomplissement d'un imaginaire : c'est à l'acteur seul, sa capacité à jouer de ce que sa parole invente, que revient la tâche de faire advenir du théâtre. [9]

1.2. Généalogies…

Plutôt que l'identité sociale, Lagarce choisit les liens familiaux.

Dans *J'étais dans ma maison…*, chaque personnage est singularisé dans la constellation familiale et intime ; pas de nom ni de prénom mais une classification par âge qui rappelle la généalogie familiale : La Plus Vieille, La Mère, L'Aînée, La Seconde, La Plus Jeune. Cette dénomination est à sa manière un rite d'agrégation selon Arnold Van Gennep[10] puisque par cette appellation chacune d'elle trouve sa place au sein du groupe. Dans les pièces du corpus, pas de patronyme réservé à l'usage administratif public ou privé, pas de marquage géographique des personnages. Peut-être aussi l'absence de patronyme est-elle à mettre en relation ici avec l'absence du

[8] *Lire un classique*, *op. cit.*, p. 91.
[9] Julie Sermon, *L'Effet-figure*, *op. cit.*, p. 79.
[10] Arnold Van Gennep, *Les rites de passage*, *op. cit.*, pp. 71-72 : « Par la dénomination, l'enfant : 1° est individualisé ; 2° est agrégé à la société, soit à la société générale, et dans ce cas la fête est publique, tout le village y participe, et tel est le cas surtout s'il s'agit d'un garçon et davantage encore si ce garçon est un fils de chef ; soit à une société restreinte, famille dans les deux lignes d'ascendants, ou famille paternelle seule ; ou famille maternelle seule. […] Que le rite de la dénomination de l'enfant soit un rite d'agrégation ceci n'a pas besoin, je crois, d'être démontré tout au long. »

père dans de nombreuses pièces lagarciennes. L'aînée est également désignée par sa fonction publique, « *mademoiselle l'institutrice* » (*JMM*, p. 242), qui implique à la fois respect et distance tout en renforçant le clivage social dans la communauté. Ainsi, la dénomination sert à la fois à classer et à exclure comme l'affirme l'anthropologue Martine Segalen[11] qui s'inscrit dans la lignée du texte fondateur de Claude Lévi-Strauss sur le nom[12].

À cet égard, les personnages de Lagarce utilisent et inversent les procédés de mythification qui président à leur nomination. En effet, en plus de leur place bien définie dans la hiérarchie familiale, ces femmes soulignent en diverses occasions leur dimension emblématique :

> La Seconde. – […] ce que nous n'avons pas entendu, toutes ces années ! Qu'il était mort et qu'il ne reviendrait plus ou qu'il faisait sa vie, refaisait sa vie, à l'autre bout du Monde et n'avait que faire de nous, *les Désespérantes Idiotes*[13], à l'attendre, toutes ces insultes, ce qu'on entendait ! (*JMM*, p. 239)
>
> L'Aînée. – Je me lève alors que le type dort encore, il ronfle comme ronflent les hommes mariés, ceux-là qui savent que l'autre, *la Brave Habituelle*[14], a renoncé. (*JMM*, p. 244)

Les nombreuses dénominations à travers la parole chorale de ces femmes seront abordées ultérieurement.

1.3. Familiarités

L'identification par le prénom est un monopole familial et relève de la sphère de l'intime. Lagarce s'attarde longuement sur l'allocation du prénom.

Tout d'abord dans *Les Règles du savoir-vivre…* (*RSV*, p. 18), en ethnologue, Lagarce aborde le choix du prénom. La Dame explique longuement les modalités

[11] Martine Segalen, « Le Nom caché », *op. cit.*, pp. 75-76 : « La finalité du système d'identification est double : classer, exclure. Repérant chacun au sein du groupe, le mode d'appellation permet de répartir les individus en catégories homogènes autres que celles créées par la richesse ou le statut social. La pratique des surnoms est à cet égard essentielle : attribué démocratiquement à tous quelle que soit leur place dans la hiérarchie locale, le surnom met propriétaires, fermiers et journaliers sur un pied d'égalité. Mais ce système de repérage a aussi fonction d'exclusion : il rejette immédiatement hors du groupe l'étranger qui ne le comprend pas. On répugne d'ailleurs à dévoiler l'identité officieuse, beaucoup plus signifiante que l'identité officielle, car elle met à nu la part la plus intime de la personnalité. En explicitant son contenu devant l'étranger, en le révélant à qui ne doit pas le connaître, on redoute de perdre quelque peu les qualités qui y sont attachées. Le prénom et le nom de l'état civil, eux, ne disent rien sur un individu : ils nomment, mais ne qualifient ni ne jugent. »

[12] Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, 1962, Plon, Paris. Voir *infra*, note 55, p. 62.

[13] Nous soulignons.

[14] Nous soulignons.

d'attribution du nom de baptême et suggère, non sans ironie, des exemples à ceux qui seraient à court d'imagination. Elle évoque les règles de dénomination pour le choix du prénom par les parrains ou les parents :

> Les prénoms ne doivent pas être choisis en dehors de ceux que la loi permet d'employer, ce qui limite l'ampleur de l'embarras mais les personnes, il en est, les personnes dépourvues d'imagination n'ont qu'à consulter le calendrier, et pallier ainsi habilement le vide qui les habite.

Si « l'ampleur de l'embarras » peut être ironique, « les personnes dépourvues d'imagination » euphémistique, la chute de la phrase est phoniquement stridente par les assonances en [i] et brutalement méchante car la méchanceté est un moyen de survie dans cette société[15]. Lagarce en profite pour insérer un passage comique sur ces prénoms choisis dans l'almanach et parallèlement, il livre dans ce passage une réflexion sur la coloration psychique particulière associée à chaque prénom : réminiscences culturelles, références originelles, théologiques ou séculières, sens vécu qui ressort de l'usage populaire. Par-delà le brouillage énonciatif – « vous », « on », « elle » (la mère de l'enfant), « je » –, La Dame réfère à la science des almanachs :

> Si vous voulez, parrain ou marraine – mais on veut bien se souvenir que le parrain s'est déjà, sournoisement, déchargé du choix du prénom sur la mère de l'enfant –
> si vous voulez, parrain, marraine pousser plus avant la complexité du choix et établir relation entre le prénom choisi et quelques notions d'ordre général, rappelez-vous que, par exemple, Georges signifie « travailleur de la terre » ;
> Victor : « vainqueur » ; Maximilien : « le plus grand » ; Philippe : « qui aime les chevaux » ; Bernard : « chasseur d'ours » ; Louis : « qui s'y connaît en hommes » ; Maurice : « le fils du Maure » ; Gustave : « sur qui Dieu s'appuie » ; Sophie : « pleine de sagesse » ; Marguerite : « perle » ; Lucie : « la lumière » ; et Thérèse, j'arrête là, Thérèse : « qui sait dompter les bêtes féroces ». (*RSV*, pp. 18-19)

Ce qui surprend d'abord le lecteur, c'est la signification que la narratrice attribue à Louis : « qui s'y connaît en hommes », en opposition avec l'étymologie et les significations qu'on attribue en général à ce prénom, sur lesquelles nous reviendrons. Surprise aussi suscitée par la liste des propositions, que ce soit fille ou garçon, qui est source de comique mais qui interroge le chercheur sur la genèse de ce passage intégralement ajouté par Lagarce à l'hypotexte staffien :

> Pour un garçon, quelques propositions amusantes :

[15] Olivier Py, dans la Préface déjà citée évoque l'humour et la méchanceté chez Lagarce comme deux outils existentiels : « "Sa méchanceté'' est hygiénique et lui permet de se préserver des corruptions de la sentimentalité. », p. 12.

> Théopempte, Prisque, Canut, Tépesphore, Hygen, Tigre, Michée, Poppon, Remide, Sénateur, Austruclin, Coluberne, Verecond, Carpophore, Pelée, Secondule, Carpe, Acydin, Gériberne, Satyre, Ajute, Cyr, Avauque, Outrille, Métrophane, Hésyque, Syndulphe, Scrufaire, Euprépice, Eutichien, Vérule, Ours, Amateur, Curcodème, par exemple,
>
> Et pour une fille :
>
> Synclétite, Monorate, Claphyre, Faine, Faticune, Macrine, Prisque, Wéréburge, Rictude, Pode, Potamienne, Symphorose, Primitive, Grinconie, Grotide, Ghélidoine,
>
> Brictule, Folioule, Milburge, Hérénie, Nymphodore, Quartille, Burgondofore, Godeberte, Engratie, Persévérane, Mutiole, Myrope, Syngoulène, Scrybiolle, Matrone, Aphiodise ou Cascentienne. (*RSV*, pp. 19-20)

La recherche nous conduit sur les traces d'un hebdomadaire suisse : *Le Conteur Vaudois* paru de 1862 à 1934 puis de 1947 à 1968 sous l'appellation *Le Nouveau Vaudois*. Lagarce, auteur provincial, y aurait donc puisé la signification du prénom Louis[16]. Cependant, la liste[17] des prénoms insolites développée dans *Les Règles du savoir-vivre…* (*RSV*, p. 18) a intégralement été empruntée à un autre manuel existant, celui de Paul Reboux, *Le Nouveau savoir-vivre,* publié en 1930, chez Flammarion que Lagarce, fervent lecteur, a sans doute rencontré dans son travail d'écriture. Curiosité qui nous conduit à nous interroger sur l'hypotexte possible à l'œuvre de Reboux. Recherche qui nous renvoie à un chapitre intitulé « Noms de baptême », extrait de *Carnet d'un mondain : gazette parisienne, anecdotique et curieuse*[18], qui présente l'article d'une Baronne dont le pseudonyme est L'Etincelle, article copié en partie par le Conteur Vaudois sur la signification des prénoms à la fin du dix-neuvième siècle mais qui ne contient en aucun cas la fameuse liste « des noms de saints et de saintes parfaitement authentiques » évoquée par Reboux après consultation de « l'Almanach des noms de baptême »[19].

---

[16]Article : *Pourquoi on s'appelle ainsi*, https://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=cov-001:1907:45::935#937, https://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=cov-001:1907:45#935

[17] Liste retrouvée sur un site militant pour « l'obliquité de l'écliptique » qui s'appelle Zorgland, liste empruntée à l'œuvre de Paul Reboux, *Le nouveau savoir-vivre*, publiée en 1930, écrivain connu pour ses pastiches littéraires et ses œuvres comme *Savoir-manger, Savoir-écrire, Savoir-causer, Savoir-aimer* ainsi que l'art de recevoir que l'on retrouve dans un *Petit traité à l'usage des maîtresses de maison* 1932, http://www.3caps.fr/Zorgland/Choix_de_prenoms.html

[18] *Carnet d'un mondain : gazette parisienne, anecdotique et curieuse*, par Étincelle, (Henriette Marie Adelaïde Biard d'Aunet, baronne Double, 1848-1897). Éditeur : (Paris). Date d'édition : 1881-1882. Contributeur et illustrateur : Ferdinandus, Alexandre (1850-1888).
https://archive.org/details/carnetdunmondai01tigoog/page/n57/mode/2up
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205993s/f42.item
pp. 37-43 : « Toujours parmi les noms Goths, on classe : Albert : Noble race ; Raymond : Bouche pure ; Edmond : Bouche noble ; Édouard : Noble garde ; Louis, Klodewig, illustre nom si souvent donné aux rois, dérive du Franc et signifie : Qui se connaît en hommes ».

[19] Paul Reboux, *Le nouveau savoir-vivre, op. cit.*, p. 96.

Alain Montandon, qui a étudié les manuels de savoir-vivre, a cité, pour développer son propos, dans un article, Paul Reboux :

> Le modèle proposé est généralement celui de la classe supérieure, et il est amusant de voir combien d'auteurs sont de vraies ou fausses comtesses ou duchesses qui dispensent ce précieux savoir, gage d'intégration et de réussite sociale. « On en arrive à se demander si ces traités de savoir-vivre, au lieu d'être rédigés par des dames dont les noms ronflants se lisent sur la couverture, n'ont pas eu pour auteurs quelques-uns de ces vieux compilateurs aux ongles noirs, assidus de la Bibliothèque Nationale. Bien souvent, en effet, la Comtesse de Mondétour est un monsieur chauve et à lunettes, de même que la Tante Ursule et la Cousine Jeannette apparaissent aux regards sous les espèces surprenantes de vieillard à col de celluloïd et à manchettes effrangées. C'est pourquoi je me sens fort à l'aise pour attaquer les règles qu'on observe parce qu'on les a lues dans ces bouquins-là » (Paul Reboux, *Pour balayer les vieux usages, voici... le Nouveau Savoir-Vivre ou l'Art de rédiger les lettres difficiles : lettres d'affaires, de politesse, de refus ou d'amour*, Paris, Flammarion, 1930, pp. 142-143). Mais il n'empêche que ces règles sont d'une part observées et que d'autre part elles sont une représentation d'un imaginaire collectif bien réel. [20]

Par-delà le jeu des pseudonymes utilisés par les auteurs de manuels de savoir-vivre, qui varient selon les époques et les destinataires affichés ou non, tous s'interrogent sur ces règles qui découlent de rites anciens ou récents, révélateurs de la société qui les institue. Paul Reboux dans sa conclusion rappelle que :

> Les faiseurs de traités de Savoir-Vivre, les baronnes de l'étiquette, s'ingénient, pour paraître renseignés sur ce qu'ils professent, à compliquer la vie mondaine à l'extrême, à hérisser de difficultés chacune des circonstances où nous risquons de nous trouver.
> Accepter leurs leçons, mais avec scepticisme[21].

En effet, même si leur rôle est discutable, ces ouvrages témoignent de l'existence d'un système de civilités, de rituels et de règles qui se sont démocratisés aux différentes couches de la société du dix-neuvième siècle, époque où le terme de savoir-vivre apparaît dans les titres de ces manuels « tout empreint[s] de l'*habitus* historique et idéologique du XIXème siècle[22] », qui perdurent jusqu'au vingtième siècle, terme de savoir-vivre dont Lagarce s'empare dans une réécriture littéraire et parodique mais aussi caractéristique de son approche de la vie et de la mort, comme nous le verrons dans notre deuxième partie, car savoir vivre, c'est aussi savoir mourir. Nul doute que

[20] Alain Montandon, « Le nouveau savoir-vivre. En guise d'introduction. », *op. cit.*, p. 8.
[21] Paul Reboux, *Le nouveau savoir-vivre*, *op. cit.*, pp. 274-275.
[22] Sylvie Freyermuth, Jean-François Bonnot P., « Les manuels d'éducation des filles "sages" au XIX^{ème} siècle : sémiologie de quelques ouvrages », dans Nicolas Brucker, 2007, *Le livre de sagesse. Supports, médiations, usages*, pp. 255-269, Bern, Peter Lang. Article consultable en ligne : https://orbilu.uni.lu/bitstream/10993/1120/1/Manuels_d%27%c3%a9ducation.pdf

Lagarce ne s'amuse de la distance ethnographique créée par l'incorporation de cette liste de prénoms aussi incongrue qu'imprononçable. D'autant plus que la nomination est une affaire familiale sérieuse.

1.4. Règles onomastiques

Ce choix du prénom est particulièrement intéressant quand on travaille sur *Juste la fin du monde* puisque le personnage principal s'appelle Louis et que de nombreuses justifications sur l'attribution du prénom Louis à l'enfant d'Antoine et de Catherine sont données par cette dernière. D'ailleurs, c'est Louis qui lui-même évoque cette similitude : « il s'appelle comme moi ». Cela nous renvoie à l'attribution traditionnelle du prénom dans notre société par le parrain ou la marraine jusqu'au milieu du XX^{ème} siècle[23]. Sauf que Catherine rappelle également que c'est le prénom du père et développe longuement par un argumentaire précis le choix de ce prénom (*JFM*, pp. 216-218).

> Louis. – Je ne sais pas pourquoi il a dit ça,
> je n'ai pas compris,
> pourquoi est-ce que tu as dit ça ?
> c'est méchant, pas méchant, non, c'est déplaisant.
> Cela ne m'ennuie pas du tout, tout ça, mes filleuls, neveux, mes neveux, ce ne sont pas mes filleuls, mes neveux, nièces, ma nièce, ça m'intéresse.
> Il y a aussi un petit garçon, il s'appelle comme moi.
> Louis ? (*JFM*, p. 214)
> Catherine. – Oui. Pardon. Ce que je disais,
> il s'appelle comme vous, mais, à vrai dire... […]
> Ce que je dis, il porte avant tout,
> c'est plutôt là l'origine
> – je raconte –
> il porte avant tout le prénom de votre père et fatalement, par déduction...
> Antoine. – Les rois de France. (*JFM*, pp. 215-216)

Comme on le voit, c'est le deuxième sujet de discorde familiale après celui de la présentation de Catherine à Louis. On voit comment procède la transmission du nom de baptême par héritage[24] et l'évolution du choix du parrain dans notre société : c'est

[23] On peut se référer aux articles de l'ethnologue Agnès Fine : « L'héritage du nom de baptême », dans *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 42^{e} année, n° 4, 1987. pp. 853-877, www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1987_num_42_4_283422 ou bien : « Transmission des prénoms et parenté en Pays de Sault, 1740-1940 » dans *Le Prénom. Mode et histoire. Entretiens de Malher*, textes rassemblés par Jacques Dupâquier, Alain Bideau, Marie-Elizabeth Ducreux, EHESS, pp.109-125, 1984. ffhal-01513009f

[24] On peut retrouver ces éléments de recherche dans l'article d'Agnès Fine, « L'héritage du nom de baptême » et dans son ouvrage majeur, *Parrains, marraines. La parenté spirituelle en Europe*, Paris, Fayard, 1994. Voir *infra*, note 57, p. 63.

d'abord le grand-père paternel qui est parrain du premier garçon de la famille et qui va lui attribuer son prénom. Cette homonymie relie l'ancêtre à son petit-fils, par le fils aîné, sur qui repose l'avenir de la maison. L'oncle consanguin peut également assumer cette fonction de « nommer au baptême[25] » l'enfant et de lui transmettre son propre prénom ou de lui en choisir un. Pratique qui a disparu au XX^{ème} siècle comme le note La Dame dans *Les Règles du savoir-vivre…*[26]

Dans *Juste la fin du monde*, Lagarce est au plus près des rites d'allocation rappelés par Françoise Zonabend : le prénom est « un emblème d'appartenance, un blason de reconnaissance[27] » et le donateur délivre un message d'ordre familial ou social. Lorsque Catherine corrige Louis, elle rattache son enfant à son grand-père et le destine à accomplir son destin de futur chef de lignée[28]. D'une certaine façon, c'est pour Antoine montrer qu'il a pris la place du père.

> 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, […] une idée à laquelle il tenait [...] (*JFM*, p. 216)
> Dans ma famille, il y a le même genre de traditions, c'est peut-être moins suivi, […]
> alors
> le prénom des parents ou du père du père de l'enfant mâle
> le premier garçon, toutes ces histoires. [...]
> Je pense aussi que cela fait plaisir à votre mère. (*JFM*, p. 217)
> Louis. – Et là, pour ce petit garçon, comment est-ce que vous avez dit ?
> « L'héritier mâle »[29] ? (*JFM*, p. 218)

Néanmoins, Antoine souligne, pour montrer sa soumission aux traditions familiales, que Louis « reste[s] l'aîné, aucun doute là-dessus » (*JFM*, p. 217). La question de la transmission du nom entre dans les justifications et nous rappelle que la

[25] Ainsi, un enfant est « tenu et nommé » par son parrain sur les fonts baptismaux. Cf. Pierre-Yves Quemener, « Le Parrainage, rouage essentiel des processus de prénomination », *Kaier Ar Poher*, n° 41, Juin 2013, Acte de baptême de Jean Le Bras, La Trinité Langonnet, 31 janvier 1661 : *« Le dernier jour de janvier en l'an mil six cent soixante et un a esté baptisé par moy soussignant curé de la Trinité Jan fils légitime et naturel de Jan le Bras et Louise Derval et* a esté tenu et nomé par *Jan le Bras l'esné et Marie Derval en foy de quoy je signe. ».*

[26] *Les Règles du savoir-vivre…*, p. 18 : « Si vous voulez, parrain ou marraine – mais on veut bien se souvenir que le parrain s'est déjà, sournoisement, déchargé du choix du prénom sur la mère de l'enfant – […]. »

[27] Françoise Zonabend, « Le nom de personne », *op. cit.*, p. 12.

[28] « Donner à un nouveau-né le prénom d'un parent, ce n'est pas seulement accomplir un acte de piété filiale, c'est prédestiner l'enfant à perpétuer son aïeul éponyme et, au-delà, prolonger une lignée. », *ibid.*, p. 13. Comme le dit Agnès Fine, dans « L'héritage du nom de baptême », *op. cit.*, c'est faire revivre l'aïeul défunt. Nous aborderons cette question du « nom refait » dans notre deuxième partie, chapitre III.

[29] L'héritier mâle est également évoqué simplement ou ironiquement par La Seconde dans *J'étais dans ma maison…*, p. 239, et par reprise dans Le *Pays lointain*.

dénomination est également un marqueur familial qui a pour fonction d'inscrire l'enfant dans la lignée. Lagarce, à travers les propos allusifs de Catherine, évoque l'absence de descendance et indirectement l'homosexualité de Louis.

> Antoine dit que vous n'en aurez pas
> Il était logique […]
> que nous l'appelions Louis. (*JFM*, p. 217)

Dans *Le Pays lointain*, Catherine s'empêtre dans ses longs justificatifs, voire insiste lourdement sur l'absence de descendance : « *mais puisque vous n'avez pas d'enfant* […] et puisque Antoine dit que vous n'en aurez pas » ; et surtout d'« héritier mâle » : « puisque vous n'aurez pas de fils […] juste des fils dont il est question » (*PL*, p. 353). Enfin, Louis est un prénom emblématique aux significations multiples dans l'œuvre : c'est à la fois le meilleur ami d'enfance de Lagarce comme le rapporte son *Journal*[30], L'Ami qui devient fou qui est évoqué dans *Le Pays Lointain* ; par association sonore, c'est « lui »[31], l'autre qui demeure étranger ou observateur ; et enfin, c'est aussi l'enfant-roi : « fatalement, par déduction » comme le dit Antoine « les rois de France » (*JFM*, p. 216).

Par ailleurs, dans *Juste la fin du monde*, la *dramatis personae* révèle une liste de prénoms courants, caractéristiques du personnel théâtral des pièces de Lagarce : « Suzanne*, sa sœur* » ; « Antoine, *leur frère* » ; « Catherine, *femme d'Antoine* » (*JFM*, p. 206). Les modèles explicatifs quant au choix d'un prénom[32] par influence traditionnelle ou positionnelle, que ce soit reproduction ou distinction sociale, peuvent être associés à deux hypothèses causales : celle du phénomène de mode et celle d'un modèle rationnel. Ainsi, quelques pistes de réflexion sont suscitées par les prénoms choisis par Lagarce pour son répertoire : « Antoine » qui étymologiquement signifie « inestimable » est un prénom qui a été porté par une vingtaine de saints, peu attribué mis à part aux XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles, en vogue dans les années 1990. « Suzanne » est un prénom apparu aux premiers siècles de la

[30] *Journal I*, p. 19.

[31] Béatrice Jongy, « L'effrayant silence des espaces infinis : Jon Fosse (*Le fils*) et Jean-Luc Lagarce (*Juste la fin du monde*) », *Personnage de théâtre et espace ludique*, éd. par Georges Zaragoza et Didier Souiller, Dijon, Le Murmure, 2014 : « Le théâtre contemporain voit ainsi se produire sur scène des personnages déshumanisés proches de la marionnette. Ils sont en effet privés d'identité, ce qui explique ici les noms donnés au fils prodigue : Le Fils chez Jon Fosse et Louis dont les sonorités évoquent le pronom "lui" ».

[32] Jean-Michel Berthelot, « Le choix du prénom. Des régularités statistiques aux mécanismes cognitifs », *Revue européenne des sciences sociales*, XLII- 129 | 2004, http://journals.openedition.org/ress/354

chrétienté et devenu un prénom classique dans la plupart des pays occidentaux. Prénom en vogue au XX^{ème} siècle, aux résonances littéraires et bibliques[33]. Catherine, prénom féminin d'origine grecque, associé au mot *katharos* qui signifie « pur », doit ses lettres de noblesse à Catherine de Médicis, reine de France. Prénom en vogue dans les années 1960, mais unique dans le répertoire lagarcien… Peut-être a-t-il été inspiré par le feuilleton des amours d'Othon de Grandson avec Catherine de Belp que Lagarce a pu découvrir dans Le Conteur Vaudois du samedi 1er juin 1907[34] ou par Sainte-Catherine dont la fête est associée à diverses célébrations populaires, en particulier celles des jeunes filles à marier « atteinte[s] par la limite d'âge » de vingt-cinq ans, pour reprendre une expression lagarcienne prononcée par La Seconde (*JMM*, p. 267).

En ce qui concerne la nomination, on note également, dans *Le Pays lointain*, la reprise des mêmes personnages et donc des prénoms et l'apparition des surnoms et des dénominations spécifiques qui caractérisent cette pièce. Tout d'abord, Louis, Antoine, Suzanne, Catherine sont repris à *Juste la fin du monde* avec un nouveau personnage Hélène[35], qui s'inscrit dans la tradition mythologique et mythique, prénom déjà utilisé par Lagarce dans d'autres pièces. Cette récurrence des prénoms montre à la fois le goût de Lagarce pour l'intertextualité, la réécriture et l'ironie. Il puise par exemple dans son propre répertoire pour Antoine et Hélène[36], tout en s'inscrivant pour le choix des prénoms dans la tradition bourgeoise qui affectionne les prénoms aristocratiques sur le mode de la dérision[37], aussi bien que dans la tradition populaire paysanne de la France.

---

[33] Le prénom de Suzanne fait référence à l'épisode biblique et iconographique de « Suzanne et les vieillards » ou « Suzanne au bain », dont la scène où M. Jo demande à voir Suzanne nue sous la douche constitue une réécriture dans *Un barrage contre le Pacifique*, de Marguerite Duras. On peut penser aussi au roman de Giraudoux, *Suzanne et le Pacifique*, réécriture du mythe de Robinson qui fait l'apologie de la nature et de la vie sauvage.

[34] Vie mémorable et mort funeste de Messire Othon de Grandson, https://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=cov-001:1907:45::935#937

[35] Julie Sermon consacre un long développement (pp. 135-139) au prénom Hélène : « Au croisement mémorial de la littérature en général (Homère, Ronsard) et des mythes plus proprement lagarciens (les leitmotive de l'abandon, des retrouvailles, du temps passé), Hélène apparaîtrait comme l'incarnation emblématique de l'élan romanesque (que l'on peut supposer en partie autobiographique) qui travaille, traverse et sous-tend le théâtre de J-L. », *L'Effet-figure*, *op. cit.*, p. 139.

[36] *Derniers Remords avant l'oubli* commence par une scène d'exposition et de présentation classique des personnages, *Théâtre Complet*, III, pp. 11-12.

[37] *JFM*, p. 216. Qu'il soit traditionnel, rationnel ou à la mode, le prénom Louis est en vogue à cette époque comme le souligne Guy Desplanques dans son article « Les enfants de Michel et Martine Dupont s'appellent Nicolas et Céline », dans *Économie et Statistique*, n° 184, janvier 1986 : « En un siècle, plusieurs prénoms ont eu la vedette, tant pour le sexe masculin que pour le sexe féminin (graphique I).

Par ailleurs, « La Mère », évoquée par le lien familial dans *Juste la fin du monde* (*JFM*, p. 206) « *mère de Louis, Antoine et Suzanne* » est simplement nommée dans *Le Pays lointain* (*PL*, p. 277), inscrite dans ses fonctions maternelles traditionnelles que nous étudierons dans le chapitre suivant.

Enfin, après le nom de famille ou patronyme et le prénom, le surnom ou sobriquet complète l'approche du code onomastique[38]. Ce dernier, également appelé « nom d'à côté[39] » est utilisé dans la dernière pièce, *Le Pays lointain*, pour désigner tous les nouveaux personnages, ceux qui n'apparaissaient pas dans *Juste la fin du monde*. Comme le souligne Françoise Zonabend, « le sobriquet est un nom caché à l'étranger ; il n'est d'usage courant qu'entre membres de la communauté[40] ». Ainsi, ces « noms d'à côté » concernent les membres de la « famille choisie[41] » (*PL*, p. 282), « la Famille qu'on voulut se choisir, la famille secrète, l'Autre Famille, celle-là qui parfois ne sait même pas qu'on se la construisit sans bruit » (*PL*, p. 282). Hélène en raconte la constitution :

> Jamais on n'en parle.
> Souvent j'ai pensé ça, vous et moi, peu à peu, nous nous sommes rencontrés […] 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, nous nous sommes unis les uns aux autres et sans le savoir, nous nous sommes choisis et sans le savoir encore,[…]

À la fin du XIX[ème] siècle, c'est Louis qui prédomine chez les garçons : environ un garçon sur seize, entre 1890 et 1894, reçoit ce prénom comme premier prénom. Pierre vient ensuite. Dans les années qui suivent, jusqu'en 1910 environ, Louis reste le prénom masculin le plus souvent donné. », https://www.persee.fr/doc/estat_0336-1454_1986_num_184_1_2421

[38] Françoise Zonabend, « Jeux de noms. Les noms de personne à Minot », dans *Études rurales*, n° 74, 1979, pp. 51-85.

[39] *Ibid.*, p. 67.

[40] *Ibid.*, p. 68. Elle rappelle que ces noms cachés ne leur ont été dévoilés qu'après de longs mois passés dans le village de Minot.

[41] Nous retrouvons l'utilisation de cette expression sous la plume de Didier Lestrade, *Act Up. Une histoire*, Denoël, 2000, nouvelle édition 2017, p. 65 : « La famille choisie / Act Up Paris doit être le seul Act up au monde qui ait effectivement écrit des articles internes sur la "famille choisie". Tout le monde sait que, pour les séropositifs et les malades qui s'investissent dans des associations, leur nouvel entourage devient une deuxième famille. Comme un groupe de gens qu'on choisirait et qui serait plus à même de comprendre les problèmes liés à la vie avec la séropositivité, elle permet souvent de remplacer la famille naturelle. Au début, cette idée était assez abstraite, presque conceptuelle. Nous avions envie de créer un nouvel entourage, de tisser un nouveau lien entre des personnes, de mettre en place un nouveau réseau. Finalement, Act Up a été la première association à parler de communauté sida parce que nous étions le reflet d'un cosmos amical, dans lequel on trouverait soit des amants, soit des amis solides. Le lien affectif qui, au fil des ans, a uni les militants s'est développé au cours des actions menées en commun, ou du travail en groupe. »

> nous avons construit d'une certaine manière une famille, celle-là qui est parfaitement la nôtre, là, aujourd'hui, cette sorte de famille que nous formons. (*PL*, pp. 283-284)

Comme on le voit à travers ses paroles, à l'inverse du prénom qui est du côté de « la famille imposée », « la Famille, encore, celle-là dont on hérita ou qui hérita de vous » (*PL*, p. 281), le sobriquet est créé par le groupe social et rassemble la communauté, ici « la Famille secrète ». Longue Date incarne l'ami inséparable[42], – « ami, juste cela, ami de l'autre, Louis ? » (*PL*, p. 281), s'interroge Le Guerrier, tous les guerriers –, donc celui qui accompagne Louis jusqu'à la mort. Deux amis donc « inséparables, et sans autre place pourtant pour qui que ce puisse être d'autre », si ce n'est Hélène, qui va tenir son rang. On voit comment « l'attribution du surnom manifeste un des ressorts de la pensée populaire qui fait un constant va-et-vient entre le matériel et le symbolique, et inscrit la parole dans le concret[43]. » Le sobriquet rejoint alors les surnoms affectueux qu'on attribue en cachette dans l'intimité familiale – « la rieuse qu'on préféra, *la Préférée*, on l'appelle – on lui dit cela en secret, comme on verra – » (*PL*, p. 287), amicale ou amoureuse – « Une nuit, en secret, je le lui ai dit. Je lui ai dit : "Tu es mon préféré…" ». Par ailleurs, Françoise Zonabend souligne comment le surnom entre dans le processus de remémoration, processus semblable à celui qui a été enclenché par le retour de Louis au « pays lointain » :

> Plus que le prénom ou le patronyme, le sobriquet qui évoque soit un comportement physique ou moral particulier, soit un événement singulier de la vie de l'individu, déclenche un véritable processus de remémoration. À son souvenir, l'évocation des familles ou des individus devient plus riche, plus fournie en anecdotes, plus proche de la vie. À son énoncé, reviennent en mémoire les comportements des individus, les habitudes bizarres des familles, et l'histoire des rapports sociaux prend un tour plus vif, une allure souvent humoristique. Le sobriquet apparaît d'abord comme un moyen mnémotechnique et comme un véritable langage du groupe[44].

Dans sa pièce testamentaire, Lagarce varie ces dénominations. Il emploie donc des surnoms comme « Longue Date » qui peut évoquer l'ami de longue date[45] – dans

[42] Hélène : « Lorsque je suis entrée dans la vie de celui-là, ils étaient ensemble, inséparables et je ne pouvais pas l'ignorer, je n'en avais pas le droit. *Je fais avec*.
Il reste là, l'ami de longue date, son nom, il reste là, il surveille et protège. On verra qu'il tente et réussit souvent d'empêcher l'histoire de glisser vers le drame. » *Le Pays lointain*, p. 292.
[43] Martine Segalen, « Le Nom caché », *op. cit.*, p. 73.
[44] Françoise Zonabend, *Jeux de noms, op. cit.*, p. 68.
[45] Huit occurrences de cette expression dans *Le Pays lointain* explicitent la création du sobriquet et la fonction protectrice du personnage : « Et son autre famille, celle-là qu'il s'est choisie, l'Ami de Longue Date à ses côtés, qui le protège du chagrin, et le protégeait de moi, de fait – est-ce que je ne serai pas,

une approche autobiographique, François Berreur, possible – et qui inscrit le personnage dans la légende. Il utilise aussi une autre catégorie d'étiquette : « L'Amant, mort déjà » qui désigne celui qui revient auprès de Louis pour en être le rhapsode[46] et raconter son histoire, « histoire d'un jeune homme, d'un jeune homme jeune encore, histoire d'un homme jeune à l'heure de mourir » (*PL*, p. 281), et qui va donner des nouvelles du fils à un autre personnage comme lui, « Le Père, mort déjà », personnage du père absent des dernières pièces et même retranché de *Nous, les héros* dans la deuxième version sous-titrée *(version sans le père)*. À travers ces dernières désignations, Lagarce propose dans cette *dramatis personae* une abolition des frontières entre les vivants et les morts sur laquelle nous nous interrogerons ultérieurement. Outre les personnages de la pièce, de nombreuses périphrases, qui désignent tous ceux qui ont approché Louis au cours de sa vie, se rattachent à l'attribution d'un sobriquet et participent à ce « processus de remémoration[47] » qui soude le groupe qui l'utilise par la complicité qu'il implique. Des évocations rapides campent des personnages pittoresques :

> Le Petit Garçon brun, celui-là toujours de mauvaise humeur, surnommé ainsi, de fait, le Petit-Brun-Toujours-de-Mauvaise-Humeur. L'année dernière soudain, te saute dessus et t'entraîne et tu n'en reviens pas et tu l'envoies paître, devait se décider plus tôt, ce que tu lui reproches et ensuite tu regrettes et depuis, mais avec motif désormais, il te fait toujours une méchante tête et ne te salue pas, jamais. C'est dommage. (*PL*, p. 318)
>
> Celui-là, Homme-Sage-à-la-Moustache, toujours ainsi que tu l'appelais et à qui tu vins dire au revoir le dernier soir avant ton départ de cette station balnéaire un peu ridicule où tu avais cru bon de venir passer tes vacances. (*PL*, p. 322)

L'exemple le plus probant est celui qu'ils appellent L'Ami qui devient fou, celui que Lagarce évoque dans son *Journal* : « Avant Dominique, mon meilleur ami dans la

---

au bout du compte, le plus grand de ses chagrins ? – l'Ami de Longue Date, si sage et si sérieux et qui jamais n'intervient, et, comment est-ce qu'elle a dit, au début ? …
Hélène. – … et qui tente et réussit souvent d'empêcher l'histoire de glisser vers le drame.
L'Amant, mort déjà. – Voilà… *qui jamais n'intervient et tente et réussit souvent d'empêcher l'histoire…* Bon… L'Ami de Longue Date et près de lui, toute sa famille choisie, la Femme de l'Ami de Longue Date, Hélène, le protégeant à son tour, et ainsi de suite, toute la multitude que je pris comme famille aussi puisque je n'en avais plus… C'était avec lui que j'étais. C'était avec eux que j'étais », *Le Pays lointain*, p. 357. Voir également pages 292, 328, 329 avec une reprise du surnom : « Louis et celui-là, de longue date comme nous l'appelons. »

[46] Notion empruntée à Jean-Pierre Sarrazac qui voit le drame moderne sous la forme rhapsodique qui opère une hybridation formelle entre les genres lyriques, épiques, dramatiques et fait entendre la voix du rhapsode sous la forme d'un chœur, d'un prologue, d'un metteur en scène, avatar hétéronyme de l'auteur qui commente ou raconte l'action, qui met en pièces et recoud selon l'étymologie du mot grec ancien *rhaptein* qui signifie « coudre ».

[47] Voir *supra*, note 44, p. 58.

vie, en dehors des Éclaireurs et du catéchisme s'appelait Louis. […] Je l'ai revu, c'était un dimanche après-midi, sur la route forestière, j'étais déjà malade et lui fou, on était bien[48]. » Le fragment 29 des pages 330 à 334, lui est consacré, les fragments 30, 31, 32, 33 poursuivent son histoire jusqu'à la page 339 (cf. présentation tabulaire de la pièce, p. 411). Un Garçon, tous les garçons résume tout d'abord son histoire (*PL*, p. 330), initie l'évocation de celui qu'il va incarner parmi tous les rôles qu'il doit jouer : « L'Ami qui devient fou. » (*PL*, p. 330) ; Le Guerrier, tous les guerriers lui associe un lieu qui symbolise à la fois le départ et l'errance, lieu de l'initiation masculine et du rite de passage : « Sur la route dans la forêt ? » et qui signifie pour lui l'abandon : « Lorsqu'ils sont là tous sur la route dans la forêt, à l'autre bout du monde, je suis tout seul, abandonné, endormi, et ignorant tout de vos vies. » (*PL*, p. 330). L'Ami qui devient fou se présente comme un ami d'enfance qui s'est éloigné puis revenu au pays lointain : « J'étais votre ami. Est-ce que vous vous souvenez de moi ? Nous étions amis, j'ai le souvenir de ça, lorsque nous étions enfants, nous étions amis, vous ne vous souvenez pas, c'est drôle, j'imaginais que jamais vous n'auriez pu ne pas vous souvenir… ». La Mère confirme l'histoire de L'Ami qui devient fou : « […] il est devenu fou, doucement, et dans l'incapacité aujourd'hui d'être seul, de se sortir seul des difficultés de la vie, d'y faire face, cette manière-là qu'ont les gens de parler. » (*PL*, p. 333) et Louis finit par se souvenir : « On se retrouve. » (*PL*, p. 330) ; « On se rencontre, je me promène, je suis avec ma mère, il se promène, il est avec ses parents […] et soudain je me le rappelle, comme il fut toujours. Je le revois. » (*PL*, p. 332) ; « Je me souviens. On jouait dans ce coin-là. » (*PL*, p. 334)[49]. Les points communs avec Louis sont nombreux : il a voyagé et fait le tour du Monde mais la peur de s'être égaré et la nécessité de retrouver celui qu'il aimait l'a fait rebrousser chemin : « J'étais loin d'ici, j'avais tellement voyagé que je m'étais trop éloigné pour revenir si facilement, j'étais loin d'ici et il me semblait que je ne pouvais plus bouger, que j'étais comme un homme paralysé, […] j'avais tellement peur, tu ne peux pas imaginer, j'avais tellement peur, tu imaginerais, je raconterais si bien, tu imaginerais, tu deviendrais aussitôt mon ami à nouveau, tu ne me laisserais pas. » (*PL*, pp. 333-334). Cette peur est aussi au cœur de l'histoire de Louis.

[48] *Journal I*, pp. 19-20.
[49] La source autobiographique de cette promenade se trouve dans *Journal, II*, pp. 71-72.

A l'inverse de ces dénominations singulières, on trouve des appellations spécifiques qui instituent le personnage lagarcien en « impersonnage » pour reprendre le terme forgé par Jean-Pierre Sarrazac Ainsi, chez Lagarce, l'*impersonnage* incarne tout à la fois la condition humaine dans sa multiplicité, mais aussi le « singulier pluriel »[50] comme dans l'appellation définie et générique « Le Guerrier, tous les guerriers » qui pour le lecteur peut renvoyer à la somme des amants de Louis, « tous ceux-là » que ce personnage va énumérer (*PL*, pp. 304-305), aussi bien qu'aux hommes aimés que Lagarce évoque dans son *Journal* [51]; comme dans l'appellation indéfinie et générique « Un Garçon, tous les garçons », personnage qui liste plusieurs Éric, quatre Fabrice, cinq Serge (*PL*, p. 318) … un Wolfgang ; dénomination à laquelle fait écho la déclaration de Longue Date « *Tous les garçons s'appellent Wolfgang* [52]» (*PL*, p. 322) pour évoquer les amants éphémères du personnage. Difficile d'échapper au parallèle biographique tant l'écriture dramaturgique fait écho à l'écriture diaristique, notamment dans cette dernière pièce à la dimension à la fois testimoniale et testamentaire…

Cette modalité dans la nomination des personnages rappelle la recrudescence de ce qu'on pourrait appeler les personnages collectifs dans le théâtre contemporain[53], personnages dont la désignation révèle bien qu'ils ne valent pas sur scène en tant que sujets, mais qu'ils ont au contraire un fonctionnement générique. Ils n'existent qu'à travers la parole collective qu'ils transmettent de manière chorale et peuvent à cet égard rappeler le chœur de la tragédie antique. Ces figures et ces voix condensent les histoires passées des personnes approchées par Louis, mais « [l]e collectif du chœur lagarcien reste impersonnel […] Il contient une somme d'individualités indécises »,

[50] Jean-Pierre Sarrazac, « L'impersonnage. En relisant "La crise du personnage" », p. 233.
[51] *Journal 1* : « "Histoires de guerriers." » (p. 465) ; « "Histoires de guerriers" (suite). » (p. 469).
« Pas amoureux, non, si c'est la question, non, mais séduit par cette complicité. Le goût pour "les guerriers" ». (p. 537)
Journal II : « Je suis spectateur, "roi de mes douleurs" mais je ne retrouverai plus un guerrier qui me fera recommencer la vie. Ce n'est pas toujours triste, ce que je voulais dire : spectateur apaisé. » (p. 210)
[52] Sur le choix de l'italique, voir deuxième partie. Dans son *Journal*, Lagarce évoque aussi ces « Wolfgang » qui ont hanté ses nuits berlinoises : « Wolfgang. / Déjà, qu'on puisse rencontrer des hommes qui s'appellent Wolfgang, justifie qu'on vive ici. » (*JII*, p. 10). Humour mais aussi émotion : *op. cit.*, p. 19.
[53] Julie Sermon, *L'Effet-figure*, *op. cit.*, p. 44 : « conçus avant tout comme organe polyphonique, pôles transmetteurs de paroles, des individus relativement indéterminés œuvrent pour un corps commun qui transcendent leurs particularités supposées. »

qui tentent de convertir le « on » impersonnel en « nous, collectif personnel[54] ». Les êtres ainsi définis sont essentiellement emblématiques de l'imaginaire poétique qui leur donne forme, celui du dramaturge-créateur[55]. Ces dénominations qui réfèrent à des apparitions humaines invraisemblables soulignent dans le théâtre contemporain le paradoxe fondateur de la représentation, où le corps du comédien incarne un personnage imaginaire à double titre, créature fictive et irréelle.

Chez Lagarce, ces dénominations collectives déterminent ce qui fait la singularité du *Pays Lointain* dans la pluralité des personnages et la fragmentation de la structure :

> Louis. – Les personnages, tous les personnages, ceux qu'on rencontre, qu'on voit, qui interviennent, les personnages évoqués, leur voix, juste leur photographie, toute la multitude des gens rencontrés, croisés, une nuit, une heure, dix minutes, juste un regard […].
> Et la foule encore des autres, essentiels, à peine entraperçus, ceux-là qui sont tous les autres personnages de notre vie. Tous ceux-là qui font la vie d'un seul homme. Et chacun encore, renvoyant à la multitude des gens croisés à nouveau, et ainsi encore, de suite, à l'infini.
> D'un seul homme, sans qualité, sans histoire, tous les autres hommes[56]. (*PL*, p. 281)

Lagarce donne ainsi la parole à cette multitude tout en déroulant le dialogue entre les personnages de sa famille imposée – réécriture de *Juste la fin du monde* – et ceux de sa famille choisie, hommes et femmes qui se font les rhapsodes de Louis.

Ainsi, la dénomination est déterminante dans la constitution du personnage lagarcien, qu'elle s'inscrive dans la tradition familiale de manière ironique pour en dénoncer l'absurdité ou dans le cercle de la famille choisie par l'auteur comme l'évoque Hélène : « peu à peu, nous sommes agglutinés les uns aux autres, je ne me souviens plus exactement dans quel ordre nous avons construit d'une certaine manière une famille » (*PL*, pp. 283-284) ; loin d'être anecdotique, elle renvoie à un art de vivre :

---

[54] Pour cette analyse du chœur lagarcien, on peut lire l'article d'Isabelle Barberis, « Ritualisations et modalisations dans la choralité lagarcienne : une proximité qui éloigne », dans Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre (dir.), *Le chœur dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, Éditions Universitaires de Dijon, 2009.

[55] Claude Lévi-Strauss dans *La Pensée sauvage*, *op. cit.*, consacre deux chapitres (ch. VI et VII, p112 à 286) au nom et à la classification des espèces : « On ne nomme donc jamais : on classe l'autre, si le nom qu'on lui donne est fonction des caractères qu'il a, ou on se classe soi-même si, se croyant dispensé de suivre une règle, on nomme l'autre "librement" : c'est-à-dire en fonction des caractères qu'on a. Et, le plus souvent, on fait les deux choses à la fois. », p. 240.

[56] Résonances sartriennes avec la formule finale des *Mots* : « Tout un homme, fait de tous les hommes et qui les vaut tous et que vaut n'importe qui. » ou musiliennes à travers ce personnage de « L'Homme sans qualités » que l'on associe à l'évolution du personnage théâtral dans le théâtre contemporain.

« cela pourrait paraître juste des traditions, de l'histoire ancienne mais c'est aussi ainsi que nous vivons. » (*JFM*, p. 217) ; « cela semble n'être que des traditions, des rites étranges, de l'histoire ancienne mais c'est aussi ainsi que nous vivons » (*PL*, p. 354). Cette « famille choisie » n'est pas sans rappeler la parenté spirituelle ou symbolique étudiée par Agnès Fine[57] ; à travers ses écrits, elle pose l'existence d'une homologie entre parenté biologique et parenté spirituelle et aborde les relations sociales créées par le parrainage au moment du baptême ainsi que les liens symboliques que cette relation engendre. Ainsi, tous les membres de la famille choisie accompagnent, comme les parrains et marraines, le héros vers son dernier passage. Témoins de la vie passée par Louis loin de sa famille consanguine, les personnages liés par affinité et par appellation identique délimitent les espaces de la vie terrestre et de la vie après la mort tout comme les bornes des champs délimitent les espaces du privé et du sauvage.

Parvenu au terme de cet inventaire onomastique, la première conclusion qui s'impose est que le personnel théâtral ou dramatique[58] mis en jeu par les œuvres du corpus ne relève d'aucun schéma caractéristique type : du nom le plus banal à l'appellation la plus personnelle, de la plus réaliste à l'identité le plus explicitement symbolique, parfois au sein même d'une œuvre. Ce grand éclectisme est à mettre en relation avec la disparition des genres et des registres dramatiques traditionnels et à l'univers personnel de l'auteur : « J'essaie d'enlever tout ce qui peut bétonner le sens.[59]» Néanmoins, c'est aussi ce qui marque la singularité de ce répertoire à la fois restreint et intime.

2. La présentation en exposition

A l'exclusion des *Règles du savoir-vivre…*, qui évacue une question toujours intéressante au théâtre, celle de l'exposition dans le théâtre classique, question qui

[57] Agnès Fine, *Parrains, marraines. La parenté spirituelle en Europe*, *op. cit.* Elle explore d'abord les caractéristiques de cette parenté parallèle en ce qui concerne les relations entre les vivants (Des liens entre vifs) pour ensuite pénétrer dans le monde des relations entre vivants et morts et aborder le jeu complexe des correspondances, des alternances dans l'échange entre vivants et morts. Toute l'argumentation de l'auteur se fonde sur l'idée de la « bonne distance » condition nécessaire à une « bonne mort » : c'est la parenté spirituelle (et non la parenté charnelle) qui permet, par la place qu'elle assigne à chacun, le passage dans l'au-delà.

[58] André Petitjean, « Problématisation du personnage dramatique », *Pratiques*, n° 119-120, 2003, pp. 67-90.

[59] Lagarce cité par Jean-Pierre Thibaudat, *Le Roman de Jean-Luc Lagarce*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007, p. 118.

renvoie à la nécessité pour le spectateur d'identifier rapidement les personnages qui évoluent sur scène à mesure que la représentation se déroule, on trouve cette présentation dans les autres pièces du corpus.

Au théâtre, qu'elle corresponde à la première scène, qu'elle s'étende aux premières scènes ou qu'elle occupe un acte entier, voire plusieurs pour le très attendu héros éponyme de Molière dans *Tartuffe*, cet incipit théâtral joue un rôle fondamental, puisqu'il doit présenter les personnages et leur situation afin que le public puisse suivre l'action. Dans l'Antiquité comme dans certaines pièces plus récentes, l'exposition peut être prise en charge par un prologue : le dramaturge lui-même, un personnage extérieur ou intérieur à l'histoire vient sur scène pour donner les informations nécessaires à la compréhension de l'intrigue.

Parmi les plus évidentes, aparté ou monologue, la présentation des personnages ainsi que la nécessité de les nommer est une convention[60] utilisée par Lagarce dans une intention souvent ludique et parodique comme le montre le début de *Juste la fin du monde* qui est à la fois une scène de retrouvailles manquées et une scène dans la tradition du théâtre de l'absurde que Lagarce a volontiers orchestré avec bonheur pour *La Cantatrice chauve* ou imité dans ses premières pièces, par exemple *Erreur de construction*[61].

Reconnaissons que la lecture d'une pièce rend moins effective cette nécessité puisque la liste des personnages et les didascalies renseignent sur les noms et le plus souvent sur les liens qui unissent les personnages. À cet égard, dans *J'étais dans ma maison…*, les femmes de la pièce sont *relativement* précisément identifiées. Et pourtant la plus vieille doit être identifiée par rapport à la mère comme la grand-mère et non par opposition à la plus jeune, et donc dissociée de l'aînée. Le texte alors se

[60] « Ce que nous appelons convention est une haute création de l'esprit, un fruit de la culture, l'une des sources éternelles du style. C'est ce qui donne au comique de Molière sa force et son élévation, au tragique racinien sa pureté ; c'est le chœur antique et la structure du Nô japonais ; c'est la scène de Shakespeare délivrée de l'esclavage du temps et de l'espace et sur laquelle l'intensité du drame le dispute à la grandeur de l'épopée. J'appelle convention au théâtre l'usage et la combinaison infinie de signes et de moyens matériels très limités, qui donnent à l'esprit une liberté sans limites et laissent à l'imagination du poète toute sa fluidité. », Jacques Copeau, *Anthologie Inachevée* réunie par Christophe Allwright (Gallimard, 2012).

[61] « Madame Louise Sheurer. – 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 […]. » (*Théâtre Complet, I*, p. 19).

charge de définir leur situation dans la constellation familiale et sociale. Dans le cadre de la représentation, tous ces liens peuvent être explicités par les comédiennes choisies, leur costume et à travers leur prise de parole. Pour ce qui est de *Juste la fin du monde*, il faut reconnaître que le postulat s'inverse : la situation de l'exposition est brouillée à l'écrit car l'absence de didascalies empêche de suivre les actions des personnages et de comprendre les premières répliques, alors qu'une simple mise en espace par les comédiens permet de clarifier cela.

> Suzanne. – C'est Catherine.
> Elle est Catherine.
> Catherine c'est Louis.
> Voilà Louis.
> Catherine.
> Antoine. – Suzanne, s'il te plaît, tu le laisses avancer, laisse-le avancer.
> Catherine. – Elle est contente.
> Antoine. – On dirait un épagneul. (*JFM*, p. 209)

Par ailleurs, Lagarce file la métaphore de l'exposition en transformant cette scène de retrouvailles en scène de présentation, l'étonnement de la mère faisant miroir à celui du lecteur ou spectateur.

> La Mère. –Ne me dis pas ça, ce que je viens d'entendre, c'est vrai, j'oubliais, ne me dites pas ça, ils ne se connaissent pas.
> Louis tu ne connais pas Catherine ? Tu ne dis pas ça, vous ne vous connaissez pas, jamais rencontrés, jamais ?
> Antoine. – Comment veux-tu ? Tu sais très bien.
> Louis. – Je suis très content.
> Catherine. – Oui, moi aussi, bien sûr, moi aussi. Catherine. (*JFM*, p. 209)

Ce n'est qu'à la fin de ces présentations que Lagarce donne l'explication par Catherine comme un reproche : « Lorsque nous nous sommes mariés, il n'est pas venu et depuis, le reste du temps, les occasions ne se sont pas trouvées. » (*JFM*, p. 210) et par La Mère qui thématise la durée de l'absence : « Je le sais aussi bien mais j'oubliais, j'avais oublié toutes ces autres années » (*JFM*, p. 211). De la même façon, la distance qui sépare Catherine et Louis, étrangers l'un à l'autre, n'est-elle pas symbole de celle qui s'est établie entre les membres de la famille qui se reconstitue à travers ces retrouvailles ?

> 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.
> Il ne change pas, je le voyais tout à fait ainsi, tu ne changes pas, il ne change pas, comme ça que je l'imagine, il ne change pas, Louis,
> et avec elle, Catherine, elle, tu te trouveras, vous vous trouverez sans problème,

elle est la même, vous allez vous trouver.
Ne lui serre pas la main, embrasse-la. Catherine.
Antoine. – Suzanne, ils se voient pour la première fois !
Louis. – Je vous embrasse, elle a raison, pardon, je suis très heureux, vous permettez ?
Suzanne. – Tu vois ce que je disais, il faut leur dire. (*JFM*, p. 209)

Ainsi, tout comme l'inscription dans une tradition familiale, la présentation des personnages suscite l'incompréhension de La Mère et témoigne du conflit des générations.

La Mère. – En même temps, qui est-ce qui m'a mis une idée pareille en tête, dans la tête ? Je le savais. Mais je suis ainsi, jamais je n'aurais pu imaginer qu'ils ne se connaissent,
que vous ne vous connaissez pas,
que la femme de mon autre fils ne connaisse pas mon fils, cela, je ne l'aurais pas imaginé,
cru pensable.
Vous vivez d'une drôle de manière. (*JFM*, p. 210)

Tout aussi *drôle* que sa façon de présenter ses deux garçons : Antoine le cadet « mon autre fils » est caractérisé par rapport à Louis l'aîné « mon fils », qui reste la référence même absent depuis des années car, comme le souligne Antoine, « rien jamais ici ne se dit facilement » (*JFM*, p. 273).

Lagarce reprend cette scène de retrouvailles, dans *Le Pays lointain* des pages 306 à 308, qui trouve alors une puissance dramaturgique – comique, absurde, méta-théâtrale d'une scène en miroir ? – plus forte par son insertion dans un nouveau contexte plus tragique et en redoublant la scène d'exposition :

La Mère. – Je suis sa mère. (On se met comment ?)
Suzanne. – Je suis sa sœur. On vit là, toutes les deux, depuis que mon père est mort, je suis restée avec elle, j'avais un autre frère, j'ai un autre frère, il habite dans la même ville, pas très loin, il vient nous voir, on va le voir, il est plus jeune que Louis, il est plus jeune que celui-ci.
Antoine. – C'est moi, je m'appelle Antoine.
Suzanne. – Cet autre frère, il s'est marié, il a deux enfants aujourd'hui, un garçon, une fille, je suis la marraine du garçon, il s'appelle Louis, lui aussi, il s'appelle Louis,
comme toi,
celui-ci,
comme notre père encore, une tradition un peu ridicule, la descendance, le désir de descendance.
Louis. – La femme de mon frère, je ne la connais pas, j'ai lu ça, vous m'avez envoyé une lettre, j'ai lu ça, j'ai su qu'il s'était marié, le nom de la femme de mon frère, je ne la connais pas, et le nom encore des enfants de mon frère je ne les connais pas non plus. (*PL*, p. 306)

Mais dans *Le Pays lointain*, l'exposition n'en finit pas de se dérouler, par l'introduction de nouveaux personnages qui doublent la distribution : L'Amant, mort déjà et Longue Date qui seconde Louis dans son « prologue » se présentent paradoxalement – « Louis. – […] ceux avec qui on "fit" sa vie et au-delà encore. / L'Amant, mort déjà. – Moi. » (*PL*, p. 281) – ou sont présentés logiquement par des tiers : c'est Hélène qui est rappelée à son rôle par Longue Date qui va présenter leur histoire, ce qu'elle appelle « *L'Arrangement.* » :

> […] – 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 – […]. (*PL*, pp. 283-284)

Ils se présentent dans le dialogue les uns aux autres car ils se rencontrent pour la première fois, par exemple Longue Date et Hélène se présentent au Guerrier, tous les guerriers (fragment 8), Louis présente Longue Date à sa famille : « Je suis venu avec un ami, je ne voulais pas faire tout ce voyage-là seul, tout seul, nous avons pris le train ensemble, c'est un ami, comment est-ce qu'on pourrait dire ? » (*PL*, p. 308). Certains/certaines se reconnaissent, comme Suzanne qui tente de fédérer le groupe des femmes :

> Suzanne. – Et parfois, nous les filles, nous mettrons ensemble, les filles, les femmes de ta vie, le groupe des femmes de ta vie. Cela fera chorale.
> Louis. – Si tu veux, Suzanne. C'est Suzanne, c'est ma sœur.
> Hélène. – Oui, je sais, je l'ai vue en photo, chez toi.
> Suzanne. – Parfois, les filles, les femmes – j'en étais là – nous nous mettrons ensemble, on se posera par là et nous vous regarderons, à notre manière. La mère, la sœur, moi, donc, et Hélène qu'on a entendue déjà, et Catherine… Catherine ? Où est-ce qu'elle est ?
> Catherine. – Je suis là. Excusez-moi, je n'avais pas entendu. (*PL*, p. 286)

ou discutent sur leur « méconnaissance » justifiée par la volonté manifeste de Louis de cloisonner sa vie et de séparer la famille choisie de la famille imposée :

> Le Père, mort déjà. – Je suis son père. J'étais. La plus jeune, Suzanne, la plus jeune l'a dit, son père, il est mon fils aîné. […]
> L'amant, mort déjà. – On ne se connaît pas.
> Le Père, mort déjà. – Non. Logique. Fatalement. Mort pour ma part à la fin de son adolescence, la petite toute petite et le second, intermédiaire, comme on peut voir. On imagine mal qu'il vous ait amené, je serais encore là, on imagine mal, de toute manière, ne fut jamais du genre à amener avec lui qui que ce soit, les gens qu'il fréquentait après nous avoir quittés, jamais il n'aurait voulu que nous les connaissions, je crois. (*PL*, p. 313)

Plus absurdement, Louis se présente à tous ceux qui le connaissent ou est-ce un moyen pour signaler le rôle qu'il joue ? :

> Louis. – Je m'appelle Louis. Je ne l'avais pas dit.
> Longue Date. – Tu ne l'avais pas dit.
> Un Garçon, tous les garçons. – Tu ne t'es pas toujours donné autant de mal. Le nombre de fois où tu n'as pas même jugé utile de nous informer de ton nom, prénom. Nombreux ceux-là que tu dis regretter aujourd'hui et qui ne pourraient pas même, s'ils le voulaient, te retrouver. Leur manque cet indice-là, minimum.
> Louis. – Je m'appelle Louis. (*PL*, p. 290)

Cette présentation se trouve justifiée et thématisée par la question de l'anonymat dans leurs aventures éphémères ou durables et souligne les similitudes entre leurs parcours de vie :

> L'Amant, mort déjà. – Est-ce que j'ai su ton nom, ton prénom, tout de suite, immédiatement ? Je ne crois pas, non. C'est plus tard, bien plus tard, quelques semaines, lorsque nous nous sommes retrouvés, que tu me l'as dit, mine de rien, comme tu fais toujours…
> Louis. – Tu ne m'avais pas demandé.
> L'Amant, mort déjà. – Qu'est-ce que j'avais à faire ? Ce n'était pas si important qu'ils le croient. Savoir ton nom, ton prénom, j'en avais peur, cela créerait le début de quelque chose, des liens, et je me méfiais de cela, j'en ai peur. J'allais mourir très vite, je savais ça – j'avais près de trente ans maintenant et c'est à cet âge que je mourrais – j'allais mourir et je ne voulais pas m'encombrer de regrets, tu peux comprendre.
> Louis. – Je peux comprendre. (*PL*, pp. 290-291)

On voit comment la prolongation de la présentation des personnages joue avec la convention classique de l'exposition au théâtre et surtout fait éclater la notion de tension dramatique et action théâtrale. Lagarce joue avec la patience de son spectateur qui se demande où commence la pièce : une première réponse lui est donnée par la reprise parodique du début de *Juste la fin du monde*, Première partie, scène 1, au fragment 17, où les personnages se présentent les uns aux autres (voir *supra*), avant que Louis ne leur présente Longue Date, armé de son bouquet de fleurs qu'il finit par offrir ou pas (*PL*, p. 309). Le leitmotiv relève du gag et souligne l'intention comique pour détendre la gravité de l'atmosphère : « *Longue Date a toujours ses fleurs.* […] Je prends les fleurs. Vous ne voulez pas que je les prenne ? » (*PL*, p. 312) ; « *Ils sont tous là. Longue Date offre des fleurs.* […] Je prends les fleurs. Tu ne veux pas que je les prenne ? Après tu ne sauras plus quoi en faire. » (*PL*, p. 366 et p. 368), où l'on finit par ne plus savoir qui a le bouquet de fleurs et à quel moment il a été offert.

De la même manière, Lagarce parodie le jeu des questions et réponses qui est associé traditionnellement à la scène des retrouvailles en décalant, répétant ou effaçant celles-ci :

> La Mère. – Tu as fait un bon voyage ? Je ne t'ai pas demandé.
> Louis. – Je vais bien.
> Je n'ai pas de voiture non. Toi,
> comment est-ce que tu vas ?
> Antoine. – Je vais bien. Toi,
> comment est-ce que tu vas ?
> Louis. – Je vais bien.
> Il ne faut rien exagérer, ce n'est pas un grand voyage. (*JFM*, p. 211)

Décalage bien plus important dans *Le Pays lointain* où les réponses arrivent onze pages après la tirade de Suzanne sur le taxi et la voiture personnelle (*PL*, p. 328) :

> Louis. – Je vais bien. Je n'ai pas de voiture, non. Je n'imagine assez mal, également. Je n'ai pas tellement changé, pas à ce point, au point d'avoir une voiture.
> J'ai fait un bon voyage.
> Toi, comment est-ce que tu vas ?
> Antoine. – Je vais bien. Je te remercie, je vais bien.
> Toi, comment est-ce que tu vas ?
> *Ainsi de suite*. (*PL*, p. 339)

Ce décalage des réponses associé à la répétition ponctuée ironiquement par l'italique « *ainsi de suite* » n'est pas sans rappeler la vacuité des échanges ordinaires mais surtout leur utilisation dans le théâtre de l'absurde ; par exemple, dans *La Cantatrice chauve*, la scène de reconnaissance entre les Martin ou la scène d'exposition avec les Smith. On retrouve ce même jeu avec les conventions théâtrales chez Beckett mais aussi dans tout le théâtre contemporain qui veut exister à la fois contre et en dehors des règles du théâtre classique et de la poétique aristotélicienne. Jeu théâtral souligné par les différents personnages qui prennent la parole à tour de rôle comme Catherine : « C'est à moi ? Je suis là. Excusez-moi, je n'avais pas entendu. Je pensais à autre chose » (*PL*, p. 344). Jeu redoublé par la mise en abyme dans *Le Pays lointain* où Louis agit comme le metteur en scène et tous les personnages comme les comédiens de la future pièce à (re)présenter. Jeu qui confirme l'identité spéculaire des personnages lagarciens, « des êtres de l'entre-deux, tenus dans l'écart dynamique,

sans cesse différé, de l'imposition de leur "rôle" ou de la composition de leur "personnage"[62]. »

3. Partir – Revenir

> « La Plus Vieille. – Je l'ai mis dans sa chambre, celle-là, la même que lorsqu'il était enfant. » (*JMM*, p. 230)

Ce qui fonde ces scènes de retrouvailles, c'est l'action capitale du retour du fils prodigue. Nous aurons l'occasion d'aborder dans une troisième partie cette réécriture de la parabole biblique dans le théâtre contemporain étudiée par Jean-Pierre Sarrazac[63] et dans toute la littérature du vingtième et vingt-et-unième siècles par Béatrice Jongy[64]. Pour le moment, nous aborderons ces mouvements familiaux qui consistent à partir, revenir, communiquer avec le foyer domestique, mouvements choisis ou imposés, qui fédèrent ou qui déchirent une famille. Problématiques abordées dans *Juste la fin du monde* ; dans *Le Pays lointain* ; dans *J'étais dans la maison....* Moins dans *Les Règles du savoir-vivre…*, sinon le départ de la jeune fille de la maison familiale par exemple et exceptionnellement, passage obligé pour son changement de statut social lors du rite d'union. En effet, ce départ voulu ou subi ne concerne que le fils et métaphoriquement le père mort dans *Juste la fin du monde* et *J'étais dans ma maison…*, mort déjà dans *Le Pays lointain*.

3.1. Comprendre

Plusieurs thématiques sont développées : conflit avec le père, désir d'indépendance, accomplissement de son destin personnel, fuite loin de la maison familiale, espace domestique et féminin ; l'ailleurs est présenté comme un espace guerrier et synonyme de virilité.

---

[62] Julie Sermon, « L'entre-deux lagarcien : le personnage en état d'incertitude », *Problématiques d'une œuvre*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007, p. 69.
[63] Jean-Pierre Sarrazac, « De la parabole du fils prodigue au drame-de-la-vie », dans Jean-Pierre Sarrazac et Catherine Naugrette (dir.), *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, I, *op. cit.*, pp. 271-296.
[64] Béatrice Jongy, Yves Chevrel et Véronique Léonard-Roques, (dir.), *Le Fils prodigue et les siens, XX*ème*-XXI*ème *siècles*, Paris, Le Cerf, 2009.

Dans les différentes pièces centrées sur la figure du Fils prodigue, le père est absent pour ce retour sauf exception : à peine évoqué dans *Juste la fin du monde* « Et depuis sa mort à lui » (*JFM*, p. 221), il est largement présent dans *Le Pays lointain* où il apparaît comme personnage : « et lui, celui-ci, ton père – il est mort aujourd'hui mais il compte toujours » (*PL*, p. 282) ; sa mort est un peu plus évoquée dans les scènes reprises de *Juste la fin du monde* mais la cause de la mort est omise : « depuis sa mort à lui, la disparition brutale de notre père, j'étais enfant, je me souviens mal » (*PL*, p. 361). Dans cette expansion que constitue *Le Pays lointain*, tout est un peu plus précisé mais toujours aussi flou : « Jamais tu n'oublias les dates essentielles de nos vies, les anniversaires quels qu'ils soient, les dates qui nous réunissent, le jour de la mort de notre père, les naissances des enfants, tout ça, *les événements historiques* » (*PL*, p. 361).

De même, aucune justification n'est développée sur la cause du départ du fils dans ces deux pièces.

> Antoine. – « Comme ça. »
> Pas d'autre explication, rien de plus.
> Toujours été ainsi, désirable,
> Je ne sais pas si on peut dire ça,
> Désirable et lointain,
> Distant, rien qui se prête mieux à la situation.
> Parti et n'ayant jamais éprouvé le besoin ou la simple nécessité. (*JFM*, p. 258)

Suzanne fait allusion à une action de Louis : « que tu as fait et toujours fait, et avant ton départ, déjà, la fuite » sans que la mort du père le ramène au domicile familial. De même, les femmes de *J'étais dans ma maison…* ne comprennent pas pourquoi, à la mort du père, le fils n'est pas revenu. Cependant, dans cette pièce, le départ du fils est évoqué sous forme d'hypotypose à la manière d'un tableau d'un drame bourgeois sentimental à la Diderot « *La Malédiction du père, Le Fils puni*[65] » :

> [T]ous ces mensonges, ces ricanements sur son départ, sur notre père qui le chassa,
> le mépris de notre orgueil, l'histoire misérable du frère qui devait revenir un jour et qui ne remettra jamais les pieds ici et que cinq pauvres égarées n'en finissent pourtant plus d'attendre. (*JMM*, p. 240)

[65] On aura reconnu le diptyque de Jean-Baptiste Greuze dont Diderot admirait cette peinture morale qui devait non pas figurer « la débauche et le vice », mais « concourir [...] à nous toucher à nous instruire, à nous corriger et à nous inviter à la vertu. », Diderot, *Essais sur la peinture, Salons de 1759, 1761, 1763*, Hermann, Paris, 2007, p. 234.

C'est La Plus Jeune, encore « petite, enfant, *gamine* » (p. 245) qui raconte la scène originelle de la malédiction paternelle en la répétant de manière litanique pour creuser le traumatisme causé par ce départ et le souvenir de « et la haine, et cette peur du crime qui [lui] reste » (*JMM*, p. 247) :

> Lorsque le père le chassa, le mit à la porte […]
> Lorsque le père le chassa, dans sa colère, sa violente colère,
> *une de ces colères terribles à faire trembler les murs* […]
> je n'ai jamais eu pourtant le souvenir qu'il y eût des jours sans cette colère et sans ces cris et sans cette violence […]. (*JMM*, p. 246)
>
> Lorsque le père le chassa et ordonna que plus jamais il ne revienne, qu'il quitte la maison et ne puisse jamais, plus jamais, y revenir,
> lorsqu'il le chasse, qu'il le maudit,
> ces phrases-là, étranges,
> la Malédiction,
> ces phrases qui dans la voix d'un autre, dans un livre, le cinéma, nous feraient peut-être rire, ou seraient sans importance, et qui, ce jour-là, résonnent et me font peur,
> lorsqu'il le maudit et que je le crois, on est enfant, que je crois cette malédiction […]. (*JMM*, p. 248)

Cette scène reconstituée par La Plus Jeune qui s'inscrit dans la tradition du théâtre de Diderot et la peinture de Greuze[66] est dramatisée par l'écriture italique : « *la Malédiction* », « voix d'un autre », parole habitée par la tragédie, par le malentendu tragique ? La Mère émet des doutes sur ce témoignage : « Tu te souviens de ça, toi ? Tu te souviens de tout ça, tu l'as vu, tu n'étais pas endormie, loin de nous, tu l'as vu et tu t'en souviens ? Tu inventes. Où est-ce que tu étais ? » (*JMM*, p. 247)

Pour La Plus Vieille, nulle n'aurait pu prévoir que ce départ serait définitif : « Ils se disputaient toujours… l'autre était revenu, quelques heures ou quelques jours plus tard, et avait repris sa place sans que rien ne change. » (*JMM*, p. 249) ; « même lorsque son père est mort, jamais il ne fit signe. » (*JMM*, p. 253). Cette rupture est incomprise par L'Aînée : « mais c'est son père qu'il quitte, c'est leur histoire à tous les deux » (*JMM*, p. 253). Le lien est d'autant plus rompu qu'il ne donnera plus jamais de nouvelles comme le déplore La Seconde :

> La Seconde. –Tout ce temps, jamais il ne donne de nouvelles, tout ce temps, il n'a que faire de nous,
> il n'écrit pas, pas un mot, un message, est-ce que nous ne comptions pas plus que cela ? Est-ce que nous n'avions pas plus de valeur que cela, dans sa vie ?
> rien,

[66] Jean-Pierre Sarrazac développe ce parallèle avec le diptyque de Greuze dans « De la parabole du fils prodigue au drame-de-la-vie », pp. 272-275.

est-ce que tout ce temps, il ne pensa jamais à nous, à notre désarroi ? (*JMM*, p. 254)

Et ne jamais donner des nouvelles, pas un message, jamais,
c'est un crime de sa part, je dis cela, une sorte de crime. (*JMM*, p. 255)

C'est le principal chef d'accusation contre celui qui est parti, qui les a abandonnées à leur triste sort et « même lorsque son père est mort, jamais il ne fit signe » (*JMM*, p. 253). Car chaque relation familiale définit un ensemble de droits et de devoirs qui demeurent même si la relation a été rompue, d'où l'hostilité et les reproches de ceux qui sont restés.

3.2. Garder le contact, donner des nouvelles

Comme le rappellent les ethnologues, ce sont les femmes « qui détiennent généralement le savoir généalogique, qui énoncent les règles de conduite et formulent l'éthique des relations de parenté.[67] » Car le groupe de parents sert de témoin aux divers rites de passages et c'est parmi eux qu'on choisit les parrains[68] et marraines, le garçon ou la fille d'honneur et les témoins de mariage. Parmi ces obligations qui concernent la parenté, à la fois informelles et contraignantes, il y a celle de rendre visite, celle de « donner des nouvelles[69] ».

Aussi la thématique du lien familial à préserver est-elle importante. Cette thématique est longuement reprise et modulée par les différents personnages féminins de *Juste la fin du monde*. Tout d'abord, Catherine évoque les tentatives de garder une communication entre les membres de la famille par des mots ou des photographies, puisque Louis n'est pas venu aux événements familiaux constitués par le mariage, la naissance des enfants, les anniversaires et que la visite inopinée de Louis ne fournit pas l'occasion de rencontrer ses neveux :

Catherine. – Vous nous aviez envoyé un mot,
vous m'avez envoyé un mot, un petit mot, et des fleurs, je me souviens.
C'était, ce fut, c'était une attention très gentille et j'en ai été touchée,
mais en effet,
vous ne l'avez jamais vue.

---

[67] Yvonne Verdier, Tina Jolas, Françoise Zonabend, « Parler famille », *L'Homme*, 1970, tome 10, n° 3, p. 6.

[68] Lagarce évoque également cette coutume de la nomination, parmi d'autres rites, dans ses écrits autobiographiques, *Journal II*, p. 487 : « Ai subi des pressions envahissantes de ma famille, ma mère, ma sœur. Ma sœur attend un enfant et avec son camarade, ils ont décidé de me demander d'en être le parrain. / Dire que tout cela me paraît bien compliqué… »

[69] *Ibid.*, p.13.

> Ce n'est pas aujourd'hui, tant pis, non, ce ne sera pas aujourd'hui que cela changera.
> Je lui raconterai.
> Nous vous avions, avons, envoyé une photographie d'elle – elle est toute petite, toute menue, c'est un bébé, ces idioties ! –
> et sur la photographie, elle ne ressemble pas à Antoine, pas du tout, elle ne ressemble à personne,
> quand on est si petit on ne ressemble à rien,
> je ne sais pas si vous l'avez reçue.
> Aujourd'hui, elle est très différente, une fille, et vous ne pourriez la reconnaître,
> elle a grandi et elle a des cheveux.
> C'est dommage. (*JFM*, p. 213)

Dans *Le Pays lointain,* on voit comment Louis qui a gardé ses distances et son mystère est idolâtré par la famille et comme dans un potlach à son don d'écriture reçoit en contre-don[70] une photographie ; Catherine dans sa maladresse de langage – maladresse qui a quelque chose de touchant et qui, au fond, dit le vrai – l'exprime ainsi :

> Mais en effet, vous ne l'avez jamais vue. Ce n'est pas aujourd'hui que nous réparerons. […] Nous vous avons, à notre tour, avions, nous vous avions envoyé, *en contrepartie*, je veux dire par le retour ensuite du courrier, nous vous avons envoyé à notre tour une photographie d'elle. (*PL*, p. 346)

L'expression « *en contrepartie* » est en italique et attire aussi bien le lecteur que le spectateur par son altérité sur la page que par sa symbolique. L'utilisation caractérisée de l'italique, notamment dans *J'étais dans ma maison…* sera étudiée en deuxième partie. Dans ce cas, il souligne l'audace de Catherine qui inscrit leur démarche dans une logique culturelle de la dette et non dans une logique familiale de l'affection, suggère que les relations sont restées contractuelles, tout en respectant et rappelant l'univers juridique des *Règles du savoir-vivre…* Mais l'audace est corrigée par Catherine qui reprend sa formulation et transforme l'action en démarche matérielle de l'échange postal en effaçant tout caractère intime, comme s'il s'agissait simplement

[70] Nous empruntons ces notions à Marcel Mauss, *L'essai sur le don, Forme et raison de l'échange dans les Sociétés archaïques*, *Sociologie et Anthropologie*, Paris, PUF, [1924] 2003, disponible sur : http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/socio_et_anthropo/2_essai_sur_le_don/essai_sur_le_don.html ; Marcel Mauss montre que le don est obligatoirement suivi d'un contre-don selon des codes préétablis articulés autour de la triple obligation de « donner-recevoir-rendre », dans la préservation des liens sociaux. Le potlach est défini par Marcel Mauss dans son introduction comme un don agonistique, né de situation de rivalité ; en l'occurrence dans notre pièce de la relation conflictuelle entre les deux frères, parfaitement intégrée par Catherine. Par ailleurs, le contre-don n'annule pas la dette et re-donner n'est pas rendre. D'où la souffrance des personnages face à Louis qui s'est exclu du système d'obligations qui fédère la communauté familiale. Antoine le cadet a dû prendre le relai de l'aîné défaillant.

de « rendre la politesse ». N'importe, l'envoi de la photographie est destiné à réparer l'absence de Louis et tout cet échange montre bien la conscience que les relations sont distendues, qu'ils se trouvent dans une impasse – « Ce n'est pas aujourd'hui que nous réparerons » –, et à quel point il y a là quelque chose d'essentiel pour eux tous, car « accepter quelque chose de quelqu'un, c'est accepter quelque chose de son essence spirituelle […] qui donne prise magique et religieuse sur vous […]. Il y a bien plus dans l'échange que les choses échangées[71]. » On voit toute l'importance de la littératie, au-delà de son acception commune de culture écrite, dans l'attention accordée aux modalités de l'échange écrit dans cette famille où la communication orale s'avère tout aussi difficile. Pour compléter la définition de cette notion que nous aborderons dans notre troisième partie, nous nous référons à la notice établie par Jean-Marie Privat :

> La littératie comme mode sémio-anthropologique de communication se manifeste selon quatre modalités, sans hiérarchie interne *à priori* : la littératie à l'état objectivé, institué, incorporé et axiologisé.
>
> La littératie s'objective dans des dispositifs pratiques : bureau, clavier, crayon, papier, cahier, etc.) ;
>
> La littératie s'institue dans des configurations éducatives, étatiques, artistiques, professionnelles, confessionnelles diverses : famille, école, bibliothèque, champ littéraire, Code civil, textes religieux, etc. ;
>
> La littératie est non moins une technique du corps tant pour l'écriture que pour la lecture : tenue du corps, maniement du stylo, habiletés digitales, lecture avec le doigt, silencieuse, en diagonale, etc. ;
>
> Enfin, la littératie en tant que l'écrit fait culture est l'objet d'une extrême valorisation et/ou de résistances : alphabétisé *versus* analphabétisé. Ainsi dans les cultures modernes fortement structurées par l'écrit, il arrive que les catégories non seulement d'évaluation mais aussi de perception ou de description du monde soient le produit d'un habitus et d'un imaginaire littératien (être à la page, tourner la page, être droit comme un « i », mettre un point final, être à l'agenda, être à l'ouest, la ligne d'un parti, etc.)[72].

Si Catherine a été sensible à ce don écrit de Louis, c'est surtout Suzanne qui évoque les rares missives de Louis :

> Parfois, tu nous 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.

[71] *Ibid.*, p. 160. Marcel Mauss parle du « hau » pour désigner cette aura liée au don : « Le mot *hau* désigne, comme le latin *spiritus*, à la fois le vent et l'âme […]. Ce qui dans le cadeau reçu, échangé, oblige, c'est que la chose reçue n'est pas inerte […]. Elle montre quelque chose du donateur. Elle a prise sur le bénéficiaire car la chose elle-même à une âme, est de l'âme. », p. 158.

[72] Jean-Marie Privat, « Littératie », *Pratiques*, n° 183-184, 2019, en ligne depuis le 30 Décembre 2019, http://journals.openedition.org/pratiques/6762

« Parfois, tu nous envoyais des lettres elliptiques. » (*JFM*, p. 219)

Le reproche évident porte sur la concision des messages reçus et se trouve aggravé par le métier de Louis évoqué par Suzanne dans une longue tirade monologuée qui constitue la scène 3 déroulée sur sept pages : ce métier d'écrivain qui fait de lui un double de l'auteur, un *hétéronyme* pour reprendre le terme utilisé par Fernando Pessoa pour désigner tous les personnages fictifs de ses œuvres assumant la posture d'écrivain[73] ; ce métier d'« écrire » (*JFM*, p. 219), ce « don » ou « qualité » que Louis n'a jamais utilisés pour garder le contact avec sa famille mais qu'il a utilisés « pour les autres » (*JFM*, p. 220). La cadette raille en jouant sur le mot « don » – « c'est le mot, drôle de mot » (*JFM*, p. 220) –, manifestement impropre pour parler de l'aîné qui donne si peu, mot sur lequel elle s'interroge et qui fait rire celui-ci.

De même, Suzanne évoque avec ironie « la collection enviable » de cartes postales[74] qui permettent de donner des nouvelles dans l'éloignement :

> Ces petits mots
> — les phrases elliptiques —
> ces petits mots, ils sont toujours écrits au dos de cartes postales
> (nous en avons aujourd'hui une collection enviable)
> comme si tu voulais, de cette manière, toujours paraître être en vacances,
> je ne sais pas, je croyais cela,
> ou encore, comme si, par avance,
> tu voulais réduire la place que tu nous consacrerais
> et laisser à tous les regards les messages sans importance que tu nous adresses.
> « Je vais bien et j'espère qu'il en est de même pour vous. » (*JFM*, p. 220)

La carte postale, en tant qu'objet graphique, pourrait donner lieu à une analyse ethnocritique plus spécifique mais qui déborderait le cadre de notre recherche. Pour évoquer rapidement la fonction de cet objet dont l'apogée se situe au XX^{ème} siècle, on pourrait dire que la carte postale symbolise la place de la littératie dans leur vie de famille : admiration paradoxale pour l'écrivain absent (*JFM*, p. 219), masque de vie

[73] Lydie Parisse étudie les hétéronymes dans les pièces testamentaires de l'auteur dans le chapitre de son ouvrage : *Lagarce. Un théâtre entre présence et absence*, Classiques Garnier, collection « Etudes de littérature du XX^{ème} et du XXI^{ème} siècles », 2014.

[74] La carte postale, appelée d'abord carte-lettre ou carte-correspondance, apparaît au XX^{ème} siècle ; elle est évoquée par La Baronne Staffe, qui s'enthousiasme pour « ces inventions économiques, modernes et pratiques », Correspondance, p. 19, citée par Frédéric Rouvillois, *Histoire de la politesse*, *op. cit.*, p. 258. Néanmoins, à l'époque, elle manifeste, à travers son laconisme, une dégradation des formes d'urbanité.

heureuse[75], distance et contact réduit au minimum et aux formules toute faites, comme celle qui figure en bonne place dans l'extrait précédent du soliloque de Suzanne, décrochée par la ponctuation noire et blanche, détachée par les guillemets introducteurs du style direct qui fait résonner la vanité des « messages sans importance » exhibés aux regards de tous. Néanmoins, les rares cartes postales recueillies donnent une image de la vie de Louis, un passager en transit dans le Grand Paris ou en attente dans les non-lieux urbains, au sens que leur donne Marc Augé, anthropologue et ethnologue français, des lieux « ni identitaires, ni relationnels, ni historiques »[76] produits par la surmodernité, lieux de passages, qui ont perdu leur identité référentielle et toponymique :

> [A]ussi bien les installations nécessaires à la circulation accélérée des personnes et des biens (voies rapides, échangeurs, aéroports) que les moyens de transport eux-mêmes ou les grands centres commerciaux, ou encore les camps de transit prolongé où sont parqués les réfugiés de la planète. [77]

Ces lieux de passage, de transit, ces non-lieux[78] ne sont pas pour autant synonymes d'absence d'humanité dans les œuvres littéraires où un non-lieu est souvent sémiotisé en lieu, comme l'analyse Sylvie Freyermuth en étudiant la gare chez Joy Sorman, ou l'hôpital chez Nicole Malinconi ou encore la centrale nucléaire chez Elizabeth Filhol. Pas de déshumanisation non plus chez Lagarce, mais opposition entre les univers, celui des sédentaires et celui des nomades. Aussi la gare est-elle associée par Suzanne à Louis, le voyageur, l'écrivain qui s'est éloigné du pays natal, et par Antoine qui s'attarde longuement sur l'association de son frère à ce lieu qu'il évoque

---

[75] Selon le philosophe Jacques Derrida, la carte postale est écrite dans des circonstances heureuses et elle est associée au plaisir de l'écriture, alors que la lettre est plus appropriée aux affaires sérieuses et au chagrin : « Je n'ai pas eu le cœur d'écrire des cartes postales, cette fois-ci, le séjour aura été trop triste (ce fut la mort de Jean-François Lyotard avec qui j'aurai partagé la même maison, à Laguna, pendant des années […]). Une lettre juste avant de rentrer, donc, au lieu de cartes. », Jacques Derrida, *La carte postale de Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion, collection « La philosophie en effet », 1980, p. 271.

[76] Marc Augé, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Le Seuil, 1992.

[77] *Ibid.*, p. 48.

[78] La dichotomie « lieu/non-lieu » créée par Marc Augé semble heuristique pour aborder les espaces modernes mais a été aussi remise en cause par de nombreux chercheurs qui redonnent une place à l'individu et à ses émotions comme sources d'une appropriation subjective de l'espace. On peut se référer pour cette réflexion critique sur la notion de non-lieu à Sylvie Freyermuth, Jean-François P. Bonnot et Timo Obergöker (dir.), *Ville infectée, ville déshumanisée. Reconstructions littéraires françaises et francophones des espaces sociopolitiques, historiques et scientifiques de l'extrême contemporain*, Bruxelles, PIE-Peter Lang, 2014, notamment la deuxième partie : « Des lieux et non-lieux d'Augé … à leur remise en cause comme catégories ontologiques ». De même sur cette remise en cause des notions de non-lieu, de postmodernité, on lira l'ouvrage de Sylvie Freyermuth et Jean-François P. Bonnot, *Des personnages et des hommes dans la ville : géographies littéraires et sociales*, Berne, Peter Lang, 2014.

précisément à travers différents motifs : le café dans l'attente d'une heure décente, la lecture du journal, la lutte contre la fumée des cigarettes qui donnent la nausée à Louis. Dans cette reconstitution de la scène de son arrivée et de son attente à la gare (*PL*, pp. 398-400), la projection d'Antoine qui cherche à retrouver l'univers de son frère dans le buffet de la gare envahi par les noceurs le dimanche matin, sa tentative de lire un journal à l'envers en imaginant son « frère lisant », est particulièrement touchante. On voit comment ce lieu anonyme est devenu également le lieu d'une révélation pour Louis « sur le quai de la gare – c'est une image assez convenue – » (*PL*, p. 396), malgré ou à cause du commentaire entre tirets. Ce « non-lieu » est également un lieu investi tout particulièrement par l'auteur, dans son *Journal*, témoin de ses nombreux voyages entre Paris et les régions, au gré de ses activités professionnelles et familiales.

La question du lieu en littérature, et plus particulièrement en théâtre, est fondamentale pour étudier les conflits de cosmologies définis par Vincent Descombes dans *Proust : philosophie du roman*[79]. Pour le philosophe, l'auteur est un créateur de « cosmologie » car il s'attache à recueillir « le système du monde d'un groupe social[80] ». Dans *A la recherche du temps perdu*, Proust étudie le « contraste extrême entre la cosmologie des braves gens de Combray et la cosmologie de la vie parisienne[81] ». Comme le rappelle Marie Scarpa, « ces "conflits de cosmologies" seraient précisément, selon le philosophe V. Descombes, le propre du roman moderne[82]. » Au théâtre, ces lieux littéraires, ces « pays rhétoriques[83] » sont construits par la parole des personnages, notamment dans le théâtre contemporain, celui de Koltès[84] et de Lagarce où les didascalies indiquant un lieu tendent à disparaître. Louis

[79] Selon Vincent Descombes, *La Recherche du temps perdu* prend place dans une cosmologie dualiste qui oppose Paris et Combray de manière dichotomique : Matière et Esprit, laideur et beauté, positivité et symbolisme, individualisme et collectivité, prosaïsme et poésie, espace / temps et éternité. On retrouve ce tableau d'oppositions dans *Proust. Philosophie du roman*, Paris, Minuit, 1987, p. 29.
[80] *Ibid.*, p. 188.
[81] *Ibid.*, p. 182.
[82] Marie Scarpa, « L'ethnocritique de la littérature : Présentation et situation », *op. cit.*, p. 7.
[83] Expression empruntée à Vincent Descombes, *Proust. Philosophie du roman*, *op. cit.* p. 179, expression également citée par Marie Scarpa, « Ethnocritique des espaces fictionnels : l'exemple de Koltès », intervention lors d'une journée transversale, IIAC /Axe Culture du 22 mars 2016 intitulée *Lieux et littérature*.
[84] Dans son article « "À cette heure et en ce lieu…", Microlecture ethnocritique de *Dans la solitude des champs de coton* », dans Anne-Marie David et Pierre Popovic (dir.), *Les douze travaux du texte*, Montréal, Figura, 2015, p. 250, Marie Scarpa utilise les notion d'hétérotopie et de chronotopie plus pertinentes dans le domaine littéraire que celle de non-lieu : « De ce lieu de "passage" […], on pourrait dire peut-être qu'il est un "non-lieu", soit ce lieu de la surmodernité où l'on se croise sans se rencontrer

confirme cette « fictionnalisation » du lieu dans sa vision du monde : « Je découvre des pays, je les aime littéraires » (*PL*, p. 396). La cosmologie de Suzanne, celle de famille et de sa province, est plus prosaïque et définie par son absence de voyage ; son horizon est limité comme celui des femmes de *J'étais dans ma maison*, ainsi que le rappelle La Seconde à L'Aînée qui lui demande si elle partira un jour :

> Je ne sais pas. Est-ce que je peux décider ?
> Comme disait celui-là, notre bon petit jeune homme, dans son lit d'enfant, *le jeune frère*,
> comment disait-il et d'où tenait-il sa phrase, elle lui faisait tant de profit :
> « Qui n'a pas quitté son pays à trente ans ne le quittera plus jamais… »
> Je ne sais pas. (*JMM*, p. 267)

A la différence du jeune frère, Louis a donné des nouvelles « elliptiques » comme ses cartes postales mais qui permettent à Suzanne d'imaginer ces « non-lieux » qui définissent Louis, salle d'attente des aéroports (*JFM*, p. 245), buffets de gare (*JFM*, p. 250), taxis (*JFM*, p. 211), à défaut d'imaginer le lieu où il vit :

> Et même, pour un jour comme celui d'aujourd'hui,
> même pour annoncer une nouvelle de cette importance,
> et tu ne peux pas ignorer que ce fut une nouvelle importante pour nous,
> nous tous, même si les autres ne te le disent pas,
> tu as juste écrit, là encore, quelques rapides indications d'heure et de jour au dos d'une carte postale achetée très certainement dans un bureau de tabac et représentant, que je me souvienne, une ville nouvelle de la grande périphérie, vue d'avion, avec, on peut s'en rendre compte aisément, au premier plan, le parc des expositions internationales[85]. (*JFM*, p. 220)

Suzanne ne peut le relier qu'aux espaces urbains de la capitale, valorisés par les adjectifs « nouvelle », « grande » et même « internationales », qui contrastent avec les espaces des lotissements provinciaux, là où Antoine et Catherine habitent « une petite maison, pavillon, […] petite maison, bon, comme bien d'autres, […], par là, vers la

(échangeur, parking, métro, centre commercial etc.). Mais ici l'indissolubilité du lien temps/espace ("à cette heure et en ce lieu") nous conduit plutôt du côté du chronotope et de la "matérialisation du temps dans l'espace". […] Dans cet ordre d'idées, et toujours dans le sens d'une qualification "anthropologique" des espaces, on pense aussi au "lieu autre" ou ce "lieu de l'autre" qu'est l'hétérotopie foucaldienne […] ». Elle cite respectivement Marc Augé, Mikhaïl Bakhtine et Michel Foucault. Nous reviendrons sur l'hétérotopie lagarcienne dans l'étude du *Pays lointain* notamment dans notre deuxième partie.

[85] A l'aube du XX[ème] siècle, le journal *Libération* consacre un dossier à cet objet : « AN 2000. LES OBJETS DU SIECLE. La carte postale. » et montre son évolution de la cartographie militaire à sa fonction touristique, associée à l'Exposition universelle de 1889, son apogée à celle de 1900 : https://www.liberation.fr/cahier-special/1999/08/14/an-2000-les-objets-du-siecle-la-carte-postale-timbree-populairesimple-carton-sans-image-lisible-par-_282291. Comme objet littéraire, on peut se référer au roman de Claude Simon, *Histoire*, Paris, Minuit, 1967, qui exploite un stock de cartes postales, d'une correspondance entre son père fiancé avec sa mère.

piscine découverte omnisports, […] c'est un quartier plutôt laid […] » (*JFM*, pp. 221-222). La dévalorisation de Suzanne est encore plus forte dans *Le Pays lointain* où les dénominations de rue lui donnent « envie de pleurer » :

> Non, ce n'est pas bien, là où ils habitent, ce n'est pas bien, c'est un quartier plutôt laid, ils reconstruisent mais cela ne peut pas s'arranger, ils aménagent mais qu'est-ce qu'il y a à aménager ? *Rue des Martyrs-de-la-Résistance*, des noms comme ça, *impasse Debussy*, c'est se payer d'ennui, un gamin de six ans qui apprend à écrire « Je m'appelle Louis et j'habite rue des Martyrs-de-la-Résistance » , ça commence mal. (*PL*, pp. 362-363)

Impossible donc pour Louis de ne pas « fuir, s'enfuir, prendre la fuite », ce que « tout le monde n'a pas le droit de faire » (*PL*, p. 364), ce qu'aurait pu faire également sa cadette. Suzanne rappelle comment ces cartes postales ont été source de conflit familial, La Mère prenant la défense du fils prodigue, à la fois distant et proche : « c'est que jamais tu n'oublias les dates essentielles de nos vies, / les anniversaires quels qu'ils soient » (*JFM*, p. 221). Pour Suzanne, elles signifient surtout son indifférence à leur égard :

> Ces cartes postales, tu pouvais mieux les choisir, je ne sais pas, je les aurais collées au mur, j'aurais pu les montrer aux autres filles !
> Bon. Ce n'est rien. (*JFM*, p. 222)

Sa conclusion est en parfaite contradiction avec toute son argumentation et montre bien à quel point l'enjeu est essentiel pour elle : Louis, par ses cartes, symboles de l'entre-deux, à la fois présence et absence, à la marge et au centre de la famille, aurait pu réduire les écarts par l'écriture[86]. C'est un choix qu'il assume lorsqu'il affirme sa volonté de « devenir un voyageur », lorsqu'il « visite le Monde » et qu'il envoie « à celui-là qu'[il] aimai[t] de gentilles et douces cartes postales. *Petites lettres elliptiques*, à [s]on tour. » (*PL*, p. 395) D'un autre côté, Louis aurait pu avouer : « Choisir la carte postale est pour moi une fuite qui, du moins, vous épargnera la littérature trop abondante que vous auriez dû subir si j'avais osé vous parler de. Nous avons joué la carte postale contre la littérature, l'inadmissible littérature[87]. » Ce qu'il fait dans *Le Pays lointain* où il dévoile ses motifs ; pour lui/Louis, c'est une façon de se protéger,

[86] Pour étudier l'importance de la carte postale, on pourrait aussi se tourner vers l'œuvre autobiographique, *Journal II*, p. 543 : « […] et là, ce matin, une carte de lui.[…] / Et la carte postale ce matin – et je l'espère fait autant de mal qu'elle fait de bien. ». *Ibid.*, p. 550 : « Dans ma boîte aux lettres il y a une carte de lui encore. Il est entré au service militaire, il est à Brest, sur l'enveloppe il y a imprimé dans le tampon un marin, j'ai ri en songeant à Genet. / Il écrit deux ou trois petites choses essentielles. »
[87] Jacques Derrida, *La carte postale de Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion, collection « La philosophie en effet », 1980, 4 juin 1977, p. 15.

de jouer la légèreté et de conserver son secret : « J'aime être dilettante, un jeune homme faussement fragile qui s'étiole et prend des poses. Je suis un étranger. Je me protège. J'ai les mines de circonstances. […] Il aurait fallu me voir, avec mon secret, dans la salle d'attente des aéroports ! » (*PL*, p. 395)

3.3. Se souvenir

D'une autre façon, les photographies permettent de garder le lien et le souvenir de celui qui est parti. Roland Barthes a été l'un des premiers à analyser la photographie en dépassant sa dimension technique et utilitaire. Rassemblant des intuitions diffuses, il propose, dans *La chambre claire. Note sur la photographie*[88], la théorie d'une esthétique de la trace et institue la photographie comme forme culturelle légitime.

Lagarce était fasciné par les albums de photos de famille qu'il achetait aux puces, qu'il utilisait pour dessiner ses programmes et affiches comme celle de la création des *Règles du savoir-vivre…*[89]. Ainsi, les époux qui célèbrent leurs noces d'argent savourent « les souvenirs de leurs jeunes années et la satisfaction du devoir accompli. Ils regardent leur album[90] » (*RSV*, p. 43). Photographe, Lagarce va réaliser en 1993 une création filmique intitulée *Portrait*[91] à partir de photos à différents âges de sa vie. Sans oublier une pièce de théâtre, intitulée *La Photographie*[92] Cette passion transparaît à travers les trois personnages masculins, Antoine, Le Père, mort déjà qui échangent

[88] Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980. On peut citer également les travaux de Susan Sontag, de Rosalind Krauss, entre 1977 et 1990 au carrefour de l'histoire culturelle, de la sémiotique et des arts visuels et rétrospectivement ceux de Walter Benjamin. Dans *Petite histoire de la photographie*, série d'articles publiée en 1931, il définit le concept d'aura ainsi que la notion d'inconscient optique, ce quelque chose qu'on capte sans le savoir en prenant une photographie.

[89] Jean-Pierre Thibaudat, *Le Roman de Jean-Luc Lagarce*, p. 310 : « Un album est plus exceptionnel que les autres. Il montre une femme photographiée à l'infini au fil des saisons […] Et puis le jour de son mariage en robe blanche, une fleur blanche piquée dans les cheveux, pimpante […] des lèvres rouges et le visage pâle, sans âge, hors temps et que Jean-Luc allait choisir pour l'affiche accompagnant *Les Règles du savoir-vivre*. »

[90] Sur la photographie de mariage, on peut se référer aux travaux de Martine Segalen, et pour les illustrations du rite, *Amours et mariages de l'Ancienne France*, avec la collaboration de Josselyne Chamarat, Paris, Berger Levrault, collection « Arts et traditions populaires », 1981. L'ouvrage présente le « long processus des noces » à travers « estampes, objets, photographies, cartes postales. », p. 26.

[91] https://vimeo.com/channels/1267917/218440003

[92] Jean-Luc Lagarce, *Théâtre complet, vol. II*. La pièce, écrite en 1986 raconte les retrouvailles de gens qui se sont perdus de vue et qui à l'occasion d'une réception évoquent leurs souvenirs communs, dont une photographie.

longuement à ce sujet et Louis, qui prend la pose pour une photo posthume, objet de vénération :

> Il m'arrivait aussi parfois,
> « les derniers temps »,
> de me sourire à moi-même comme pour une photographie à venir.
> Vos doigts se la repassent en prenant garde de ne pas la salir ou d'y laisser de coupables empreintes.
> « Il était exactement ainsi »
> et c'est tellement faux, […]
> je faisais juste mine de. (*JFM*, p. 247)

Sorte de leurre, la photographie fait partie des petits « arrangements[93] » que chacun adopte avec la réalité : « [c]ar la Photographie, c'est l'avènement de moi-même comme autre ; une dissociation retorse de la conscience d'identité[94]. » Hans Belting, spécialiste de l'anthropologie de l'art et théoricien des images, ramène celles-ci « à leur spectateur, à son vécu ou aux obsessions auxquelles il est livré dans les images et dans ses images, même lorsque celles-ci empruntent le détour de la photographie[95] ». Il propose une réflexion sur le rapport étroit que l'image entretient avec la mort :

> Toute image photographique tombe ici dans le piège du temps et c'est la durée d'exposition inhérente à son élaboration qui l'enchaîne d'emblée à cette emprise. La mort s'y manifeste certes autrement, en interdisant la possibilité de refaire l'identique une image prise sur le vif. Tout en étant vivants, nous mourons à l'instant où nous sommes photographiés. Le doigt qui actionne le déclencheur ne saurait le faire qu'une fois[96].
>
> Le mouvement de la vie s'est figé dans l'instantané, comme un souvenir perdu[97] […].

C'est cette réflexion sur ce « mystère de la présence d'une absence[98] » que l'on retrouve chez Lagarce. Dans *Le Pays lointain*[99], Le Guerrier, tous les guerriers rappelle également son obsession pour les photos : « j'ai toujours fait des photos, des gens que je rencontre » (*PL*, p. 326) pour garder le souvenir d'eux mais il se refuse à prendre en photo L'Ami qui devient fou pour le « laisser en paix » et accepte de fournir une épreuve de l'homme qu'aime Hélène à celle-ci (*PL*, p. 337). Cette « épreuve » est, à ce moment-là, une façon de conserver près d'elle son mari absent qui a décidé

[93] Voir au chapitre suivant de cette partie, note 117, page 138, pour l'utilisation de ce terme chez Lagarce.
[94] Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, p. 28.
[95] Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004, p. 273.
[96] *Ibid.*, p. 237.
[97] *Ibid.*, p. 63.
[98] *Ibid.*, p. 15.
[99] Dix-neuf occurrences du mot « photographie », formes verbales et nominales, dans *Le Pays lointain*.

d'accompagner Louis vers la mort. De manière symbolique, à la fin de la pièce, elle décide de détruire toutes les photographies prises, en ouvrant l'appareil-photo. (*PL*, p. 392). L'Amant, mort déjà évoque la collection de photos de Louis qu'il a décidé de lui montrer à un moment important de leur relation et qui lui ont permis de découvrir les différents membres de la famille « tenaces et prêts à la bataille. » (*PL*, p. 355) : « [p]arce qu'elle est une représentation qui passe pour être "objective, la photographie soutient les mythes familiaux. Toute famille, comme toute société, a en effet besoin de se constituer des mythes qui soient le fondement de sa légitimité en tant que groupe[100]. »

Ainsi s'expliquent les tentatives de constituer un tableau des deux familles où chacun doit prendre la pose et « se donner à saisir dans une posture[101] » : « Le Guerrier, tous les guerriers, *il photographie*. – Si plus personne ne bouge, nous ne serons pas flous. » (*PL*, p. 366) ; ou de la seule famille « *naturelle* » : « Suzanne, *elle photographie*. – Si plus personne ne bouge, nous ne serons pas flous. » (*PL*, p. 390), le discours écholalique introduisant un comique de répétition entre deux scènes violentes de querelle, celles d'Antoine avec son père, puis avec sa sœur qui finit par partir en lui présentant un bras d'honneur. Pour ce qui est de l'album de famille, Le Père, mort déjà se réjouit que Louis ait gardé ces photos qu'il avait prises pour immortaliser son « petit monde en balade » (*PL*, p. 355), uni dans des rituels communs : « et cela les faisait rigoler, je vous immortalise ». Même si la formule relève du cliché et déclenche le rire, elle n'en souligne pas moins la conscience de la mort :

> L'homme photographié ressemblait, une fois que son mouvement s'était figé dans la prise de vue, à un mort vivant. La nouvelle image, qui livrait si

[100] Serge Tisseron, *Le mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, Paris, Flammarion, 1996, p. 152.

[101] Pierre Bourdieu, « La définition sociale de la photographie », dans Luc Boltanski, Robert Castel, Jean-Claude Chamboredon et Pierre Bourdieu (sous la direction de), *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1965, p. 116 : « C'est ainsi par exemple que la signification de la pose adoptée pour la photographie ne peut être comprise que par rapport au système symbolique dans lequel elle s'insère, celui qui définit pour le paysan les conduites et les manières convenables dans les relations avec autrui. Les photographies présentent communément les personnages de face, au centre de l'image, debout et en pied, c'est-à-dire à distance respectueuse, immobiles dans une attitude digne. En fait, prendre la pose, c'est se donner à saisir dans une posture qui n'est pas et qui n'entend pas être "naturelle" », cité par Valérie Blanchemanche, *Espace graphique et oralités vivaces : lecture ethnocritique des premiers romans de Marcel Aymé*, Thèse de doctorat en Langues, Littératures et Civilisations, Université de Lorraine, 2019, p. 169, note 33. Une analyse de la photographie de mariage ayméenne y est proposée (pp. 168-171), comme témoignage des représentations sociales en vigueur dans le milieu paysan de l'époque.

> emphatiquement la preuve de la vie, produisait en vérité une ombre. Impossible de se fier à sa propre image : en enregistrant la vie, elle ne fait précisément que la chasser du corps. Tout mouvement corporel est pour ainsi dire un acte de langage qui subsiste uniquement comme souvenir dans l'image arrêtée. L'instant où un corps a été photographié se met déjà à jaunir sur un vieux papier photographique[102].

De même, Catherine montre que la photographie immortalise les événements d'une existence comme la naissance d'un enfant et les étapes de sa croissance, qu'elle permet de mesurer les ressemblances et les écarts entre le bébé « assez fripé » (*PL*, p. 346) et la fillette « non pas très jolie, non mais du charme » (*PL*, p. 347). Catherine évoque alors le plaisir d'Antoine à photographier les membres de la famille et comment Louis manque à sa collection : « de sa famille, j'ai bien peur qu'il n'y ait que vous qu'il ne photographie pas, dont il ne possède pas ici de photographie » (*PL*, p. 345). C'est sa manière à lui de le retirer de l'histoire de la famille car comme le dit Barthes : « La Photographie donne un peu de vérité, à condition de morceler le corps. Mais cette vérité n'est pas celle de l'individu, qui reste irréductible ; c'est celle du lignage[103]. » Néanmoins, Catherine craint qu'il n'ait reçu la photographie de sa fille et Suzanne se réjouit que Louis ait sa photo à elle près de celle de sa nièce : « Tu as ma photo, chez toi ? Il a ma photo chez lui ? Cela me fait bien plaisir. » (*PL*, p. 347). Car le pouvoir de la photographie, c'est aussi le pouvoir de toute image :

> Tel serait le premier effet de la représentation en général. Tel serait le « primitif » de la représentation comme effet : présentifier l'absent, comme si ce qui revenait était le même et parfois mieux, plus fort, plus intense que si c'était le même. […] Alberti, au Livre II de son traité de la peinture, écrivait déjà : "Elle [la peinture] a en elle une force tout à fait divine qui lui permet de rendre présents, comme on dit de l'amitié, ceux qui sont absents, mais aussi de montrer après plusieurs siècles les morts aux vivants de façon à les faire reconnaître pour le plus grand plaisir de ceux qui regardent dans la plus grande admiration pour l'artiste"[104].

Et cette force réside dans la « re-présentation » dont l'ambiguïté repose sur le préfixe et sa double valeur : « re » signifie autant une substitution qu'un renforcement[105] ;

---

[102] *Ibid.*, p. 236.
[103] Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, *op. cit.*, p. 161.
[104] Louis Marin, *Des pouvoirs de l'image. Gloses*, Paris, Éditions du Seuil, 1993, p. 11. Louis Marin cite Leon Battista Alberti, *De pictura*, traduction Jean-Louis Schefer, Macula, 1992. Le philosophe associe la force de l'image à celle du texte : « ainsi la photographie du disparu sur la cheminée ; ainsi le récit de la bataille de jadis par son narrateur aujourd'hui », *ibid.*, p. 11.
[105] Sur les différentes valeurs du suffixe « re », on peut consulter l'article d'Isabelle Weill, « Re- dans tous ses états, un préfixe marquant l'aspect implicatif », *Lynx*, n° 60, 2009, pp. 119-140. Elle distingue

ainsi la « re-présentation » ne vaut plus par sa capacité de substitution, mais par l'intensité de ses effets sur celui qui regarde et qui l'institue en tant que « lecteur » :

> La force de l'image est ici […] énergie d'autoprésentation : faire reconnaître le mort dans la monstration, l'évidence (l'*énargie*) de son image, c'est se présenter représentant le mort, c'est constituer le sujet regardant comme effet de cette présentation, le constituer précisément comme regard[106].

La photographie procure un double plaisir, celui de la reconnaissance par laquelle les personnages se retrouvent dans leur identité et celui que leur procure le regard de Louis sur une représentation d'eux-mêmes, signifiant que celui-ci ne les a pas oubliés, et ce regard fonde leur existence. Tout comme dans *J'étais dans ma maison…*, la vie de la famille, la maison à tous les sens du terme, tournent autour de ce fils prodigue à attendre « le même moment exact du temps où il était enfant, où il s'éveillait et commençait à diriger aussitôt la maison, *le jeune fils*, à la faire tourner autour de lui, car toujours elle tourna autour de lui » (*JMM*, p. 234).

Ainsi, la maison, ancrée dans l'enfance des personnages, est également gardienne du souvenir. Les pièces de Lagarce ont la plupart du temps pour cadre une maison, la maison originelle. Dans *Juste la fin du monde*, la maison, dite « la maison de la Mère et de Suzanne » (*JFM*, p. 279) est restée en l'état ancien, avec les chambres de chaque enfant, figée depuis le départ de Louis, la mort du père et le mariage d'Antoine ; Suzanne y vit seule avec la Mère. La maison figure une famille délabrée, éclatée : elle recèle un passé commun avec des moments d'harmonie évoqués par la Mère mais elle est aussi un espace agonistique, y compris lorsqu'ils étaient tous les cinq et que les querelles entre les deux frères ont fini par briser l'unité familiale. La maison d'enfance est située près d'une voie ferrée qui symbolise le départ du héros qui la regarde de loin : « Louis : Je décide de marcher le long de la voie ferrée. […] je sais qu'elle passe près de la maison où je vis. » (*JFM*, p. 279). Le présent de l'indicatif, utilisé pour la narration d'un souvenir n'étonne pas dans cet épilogue mais c'est son utilisation dans la relative qui, par le télescopage des temporalités du texte, établit une

---

trois effets de sens qui s'enchaînent logiquement à partir du sens étymologique de *rursus*, « au fond des choses, à partir de ce fond » : « Re- permet d'abord au procès de *re*partir en sens contraire comme un boomerang qui *re*bondit en notant une sorte de *ré*action en chaîne » (pp. 122-123), ce mouvement rétrograde peut devenir négatif et conduire au sens opposé, le mouvement primitif peut s'amplifier et donner une valeur intensive.

[106] Louis Marin, *Des pouvoirs de l'image*, *op. cit.*, p. 12.

contemporanéité[107] entre le « je sais » et le « je vis », alors qu'on aurait pu s'attendre à l'imparfait – la maison où je vivais –, puisque le narrateur est mort déjà et même si ce peut être un présent d'éternité qui exprime la permanence attachée à la demeure. Malgré l'éloignement, la maison natale est au cœur des dernières pièces de Lagarce et dans *J'étais dans ma maison…*, elle est effectivement plus présente, dans le décor si l'on suit la didascalie initiale et dans le huis-clos de ces femmes laissées pour compte, dans les didascalies internes qui dessinent un seuil où se campe L'Aînée et qui ouvre sur une maison à étage avec un escalier sous lequel « vit » La Plus jeune, avec une soupente dans un grenier qui offre à l'imagination du lecteur toute la symbolique bachelardienne des rêveries de la terre attachées à la maison natale :

> Ainsi, pas de vraie maison onirique qui ne s'organise en hauteur ; avec sa cave bien en terre, le rez-de-chaussée de la vie commune, l'étage où l'on dort et le grenier près du toit, une telle maison a tout ce qui est nécessaire pour symboliser les peurs profondes, la platitude de la vie commune, à ras de terre, et les sublimations[108].

Mais comme le dit Gaston Bachelard, « [l]e monde réel s'efface d'un seul coup, quand on va vivre dans la maison du souvenir [109]» et donc ses contours peuvent aussi s'estomper et suggérer un espace fantasmatique. De ce fait, le spectateur peut se retrouver face à une reconstitution précise d'une maison familiale avec le coucou qui scande les heures et finit par dérailler, comme celle proposée dans l'adaptation filmique de *Juste la fin du monde* par Xavier Dolan[110] qui jongle avec les contraintes du media impliquant une figuration du réel :

---

[107] Cette relation de contemporanéité est sujette à de nombreuses distensions et distorsions dans le théâtre de Lagarce, à cause de la position surplombante du locuteur annoncée dès le Prologue et qui est métaphorisée à l'Epilogue, dans l'image de Louis sur un viaduc, à égale distance du ciel et de la terre.
[108] Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, Corti, 2004, p. 110.
[109] *Ibid.*, p. 96 : « Le monde réel s'efface d'un seul coup, quand on va vivre dans la maison du souvenir. Que valent-elles les maisons de la rue quand on évoque la maison natale, la maison d'intimité absolue, la maison où l'on a pris le sens de l'intimité ? Cette maison, elle est lointaine, elle est perdue, nous ne l'habitons plus, nous sommes, hélas ! sûrs de ne plus jamais l'habiter. Elle est alors plus qu'un souvenir. Elle est une maison de rêves, notre maison onirique. »
[110] On retrouve une analyse de cette transposition du temps objectif et du temps subjectif dans l'article d'Anna Corral Fullà, « *Juste la fin du monde* de Xavier Dolan : du cercle infini à la ligne droite », *Études littéraires*, 2020, volume 49, n° 1, pp. 155-172, https://doi.org/10.7202/1065524ar : « Le présent, "insaisissable" dans la pièce de Lagarce, prend poids dans l'adaptation de Dolan. En fait, le film se focalise sur la journée de la rencontre familiale et sur les relations interpersonnelles qui se déploient dans le présent. Par ailleurs, l'adaptation est rythmée par le défilé des heures du matin au soir d'une journée, signalé à plusieurs reprises par l'image d'une horloge et la sonnerie d'un coucou, et affirme ainsi la prééminence du temps objectif. […] Par ailleurs, dans le film, ce présent du temps objectif se double, comme dans l'œuvre théâtrale, du temps intime de la conscience. Ce temps subjectif, bien que beaucoup moins saillant que dans la pièce de Lagarce, vient interrompre le cours linéaire du temps au

> La concrétisation du temps dans l'adaptation à l'écran du texte théâtral a aussi son reflet sur l'axe spatial. En effet, Lagarce présente une dimension subjective de l'espace. Mais le cinéma, par contre, a besoin de s'inscrire dans le réel, ce qui fait privilégier une « imitation parfaite » de la réalité dans la configuration de la scénographie et des costumes. Ainsi, dans l'adaptation de Dolan, l'espace devient, à son tour, concret et l'action se situe à chaque fois dans une pièce de la maison familiale – l'entrée, le salon, la cuisine, la chambre de Suzanne, le cabanon du jardin, etc. – ou hors du foyer – dans l'avion, le taxi ou la voiture d'Antoine – pour accorder du dynamisme à l'action cinématographique[111].

Le spectateur peut se trouver face à une vision fantasmée de la maison natale où vivent cinq femmes, celle proposée par Chloé Dabert dans sa mise en scène de 2018 au Théâtre du Vieux Colombier[112]. Le décor tout en transparence diaphane et en blancheur voile et dévoile la figure oxymorique du jeune frère, l'absent-présent à l'étage, dont parlent les femmes de la pièce et dont on ne peut qu'imaginer les contours pendant le spectacle.

Dans la maison, c'est l'espace de la chambre qui fonctionne comme une madeleine proustienne[113] dans les différentes pièces de notre corpus. La chambre de Louis, vestige de son passage, est investie par Suzanne qui occupe tout l'étage, mais cette chambre est aussi témoin de la rancœur de celles qui sont restées :

> Je vis au second étage, j'ai ma chambre, je l'ai gardée,
> et aussi la chambre d'Antoine
> et la tienne encore si je veux,
> mais celle-là, n'en faisant rien,
> c'est comme un débarras, ce n'est pas méchanceté, on y met les vieilleries qui ne servent plus mais qu'on n'ose pas jeter. (*JFM*, p. 223)

travers de l'évocation du passé et se matérialise notamment moyennant plusieurs *flash-back* que Dolan insère dans le déroulement chronologique de la journée familiale et qui relèvent pour la plupart de l'univers existentiel du réalisateur. », p. 164.

[111] *Ibid.*, p. 164.

[112] On peut retrouver une photographie de cette mise en scène en Annexe I, page 407 : Marie Dauge souligne la transparence des tulles choisis qui symbolise le voile de la mémoire, de la conscience, le voile de la vérité, le voile du deuil, les yeux « voilés de larmes » et la blancheur qui génère des connotations liées à la naissance, à la candeur, à la médecine et à la mort. On peut se reporter pour une analyse de ce spectacle au dossier Pièce (dé)montée : *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, Jean-Luc Lagarce, mise en scène de Chloé Dabert, Dossier n° 278 - Octobre 2018 - Marie Dauge, https://cdn.reseau-canope.fr/archivage/valid/contenus-associes-dossier-pedagogique-N-18491-30180.pdf.

[113] Comparaison utilisée par George Pérec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974, p. 34 : « L'espace ressuscité de la chambre suffit à ramener, à raviver les souvenirs les plus fugaces, les plus anodins comme les plus essentiels. La seule certitude coenesthésique de mon corps dans le lit, la seule certitude topographique du lit dans la chambre, réactive ma mémoire, lui donne une acuité, une précision qu'elle n'a presque jamais autrement. », p. 33.

Cette chambre sera à nouveau celle de Louis dans *Le Pays lointain* alors que celle d'Antoine sera attribuée à Longue Date : ces deux chambres qui communiquent n'ont jamais servi lorsque les deux frères y étaient côte à côte comme le souligne Suzanne : « jamais ils ne se parlaient d'un lit à l'autre avant de s'endormir, ils fermaient la porte mais là, si vous voulez… » (*PL*, p. 312). Cependant, tout comme la maison, en tant qu'espace familier, a disparu dans l'Intermède de *Juste la fin du monde*, où tous les repères visuels semblent effacés pour les personnages qui se cherchent comme dans un rêve, dans *Le Pays lointain*, à l'inverse, c'est comme si l'Intermède était devenu cet espace « intermédiaire » où les personnages ont du mal à se placer et la maison proprement dite ne se concrétise que dans cette évocation de la chambre de Louis, l'enfant-roi. Suzanne souligne la proximité des chambres ; Louis en donne une vision onirique – « Et ensuite, dans mon rêve encore, / toutes les pièces de la maison étaient loin les unes des autres, / et jamais je ne pouvais les atteindre, / il fallait marcher pendant des heures et je ne reconnaissais rien. » (*JFM*, In 3, p. 256) – qui montre une distorsion de l'espace renforcée dans le *Pays lointain*. En effet, les personnages évoluent dans le « cercle magique[114] » de la scène théâtrale et d'un prologue[115] qui se prolonge au moins jusqu'au fragment dix-sept[116]. C'est comme si la pièce était une « image-temps » : « une photographie qui rassemble, mais qui contient de la "durée" et de la distance[117]. » C'est cette photographie de tous les personnages que tente Le Guerrier, tous les guerriers (*PL*, p. 366).

Dans *J'étais dans ma maison…*, la chambre, au contraire, a été entretenue comme un mausolée jusqu'au retour du *jeune frère*. La Plus Vieille a mis celui-ci :

> [D]ans sa chambre, celle-là, la même que lorsqu'il était enfant. […] nous avons laissé les persiennes fermées comme elles le sont toujours […]. Il est dans son lit, nous avions toujours gardé ce lit, jamais il ne fut question de s'en débarrasser. […] S'en débarrasser, c'était renoncer à ce qu'il revienne. (*JMM*, p. 230)

[114] Expression empruntée à Henri Rey-Flaud, *Le Cercle magique, essai sur le théâtre en rond à la fin du moyen-âge*, Genève, Slatkine, 1998, qui a étudié le dispositif scénique – la ligne ou le cercle – de la représentation des Mystères et leur imbrication dans la vie quotidienne de l'époque.
[115] La référence au prologue de *Juste la fin du monde* est faite par L'Amant, mort-déjà dans *Le Pays lointain*, p. 295 : « Je ne sais plus où on en était. Le prologue, la fin du prologue. On n'a pas fini ? »
[116] Voir Annexe, structure tabulaire du *Pays lointain*.
[117] Isabelle Barberis, « Ritualisations et modalisations dans la choralité lagarcienne : une proximité qui éloigne », pp. 182-183. Elle emprunte cette notion d'« image-temps » à Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, Paris, Minuit, collection « Critique », 1985.

La chambre où le héros est logé est celle d'un temps suspendu. Elle la lavait et la rangeait « sans fin » dans l'espoir de son retour. L'Aînée rappelle les rites domestiques : « entretenir la tombe, laver et laver encore le carrelage de la pièce, et ne rien vouloir toucher […], le musée, votre mausolée campagnard » (*JMM*, p. 265) tout en imaginant un futur sans lui dans le cycle de la vie :

> [E]t la chambre de l'enfant sera cette chambre-là, la chambre si bien entretenue du jeune frère mort, un bel après-midi de nettoyage et les fenêtres ouvertes et l'air qui entre l'odeur de la lessive sur le sol et l'odeur de l'encaustique sur les meubles – tu te souviens de ça, aussi, *l'odeur de l'encaustique* ? – et les dernières traces, le sac marin monté dans la soupente... (*JMM*, p. 266)

Ainsi, par ces rites domestiques, elles accomplissent leur destin de femme entre le passé – la mémoire de l'encaustique et du jeune frère – et l'avenir – la chambre du futur enfant – ; ainsi, elles font la coutume, comme l'a analysé Yvonne Verdier[118]. L'ethnologue utilise le verbe « faire » qui revient avec insistance dans les définitions locales des rôles féminins : la laveuse, qui est aussi « la femme qui aide » aux accouchements comme aux décès, « fait les bébés » et « fait les morts » ; la couturière, chez qui les filles passent l'hiver de leurs quinze ans, et d'où elles sortiront jeunes filles bonnes à courtiser, « fait la mariée » ; la cuisinière, sur qui repose la réussite du repas scellant l'alliance des deux familles, « fait les noces ». Avant d'interroger ces rites funéraires[119] que révèlent les paroles de L'Aînée, nous aborderons les règles et les rites du savoir-vivre qui régissent la vie de famille dans les dernières pièces de Lagarce.

[118] Yvonne Verdier, *Façons de dire, façons de faire. La laveuse, la couturière, la cuisinière*, *op. cit*.

[119] Au XIX^{ème} siècle, siècle d'or de la politesse bourgeoise, « le deuil est un culte », comme le proclame une « réclame » pour un magasin spécialisé, La Religieuse. Même si le XX^{ème} siècle n'est plus cette « période de dolorisme exalté, de manifestation dramatique et de mythologie funèbre » dont parle l'historien Philippe Ariès dans « La mort inversée. Le changement des attitudes devant la mort dans les sociétés occidentales », *Essais sur l'histoire de la mort en Occident, du Moyen-Âge à nos jours*, Paris, Le Seuil, « Points », 1975, p. 189, il conserve encore ces rites qui vont tendre à disparaître au XXI^{ème} siècle. Nous empruntons ces analyses à Frédéric Rouvillois, *Histoire de la politesse*, *op. cit.*, pp. 419-424.

CHAPITRE III :
RITES ET RITUELS

Pour approcher la notion de rite dans sa dimension anthropologique, nous nous référons à la définition proposée par Daniel Fabre, qui souligne que le mot « rite » a conservé l'aura de son ancien usage canonique et désigne « un ensemble de gestes, de paroles et d'objets ordonnancé par une autorité qui en détient la signification puisqu'elle en a formulé le code[1]. » Même si, aujourd'hui, le mot s'est banalisé et désigne « toute manifestation collective, un tant soit peu réglée[2] » et qu'on trouve également en concurrence le mot « rituel », il semble évident que les rites persistent dans la société contemporaine tout comme dans sa littérature. Ainsi, plus généralement, nous pouvons comprendre le rite comme « cristallisation d'un système symbolique et cognitif[3] » que nous allons nous efforcer d'étudier dans nos œuvres qui présentent deux occurrences[4] du mot dans *Juste la fin du monde* reprises dans *Le Pays lointain* et une troisième[5] où il est associé à « traditions ». Si le mot rite n'apparaît pas dans *Les Règles du savoir-vivre…*, on a vu que les rites de la naissance à la mort occupent toute la pièce et que dans *J'étais dans ma maison…*, on peut les envisager aussi bien dans leur sens symbolique que dans leur sens concret de passage matériel, traversée d'un seuil ou d'une frontière, « soulignant les discontinuités dans la vie individuelle et sociale[6] ». La famille lagarcienne accueille, en son sein, de nombreux rites sacrés (baptême, mariage par exemple) ou profanes (promenades et repas dominicaux), qui marquent la progression de l'âge et l'entrée dans la vie adulte, la place du masculin et du féminin, en continuité ou en rupture avec la tradition et transformés par les inventions technologiques du XX^{ème} siècle comme la photographie,

[1] Daniel Fabre, « Le rite et ses raisons », *Terrain*, 8 | avril 1987, mis en ligne le 19 juillet 2007, http://journals.openedition.org/terrain/3148, p. 1.
[2] *Ibid.*, p. 1.
[3] *Ibid.*, p. 2.
[4] « Pas un dimanche où on ne sortait pas, comme un rite, / je disais cela, un rite, une habitude », p. 226.
[5] « [C]ela semble n'être que des traditions, des rites étranges, de l'histoire ancienne mais c'est aussi ainsi que nous vivons », p. 353.
[6] *Ibid.*, p. 3.

l'automobile, le train. Par-delà les effets de contexte, perceptibles dans la saisie des rites dans le temps historique, on peut essayer d'entrer pour reprendre les mots de Daniel Fabre « au cœur de la fabrique sociale du sens : en désignant le rite invisible, en révélant, comme dans une expérience chimique, ses éléments de pertinence[7]. » Abordons tout d'abord le rituel de séduction entre filles et garçons, à travers le thème du bal, qu'on rencontre dans de nombreux romans et contes.

1. Bals et balades

1.1. Les bals … *Sous le signe de Terpsichore*[8]

Que ce soit bal mondain dans le monde staffien ou bal rural dans l'espace campagnard de la maison où attendent cinq « Désespérantes Idiotes » (*JMM*, p. 239), le motif du bal inscrit le chronotope de la rencontre dans ces univers régis par des imaginaires romanesques. Comme l'a défini Mikhaïl Bakhtine : « Nous appellerons chronotope, ce qui se traduit, littéralement, par "temps-espace" : la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature. » II utilise une métaphore, empruntée aux mathématiques et à la physique d'Einstein pour désigner la fusion des indices spatiaux et temporels :

> Ici, le temps se condense, devient compact, visible pour l'art, tandis que l'espace s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps, du sujet, de l'Histoire. Les indices du temps se découvrent dans l'espace, celui-ci est perçu et mesuré d'après le temps[9].

Le chronotope du bal introduit dans la pièce cette « matérialisation du temps dans l'espace[10] » provoquant un bouleversement du temps, un changement de dimension et de perspective qui a une fonction relativement similaire à celle d'une mise en abyme. Nous dirons à la suite d'Alain Montandon « que la fête et la danse induisent à la fois suspension, rétrogression et rétrospection, suspension du temps et

[7] *Ibid.*, p. 5.
[8] Titre emprunté à la thèse de Claudia Helena Daher, *Sous le signe de Terpsichore : scènes de bal dans des récits français, portugais et brésiliens du XIX*ème *siècle*, Thèse de doctorat en Littératures. Université Grenoble Alpes ; Universidade federal do Paraná (Brésil), 2016. La thèse en ligne commence par un résumé en français de 154 pages : file:///C:/Users/User/Downloads/DAHER_2016_archivage%20(2).pdf
[9] Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, traduit par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978, p. 235.
[10] *Ibid.*, p. 235.

atemporalité, régression en d'autres temps et lieux impliquant une définition du sujet et sa métamorphose[11] ».

En tant qu'espace social privilégié, le bal est le lieu dynamique des interactions sociales. Dans *Les Règles du savoir-vivre…*, c'est « au bal le plus souvent, quelquefois au théâtre que la rencontre recherchée [par les marieurs] a lieu » (*RSV*, p. 24) en présence de la mère. Le bal est le signe du pouvoir, pouvoir familial et pouvoir social d'un monde en représentation. D'une certaine manière, le premier bal auquel assiste la jeune fille qui va y rencontrer son prétendant a une valeur initiatique ; il signifie son entrée dans le monde, rite de passage nécessaire à sa naissance à la société et peut-être à l'amour car :

> Lorsque le prétendant a plu d'emblée à la jeune fille, cela peut arriver, rare, étrange mais possible, lorsque le prétendant a plu à la jeune fille ou quand l'épreuve s'est terminée à son avantage, il témoigne alors, il en a le droit, d'un grand empressement et fait porter immédiatement la demande en mariage officielle par son père, un vieil ami ou un supérieur, son parrain, je ne sais pas, n'importe qui. (*RSV*, p. 26)

Le chronotope du bal est associé à toutes les fêtes de famille : fiançailles, mariage, célébrations des noces d'argent et des noces où les personnages sont toujours « les héros du jour » mais toujours soumis aux obligations de la représentation sociale. Lors du mariage, « [l]e bal, est ouvert par la mariée avec l'invité auquel on désire témoigner le plus de déférence. » (*RSV*, p. 39) Si La Dame n'évoque guère le luxe des décors qui symbolisent le pouvoir social sauf exception « le salon d'apparat » (*RSV*, p. 45), elle accumule les précisions dans l'évocation de la corbeille nuptiale (*RSV*, p. 31) et la toilette de la jeune femme aux différentes étapes du rite : pour ses fiançailles « robe gaie – car circonstance gaie de l'existence c'est et doit être – rose tendre, bleu céleste ou blanche avec des rubans aurore. Gaie » (*RSV*, p. 29) ; pour son mariage, « [e]lle est habillée avec une simplicité relative » (*RSV*, p. 35) dont on peut apprécier l'ironie :

> Les diamants sont de trop et nous exclurions même les riches et lourdes dentelles. La toilette doit être virginale et non fastueuse. Robe de satin à longs plis, en hiver ; draperies aériennes de soyeuse mousseline des Indes en été ; guirlandes parfumées des fleurs de l'oranger, mêlées aux roses blanches et

[11] Alain Montandon, « Pour une sociopoétique du chronotope : la scène de bal chez Théophile Gautier », *Littérature*, La littérature et la danse, n° 112, 1998, p. 14. « Le bal condense, assemble et concrétise les liens de l'espace et du temps, formes a priori de la connaissance et de la représentation. », p. 14.

> myrtes, n'est-ce pas la plus adorable des parures sous le nuage du voile ? Au plus ajouterions-nous un fil de perles au cou de notre fille. (*RSV*, p. 35)

On peut souligner toutes les contradictions entre luxe des étoffes et légèreté filée par la métaphore du voile à travers l'adjectif « aérienne » et le substantif « nuage ». Pour ce qui est des bijoux, on notera la précaution oratoire – après la question rhétorique concernant la parure vestimentaire – et l'apparition du « nous » de majesté qui inclut aussi le lecteur-spectateur à travers le déterminant possessif « notre » dans l'intimité de ces préparatifs : les perles dans leur « simplicité relative » évoquent aussi les larmes d'Aphrodite, peut-être celles de la vie maritale, mais La Dame avait déjà récusé cette superstition auparavant : « Il y a des fiancées qui ont peur des perles, parce qu'elles s'imaginent qu'elles présagent des larmes. C'est crétin, mais on ne peut commencer dès le jour des fiançailles à le dire. » (*RSV*, p. 28). Quant à la coiffe, on retrouve dans son évocation ce lien, entre l'éducation des filles et les fleurs, souligné par les ethnologues[12]. La rose, avec ses épines, est le symbole[13] par excellence de la jeune fille :

> La rose rassemble en mai les images populaires de l'amour et celles, catholiques, de la virginité. Elle est partout : dans l'Eglise autour de la Vierge et de ses servantes, dans les rues lorsque les fillettes de mai ou de la Fête-Dieu jettent sur les fidèles les poignées de pétales, sur les marquettes où le rosier en pot – fleur et épines domestiquées – est devenu le symbole de la jeune fille, dans l'expression figurée de l'amour qui, autour de 1900, trouve dans la carte postale sentimentale un terrain d'élection […] La rose c'est bien la jeune fille telle qu'Yvonne Verdier l'entend, douce fragilité protégée par ses épines comme l'épouse sera par ses épingles, entourée de pointes vives qui au temps des fleurs font couler le sang du dedans au dehors[14].

La Dame rappelle les interdictions proclamées par L'Eglise de se marier « depuis le premier dimanche de l'Avent jusqu'au jour de l'Épiphanie », et « depuis le mercredi des Cendres jusqu'après l'octave de Pâques. » (*RSV*, p. 33), considérée comme une période de pénitence et de partage. Paradoxalement, elle évoque cette période

[12] Sur les traces d'Yvonne Verdier, Anne Monjaret évoque la jeune fille « entre l'épine et la rose » dans son article, « De l'épingle à l'aiguille », *L'Homme*, 2005, n° 173, p. 140 : « Le langage pubertaire ne s'élabore pas seulement autour du thème des épingles et des aiguilles, il se réfère aussi aux plantes et aux fleurs. Ne dit-on pas d'une jeune fille nubile qu'elle est en fleur ? Il nous semble que ces deux langages se répondent et usent d'une symbolique commune. » Sans oublier cette « Angélique en "fleurs" » analysée par Marie Scarpa dans *L'Éternelle jeune fille*, dans le chapitre consacré à la « brodeuse » qui mêle dans sa broderie lis et rose « comme le masculin et le féminin, la pureté et le désir… », *op. cit.*, p. 47. La broderie zolienne « contribue à construire la problématique pureté/impureté que le roman ne cesse de décliner, en associant travaux d'aiguille et destin de femme. », *ibid.*, p. 42.

[13] Sur la symbolique des roses en mai, on peut lire, entre autres travaux, Nicole Belmont, « Le joli mois de mai », *L'Histoire*, n° 1, 1978, pp. 16-25.

[14] Daniel Fabre, « Passeuse aux gués du destin », *Critique*, n° 402, 1980, p. 1088.

mariale[15], consacrée à Marie et aux amours platoniques où les mariages ne sont tolérés que par dérogation (*RSV*, p. 33), comme un âge idyllique, celui des « mariages célébrés à la campagne, au temps des lilas et des roses, en la saison des chansons et des couvées, où l'on dîne et où l'on danse sous les arbres. » (*RSV*, p. 38). Même si la nostalgie du temps de la jeunesse et des bals pointe, elle s'inscrit par ailleurs dans les usages de son siècle, avec le blanc qui s'impose pour la robe de mariée dans la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle et le bouquet : la rose blanche est de rigueur, le bouquet quotidien offert par le fiancé jusqu'au mariage est mentionné au moins trois fois, tout comme le bouquet nuptial, même pour une veuve – une jeune veuve ? – ou une demoiselle d'un certain âge dont la « mantille sera attachée par quelques boutons de fleurs d'oranger et des roses blanches. Robe blanche tout de même. » Cette dernière notation ironique confirme la symbolique de la pureté attachée par La Dame à cette couleur et aux « boutons » de fleurs, qui caractérisent « la blanche épousée » (*RSV*, p. 38). Passé cet âge, la mariée portera un « chapeau de dentelle blanche avec un imperceptible brin de fleur d'oranger, mêlé à des marguerites-reines, lilas ou rosées. » (*RSV*, p. 41). Là encore, perce l'ironie à travers l'adjectif « imperceptible » pour qualifier la fleur d'oranger symbole de virginité et de fécondité, devenue pour cette occasion « un brin ». La Dame évoque également tous les « ambassadeurs[16] » de cette cérémonie du mariage, les principaux représentants des familles et les figurants : « [i]l faut célébrer la fête des épousailles avec autant de

[15] Selon le dicton, « Mariages de mai ne fleurissent jamais ». On ne se marie pas en mai, le mois est consacré à la Vierge Marie qui s'ouvre sur la floraison des roses qui orneront les autels et se termine par la fête de la Visitation. À l'Antiquité déjà, le mois de mai était consacré aux cultes des tombeaux. Ovide raconte dans les *Fastes* ces fêtes nocturnes, les Lémuries : « [...] on portait aux cendres des défunts les offrandes requises, et le petit-fils apaisait par des sacrifices les cendres de son aïeul décédé. C'était en Mai, mois qui tire son nom de celui des ancêtres (*maiores*), et qui aujourd'hui encore garde une partie de cette antique coutume. » Voir en ligne sur Bibliotheca classica selecta, *Fastes*, Traduction nouvelle annotée par Anne-Marie Boxus et Jacques Poucet (2004), Livre V, Les *Lemuria* : 9-11-13 mai, pp. 425-428.

[16] Terme utilisé par euphémisme par La Dame pour désigner les « marieurs », les personnes qui ont négocié « l'affaire matrimoniale » (*RSV*, p. 24) : « Les personnes qui ont négocié le mariage – parce que tout de même, bien de négociations et rien d'autre qu'il fut question — les ambassadeurs, appelons-les ainsi si le mot négociateurs choque – les ambassadeurs du jeune homme sont aux côtés des fiancés, c'est-à-dire si on veut bien faire un léger effort de concentration sur la géométrie de l'espace, en face, juste des parents du fiancé, tout cela est très simple et la table entière pourrait obéir à des règles très strictes sur lesquelles je ne m'étends pas, je le regrette, mais parfaitement ordonnées (principe même des règles). » (*RSV*, pp. 28-29) Nul doute que le terme ait été choisi autant pour la fonction prestigieuse associée à un haut dignitaire de l'État que par ses connotations caricaturales : « Il y a toujours, dans les rapports [de ces ambassadeurs], quelque apparence *bon enfant* qu'ils aient, un petit fond de dissimulation particulière à la *carrière* : ils sont toujours un peu *diplomates* entre eux. » E. et J. de Goncourt, *Journal*, août 1872, pp. 912-913, citation trouvée sur le site du CNRTL : https://www.cnrtl.fr/definition/ambassadeur

magnificence que le permet la position de fortune ; chaque invité, revêtu de ses plus brillants atours, est tenu d'y apporter un visage heureux, c'est le moins qu'il puisse apporter. » (*RSV*, p. 38).

Comme pour chaque fête, lors du bal, le temps s'abolit et permet aux mariés de revivre leur jeunesse : pour les noces d'argent, « [r]estés seuls, les époux savourent les joies de cette journée, les souvenirs de leurs jeunes années et la satisfaction du devoir accompli. Ils regardent leur album. » (*RSV*, p. 43) ; sans oublier le rite de l'ouverture de bal qui sanctifie le passage d'une génération à l'autre : « Un bal termine cette fête délicieuse. Le père l'ouvre avec sa fille aînée ou la femme de son fils, la mère avec son fils aîné ou le mari de sa fille, toujours le même système, en s'accommodant des survivants. » (*RSV*, p. 43). Pour les noces d'or, les deux aïeuls « ouvrent [le bal] avec deux de leurs petits-enfants s'ils peuvent. S'ils ne peuvent pas danser, ils regardent. C'est bien. » (*RSV*, p. 44) ; malgré les railleries – « On prend garde à ne pas transformer ce jour de fête en jour de deuil. Chacun leur a apporté son présent, jusqu'à l'arrière-petit-fils de deux mois, qui tient une fleur, pour eux, entre ses petits doigts inconscients. » –, la nostalgie perce et l'on retrouve cette fusion entre le temps et l'espace favorisée par le topos romanesque du bal, « associé au plaisir, au temps de la fête, au temps du souvenir, à la mélancolie du désir qui fuit et s'échappe, à la valse de l'illusion et de l'absence[17] » à travers les accents lyriques de La Dame qu'on retrouve à chaque cérémonie :

> Nous voudrions des danses aux noces, ne fût-ce qu'une sauterie, mais l'usage se perd. Nous aimons les mariages célébrés à la campagne,
> au temps des lilas et des roses,
> en la saison des chansons et des couvées, où l'on dîne et où l'on danse sous les arbres. Est-il cadre plus charmant pour la blanche épousée ? (*RSV*, p. 38)
>
> Le temps a couronné les époux que nous avons vus, une première fois, rayonnants de jeunesse et de bonheur ; puis, une autre fois, pleins de maturité et de force, entourés d'amour, de respect, d'estime, ayant lutté, ayant souffert, car lutte et souffrance et le contraire qui m'étonnerait, mais heureux car ils s'aiment comme au premier jour, mieux peut-être. (*RSV*, p. 43)

Ce topos romanesque qu'on retrouve dans *Madame Bovary*, a été analysé par Jean-Marie Privat[18] comme un rite de passage : passage d'un statut à l'autre, d'un

[17] Alain Montandon, *Littérature*, *op. cit.*, p. 18.
[18] Jean-Marie Privat, « Le bal à la Vaubyessard », dans le cadre de *Gustave ou la pensée sauvage*. Journée d'étude organisée par Figura-UdeM. Montréal, Université de Montréal, 20 février 2020, document audio en ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain,

monde à l'autre. Le bal est le lieu d'une initiation et chez Lagarce, comme chez Flaubert, il est associé au récit d'une initiation avortée, à un *ritus interruptus*.

Dans *J'étais dans ma maison…*, loin des fastes aristocratiques de La Baronne Staffe, le bal est également représenté non seulement dans sa dimension sociale mais aussi intime. Comme le rappelle Daniel Fabre dans une conférence intitulée *L'invisible initiation : devenir filles et garçons dans les sociétés rurales d'Europe*[19], le bal est le lieu de rencontre des deux mondes masculin et féminin, dernière épreuve de leur parcours initiatique séparé, lieu de « courtisement » où les jeunes gens vont démontrer autant leur maîtrise du corps que leur attention à l'autre afin de choisir son futur conjoint[20]. Pour La Seconde, le bal est un espace de liberté, d'abandon exclusif qui semble défier les mœurs, qu'elle a partagé avec son frère, espace d'initiation suite à son « *apprentissage* » de la danse avec ce dernier dans une complicité ludique et transgressive :

> La Seconde. – […] il se souvient de cette robe et des danses répétées péniblement les après-midi,
> *l'apprentissage*,
> où chacun voulait conduire l'autre à son pas, la préparation de nos entrées,
> il rit comme lorsqu'il se moquait de moi et je suis heureuse déjà de l'entendre rire. (*JMM*, p. 238)

On voit comment se construit le chronotope du bal associé au village et au passé heureux : le premier bal est pour la jeune fille passage de la maison à la vallée, de l'intimité à un espace public, de l'intériorité à l'extériorité :

> La Seconde. – Toutes ces années, pourtant, je me souvenais du bal,
> je me disais cela, lorsqu'il reviendra, je retournerai au bal, bonne histoire, *allez savoir*,

<http://oic.uqam.ca/fr/communications/le-bal-a-la-vaubyessard>. Il étudie l'inefficacité socio-symbolique du rite dans le passage du bal qui est le « lieu où le rite fléchit et se réfléchit. »

[19] Daniel Fabre, *L'invisible initiation : devenir filles et garçons dans les sociétés rurales européennes*, Conférence Campus Condorcet, 2015, www.canalu.tv/video/campus_condorcet_paris_aubervilliers/l_invisible_initiation_devenir_filles_et_garcons_dans_les_societes_rurales_d_europe.17599

[20] Selon l'enquête menée par Alain Girard, la rencontre au bal est la circonstance la plus fréquente dans la constitution du couple matrimonial : « La société a mis des barrières très fortes entre les sexes, et il lui faut les lever pour que les unions soient possibles. Le bal, sous toutes ses formes, apparaît notamment comme une institution spécifique destinée à favoriser des mariages, sous la vigilance et presque avec la complicité des adultes. Il remplit une double fonction : permettre à des jeunes des deux sexes, appartenant aux mêmes milieux, de se rencontrer et de se connaître, permettre à d'autres qui se connaissent déjà de loin, de s'approcher, voire de se plaire et de se le dire ». Cf. « Le choix du conjoint. Une enquête psycho-sociologique en France. Présentation d'un cahier de l'INED », dans *Population*, 19ème année, n° 4, 1964. pp. 727- 732, https://www.persee.fr/doc/pop_0032- 4663_1964_num_19_4_8453

> le frère et la sœur allant au bal dans la vallée, sales types qui nous regardent et n'en reviennent pas, n'auraient jamais cru qu'on le reverrait, l'héritier mâle, n'auraient pas parié !
> – ce que nous n'avons pas entendu, toutes ces années ! Qu'il était mort et qu'il ne reviendrait plus ou qu'il faisait sa vie, refaisait sa vie, à l'autre bout du Monde et n'avait que faire de nous, les Désespérantes Idiotes, à l'attendre,
> toutes ces insultes, ce qu'on entendait ! –
> sales types qui regardent ça comme on regarde les trains, bouches ouvertes imbéciles, le frère et la sœur entrant ensemble dans la salle des fêtes municipale, on se pousse pour rigoler, on se demande d'où elle le sort, celui-là, *cet étranger*, et la musique se met en route, boule à facettes, j'aime ça, toujours eu des goûts de vendeuse, boule à facettes, […]. (*JMM*, p. 239)

Dans cette rêverie autour de la danse, on retrouve tous les éléments constitutifs du topos romanesque depuis *La Princesse de Clèves* :

> Elle passa tout le jour des fiançailles chez elle à se parer, pour se trouver le soir au bal et au festin royal qui se faisait au Louvre. Lorsqu'elle arriva, l'on admira sa beauté et sa parure ; le bal commença […]. Monsieur de Nemours fut tellement surpris de sa beauté que, lorsqu'il fut proche d'elle, et qu'elle lui fit la révérence, il ne put s'empêcher de donner des marques de son admiration. Quand ils commencèrent à danser, il s'éleva dans la salle un murmure de louanges[21].

Le chronotope du bal est fixé par cette scène mythique : la perfection du couple, l'admiration de la « cour », le caractère inné de la danse et l'harmonie des corps … jusqu'à la reprise parodique dans *L'Écume des jours* : « Chloé avait les lèvres rouges, les cheveux bruns, l'air heureux et sa robe n'y était pour rien. […] Il se fit un abondant silence à l'entour, et la majeure partie du reste du monde se mit à compter pour du beurre[22]. »

> [O]n danse,
> danse que je n'ai pas apprise et que je danse parfaitement, nous faisons le vide. C'est un couple superbe. (*JMM*, p. 239)

Par l'hypotypose toujours au présent, on comprend que la Seconde vit dans les stéréotypes romanesques qui l'ont conduite à la passion incestueuse, dans le souvenir d'une gémellité perdue.

---

[21] Madame de Lafayette, *La Princesse de Clèves*, *Romans et Nouvelles*, Classiques Garnier, Paris, Bordas, 1989, p. 274.

[22] Boris Vian, *L'Écume des jours*, Éditions Rombaldi, collection « Bibliothèque du temps présent », Paris, 1975, p. 61. L'auteur en transposant la scène du bal s'amuse avec les clichés : « Colin avala sa salive. Sa bouche lui faisait comme du gratouillis de beignets brûlés. […] Il n'ajouta pas qu'à l'intérieur du thorax, ça lui faisait comme une musique militaire allemande, où l'on n'entend que la grosse caisse. […] Il réduisit l'écartement de leurs deux corps par le moyen d'un raccourcissement du biceps droit, transmis du cerveau, le long d'une paire de nerfs crâniens choisis judicieusement. », pp. 60-61.

C'est aussi l'univers du conte qui est convoqué, celui de Cendrillon où le moment du bal est associé à l'accession au désir, à l'interdit et à sa transgression[23]. Le « cycle de Cendrillon » a été notamment étudié par Nicole Belmont[24] qui propose dans l'anthologie, *Sous la cendre : Figures de Cendrillon*, quarante-sept versions du conte universellement connu : l'héroïne rêve d'épouser un prince charmant et le conte propose un récit d'initiation au sens anthropologique de « processus de socialisation des jeunes gens, par l'apprentissage des différences de sexe, d'état et statut[25] » ; cet itinéraire initiatique passe par la persécution de la jeune fille, couverte de cendres et prisonnière du foyer paternel, la transformation en jeune femme par l'action magique de la marraine, la rencontre avec le prince lors d'un bal destiné à lui faire rencontrer sa future épouse, le soulier perdu à présenter comme preuve de son identité pour pouvoir conclure le mariage qui lui offrira son intégration dans la société. Or, si comme le dit Nicole Belmont, « la figure de Cendrillon, littéralement attachée au foyer paternel puisqu'elle est couverte de ses cendres exprime, de façon à la fois métaphorique et métonymique, la contradiction des filles nubiles dans la maison de leur père, maison qu'elles devront quitter pour s'accomplir en femmes[26] », le parcours initiatique de La Seconde, qui passe par « *l'apprentissage* » (*JMM*, p. 237), (rituel souligné par l'italique), de la danse et la séquence villageoise du bal conduite par le frère ne peut déboucher sur un mariage frappé par l'interdit de l'inceste, la prohibition de relations sexuelles entre deux membres d'une même famille[27]. Comme ses sœurs,

[23] On peut se reporter à la lecture sémiotique de Joseph Courtès, « Cendrillon va au bal… Les rôles et les figures dans la littérature orale française », dans *Systèmes de signes. Textes réunis en hommage à Germaine Dieterlen*, Paris, Hermann,1978.

[24] Nicole Belmont évoque également le rituel du bal dans « Rituels de courtoisie dans la société française traditionnelle », *Ethnologie française*, n° 3, 1978, pp. 280-281, une pratique de galanterie collective en Lorraine, le « dônage », où les valentines devaient donner un bal à leurs valentins en contrepartie du cadeau reçu par l'amoureux. La coutume du dônage se pratiquait le dimanche qui suivait Carnaval, dans les provinces de l'Est et constituait à former publiquement des couples. Les participants posaient la question : « Jube Domine, qui dônes-tu ? » et l'officiant répondait « Je donne Mademoiselle X avec Monsieur Y ».

[25] Définition empruntée à Marie Scarpa, *L'Éternelle jeune fille, une ethnocritique du Rêve de Zola*, Champion, 2009, p. 81.

[26] Nicole Belmont, « De Hestia à Peau d'Âne, le destin de Cendrillon », *Cahiers de littérature orale*, n° 25, 1989, p. 15.

[27] Françoise Héritier, à la suite de Claude Lévi-Strauss, s'est interrogée sur cette interdiction et conclut à une logique implicite de l'identité et de la différence ; l'inceste, c'est la « cumulation de l'identique », dans la proximité qui relie les membres d'une même famille : « Symbolique de l'inceste et de sa prohibition », dans Michel Izard et Pierre Smith (dir.), *La fonction symbolique. Essais d'anthropologie*, Paris, Gallimard, 1979, pp. 209-243. L'anthropologue a contribué à la modélisation des systèmes semi-complexes d'alliance, la prise en compte de la valeur différentielle des sexes et à la mise en évidence des effets structurants du principe de non-cumul de l'identique.

et pour d'autres raisons[28], elle ne connaît pas l'accomplissement sexuel et conjugal, personnages liminaires bloqués dans leur initiation, ce que nous approfondirons dans notre deuxième partie.

Pour revenir à notre motif, compris au sens sémiotique comme élément constituant du conte et pouvant constituer un micro-récit parfaitement autonome[29], le bal est également associé à la danse et au jeu de la séduction lui conférant une dimension érotique représentée dans le texte par la robe rouge choisie par La Seconde pour afficher sa liberté et provoquer l'espace public :

> La Seconde. – Ils surveilleront désormais nos voyages en autocar, et dès le premier retour de ma robe rouge au bal le plus minable, nous pourrons entendre à nouveau le ricanement paysan. Veulent toujours le chagrin définitif, la destruction. (*JMM*, pp. 262-263)

En ce sens, le bal est une métaphore des conflits et des drames sociaux. La « réapparition » de La Seconde suscite les cancans des villageois car, à plus forte raison à l'extérieur de la maison, les femmes doivent « faire montre de la plus insigne discrétion et pour ainsi dire, d'invisibilité[30] » et la robe rouge qui exhibe ostensiblement la féminité est bien loin de la virginale robe rose de la jeune fille des *Règles du savoir-vivre…* ou de la couleur blanche dont le symbolisme est évoqué par La Dame :

> Nous insistons à dessein assez souvent sur la couleur blanche, mais c'est parce que c'est la couleur de la foi, de la pureté, de la fidélité, de la vie, de la joie et de tas d'autres choses encore qui m'échappent à cette heure mais que la couleur blanche représente bien, aussi. (*RSV*, p. 42)

[28] Dans son analyse de diverses variantes du conte-type 510A, selon la typologie internationale d'Aarne et Thompson, Nicole Belmont évoque trois destins de femmes qui ne sont pas sans rappeler les trois héroïnes de Lagarce : « Ces variantes montrent différents moyens qui s'offrent aux filles à marier pour sortir de la contradiction inhérente à leur condition et des difficultés qui en découlent. Si elles demeurent "cantonnées" au foyer paternel, elles resteront vieilles filles. Si elles le quittent, elles risquent de devenir des *traviata*, des dévoyées. Cendrillon choisit une solution de compromis. Peau d'Âne brave le danger. » dans « Transmission et évolution du conte merveilleux propos de *Cendrillon* et de *Peau d'Âne* », *Tradition et histoire dans la culture populaire*, Document d'Ethnographie Régionale, 11, CARE, 1990, p. 209. L'Aînée assume librement une sexualité hors mariage dans son destin de célibataire moderne.

[29] https://www.cnrtl.fr/lexicographie/motif

[30] Sylvie Freyermuth, Jean-François Bonnot, « Les manuels d'éducation des filles "sages" au XIX^{ème} siècle », *op. cit.*, article en ligne, p. 7. Les deux auteurs concluent à la réification des femmes qui ne vivent que dans l'ombre de leur mari et de leur famille et que pour les plus modestes, « la seule issue est celle du *sacrifice*, de la renonciation à la vie » (p. 11) qu'on leur enseigne dans ces manuels de savoir-vivre où l'on rend « acceptable ce qui ne saurait l'être. », p. 4.

C'est la robe rouge, désavouée également par les quatre autres femmes et le jugement villageois, qui lui permet d'abolir les années perdues et de ressusciter *le jeune frère* :

> La Seconde. – Le jour où il reviendra, je me répète cela, toutes ces années, me suis répété cela, le jour où il reviendra – jamais eu de doute qu'il ne revienne – le jour où il reviendra, je mettrai ma robe rouge, celle-là que vous toutes détestez, avez toujours détestée, ma robe rouge dans laquelle j'ai l'air vulgaire des filles du samedi soir, je cours et j'enfile ma robe rouge et il me retrouve telle qu'il me quitta. (*JMM*, p. 235)

C'est aussi la robe rouge par son caractère séducteur et son pouvoir érotique qui lui vaut d'être remarquée et de revenir plus tard avec un enfant :

> L'Aînée. – […] un de ces imbéciles qui t'insultent sur la grand-place, un de ces imbéciles te fera un enfant, on en reparle,
> tu vas nous revenir du bal avec ta robe rouge de travers et tu nous feras un enfant. (*JMM*, pp. 265-266)

La robe rouge est ainsi associée à la passion, au sang et au désir des filles qu'il faut cacher. On pense au ruban rouge de Tess analysé par Yvonne Verdier[31] dans l'ouverture du roman de Thomas Hardy[32], couleur qui tranche sur la blancheur des jeunes filles en fleurs de la Pentecôte, nommée par les Anglais *Whitsuntide*, période blanche, qui symbolise une infraction à la règle, l'irruption du désir individuel dans la société coutumière anglaise et qui va signifier la destinée d'une *traviata*, d'une fille-mère.

Par ailleurs, la danse peut être immorale[33] comme le suggère La Dame par sa remarque sur le bal des noces et sur la mariée : « Pour les valses, et d'une manière plus large, pour toutes les danses qui encouragent au rapprochement physique, elle se réserve pour son mari et les hommes de sa parenté. » (*RSV*, p. 39) car la danse est

---

[31] Yvonne Verdier, *Coutume de destin. Thomas Hardy et autres essais*, Paris, Gallimard, 1995.

[32] Thomas Hardy, *Tess d'Urberville*, traduit de l'anglais par Madeleine Rolland, La Bibliothèque électronique du Québec, collection Classiques du 20ème siècle, Volume 1100, version 1.01, p. 22 : « C'était une belle fille, bien faite, pas mieux que d'autres peut-être, mais sa bouche mobile d'un rouge de pivoine et ses grands yeux innocents donnaient de l'éloquence à la couleur et à la forme. Elle portait un ruban rouge dans les cheveux et elle était la seule du blanc cortège qui pût se vanter d'une si éclatante parure. »

[33] Paul Reboux, dans *Le nouveau savoir-vivre*, propose une condamnation virulente de la danse : « On peut diviser les danses en deux catégories : les danses vives et les danses lentes.
Les unes et les autres sont d'un caractère indécent, parce qu'elles sont, les unes et les autres, le symbole d'une des phases de l'amour : préambule, ou aboutissement.
Le fox-trot, lui, symbolise les préliminaires de la volupté. Il se rapproche assez exactement du frotti-frotta pratiqué par les nègres. C'est le prétexte à un corps à corps rythmique, à une suite d'effleurements ou de compressions. […] Il prépare à cet aboutissement logique et naturel : le contact intime des corps. », pp. 201-202.

perçue comme moteur du désir, de la séduction et du plaisir. La valse, qui a très mauvaise réputation dès son introduction en France à la fin du XVIII[ème] siècle, est interdite à la cour jusqu'en 1820[34]. Dans *J'étais dans ma maison…*, la danse est aussi associée à l'initiation transgressive de la jeune fille par le frère : motif ambivalent, qui tient à cette danse révélatrice de l'harmonie du couple mais aussi en proposant un cumul de l'identique de soi à soi, n'a-t-elle pas quelque chose d'une danse macabre ?

Ainsi, la scène du bal avec ses toilettes et ses métamorphoses est une manière de retrouver le passé, de remonter le temps dans l'évocation du passé et des souvenirs communs, de suspendre même la mort. Moment de la fête, c'est un temps privilégié parce qu'il introduit une autre temporalité, brisant le rythme quotidien pour des échappées d'éternité. Dans l'imaginaire de La Seconde, il fonctionne comme des espaces hétérotopiques, « lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables », rêve éveillé de la seconde qui fonctionne comme le miroir foucaldien[35]. À ce titre, le motif est également ambivalent car il rappelle les danses macabres et la mort dans sa projection d'un bal à venir avec le jeune frère moribond.

Le chronotope du bal permet l'expression de la liberté individuelle et la contrainte de la collectivité, la règle et la transgression, le rêve et le réel. Dans *J'étais dans ma maison…*, on relève donc certains mythèmes inscrits dans l'imaginaire et reconduits par la tradition sociale et culturelle, par les représentations artistiques. Ainsi, la robe rouge, c'est à la fois le sang et la passion, le désir et la transgression. C'est aussi se parer et « s'endimancher[36] », pour faire la transition avec le point suivant : le rite dominical familial.

---

[34] Anne Martin-Fugier rappelle comment Flaubert, en 1857, « est poursuivi pour avoir décrit une valse sans en cacher les composantes sexuelles » dans Philippe Ariès, Georges Duby, (dir.), *Histoire de la vie privée, IV, De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Le Seuil, 1999 (1[ère] éd. 1987), p. 194.

[35] Michel Foucault, « Des espaces autres, Hétérotopies », pp. 46-49 : « C'est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis puisque je me vois là-bas. À partir de ce regard qui en quelque sorte se porte sur moi, du fond de cet espace virtuel qui est de l'autre côté de la glace, je reviens vers moi et je recommence à porter mes yeux vers moi-même et à me reconstituer là où je suis ; le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure, et absolument irréelle, puisqu'elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas. »

[36] Terme emprunté à Robert Beck, *Histoire du dimanche de 1700 à nos jours*, Paris, Les Éditions de l'Atelier, 1997 : « Le fait de s'endimancher exprime ensuite l'aspiration des classes laborieuses à un idéal d'"otium", du farniente aristocratique dont les élites croient être les seuls bénéficiaires. », p. 63.

1.2. Les dimanches dans *Juste la fin du monde*

> « Dimanche épouvantable en famille. » (*JI*, p. 43)
> « Dimanche obligatoire en famille… de cette folie des familles, dans ce trou à rats. » (*JII*, p. 72)
> « Dimanche de Pâques en famille. Effrayant. Les larmes aux yeux. Et eux qui ne veulent jamais rien voir. Et un jour, il faudra leur dire que je suis en train de mourir. Me collecter ce malheur-là. » (*JII*, p. 127)
> « Dimanche de Pentecôte [22 mai 1988] en famille à Semondans. Confirmation (protestante) de mon filleul Jean-Louis. / Le ban et l'arrière-ban de la famille, les cousins, les maris des cousines et les enfants des cousines. / Patricia s'étant fait porter pâle. Francis et Marie – et leur bébé fatalement – étaient absents également. / (Ma mère se laissait aller au regret de n'avoir pas plus son petit-fils…) / Donc, moi, en jeune homme sage et bien sûr parrain du héros de la fête. […] cette épreuve familiale se passa assez bien, même si on me fit remarquer – photo et stats à l'appui – que je n'avais participé à ce genre de fête qu'il y a quinze ans… pour le baptême dudit filleul. / J'ai essayé de nier mais les familles tiennent ce genre de comptes : j'ai ainsi "sauté" exactement : / 2 mariages / 8 baptêmes / et une noce d'Argent. / Mon frère et ma sœur ont battu mon record de justesse en s'abstenant hier. » (*JI*, pp. 355-356)

Dans son *Journal*, Lagarce évoque régulièrement les dimanches qu'il associe en général à ces obligations familiales détestées et ensuite à la nécessité d'annoncer à ses proches sa fin tragique. Dès lors, *Juste la fin du monde*[37] ne peut que se passer « *un dimanche, évidemment* (*JFM*, p. 206) », expression où l'adverbe souligne l'ironie amère de l'auteur. Et c'est aussi bien *évidemment* La Mère qui va dérouler longuement les habitudes familiales :

> La Mère. – Le dimanche […]
> On travaillait,
> leur père travaillait, je travaillais
> et le dimanche […]
> le dimanche, on allait se promener.
> Toujours et systématique. (*JFM*, p. 225)
> Le dimanche
> – ce que je raconte –

[37] Une seule occurrence du mot « dimanche » dans *Les Règles du savoir-vivre…*, juste une notation calendaire pour l'interdiction de mariage certaines périodes de l'année : « Le mariage civil précède le mariage religieux. / Mais... / Un temps. / Mais, on ne se marie pas à l'église depuis le premier dimanche de l'Avent jusqu'au jour de l'Épiphanie, ni / un temps / ni depuis le mercredi des Cendres jusqu'après l'octave de Pâques. Ce sont choses essentielles qu'on doit savoir et ne pas oublier ! / Évidemment, on peut obtenir, avec relations, chèques ou minauderies, des dispenses efficaces pour célébrer le mariage dans ces intervalles, il suffira d'en faire la demande. On peut toujours renoncer à tout ! Choix et rien d'autre ! », (*RSV*, p. 33).
Une occurrence également dans *J'étais dans ma maison…*, c'est l'évocation d'un futur où les cinq femmes retourneraient à la réalité des rites villageois de la promenade dominicale, après la messe (?), temps et lieu de toutes les médisances imbéciles (*JMM*, p. 262). Le dimanche est « une opportunité d'exhiber les valeurs qu'on représente, dans les lieux de réunion dominicale qui permettent le jeu du paraître en assurant des spectateurs. », Robert Beck, *Histoire du dimanche de 1700 à nos jours*, *op. cit.*, p. 70.

le dimanche nous allions nous promener. (*JFM*, p. 226)

Pas un dimanche où on ne sortait pas, comme un rite, je disais cela, un rite, une habitude.
On allait se promener, impossible d'y échapper. (*JFM*, p. 226)

Comme on le voit, la balade dominicale est « sacrosainte » dans une famille ouvrière où la femme travaille également. C'est une façon aussi de convoquer l'image du père absent et de l'inscrire dans l'histoire de la famille et d'une génération, celle qui a connu les jours fériés comme le 1er mai et les quatre semaines de congés payés, entre 1948 et 1968 ; génération pour qui le jour du Seigneur est devenu jour de repos, jour de fête populaire et familiale[38] :

Suzanne. – C'est l'histoire d'avant,
lorsque j'étais trop petite
ou lorsque je n'existais pas encore.
La Mère. – Bon, on prenait la voiture,
aujourd'hui vous ne faites plus ça,
on prenait la voiture, nous n'étions pas
extrêmement riches,
non, mais nous avions une voiture et je ne
crois pas avoir jamais connu leur père sans
une voiture.
Avant même que nous nous marions,
mariions ?
avant qu'on se soit mariés, je le voyais déjà
– je le regardais –
il avait une voiture,
une des premières dans ce coin-ci,
vieille et laide et faisant du bruit, trop,
mais, bon, c'était une voiture,
il avait travaillé et elle était à lui,
c'était la sienne, il n'en était pas peu fier.
Antoine. – On lui fait confiance. (*JFM*, p. 226)

On peut souligner l'importance de l'automobile, symbole de virilité et de réussite sociale[39], apanage du masculin à une époque où la femme au foyer était encore sous la dépendance de son mari. On se souvient que Roland Barthes, dans *Mythologies*, avait consacré un article à la nouvelle Citroën, qui figure en bonne place sur les couvertures

[38] Robert Beck a étudié les conditions sociales et idéologiques de la réinvention du dimanche comme jour de repos et jour de la famille à la fin du siècle : « En 1992, le quotidien la Croix publie les résultats d'un sondage sur le dimanche. À la question : *Parmi les mots suivants quels sont ceux qui pour vous évoquent le mieux le dimanche ?* 74 % des interrogés répondent "la famille", 58 % "le repos" et 51 % "les loisirs". », *ibid* ., p. 9.

[39] Sylvie Freyermuth a montré l'importance de la voiture comme signum social dans *Jean Rouaud et le périple initiatique. Une poétique de la fluidité*, Deuxième partie, chapitre 2, « Les voitures », pp. 169-200. Elle y analyse la description que fait Jean Rouaud de la voiture préhistorique du grand-père, la 2 CV, dans *Les Champs d'h*onneur et ensuite des différentes voitures de son père enclin à la modernité, dont la 403, dans *Des Hommes illustres*.

de différentes éditions de l'ouvrage : « partie du ciel de Metropolis, la Déesse est en un quart d'heure médiatisée, accomplissant dans cet exorcisme, le mouvement même de la promotion petite-bourgeoise[40]. » Il place l'automobile parmi les mythes de la société française du XX^{ème} siècle :

> Je crois que l'automobile est aujourd'hui l'équivalent assez exact des grandes cathédrales gothiques : je veux dire une grande création d'époque, conçue passionnément par des artistes inconnus, consommée dans son image, sinon dans son usage, par un peuple entier qui s'approprie en elle un objet parfaitement magique[41].

D'abord réservée à une élite, l'automobile est devenue un bien de consommation de masse. Elle incarne le régime socio-économique des trente glorieuses qui s'est imposé après la Seconde Guerre mondiale. L'automobile est surtout devenue un puissant marqueur de distinction sociale et un moyen, pour leurs propriétaires, d'affirmer leur identité[42]. La Mère, dans sa description, montre l'évolution de « leur » voiture :

> La Mère. – Ensuite, notre voiture, plus tard,
> mais ils ne doivent pas se souvenir,
> ils ne peuvent pas, ils étaient trop petits,
> je ne me rends pas compte, oui, peut-être,
> nous en avions changé,
> notre voiture était longue, plutôt allongée,
> « aérodynamique »,
> et noire,
> [« La Peugeot 203 » ajoute Le Père, mort déjà dans *Le Pays Lointain*, (p. 370)]
> parce que noir, il disait cela, ses idées,
> noir cela serait plus « chic », son mot,
> mais bien plutôt parce qu'en fait il n'en avait pas
> trouvé d'autre.
> Rouge, je le connais, rouge, voilà, je crois, ce qu'il
> aurait préféré. (*JFM*, pp. 226-227)

De nombreux détails permettent de reconstituer la scène inscrite dans la mémoire qui constitue la légende familiale avec la mythique Peugeot 203 qui était noire pour se démarquer du rouge Candy à la mode des voitures américaines qui ont inspiré la firme sochalienne après-guerre[43]. La Peugeot 203, apparue en 1948, est une automobile de

[40] Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 142.
[41] *Ibid.*, p. 140.
[42] On peut se reporter à la thèse de Fabrice Clochard, *La voiture : un regard socio-anthropologique sur le rapport à l'objet automobile*, Thèse de doctorat en Sociologie sous la direction de Dominique Desjeux, soutenue en 2008 à Paris V, dans le cadre de l'École doctorale Sciences humaines et sociales : cultures, individus, sociétés (Paris1994-2019).
[43] « Au volant d'une Peugeot 203, la populaire qui rêvait d'Amérique », https://newsdanciennes.com/2016/12/30/au-volant-peugeot-203-populaire-revait-amerique/

tourisme développée par le constructeur français Peugeot alors que la France se relève de la guerre. Unique modèle commercialisé par Peugeot jusqu'en 1954, la 203 est le symbole de la renaissance de la firme de Sochaux. Le succès du modèle et la politique de remise octroyée au personnel chez Peugeot permettent à de nombreux ouvriers d'acheter « leur » 203[44]. On se souvient que le père de Lagarce a travaillé toute sa vie chez Peugeot :

> On leur a prêté une 203 pour le jour de leur mariage. Une Peugeot, forcément, comme leur première voiture, une 201. Peugeot s'est immiscé partout à Valentigney. Les Lagarce n'y ont pas échappé. Le père et la mère de Jean-Luc ont travaillé leur vie durant chez Peugeot, « la Peuge », lui aux vélos et aux pots d'échappement en horaire de jour, elle qui avait été jusqu'au brevet, aux pièces automobiles de 5 heures du matin à 13 heures[45].

Dans son évocation des rituels du dimanche, la mère montre à sa manière comment la voiture construit un rapport particulier au temps et à l'espace :

> Le matin du dimanche, il la lavait, il l'astiquait, un maniaque,
> cela lui prenait deux heures
> et l'après-midi, après avoir mangé,
> on partait.
> Toujours été ainsi, je ne sais pas,
> plusieurs années, belles et longues années,
> tous les dimanches comme une tradition,
> pas de vacances, non, mais tous les dimanches,
> qu'il neige, qu'il vente,
> il disait les choses comme ça, des phrases pour
> chaque situation de l'existence,
> « qu'il neige, qu'il pleuve, qu'il vente »
> tous les dimanches, on allait se promener. (*JFM*, p. 227)

On note le rapport privilégié du père avec son automobile, seule « rivale » potentielle à la Mère, (« je ne crois pas avoir jamais connu leur père sans une voiture ») et l'attention amoureuse qu'il lui porte[46]. Pour consolider l'évocation, l'exception qui

---

[44] Selon l'historien Jean-Claude Daumas, (*La révolution matérielle : Une histoire de la consommation, France XIX ème-XXI ème siècles*, Paris, Flammarion, 2018, page 417) en 1958, il fallait un an de travail à un ouvrier pour en acquérir une. https://fr.wikipedia.org/wiki/Peugeot_203

[45] Jean-Pierre Thibaudat, *Le Roman de Jean-Luc Lagarce*, p. 13.

[46] C'est à cette époque que l'automobile se constitue en « objet social total » pour reprendre les mots de Maryse Pervanchon qui étudie le bestiaire sauvage associé à la voiture et évoque le lion : « Le lion, debout sur ses pattes arrière, garde la majesté du pouvoir en même temps qu'il est l'attribut du soleil. Il représente à ce titre la résurrection et la dévoration. Peugeot affichait avec sa 406 la part du lion. Au volant d'une Peugeot, il est impossible de ne pas sentir une pulsion dévorante. Cette image du lion explique aussi le succès de Peugeot en Afrique, la marque étant considérée comme le porteur du lion, même si la colonisation française a tout de même bien aidé les choses ... » Cf. Lucie Tortel, Maryse Pervanchon, et al., *La voiture, cet incontournable objet du désir : le rapport de l'individu à la voiture :*

confirme la règle est évoquée dans *Le Pays lointain* par La Mère et par Le Père, mort déjà, dans une narration alternée, en présence de deux « familles » – car « la famille choisie obéit aux mêmes règles que la famille imposée » (*PL*, p. 285) :

> Quelquefois aussi,
> le premier dimanche de mai, je ne sais plus
> pourquoi,
> une fête peut-être,
> le premier dimanche après le 8 mars qui est la
> date de mon anniversaire, là,
> et lorsque le dimanche tombait un dimanche,
> bon,
> et encore le premier dimanche des congés d'été (*JFM*, p. 227)
>
> Le Père, mort déjà. – [O]n disait qu'on [«] partait en vacances [»], on klaxonnait, et le soir [,] en rentrant on disait que [/] tout compte fait, on était mieux à la maison, [qu'on avait renoncé/] des âneries [, ça nous faisait rire.]
> La Mère. – [E]t un peu aussi avant la rentrée des classes, [/] l'inverse, là [,] comme si [les vacances devaient être finies], toujours les mêmes histoires,
> quelquefois,
> ce que j'essaie de dire,
> nous allions au restaurant, [les sorties exceptionnelles pour événements exceptionnels], toujours les mêmes [/] restaurants, pas très loin de la maison [et. L]es patrons nous [/] connaissaient et on y mangeait toujours les [/] mêmes choses, [/] les spécialités et les saisons, [/] la friture de carpe ou des grenouilles à la crème, [/] mais ceux-là [ils] n'aim[ai]ent pas ça[47]. (*PL*, p. 371)

Le Père, mort déjà évoque à son tour les *pique-niques*, équivalent populaire des promenades de la bourgeoisie parisienne à la campagne, ressassant les mêmes détails de la chronique familiale partagée qui contribue à souder les générations.

> [Quelquefois] encore, [/] des [*pique-niques*], c'est tout, on allait au bord de la rivière, [/] [*Oh la la l*a !] [/] bon, c'est l'été et on mange sur l'herbe, salade de thon avec du riz [et,] de la mayonnaise et des œufs durs, [-celui-là aime toujours autant les œufs durs-] [/] et ensuite, on dormait un peu, leur père et moi, sur la couverture, grosse couverture verte et rouge, [que j'ai toujours vue.] (*PL*, p. 371)

Ainsi, à travers l'évocation du rituel dominical, Lagarce brosse à grands traits ce qui caractérise les rites de la vie privée bourgeoise répertoriés par Anne Martin-Fugier dans une partie consacrée aux « acteurs » de la vie de famille au début du XX^{ème} siècle : « C'est aux femmes que revient en général l'ordonnancement de la vie privée,

approche psychologique, approche sémiologique, approche philosophique, approche sociologique. [Rapport de recherche] Centre d'études sur les réseaux, les transports, l'urbanisme et les constructions publiques (CERTU). 2001, figures, illustrations, tableaux, références bibliographiques disséminées, ffhal02165553f, p. 14.

[47] Les modifications apportées par Lagarce au texte de *Juste la fin du monde* ont été notées entre crochets droits et seront étudiées dans la troisième partie.

aussi bien que l'effusion des sentiments[48]. » La Mère met en scène et ritualise les moments heureux de l'existence pour pouvoir ensuite les inscrire dans « les registres du temps qui passe[49] » et les commémorer : dimanches, vacances, repas en famille ou au restaurant, « fêtes où la famille s'extasie sur son incarnation éternelle[50] ». On retrouve également dans ses dernières œuvres les rites de passage qui jalonnent cette temporalité privée.

2. Rites de passage

Pour aborder cette analyse, nous nous référons aux rites de passage étudiés par de nombreux anthropologues à la suite du folkloriste Arnold Van Gennep. Quelques remarques préliminaires. Tout d'abord, l'essai fondateur d'Arnold Van Gennep date de 1909 mais reste la référence en ce qui concerne la structuration des rites de passage en trois phases, formalisation retravaillée, discutée par de nombreux chercheurs. Deuxième remarque : les rites ont perdu dans notre société leur dimension sacrée – à l'exception des rites religieux – et désignent aujourd'hui des rituels, gestes stéréotypés ou usages liés à telle manifestation sportive ou artistique, à telle cérémonie marquant une promotion dans le domaine scolaire ou professionnel, à tel changement de statut social, mariage ou divorce... Comme le souligne Martine Segalen dans son ouvrage intitulé *Rites et Rituels contemporains*[51], notre société est marquée par deux excès : disparition de la croyance aux rites traditionnels et prolifération des manifestations rituelles ; ce qui témoigne d'une fusion ou confusion du sacré et du profane.

C'est en 1909 que Arnold Van Gennep propose une approche heuristique de ces rites de passage qui correspondent aux différentes étapes de la vie, aux changements de statuts personnels et collectifs. La vie humaine est faite de portes et de seuils comme le montre le titre complet de son ouvrage qui énumère toutes les pratiques ritualisées dans la société moderne[52]. Van Gennep propose un schéma

---

[48] Anne Martin-Fugier, « Les rites de la vie privée bourgeoise » dans Philippe Ariès, Georges Duby, (dir.), *Histoire de la vie privée, IV, op. cit.*, p. 175.
[49] *Ibid.*, p. 177.
[50] *Ibid.*, p. 241.
[51] Martine Segalen, *Rites et rituels contemporains, op. cit.*, p. 29-30 : « Rites d'aujourd'hui : du cœur social à la marge ? ».
[52] *Les rites de passage. Étude systématique des rites De la porte et du seuil, De l'hospitalité De l'adoption, de la grossesse et de l'accouchement De la naissance, de l'enfance, de la puberté De l'initiation, de l'ordination, du couronnement Des fiançailles et du mariage Des funérailles, des saisons, etc.*

général des rituels qui organisent le changement de statut social, à savoir une structure en trois phases, dans laquelle la séparation avec le groupe social initial et l'agrégation à un nouveau groupe encadrent la phase intermédiaire de marge. Cet état entre deux positions stables, intégrées et normées, se traduit par l'absence d'identité. À ces phases correspondent la succession des rites préliminaires, liminaires et postliminaires[53] : liminaire vient du mot latin *limen* qui signifie seuil, porte, barrière ou ligne de démarcation et le franchissement au sens propre et au sens figuré constitue une étape essentielle à chaque séquence. Les pièces de notre corpus présentent ce passage, à la fois matériel et symbolique, lieu et moment où tout bascule.

On peut penser, comme le rappelle Daniel Fabre dans la conférence citée précédemment, que les sociétés rurales européennes depuis l'époque moderne ne connaissent plus les grands rites initiatiques qui marquent, dans d'autres sociétés, le passage à l'âge adulte. L'initiation y est donc remplacée par un *trajet initiatique* : les garçons passent par des expériences de transgression des frontières. Pour définir ces frontières anthropologiques, nous utiliserons les mots de Marie Scarpa :

> La construction de l'identité se fait dans l'exploration des limites, des frontières (toujours labiles, en fonction des contextes et des moments de la vie, mais toujours aussi culturellement réglées) sur lesquelles se fondent la cosmologie d'un groupe social, d'une communauté : limites entre les vivants et les morts, le masculin et le féminin, le civilisé et le sauvage, etc. Ces catégories paradigmatiques fondamentales peuvent se recouper partiellement et produire d'autres relations de symétrie et de dissymétrie (visible/invisible, raison/folie, enfance/état adulte, étranger/autochtone, etc.)[54].

Pour devenir un homme, un garçon est censé transgresser les trois frontières – entre sauvage et domestique, vivants et morts, masculin et féminin – qui doivent être franchies pendant l'adolescence pour que le rapprochement des sexes puisse s'effectuer et aboutisse à la communication et au mariage. Dans l'analyse des ratés de l'initiation, Daniel Fabre a repéré différentes figures de folies masculines affectant ceux qui ne sont pas revenus de ces explorations : l'homme sauvage, le « fada », le garçon efféminé (le « fanoche »). Quant aux filles, elles apprennent à interpréter les modifications de leur corps et à adopter certaines caractéristiques du travail féminin. Cette séparation des sexes s'estompe au moment de la rencontre amoureuse qui les fait passer au stade suivant de leur existence, car, comme l'explique Van Gennep, « la vie

[53] *Ibid.*, p. 30.
[54] Marie Scarpa, « Le personnage liminaire », *op. cit.*, pp. 28-29.

individuelle quel que soit le type de société, consiste à passer successivement d'un âge à un autre et d'une occupation à une autre[55]. » Selon lui :

> C'est le fait même de vivre qui nécessite les passages successifs d'une société spéciale à une autre et d'une société sociale à une autre : en sorte la vie individuelle consiste en une succession d'étapes dont les fins et les commencements forment des ensembles du même ordre : naissance, puberté sociale, mariage, paternité, progression des classes, spécialisation d'occupation, mort. Et à chacun de ces ensembles se rapportent des cérémonies dont l'objet est identique : faire passer l'individu d'une situation déterminée à une autre situation déterminée.[56]

À partir de cette considération, l'ethnologue définit les différentes étapes modifiant le statut social de toute personne comme des rites de passage qui comportent trois périodes : « rites préliminaires (séparation), liminaires (marge) et postliminaires (agrégation)[57] ». La réussite du rite repose sur le passage de ces différents moments. La dernière étape, l'agrégation, confirme le changement du statut social de la personne grâce à la reconnaissance de l'autre provenant du groupe de ses pairs. Ce regard extérieur est nécessaire pour que l'individu accède à son nouveau statut. Après le succès du rite, celui-ci doit « se comporter conformément à certaines normes coutumières et à certaines références éthiques qui s'imposent à ceux qui possèdent une position sociale[58]». Ainsi, par exemple, l'enfant, après avoir été « admis à l'adolescence et à la puberté sociale » va pouvoir entrer dans « l'âge mûr qui se marque le mieux par la fondation d'une famille[59]. » Ce n'est qu'une étape parmi les nombreux passages du berceau à la tombe, le rite du mariage, que Lagarce aborde à sa manière dans les pièces de notre corpus.

1.1. Se marier

Dans *Les Structures élémentaires de la parenté*, Claude Lévi-Strauss a procédé à un travail considérable de comparaison ethnographique sur les coutumes de mariage et les structures de la parenté qui fondent une théorie de l'homme en société. Son argument fondamental est qu'il existe un principe fondateur à toute organisation sociale – la prohibition de l'inceste – qui soumet l'union sexuelle à une règle culturelle : l'obligation d'échanger. Claude Lévi-Strauss réfute tous les arguments

[55] Arnold Van Gennep, *Les rites de passage*, *op. cit.*, p. 4.
[56] *Ibid.*, p. 10.
[57] *Ibid.*, p. 20.
[58] Victor Turner, *Le Phénomène rituel, structure et contre-structure*, Paris, P.U.F., 1990, p. 96.
[59] Arnold Van Gennep, *Les rites de passage*, *op. cit.*, p. 123.

biologiques et psychologiques avancés jusqu'alors pour tenter d'expliquer l'universalité de l'interdit de l'inceste. Selon lui, il ne peut s'agir que d'un fait culturel. Ce n'est pas tant une interdiction qu'une règle, reprenant la théorie du don de Marcel Mauss, « obligeant à donner mère, sœur ou fille à autrui. C'est la règle du don par excellence[60] ». C'est un fait social primordial, marquant le passage de la nature à la culture. À cela Lévi-Strauss ajoute le principe de réciprocité : le don, comme l'a montré Marcel Mauss, appelle un retour et fonde les relations d'échange, étayées par un argument psychosocial ; la réciprocité est « la forme la plus immédiate sous laquelle puisse être médiatisée l'opposition de moi à autrui ». Ainsi, « tout mariage est donc une rencontre dramatique entre la nature et la culture, entre l'alliance et la parenté »[61], thèse qui nous semble heuristique pour l'étude des pièces de notre corpus.

Juste absents ou presque, les mariages apparaissent peu chez le diariste qui assume complètement le destin d'une génération de « célibataires sans enfants[62] » sauf dans le décompte familial des fêtes qu'il a manquées :

> […] [C]ette épreuve familiale se passa assez bien, même si on me fit remarquer – photo et stats à l'appui – que je n'avais participé à ce genre de fête qu'il y a quinze ans… pour le baptême dudit filleul. /J'ai essayé de nier mais les familles tiennent ce genre de comptes : j'ai ainsi « sauté » exactement : / 2 mariages / 8 baptêmes / et une noce d'Argent. / Mon frère et ma sœur ont battu mon record de justesse en s'abstenant hier. (*JI*, pp. 355-356)

Pourtant chez le dramaturge, qui souhaite rendre compte de l'importance des rites d'union, c'est un passage souvent abordé dans ses dernières œuvres.

Tout d'abord et surtout dans *Les Règles du savoir-vivre*… qui se présente comme le règne du fantasme, au sens freudien du terme[63], de la narratrice qui développe tout au long de son discours des saynètes où sont réglés mouvements, positions des personnages, paroles et gestes codifiés. Les fiançailles, période de marge pour les deux jeunes gens, et la cérémonie de mariage, période d'agrégation, sont mises en scène par La Dame du détail le plus évident – la rencontre organisée par les familles, « car affaire matrimoniale » (*RSV*, p. 24) « et rien d'autre » – au plus incongru – le lophophore de

[60] Claude Lévi-Strauss, *Les structures élémentaires de la parenté*, Paris, Presses Universitaires de France, 1949, p. 552.
[61] *Ibid.*, p. 561.
[62] *Journal I*, p. 50.
[63] Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1967 :« Scénario imaginaire où le sujet est présent et qui figure de façon plus ou moins déformée par les processus défensifs, l'accomplissement d'un désir et en dernier ressort, d'un désir inconscient. »

la corbeille de la mariée (*RSV*, pp. 30-31) – pour l'édification du lecteur-spectateur. Dans une accélération cinématographique et comique, l'« enfant baptisé […] est devenu un jeune homme. Il distingue une jeune fille. […] mais il ne va pas de but en blanc, la demander en mariage (*RSV*, p. 23). La Dame évoque alors « la vie, les choses s'enchaîn[a]nt habilement », les longues tractations, « pourparlers, car là aussi, pourparlers et pas autre chose » (*RSV*, p. 24), qui aboutissent à la signature du contrat de mariage par la fiancée que les parents « auront eu la prudence de ne pas instruire » (*RSV*, p. 25) pour ce qui concerne toutes les « négociations » (*RSV*, p. 28). À ce moment-là, celle-ci « porte au doigt un anneau qui l'engage déjà et elle a reçu, est-il besoin de le rappeler, des présents solides qui lui créent des obligations. » (*RSV*, p. 33). Lagarce retrace à sa manière ironique les rites de passage évoqués par Van Gennep :

> Certains rites sont à la fois individuels et collectifs : ainsi l'acceptation d'un cadeau a une puissance contraignante non seulement pour l'individu qui l'accepte, mais aussi pour les groupements auxquels il appartient ; ce rite est souvent le premier des fiançailles[64].

Le rite d'agrégation que constitue la cérémonie du mariage est tout aussi longuement développé, rappelant nombreux interdits et règles, « choses essentielles qu'on doit savoir et ne pas oublier » (*RSV*, p. 33), usages maintenus et perdus[65] (*RSV*, p. 38), évoquant ensuite dans son exposé quelques exceptions comme le remariage – « Il peut arriver que le premier conjoint disparaisse, possible, s'enfuie ou meure, envisageable. » (*RSV*, p. 40) – ou le mariage d'une « demoiselle d'un certain âge » (*RSV*, p. 41). Lui succèdent, pour marquer les dernières étapes d'une vie, les célébrations des noces d'argent et des noces d'or, qui consacrent les époux comme « les héros du jour » après tant d'années « d'heureuse union. N'aurait-elle pas été heureuse, […], on célèbre tout de même. » (*RSV*, p. 43) Reprenant sa formule rituelle, qui scande les différents rites de passage d'une vie : « Ainsi que cela commence » (*RSV*, p. 13) pour la naissance, « Ainsi que cela continue » (*RSV*, p. 15) pour le baptême, « Ensuite, ainsi que cela continue. » (*RSV*, p. 23) pour les fiançailles, « Toujours ainsi que cela continue. » (*RSV*, p. 38) pour les noces, La Dame clôt le

[64] Arnold Van Gennep, *Les rites de passage*, *op. cit.*, p. 138. Martine Segalen évoque également ce rite des cadeaux de mariage dans « Le mariage, la quenouille et le soulier. Essai sur les rites de mariage en France », *Naître, vivre et mourir*, Neuchâtel, Suisse, Musée d'ethnographie,1981, pp. 135-147.

[65] Les *Règles du savoir-vivre…* : « nous voudrions des danses aux noces, ne fût-ce qu'une sauterie, mais l'usage se perd. » (*RSV*, p. 38) ; « Malgré quelques tentatives pour faire renaître l'usage, on ne chante plus au dessert. » (*RSV*, p. 39).

chapitre du mariage pour évoquer directement celui de la mort et du deuil : « Et ensuite, à peu près ainsi que cela se termine. » (*RSV*, p. 44). La formule lagarcienne qui scande le texte est ambivalente : elle marque le cycle de la vie mais aussi celui de la mort, puisque d'une certaine manière chaque nouvelle étape dans la vie de l'individu signe bien la mort dans un autre état et statut : le « tableau » des époux aux différentes célébrations – noces, noces d'argent, noces d'or – qui offre le spectacle du passage du temps et des malheurs surmontés par les époux qui, parfois, ont survécu à la mort de leurs enfants (*RSV*, p. 43), l'album de famille feuilleté – « Restés seuls, les époux savourent les joies de cette journée, les souvenirs de leurs jeunes années et la satisfaction du devoir accompli. Ils regardent leur album. » (*RSV*, p. 43) –, constituent la preuve de la présence continue de la mort dans *Les Règles du savoir-vivre…*. Nous reviendrons sur ce lien étroit entre naissance et mort dans notre deuxième partie.

Dans *Juste la fin du monde* et *Le Pays lointain*, le mariage est représenté par Antoine et Catherine qui ont franchi le pas matériel qui consiste à quitter le domicile familial et fonder une famille. C'est Suzanne qui commente pour Louis ce passage du mariage défini par Arnold Van Gennep comme :

> [c]e changement de catégorie sociale […] le plus important, parce qu'il entraîne pour l'un des conjoints au moins un changement de famille, de clan, de village, de tribu ; parfois même, les nouveaux époux vont vivre dans une maison neuve. Ce changement de domicile se marque dans les cérémonies de telle sorte que les rites de séparation ont toujours trait essentiellement à ce passage matériel[66].

Suzanne évoque la « petite maison » du couple, le trajet en bus et à pied, la situation « vers la piscine découverte omnisports », pas très loin de chez eux « un quartier plutôt laid », tout « cela [lui] donne presque envie de pleurer » (*JFM*, p. 222). Dans *Le Pays lointain*, les détails sont ajoutés sur l'endettement du couple dans une banlieue à mourir d'ennui que ce soit « *Rue des Martyrs-de-la-Résistance* » ou « *impasse Debussy* » (*PL*, pp. 362-363). Ceci expliquant cela : « ils viennent toujours ici et nous n'allons jamais là-bas. » Il nous semble au fond que cette inscription de leur vie de couple dans une banlieue sinistre, à défaut d'être une dénonciation de la situation maritale, peut signifier que Suzanne préfère son appartement, même dans la maison familiale, et peut-être aussi son statut de célibataire. Dans *Le Pays lointain*, Hélène évoque sa situation de femme mariée : une vie à trois depuis qu'elle a rencontré

[66] Arnold Van Gennep, *Les rites de passage*, *op. cit.*, p. 123.

Longue Date, qui était alors « inséparable » de Louis. Une situation qu'elle évoque avec L'Amant, mort déjà et qui aurait pu être à l'origine d'une grande tragédie racinienne : « parce que celui-ci [Longue Date] que j'ai aimé, aima cet autre [Louis] qui t'aima toi, / *et ainsi de suite*, / toi et moi, nous sommes de la même famille […]. » (*PL*, p. 284) Elle s'est résignée à cette situation : « Lorsque je suis entrée dans la vie de celui-là, ils étaient ensemble, inséparables et je ne pouvais pas l'ignorer, je n'en avais pas le droit. *Je fais avec*. » (*PL*, p. 292) ; « Qu'est-ce que je peux faire ? / Je garde la place qu'on veut bien m'accorder. » (*PL*, p. 293) et elle accepte d'être « La Femme qui accompagne l'Homme qui accompagne l'Homme qui revient voir ses parents » (*PL*, p. 311) et de protéger les hommes de sa vie : « Depuis que je sais, à mon tour que celui-là, Louis, meurt et que Longue Date l'accompagne et se tient à ses côtés, le protège de tous et de tout et de lui-même, je marche moi aussi à quelques pas, protégeant si je peux celui-là à mon tour. *Et ainsi de suite ?* » (*PL*, p. 293). Elle habite à l'hôtel et reste en contact avec Longue Date par le téléphone (*PL*, p. 311), le temps de leur retour au pays natal et accompagne Louis avec tout le groupe, « tous ainsi, réunis près de lui, à ne plus rien savoir faire, à attendre que Louis [les] laisse partir. » (*PL*, p. 366). Cette vie maritale, qu'elle évoque dans le fragment 51, comme une « vie silencieuse », où elle se contente d'un « bonheur inventé », où elle était pour eux tous, « sans importance », l'a conduite au seuil de la folie (*PL*, pp. 382-383). Tout comme L'Aînée dans *J'étais dans ma maison …*, elle confronte une vision romanesque de l'amour à la réalité de sa vie : « Ce sentiment […] [q]ue j'avais eu là, *comme une autre*, mon histoire d'amour, et que d'autres histoires d'amour, viendraient-elles, ne seraient que la répétition encore de cette histoire d'amour. » (*PL*, p. 367). À la fin de la pièce, elle « repart » avec Un Garçon, tous les garçons et Le Guerrier, tous les guerriers, tandis que Longue Date reste auprès de Louis pour « l'épilogue ». Ainsi Catherine, Antoine, Hélène et Longue Date présentent la vie des couples unis par le rite du mariage[67]. Lagarce dresse également, par opposition, le statut de célibataire et une autre image de couple en dehors des « liens sacrés » du mariage. Longue Date évoque la rencontre – « jolie scène fondatrice » (*PL*, p. 341) –, l'évolution de leurs relations, le malentendu – « on s'aimera toujours… Louis. – Oui,

[67] Lagarce dans son *Journal I*, p. 99, a évoqué cette vie de couple : « … Journée avec François et Christine, couple *quoi qu'on dise*, et les couples – j'entends par là les *quoi qu'on dise*… – les couples au plus profond de moi, m'effraient. »

mais pas de la même manière… » (*PL*, p. 341) cette situation qui relie un couple homosexuel et un couple hétérosexuel :

> Notre vie à tous les deux, car nous avons une vie tous les deux, une vie commune, notre vie à tous les deux fut là encore une sorte d'arrangement, et la vie des autres, Hélène avec moi, et ce jeune mort, maintenant, avec toi, la vie des autres, d'une certaine manière, fut aussi une sorte d'arrangement obligé avec notre arrangement à nous. (*PL*, pp. 341-342)

Le fragment 35 déploie d'autres scènes fondatrices pour Louis, à travers précisions spatio-temporelles et confidences, mises en valeur par le tiret double ou l'italique – « – tu ne m'aimais pas comme je t'aimais, et *de fait*, tu ne m'aimais pas – » – et éclaire leur « vie commune ». Louis en donne une vision à la fois idéalisée et négative :

> […] est-ce que nous ne savions pas aussitôt qu'on ne pouvait rien réclamer de plus à la vie, qu'on ne pourrait rien réclamer de plus à la vie, juste être côte à côte et rien d'autre, aller ainsi, parfaitement ensemble, comme peu d'hommes le vivent et peu de femmes le vivent, parfaitement ensemble…
> Une sorte de couple parfait, ce n'est pas si ridicule, comme une sorte de couple parfait qui s'en irait ainsi à travers le Monde, sans avoir même besoin, besoin ou nécessité, de se toucher, sans avoir même le désir que leurs deux corps se touchent, y ayant renoncé, et ayant mal d'y avoir renoncé et y ayant renoncé comme un sacrifice nécessaire, sans même besoin, jamais, besoin ou nécessité, de s'effleurer… Toi et moi, on ne s'effleure pas. (*PL*, p. 342)

La perfection de leur « sorte de couple », – un « vrai beau couple d'hommes » (cinq occurrences du mot « couple » désignent Louis et Longue Date) –, est associée au sacrifice de leur sexualité et aboutit à la destruction de leur vie :

> Nous sommes ensemble, sans sexualité, jamais, les autres ne le comprennent pas, sans autre vie que cette drôle de vie, là, marchant
> c'est plus tard, nous rentrons, dans la chaleur, c'était un bel été, nous rentrons vers l'hôtel –
> nous sommes ensemble comme un vrai beau couple d'hommes, tristes et lents et apaisés encore, revenus de l'amour, chacun sa chambre, inséparables, et sans autre place pourtant pour qui que ce puisse être d'autre.
> Dire juste ça, nous nous sommes détruits l'un l'autre, annulés, le mot que je cherche, annulés l'un l'autre, empêchés. (*PL*, pp. 343-344)

C'est cette prise de conscience que l'asymétrie fondamentale de leur relation a détruit leur vie jusqu'au sacrifice final : Longue Date accompagnant Louis vers la mort. On le voit, Lagarce, à travers l'évocation de la vie de famille et du couple idéal ou réel, propose une vision désenchantée de la famille naturelle, qui pousse le jeune homme à fuir celle-ci, à s'évader loin de sa maison et sa province natale, à adopter une famille choisie nombreuse et à assumer une solitude paradoxale.

En effet, si « [l]e mariage accompli, la fille et le garçon sont entrés dans la catégorie des femmes et des hommes adultes socialement[68] », on peut s'interroger sur le destin de ceux qui restent célibataires, car ils sont représentés en nombre dans les dernières pièces de Lagarce, où il dépeint le rite du mariage, mais surtout ceux qui s'en écartent volontairement ou qui s'en trouvent écartés par leur rejet de la norme sociale ou par leur « différence », terme utilisé par le diariste pour évoquer son homosexualité.

1.2. Rester filles et garçons

Comme l'ont montré les deux ethnologues, Daniel Fabre pour l'invisible initiation des garçons, la voie des oiseaux, et Yvonne Verdier pour l'éducation des filles, la voie des fleurs[69], ces parcours coutumiers destinés à se croiser peuvent être interrompus, connaître des « ratés » et ne pas déboucher sur la voie du mariage et de la parentalité. À ce titre, on peut s'intéresser aux parcours initiatiques des personnages masculins et féminins qui restent célibataires. Daniel Fabre a étudié, dans les « romans biographiques » depuis Restif de la Bretonne, notamment chez Chateaubriand et les mémorialistes de l'enfance au XX^{ème} siècle, l'initiation des garçons qui passe par la quête des nids, des œufs et des oiseaux. Chaque étape, de l'enfance à l'adolescence, est selon Daniel Fabre, « marquée par une progression dans la maîtrise du monde naturel et social, qui emprunte la voie des oiseaux. Strictement réservée aux garçons, celle-ci représente, dans un jeu métaphorique luxuriant l'accès à l'identité sexuelle et, dans un second temps, aux langages amoureux[70] ». Suivre cette voie des oiseaux pour le garçon, c'est aussi « élargir son horizon social[71] » et accéder à la virilité et à

[68] Arnold Van Gennep, *Les rites de passage*, *op. cit.*, p. 148.
[69] Anne Desideri, *Ethnologie française*, n° 4 (33), 2003, p. 674 : « Là [dans la forêt] se croisent destins féminins et masculins, quand, à l'âge voulu, coutumes et rites ouvrent à l'adolescence les deux voies royales : "*la voie des fleurs*" pour les filles, la "*voie des oiseaux*" pour les garçons. Ainsi les ai-je nommées, en référence aux travaux ethnologiques d'Yvonne Verdier […] et […] de Daniel Fabre ». Cette voie des fleurs est également évoquée par Anne Monjaret, « De l'épingle à l'aiguille », *op. cit.*, p. 140 : « La jeune fille entre l'épine et la rose. Le langage pubertaire ne s'élabore pas seulement autour du thème des épingles et des aiguilles, il se réfère aussi aux plantes et aux fleurs. Ne dit-on pas d'une jeune fille nubile qu'elle est en fleur ? […]. Ainsi, les petites filles découvrent la nature en gardant les vaches, mais contrairement aux garçons qui parcourent plus volontiers la campagne, elles sont tenues immobiles par la réalisation d'un ouvrage en tricot, qui se veut aussi un exercice de maintien corporel. Elles n'en ont pas moins un savoir naturaliste qui transparaît dans les guirlandes florales des marquettes, canevas sur lequel elles marquent également au point de croix rouge des lettres et des chiffres, cet exercice participant à leur instruction […]. Dans certaines versions du Petit Chaperon rouge, la petite fille se laisse tenter par la cueillette de fleurs à travers les sous-bois ; elle prend, autrement dit, le chemin de l'école buissonnière et, d'une façon initiatique, entre de fleur en fleur dans la jeunesse. […] ».
[70] Daniel Fabre, « La voie des oiseaux. Sur quelques récits d'apprentissage », *op. cit.*, p. 7.
[71] *Ibid.*, p. 11.

l'autonomie. Ainsi, le jeune garçon quitte périodiquement le monde domestique et féminin pour explorer l'en-dehors communautaire. Comme abordé précédemment, Louis, et peut-être *le jeune frère*, et les amants de Louis, ont pu suivre la voie des oiseaux qui les conduit à quitter la *domus*, à parcourir le Monde, à explorer les frontières du masculin et du féminin, du sauvage et du domestique, des vivants et des morts, à accomplir leurs batailles, loin du foyer domestique et de l'autorité paternelle. On retrouve cette image de l'oiseau dans les métaphores filées par le discours de L'Amant, mort déjà pour montrer les limites du parcours initiatique et du parcours vital :

> Je visite le Monde, je veux devenir voyageur, errer. Tous les agonisants ont ces prétentions, se fracasser la tête contre les vitres de la chambre, donner de grands coups d'aile imbéciles,
> errer,
> perdu déjà et croire disparaître, courir devant la Mort, prétendre la semer, qu'elle ne puisse jamais m'atteindre ou qu'elle ne sache jamais où me retrouver. (*PL*, p. 395)

Ce que dit le texte, c'est au fond l'impossibilité d'échapper au dernier passage, même s'il arrive bien trop tôt dans le parcours des hommes, touchés par la maladie. Louis finit par renoncer à cette fuite permanente. Par ailleurs, sur le premier départ de la maison, sur le conflit avec le père, le texte est laconique. Par pudeur peut-être, peu de détails sont donnés sur les relations verticales conflictuelles entre les pères et les fils, leur retour est problématique car si *le jeune frère* est revenu de ses guerres, il est seul, entre la vie et la mort. L'ami d'enfance est devenu « L'Ami qui devient fou ». Son parcours est aussi celui de Louis : inséparables, ils ont été séparés – « vous disiez que j'étais votre ami préféré – nous avons été séparés, l'école, il me semble bien, rien qui veuille nous faire du mal, non, je ne crois pas, on nous sépara comme il arrive parfois » (*PL*, p. 330) – ; il a voyagé à travers le monde au point d'être introuvable :

> Je suis parti, j'ai vécu ailleurs, plus je vivais, plus je m'éloignais, je n'en finissais plus de m'éloigner. J'allais de pays en pays, une ville après l'autre, est-ce que je croyais pouvoir partir toujours ? J'étais devenu introuvable, je le pensais, j'étais devenu introuvable, personne ne pourrait plus me retrouver […]. (*PL*, p. 332)

Et il a fini par se perdre. Comme *le jeune frère*, il est revenu dans sa famille, bloqué au stade de l'enfance et marqué par la folie :

> Il est revenu et vit auprès d'eux et eux, ses parents, et eux le protègent comme on protégerait un enfant malade, eux le protègent toujours, désormais

> comme on protégerait un enfant malade, une sorte d'enfant malade, un enfant, je ne sais pas comment dire, un enfant malade de lui-même. (*PL*, p. 333)

A la fin du passage des retrouvailles avec Louis, on peut penser que la peur qui a envahi le personnage jusqu'à la folie, concerne la peur d'affronter son homosexualité :

> On s'aimait, je ne le savais pas, je n'en avais aucune idée, comment est-ce que j'aurais pu imaginer cela ? Lorsqu'on est petit on ne peut pas deviner ces choses-là. On s'aimait, j'en ai peur. Aujourd'hui, on se retrouve, aujourd'hui, le jour où nous nous retrouvons, je m'en aperçois, on s'aimait, je ne le savais pas, je ne l'aurais pas deviné.
> Louis. – J'en ai peur aussi.

Louis, quant à lui, s'est constitué une nouvelle famille, une communauté qui rappelle le contexte historique et l'acceptation/intégration difficile de l'homosexualité dans le cadre familial au XX^{ème} siècle, et il est resté éloigné de sa famille naturelle, peut-être parce que son initiation n'aboutit pas à ce que la famille et la société de l'époque de Lagarce attendait, un mariage et des enfants ; sa sexualité et la maladie qui le conduisent à la mort le condamnent à la marginalité, au sens ethnocritique, à savoir à la liminarité, signifiée par son statut de revenant, que nous développerons ultérieurement.

En revanche, les causes de l'initiation inachevée des filles semblent plus faciles à cerner. À ce titre, dans *J'étais dans ma maison…*, cette pièce qui met en scène cinq femmes « pétrifiées » dans leur maison, sur le seuil de leur destin, la notion de rite de passage semble particulièrement opératoire pour étudier ces défaillances. Marie Scarpa a notamment étudié les destins de ces jeunes filles restées vierges – initiation inachevée d'Angélique[72] dans le roman de Zola *Le Rêve* – ou vieilles filles comme la Teuse[73] dans *La Faute de l'abbé Mouret* de Zola ou Félicité dans *Un cœur simple* de Flaubert, « conte » réaliste qui place les « états de femme » au cœur de ses préoccupations, « sous le mode en tout cas des destinées inachevées qui posent la question de la mobilité/immobilité des femmes et donc de leurs passages (d'un statut à l'autre et de la filiation à l'alliance[74]). » Marie Scarpa utilise la notion de personnage liminaire pour définir leur situation : « [La vieille fille] est marquée d'une ambivalence constitutive puisqu'elle n'est définissable ni par son statut antérieur ni par le statut

[72] Marie Scarpa, *L'Éternelle jeune fille : une ethnocritique du Rêve de Zola*, *op. cit.*
[73] Marie Scarpa, « Le personnage liminaire », *op. cit.*
[74] Marie Scarpa, « Et si Félicité portait malheur ? », *Flaubert*, n° 10, 2013, http://journals.openedition.org/flaubert/2162

qu'elle aurait dû gagner tout en prenant un peu des traits de chacun de ces états[75] ». Avant d'aborder la liminarité de ces personnages caractéristiques de la littérature romanesque du siècle passé, nous allons nous arrêter sur ces « états de femme ».

Au dix-neuvième siècle, et sans doute encore au début du vingtième siècle, c'est par le mariage que les filles accèdent au modèle féminin qui « est celui d'épouse, mère, maîtresse de maison, éducatrice », et qui « justifie la femme d'exister[76]. » Cette lecture nous conduit sur la nomenclature des « états de femme » dégagée par Nathalie Heinich en étudiant la littérature du dix-neuvième siècle. La sociologue s'intéresse à « la logique interne et la nécessité »[77] d'un système de représentations dans lequel s'offre aux personnages féminins un nombre limité de positions, ou d'états, qui réduisent en même temps qu'ils définissent leur « champ de possibilités stratégiques »[78], notion qu'elle emprunte à Michel Foucault. Selon elle, deux facteurs rattachent le personnage à un état du système et dessinent alors ses trajectoires romanesques : tout d'abord, l'appartenance au monde sexué hétérosexuel, car les « filles sans histoire parce que sans projet sexuel ou matrimonial[79] » n'intéressent guère les romanciers ; ensuite, la position hiérarchique occupée par la femme vis-à-vis du héros masculin, élément déterminant pour l'intrigue romanesque et les problématiques des personnages féminins mis en scène. Après avoir abordé les « filles sans histoire », « les filles à prendre », les « filles mal prises » jusqu'aux « filles laissées », ensuite la « première menacée », la « première clivée », la « renonçante, consentante », la « première émancipée », la « première exilée », Nathalie Heinich distingue trois états : celui de la première – épouse souveraine et légitime –, celui de la seconde, épouse menacée par une autre fantasmée – seconde épouse légitime, épouse d'un veuf, maîtresse d'un homme marié, seconde femme cachée, concubine, « irrégulière », « grisette »... –, et enfin celui de la tierce, – qu'elle soit veuve, vieille fille ou « bas bleu », gouvernante, « garçonne », institutrice célibataire, ou « femme savante », etc., non soumises au désir

[75] *Ibid.*
[76] Anne Martin-Fugier, *La Bourgeoise. Femme au temps de Paul Bourget*, Paris, Grasset, 1983, p. 14, citée par Sophie Pelletier, « Jeunes filles et vieilles filles. Autour de quelques inconvenantes chez Flaubert, Goncourt et Zola », dans Véronique Cnockaert et Sophie Pelletier (dir.), *Du convenable et de l'inconvenant. Littérature française du XIX ème siècle*, Cahier Figura, 2015.
[77] Nathalie Heinich, *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, collection « Tel », 2018, 1ère éd. 1996, p. 12.
[78] *Ibid.*, p. 13.
[79] *Ibid.*, p. 36.

de l'homme – qui n'entre pas dans la rivalité entre la première et la seconde. Ces divers états nous intéressent pour aborder les femmes dans le théâtre de Lagarce.

Dans *J'étais dans ma maison…*, les trois états sont représentés. La première, épouse souveraine et légitime est incarnée par La Mère et La Plus Vieille, même si elles n'existent plus que par leur fonction maternelle, et par « l'autre, la Brave Habituelle, [celle qui] a renoncé », l'épouse trompée par le mari adultère. D'une certaine manière, L'Aînée adopte provisoirement et librement l'état de la seconde, maîtresse d'un homme marié :

> Je prends l'autocar, je passe la journée en ville à me choisir des chaussures[80], ce que je raconte, et je dors dans une chambre d'hôtel brun sale avec un séducteur un peu encombré de moi.
> Il raconte, il parle de sa femme et de ses enfants, toujours ils font ça, il vend des encyclopédies médicales en souscription économique.
> Parfois, ils pleurent, *c'est dire*.
> Tous les deux ou trois mois, on se recroisera par hasard à *La Grande Brasserie du Commerce et des Voyageurs*, on triche un peu, on fera mine de ne s'être jamais vus et on recommencera l'amour, appelons ça comme ça, on recommencera l'amour à l'étage, sans se dire un mot. Des hommes, oui, de loin en loin, sans les connaître. (*JMM*, pp. 242-243)

Au-delà de l'anecdote qui sert de prétexte et qui associe la femme aux courses en ville et à l'achat compulsif de chaussures, on voit à travers cette évocation des chaussures comment elle échappe à l'éducation des filles, telle qu'elle est observée par les ethnologues : de l'enfance à l'âge adulte, les filles apprennent « les pratiques quotidiennes et rituelles qui préfigurent les futurs rôles à tenir. Leur socialisation passe par l'acquisition de savoir-faire autant que par l'incorporation d'attitudes corporelles que traduit un langage de l'apparence[81] » et chaque changement dans leur vie est marqué par l'acquisition d'éléments de parure qui complètent son trousseau :

> Ce changement d'état se concrétise encore dans d'autres usages, et en particulier par l'obtention de nouvelles pièces de vêtement : la coiffe en dentelle et le soulier (le chapeau et les chaussures vers le début du XX^{ème} siècle[82]). Les mères accompagnent leur fille en ville pour l'achat de parures d'hiver et d'été. La marraine (ou tante) joue également un rôle essentiel dans l'initiation de la jeune adolescente aux pratiques féminines, en l'occurrence vestimentaires. Elle rejoint en cela la couturière dont le rôle est de « dégrossir la jeune fille », en d'autres

[80] Nous reviendrons sur ce motif des chaussures et sa signification symbolique dans notre deuxième partie.
[81] Anne Monjaret, « De l'épingle à l'aiguille », *op. cit.*, p. 122.
[82] Anne Monjaret se réfère à Yvonne Verdier, *Façons de dire, façons de faire*, *op. cit.*, p. 203.

> termes, de lui enseigner l'art d'être une femme. Marraine et couturière se confondent d'ailleurs parfois[83].

Le départ du frère semble avoir bloqué l'initiation des jeunes filles de la maison, sauf celle de L'Aînée qui est intégrée dans la société par son métier d'institutrice mais qui est obligée de se cacher pour vivre sa sexualité. En fait, elle fuit le village pour « [avoir] des hommes » et échapper au jugement des paysans car les jeunes filles à marier doivent adopter une attitude convenable et l'inconvenance est un obstacle au mariage :

> Puisqu'une entente matrimoniale constitue une institution sociale gérée par de strictes conventions, il est attendu que les jeunes filles à marier observent certains impératifs d'usage. Or, ces normes de la communauté entrent en contradiction avec l'indépendance de tempérament ou l'incongruité du comportement des plus singulières d'entre elles, avec pour résultat un parcours amoureux cahoteux.[84]

En ce sens, L'Aînée a choisi de vivre son destin de femme dans la « clandestinité » en menant une vie paradoxale :

> D'une part, les vieilles filles, qui par définition n'ont pas conclu le « contrat » premier de la réalisation du destin féminin, le mariage, échappent aux « conventions » sociales d'importance […]. D'autre part, à y regarder de près on constate que ces icônes du non-conventionnel et de l'inconvenance se portent pourtant garantes du bon fonctionnement des mécanismes sociaux et excellent dans la maîtrise des conventions et des convenances[85].

Ainsi, l'apparence de la décence est son principal souci car « il faut des règles et des principes » (*JMM*, p. 244) et s'éviter « les désagréments, […] les comptes et les bilans » (*JMM*, p. 244) :

> Je suis restée ici, avec vous, cette campagne, le village là-bas, un ou deux autres villages, plus grands, plus loin,
> on me regarde marcher sur la route, je marche exactement comme ils veulent que je marche, j'ai mon pas serré de garce respectable,
> mademoiselle l'institutrice,
> je méprise les paysans, ce qu'ils répètent et n'ont pas tort, et ils me respectent encore, bien obligés, car j'apprends à leurs gosses imbéciles des rudiments de rien,
> ils me méprisent et me saluent. (*JMM*, p. 242)

[83] *Ibid.*, p. 123.
[84] Sophie Pelletier, « Jeunes filles et vieilles filles. Autour de quelques inconvenantes chez Flaubert, Goncourt et Zola », *op. cit.* , p. 136.
[85] *Ibid.*, p. 135.

Pour éviter d'être prise pour une « traviata », une « dévoyée », cette marcheuse adopte le droit chemin imposé par la société et la trajectoire impossible des filles qui doivent trouver un mari tout en restant pures[86].

Enfin, l'état de la tierce est représenté par les cinq femmes, qu'elles soient veuves ou vieilles filles ; même si elles peuvent se rejoindre dans le même « renoncement au sexe », on peut noter que L'Aînée se refuse à ce destin de femme et a choisi d'avoir des aventures – relation « [h]ygiénique… hygiéniste ? ... » (*JMM*, p. 243) – de se placer dans la seconde catégorie, sans pour autant faire concurrence à la « Brave Habituelle » ni chercher à se marier. De la même manière, La Seconde, confinée dans l'attente du frère rêve d'affronter les commérages en s'affichant avec la robe rouge qu'elle arborait amoureusement au bal du village. La Plus Jeune accepte de ne pas accomplir son destin de femme, enfant coupée du monde de la sexualité, bloquée dans un entre-deux identitaire, personnage non ou mal initié[87]. De la même manière, Suzanne qui déclare dans *Le Pays lointain* : « Si je ne pars pas, jamais, je ne serai jamais une vraie personne, juste une enfant. C'est de cela que j'ai peur. » (*PL*, p. 364), reste cette adolescente au seuil de l'état adulte, dans « cette phase de marge initiatique dans laquelle l'individu s'expérimente autre pour devenir soi dans un nouveau statut[88]. » Très clairement, ces femmes dans l'attente du retour du frère, ont enfreint les règles et les mécanismes du vivre-ensemble, ont choisi l'inconvenance qui « empêche le mariage, conduit à la solitude ou à la disparition, bref à la marginalité[89]. »

Dans *J'étais dans ma maison*…, L'Aînée évoque leur destin de célibataires mises au ban de la société, représentée par la place municipale, un chronotope particulier évoqué par Bakhtine chez Dostoïevski où la rue et la grand-place « apparaissent comme les principaux lieux d'action de son œuvre, lieu où s'accomplit l'événement de la crise, de la chute, de la résurrection, du renouveau de vie, de la clairvoyance[90] » :

---

[86] Voir *supra*, note 28, p. 99.
[87] Nous empruntons ces notions que nous approfondirons dans notre deuxième partie à Marie Scarpa, notamment dans son article, « Le personnage liminaire », *op. cit.*
[88] Marie Scarpa, « Figures du Sauvage », dans Béatrice Laville et Florence Pellegrini (dir.), *La Fortune des Rougon d'Émile Zola. Lectures croisées*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2015, p. 204.
[89] *Ibid.*, p. 141.
[90] Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 389.

> La Plus Jeune. – Et désormais, le dimanche, sur la place municipale, celle-là, notre mère, celle-là devant et la vieille à son côté,
> et nous trois en régiment, troupeau de corbeaux, si belles et désagréables dans nos habits de deuil, on nous jugera en chuchotant. (*JMM*, p. 262)

En ce sens, La Plus Jeune évoque une renaissance possible de leur famille à la vie sociale, dans un temps répétitif et indéterminé, « Et désormais… ». Le chronotope de la place instaure un rapport particulier entre le temps biographique et le temps historique, entre le temps privé et le temps public[91], à travers les rites associés à la pratique dominicale, c'est le lieu du retour à l'ordre après un temps de désordre et d'ensauvagement, et dans une perspective ethnocritique, c'est le lieu de leur agrégation sociale après leur période de marge consacrée au deuil de leur fils et frère. La place municipale est le lieu de leur revanche et de leur défaite, de leur retour à la société avec ses libertés et ses règles car :

> L'espace public joue un rôle déterminant dans l'efficacité symbolique d´un lieu. C'est à la fois un espace de liberté (libre circulation, possibilités de contact entre sexes, âges et classes sociales, échanges d'idées, de biens et de services, etc.) et le champ de la contrainte publique (sphère d'application des règles et normes sociales, des lois sur la moralité et le maintien de l'ordre, etc.)[92].

Parallèlement, cet espace public est le lieu où elles acceptent aussi les règles imposées par la communauté, en ce qui concerne le deuil, qui sont stigmatisées par la métaphore du « régiment » et la périphrase caricaturale du « troupeau de corbeau ». Dans cet espace public, elles s'opposent au « on-dit » et au « ils disent » : « La Seconde. – Ils surveilleront désormais nos voyages en autocar, et dès le premier retour de ma robe rouge au bal le plus minable, nous pourrons entendre à nouveau le ricanement paysan. » (*JMM*, p. 262). Le « ricanement paysan », manifestation de la *vox populi*, qui est toujours pour l'opinion la *vox dei*, rappelle les charivaris[93], tapages

[91] *Ibid.*, p. 388 : « Mais le principal, ici, c'est la conjugaison de ce qui est historique, social, public, avec ce qui est privé et même foncièrement intime, […]. Ici, […], se trouvent les marques d'un temps historique, d'un temps biographique ou d'un temps quotidien […] » Le lieu de la pièce lagarcienne nous rappelle la petite ville province de *Madame Bovary*, et les analyses de Bakhtine : « Une telle ville est le lieu du temps cyclique de la vie quotidienne. Il ne s'y passe aucun événement, rien que la répétition de l'ordinaire. Le temps y est privé de son cours historique progressif. Il avance en cycles étroits : le cycle du jour, de la semaine, du mois, de toute une vie. Un jour n'est jamais un jour, une année n'est jamais une année, la vie n'est pas une vie. », *ibid.*, p. 388.

[92] Jérôme Monnet, « La symbolique des lieux : pour une géographie des relations entre espace, pouvoir et identité », *Cybergeo : European Journal of Geography*, Politique, Culture, Représentations, document 56, http://journals.openedition.org/cybergeo/5316

[93] Pour une représentation de ces manifestations populaires en littérature, on peut se référer à l'article de Jean-Marie Privat, « Essai d'ethnologie du texte littéraire : Les charivaris dans *Madame Bovary* », *Ethnologie française*, n° 3, 1988, pp. 291-295, et à son ouvrage, *Bovary / Charivari : essai d'ethno-critique*, Paris, CNRS Éditions, 1994.

à l'occasion de remariages inconvenants. Le « ricanement » signifie, pour les cinq femmes, la forme la moins rude d'une réprobation, d'une sanction éthique, à savoir une dépréciation par la moquerie, une « sanction satirique[94] ». Dans cet univers clos, la moindre tentative d'escapade, « voyages en autocar », ou de divertissement prématuré, est pesée, jugée, sanctionnée, sans qu'on sache très bien si la robe rouge est associée au scandale d'un deuil trop vite accompli ou au scandale du couple constitué par le frère et la sœur, qui remonte à la surface du présent leurs moqueries passées. Dans *Juste la fin du monde,* on perçoit ce qui est convenable ou inconvenant dans la cérémonie du mariage dont Catherine évoque le souvenir :

> Catherine. – Lorsque nous nous sommes mariés, il n'est pas venu et depuis, le reste du temps, les occasions ne se sont pas trouvées. (*JFM*, p. 210)

Louis n'a pas participé à ce rite d'agrégation[95] et s'est donc séparé du groupe par cette transgression des règles familiales ; en ce sens, il est devenu un *étranger* pour les autres membres du clan, ce qu'il était déjà pour Catherine. De même, les personnages évoquent un futur qui ne se réalisera jamais pour des raisons différentes. Les filles dans *J'étais dans ma maison…* :

> [M]oi, je resterai, tu ne crois pas cela ? Je resterai définitivement là, à garder mon rang, me soucier de ces deux-là, les deux plus vieilles et moi les rejoignant,
> aurons nos vies toutes les trois, ensemble,
> passerai, j'imagine, passerai sans jamais pouvoir l'empêcher, passerai en douce, en douce oui, du groupe des filles à celui des vieilles, non, je ne sais pas
> – ils doivent bien nous appeler d'une manière ou d'une autre, les autres, les gens, doivent bien nous nommer – je deviendrai vieille, doucement, sans révolte, apaisée, je voudrais cela,
> et j'irai continuer mes leçons, mademoiselle l'institutrice, me garderai de la vie, des choses qu'on croit, les choses qu'on se promet.
> Désormais, elles n'auront plus envie, ces deux-là, elles renonceront,
> j'ai peur qu'elles ne s'engloutissent avec lui, j'ai peur et je me soucierai d'elles. Je prendrai garde. (*JMM*, p. 268)

[94] Nous empruntons ces classifications à René Maunier, qui évoque les sanctions populaires (mystiques, juridiques, éthiques, satiriques parmi lesquelles figure la satire par bruit : le charivari), *Introduction au folklore juridique*, *op. cit.*, pp. 29-32.

[95] Arnold Van Gennep, *Les rites de passage, op. cit.*, p. 146 : « [E]n définitive, dans le mariage, il s'agit de l'agrégation d'un étranger à un groupement. » Pour que Catherine soit parfaitement agrégée à la famille, il aurait fallu que Louis participe à toutes les obligations cérémoniales : « Ce sont là proprement des rites d'union ; les rites d'agrégation ont une portée collective, soit qu'ils rattachent l'un ou l'autre des individus à des groupements nouveaux, soit qu'ils unissent deux ou plusieurs groupements. Dans cette catégorie rentrent : les échanges de cadeaux, […] la participation à des cérémonies collectives comme les danses rituelles, les repas de fiançailles et de noces ; les échanges de visites », *ibid.*, p. 138.

Soulignons l'utilisation anaphorique du verbe « passer » qui montre l'importance du rite de passage et la liminarité des personnages lagarciens (que nous développerons dans notre deuxième partie). C'est ce passage « en douce », en marge et à l'insu de la communauté, ce changement de statut « du groupe des filles à celui des vieilles » et la question de la nomination – « ils doivent bien nous appeler d'une manière ou d'une autre, les autres, les gens, doivent bien nous nommer », qui confirment la pertinence et la valeur des rites dans l'œuvre. Certes, au XX^{ème} siècle, ces modèles peuvent paraître désuets pour un artiste parisien, le décalage entre Paris et la province est souvent en trompe-l'œil, non pas qu'il n'existe pas mais parce que les mœurs de la petite bourgeoisie ou bourgeoisie ne sont en fait que des formes plus ou moins pérennes des modèles hégémoniques de l'aristocratie puis de la bourgeoisie parisienne des générations antérieures. Et même si Lagarce vise les mœurs provinciales de son pays natal où les veuves et les célibataires sont marginalisées, la question des alliances est centrale dans son théâtre et dans son *Journal*, où il évoque les mariages de son entourage et sa condition d'homosexuel célibataire, qui apparaît dans *Le Pays lointain* à travers le personnage de Louis. Dans *Juste la fin du monde*, c'est Suzanne qui est célibataire et se résigne à vivre chez sa mère :

> J'habite toujours ici avec elle. Je voudrais partir mais ce n'est guère possible
> je ne sais comment l'expliquer,
> comment le dire,
> alors je ne le dis pas. […]
> Je ne pars pas, je reste,
> je vis où j'ai toujours vécu, mais je ne suis pas mal.
> Peut-être
> (Est-ce qu'on peut deviner ces choses-là ?)
> Peut-être que ma vie sera toujours ainsi, on doit se résigner, bon,
> il y a des gens et ils sont le plus grand nombre,
> il y a des gens qui passent toute leur existence là où ils sont nés,
> et où sont nés avant leurs parents,
> ils ne sont pas malheureux,
> on doit se contenter,
> ou du moins ils ne sont pas malheureux à cause de cela, on ne peut pas le dire,
> et c'est peut-être mon sort, ce mot-là, ma destinée, cette vie. (*JFM*, p. 222)

Elle doit se contenter de vivre dans une « *sorte d'appartement* », dans une maison qui n'est pas sa maison mais « la maison de [ses] parents » (*PL*, p. 364). Louis évoque un avenir utopique dans *Juste la fin du monde* (*JFM*, p. 265) et *Le Pays lointain* où la réplique est reprise textuellement mais avec une disposition phrastique en un seul paragraphe (*PL*, p. 409) :

Mieux encore, je dors ici, je passe la nuit, je ne pars que demain,
mieux encore, je déjeune demain à la maison,
mieux encore, je ne travaille plus jamais,
je renonce à tout,
j'épouse ma sœur, nous vivons très heureux. (*JFM*, p. 265)

Dans les deux cas, l'évocation incestueuse du mariage entre frère et sœur ne trouve aucun écho et laisse perplexe le spectateur par le caractère inattendu de cette proposition en fin d'énumération de la part de Louis, le taciturne. D'autant plus, qu'il évoque une issue doublement impossible, celle des contes de fée mais sans accomplissement par les nombreux enfants et celle de la vie réelle mais en éludant le tabou de l'inceste. L'on peut même se demander si cet inceste symbolique et utopique, ce désir de rester dans l'entre-soi familial, n'est pas une des caractéristiques du théâtre contemporain qui privilégie les relations fraternelles, horizontales, au détriment des relations verticales[96].

Ainsi, « sur les marges et les seuils de la convenance et de l'inconvenance se joue toute la spécificité conjugale ou sociale, mais également narrative, de ces personnages typiquement atypiques[97]. »

3. Des relations dans la sphère domestique… *Parler famille*[98]

3.1. Entre frères et sœurs

Les anthropologues et les sociologues ont exploré les questions familiales de filiation ou d'alliance mais moins souvent les relations fraternelles si ce n'est sans leur rapport avec les relations verticales au sein de la famille, comme le note Agnès Fine dans un article intitulé *Frères et sœurs en Europe dans la recherche en sciences sociales*. Après avoir questionné la hiérarchie entre frère/sœur, elle évoque une enquête d'Éric Widmer qui « analyse les interactions fraternelles d'un triple point de vue : l'opposition (conflits et violence), la coopération entre les germains (coalitions,

[96] Stefano Monzani montre comment, dans le théâtre de Koltès, les relations verticales, celles de la filiation, sont dévalorisées et témoignent d'une crise des relations entre les parents et les enfants. Il analyse également l'échec des relations horizontales et la redéfinition de la fraternité chez cet auteur contemporain : « L'utopie du fratriarcat. Fraternel et fraternité dans l'œuvre de B.-M. Koltès », *Cahiers de psychologie clinique*, 2006/2, n° 27, p. 141-162, https://www.cairn-int.info/revue-cahiers-de-psychologie-clinique-2006-2-page-141.htm

[97] Sophie Pelletier, « Jeunes filles et vieilles filles. Autour de quelques inconvenantes chez Flaubert, Goncourt et Zola », *op. cit.*, p. 136.

[98] Yvonne Verdier, Tina Jolas, Françoise Zonabend, « Parler famille », *op. cit.* : « Avec le grand-père, on passait des soirées entières à parler famille » p. 5.

sentiments, socialités propres), la différenciation (inégalités, différences des rôles)[99] ». La fratrie est le « premier creuset où se forge un principe différenciateur des identités sociales. »[100] Différenciation dont témoigne l'étonnante variabilité de la mémoire familiale des frères et sœurs comme on peut le noter dans les différentes pièces de notre corpus qui permettent d'affiner les contours de cette notion de mémoire familiale qui peut aller de la mise en évidence d'une recherche de compensation chez les « nouveaux » parents par alliance comme c'est le cas de Catherine, ou chez ceux qui comme Louis connaissent l'absence d'un rapport « physique » avec leurs parents, frères et sœurs ; au contraire la volonté de créer une légende familiale par une véritable intimité avec sa propre progéniture, apparaît par exemple dans le couple d'Antoine et de Catherine. La fratrie, c'est le lieu où se forge aussi la solidarité qui ne serait pas fondée sur de l'amitié *stricto sensu*, mais souvent sur des relations de « quasi-parentalité » construites dans l'enfance ou la jeunesse, lorsqu'un écart d'âge important place l'une ou l'autre en position de parent de substitution, comme en témoigne L'Aînée mais surtout Antoine à la mort du père et au départ de son frère aîné qui n'a pas assumé son rôle : d'où les longues discussions qui tournent au sujet de ce devoir accompli comme un fardeau. De même, la naissance d'un neveu ou d'une nièce permet de resserrer les liens entre frères et sœurs par le biais du parrainage, les parrain et marraine étant le plus souvent choisis dans la collatéralité proche consanguine ou alliée : Louis est le parrain et Suzanne la marraine de Louis, l'enfant de Catherine et d'Antoine ; L'Aînée évoque un futur où La Plus jeune lui donnerait un neveu.

La littérature, en revanche, accorde une place importante aux relations horizontales à l'intérieur de la fratrie : la rivalité et les conflits, les solidarités et l'affection, et tout particulièrement aux deux extrêmes que constituent l'absence d'amour qui aboutit au fratricide ou l'excès d'amour qui conduit à l'inceste. Les œuvres lagarciennes par leurs thématiques abordent à leur manière ces extrêmes. La rivalité entre les frères, celle d'Abel et Caïn, larvée depuis l'enfance est évoquée par La Mère et par Le Père, mort déjà :

[99] Agnès Fine, « Frères et sœurs en Europe dans la recherche en sciences sociales », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 34, 2011, p. 174.
[100] Monique Buisson, *La fratrie, creuset de paradoxes*, L'Harmattan, 2003, citée par Agnès Fine, « Frères et sœurs en Europe dans la recherche en sciences sociales », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 34, 2011, 167-181.

> Après, ils eurent treize ou quatorze ans, Suzanne était petite, ils ne s'aimaient pas beaucoup, ils se chamaillaient toujours […] Eux, les deux garçons, ils allaient jouer à se battre […] Ils ne voulurent plus venir avec nous, ils allèrent chacun de leur côté faire de la bicyclette, chacun pour soi, et nous, seulement avec Suzanne, cela ne valait plus la peine. (*JFM*, pp. 371-372)

Elle déclenche ainsi le sentiment de culpabilité d'Antoine et par ricochet de Suzanne, responsables de cette fracture familiale consacrée par la disparition des dimanches rituels. Cette rivalité est exacerbée par le départ de Louis vécu comme un abandon obligeant le cadet à jouer/« voler un rôle qui n'est pas le sien », celui de l'aîné et La Mère demande à Louis de libérer son frère de ce sentiment de responsabilité à l'égard des femmes de la famille (*JFM*, p. 239 ; *PL*, p. 387). Cette rivalité éclate entre Louis et Antoine dans *Juste la fin du monde*, au moment du départ : Antoine, accusé par Suzanne et par Catherine d'être respectivement « désagréable » et « un peu brutal » finit par bégayer et susciter la pitié condescendante de Louis. Le lecteur découvre ses larmes par une didascalie interne : « Louis. – Ne pleure pas. / Antoine. – Tu me touches : je te tue. » (*JFM*, p. 268). Après cette explosion, Antoine revient sur ces bagarres de leur enfance qu'il croyait remporter parce qu'il était « plus costaud » alors qu'il comprend au moment où il les évoque avec eux que Louis « perdait en faisant exprès et se donnait le beau rôle » (*JFM*, p. 269). Sorte de malentendu tragique dans l'histoire de leur famille. On retrouve cette scène dans *Le Pays lointain* avec plus de préparation dans les explications fournies par Antoine à son père, longuement développées dans une phrase périodique et poétique, une phrase proustienne : « Longtemps toujours je me suis réveillé épuisé de colère, de violence, / épuisé de colère et de douleur de cette colère, […] épuisé de colère contre toi » (*PL*, p. 389) au point de vouloir « détruire tout comme la preuve absolue de cette colère » contre tous mais surtout contre son père. « J'ai fini. Je ne dirai plus rien. » achève son discours et annonce l'épilogue dans les deux pièces comme si la résolution de l'intrigue fraternelle en était le déclencheur. Si « la fraternité demeure l'emblème de l'idéal du lien social[101] », on voit comment chez Lagarce, et peut-être dans le théâtre contemporain, la question de l'altérité et de la difficulté à établir une relation fraternelle avec autrui conduit à la « violence fondamentale[102] » du frère pour son semblable qui vient menacer son intégrité.

[101] Stefano Monzani, « L'utopie du fratriarcat. Fraternel et fraternité dans l'œuvre de B.-M. Koltès », p. 141.
[102] *Ibid.*, p. 142 ; Stefano Monzani cite Bergeret, *La violence fondamentale*, Paris, Dunod, 2000.

On pourrait évoquer également la rivalité entre les sœurs dans *J'étais dans ma maison…* mais elle se situe sur un autre plan, comme dans toute la pièce chacune donnant sa version de l'histoire du frère et de ses rapports avec lui :

> L'Aînée. – M'a embrassée, à peine esquissé, presque rien, m'a embrassée...
> La Seconde. – M'a prise brutalement contre lui, à peine serrée dans ses bras, à peine embrassée, et aussitôt rejetée violemment,
> voulu m'éloigner et m'emporter avec lui, les deux à la fois, en même temps.
> La Plus Vieille. – Rien du tout. C'est de l'arrangement. Vous inventez un peu plus chaque fois. (*JMM*, p. 257)

Il s'agit d'une reconstitution de la scène du départ du frère où « vociférantes » et « hurlantes » (*JMM*, p. 256), elles ont tenté de « s'interposer dans la bataille » (*JMM*, p. 256) entre le père et le fils. La Seconde imaginant que le frère voulait l'emmener avec lui alors que L'Aînée estime qu'il voulait plutôt les empêcher de le suivre, La Plus Jeune concluant la scène par l'évocation des « baffes » que le frère leur aurait distribuées si elles avaient tenté de le suivre (*JMM*, p. 258). Au moment du retour du frère, c'est L'Aînée qui a le privilège de l'apercevoir et de s'étonner de « [son] propre calme » qui ne correspond pas à « [leur] version des choses » (*JMM*, p. 229) ; elle s'interroge et se demande si le sac, « sac de marin ou sac de militaire, si ce sac est le même sac qu'il avait lorsqu'il [les] quitta » (*JMM*, p. 237), sac témoin de son accomplissement loin d'elles. Cependant, c'est La Plus Jeune qui « a pris le sac, il n'y avait que ça qui l'intéressait » (*JMM*, p. 232) selon La Plus Vieille tandis que La Seconde revendique être « la première qu'il voit, la seule qu'il voit et reconnaît aussitôt […] et qu'il rit ». C'est à elle qu'il aurait dû rendre des comptes :

> La Seconde. – oui, mon inquiétude, mon désarroi, toutes ces années perdues, le temps que moi, et vous toutes là – vous devriez m'aider – le temps que j'ai détruit à l'attendre et à m'inquiéter de lui,
> et ne le voir revenir encore, qu'au dernier instant, juste ce dernier instant et le voir s'écrouler, laisser glisser son sac, son sac de marin ou sac militaire,
> – revenir et se laisser tomber au sol et mourir encore sans avoir rien à justifier de sa vie, et me laisser dans l'ignorance, et ne rien me donner ! – (*JMM*, p. 255)

La Mère contredit la version de La Seconde, replaçant chacune à égalité « chacune est restée à sa place » (*JMM*, p. 239). Pas de rivalité mais des individualités fortes marquées par leur différence d'âge, des liens de sororité qui montrent leur unité familiale au-delà des « *secrètes raisons de rester* » (*JMM*, p. 233) et des « arrangements » avec le rêve de « la belle famille tragique » (*JMM*, p. 260). Ainsi, La Seconde console L'Aînée qui s'inquiète de ses sœurs et La Plus Jeune console La

Seconde : « Nous irons toutes les deux, je te ferai danser, ce ne sera pas très bien, ce sera un peu bête, comme deux pauvres filles laides, mais nous irons toutes les deux » (*JMM*, p. 240). Après ce retour, elles s'accordent sur l'égoïsme du frère qui les a abandonnées :

> La Plus Jeune. – lorsqu'il le chasse, *le jeune frère*, je le vois s'en aller, il est de dos, il part,
> il descend la route et s'éloigne de la maison, *là-bas*, vers le virage où au-delà du petit bois, on disparaît,
> et rien, je sais cela, ou j'imagine aujourd'hui que j'y ai songé, et rien ne le retient, aucune d'entre nous, (p. 249)
>
> La Seconde. – car nous étions dans le désarroi, nous étions dans le désarroi et il ne peut ignorer que nous sommes perdues, et que nous l'attendions,
> lorsqu'il partait, lorsqu'il était plus jeune encore,
> les autres fois,
> lorsqu'il partait, et qu'il revenait quelques heures plus tard ou après plusieurs jours, parfois,
> il ne pouvait pas se tromper, il savait, il nous voyait, il voyait nos visages lorsque enfin, il repassait la porte, il voyait nos visages,
> il nous voyait l'attendre, il savait notre inquiétude. (*JMM*, p. 254)
>
> L'Aînée. – Ou du mépris encore de nous, je dis cela, ou le mépris encore de nos vies, le mépris de ce que nous sommes, le mépris de ce que je suis, de ce que vous êtes, le mépris de ce que nous sommes, là, toutes, vous ne répondez pas, mais vous entendez, le mépris encore de ce que nous sommes.
> Un rejet, du dégoût. (*JMM*, p. 256)

Si dans *Les Règles du savoir-vivre…* les filles et les garçons sont nettement séparés, car « les jeunes filles d'une manière générale doivent être à part, protégées et habilement encerclées » et dans l'organisation du cortège, il est bien rappelé qu'« il y a une seule règle à observer : les jeunes filles ne montent pas – même à deux – dans une voiture où elles seraient seules avec des hommes qui n'appartiendraient pas à leur proche parenté » (*RSV*, p. 35), on trouve cette binarité non symétrique évoquée par Françoise Héritier, cette « asymétrie fondamentale, la différence des sexes[103] » dans les différentes pièces où les femmes, mères ou sœurs imparfaites et « égarées » (*JMM*, p. 240), « les sœurs des héros, manière de dire » (*PL*, p. 287), les femmes de la vie de Louis qui font « chorale [104]» sont spectatrices, dominées ou

[103] Françoise Héritier, *Masculin/féminin. La pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob, 1996, p. 188. L'anthropologue montre comment la différence des sexes structure la pensée humaine en posant deux concepts primordiaux : l'identique et le différent.

[104] *Le Pays lointain*, p. 286 : « Suzanne. – Et parfois, nous les filles, nous mettrons ensemble, les filles, les femmes de ta vie, le groupe des femmes de ta vie. Cela fera chorale. […] on se posera par là et nous vous regarderons, à notre manière. »

fascinées par les figures masculines : celle du « beau guerrier [105]» convoquée par La Seconde, celle du jeune frère même pour La Plus Jeune : « celui-là, si jeune, *le jeune frère*, on dit toujours ça, je dis toujours ça, il est plus âgé que moi et moi aussi, je dis comme vous, je dis *le jeune frère* » (*JMM*, p. 248). Pour Françoise Héritier, ce système binaire est hiérarchisé car le masculin l'emporte souvent socialement ; chez Lagarce, si ce pôle n'est pas forcément valorisé, il est fortement représenté dans nos pièces : le masculin absent est présent dans la parole féminine de *J'étais dans ma maison …* ; dans *Le Pays lointain,* cela s'inverse : le féminin est représenté et évoqué par les quelques rôles de la pièce, La Mère, Catherine, Hélène, Suzanne qui en une longue tirade fait le catalogue des types féminins qui entourent Louis :

> Et les rares amantes, il n'y en eut pas beaucoup et plus importantes encore de fait, par la rareté du nombre, et les amantes et les bonnes amies, comme on voit, celles-là confidentes à leur tour des garçons,
> les sœurs des héros, manière de dire,
> et les amoureuses déchues des amants bienheureux et les confidentes malheureuses à leur tour des amants malheureux plus encore
> – ce qu'ils se reprocheront, ça créera de la tension –
> et les filles qui passent et savent que ce n'est pas pour elles, et dansent seules sur elles-mêmes, tristement, à ne pas même pouvoir nous maudire,
> et les épouses délaissées des hommes trop aimés…
> Catherine. – Je ferai cela, moi. J'aime bien.
> Suzanne. – Et les épouses encore, jouées par les mêmes, en pur souci d'équité, les épouses trop aimées, par comparaison, des hommes aujourd'hui délaissés à leur tour.
> Et toutes ainsi, encore, par profession, ou rang d'âge ou couleur de cheveux et toutes encore, par corps de métier, les rousses, les toutes-rousses, les blondes et les brunes et les éplorées, la rieuse qu'on préféra,
> *la Préférée*, on l'appelle
> – on lui dit cela en secret, comme on verra –
> et les actrices, il en faut, les infirmières parce qu'on doit, avec tous ces hommes qui meurent, cela devient inévitable et les actrices jouant les infirmières, logique, et la plus jeune du groupe, et la plus âgée du groupe et la plus grosse du groupe et la plus mince
> et celle-là, je me la garde, j'aimerais bien faire ça, j'ai répété et j'ai un bon costume,
> et celle-là qui se fit sauter la cervelle avec la carabine à deux coups de son père, juste pour emmerder le Monde et donner des regrets et se distinguer (il faut admettre qu'elle y réussit)
> et celles-là, encore,

[105] *J'étais dans ma maison…,* pp. 239-240 : « Tout le monde toujours se moquait de moi / […] cinq pauvres égarées n'en finissent pourtant plus d'attendre. / Aujourd'hui, le frère est là, il est un beau guerrier ».
Ibid., p. 235 « La Seconde. – Le jour où il reviendra, je me répète cela, toutes ces années, me suis répété cela, le jour où il reviendra – jamais eu de doute qu'il ne revienne – le jour où il reviendra, je mettrai ma robe rouge, celle-là que vous toutes détestez, avez toujours détestée, ma robe rouge dans laquelle j'ai l'air vulgaire des filles du samedi soir, je cours et j'enfile ma robe rouge et il me retrouve telle qu'il me quitta. »

> j'arrête sur les filles, on ne sera jamais assez, il faudra que des garçons se dévouent,
> celles-là, toutes, intermédiaires, qui tenteront tant qu'elles peuvent de se glisser ici ou là… (*PL*, pp.287-288).

Dans le jeu du théâtre dans le théâtre, les rôles qui intéressent les deux femmes sont révélateurs de leur vie. Catherine veut incarner les « épouses délaissées des hommes trop aimés » avec une réplique ambiguë : « Je ferai cela, moi. J'aime bien » ; aime-t-elle le rôle ou trop son mari ? Suzanne oscille entre la satisfaction d'être *la Préférée* et le désespoir qui la conduirait/conduit à se faire « sauter la cervelle avec la carabine à deux coups de son père ». Néanmoins, il faut reconnaître que le féminin est bien inférieurement représenté par rapport au masculin, constamment présent sur scène dans *Le Pays lointain*.

Dans les trois autres pièces de notre corpus, on évoque les relations horizontales variées au sein de la famille, en particulier les relations entre frères et sœurs fraternelles et solidaires ou amoureuses et incestueuses. Ainsi, La Seconde évoque cette passion pour son frère qui la présente comme une héroïne romanesque ou personnage tragique qui « laisserait la lippe pendante aux imbéciles du village » (*JMM*, p. 260) et Suzanne se présente comme *la Préférée* (*JMM*, p. 287), passion qui les place dans une situation de marge au sens ethnocritique et que nous étudierons dans la deuxième partie[106]. D'un autre côté, on trouve la complicité et les solidarités familiales qui se construisent entre Antoine, père de substitution à la place de Louis, l'aîné qui a quitté le domicile parental et Suzanne la cadette, marraine de l'enfant du couple, qui est restée auprès de sa mère. Malgré le jeu des querelles[107] et des insultes, « Ta gueule, Suzanne ! » (*JFM*, p. 260), qui suscite le rire de celle-ci, heureuse de retrouver son frère et ses habitudes, comme un code entre eux, Antoine et Suzanne font face à Louis car comme le dit Antoine, « il faut être au moins deux contre celui-là » (*JFM*, p. 270), même si le retour de ce Louis-

[106] La relation incestueuse dans le théâtre contemporain a été abordée par Marie Scarpa dans son article, « Koltès ou le théâtre de la virginité perdue » qui s'interroge sur la forte présence des frères et la sauvegarde de l'honneur familial. On retrouve le thème de l'alliance impossible à travers l'évocation du couple idéal que formeraient un frère et une sœur dans *Quai ouest*, pp. 99-100 : « Claire. – Je peux faire moi, pour toi, Charlie, ce que personne jamais ne pourrait faire pour toi ; je peux m'occuper de toi comme personne jamais ne s'occupera de toi ; je peux être pour toi, sous ta main, ce que personne d'autre n'a sous la main et, comme ça, tu aurais tout ton temps pour tout le reste. Si je te disais Charlie, que moi je peux t'aimer comme personne jamais ne t'aimera ? », Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest*, Paris, Minuit, 1985.

[107] Par exemple : « Suzanne. – Mais merde, toi, à la fin ! / Je ne te cause pas, je ne te parle pas, ce n'est pas à toi que je parle ! […] Antoine. – Comment est-ce que tu me parles ? […] Suzanne. – […] Merde, merde et merde encore ! / Compris ? Entendu ? Saisi ? / […] Voilà, bras d'honneur ! » (*JFM*, p. 241). Suzanne sort, puis Antoine sort. « Ils reviendront. / Ils reviennent toujours. » dit Ma Mère.

là a déstabilisé leur équilibre. De la même manière, on retrouve cette complémentarité dans *Le Pays lointain* qui semble développer davantage les relations verticales puisque la figure du père retrouve sa place dans la configuration familiale, mais au final on s'interroge sur l'absence de la figure paternelle dans le théâtre de Lagarce. Dans quelle mesure n'est-ce pas une caractéristique du théâtre contemporain que de questionner cette absence et la défaillance des relations verticales posée par la présentation privilégiée des relations horizontales[108] ?

3.2. Au nom du père

« [P]as de dimanches sans disputes ». (*PL*, p. 392)

Présent ou plus souvent absent, le père est au cœur des différentes pièces. Il est le chef de famille qui assure la descendance et règle les alliances dans *Les Règles du savoir-vivre …* Dès l'évocation de la naissance, au début de la pièce, il apparaît dans une phrase emphatique « Cette obligation, / la déclaration à la mairie du lieu/ cette obligation appartient au père. » et une redondance « Elle lui revient. » (*RSV*, p. 13) qui souligne son rôle primordial tout au long des étapes de la vie : il présente le parrain à la marraine qui doivent être assortis avec les mêmes manières et la même éducation car « le bon assortiment est un juste moyen, excellente méthode, pour répondre avec efficacité aux difficultés inhérentes à l'existence » (p. 17). En cela, le père est le garant des alliances familiales, baptismales ou matrimoniales, dans la sphère du proche et de l'entre-soi. De même « avant d'entamer l'affaire matrimoniale », les marieurs doivent s'assurer qu'il y a convenance sur tous les points : « la fortune, la position sociale, la généalogie et l'hérédité des deux familles en cause, car en cause et pas moins. » (*RSV*, p. 24), exactement les conditions requises pour un « bon » mariage. Il porte la demande en mariage officielle (*RSV*, p. 26), il conduit la future mariée à l'église (*RSV*, p. 36). Il incarne les relations traditionnelles verticales et rappelle les règles de la Famille *naturelle* (*PL*, p. 285) face à la Famille choisie : « Et la Famille, encore, celle-là dont on hérita ou qui hérita de vous. » (*PL*, p. 281), appuyé par La

[108] Dans *Quai ouest*, Monique évoque avec Charles les relations privilégiées entre frères et sœurs :
« Monique. – Vous avez de la famille ?
Charles. – Ma sœur. [il omet son père et sa mère].
Monique. – Il n'y a qu'avec les frères et les sœurs que je me sois jamais entendue. Il ne faudrait jamais quitter ses frères et ses sœurs. Tout le reste, c'est des conneries. Pourquoi quitter ceux avec qui on s'entend bien et qui n'attendent rien de vous ? », Bernard-Marie Koltès, *op. cit.*, p. 49.

Mère qui évoque sa mort mais son pouvoir toujours aussi fort, les règles d'alliance dans l'entre-soi de « ceux qui épousent les frères et les sœurs des parents et les enfants nés de ces unions et ceux-là, encore à l'infini, qui épousent à leur tour les descendants » (*PL*, p. 282).

Figure d'autorité, il dirige sa famille d'une main ferme et il chasse le fils avec lequel il est en conflit inspirant la peur aux membres féminins de la famille, notamment La Seconde et L'Aînée qui soulignent avoir souffert de sa violence :

> La Seconde. – On gueule. On gueulait. Le père nous donne des gifles...
> La Mère. – Il ne vous a pas touchées, n'a jamais touché personne.
> La Plus Vieille. – C'était ça le pire, il parlait très fort et rien d'autre.
> La Mère. – Jamais vu un coup passer.
> La Seconde. – On gueulait. Il nous donnait des gifles, il nous donnait des coups, il balançait ses bras devant lui, à toute volée et nous prenions des coups.
> La Plus Jeune. – Cela leur plaît aujourd'hui : des souvenirs de batailles rangées. Ont la belle imagination, et fertile. (*JMM*, p. 257)

La Plus Vieille évoque les sempiternelles querelles entre le père, « son père qui criait très fort […] et le maudissait », et le fils, « l'autre, celui-là, *le jeune frère* » qui revenait toujours et reprenait « sa place sans que rien ne change » (*JMM*, p. 249). Violence verbale d'un combat entre les deux qui finit par la « disparition » de l'un et la vieillesse et le silence (*JMM*, p. 251) dans une attitude réciproque : « a insulté son père et son père l'insulta » (*JMM*, p. 253). Paradoxalement, le père paraît souffrir autant que celles-ci de l'abandon du frère dans *J'étais dans ma maiso*n… :

> L'Aînée. – Son père même, à peine, d'une manière imperceptible,
> son père encore lui disait cela, son père même lui faisait comprendre, je crois cela,
> je ne me souviens pas très bien, mais je crois que même son père s'inquiétait de ses disparitions, et lui disait son soulagement de le voir de retour,
> il ne pouvait pas l'ignorer. (*JMM*, p. 255)

Le père, inquiet et soulagé de le voir à chaque fois revenir, après le départ définitif du *jeune frère*, se laisse « glisser vers la vieillesse », disparaissant de la vie de famille, se réfugiant dans le silence[109] et se laisse mourir sans qu'une raison soit donnée si ce n'est

[109] *J'étais dans ma maison…*, p. 251 : « Il vieillissait, peu à peu, il se laissait glisser vers la vieillesse, c'était son désir, *maintenant*, il ne voulait rien de plus, ne plus être que vieux. / Il marchait silencieux lorsqu'il devait venir ici, / son bruit de pas dans l'escalier, l'ouverture de la porte, je tendais l'oreille, / ta mère, *celle-là*, ta mère encore il ne lui parlait pas non plus de cette disparition, je ne crois pas, elle ne répond pas, je ne crois pas, / de cette disparition, l'absence, à ta mère, il ne parlait pas non plus, / et le reste du temps, la journée, il marchait dehors, les bois, la campagne, j'imagine, il partait le matin, il revenait le soir et souvent, presque rien, une semaine pleine, il ne nous parlait pas, il n'en éprouvait pas

d'avoir été abandonné par le fils car, comme le dit La Seconde, « c'est une sorte de crime » de la part du *frère* de partir et de ne plus jamais donner de nouvelles tout en sachant « [leur] *grand souci de lui* » (*JMM*, p. 255).

Dans *Juste la fin du monde*, il apparaît à travers l'évocation des rites dominicaux où il dirige la famille et leur assure le confort matériel, fier de sa voiture, symbole de sa réussite sociale, mais pas de détails sur son travail et l'on ne sait guère les circonstances du départ de Louis et de la rivalité avec le père. De même, la mort du père est juste évoquée de différentes manières avant son retour dans la dernière pièce, « revenant[110] » (*PL*, p. 293) aux différents sens du terme. Au détour d'une phrase, incise, comme en aparté, dans l'échange avec L'Amant, mort déjà, lorsqu'il se présente, on apprend qu'il est mort alors que Louis était « à la fin de son adolescence, la petite toute petite et le second intermédiaire » (*PL*, p. 313), ce qui nous laisse imaginer qu'il est mort jeune, peu après le départ de son aîné, à l'âge que ce dernier aura entre trente-quatre ans (*JFM*, p. 240) et quarante ans (*PL*, p. 277). De ce fait, *Le Pays lointain*, c'est le « lieu » de découvrir les relations avec ses deux fils. Avant de les affronter directement, il demande des nouvelles sur la santé de Louis, qui est revenu chez sa mère avec Longue Date, à L'Amant, mort déjà (*PL*, p. 313) et commente l'arrivée impromptue de celui-ci au domicile familial : « Typique de sa manière, arriver, débarquer, juste les surprendre à l'improviste, tenir la partie. » (*PL*, p. 313), révélant dans ses propos les rivalités entre eux qui conduisent le père à « pousser » le fils dans « les derniers retranchements » et à choisir la fuite comme solution (*PL*, p. 314). Là encore, Le Père, mort déjà semble souffrir de l'éloignement de Louis, de son refus de partager sa vie à travers l'évocation de ses voyages ou de le recevoir chez lui à Paris, avec le sentiment d'avoir achevé sa vie d'ouvrier au moment où « on n'avait plus besoin de [lui] » (*PL*, p. 335) et « juste avant de profiter » (*PL*, p. 336). Il évoque leurs ressemblances « Et je dis ça, mais j'étais pareil, exactement le même. » (*PL*, p. 355) : le goût pour la photographie et le silence.

---

la nécessité. » (*JMM*, p. 251). D'une certaine manière, son esprit bat la campagne et le père est gagné par cette folie qu'évoque Hélène souffrant d'être marginalisée par le groupe (*PL*, pp. 382-383).

[110] Terme utilisé par L'Amant, mort déjà dans *Le Pays lointain* : « Revenants, c'est le mot. Revenant et protégeant les vivants de leurs petits travers, et jouant entre eux, commentant l'action et se permettant de l'influencer, d'influer sur le cours des choses. Je m'y efforcerai. » (*PL*, pp. 293-294). Figure importante dans le théâtre contemporain et primordiale dans les dernières pièces de Lagarce que nous analyserons dans la deuxième partie.

Au fond, l'affrontement avec Louis est mené à travers l'échange avec L'Amant, mort déjà à qui il demande des comptes pour savoir s'il est parti « [*en*] *paix avec sa propre conscience* » (*PL*, p. 356). Le Père, mort déjà confirme La Mère dans son évocation des rites familiaux en précisant un détail oublié par celle-ci, la marque de leur voiture (*PL*, p. 370) et il entame la conversation avec Antoine pour expliquer son indifférence envers celui-ci lors du départ de Louis. Paradoxalement, c'est à L'Amant, mort déjà qu'il raconte comment il protégeait Antoine lorsqu'il « [d]onnait parfois des coups de poing dans les arbres » (*PL*, p. 392) pour exprimer sa colère, conscient de la grande souffrance du cadet et évoquant ses nombreuses fugues – dernière intervention dans la pièce avant sa disparition. Comme dans la parabole du Fils Prodigue, le déséquilibre, dans la relation verticale au profit de L'Aîné dans les questions d'héritage et dans l'affection privilégiée pour celui-ci, précipite le départ du cadet qui, après avoir dilapidé son bien, revient dans la maison familiale et est accueilli fastueusement par le père. Rien de tel chez Lagarce qui inverse la parabole : c'est L'Aîné qui s'éloigne pour ne pas partager « les gens qu'il fréquentait » (*PL*, p. 313). Le Père, mort déjà déclenche la colère de son cadet nourrie à travers un rêve récurrent :

> Des années entières, et aujourd'hui encore, des années entières, j'ai fait un rêve. Longtemps toujours je me suis réveillé épuisé de colère, de violence, épuisé de colère et de la douleur de cette colère, épuisé oui, et abîmé encore pour toute la journée qui suit et parfois même pour les jours qui suivent, épuisé de colère contre toi, contre vous tous, là, mais contre toi, tout particulièrement.
> Le même rêve, semblable, où je songe à tout détruire de ce qui m'appartient, juste cela, ce qui m'appartient, le réduire en cendres, les affaires qui sont les miennes, les objets, les choses que j'ai achetées pour ma femme, pour moi et pour ma femme et pour mes enfants, n'en plus rien garder,
> détruire tout comme la preuve absolue de ma colère contre toi, vous, mais contre toi tout particulièrement.
> Ce rêve-là. Ne plus rien garder de ce qu'est ma vie, ma petite vie, à quel point montrer que je n'y tiens plus, tant je suis épuisé de colère contre vous, contre toi, surtout contre toi.
> Le Père, mort déjà, pose sa main sur l'épaule d'Antoine. (PL, p. 389).

La colère d'Antoine mine ce qu'il a construit avec Catherine et ses enfants, et n'épargne aucun des siens, si ce n'est La Mère, contente qu'ils soient « tous là, tous réunis » (*PL*, p. 391).

Ainsi, qu'il soit absent, mort ou revenant, le père signale l'importance du spectre dans le théâtre lagarcien et dans le théâtre contemporain[111] ; il est, comme le dit Derrida, ce « présent non présent, cet être-là d'un absent ou d'un disparu[112] » qui hante la maison familiale. Son retour dans *Le Pays lointain* manifeste la rivalité avec le fils qui était évoquée dans *J'étais dans ma maison*, à l'origine de la fuite du *jeune frère*, peut-être aussi du départ de Louis dans *Juste la fin du monde*, mais aussi le conflit larvé avec Antoine dont la colère explose à la fin de la pièce. Le théâtre lagarcien révèle ainsi l'échec de la figure paternelle et des relations verticales[113]. Qu'en est-il de la figure maternelle ?

3.3. Autour de la mère

Dans la constellation familiale, La Mère apparaît dans nos quatre pièces : mère nourricière, mère protectrice, mère régulatrice des relations entre les différents enfants. Figure dramatique plus que tragique ou alors *mater dolorosa*.

Figure associée aux rites de passage, naissance, baptême, fiançailles et mariage, elle n'apparaît guère dans ses fonctions maternelles et affectives dans *Les Règles du savoir-vivre*… car c'est le règne de la représentation sociale qui laisse peu de place aux sentiments. Sa place de mère figure à l'état civil, elle choisit le nom de baptême, elle reçoit les dragées du parrain, elle négocie les relations avec le prétendant et lors du repas de fiançailles, elle est confirmée dans son statut social, elle est « la maîtresse de la maison, la mère de la jeune fille » (*RSV*, p. 28) ; elle appose sa signature sur les actes notariés et elle est associée au père dans toutes les cérémonies officielles et rites familiaux. Au passage, Lagarce écorche les clichés associés aux figures des parents, lors de l'évocation des noces d'argent : « Est-il rien de plus beau, de plus pur que cette affection qui a résisté au temps, au malheur parfois, […] est-il rien qui témoigne mieux de la noblesse d'âme du père, de la tendresse du cœur de la mère ou l'inverse

[111] Pour la figure du père en particulier, nous renvoyons à l'article de Bérangère Gérard, « Spectres du père dans le théâtre de Koltès », dans Raymond Michel et André Petitjean (dir.), *Hantises et spectres dans le théâtre de Koltès et dans le théâtre contemporain*, actes du colloque de Metz de novembre 2016, collection du CREM, « Études linguistiques et textuelles », Limoges, Lambert-Lucas, 2018.
[112] Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, p. 26.
[113] Pour cet « échec » des pères dans le théâtre contemporain, on peut se reporter aux articles de Marie Scarpa sur les œuvres de Koltès : « Koltès ou le théâtre de la virginité perdue » ; « Personnages liminaires dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès » ; à l'article de Stefano Monzani, « L'utopie du fratriarcat. Fraternel et fraternité dans l'œuvre de B.-M. Koltès ».

? » (*RSV*, p. 42). Si après vingt-cinq ans de mariage, « [l]a mariée est encore belle, souvent elle paraît être la sœur aînée de ses filles », elle n'est plus évoquée directement mais confondue avec le père dans la périphrase, « les vieux époux » ou « les deux aïeuls » (*RSV*, p. 44). Enfin plus de distinction dans le récit du deuil qui utilise le masculin « indéterminé » à travers « le corps », « le cadavre », « le mort » (*RSV*, p. 45) ou l'indéfini « on », mais c'est bien elle qui réapparaît sous les traits de la veuve et de sa coquetterie progressivement retrouvée : « Pendant les six premiers mois de la seconde période, voile et lainage plus léger. Gants de soie ou de peau, on sent la coquetterie revenir, bijoux de jais, noirs, de jais. » (*RSV*, p. 44). Mais elle doit respecter les codes vestimentaires imposés par la société, pour le grand deuil[114], le deuil ordinaire ou le demi-deuil[115] et qui d'une certaine manière excluent la manifestation du sentiment, celle qui retrouve ses droits dans la figure de la *mater dolorosa*.

Figure de femme éplorée dans la douleur de l'enfant perdu, retrouvé et à nouveau perdu dans *J'étais dans ma maison…* C'est à la fois celle qu'on rend coupable de n'avoir pas su retenir le père et le fils (*JMM*, p. 233) et celle qu'on épargne de la douleur de le voir revenir si faible. La Plus Vieille et les trois sœurs ont transporté le fils, comme dans une descente de croix[116] :

> [C]omme on le voit toujours faire, comme on suppose toujours qu'il faille porter les corps évanouis, je ne sais pas, les gens tombés à terre, les photographies, les tableaux,
> nous l'avons pris, l'une sous les bras et l'autre empoigna ses pieds – c'est moi qui empoignai ses pieds – et nous l'avons monté à l'étage. Il est devenu léger, son corps est amaigri mais pour nous, c'était lourd encore.
> C'est du travail. (*JMM*, pp. 231-232)

Les quatre femmes portent le corps cadavérique de celui qui est revenu mourir dans sa chambre d'enfant. Au fil de la pièce la configuration des alliances au sein du groupe

[114] On se souvient de la passante de Baudelaire « en grand deuil » et de la lecture ethnocritique proposée par Sophie Ménard : « Avec sa jambe de boiteuse. Lecture ethnocritique d'*À une passante* de Baudelaire », *Ethnologie française*, vol. 44, n° 4, 2014, pp. 643-650. Selon elle, « le poème obéit à des réglages culturels bien particuliers : la clé de voûte de sa structure réside, […], dans ces deux embrayeurs culturels que sont le "grand deuil" et la claudication, qui symbolisent les difficiles gués du destin », p. 644. Elle rappelle qu'à partir des années 1830, se multiplient les maisons de deuil, magasins spécialisés, comme La Scabieuse et La Religieuse qui mettent à disposition de leur « clientèle un petit guide prescrivant quels vêtements porter en cas de deuil, que choisir suivant le lien de parenté et la durée écoulée depuis la mort de l'être cher », cité par Sophie Ménard, p. 644.

[115] On peut se reporter à l'annexe II, page 409, pour les précisions vestimentaires qui concernent les périodes de deuil et pour la carte-réclame de La Scabieuse.

[116] Voir tableau en annexe VII, page 416.

des femmes varie. La Mère et La plus Jeune contre les deux sœurs plus âgées, La Mère contre ses filles :

> La Mère. – Et elles étaient présentes, on ne l'oublie pas, présentes et bien présentes, et toutes vociférantes, comme déjà elles savaient l'être, et hurlantes encore comme elles l'apprirent, et tentant de retenir l'un et tentant d'empêcher l'autre,
> et s'interposer dans la bataille... (*JMM*, p. 256)
>
> La Seconde. – On gueulait. Il nous donnait des gifles, il nous donnait des coups, il balançait ses bras devant lui, à toute volée et nous prenions des coups.
> La Plus Jeune. – Cela leur plaît aujourd'hui : des souvenirs de batailles rangées. Ont la belle imagination, et fertile.
> La Mère. – Personne n'a vu ça. Vous vous arrangez. Celle-là, sous son escalier, ce recoin, peut dire la vérité, celle-là n'a rien vu.
> Cela se fit dans la violence, je ne veux pas parler de ça, cela se fit dans la violence, des mots violents, mais juste des mots et rien d'autre.
> Personne ne peut dire qu'il donna des coups, ce n'est pas vrai. (*JMM*, p. 257)

Les deux mères contre les trois filles… où l'on voit les liens privilégiés de La Mère avec sa propre mère, La Plus Vieille qui prend sa défense face aux accusations des filles :

> Tu nous accuses, nous n'avons rien fait, je n'ai rien fait et n'avoir rien fait, tu peux nous en accuser,
> mais je n'imaginais pas cela, non, je ne pouvais pas croire que c'était le début de toutes ces années perdues.
> Tu nous accuses.
> Je n'aurais pas laissé faire, et celle-là, ta mère, celle-là non plus, et les autres, si faibles qu'elles soient, et les autres non plus, personne, nous n'aurions pas laissé faire.
> Nous aurions pu nous battre avec l'un ou nous battre avec l'autre, nous battre vraiment, tu nous accuses, mais nous nous serions battues.
> Nous serions sorties dans la cour, sur le chemin, nous ne nous serions pas très bien comportées, on aurait tiré les vestes, des choses qu'on fait. (*JMM*, p. 250)

Elles font front commun contre les trois sœurs dont elles démontent les « arrangements[117] » : « Tu n'as pas eu le temps de te changer, ma pauvre / on t'imagine

[117] Terme utilisé par La Plus Vieille : « Rien du tout. C'est de l'arrangement. Vous inventez un peu plus chaque fois. » (*JMM*, p. 257), repris par La Mère sous la forme verbale « Vous vous arrangez. » (*JMM*, p. 258) tandis que La Seconde finit par avouer ses mensonges : « nos arrangements » (*JMM*, p. 260), « on imagine et on s'arrange avec ce qu'on imagine » (*JMM*, p. 260). Terme qu'on retrouve dans *Juste la fin du monde* dans la bouche de Suzanne : « c'est juste un arrangement » (*JFM*, p. 259) pour évoquer les ajustements d'Antoine et dans *Le Pays lointain* dans la bouche d'Hélène, assorti d'un verbe synonyme par Longue Date : « si tu dis bien, tu tricheras. […] tu croiras parler mais tu seras juste en train de t'accommoder avec toi-même » (*PL*, p. 375). Terme caractéristique de la parole lagarcienne qui refuse de mourir dans « Dire ce refus de l'inquiétude », *Du luxe et de l'impuissance*, *(et autres textes)*, *op. cit.*, pp. 54-55 : « À ne pas admettre sa propre vie, ses propres lâchetés, son arrangement, toujours avec la réalité, […] à ne parler que des autres […], les jugements définitifs que nous assenons sur leurs vies, leurs erreurs, leurs victoires et leurs imbéciles défaites, nous mourons, nous sommes morts, regardant le spectacle, tout nous est spectacle, la vie nous quitte, nous ne nous interrogeons plus, nous nous aimons tels que nous avons patiemment décidé d'être. Nous trichons. »

– comme tu seras toujours ! », rétorque-t-elle à La Seconde ; « Tu inventes. » (*JMM*, p. 247) déclare-t-elle à La Plus Jeune… Pourtant c'est l'unité qui domine malgré les différences d'âge « toutes les trois », les plus vieilles ou « toutes les cinq aussi, c'est bien… » (*JMM*, p. 269) et c'est La Mère qui a le dernier mot, « [croyant] entendre un bruit. » (*JMM*, p. 269) Capable de renoncement et d'abnégation, elle affirme sa solitude : « oui, je le ferai seule, je resterai là, et j'attendrai seule » (*JMM*, p. 235) et son sens du sacrifice (*JMM*, p. 241), sa volonté de garder son fils pour elle, c'est aussi ce que veulent les quatre autres femmes : « Ne plus partager, sans se dévorer, non, ne plus devoir partager » (*JMM*, p. 241). L'Aînée, à la fin de la pièce rend hommage à cette figure ambivalente de « La Mère » :

> […] [L]orsque je lui ressemblerai à mon tour, celle-là, La Mère, notre mère si solide, lorsque j'aurai pris son port, son allure,
> lorsque ce sera moi cette statue, celle-là qui ne pleure jamais et ne nous dit rien, jamais, de ce qu'elle éprouve, de ce qu'elle ressent,
> lorsque ce sera moi qui discuterai des factures avec les fournisseurs,
> lorsque je serai au début de ma vieillesse, ces quelques mois très courts, l'âge du renoncement […] (*JMM*, p. 266)

L'Aînée évoque, à travers elle, un autre rite de passage, celui de « fille » à « vieille fille » et sa transformation en statue, quand il faut faire le deuil de ses désirs, « l'âge du renoncement ». Cette assimilation à la statue rappelle la figure de la passante de Baudelaire, que la jambe de statue rattachait à l'art et à la tombe[118].

Dans cette autre configuration constituée dans *Juste la fin du monde* et modulée dans *Le Pays lointain*, La Mère paraît occuper une place de moindre importance et cependant elle confirme ses différentes fonctions. Épouse, elle consolide la figure paternelle dans la mémoire familiale (*JFM*, pp. 226-228) et souligne le soin qu'ils ont accordé à leurs enfants, soins que Suzanne et Antoine lui accordent en retour depuis la mort du père et le départ de Louis. Mère, comme le souligne Suzanne – « Elle, ta mère, ma mère, *notre bien chère mère* » (*PL*, p. 361), se référant peut-être à une formule de politesse utilisée par Louis dans ses cartes postales elliptiques –, elle essaie de régler les différends entre ses enfants et parle à Louis afin qu'il leur accorde quelque attention et non pas seulement un « sourire » ou « "juste deux ou trois

[118] Sophie Ménard, « Avec sa jambe de boiteuse », *op. cit.*, p. 645 : « Le "grand deuil" engendre la "jambe de statue", car la statue, ce "fantôme de pierre", est chez Baudelaire une "figure prodigieuse du Deuil". » Elle se réfère, pour ces expressions empruntées à Baudelaire, au Salon de 1859, *Œuvres Complètes*, p. 781.

mots" » (*JFM*, pp. 235-238). Dans l'Intermède, c'est sa voix qu'on entend à la recherche de ses enfants et sa peur du départ de Louis. À la fin de la pièce, elle demeure impuissante face à la colère d'Antoine et tente de calmer son cadet qui s'oppose une dernière fois à son frère aîné (*PL*, p. 413) et unie à Suzanne et Catherine dans le silence, spectatrices des deux hommes (*PL*, p. 418), elle assiste à la dernière longue mise en accusation de Louis juste avant son départ par Antoine. S'ajoutent des éléments qui ne figuraient pas dans *Juste la fin du monde* : elle manifeste son affection par des gestes : « *elle caresse à peine la joue de Louis* » et des paroles pleines de compassion : « Je te pardonne… rien de grave… mais pardonné tout de même… » (*PL*, p. 408).

Dans cette première partie, nous avons exploré quelques règles présentées et mises en scène par les dernières pièces de Lagarce qui contribuent à l'élaboration du personnage lagarcien, figure distanciée qui n'existe que par son « être-là », sa parole narrativisée ou son silence. Pure instance de la représentation théâtrale, il se conjugue « au présent d'apparition » pour reprendre une formule d'un contemporain apprécié de Lagarce[119].

Ces règles inscrites dans la légende familiale ont permis de concevoir les relations passées à travers le prisme de la mémoire, de l'imagination, de « l'arrangement », qui transforme la vie en une légende aux multiples versions, toujours dans la rétrospection et dans la réflexion autonymique[120] plutôt que dans l'introspection du personnage support de l'identification théâtrale. Comme Louis, qui cherche à « [éviter] les méandres de la route », se retrouve « à l'entrée d'un viaduc immense [et] domine la vallée », tous les personnages sont en surplomb dans l'« attendance », face à « un futur impropre[121] ». Cette attitude fondamentale face à l'existence théorisée par Heidegger consiste à « attendre passivement un futur qui une fois atteint ne changera rien et qui en fait sert de prétexte pour ne pas agir dans le

[119] Valère Novarina, *Vous qui habitez le temps*, Paris, P.O.L, 1994, p. 13 : « La scène se joue au présent d'apparition. »
[120] Jacqueline Authier Revuz, *Le fait autonymique : langage, langue, discours – quelques repères*, http ://syled.univ- paris3.fr/colloques/autonymie-2000/theme1/authierrel.pdf , p. 12 : « Quel que soit le mode sur lequel s'éprouve – suspension brève et accidentelle ou délibérée et continue du flux ordinaire de la communication – la non-transparence du signe, l'autonymie en apparaît comme l'expression par excellence, la plaçant dans un rapport aigu avec les pratiques du langage se spécifiant de leur attention au corps des mots, à leur irremplaçable singularité : poésie, écriture littéraire, écoute psychanalytique, … ». On pourrait ajouter l'écriture théâtrale lagarcienne.
[121] Martin Heidegger, *Être et temps*, Bibliothèque de philosophie Gallimard, 2007, p. 404.

présent[122] ». Au futur impropre, Lagarce oppose ce qu'Heidegger appelle le futur propre, à savoir une pleine et totale reconnaissance de notre condition mortelle : « Il ne faut pas se faire d'illusion, finiront tous, autant qu'ils sont, finiront tous par nous oublier, de toutes les manières[123]. » Ainsi, ne pas annoncer aux autres sa mort prend sens : c'est refuser que son souvenir dure dans la mémoire des autres, c'est donc accepter son sort, admettre sa condition de mortel.

Ces règles qui témoignent de « la complexité, la diversité et la richesse du savoir-vivre au XIX^{ème} siècle » où « la persistance de pratiques anciennes coexiste avec l'apparition de formes nouvelles […] liées à de nouvelles mœurs citadines[124] », et que Lagarce se plaît à commémorer dans les *Règles du savoir-vivre* ou à illustrer par l'évocation des rites familiaux dans les trois autres pièces, sont devenues des lieux de « mémoire » et montrent combien l'homme a besoin de repères et de béquilles pour vivre et affronter la mort et comment Lagarce, que ce soit dans ses œuvres autobiographiques ou théâtrales, est « toujours en train de chercher la distance juste qui permette de supporter la caducité de toute chose[125] », pour reprendre les mots d'Olivier Py dans sa Préface au premier volume de son *Journal*.

[122] *Ibid.*, p. 405.
[123] *Le Pays lointain*, p. 294. Nous empruntons cette approche philosophique du théâtre de Lagarce à Stéphane Gallon, « Juste le début de *Juste la fin du monde* de Jean-Luc Lagarce », *Questions de style*, n° 9, 2012, pp. 37-77.
[124] Expressions empruntées à Alain Montandon, *Le nouveau savoir-vivre*, p. 15 : « La complexité, la diversité et la richesse du savoir-vivre au XIX^{ème} siècle sont donc soumises à de multiples transformations. La persistance de pratiques anciennes coexiste avec l'apparition de formes nouvelles qui sont essentiellement liées à de nouvelles mœurs citadines. Si les traditions en usage dans les campagnes persistent longuement, ainsi que les mœurs provinciales, le système des interactions sociales s'est considérablement modifié dans la société parisienne. La première guerre mondiale établit une coupure très nette pour un certain nombre de rituels devenus "lieux de mémoire". Avec les métamorphoses des systèmes de communication (l'étude de Christophe Studeny [*L'Invention de la vitesse*, France, XVIII^{ème}-XX^{ème} siècle. Bibliothèque des Histoires, Éditions Gallimard, 1995.] montre combien l'invention de la vitesse a modifié l'espace et les rythmes de vie), l'invention de nouveaux moyens techniques, une plus grande mobilité sociale, c'est tout le paysage de la civilité qui s'est trouvé recomposé. »
[125] *Journal I*, p. 13.

DEUXIEME PARTIE

DES RÈGLES DE VIE,

SAVOIR VIVRE ET SAVOIR MOURIR

« Le théâtre sera placé le plus près possible du lieu où l'on garde les morts[1]. » Jean Genet, *L'Étrange mot d'…*

« Nous faisons partie du troisième groupe. Il y a les vivants et les morts et nous, là, qui sommes perdus et continuons[2]. » Jean-Luc Lagarce, *Journal II*.

Dans le *Journal* de Lagarce, résonne, à la date du samedi 23 juillet 1988, « Paris. 23h 35 » une petite phrase en deux temps séparés par un alinéa, tout à fait inouïe : « Je suis séropositif / mais il est probable que vous le savez déjà[3]. » François Berreur, lorsqu'il préface Jean-Luc Lagarce, *Ébauche d'un portrait*[4], s'interroge sur « cette incroyable mise en scène de la parole au-delà de la mort et ces étonnants commentaires aux vivants[5] ». Le 20 juillet, il a donné *Juste la fin du monde* en lecture à Lucien Attoun qui la refuse : « Louis : – Plus tard, l'année d'après / – j'allai mourir à mon tour – / j'ai près de trente-quatre ans maintenant et c'est à cet âge que je mourrai, / l'année d'après[6] ». Célèbre prologue auquel fait écho le long monologue final en forme d'épilogue, dont l'ultime récit reste l'une des pages les plus citées de Lagarce : « Louis : – Je meurs quelques mois plus tard, / une année tout au plus[7] ». La projection *post mortem* et la parole du disparu pourtant présent, autorisée par la merveille du théâtre, entre convention et prosopopée, qui fait parler les morts depuis son origine[8], s'étend chez Lagarce à toutes les pièces du retour aux sources, à sa famille et à son « pays lointain ». Tous s'accordent aujourd'hui, comme les quelques critiques qui ont salué son talent en son temps, à souligner le charme de l'écriture lagarcienne : « délicate et tranchante comme une dentelle d'acier[9] ». *J'étais dans ma maison …*

[1] Jean Genet, « L'Étrange mot d'… », *Œuvres complètes*, t. IV, Paris, Gallimard, 1968, p. 10.
[2] *Journal II*, p.197.
[3] *Ibid.*, p. 374.
[4] Jean-Luc Lagarce, *Ébauche d'un portrait*, adaptation de François Berreur, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2008.
[5] *Ibid.*, p. 12. Un « étonnant commentaire » : « Le lecteur doit me croire mythomane en phase finale mais tant pis. », *ibid.*, p. 49.
[6] Juste la fin du monde, p. 207.
[7] *Ibid.*, p. 279.
[8] Par exemple, *Les Perses* d'Eschyle (*Tragédies*, Paris, Les Belles Lettres, 1985) où l'Ombre du défunt roi Darius est convoquée par la Reine.
[9] Jean-Luc Lagarce, *Traces incertaines*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2002, préface de Colette Godard, p. 9.

depuis sa mise en espace en 1994 marque un tournant dans la réception de l'œuvre lagarcienne :

> Et le phrasé insidieusement répétitif de Lagarce sonne soudain, gravement inversé et plus léger à la fois et si précis, que l'on écoute à en avoir le vertige les pensées secrètement entrelacées de cinq êtres qu'auraient pu peindre Thomas Bernhardt, ou darder Bernard-Marie Koltès[10].

« C'est la beauté de l'écriture qui bouleverse. », peut-on encore lire dans un quotidien[11]. C'est donc au point d'intersection entre la stylistique de la phrase et l'ethnopoétique des œuvres retenues pour notre corpus que se focalisera notre attention pour aborder ce théâtre des frontières qui explore les limites anthropologiques, toujours labiles, culturellement réglées, non universelles, entre le masculin et le féminin, le sauvage et le civilisé, le vif et le mort. Nous étudierons comment la singularité des personnages lagarciens qui affrontent leur condition de mortels, voire de mourants, s'exprime à travers une écriture où l'italique et une ponctuation de l'entre-deux jouent un rôle déterminant dans la constitution de l'intime étrangeté du texte, de ses personnages et de ses cosmologies.

[10] Article de *Libération*, 18 novembre 1994, Mathilde de La Baronnie citée par Marie-France Boîtier dans Chapitre 4 « La création de l'œuvre et sa réception dans la presse », *Lire un classique*, *op. cit.*, p. 60.
[11] *Ibid.*, p. 61.

CHAPITRE I :
DES ÊTRES EN ITALIQUE

> « A la surface même du texte, les italiques indexent déjà une forme d'altérité langagière et d'habitus culturel composite. » Jean-Marie Privat, « L'arrière-pensée animale du récit dans *Madame Bovary* »[12].

Ces « îlots textuels[13] », mots « mis en quarantaine[14] » par l'italique, seraient-ils à la surface même du texte la marque visible, lisible (et audible ?) de l'hétérogénéité langagière, signe d'altérité et de poésie de l'ensauvagement[15] ? Nous allons donc observer le travail de l'italique mis en œuvre par Lagarce, sa poétique et son imaginaire, dans une pièce qui obtient tout de suite l'adhésion de Micheline Attoun, *J'étais dans ma maison…* :

> Jamais, me semble-t-il, je ne me suis sentie ainsi au plus près de votre écriture jusqu'à en vivre les moindres respirations, reprises, entrelacs, portée par la voix des acteurs, sourde ou violente, contenue et vibrante à la fois. Le flux et le reflux de votre texte m'ont bercée tout entière et même c'était comme si on déroulait devant moi votre parcours d'écrivain tout entier, comme les rideaux sacrés[16] d'une écriture qui se livrerait tout entière dans sa richesse et ses méandres sans cesse renouvelés[17].

---

[12] Communication lors d'un colloque international, *Histoire et étude de mœurs*, *Madame Bovary* et *L'Éducation sentimentale* (1845 et 1869), 25-27 janvier 2018.

[13] Expression empruntée à Jacqueline Authier-Revuz qui l'utilise pour désigner les expressions guillemetées dans le cadre de faits autonymiques.

[14] Julien Gracq, dans *André Breton*, Paris, Corti, 1946, pp. 183-194, analyse l'usage de l'italique et identifie plusieurs jeux sur l'écriture oblique : restitution d'une intonation, « un jeu complexe de claviers », « mise en quarantaine du mot », ou au contraire « sublimation », ouverture sur le « double sens », déploiement de l'« énergétique du mot », de son écho ou de son réveil lorsque, mise en gros plan, une expression figée retrouve vie. Cette étude met ainsi en avant un usage intonatif de l'italique, une fonction sémantique et poétique.

[15] Expression utilisée en ethnocritique pour signifier le passage d'un état « domestique » à un état « sauvage ». Cette notion sera explicitée dans les pages qui suivent, illustrée par la maison ensauvagée et appliquée à l'italique, comme marque d'une écriture ensauvagée, en référence au titre de Sophie Dumoulin, *Écriture ensauvagée, écriture de combat : une ethnocritique des romans de jeunesse de V. Hugo*, Thèse, Montréal (Québec, Canada), 2013.

[16] Note de Micheline Attoun : « vous savez, ceux de la Thora », lettre du 30 novembre 1994, *Correspondances et entretiens avec « Attoun et Attounette »*, adaptation par François Berreur, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2013.

[17] On peut également retrouver cette lettre en ligne dans les archives de Théâtre Ouvert : http://www.theatre-ouvert-archives.com/sites/default/files/JLL3_008_transcr.pdf

1. De l'italique

Parmi les procédés typographiques, tout particulièrement codifiés, on trouve les signes de ponctuation – virgule, point-virgule, points – et ce que Nina Catach appelle des signes d'énonciation – deux-points, guillemets, tirets, parenthèses, crochets ; la ponctuation de mots – blanc de mot, apostrophe, trait d'union, signe de division et la ponctuation de texte : alinéas, retrait, paragraphes, etc. Ajoutons à cette inscription du texte dans l'espace graphique que constitue la page, les caractères italiques fortement supplantés au XVII^{ème} siècle par les guillemets plus faciles d'utilisation pour les imprimeurs. Les italiques renvoient à des caractères d'imprimerie qui sont généralement inclinés par rapport à la normale et la plupart du temps employés dans un texte lorsque le locuteur désire mettre en exergue un mot, un énoncé, ou un extrait de texte. C'est dans ce sens que Nina Catach déclare : « les caractères italiques correspondent à des marquages typographiques plus socialisés, mieux codés : mots étrangers, titres, œuvres, exemples de dictionnaire.[18] »

Ces signes peuvent avoir différentes fonctions : organisation syntaxique, correspondance avec l'oral comme indication des pauses, du rythme, de l'intonation ; supplément sémantique. Même si la ponctuation peut être une aliénation pour le scripteur, elle peut être source d'effets stylistiques variés, voire source d'une grande liberté ; pensons au coup de dés d'Apollinaire supprimant la ponctuation de son recueil *Alcools* juste avant sa publication. En effet, « les infractions au code permettent des effets stylistiques puissants et deviennent les éléments marqués du message[19] ». Nous allons donc nous interroger sur cette liberté que Lagarce prend doublement dans un texte théâtral destiné à la représentation et à la lecture radiophonique[20] qu'ont connue toutes les pièces de Lagarce dans le cadre de sa collaboration avec Lucien et Micheline Attoun sur France culture.

C'est l'italique qui a d'abord attiré notre attention parce qu'il est dans l'usage théâtral un caractère très « codifié, socialisé, pour ne pas dire aliéné[21]. » Notre analyse

[18] Nina Catach, *La Ponctuation*, Paris, P.U.F., 1996, p. 94.
[19] Nina Catach, « La Ponctuation », *Langue française*, n° 45, 1980, *La ponctuation*, p. 17, www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1980_num_45_1_5257
[20] Justine Colom, « Jean-Luc Lagarce et la mise en voix radiophonique », *Skén&graphie*, n° 3, 2015, http://journals.openedition.org/skenegraphie/1237
[21] *Ibid.*, p. 16.

portera plus particulièrement sur la pièce où il est le plus saillant, *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne…* : sur les quarante pages de la pièce, nous avons relevé cent quatorze mots, expressions ou propositions italiqués (moyenne 2,7 occurrences par page). À l'inverse, seulement sept expressions ou propositions sont placées entre guillemets et vingt expressions mises entre parenthèses dont quatre didascalies, douze séparations entre « scènes » (…) et quatre « vraies » parenthèses. Trente-quatre expressions ou propositions sont encadrées par des tirets doubles[22]. Le caractère italique serait né à la demande d'un imprimeur italien du début du seizième siècle pour typographier la poésie. Il s'agissait donc de la différencier de la prose. Élément d'abord purement typographique et participant du dispositif de « mise en livre » décidé par l'imprimeur, l'italique devient progressivement élément de « mise en texte » décidé par l'auteur. C'est ce qui ressort de la présentation que fait Gérard Blanchard des emplois contemporains de ce caractère :

> L'italique incarne encore dans le code typographique contemporain, la poésie, le changement de ton (dans la citation, la locution, des titres d'œuvres) ou de voix (dans le dialogue) ; elle représente le passé et la parole, ce que l'auteur veut mettre en évidence ou sous-entendre (l'aparté de théâtre et le jeu de scène)[23].

1.1. Italique théâtral

L'italique au théâtre est un signe séparateur, il a pour première fonction de marquer les didascalies qui sont détachées du corps du texte constitué par les paroles des personnages. Chez Lagarce, elles sont peu nombreuses, voire absentes, à l'instar des grands auteurs et metteurs en scène classiques comme Molière : « (*Elle rit.*) » (*JMM,* p. 232) ; « *Elles rient, peut-être.* » (*JMM*, p. 245) ; « *(elles rient peut-être l'une et l'autre)* » ; « *un temps*. » (*JMM,* p. 245) ; « *Cela fait rire les trois plus jeunes.* » (*JMM*, p. 258) ; « *ce recoin, (Elle montre.)* » (*JMM,* p. 247).

Plus singulière est l'utilisation d'une didascalie – d'un texte « didascalique » si l'on ose le néologisme – non en italique : « cela les fait sourire, peut-être » (*JMM*, p. 268), sorte d'incise dans le récit de La Plus Jeune. Le théâtre du XX[e]

[22] Nous aborderons une comparaison des différentes pièces sur ces caractéristiques typographiques ultérieurement.

[23] Gérard Blanchard, *La Lettre*, Paris, Éditions du Gymnase typographique, 1975, cité par Corinne Bigot, *Alice Munro : Les silences de la nouvelle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, collection « Interférences », 2014, p. 57. L'auteure étudie en particulier, dans les nouvelles d'Alice Munro, la représentation du silence sur l'espace textuel dans le chapitre 3 : L'italique et dans le Chapitre 4 : Le tiret.

siècle connaît une prolifération des indications scéniques qui envahissent le texte théâtral et « la didascalie […], par la voie d'un enrichissement stylistique et fonctionnel, tend à devenir une narration à part entière[24] » comme on peut le voir notamment dans *Le Pays lointain*[25] tandis que le dialogue s'émaille d'indications de nature didascalique. De même, on trouve des paroles en italique, comme en aparté : « et j'attendrai seule, *qu'est-ce que ça fait* ? » (*JMM*, p. 235) ; « *– je l'aurais bien mérité, non, tu ne crois pas ? –* » (*JMM*, p. 267) ; « je me disais cela, lorsqu'il reviendra, je retournerai au bal, bonne histoire, *allez savoir »* (*JMM*, p. 239) ; « Aujourd'hui, le frère est là, il est un beau guerrier/– *que pourriez-vous comprendre ? –* » (*JMM*, p. 240) ; La Plus Vieille : « Non, *comme il était à craindre…* » (*JMM*, p. 242) ; « je crois l'avoir vu, le poing levé – *est-ce que j'imagine* ? – » (*JMM*, p. 248) ; L'Aînée : « et j'ai dû renoncer – *tu peux comprendre ça ?* – J'ai renoncé. » (*JMM*, p. 263) ; « *– je l'aurais bien mérité, non, tu ne crois pas* ? – […] une blague de la vie, *non ?* » (*JMM*, p. 267).

C'est déjà un marqueur puissant qui, en correspondance avec l'oral, donne une indication d'intonation. C'est aussi un renforcement de la scripturalité du texte lagarcien, car ces incises constituées d'interrogations ou d'interro-négations constituent un véritable défi pour le comédien et le metteur en scène qui voudraient les transmettre à l'oral lors de la représentation. Sur le plan sémantique, elles montrent la recherche d'une approbation chez l'autre et une complicité entre les femmes. Au fond, tous ces emplois s'inscrivent encore d'une certaine manière dans les conventions théâtrales traditionnelles.

[24] Witold Wołowski, « Sur quelques formes de l'écriture didascalique », dans Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre (dir.), *La didascalie dans le théâtre du XX^ème^ siècle, Regarder l'impossible*, Éditions Universitaires de Dijon, 2007, p. 30. André Petitjean s'interroge, quant à lui sur le « style didascalique de Bernard-Marie Koltès » et « le système didascalique » de Samuel Beckett dans son ouvrage, *Études linguistiques des didascalies*, Limoges, Lambert Lucas, 2012.

[25] *Le Pays lointain* : « Longue Date offre des fleurs. » p. 309 ; « L'Amant, mort déjà, pose sa main sur l'épaule d'Hélène. […] Longue Date a toujours ses fleurs. » p. 312 ; « L'Amant, mort déjà, pose sa main sur l'épaule d'Hélène. » p. 329. Les frontières entre le dialogue et la didascalie sont brouillées parfois : « Longue Date. – Il fait toujours ça, il lance la conversation, à peine monté dans le taxi, sur le premier sujet venu, il lance la conversation et semble s'intéresser. / Louis. – Semble s'intéresser. » p. 340. Ces indications scéniques permettent de suivre les personnages et les accessoires : « (…) / Ils sont tous là. / Longue Date offre des fleurs. […] (…) / Ils n'ont pas bougé. » p. 366. « (…) / Longue Date est près de lui. » p. 419. De manière répétitive, elles inscrivent les gestes des personnages avec des variations : « Le Père, mort déjà, pose sa main sur l'épaule d'Antoine. / (…) » p. 389. « Longue Date pose sa main sur l'épaule de Catherine. / (…) » p. 393. « Antoine pose sa main sur l'épaule de Suzanne. / (…) » p. 405.

1.2. Le chronotope italique

Plus significatif est l'emploi de l'italique pour marquer le lieu de la pièce à travers les espaces convoqués par la parole des personnages. En effet, dans *J'étais dans ma maison...*, ce qui frappe l'œil dès la première page, opposé à la maison où cinq femmes attendent la délivrance apportée par la pluie, c'est l'italique d'un ailleurs ensauvagé, un « *là-bas* » où convergent toutes leurs pensées et leurs espoirs, qui clôt le premier verset de L'Aînée dans une savante gradation descendante : « J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne. Je regardais le ciel […] je regardais encore la campagne qui descend doucement et s'éloigne de chez nous, la route qui disparaît au détour du bois, *là-bas*[26]. »

1.2.1. La maison et l'ailleurs ensauvagé

La parole monologuée de L'Aînée installe cette opposition spatiale, et typographique, et symbolique : l'intérieur et l'extérieur, « ma maison » et « *là-bas* », la paisible vie domestique de l'univers féminin et la vie aventureuse et guerrière du fils prodigue, dans la dimension ethnocritique qui est la nôtre, opposition entre *domus* et *saltus*.

La « maison » (*JMM*, p. 227) apparaît dix-sept fois dans le texte, associée à divers espaces, le seuil (trois occurrences) et le « pas de la porte » (six occurrences), la chambre (quatorze occurrences) majoritairement associées au jeune frère. La *domus*[27] correspond à l'espace féminin, cette « maison de filles » (*JMM*, p. 260) qui va connaître « la mort d'un jeune garçon » (*JMM*, p. 260), un espace domestique rétréci à une unique pièce, « la chambre où [elles vivent] » (*JMM*, p. 259), depuis qu'il est parti. Ce départ du *jeune frère* va transformer cette maison en un lieu « autre », une « hétérotopie », un lieu « qui a la curieuse propriété d'être en rapport avec tous les autres mais sur un mode tel qu'il les suspend, neutralise ou inverse[28] ». L'italique

[26] *J'étais dans ma maison…*, p. 227.
[27] Nous empruntons cette division à Fernand Braudel (Cf. note 63, p. 22). L'ethnocritique reprend une chronotopie tripartite que les géographes et historiens ont utilisée pour évoquer les paysages de l'antiquité gréco-romaine, puis ceux de la France rurale : *domus*, *saltus*, *campus*. La *domus* est « l'espace familier de la famille au sens large », le lieu de vie et de la reproduction ; le *campus* est le lieu du travail et de la production ; le *saltus*, se caractérise comme « l'espace des confins, des marges ensauvagées », Marie Scarpa, *L'Éternelle jeune fille*, *op. cit.*, p. 208.
[28] Michel Foucault, « Des espaces autres », pp. 46-49.

désigne également l'espace dévolu à La Plus jeune : « la petite est cachée sous l'escalier, *ce recoin*, elle regarde et personne ne se soucie d'elle, elle ne compte pas » (*JMM*, p. 256) ; « Celle-là, sous son escalier, *ce recoin*, peut dire la vérité, celle-là n'a rien vu. » (*JMM*, p. 258). Espace de la marge qu'elle ne parviendra pas à quitter, ce « re-coin » exprime doublement son enfermement physique, sa vie de recluse hors du monde et son absence de passage de la puberté à la femme adulte, signifiant son déficit de socialisation familiale et sociale. Par ailleurs, l'italique souligne les déictiques associés au chronotope de la maison : « *là*, désormais, je sais cela, je l'ai perdu » (*JMM*, p. 229) ; « il dort, dans sa chambre, *là-haut* » (*JMM*, p. 231) ; « *ici* » (*JMM*, p. 235)[29]. La *domus*, symbole du foyer, lieu des activités ménagères et de la reproduction, est associée ici au veuvage, au célibat et au deuil : « L'Aînée : […] je serai définitivement dans mon deuil, *là*, et ce deuil me suffira » (*JMM*, p. 264). Les cinq personnages féminins ne sont pas ou plus fécondes et lorsque les filles évoquent l'activité sexuelle, c'est en dehors de l'espace familial ou dans l'imagination d'une vie future. Par le départ du frère et par son retour, la maison s'est ensauvagée[30], au sens ethnocritique, transformée en *saltus*, elle est devenue tombe pour les cinq femmes et pour le jeune garçon « [entré] dans l'ombre de la maison » :

> L'Aînée. – Lorsqu'il passa le pas de la porte, il pose son sac,
> lorsqu'il passe le pas de la porte, il entre dans l'ombre de la maison, on le voit mal, je le vois mal, je le devine,
> à contre-jour, on le voit mal, la lumière derrière lui,

[29] Autres occurrences : « ce sac, *là*, à mes pieds » (*JMM*, p. 237) ; « juste son corps écroulé, *là*, à mes pieds » (*JMM*, p. 238) ; L'Aînée : « il nous quitte, il nous laisse, c'est nous qui toujours, *là*, toutes les cinq, c'est nous, toutes, qui l'attendrons, toutes ces années perdues, restées bloquées, épuisées, *là* » (*JMM*, p. 253) ; « il ne peut ignorer combien nous sommes perdues, et arrêtées, *là*, sur nous-mêmes » (*JMM*, p. 255) ; « le mépris de ce que nous sommes, *là*, toutes » (*JMM*, p. 256).

[30] On retrouve cette opposition analysée par Philippe Descola, « Le sauvage et le domestique », dans *Communications*, 76, 2004, Nouvelles figures du sauvage, sous la direction de Sophie Bobbé, pp. 17-39, www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2004_num_76_1_2157 : « Est sauvage, on le sait, ce qui procède de la *silva*, la grande forêt européenne que la colonisation romaine va peu à peu grignoter : c'est l'espace inculte à défricher, les bêtes et les plantes qui s'y trouvent, les peuples frustes qui l'habitent, les individus qui y cherchent un refuge loin des lois de la cité et, par dérivation, les tempéraments farouches demeurés rebelles à la discipline de la vie sociale. Pourtant, si ces différents attributs du sauvage dérivent sans doute des caractéristiques attribuées à un environnement bien particulier, ils ne forment un tout cohérent que parce qu'ils s'opposent terme à terme aux qualités positives affirmées dans la vie domestique. Celles-ci se déploient dans le *domus*, non plus une unité géographique à l'instar de la sylve, mais un milieu de vie, une exploitation agricole à l'origine, où, sous l'autorité du père de famille et la protection des divinités du foyer, femmes, enfants, esclaves, animaux et plantes trouvent les conditions propices à la réalisation de leur nature propre. Travaux des champs, éducation, dressage, division des tâches et des responsabilités, tout concourt à ranger humains et non-humains sous un même registre de subordination hiérarchisée dont les relations au sein de la famille étendue offrent le modèle accompli. Avec la terminologie qui l'exprime, les Romains nous ont légué les valeurs associées à ce couple antithétique dont la fortune va aller croissant. », pp. 29-30.

> j'étais sûre qu'on le verrait mal, et que ses yeux, je ne pourrais les deviner, juste la silhouette qui occupe l'entrée de la maison, et ses yeux dans l'obscurité, (*JMM*, p. 235)

Le retour du fils prodigue aurait pu être synonyme de fête, de réveil des belles endormies, et le replacer, lui, dans l'ordre familial, et la maison dans l'ordre de la vie. Paradoxalement, le cycle de l'attente se poursuit sans que rien ne change, même si elles essaient de se convaincre du contraire :

> [E]t celles-là aussi, elles l'oublieront,
> nous nous en arrangerons, vous pourrez résister, ne pas rater les anniversaires, peu à peu, entretenir la tombe,
> laver et laver encore le carrelage de la pièce, et ne rien vouloir toucher
> et ne rien, jamais, ne rien vouloir changer de place, ne rien jeter, ne rien donner, le musée, votre mausolée campagnard, nous nous en arrangerons, on l'oubliera. (*JMM*, p. 265)

Ainsi, la mise en relation de la tombe et de la chambre, dans une unique activité rituelle assurée par la femme qui lave (les bébés et les morts), la conservation des espaces réservés au frère, montrent les dysfonctionnements de la *domus* et son ensauvagement. De plus, à aucun moment n'est évoqué cet espace de vie, de culture et de civilisation, qu'est la cuisine où les femmes assument leur rôle de cuisinière, dans la préparation du repas familial ou du repas nuptial qui scelle l'alliance des familles. En revanche, c'est bien l'espace du seuil qui est privilégié, espace liminaire entre « *ici* » et « *là-bas* », entre *domus* et *saltus*, entre enfermement et ouverture.

« *Là-bas* » désigne le monde extérieur, celui du *campus*, lieu du travail pour L'Aînée qui vit dans l'espérance du retour du frère et de l'apaisement : « [J]e regardais le ciel et je regardais encore la campagne qui descend doucement et s'éloigne de chez nous » , et du *saltus* « la route qui disparaît au détour du bois, *là-bas*. » (*JMM*, p. 227). Le *saltus*, c'est l'espace hétérotopique[31] de la route qui engloutit *le jeune frère* pour La Plus Jeune : « [I]l descend la route et s'éloigne de la maison, *là-bas*, vers le virage où au-delà du petit bois, on disparaît[32] » (*JMM*, p. 249). Elle anime cette disparition

[31] Chez Lagarce, l'italique nous invite à une réflexion sur le lieu théâtral, une hétérotopie qui superpose les espaces domestiques et sauvages. Michel Foucault, dans sa conférence *Des espaces autres, Hétérotopies*, avait également souligné le lien entre hétérotopie et théâtre : « L'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles. C'est ainsi que le théâtre fait succéder sur le rectangle de la scène toute une série de lieux qui sont étrangers les uns aux autres. »

[32] Six occurrences du verbe disparaître dans *J'étais dans ma maison…*, dont deux seulement désignent par euphémisme la mort du frère. C'est le chronotope de la route qui porte le thème de la disparition. On retrouve ce thème de la disparition dans les deux autres pièces de notre corpus (cf. *infra*).

en utilisant le « on » pour signifier l'évasion du frère à travers le vaste monde alors que c'est la route, l'objet et le sujet de cette disparition, pour La Plus Vieille : « cette route qui toujours s'éloigne de nous et disparaît, *là-bas,* vers le bois » (*JMM*, p. 252) et pour La Seconde : « c'est fini, juste la route qui descend vers le bois, *là-bas* et disparaît dans le virage. » (*JMM*, p. 258). C'est l'espace du départ, de la fuite, de l'abandon ou de l'exil pour le frère « revenu de ses guerres » (*JMM*, p. 229), monde où il a pu s'épanouir loin d'elles, dans « ses guerres », la vie qu'elles imaginent pleine d'aventures que le frère pourrait leur offrir en retour par le récit de ses péripéties :

> [U]n beau et long voyage, *non* ? Un beau et long voyage et si déraisonnable encore, à travers le Monde, qu'il se réveille et revienne à nous et raconte encore toutes
> ces années, son histoire
> – dut livrer ses batailles, des guerres et des batailles, non ?
> et vainqueur, quoi d'autre ? non ? –
> qu'il se réveille et revienne à nous et que nous,
> chacune,
> nous lui racontions enfin la nôtre, toutes semblables et différentes. (*JMM*, p. 234)

Ce qui est intéressant, c'est la négation qui est surlignée par l'italique et qui isole par contamination les deux autres interronégatives : il s'agit pour La Mère de chercher l'approbation de La Plus Vieille en utilisant la négation par anticipation, qui consiste à classer comme vraie toute proposition qui n'est pas naturellement vraie aussi longtemps qu'elle n'est pas établie, en l'occurrence ici établie par le fils. Dans cette évocation, on retrouve les parcours initiatiques qui conduisent les jeunes garçons à prouver leur virilité à travers le monde et qui les associent aux héros des romans de chevalerie par exemple – d'où l'émergence du passé simple : « ce dut être un voyage » – et qui gardent au foyer les jeunes filles dont les histoires sont « toutes semblables et différentes[33]. »

1.2.2. Le temps confiné

L'italique concerne aussi le temps, celui du confinement où se télescopent les différentes époques, les temporalités dans l'œuvre : par exemple le passé et le présent associés à la rupture créée par le départ et le retour du fils prodigue : « *aujourd'hui*, ce jour précis, je pensais à cela, *en ce jour précis* » (*JMM*, p. 228), « et je songeais, *en ce jour précis*, oui, autant que j'aurais pu passer loin d'ici » (*JMM*, p. 228), « Pourquoi

[33] *J'étais dans ma maison…*, p. 234.

est-ce que je parlerais de ça, est-ce que je ne dois pas renoncer, ne plus m'en soucier ? *Un jour comme celui-ci* ? » (*JMM*, p. 245) ; « Et lorsque le père le chasse, *ce jour-là*, je compris aussi qu'il le chassait pour toujours » (*JMM*, p. 248). Par ricochet, le déictique fait surgir le passé simple dans le discours ; pour mieux souligner la rupture causée par la malédiction paternelle, départ qui avait été précédé par de nombreuses querelles : « lorsqu'il partait, lorsqu'il était plus jeune encore, *les autres fois* » (*JMM*, p. 254). Ce conflit entre le père et le fils est facteur de désordre et brise le cycle des rites familiaux de la transmission, ce qui n'est pas sans conséquence pour le père dont La Plus Vieille évoque le dépérissement : « c'était son désir, *maintenant*, il ne voulait rien de plus » (*JMM*, p. 251). Sur le plan stylistique, c'est également le désordre des déictiques temporels ; en effet, « *maintenant* » mis en scène par l'italique, peut tout aussi bien surligner la parole rapportée du père abandonné que signifier la théâtralité du drame qui s'est joué après le départ du fils. De la même manière, l'italiquage de l'adverbe de temps « et ce que nous n'avons pas eu aujourd'hui, *aussitôt* » (*JMM*, p. 232), explicité par « aussitôt la porte franchie » et par « à l'instant où il franchit la porte », marque le chronotope du seuil que nous aborderons *infra* comme un rite de passage manqué, constitutif de la liminarité du personnage, et manifeste l'impatience des femmes soucieuses d'entendre la parole libératrice du frère après toutes ces années d'attente : « [Q]u'il revienne et aussitôt la porte franchie qu'il nous parle et nous aime et nous dise des choses, exactement cela, *Qu'il nous dise des choses* que nous avions tant espéré entendre » (*JMM*, p. 232). Plus que l'ambiguïté de cette expression– espéré entendre des paroles quelles qu'elles soient ou espéré ce qu'elles ont envie d'entendre, ce qu'elles ont imaginé –, l'italique et la majuscule soulignent que l'essentiel est qu'il parle enfin.

On remarque aussi l'italiquage de l'expression « à l'âge que j'ai », doublement isolée par les tirets, qui renforce le brouillage temporel dans une chronologie complètement perturbée par les différents marqueurs du futur et du présent : « Et plus tard, encore, de nombreuses années plus tard – *à l'âge que j'ai* – » (*JMM*, p. 265). La même expression qui heurte la logique chronologique est scandée encore deux fois (*JMM*, p. 266 et p. 267) sans qu'elle soit plus compréhensible. Les femmes évoluent entre imparfait, présent contaminé par le passé composé et futur hypothétique :

> Un passé ressassé, un avenir invalidé, un présent fragile et écrasé par le passé et l'avenir : telle est la séquence temporelle typique. Son seuil de perception est fort étroit : un court laps de temps, un infime espace entre évocation du passé et annonce de la mort. / Qu'il soit temporel ou spatial, dans cet univers de l'attente le chronotope prend la forme d'un seuil. Le jeune homme vient de franchir le seuil dans l'autre sens, de l'extérieur vers l'intérieur, du monde extérieur vers l'origine. [...] Le chronotope du seuil nous fait comprendre comment dans cette dramaturgie et [...] dans cette écriture, l'espace se mue en temps et réciproquement. Cet espace-temps réduit à un seuil, à un point infime de l'ici et maintenant n'existe qu'à être proféré par la voix humaine, comme une deixis de la présence humaine, une affirmation de la présence dans l'action de proférer des mots[34].

Enfin, ce temps du confinement devient le temps de l'agonie, la mort du fils prodigue, anticipée par La Plus Vieille qui se désole « que juste, là, aujourd'hui, au bout de sa course, *à la fin*, il [le fils prodigue] vienne mourir » (*JMM*, p. 253). L'italique est lié à l'ambiguïté de l'expression : fin de sa course ou fin de la vie même si la course peut également symboliser la vie du jeune homme. Alors le futur devient un éternel présent pour qui voudrait, seule, « être aussi près de la mort à l'œuvre » (*JMM*, p. 241) :

> La Mère. – Désormais, tout le temps où il sera dans sa chambre, tout ce temps qu'il prendra à s'épuiser, à disparaître, tout le temps qu'il prendra à mourir, le temps de l'agonie,
> tout ce temps
> – est-ce que cela durera des semaines, des mois ? – (*JMM*, p. 240)

Pour conclure sur ce temps théâtral dans *J'étais dans ma maison…*, nous pouvons reprendre les mots de Catherine Brun dans son étude de la poétique du détour dans *Juste la fin du monde* : « Ainsi le présent scénique n'est-il accessible que par le détour de ce qui le borde et le met en péril, entre après-coup et projection, itération et durée, songe et imaginaire[35]. » L'italique contribue à sa manière à cette esthétique du détour qui brouille les époques.

1.3. Le commentaire métalinguistique

Le discours lagarcien nous permet également d'étudier cette écriture marquée par des pauses, où le texte réfléchit et attire l'attention sur lui-même par l'utilisation

[34] Patrice Pavis, *Le théâtre contemporain, analyse des textes de Sarraute à Vinaver*, Armand Colin, Paris, 2005, p. 188.
[35] Catherine Brun, « Jean-Luc Lagarce et la poétique du détour : l'exemple de *Juste la fin du monde* », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 1, 2009, vol. 109, p. 186, https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2009-1-page-183.htm

de l'italique, et donc « ces mots qui ne vont pas de soi », où le signe, à la fois transparent et opaque « s'interpose comme réel, présence, corps[36] ». Ce que Jacqueline-Authier nomme la modalisation autonymique. L'énonciation se double d'un commentaire réflexif avec des gloses diverses. Chacune des femmes de notre pièce éprouve le besoin de commenter les mots utilisés ; paroles justifiées, « *tout-à-fait cela* » (*JMM*, p. 229) ; paroles partagées : « *notre version des choses* » (*JMM*, p. 229), « il savait cela, il sait cela, et il a toujours su, /*notre grand souci de lui.* » (*JMM*, p. 255) ou implicites : « les raisons de rester, *les secrètes raisons de rester* se furent éteintes » (*JMM*, p. 233) ; paroles escomptées :

> […] [E]xactement cela, / *Qu'il nous dise des choses* que nous avions tant espéré entendre, / qu'il nous reconnaisse, juste cela, qu'il me reconnaisse et qu'il vous reconnaisse et qu'il fasse le récit de son voyage, tout ce temps perdu . (*JMM*, p. 232)

Au-delà du commentaire, l'italique rejoint les guillemets d'intonation et suggèrent une mise à distance humoristique pour évoquer leur situation : La Mère, « on t'imagine – *comme tu seras toujours* ! – » (*JMM*, p. 238) ; La Seconde, « toutes ces années, *pourtant*, je me souvenais du bal » (p. 239) ; L'Aînée : « Parfois, ils pleurent, *c'est dire*. » (*JMM*, p. 242) ; « [L]a tendresse pour moi-même, *ces choses-là* ? … » (*JMM*, p. 243) ; « et je m'évite les désagréments, la nostalgie, *tout ça*, les comptes et les bilans. » (*JMM*, p. 244) ; La Plus Jeune, « mais des menaces et des coups, et des blessures, des menaces de blessures, *quoi d'autre ?* » (*JMM*, p. 247).

Dans un champ plus large du « métadiscours », la modalisation autonymique se singularise principalement par le fait qu'elle est le commentaire d'un segment pris à la fois en usage (signe standard) et en mention (signe autonyme) : L'Aînée « – on voudrait songer à des choses nobles, ce mot, *des choses nobles* et on se laisse glisser vers des détails, les détails imbéciles » (*JMM*, p. 236) ; « [J]e n'ai pas d'autre mot, étonné[37], *au comble de l'étonnement* » (*JMM*, p. 237). Elle peut également souligner la non-coïncidence entre les mots et les choses. La Mère s'interroge sur le sens de l'expression qu'elle emploie : « Juste cela, oui. Et ce n'est pas rien, et c'est demander beaucoup. / *Juste cela*. / L'instant précis. » (*JMM*, p. 241) ; La Seconde corrige les

[36] Jacqueline Authier-Revuz, *Ces mots qui ne vont pas de soi : boucles réflexives et non-coïncidence du dire*, I, Paris, Larousse, 1995, p. II.

[37] Huit occurrences du mot « étonné » dans la pièce pour caractériser les personnages face à l'événement, L'Aînée mais surtout le frère dans la vision qu'elle en donne.

expressions qu'elle utilise : faute récurrente de la langue parlée « Des fois, *parfois*, c'était bien ? » (*JMM*, p. 243) ; expression hyperbolique qui se rattache à la « belle famille tragique » : « c'est un crime de sa part, je dis cela, *une sorte de crime* » (*JMM*, p. 255) ; « je le pense vraiment, *une sorte de crime*, oui, aussi grave qu'un crime » (*JMM*, p. 256).

La modalisation autonymique par l'italique peut souligner une resémantisation d'expressions toute faites et de clichés et permet d'entrer dans l'imaginaire de la langue et sa mythologie :

> La Plus Jeune. – […] Lorsque le père le chassa, dans sa colère, sa violente colère,
> *une de ces colères terribles à faire trembler les murs*, l'expression, je répète ce qu'on me dit,
> *une de ces colères terribles à faire trembler les murs*, une colère plus grande encore que toutes les autres colères, une colère de plus, ce jour-là comme tous les autres jours […]. (*JMM*, p. 246)

La Plus Jeune en profite ainsi pour se moquer des expressions empruntées à ses aînées et en même temps développe l'image de cette colère qui gronde, enfle et se déchaîne par vagues suggérées par les groupes rythmiques constitués par les versets autour de la répétition-variation du vocable. De plus, le texte joue de la référence biblique : la colère paternelle renvoie à la colère divine qui peut châtier les hommes en déclenchant des catastrophes naturelles, déluge ou tremblement de terre et va provoquer l'écroulement de la maison familiale ; ou de la référence tragique en redonnant un sens étymologique à l'adjectif « terrible » banalisé par l'usage familier et l'inscrivant dans le *furor* de la tragédie antique, signe de folie et d'inhumanité. Ainsi l'italique nous dit quelque chose du sacré qui affleure dans le texte par logogenèse en remontant à la source du langage. Une autre expression intéressante littéralement et culturellement est utilisée à deux reprises par L'Aînée doublement isolée sur la page par l'italique et le fragment mis entre parenthèses : « (et là encore… et de sourire ainsi de moi-même me mena vers *le bord des larmes*, et j'ai peur d'y sombrer) » (*JMM*, p. 228) ; « (et toujours, *le bord des larmes* cherchant à m'emporter) » (*JMM*, p. 236). L'expression figée « le bord des larmes[38] » est remotivée à chaque utilisation de sorte qu'elle peut représenter

[38] Lagarce, grand lecteur, amateur de Renaud Camus, peut faire allusion à l'œuvre de celui-ci, *Le Bord des larmes*, Paris, P.O.L, 1990 : « Un livre qui s'appellerait Le Bord des larmes… Il s'agirait en somme d'une façon de petit traité géographique, d'un guide approximatif pour le touriste ou le curieux, d'une introduction plus ou moins plaisante aux mœurs et coutumes de la région, d'un opuscule utilitaire à

l'image du gouffre véhiculée métaphoriquement par le verbe « sombrer » et qu'elle renvoie littéralement à un état de crise, et dans le contexte de la liminarité, à l'idée d'un seuil, lieu de rupture et de crise partagée dans la complicité des sœurs : « – comment est-ce que tu as dit ? – *au bord des larmes* » (*JMM*, p. 248), interroge La Plus Jeune. L'italique peut également nous mettre sur la piste de l'intertextualité et retrouver sa fonction originelle de référer une citation comme lorsque L'Aînée répond à sa sœur sur ses relations amoureuses : « Des hommes m'ont eue. Je ne me souviens plus des paroles de la chanson, mais oui, quelque chose comme ça, / *j'ai eu des hommes et des hommes m'ont eue*… » (*JMM*, p. 242) ou lorsque La Seconde déclare, déclame : « je voulais mourir, / *j'appelais la mort de mes vœux*, c'est comme ça[39] ? » (*JMM*, p. 261), l'interrogation finale ne levant pas l'ambiguïté : porte-t-elle sur l'expression citée en usage ou en mention ?

Dans son article intitulé « L'italique ou la ruse de l'oblique », Philippe Dubois, montre que le caractère italique se prête particulièrement au trope, à l'intersection métaphorique, à l'énigme qui appelle un déchiffrement :

> […] parole duplice […] ; art de la rétorsion infinie d'où se trouve exclu le principe même du « dernier mot » ; lieu d'où la terreur du Vrai et du Faux est évacuée. Qu'on laisse au romain sa prétention à l'unité, à la totalité, à l'identité ; à la droiture, son désir de conclusion, de terme-où-chaque-chose-prend-sa-place. À l'oblique, on réserve l'ambivalence, la dissimulation, l'inconstance ; à l'italique, la puissance rusée et séductrice : le tour et le détour[40].

L'italique souligne donc le double sens des propos dont la véracité varie aux différents moments du vécu, le doute marqué par l'énonciateur appelle par « connivence[41] » celui du lecteur : « Nous n'en parlions pas, on restait là à espérer, c'est le mot, nous n'en

---

l'usage de l'amateur benoîtement éclairé, […] d'une œuvre un peu cavalière d'un voyageur à son retour », p. 17. L'expression revient sous la plume de Lagarce dans son journal (*JII*, p. 50).

[39] Juan Vivas, *La Quête du Saint Graal et la mort d'Arthur,* Version castillane traduite par Vincent Serverat et Philippe Walter, Grenoble, ELLUG (« Moyen Âge européen »), 2006**,** p. 81.

[40] Philippe Dubois, « L'italique et la ruse de l'oblique », dans *L'Espace et la lettre*, Cahiers Jussieu, n° 3, Université Paris VII, 1977, pp. 243-256, repris dans Paris, UGE, 10 / 18, p. 247. Philippe Dubois dans une lecture du *Paysan perverti* de Restif de la Bretonne où la mise en italique de termes relevant a priori du billard, « constitue le récit à demi-mots […] d'une petite aventure érotique », p. 245. Par la mise en évidence du jeu sur le sens caché de l'écriture oblique il souligne une valeur essentielle de l'italique à ses yeux qui est celle de l'énigme : « Invitation à la latéralité, l'italique est toujours le lieu d'une dissimulation. L'oblique se donne ainsi comme un message cryptographique qui a quelque chose de l'énigme, qui intrigue, interroge et appelle le déchiffrement », p. 247.

[41] Nous empruntons le terme de connivence à Philippe Dubois, *ibid.*, p. 247 : « Définir ainsi l'italique comme une connivence (qui n'opère pleinement que par opposition à une non connivence, à un discours direct explicite) implique au moins deux données : d'abord que le sens transmis est de l'ordre du secret ; ensuite que l'accent est mis sur l'engagement du destinataire. Offre de complicité cachée, en effet, que le sous-entendu. [...] ».

parlions jamais, à espérer, ce mot-là ; encore un mot, *comme ça*, un peu ridicule, rien d'autre » (*JMM*, p. 252).

2. Un personnage oblique

Tous les emplois de l'italique que nous avons déjà listés sont courants et ont été depuis quelques années étudiés, notamment dans le roman et surtout en poésie. Au théâtre, sauf la convention didascalique[42], ils étonnent voire détonnent, tant le texte n'est que prétexte à la présentation dramaturgique. Certes, on pourrait penser que c'est l'émergence du Lagarce metteur en scène qui surligne des intentions du jeu du comédien et l'on pourrait parler comme pour les guillemets d'« italique d'intonation ». Cependant, on note tout le soin accordé à la scripturalité ; nous pouvons nous mettre à la fois à l'écoute du texte et accorder à notre œil le privilège de découvrir ce texte devenu légende. Ainsi, ce qui nous a frappé, c'est l'utilisation de l'italique pour faire exister le personnage du frère. Lorsqu'il est nommé dans sa relation de filiation, le fils (six occurrences du mot), n'apparaît qu'une seule fois en italique dans l'expression « *le jeune fils* » utilisée par La Mère (*JMM*, p. 234), alors que « *le jeune frère* » est surligné dès sa première apparition dans le texte :

> Je regardais la route et je songeais aussi, […]
> je songeais à cela, toutes ces années que nous avions vécues et que nous avions perdues, car nous les avons perdues, toutes ces années que nous avions passées à l'attendre, celui-là, *le jeune frère*, depuis qu'il était parti, s'était enfui, nous avait abandonnées,
> depuis que son père l'avait chassé […]. (*JMM*, pp. 227-228)

et dès le seuil de la maison lorsque L'Aînée le découvre : « c'est alors que je le vis, celui-là, *le jeune frère*[43] », (*JMM*, p. 229).

---

[42] Nous empruntons ce terme à Marie Bernanoce, « Pour une typologie de la "voix didascalique" : redonner figure à l'auteur de théâtre contemporain » dans Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre, (dir.), *La didascalie dans le théâtre du XX^ème^ siècle, Regarder l'impossible*, Dijon, Presses Universitaires de Dijon, 2007, p. 47-60.

[43] L'expression est reprise un peu plus loin (*JMM*, p. 229), puis par le déictique : « lorsque le jeune frère, *celui-là*, après toutes ces années perdues à l'attendre » (*JMM*, p. 236) ; identité et reconnaissance « c'était lui, exactement, *le jeune frère*, il avait ce regard étonné. » (*JMM*, p. 237) ; version de La Plus Jeune : « je le vois, celui-là, si jeune, *le jeune frère*, on dit toujours ça, je dis toujours ça, il est plus âgé que moi et moi aussi, je dis comme vous, je dis *le jeune frère* » (*JMM*, p. 248) ; « lorsqu'il le chasse, *le jeune frère*, je le vois s'en aller » (*JMM*, p. 249) ; version de La Plus Vieille : « l'autre, celui-là, *le jeune frère* » (*JMM*, p. 249) ; « la nuit de son retour, *le jeune frère* » (*JMM*, p. 259) ; L'Aînée « désormais, depuis qu'il est là, *le jeune frère*, j'ai dû penser ça, depuis qu'il est revenu et le temps qu'il vivra et le temps que nous devrons attendre » (*JMM*, p. 263) ; « et lorsqu'il mourra, / *le jeune frère*, / lorsqu'il sera

Comme nous l'avons mentionné précédemment, la première fonction de l'italique est de signaler formellement sur la page une altérité, un corps étranger, un corps mis en quarantaine. À ce titre, le personnage du frère établit « la présence d'un élément hétérogène » qui n'apparaît pas dans la *dramatis personae* et qui est le plus souvent en italique dans l'œuvre ; sorte de discrimination graphique, la liminarité du personnage est exhibée par sa démarcation sur la page.

En effet, le frère est un être de la marge. La Mère souligne cette figure de l'entre-deux : « c'est comme le visage d'un vieillard, une sorte de visage étrange de vieillard ou le corps d'un homme jeune comme devenu vieux trop tôt. » (*JMM*, p. 231). Sa caractérisation en *puer senex* traduit bien cette ambivalence qui est « le trait sémantique le plus notable du personnage liminaire[44] ». D'une certaine manière, le *puer senex*[45] n'a pas d'âge, ou a dépassé tous les âges de la vie. Figure paradoxale qui relie le jeune frère à l'enfant qu'il était, alors qu'il est perçu dans un état proche de la mort :

> La Plus Vieille. – Il dort comme il dormait lorsqu'il était enfant. Il était évanoui à mes pieds, j'ai eu peur, aussitôt, qu'il meure.
> Je le regardais et je me suis dit cela : « Il dort comme il dormait lorsqu'il était enfant. »

Et porté comme un cadavre, avec une référence explicite aux dernières stations du calvaire du Christ, la Déposition et la Mise au tombeau[46] :

> C'est drôle. Nous l'avons pris, une sous les bras, comme on le voit toujours faire, comme on suppose toujours qu'il faille porter les corps évanouis, je ne sais pas, les gens tombés à terre, les photographies, les tableaux,
> nous l'avons pris, l'une sous les bras et l'autre empoigna ses pieds – c'est moi qui empoignai ses pieds – et nous l'avons monté à l'étage. Il est devenu léger, son corps est amaigri mais pour nous, c'était lourd encore. (*JMM*, p. 231)

Une autre attente commence par les cinq femmes qui guettent un signe reliant le jeune frère, qui n'est plus qu'un corps, à la vie :

---

mort » (*JMM*, p. 264) ; La Seconde : « Comme disait celui-là, notre bon petit jeune homme, dans son lit d'enfant, *le jeune frère*, / comment disait-il », (*JMM*, p. 267).

[44] Marie Scarpa, *L'Éternelle jeune fille*, p. 222. Le portrait d'Angélique, *puer senex*, repose sur une série d'alliances de traits contraires, il en est de même pour le portrait du jeune frère.

[45] Notion également utilisée en psychanalyse jungienne.

[46] On peut se reporter à l'annexe VII, p. 416, où se trouve la reproduction d'une Pietà, celle dite de Tarascon conservée au Musée de Cluny, qui par les cinq personnages entourant le Christ peut être rapprochée des cinq femmes qui se lamentent autour du corps du fils/frère, dans la pièce.

> Il faut l'attendre, écouter les bruits, tendre l'oreille et chercher à peine, ne serait-ce qu'à peine,
> et chercher, à peine, de son lit, à guetter le souffle, et voler les indices, les indices infimes qui nous le ramèneraient à la vie. (*JMM*, p. 232)

Ce corps oblique du jeune frère est celui d'un être de « passage » au sens ethnocritique, entre la lumière et l'obscurité : « […] lorsqu'il passe le pas de la porte, il entre dans l'ombre de la maison […] » (*JMM*, p. 235) ; mais aussi concrètement, sur le seuil de la maison :

> Il franchit les derniers mètres qui séparent le chemin de la cour de la maison, et il passe les trois marches qui conduisent directement à notre pièce.
> Il s'immobilise sur le seuil et il ne nous dit rien, il regarde l'intérieur de la pièce et il s'étonne. (*JMM*, p. 237)
>
> Il ne nous dit pas un mot, il reconnaît la pièce. Il sourit à peine. Il sourit à peine et s'étonne de nous voir, de voir l'intérieur de la maison et de nous voir.
> C'est tout. (*JMM*, p. 238)

L'évocation réitérée du pas de la porte (six occurrences) mérite d'être rapprochée de la définition du chronotope du seuil par Mikhaïl Bakhtine, pour mieux saisir l'enjeu de ce mouvement de passage :

> Le terme même du seuil a déjà acquis, dans la vie du langage (en même temps que son sens réel) un sens métaphorique ; il a été associé au moment de changement brusque, de crise, de décision modifiant le cours de l'existence (ou d'indécision, de crainte de « passer le seuil »). En littérature, le chronotope du seuil est toujours métaphorique et symbolique, parfois sous une forme explicite, mais plus souvent implicite. Par exemple, chez Dostoïevski, le seuil et les chronotopes de l'escalier, de l'antichambre, du couloir qui lui sont contigus [...] apparaissent comme les principaux lieux d'action de son œuvre, lieux où s'accomplit l'événement de la crise, de la chute, de la résurrection, du renouveau de la vie, de la clairvoyance, des décisions qui infléchissent une vie entière. En somme, dans ce chronotope le temps apparaît comme un instant, comme s'il n'avait pas de durée, et s'était détaché du cours normal du temps biographique.[47]

Le seuil est bien ce lieu où s'accomplit la crise, la chute au sens propre, le passage entre la vie et la mort, entre l'imaginaire (le « beau guerrier », présenté emphatiquement par La Seconde dont la parole de défi est triplement renforcée par les tirets doubles, l'italique et l'interrogation directe au conditionnel), et la réalité du corps cadavérique :

> Aujourd'hui, le frère est là, il est un beau guerrier – *que pourriez-vous comprendre ?* – le frère est là et me fait danser, c'est exactement comme dans mon histoire.

[47] Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit*., p. 389.

> Je le regarde, il est tombé au sol, épuisé, abîmé et je songe que je voulais danser avec lui et cracher au visage des imbéciles et que rien ne se passera, il est comme un cadavre sur qui on ne saurait compter (*JMM*, p. 240)
>
> […] regarder son cadavre, car déjà c'était son cadavre, regarder son cadavre se laisser glisser devant nous,
> là, à nos pieds,
> tomber à terre à peine la porte franchie et ne pas vouloir l'admettre, […]. (*JMM*, p. 266)

Pour les gens du village, il est cette figure qui n'a plus sa place là : « on se demande d'où elle le sort, celui-là, *cet étranger* » (*JMM*, p. 239). L'italique peut alors signaler une parole rapportée qui témoigne de l'ostracisme dans lequel ont vécu les femmes depuis la disparition des hommes de la famille. En dernier ressort, le jeune frère apparaît dans la vision romanesque de La Seconde qui rêve de mourir d'amour et de partager son destin tragique, l'italique surligne alors une « parole empruntée »[48], sorte de référence intertextuelle :

> C'est un peu excessif, on rêvait, on voudrait cela, on aurait voulu cela, ce serait beau et douloureux et noble encore et laisserait la lippe pendante aux imbéciles du village
> – *elle ne survécut pas à son frère, elle l'aimait tant qu'elle mourut avec lui, de détresse, comme ça*, la mâchoire qui se décroche –
> mais je ne crois pas cela, c'est un mensonge, j'ai beau le regretter, c'est un mensonge. (*JMM*, p. 260)

Ainsi, le destin particulier du *jeune frère* est souligné par Lagarce, sa disparition de la *dramatis personae*, son apparition oblique qui se détache de la page, sa seule existence dans la parole des femmes dont la vie ne tient qu'au fil de cet être italique. Au point que l'on peut se demander si l'événement du retour du frère a vraiment eu lieu ou s'il n'est que le récit réitéré du fantasme de ces femmes. Jean-Pierre Thibaudat précise :

> L'une des grandes forces de la pièce c'est que le retour du fils, son agonie, sa mort peuvent être lues comme imaginaires, fantasmatiques. Dans une version primitive, Jean-Luc avait mentionné parmi les personnages : « Le Jeune Homme (il est endormi dans son coin, on le voit et on ne le voit pas) » puis il avait lumineusement biffé cette mention. Est-il là ? Revient-il ? On ne sait[49].

On pourrait dire que même rayé de la *dramatis personae*, le personnage existe par la trace graphique qui le singularise et par le récit des cinq femmes : autant récit d'expérience que récit de croyance, ou récit de fiction qui repose sur des continuités

[48] Expression dérobée à Éric Eigenmann, *La Parole empruntée. Sarraute, Pinget, Vinaver : théâtres du dialogisme*, L'Arche, Paris, 1996.
[49] Jean-Pierre Thibaudat, *Le Roman de Jean-Luc Lagarce, op. cit.*, p. 317.

entre le somatique, tout ce qui relève des perceptions visuelles et auditives suscitées par la situation, et le symbolique, tout l'imaginaire provoqué par l'attente, génératrice de fiction. Par lui, présent ou absent, vivant ou mort, elles sont restées sur les bords de leur existence. Des êtres inachevés, dans la perspective qui est la nôtre : des personnages liminaires.

3. Des personnages liminaires

> « Mes personnages […] ont envie de vivre et en sont empêchés ; ce sont des êtres qui se cognent contre les murs[50] ». Bernard-Marie Koltès, *Une Part de ma vie*.

On pourrait appliquer cette réflexion de Bernard-Marie Koltès aux personnages lagarciens, tout particulièrement aux femmes, empêchées de vivre dans l'attente du frère ou du fils, marquées par leur liminarité. La caractéristique principale d'un personnage liminaire est son arrêt dans la phase de marge ; il est celui qui « ne passe pas » et qui reste dans cet état de marge :

> L'individu en position liminale – l'analyse concerne aussi bien les sociétés contemporaines – se trouve dans une situation d'entre-deux et c'est l'ambivalence qui le caractérise d'une certaine manière le mieux : il n'est définissable ni par son statut antérieur ni par le statut qui l'attend tout comme il prend déjà, à la fois, un peu des traits de chacun de ces états. La construction de l'identité se fait dans l'exploration des limites, des frontières (toujours labiles, en fonction des contextes et des moments de la vie, mais toujours aussi culturellement réglées) sur lesquelles se fondent la cosmologie d'un groupe social, d'une communauté : limites entre les vivants et les morts, le masculin et le féminin, le civilisé et le sauvage, etc.[51]

Marie Scarpa relève l'importance de la phase de marge à l'œuvre dans le texte littéraire ; étape qu'elle définit comme « une phase de maturation qui leur [aux individus] permet de devenir homme ou femme, au sens sexué et social du terme[52]. ». C'est dans le détour par l'autre que l'on se construit. Elle appelle donc « personnage liminaire » cette catégorie particulière de « personnages arrêtés sur les seuils, restés dans la marge et plus précisément encore "inachevés" » du point de vue ethnocritique de la socialisation des sexes et des âges : « Entreraient dans cette catégorie, par exemple, l'idiot, l'enfant/homme sauvage, le fou, le criminel, l'illuminé… et la jeune

[50] Bernard-Marie Koltès, *Une Part de ma vie*, Paris, Minuit, 1999, pp. 134-135.
[51] Marie Scarpa, « Le Personnage liminaire », *op. cit.*, p. 28.
[52] Marie Scarpa, *L'Éternelle jeune fille*, *op. cit.*, p. 180.

fille éternelle […][53] ». Ces figures montrent les échecs de leur initiation : « Le personnage liminaire, qui ne revient pas de la phase d'altérité et qui est, selon les circonstances et les contextes, un non ou mal initié et parfois un sur-initié, se révèle donc particulièrement "problématique"[54]. » C'est le cas des figures féminines de notre corpus que nous allons aborder sous cet angle.

Dans *J'étais dans ma maison…*, les filles sont toutes des figures de féminité paradoxales dont les trajectoires initiatiques comportent des failles et qui se trouvent dans cette situation de liminarité, symboliquement et matériellement marquée par le seuil ou le pas de la porte où débute et finit la pièce. Ce qui souligne le statisme de l'action, la remémoration constante et le huis clos qui enferme les personnages « aux seuils de la solitude[55] ». Tout comme pour le roman, on pourrait dire, à la suite d'Yvonne Verdier, qu'« [a]vec le [théâtre], tout change : la coutume et ses rites sont toujours là, mais il nous raconte "ce qui se passe quand on s'en écarte"[56] ». En ce sens, les œuvres lagarciennes, qui mettent en scène de nombreux rites de passage, rendent compte des tensions douloureuses qui s'instaurent entre l'individu et la société et mettent surtout l'accent sur les ratés de la coutume et de la transition rituelle. Ces destins, en rupture avec la tradition, incarnent parfois des « vies à l'envers[57] ».

Tout d'abord, La Plus Jeune est restée bloquée dans « *ce recoin* » auquel elle est constamment reliée : « Je suis toute seule, un peu à l'écart. *Là*. » (*JMM*, p. 239) ; La Plus Vieille rappelle sa position lors de la scène traumatique du fils chassé par le père, position typographiquement marquée, les tirets doubles mimant sa situation à l'écart des autres membres de la famille : « – la petite est cachée sous l'escalier, *ce recoin*,

[53] *Ibid.*, pp. 191-192.
[54] Marie Scarpa, « Figures du Sauvage », p. 205. De la même manière que dans les œuvres romanesques, on peut lire le parcours des personnages dans les œuvres théâtrales en termes d'initiation : pour Marie Scarpa, Leone « est à la fois une *non initiée*, une *mal initiée* et – son rapport avec l'invisible en témoigne – une *sur-initiée* : elle n'est jamais simplement une *initiée* tout simplement. ». Cf. « Personnages liminaires dans le théâtre de B.M. Koltès », dans Véronique Cnockaert, Bertrand Gervais et Marie Scarpa (dir.), *Idiots. Figures et personnages liminaires dans la littérature et les arts*, PU Lorraine, collection « EthnocritiqueS – Figura », 2012, p. 121.
[55] Référence à l'article de Françoise Heulot-Petit qui explore les différents seuils qui définissent les personnages, *Aux seuils de la solitude : le personnage lagarcien de J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, http://www.theatre-contemporain.net/images/upload/pdf/f-223-4e9547af8e767.pdf
[56] Claudine Fabre-Vassas et Daniel Fabre, « Du rite au roman. Parcours d'Yvonne Verdier », préface de *Coutume et destin. Thomas Hardy et autres essais*, Paris, Gallimard, 1995, p. 30.
[57] Nous empruntons cette expression à Sophie Ménard, qui se réfère à Mikhaïl Bakhtine « Le "personnage liminaire" : une notion ethnocritique », *Litter@ Incognita*, n° 8, « Entre-deux : Rupture, passage, altérité », 2017, https://blogs.univ-tlse2.fr/littera-incognita-2/2017/09/24/le-personnage-liminaire-une-notion-ethnocritique/

elle regarde et personne ne se soucie d'elle, elle ne compte pas – » (*JMM*, p. 256) ; la didascalie est en redondance avec le chronotope italiqué : « [J]'étais par là, *ce recoin*, *(Elle montre.)* » (*JMM*, p. 247). Cette position privilégiée lui confère son statut ambivalent particulier : personnage invisible, « sans importance », restée en marge, elle n'a pas grandi, n'est pas passée de l'enfance à l'adolescence, et parallèlement témoin privilégié, rattachée à l'innocence, « La Mère. – Laisse-la. Elle veut nous reprocher ça. Elle n'y sera jamais pour rien, elle sera toujours innocente. Ce qu'elle aimerait. » (*JMM*, p. 253), et à la vérité, par l'escalier qui symbolise l'accès à la connaissance, à l'invisible[58] : « Celle-là, sous son escalier, *ce recoin*, peut dire la vérité, celle-là n'a rien vu [des gifles racontées par La Seconde] » (*JMM*, p. 258). Elle est restée une sauvageonne qui n'a pas été éduquée, qui n'a pas reçu d'initiation aux travaux d'aiguille ni aux tâches domestiques : cuire, laver, coudre[59] : « Lorsqu'il est parti, j'étais petite, ai toujours été plus ou moins petite, enfant, *gamine*, enfant sans importance dans mon coin » (*JMM*, p. 246). Dans la maison ensauvagée par le jeune frère, aussi bien par son départ que par son retour, l'escalier est cet espace de marge, espace entre celui des femmes et des hommes dans la maison naguère et aujourd'hui tourné vers la chambre du jeune frère, qui accueille une phase de marge pour La Plus Jeune, marquée par l'entre-deux et l'ambivalence, enfance et prescience :

> […] et pas même moi, trop petite, enfant, *gamine*, enfant sans importance, personne ne le retient.
> On ne le reverra pas.
> On m'écouterait qu'on saurait que nous ne le reverrons pas, on m'écouterait, vous le retiendriez. (*JMM*, p. 249)

Par deux fois, l'autonyme « *gamine* » est mis en valeur par l'italique et souligne sa situation marginale : qui échappe à l'éducation en faisant l'école buissonnière, qui se place dans une situation de surplomb par rapport à la société et à la famille, tout en

[58] Gaston Bachelard évoque ce réduit : « Bien entendu, la topologie onirique complète demanderait des études détaillées, il faudrait aussi accueillir des refuges parfois très particuliers : un placard, un dessous d'escalier, un vieux bûcher peuvent donner de suggestifs dessins pour la psychologie de la vie enfermée. Cette vie doit d'ailleurs être étudiée dans les deux sens opposés du cachot et du refuge. […] Alors on peut donner comme une loi générale le fait que tout enfant qui s'enferme désire la vie imaginaire : les rêves, semble-t-il, sont d'autant plus grands que le rêveur se tient dans un plus petit réduit. », *La Terre et les rêveries du repos*, *op. cit.*, p. 100.

[59] Tâches qui contribuent au processus de socialisation des filles, qu'Yvonne Verdier a dégagé dans les « façons de faire » des femmes de Minot. Marie Scarpa a montré, en étudiant le choix de Zola de faire d'Angélique Rougon une brodeuse, comment « les travaux d'aiguille accompagnent […] les différents états de la vie d'une femme : après la puberté, ils conduisent la jeune fille sur la voie du mariage et de la maternité. », *L'Éternelle jeune fille*, *op. cit.*, p. 31.

rappelant les liens de filiation[60] et sa compréhension d'une situation qui a complètement échappé aux autres membres de la famille. Elle n'a pas connu l'adolescence[61], cette phase de marge initiatique évoquée par Marie Scarpa lorsqu'elle étudie le personnage de Miette dans *La Fortune des Rougon*[62]. La Plus jeune, comme Miette, est caractérisée par un déficit de socialisation au féminin, elle n'a vécu qu'à l'écart des femmes, en dehors des apprentissages domestiques et des activités de socialisation, les conditions nécessaires d'un possible devenir-femme dans la société villageoise où se situe la pièce. Elle n'a pas franchi les seuils qui lui permettent d'exister car « [d]es seuils, des lieux, des espaces et leur disposition ordonnent et façonnent la sociabilité, le rapport à l'autre et à son territoire, bref, concourent à la gestion de l'altérité[63] ». Cependant, par sa position dans un lieu stratégique d'observation de la famille et par son âge, elle a un statut liminal ambivalent. Elle est à la fois non initiée, à toutes les tâches dévolues au féminin, et sur initiée, car c'est elle qui voit, au sens propre et figuré, au sens anthropologique aussi. Le verbe « *voir* » est une « façon de dire » encore fort répandue dans les provinces françaises qu'Yvonne Verdier a recensée dans son ethnographie et longuement analysée : « *ne pas voir* » signifie être impubère ; « *voir* », être menstruée ; « *ne plus voir* », être ménopausée[64]. D'une certaine manière, tout comme La Seconde, sa vie est reliée à celle du jeune frère, qui perturbe sa place dans la chronologie familiale des naissances : « je le vois, celui-là, si jeune, *le jeune frère*, on dit toujours ça, je dis toujours ça, il est plus âgé que moi et moi aussi, je dis comme vous, je dis *le jeune frère*, cela les fait sourire, peut-être » (*JMM*, p. 248). Même si elle ne « passe » pas, c'est la seule dont on évoque la possibilité d'un départ de la maison pour (re)faire sa vie :

---

[60] https://www.cnrtl.fr/etymologie/gamine : Étymol. et Hist. 1. 1765 « jeune aide de verrier » (*Encyclop.* t. 17, p. 112, *s.v. verrerie*); 2. a) 1803 « petit garçon » (Boiste); b) 1805 « petit garçon qui passe son temps à polissonner dans les rues » (*Pauline Beyle, Lettres à Stendhal,* 110 ds *Fr. mod.* t. 20, p. 303); c) 1836 *gamine* « petite fille espiègle » (Dumersan, *La gamine de Paris,* I, 2 ds *Fr. mod.* t. 16, p. 292); d) 1883 *leurs gamines* (marquant la filiation) (Zola, *loc. cit.*). Mot d'orig. inc. (*FEW* t. 21, p. 449a), formé peut-être en Lorraine sur le rad. germ. *gamm-,* cf. alémanique *gammel* « gaîté, joie bruyante ; vaurien » (v. Gossen ds *Mél. W. von Wartburg,* 1958, pp. 297-311) ; Bl.-W.

[61] Comme l'écrit Pierre Vidal-Naquet, à propos de l'adolescence dans la Grèce antique, « Ce temps d'épreuve impose la rencontre de l'altérité, du contraire, du tout autre : du détour par la sauvagerie et la marge non cultivée pour le futur citoyen ; du détour également par l'autre sexe […] ». Cf. « Du sauvage au cultivé : le passage de l'adolescence en Grèce ancienne », *Raison présente*, n° 59, 3ème trimestre 1981, Enfant antique et pédagogie classique, pp. 9-26 (repris dans *Le Chasseur noir*).

[62] Marie Scarpa, « Figures du Sauvage », *op. cit*., p. 206.

[63] Martin de la Soudière, « Le paradigme du passage », *Communications*, n° 70, 2000, Seuils, passages, p. 16.

[64] Pour les liens entre « jeune fille », « pupille » et « œil », on peut se référer à l'article de Lucie Desideri, « Alphabets initiatiques », *Ethnologie française*, n° 4 (33), 2003, p. 673-682.

> La Plus Jeune. – Je ne sais pas, la plus jeune, je ne sais pas,
> celle-là, la seule, qui puisse encore avoir sa chance,
> pour qui les choses peuvent commencer enfin,
> je ne sais pas, je m'en irai, probable, j'imagine, je m'en irai.
> Vous ne me demandiez pas ?
> La Seconde. – Non, on ne te demande pas.
> La Mère. – Elles ne te demandent pas, non, mais elles s'en inquiètent.
> La Plus Jeune. – J'attendrai mon heure, et m'en irai, probable, ce que je disais, partirai à mon tour et referai ma vie, ferai ma vie, j'imagine… (*JMM*, pp. 268-269).

En fait, c'est elle-même qui, par la troisième personne et l'italiquage – « *celle-là, la seule, qui puisse encore avoir sa chance* » –, semble rapporter par anticipation les paroles des autres femmes. Le lapsus « referai » et sa correction « ferai » est révélateur de sa situation mais c'est surtout l'opposition paradoxale entre le futur de l'indicatif qui marque la certitude, et l'incise qui suit où le verbe « imaginer » relègue ce futur dans le domaine de l'utopique qui signifie l'impossible intégration dans la société et l'échec de son initiation. La Seconde confirme que rien n'a changé, la petite ne compte toujours pas : « [I]magine, on ne te demande pas et tu t'en iras, comme tu dis, imagine, mais on ne te demandait pas… » (*JMM*, p. 269) et L'Aînée, après avoir anticipé un avenir à trois, termine par la permanence de leur situation toutes les cinq : « Ou toutes les cinq, possible, pourquoi non ? toutes les cinq aussi, c'est bien… » (*JMM*, p. 269).

Quant à La Seconde, empêchée de vivre sa vie par son excès d'amour pour le jeune frère, elle vit dans le souvenir d'un paradis perdu ou dans le « complexe de Cendrillon » défini par la psychanalyste américaine Colette Dowling :

> Women are brought up to depend on a man and to feel naked and frightened without one. We have been taught to believe that as females we cannot stand alone, that we are too fragile, too delicate, too needful of protection. So that now, in these enlightened days, when so much has become possible, unresolved emotional issues often hold us back[65].

Cendrillon, c'est aussi la femme qui attend… le Prince Charmant et qui refuse son indépendance. Il semble que La Seconde par sa passion incestueuse vive dans le

[65] Colette Dowling, *Le Complexe de Cendrillon*, Paris, Grasset, 1982 : « Les femmes sont amenées à dépendre d'un homme et à se sentir nues et effrayées sans lui. Nous avons appris à croire que nous, les femmes, ne pouvons pas rester seules, que nous sommes trop fragiles, trop délicates, trop nécessiteuses de protection. Alors que maintenant, à cette époque éclairée, quand tout est devenu possible, les problèmes émotionnels non résolus nous tiennent souvent tournées vers le passé. » L'auteure présentait la genèse de son œuvre dans un article du *New York Times Magazine* daté du 22 mars 1981 : http://www.nytimes.com/1981/03/22/magazine/the-cinderella-syndrome.html

complexe de Cendrillon. Mais elle est aussi et surtout cette « éternelle jeune fille » étudiée par Marie Scarpa dans *Le Rêve* de Zola. Par sa robe rouge, elle est rattachée au sang des vierges et à son statut de célibataire, échappant à son destin de femme mariée. Avec le jeune frère, elle constitue un couple de « jumeaux inégaux[66] » où l'on retrouve l'opposition fondamentale, qui hante la culture occidentale, entre nature et culture : elle est restée sauvage alors que le frère a accompli ses rites initiatiques coutumiers dans l'exploration du monde, au-delà de « la route qui disparaît au détour du bois, *là-bas*. » (*JMM*, p. 227), dans ses batailles et ses guerres, affrontant la civilisation et affirmant sa virilité, devenant « un beau guerrier » alors que les deux jeunes filles restées vierges et célibataires apparaissent aux yeux des villageois comme « deux pauvres filles laides » (*JMM*, p. 240). Lorsqu'elle évoque son départ à la mort du frère, « en belle désolation, […] à l'aube, le premier autocar jusqu'à la nouvelle gare » (*JMM*, p. 268) avec tous les signes d'une première fois et d'une naissance à la vie, elle sait que c'est un leurre et qu'elle n'a ni la force, ni le désir de sortir de cet état de fille abandonnée par son jumeau.

Pour ce qui est de L'Aînée, elle reste bloquée dans la marge du célibat, au seuil du mariage, malgré ses tentatives pour échapper à la prison familiale en allant à la ville faire des rencontres dans des non-lieux[67], une « chambre d'hôtel brun sale » ou des salles de café, dont elle se moque en restituant le nom pompeux à l'emphase ironique signifiée par l'italique et les majuscules *La Grande Brasserie du Commerce et des Voyageurs* :

> Je prends l'autocar, je passe la journée en ville à me choisir des chaussures, ce que je raconte, et je dors dans une chambre d'hôtel brun sale avec un séducteur un peu encombré de moi.
> Il raconte, il parle de sa femme et de ses enfants, toujours ils font ça, il vend des encyclopédies médicales en souscription économique.
> Parfois, ils pleurent, *c'est dire*. (*JMM*, p. 242)

Ce choix de « chaussures » nous rappelle également le mythe de Cendrillon développé à travers contes et opéras où la chaussure est associée à l'accession à la féminité. Bruno

[66] Salvatore d'Onofrio, *Le Sauvage et son double*, Paris, Les Belles Lettres, collection « Vérité des mythes », 2011, cité par Marie Scarpa, « Le vert paradis des amours enfantines », dans *Lectures de Zola. La Fortune des Rougon*, Henri Mitterand et Emilie Piton-Foucault (éd.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, collection « Didact Français », 2015, p. 124.
[67] Cf. notes 76-78, p. 77.

Bettelheim dans sa *Psychanalyse des contes de fée* évoque la « pantoufle de verre » du conte de Perrault :

> Pour que l'épreuve soit convaincante (essayer le soulier), il doit s'agir d'un soulier qui ne s'étire pas, sinon il pourrait convenir à d'autres jeunes filles, les demi-sœurs, par exemple. Ce n'est sans doute pas par hasard que Perrault a choisi des pantoufles de verre… Un petit réceptacle où une partie du corps peut se glisser et être tenue serrée peut être considéré comme le symbole du vagin. Et s'il est fait d'une matière fragile qui peut se briser si on la force, on pense aussitôt à l'hymen ; et un objet qui se perd facilement à la fin d'un bal […] peut passer pour une image assez juste de la virginité.[68]

Le soulier apparaît comme un objet du rituel nuptial selon Arnold Van Gennep[69] : les souliers de la mariée étaient offerts par le mari au moment des noces. Ce dernier les gardait chez lui jusqu'au matin des noces où il chaussait alors son épouse. Cet acte symbolise la consommation conjugale, l'acte sexuel et par là même la fécondité[70]. Ainsi, Lagarce réécrit le conte de Cendrillon à travers le personnage de L'Aînée qui ne trouve pas chaussure à son pied et qui tente de s'émanciper de la coutume villageoise pour se construire un destin individuel en refusant de se soumettre aux dictats des parents de ses élèves et en jouant à l'amour adultère :

> Tous les deux ou trois mois, on se recroisera par hasard à *La Grande Brasserie du Commerce et des Voyageurs*, on triche un peu, on fera mine de ne s'être jamais vus et on recommencera l'amour, appelons ça comme ça, on recommencera l'amour à l'étage, sans se dire un mot. (*JMM*, p. 243)

Néanmoins, L'Aînée n'est pas dupe de cet amour au rabais qui lui a donné l'illusion d'une liberté. Dès le retour du frère, tout s'effondre. Renonçant à ces relations éphémères, elle réintègre la maison familiale. L'Aînée deviendra « une femme qui aide », expression que nous empruntons à Yvonne Verdier qui souligne la double compétence de la femme-qui-aide : elle lave et habille de la même manière les morts et les nouveau-nés s'inscrivant dans le cycle qui, en passant par l'au-delà, unit la mort à la vie ; L'Aînée est cette passeuse qui accompagne le jeune frère de la vie à la mort :

---

[68] Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Robert Laffont éd., Paris, 1976, p. 385.
[69] Arnold Van Gennep évoque les vols rituels des souliers, *Les rites de passage*, *op. cit.*, pp. 142-143.
[70] Pour la chaussure, comme symbole de la féminité et du vagin dont le mari prend possession, on pense à Rabelais, *Pantagruel*, Guy Demerson, Michel Renaud (éd.), Paris, Points, 1996 [1532], p. 320 : « Pleurerai-je ? disait-il. Oui, car pourquoi ? Ma tant bonne femme est morte, qui était la plus ceci, la plus cela qui fût au monde. Jamais je ne la verrai, jamais je n'en recouvrerai une telle : ce m'est une perte inestimable. O mon Dieu que t'avais-je fait pour ainsi me punir ? Que n'envoyas-tu la mort à moi premier qu'à elle ? car vivre sans elle ne m'est que languir. Ha ! Badebec, ma mignonne, m'amie — mon petit con (toutefois elle en avait bien trois arpents et deux sexterées), ma tendrette, ma braguette, ma savate, ma pantoufle, jamais je ne te verrai. »

> Désormais, depuis qu'il est là, *le jeune frère*, j'ai dû penser ça, depuis qu'il est revenu et le temps qu'il vivra et le temps que nous devrons attendre,
> désormais je ne me soucierai plus de personne d'autre que lui, je ne chercherai rien de plus dans ma vie, je crois.
> Nous allons le soigner, nous allons prendre soin de lui et nous relayer à son lit, le prendre en charge et ne jamais plus l'abandonner,
>
> être à chaque heure, le jour et la nuit,
> être à chaque heure, à quelques pas à peine, toujours, et surveiller la vie et la mort, le combat qui se mène.
> Je n'aurai rien d'autre. (*JMM*, p. 263)

Personnage liminaire, ni-fille, ni femme, elle est celle qui restera vieille fille[71], condition banale des femmes qui ont choisi le métier d'institutrice à cette époque. Jean-Claude Bologne, dans son *Histoire du célibat et des célibataires*, évoque ces professions traditionnellement vouées au célibat : le marin (l'on pense au jeune frère avec son sac de marin évoqué à de nombreuses reprises, pas moins de vingt-trois occurrences du mot), le soldat, les artistes et les instituteurs hussards noirs de la République et surtout les institutrices, « ces "M'oiselles" dont on entendait sonner la majuscule[72] ». Comme l'assure Léon Frapié dans son roman *L'Institutrice de province*, « Loyalement, à cause des difficultés de sa profession, l'institutrice ne doit pas se marier : elle a besoin de toutes ces séductions pour conquérir le village où on l'envoie[73] ». À sa manière, Lagarce fait (re)vivre cette figure :

> L'Aînée. – Moi, comment est-ce que tu as dit, le chiffre, trente bonnes années, la limite d'âge, […]
> Je resterai définitivement là, à garder mon rang, me soucier de ces deux-là, les deux plus vieilles et moi les rejoignant,

[71] Sur cet état de femme particulier, nous renvoyons à Jeanne Bem, « La vieille fille et son histoire, chez Flaubert et Maupassant » dans Yvan Leclerc dir., *Flaubert, Le Poittevin, Maupassant : Une Affaire de famille littéraire*, Publications de l'Université de Rouen, pp. 181-195 et aux nombreuses études ethnocritiques de Marie Scarpa consacrées à Félicité (Flaubert, *Un cœur simple*), à La Teuse (Zola, La Faute de l'abbé Mouret) dans son article « Le personnage liminaire » où elle présente des références bibliographiques sur la vieille ville dans la littérature du XIX^{ème} siècle. Retenons pour le XX^{ème} siècle, Claude Dauphin, « Histoire d'un stéréotype, la vieille fille », *Madame ou Mademoiselle ? Itinéraires de la solitude féminine 18^{e}-20^{e} siècle*, Arlette Farge et Christiane Klapisch-Zuber (éd.), Arthaud-Montalba, 1984, pp. 207-231 et dans le même ouvrage, Véronique Nahoum, « La femme seule et la vieille fille, deux personnages, deux auteurs, Michelet, Balzac », pp. 265-271. Michelle Perrot, « En marge : célibataires et solitaires », dans *Histoire de la vie privée, IV, De la Révolution à la Grande guerre*, Paris, Le Seuil, 1999 (1ère éd. 1987), pp. 265-278 et Jean-Claude Bologne, « Le spectre de la vieille fille » dans *Histoire du célibat et des célibataires*, Fayard, 2004, pp. 249-259.

[72] Jean-Claude Bologne, *Histoire du célibat et des célibataires*, p. 10. « Avec l'instruction obligatoire, la IIIe République a découvert qu'elle avait grand besoin de ses vieilles filles. Si les instituteurs étaient les "hussards noirs de la République", les institutrices pouvaient par ce biais répondre au mâle devoir de protéger ou d'étendre le territoire national par le plus féminin et non moins important devoir patriotique : protéger et défendre la culture française. L'exception, par ailleurs, se justifie de la même manière que pour les sœurs dévouées du siècle précédent : à s'occuper ainsi des jeunes enfants, ne laissait-elle pas s'épanouir la tendresse maternelle que le célibat aurait desséchée ? » p. 307.

[73] Cité par Jean-Claude Bologne, *ibid.*, p. 308.

> aurons nos vies toutes les trois, ensemble,
> passerai, j'imagine,
> passerai sans jamais pouvoir l'empêcher, passerai en douce, en douce oui, du groupe des filles à celui des vieilles, non, je ne sais pas
> – ils doivent bien nous appeler d'une manière ou d'une autre, les autres, *les gens*, doivent bien nous nommer – je deviendrai vieille, doucement, sans révolte, apaisée, je voudrais cela,
>
> et j'irai continuer mes leçons, *mademoiselle l'institutrice*, me garderai de la vie, des choses qu'on croit, les choses qu'on se promet. (*JMM*, p. 268)

Les deux expressions en italique signalent la polyphonie du texte qui intègre la voix des villageois et montrent comment, tout en vivant à l'écart, L'Aînée a dû respecter les règles de ces paysans qui la « méprisent et [la] saluent » et « marcher exactement comme ils veulent qu'[elle] marche », avec « [s]on pas serré de garce respectable » (*JMM*, p. 242). À travers cette dénomination, Lagarce renoue avec le sens étymologique du mot correspondant au féminin de garçon et désignant une (jeune) fille, une adolescente mais aussi une compagne (hors mariage) et une femme de mauvaise vie car l'auteur aime à jouer avec la polysémie du mot[74]. Il joue aussi sur l'oxymore « garce respectable » et signale l'incorporation des règles villageoises, par l'institutrice qui marche au pas, ou plutôt l'habitus associé à sa fonction sociale.

Ainsi, L'Aînée est passée, « en douce » et « doucement », devenue femme mais sans être mariée, ce qui à l'époque de Lagarce pouvait se concevoir, et sans connaître la maternité ; le choix du célibat pouvait être une prise de position contre le modèle social dominant, celui de la bourgeoisie capitaliste[75]. Cependant, dans la société rurale du XX^{ème} siècle, dans la province de l'auteur, obsédée par les alliances, on voit d'un mauvais œil les filles qui échappent à la circulation contrôlée de ce bien symbolique qui contribue à la perpétuation de la lignée et à l'accroissement de la propriété. La vieille fille se met à l'écart de l'économie des échanges matrimoniaux. Lorsque L'Aînée évoque l'âge où elle aura remplacé La Mère, présentée comme une statue de Vesta, et sera devenue gardienne du foyer :

> [L]orsque ce sera fini, plus tard encore – *à l'âge que j'ai* – de nombreuses années plus tard, si le désir devait soudainement me reprendre, si la volonté de

[74] https://www.cnrtl.fr/definition/Garce. On pourrait peut-être imaginer un jeu de l'auteur avec son patronyme « Lagarce », curieux héritage de nom de famille laissé par le père à son fils et qui peut faire partie des patronymes difficiles à porter pour un garçon. À l'origine de ce patronyme, peut-être y a-t-il un matronyme, constitué à partir d'un sobriquet ? Dernière remarque digressive : Lagarce est un nom répandu dans les communautés villageoises et protestantes de la région natale de l'auteur.
[75] Sur cette question, voir Jean-Claude Bologne, « Le nouveau célibataire », *op. cit.*, pp. 297-398.

> l'amour, la volonté d'aimer et d'être aimée me traversait, le désir que quelqu'un vienne à son tour, enfin, et m'emporte
> – *je l'aurai bien mérité, non, tu ne crois pas ?* – […]. (*JMM*, pp. 266-267)

elle exprime des regrets hypothétiques de n'avoir pas été aimée et emportée au moment où c'était encore possible par quelqu'un « qui commettra un crime si grand de venir si tard » (*JMM*, p. 268). L'italique souligne un commentaire de révolte qui retombe sur sa sœur.

Ainsi, les trois jeunes filles restent à jamais figées dans la phase liminaire :

> Défaut de cohésion du groupe d'origine, déficit d'initiation, dérèglement du scénario de passage, absence d'avenir communautaire : tout se passe comme si, et nous le suggérions déjà pour les espaces, la marge étendait ses traits et devenait permanente[76].

Elles sont respectivement non initiée, mal initiée et sur-initiée[77] car privées des apprentissages transmis par un frère absent, un père mort, une mère enterrée vivante. Non initiée car La Plus Jeune a vécu oubliée de tous, mal initiée car La Seconde malgré son désir du frère ne connaîtra pas l'amour et sur-initiée car L'Aînée est la seule qui, tout en connaissant le destin des femmes de la maison, achève son initiation à la différenciation sexuelle, sera intégrée dans la société villageoise, même si elle est condamnée à l'amour clandestin, et fait office de passeuse sur le seuil où elle accueille *le jeune frère* :

> Lorsque tout sera terminé, je serai vide.
> Je serai sans force, j'aurai perdu et je n'aurai plus aucun désir, aucun souhait, la simple bonne idée d'aller sur la grand-route, de partir en ville chercher un homme et revenir le lendemain,
> je crois bien que cela me passera, je n'y penserai
> même pas,
> et lorsqu'il mourra, *le jeune frère*, lorsqu'il sera mort,
> je serai en deuil, j'imagine cela, toutes nous aurons perdu, nous n'aurons plus rien, je serai devenu grise et noire, *en deuil*, oui, exactement cela, *en deuil*,
> j'aurai perdu tout désir – *c'est ça que je te raconte* – j'aurai perdu tout désir et tout désir même d'avoir le début d'un désir. J'en aurai fini.

[76] Marie Scarpa, « Koltès ou le théâtre de la virginité perdue », *op. cit.*, p. 676.
[77] Nous empruntons ces trois catégories à Marie Scarpa dans son analyse du personnage liminaire, chez Zola notamment, catégories que Claude Lévi-Strauss a utilisées pour évoquer les enfants, les femmes, les esclaves dans les rites associés à Noël. Voir *infra* note 80, p. 172.

Ces trois dernières expressions en italique résument les liens profonds qui relient le jeune frère, la mort et l'histoire de ces femmes « *en deuil* » que la pièce raconte. Au fil du texte, ce sont les rites de deuil qui sont abordés par ces femmes, chacune à sa manière porte le *deuil* du frère. On peut donc dire que L'Aînée s'installe, et sa famille avec elle, au cœur du rite de passage qu'implique le deuil. Van Gennep rappelle cette situation de marge :

> Pendant le deuil, les vivants et le mort constituent une société spéciale, située entre le monde des vivants d'une part et le monde des morts de l'autre, et dont les vivants sortent plus ou moins vite selon qu'ils étaient plus étroitement apparentés au mort[78].

Or, La Mère et L'Aînée, et les autres femmes à leur suite, refusent les rites de réintégration à la vie sociale, prolongeant cette période de marge dans les rites funéraires marquée « matériellement par le séjour plus ou moins long du cadavre ou du cercueil dans la chambre mortuaire (veillée), le vestibule de la maison[79] ». Dans notre pièce, la marque est immatérielle et symbolique mais elle témoigne des liens privilégiés que ces femmes ont avec la mort, car comme l'a souligné Claude Lévi-Strauss, en parlant de certains groupes marginalisés par la société, comme les enfants, les adolescents, les esclaves et les étrangers :

> […] qui peut personnifier les morts, dans une société de vivants, sinon tous ceux qui, d'une façon ou de l'autre, sont incomplètement incorporés au groupe, c'est-à-dire participent de cette *altérité* qui est la marque même du suprême dualisme : celui des morts et des vivants[80] ?

L'écriture oblique revêt donc à certains endroits une fonction métaphorique qui se nourrit à la fois de son altérité typographique mais aussi d'une de ses valeurs essentielles qui consiste à isoler dans le texte ce qui est *autre*. Dans *J'étais dans ma maison…*, elle marque la singularité des destinées inachevées, celles des femmes et de leurs passages d'un statut à l'autre et de la filiation à l'alliance, passage impossible par absence de l'élément masculin[81] présent dans leur souvenir, dans leur parole et îlot se

[78] Arnold Van Gennep, *Les rites de passage, op. cit.,* p. 152.
[79] *Ibid.*, p. 152.
[80] Claude Lévi-Strauss, « Le Père-Noël supplicié », *Temps modernes*, n° 77, 1952, p. 1588. Dans cet article, il parle des enfants ; en étudiant leur rôle et leur statut à Noël, il montre que les enfants sont symboliquement et simultanément des non initiés, des mal initiés et des sur-initiés.
[81] Même si l'homme, Père ou Fils ou Frère, n'est pas le seul initiateur, il est totalement absent dans cette « pièce de femmes » et nous verrons qu'il est défaillant pour cette initiation dans les autres pièces.

détachant sur la page. L'italique n'est pas le seul « relief typographique[82] » utilisé par Lagarce dans son écriture théâtrale, la mise en page avec abondance des blancs typographiques, une ponctuation de l'entre-deux (guillemets, tirets doubles et parenthèses) contribuent à l'élaboration d'un texte graphiquement différencié dont l'hétérogénéité figure une esthétique novatrice de l'œuvre théâtrale.

[82] Agnès Fontvieille, « Les reliefs typographiques dans *Nadja* : Sur quelques emplois de l'italique », dans Sylviane Coyault, *L'histoire et la géographie dans le récit poétique*, CRLMC, pp. 257-267, 1997. ffhal02004383f

CHAPITRE II :
« UNE PONCTUATION DE L'ENTRE-DEUX[1] »

Si l'italique est la marque d'une altérité sur la page, nous faisons l'hypothèse que la ponctuation intempestive utilisée par Lagarce dans un texte théâtral destiné a priori plus à la lecture qu'à la représentation, est signe d'une écriture ensauvagée, par la transcription sur la page de la trajectoire des personnages qui connaissent à l'instar de Louis un destin entre parenthèses, entre tirets, signes qui expriment leur situation entre la vie et la mort. En effet, le mot « intempestif » qui paraît évident lorsqu'on aborde Lagarce, sa maison d'édition et son œuvre, mérite quelques éclaircissements pour en dégager l'opportunité, en ce qui concerne son application à son écriture. François Berreur, dans un entretien en explique l'origine :

> Solitaires intempestifs, cette expression prise dans *Par les villages* de Peter Handke[2], c'est d'abord le titre d'un collage de textes réalisé en 1992 par Jean-Luc Lagarce. Ce collage écrit en 1987 portait le titre initial *1957-1987*, avec pour sous-titre *Et comble d'injustice, les jeunes gens d'aujourd'hui sont plus beaux que nous ne l'étions*. Six créations et six ans plus tard, (avoir trente ans est un lointain souvenir, Jean-Luc Lagarce est né en 1957), ce spectacle voit enfin le jour et prend le titre de *Solitaires intempestifs* : nous n'étions peut-être pas aussi désespérés que nous voulions bien le croire. Personnellement j'aime ce paradoxe lié à l'injonction de Peter Handke, ne pas être ce que nous sommes[3].

Mais le « Jeudi 9 janvier 1986 / Aoste, (Italie). 20 h 20 », Lagarce écrivait déjà dans son journal : « Étrange mélancolie, oui. Pas de désespoir intempestif incontrôlé, non,

[1] Expression rappelant le titre du colloque, organisé à l'Université de Metz, le vendredi 26 janvier 2018, *L'écriture « entre deux mondes » de Marie Darrieussecq*, titre inspiré par la définition du travail de l'écrivain donnée par Marie Darrieussecq dans *Naissance des fantômes*, Paris, Gallimard, collection « Folio », 1998 : « Écrire, c'est être entre deux mondes, là où rien n'est certain mais où tout est possible, où circulent les fluides, les sensations », quatrième de couverture.

[2] Peter Handke, *Par les villages*, [Über die Dörfer], trad. de l'allemand (Autriche) par Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, Gallimard, collection « Le Manteau d'Arlequin – Théâtre français et du monde entier », 1983, p. 33 : « [...] dans vos crises de désespoir vous avez peut-être constaté que vous n'êtes pas du tout désespérés. Désespérés, vous seriez déjà morts. On ne peut pas renoncer ; ne jouez donc pas les solitaires intempestifs : car si vous continuez à avoir de l'inclination pour vous-mêmes, ne voyez-vous pas dans l'abandon où vous êtes une lueur des dieux ? »

[3] Propos recueillis par Jean-Pierre Siméon, « Un solitaire intempestif », *Humanité*, Lundi 23 Avril 2001.

seulement mélancolique, solitaire. / (Bientôt vingt-neuf ans)[4]. » À l'évidence, Lagarce joue avec les mots d'un auteur qu'il apprécie tout particulièrement et d'un texte, *Par les villages*, qu'il trouve « beau (!) », « qui résonne très bien dans [sa] tête[5] » et dont il a vu trois mises en scène. Ainsi, le personnage lagarcien est caractérisé par cette humeur de « désespoir intempestif », qui évite les manifestations extérieures tapageuses qui dérangent par leur caractère inconvenant et contre lesquelles l'auteur a toujours lutté. On peut redonner aussi au mot son sens étymologique et montrer que l'œuvre lagarcienne se produit à contretemps et s'inscrit hors des sentiers battus par ses contemporains ; d'où cette incompréhension initiale et la réception post-mortem de celle-ci. De la même manière, on pourrait parler d'écriture intempestive pour cette œuvre qui joue sur l'hybridité générique, entre l'oralité de la représentation et les codes littératiens[6], qui concernent, pour notre propos, les signes de ponctuation.

À l'hétérogénéité constitutive de l'œuvre lagarcienne, contribue également ce que Karine Germoni et Cécile Narjoux ont appelé « une ponctuation de l'entre-deux », pour désigner la parenthèse. Non pas pour établir des statistiques précises sur l'utilisation de la ponctuation particulière chez Lagarce mais plutôt pour confirmer notre impression à la première lecture d'une « règle » scripturale pour chacune des œuvres retenues pour le corpus, nous avons procédé à un recensement des signes scripturaux utilisés par l'auteur, en y associant l'italique qui constitue par son utilisation massive un choix stylistique étonnant dans des textes théâtraux.

À cet égard, indépendamment de la longueur des pièces qui place à part *Le Pays lointain*, *J'étais dans ma maison…* se distingue comme nous l'avons étudié précédemment par le choix régulier de l'italique, *Juste la fin du monde* privilégie les guillemets et les tirets doubles. *Le Pays lointain* fait apparaître les points de suspension encadrés ou non par les parenthèses, tout en confirmant l'utilisation des tirets doubles, caractéristiques des *Règles du savoir-vivre…* et révélateurs de l'écriture d'expansion pour ces deux œuvres.

[4] *Journal I*, p. 186.
[5] *Journal II*, p. 164. Les deux autres mises en scène de la pièce, *Par les villages*, sont évoquées dans *Journal I*, p. 88 et p 428. Lagarce mentionne sa découverte des œuvres de Peter Handke très tôt ; ce dernier est nommé, cité, commenté une dizaine de fois de 1977 à 1995.
[6] Nous poursuivrons l'analyse de cette écriture intempestive dans notre troisième partie.

	Tirets	Parenthèses	Guillemets	Points de suspension	Italique
RSV	25	9	25	8 1 (…)	1 citation 5 didascalies
JMM	34	20	12	8 12 (…)	114
JFM	50	35	44	5	0 8 didascalies
PL	130	23 6 didascalies	29	62 72 (…)	108 20 didascalies

Comme cela a été mentionné précédemment, nous n'avons pas procédé à une analyse stylistique particulière pour *Les Règles du savoir-vivre…*, dans la mesure où Lagarce a pillé l'œuvre de La Baronne Staffe ; d'ailleurs le tableau comparatif montre que cette œuvre ne manifeste pas de ponctuation saillante comme les œuvres plus personnelles et se trouve à l'opposé de la dernière pièce de Lagarce, œuvre où prolifèrent toutes les marques caractéristiques de l'écriture lagarcienne.

En ce qui concerne les spécificités théâtrales, il est clair que Lagarce déroge à l'écriture didascalique[7] qui envahit la scène contemporaine depuis le théâtre de Marguerite Duras ou de Beckett, pratiquement absente de *J'étais dans ma maison…*, des *Règles du savoir-vivre…* et de *Juste la fin du monde* tandis que *Le Pays lointain* s'autorise quelques indications, le plus souvent avant les séparations entre les soixante-treize fragments[8] textuels qui constituent la pièce. Peut-être en cela se place-t-il du côté des auteurs metteurs en scène classiques comme Molière ou des œuvres du répertoire qu'il a choisi de mettre en scène comme celles de Marivaux.

[7] Sur cette notion, on peut également se reporter à Marie Bernanoce « La didactique du texte de théâtre : comment penser la relation entre écriture et oralité ? La notion de voix didascalique », dans Philippe Clermont et Anne Schneider (sous la dir. de), *Écoute mon papyrus, Littérature, oral et oralité*, Strasbourg, SCEREN, CRDP d'Alsace, 2006, p. 225-240 et au glossaire de l'ouvrage de Marie Bernanoce : *A la découverte de cent et une pièces*, Répertoire critique du théâtre contemporain pour la jeunesse, Montreuil, Éditions Théâtrales/SCEREN, 2006, p. 497 à 511.

[8] On retrouvera la structure tabulaire de la pièce en Annexe III, pp. 411-412.

1. Les guillemets dans *Juste la fin du monde*

« Antoine. – Rien jamais ici ne se dit facilement. » (*JFM*, p. 273)

Dans ce protocole des retrouvailles qui rassemble « la grande famille tragique », les personnages de Lagarce au cœur du conflit s'expriment dans une langue commune mais littéraire, mimétique mais stylisée où l'écrivain fait « juste mine de » (*JFM*, p. 247) pour reprendre les mots de Louis, à la scène 10 de la première partie. En effet, si Lagarce reprend la structure canonique du « bel animal » aristotélicien[9] – prologue, première partie, intermède, deuxième partie, épilogue –, s'il garde la nécessité de raconter la violence qui est réservée dans la tragédie au hors-scène, il est évident qu'il a infléchi ce théâtre de la parole en utilisant une ponctuation qui définit ses personnages dans leur existence théâtrale. Ainsi en est-il de son utilisation des guillemets. Introducteurs de discours direct, ils sont rares en régime théâtral sauf dans un discours rapporté par le personnage. En revanche, signes pragmatiques, ils sont comme une mise en garde que l'auteur adresse au lecteur sur sa propre écriture, signes d'autant plus intéressants qu'ils posent la question de leur transcription à l'oral de la représentation. Comment le spectateur peut-il les recevoir alors ? Grâce aux guillemets, « se superpose au texte un autre discours, un métadiscours qui a pour objet […] la relation du scripteur à son texte. Aussi les guillemets peuvent-ils être révélateurs des rapports de l'écrivain à la langue et à ce qu'elle véhicule, donc de son idéologie[10]. »

Comme l'italique, les guillemets, signes graphiques par excellence, ont des usages codifiés[11] pour encadrer des noms de lieu par exemple : « "Hôtel d'Angleterre, Neuchâtel, Suisse" ou un autre, "Hôtel du Roi de Sicile" » (*JFM*, p. 246), des paroles rapportées au style direct[12] : « Antoine me dit : "Ta gueule,

[9] Expression empruntée à Jean-Pierre Sarrazac, préface à l'édition de *Juste la fin du monde*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, collection « Classiques contemporains », 2016, p. 13. Un article du *Lexique du drame moderne et contemporain* est consacré à la mort du « bel animal » tragique, *op. cit.*, pp. 30-33.
[10] Catherine Vigneau, Rouayrenc, « Les guillemets ou l'énonciation non-verbale chez L-F Céline et H. Poulaille », dans *L'Information Grammaticale*, n° 20, 1984, p. 11.
[11] Julien Rault a proposé pour *Juste la fin du monde*, une analyse des « mots habités » dans : *Jean-Luc Lagarce. Derniers remords avant l'oubli. Juste la fin du monde*, Contributions de Geneviève Jolly et Julien Rault, Paris, Atlande, collection « Clefs Concours », Lettres, 2011.
[12] Usage habituel dans le roman mais ponctuel au théâtre. Par exemple, *J'étais dans ma maison…* comporte deux exemples : « – "Comme je suis, comme j'ai toujours été..." – » (*JMM*, p. 230) ; « "Qui n'a pas quitté son pays à trente ans ne le quittera plus jamais..." » (*JMM*, p. 267)

Suzanne.” » (*JFM*, p. 234) ; des citations ou proverbes : « “Elle avait eu comme une autre son histoire d’amour[13]...” » (*JMM*, p. 245), qui font figure d’idiolecte littéraire ; « “Je vais bien et j’espère qu’il en est de même pour vous.” » (*JFM*, p. 220), formule de politesse toute faite que l’on peut trouver sur une carte postale quelconque. L’on note déjà la transgression des règles qui délimitent les frontières entre discours direct et discours indirect : « elle répond que “tu as fait et toujours fait ce que tu avais à faire” » (*JFM*, p. 221) ; « – on disait qu’on “partait en vacances”, on klaxonnait, et le soir, en rentrant, on disait que tout compte fait, on était mieux à la maison, des âneries – » (*JFM*, pp. 227-228). Cependant, le plus souvent, les guillemets relèvent d’une esthétique particulière, notamment dans *Juste la fin du monde* où ils définissent la « parole empruntée » des personnages, la « parole tenue à distance[14] ». Jacqueline Authier-Revuz a mis en évidence cette fonction majeure des guillemets et des italiques : l’énonciateur signale la non-coïncidence du mot avec ce qu’il signifie et commente les mots qu’il utilise.

Ainsi, le guillemetage par les personnages est, dans certaines situations, un moyen pour eux de prendre leurs distances[15] par rapport aux propos des énonciateurs qu’ils mettent en scène. C’est un cas de polyphonie dans lequel le locuteur prend en charge le discours d’un énonciateur sans y adhérer, comme l’entend Ducrot, qui a appliqué le dialogisme bakhtinien à un rang inférieur du texte, celui de l’énoncé ; d’autant plus que pour qu’il y ait énonciateur, il n’y a même pas besoin d’une prise de parole par un individu précis, il suffit qu’il y ait production d’un point de vue. La prise de distance peut s’expliquer par la volonté du locuteur de montrer clairement que les termes encadrés ne sont pas de lui. Par exemple, Louis reprend les paroles de Catherine : « Et là, pour ce petit garçon, comment est-ce que vous avez dit ? “L’héritier mâle” ? »(*JFM*, p. 218). La Mère rapporte, dans son récit du rituel dominical, les paroles du père : « notre voiture était longue, plutôt allongée, / “aérodynamique”, et noire, / parce que noir, il disait cela, ses idées, / noir cela serait plus “chic”, son mot » (*JFM*, p. 227). Si le deuxième est clairement autonymique, par la glose qui le suit, le premier nécessite à l’oral un coup de glotte ou un geste pour signifier l’emprunt

[13] Référence flaubertienne commentée dans notre troisième partie.
[14] Jacqueline Authier-Revuz, « Hétérogénéité(s) énonciative(s) », *op. cit.*, p. 102.
[15] Nina Catach évoque également cette fonction dans *La Ponctuation*, Paris, P.U.F., 1996, pp.78-79 : les guillemets « permettent au scripteur de prendre ses distances à l’intérieur de la phrase avec n’importe quelle portion de texte non assumée par le locuteur. »

au technolecte masculin. Catherine reprend les paroles de Louis puis les reformule en gardant une distance[16] par les guillemets qui ne sont plus nécessaires en discours indirect : « Je n'y songeais pas, je n'y songeais plus, ce n'était pas important. Pourquoi dites-vous ça : "il a dû vous prévenir contre moi", qu'il a dû "me prévenir contre vous", c'est une drôle d'idée. » (*JFM*, p. 231), puis les reprend à son compte : « Vous voici, à votre tour, comment est-ce que vous avez dit ? "prévenu contre moi" » (*JFM*, p. 233). Antoine affronte Louis sur le terrain des mots de celui-ci : « Comment est-ce que tu as dit ? Une "recommandation" que tu t'es faite ? » (*JFM*, p. 251), voire attaque sur tous les fronts :

> Ce que tu veux, ce que tu voulais,
> tu m'as vu et tu ne sais pas comment m'attraper,
> « comment me prendre »
> – vous dites toujours ça, « on ne sait pas comment le prendre »
> et aussi, je vous entends, « il faut savoir le prendre »,
> comme on le dit d'un homme
> méchant et brutal – […]. (*JFM*, p. 252)

La non prise en charge des expressions à l'attribution flottante – « vous » ? « on » ? – a aussi pour cause le désir d'indiquer qu'il ne partage pas le point de vue du locuteur premier : « tu ». Les segments guillemetés s'apparentent à un objet montré à son interlocuteur, tenu à distance au sens où l'on tient à bout de bras un objet que l'on regarde et que l'on montre. Un peu comme Louis lorsqu'il évoque une photographie imaginaire et les réactions posthumes de ces/ses « proches » qui le méconnaissent :

> Il m'arrivait aussi parfois,
> « les derniers temps »,
> de me sourire à moi-même comme pour une photographie à venir.
> Vos doigts se la repassent en prenant garde de ne pas la salir ou d'y laisser de coupables empreintes. « Il était exactement ainsi » et c'est tellement faux,
> si vous réfléchissiez un instant vous pourriez l'admettre, c'était tellement faux, je faisais juste mine de. (*JFM*, p. 246)

L'énonciateur se sert donc des guillemets pour isoler un terme du reste de la phrase et indiquer de cette façon au lecteur une variation et une mise à distance ironique ; ainsi

[16] Ce que Jacqueline Authier-Revuz appelle la modalisation en discours second autonymique ; cf. « Repères dans le champ du discours rapporté », dans *L'Information Grammaticale*, n° 55, 1992, pp. 38-42.

Suzanne prépare la caractérisation de Louis, qui sera ensuite commentée par La Mère[17] :

> Ou, plus habilement
> je pense que tu es un homme habile, un homme qu'on pourrait qualifier d'habile, un homme « plein d'une certaine habileté » –
> ou plus habilement encore, tu as dû parfois regretter de ne pouvoir nous faire sentir ce besoin de nous
> et nous obliger, de nous-mêmes, à nous inquiéter de toi. (*JFM*, p. 219)

Elle est constamment en train de chercher le mot juste comme Catherine ou Antoine dans un face à face avec Louis, l'écrivain, et finit par se citer elle-même :

> Parfois, tu nous 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. » (*JFM*, p. 219)

Ses répliques sont minées par l'auto-correction et l'autodérision : « il y a plus de confort qu'il n'y en a ici-bas, non, pas "ici-bas", ne te moque pas de moi, qu'il n'y en a ici. » (*JFM*, p. 224). Avec cet exemple, on comprend que le guillemetage a partie liée avec l'utilisation des clichés qui inscrit la langue des personnages dans celle de tout le monde, dans une polyphonie qui touche directement et visuellement le lecteur par le décrochage alors que le spectateur n'aura que l'intonation ou une mise en scène gestuelle voulue par le metteur en scène. Les personnages utilisent ainsi des expressions « prêtes-à-parler[18] », pour reprendre la belle formule de Julie Sermon :

> Toujours été ainsi, je ne sais pas,
> plusieurs années, belles et longues années,
> tous les dimanches comme une tradition,
> pas de vacances, non, mais tous les dimanches,
> qu'il neige, qu'il vente,
> il disait les choses comme ça, des phrases pour chaque situation de l'existence,
> « qu'il pleuve, qu'il neige, qu'il vente »,
> tous les dimanches, on allait se promener. (*JFM*, p. 227)

[17] « Tu répondras à peine deux ou trois mots / et tu resteras calme comme tu appris à l'être par toi-même / – ce n'est pas moi ou ton père, / ton père encore moins, / ce n'est pas nous qui t'avons appris cette façon si habile et détestable d'être paisible en toutes circonstances, je ne m'en souviens pas / ou je ne suis pas responsable – […] », p. 236.

[18] Julie Sermon, « L'entre-deux lagarcien : le personnage en état d'incertitude », *Problématiques d'une œuvre*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007, vol. I, p. 64.

Ils utilisent des phrases stéréotypées qui montrent, comme les proverbes, l'appartenance de ces expressions à « un patrimoine verbal issu d'une tradition ancestrale, attachée tant à l'oralité qu'aux origines du langage et à la culture populaire[19]». Dominique Maingueneau précise ces figures de l'emprunt qui indiquent la présence dans l'énoncé d'un locuteur, d'un terme ou d'un groupe de mots ne lui appartenant pas, où « l'énonciateur représente un discours autre dans son propre discours[20] ». La présence de l'autre est alors matérialisée par un fragment guillemeté précédé ou suivi de mots indiquant que le terme encadré est un emprunt.

Les figures de l'emprunt sont très fréquentes dans *Juste la fin du monde* pour deux raisons. Premièrement, le personnage recourt souvent à des clichés pour étayer son discours en empruntant au « on-dit », au « chœur social » aux mots « déjà habités[21] » par d'autres :

> Louis. – Cela joint l'utile à l'agréable.
> Antoine. – C'est cela, voilà, exactement,
> comment est-ce qu'on dit ?
> « d'une pierre deux coups ». (*JFM*, p. 265)

Le personnage utilise des proverbes ou des maximes conventionnelles qui par effet boule de neige en entraîne d'autres. À la suite de Laurent Perrin, nous parlerons d'expressions idiomatiques :

> la notion d'expression idiomatique renvoie à l'ensemble des idiotismes d'une langue, à l'ensemble des locutions perçues comme figées par les usages de cette langue, et dont la signification tient à une mémorisation préalable, analogue à celle de n'importe quelle unité lexicale[22].

Ces expressions idiomatiques sont à relier à la culture et à la langue de l'œuvre lagarcienne, qui nous permettent d'approcher une poétique culturelle de la langue littéraire, en essayant de cerner du point de vue de l'ethnocritique les contours d'une « narratologie génétique[23] » : ces idiomatismes permettent à l'auteur de remotiver leur

[19] Laurent Perrin, « L'énonciation des proverbes », dans Jean-Claude Anscombre et alii (dir.), *La Parole exemplaire. Introduction à une étude linguistique des proverbes*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 53.
[20] Dominique Maingueneau, *Analyser les textes de communication*, Paris, Nathan Université, 2002, p. 137.
[21] Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique*, *op. cit.*, p. 125.
[22] Laurent Perrin, *Citation, lexicalisation et interprétation des expressions idiomatiques*, 2000, p. 1, http://syled.univ-paris3.fr/colloques/autonymie-2000/theme5/perrinl.pdf
[23] Jean-Marie Privat, « Parler d'abondance. Logogénèse de la littérature », *op. cit.*, p. 79.

signifiance dans une logogenèse littéraire[24]. Certaines expressions confinent à des tics de langage, comme pour Antoine, « à l'ordinaire » (*JFM*, p. 255), (*JFM*, p. 275), mais montrent que la situation provoquée par le retour intempestif de Louis est tout sauf ordinaire. Pour Louis, c'est une expression caractéristique du vocabulaire lagarcien : « […] que tout le monde après s'être fait une certaine idée de moi, / un jour ou l'autre ne m'aime plus, ne m'aima plus / et qu'on ne m'aime plus / (ce que je veux dire) / "au bout du compte[25]" » (*JFM*, p. 230) ; expression reprise une première fois par Antoine (*JFM*, p. 260), puis une deuxième fois non guillemetée (*JFM*, p. 276). Deuxièmement, ce qui est intéressant dans ce jeu avec le discours autre, c'est que les personnages jouent avec les mots de la tribu, ici au sens restreint du cercle familial et même du trio fraternel soudé par ce réservoir commun :

> Louis. – Toujours comme ça, toi, Suzanne ?
> Suzanne. – Moi ?
> Louis. – Oui. « Comme ça. » Donnant « ton avis » ?
> Suzanne. – Non, à vrai dire, de moins en moins.
> Aujourd'hui, un peu, mais presque plus.
> Dernière salve en ton honneur, juste pour te donner des regrets.
> Oui ? Pardon ?
> Louis. – Quoi ?
> Suzanne. – En général, à l'ordinaire, Antoine, à ce moment-là,
> Antoine me dit :
> « Ta gueule, Suzanne. »
> Louis. – Excuse-moi, je ne savais pas. « Ta gueule, Suzanne. » (*JFM*, p. 234)

Antoine confirme cette complicité familiale dans la reprise de l'expression vulgaire « Ta gueule, Suzanne ! » qui déclenche le contentement de sa cadette : « *Elle rit, là, toute seule.* » ; « comme ça » (*JFM*, p. 257). Ou à l'envers, c'est le conflit originel qui replonge Antoine dans l'enfant qu'il était :

> Louis. – Oui, je veux bien, un peu de café, je veux bien.
> Antoine. – « Oui, je veux bien, un peu de café, je veux bien. » (*JFM*, p. 242)
> Antoine. – Oh, toi, ça va, « la Bonté même » ! (*JFM*, p. 267)
> Je ne voulais pas être méchant,
> comment est-ce que tu as dit ?
> « brutal », je ne voulais pas être brutal,

[24] Jean-Marie Privat explique cette « logogenèse de la littérature » ainsi : « les locutions idiomatiques d'une langue ("chercher une aiguille dans une meule de foin", "tourner sept fois la langue dans sa bouche", "se jeter dans la gueule du loup", etc.) sont considérées comme des topiques discursives communes qui jouent comme référents implicites ou explicites que l'auteur et/ou le lecteur relexicalisent et remotivent. Comme si la littérature était, peu ou prou, une étiologie poétique de la langue, une quête idiolectale et une requête inventive de la culture qui fait corps avec la langue (l'exemple de Mallarmé). »

[25] Expression lagarcienne que l'on trouve dans son *Journal* et dans *Le Pays Lointain*, onze occurrences sans guillemets ; la dernière en italique dans la bouche d'Antoine.

je ne suis pas un homme brutal[26] ». (*JFM*, p. 269)
Je cédais,
[…], je t'abandonnais des parts entières, je devais me montrer, le mot qu'on me répète,
je devais me montrer « raisonnable ». (*JFM*, p. 274)

Les personnages se réfèrent aux paroles déjà prononcées autrefois par « on », inscrites dans la mémoire familiale, ou auparavant proférées dans leur conversation depuis que le fils est revenu, écho des paroles irréversibles prononcées par l'un ou l'autre. La Mère anticipe la douleur que va causer le nouvel abandon de Louis :

La Mère. – Elle, Suzanne, sera triste à cause de ces deux ou trois mots,
à cause de « ces juste deux ou trois mots » jetés en pâture,
ou à cause de ce sourire que j'ai dit, et à cause de ce sourire,
ou de ces « juste deux ou trois mots », […]. (*JFM*, p. 237)
La Mère. – Petit sourire ?
Juste « ces deux ou trois mots » ?
Louis. – Non.
Juste le petit sourire. J'écoutais. (*JFM*, p. 240)

La Mère évoque ensuite Antoine, qui est devenu le soutien de famille, à la suite du départ de Louis et rêve de ne plus assumer la fonction de l'aîné :

Lui, Antoine, il voudrait plus de liberté, je ne sais pas,
le mot qu'il emploie lorsqu'il est en colère
– on ne croirait pas à le voir mais souvent il est un homme en colère –
il voudrait pouvoir vivre autrement avec sa femme et ses enfants
et ne plus rien devoir,
autre idée qui lui tient à cœur et qu'il répète, ne plus rien devoir.
A qui, à quoi ? je ne sais pas, c'est une phrase qu'il dit parfois, de temps à autre,
« ne plus rien devoir ». (*JFM*, p. 238)

Louis, à la fin, reprend une formule toute faite, en l'occurrence un adverbe interrogatif, qui revient sans cesse sous la plume du diariste[27] qui sait, depuis qu'il a appris sa séropositivité, que la mort le guette :

[…] on vint doucement me tapoter l'épaule en me disant avec un gentil sourire triste de gamin égaré :
« À quoi bon ? »

[26] La première fois, le terme « brutal » est utilisé par La Mère pour qualifier les deux enfants qui sont restés, ainsi que la forme adverbiale : « […] ils auront peur du peu de temps et ils s'y prendront maladroitement, / et cela sera mal dit ou dit trop vite, / d'une manière trop abrupte, ce qui revient au même, / et brutalement encore, / car ils sont brutaux, l'ont toujours été et ne cessent de le devenir, / et durs aussi, / c'est leur manière […] » (*JFM*, p. 236). Neuf occurrences suivent dans la pièce, tout d'abord une utilisation par Catherine, une reprise par Louis, déclenchant la colère d'Antoine qui explose à huit reprises dans cette accumulation comme La Mère l'avait envisagé.

[27] Formule qu'il a pu emprunter à Robert Musil dont il admirait *L'Homme sans qualités*, 1930-1932, traduction de Philippe Jaccottet, 1956, tome 1, p. 375 : « La vie des grands esprits repose aujourd'hui sur ces trois mots : "À quoi bon ?" ».

ce « à quoi bon »
rabatteur de la Mort
– elle m'avait enfin retrouvé sans m'avoir cherché –,
ce « à quoi bon » me ramena à la maison, m'y renvoya,
m'encourageant à revenir de mes dérisoires et vaines escapades
et m'ordonnant désormais de cesser de jouer.
Il est temps. (*JFM*, p. 246)

Les guillemets donnent la possibilité au locuteur de souligner les fragments guillemetés pour laisser le soin au lecteur de comprendre pourquoi il attire son attention sur tel point de son discours. Jacqueline Authier-Revuz décrit ainsi l'emploi des guillemets :

> [C]'est un pur geste de *monstration du dire* et du signe dans sa matérialité, accompagnant le fait de dire X – une simple suspension de la transparence, de la naturalité, de l'effacement du signe dans l'acte usuel de nommer – qui, évidemment, ouvre sur l'espace interprétatif [28] .

Elle précise que ce qu'indiquent les guillemets, c'est « une sorte de manque, de creux à combler interprétativement[29] ». C'est dire que le lecteur est amené à décrypter le double sens du mot guillemeté. C'est dire la difficulté de comprendre aussi le personnage. Ainsi, lorsque Louis utilise les guillemets, ce n'est pas toujours clair[30] :

[J]e me chantonne que désormais,
la pire des choses,
« je le sais bien,
la pire des choses,
serait que je sois amoureux,
la pire des choses,
que je veuille attendre un peu,
la pire des choses… » (*JFM*, p. 256)

De même, lorsque La Mère évoque les « deux ou trois mots » que Louis risque de formuler en réponse à ses cadets, elle reformule les mots elliptiques de Suzanne, la reformulation est répétée à deux reprises et ensuite encadrée par deux fois avec un décalage arbitraire des guillemets : « "ces juste deux ou trois mots" jetés en pâture »,

[28] Jacqueline Authier-Revuz, « Le guillemet : un signe de langue écrite à part entière », dans Defays, Jean-Marc, Rosier, Laurence, et Tilkin, Françoise (éd.) : *A qui appartient la ponctuation ? (Actes du colloque international et interdisciplinaire de Liège, 13-15 Mars 1997)*, Bruxelles, Duculot, 1998, p. 380.
[29] Jacqueline Authier-Revuz, *Ces mots qui ne vont pas de soi : boucles réflexives et non-coïncidence du dire*, *op. cit.*, p. 136.
[30] De même, dans cette réplique de La Mère, leur utilisation étonne : « Qu'est-ce que je pouvais faire ? Vous êtes toutes là à vouloir me reprocher de n'avoir rien fait, de n'avoir pas plus retenu l'un, pas plus retenu l'autre, qu'est-ce que je pouvais faire ? » (*JMM*, p. 233)

puis « ces “juste deux ou trois mots” » (*JFM*, p. 237). Ce qui nous renvoie à nouveau à cette « poétique du détour » caractéristique de la manière lagarcienne :

> À moins que cette pièce ne soit à ce point habitée par la violence destructrice des événements et des rapports de domination qu'elle s'emploie à la détourner, héritière en ceci de la tragédie classique, où les catastrophes sont renvoyées au hors-scène non de ne pas exister mais d'exister trop fortement pour être soutenables, et où les mots s'offrent comme la possibilité ultime et irremplaçable de mourir en beauté.[31]

Tout comme Louis fait « parfois de longs détours pour juste recommencer » (*JFM*, p. 246), les personnages de la pièce n'existent que dans cette parole qui se sert des guillemets pour témoigner de leur parcours mutuel. Les guillemets pointent ainsi l'idiolecte des personnages, leur étrangeté et donc leur théâtralité. Pour filer la métaphore, ceux qui sont restés, les sédentaires, prennent des pincettes pour affronter le nomade[32] Louis, qui reste à l'écart de cette parole avec une « légère distance ethnographique[33] », alors que tous s'ingénient à construire une communauté linguistique et littéraire à la hauteur de l'écrivain. On peut penser que les guillemets dévoilent les conflits de cosmologies et les belligérances culturelles – que nous ciblerons dans notre troisième partie – à l'œuvre dans l'écriture lagarcienne.

Appartenant pleinement au champ scriptural lagarcien, les guillemets, par leur fonction métalinguistique, sont devenus avec l'italique les signes caractéristiques du personnage et de son idiolecte. Pour poursuivre notre approche de « l'effet parenthèse[34] », nous étudierons la parenthèse et le tiret double, ces signes d'une « ponctuation polyphonique[35] » qui présentent un caractère ambivalent. En effet, ils

---

[31] Catherine Brun, « Jean-Luc Lagarce et la poétique du détour : l'exemple de *Juste la fin du monde* », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 1, 2009, vol. 109, p. 184.

[32] Céline Hersant, « Nomades et sédentaires », *Europe* n° 969-970, pp. 107-114, analyse la dramaturgie lagarcienne dans l'articulation d'un conflit autour d'une opposition fondamentale entre ceux qui partent et ceux qui restent.

[33] Pour reprendre une formule de Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire*, *op. cit.*, p. 85. L'auteur évoque les nombreuses métaphores spatiales utilisées par les critiques traitant de l'ironie, notamment celles qui renvoient au théâtre, art par excellence social et double comme l'ironie (coulisses, décors et masques) : « L'ironiste semble avoir un sens aigu du cloisonnement scénographique du monde et l'ironie est l'agent permanent de vérification ou de révision de ce cloisonnement. », p. 114.

[34] Cécile Narjoux étudie cet « effet parenthèse » créé par « une ponctuation prolifique, dont le but semble être de venir contrarier l'évidence [du] déroulement » du récit et sa « mono-linéarité langagière ». Au « service de la rupture de la linéarité » et d'« un chatoiement polyphonique », elle associe la parenthèse, le tiret double, les crochets, la barre verticale et l'italique. *Cf.* « Frédéric Léal ou l'effet parenthèse », dans *L'Information Grammaticale*, n° 102, 2004, p. 51, www.persee.fr/doc/igram_0222-9838_2004_num_102_1_2564

[35] Freyermuth, Sylvie, *Jean Rouaud et le périple initiatique*, *op. cit.*, Troisième partie, chapitre 1, pp. 232-233.

indiquent traditionnellement « un décrochement de la narration et l'ouverture d'une autre strate discursive, mais ils appellent en même temps une fonction de réintégration dans le flux interrompu, faute de quoi ils voueraient à l'échec la cohésion du texte […][36] ». Dans le chapitre suivant, nous évoquerons les points de suspension parenthésés caractéristiques de l'écriture de Lagarce dans notre corpus, tout particulièrement dans *Le Pays lointain*.

2. La parenthèse dans *Le Pays lointain*

> « En mon pays suis en terre lointaine » François Villon, *Ballade du concours de Blois, dite Ballade des contradictions, dite Ballade Villon*.

Le 2 mai 1981, la pièce *Juste la fin du monde* n'est pas retenue par le Service des auteurs dramatiques de France Culture, pour faire partie du Nouveau Répertoire dramatique. Dans une lettre de 1992 que Lagarce adresse à Micheline Attoun, on note sa déception : « Après "l'échec" auprès de Vous et Lucien de *Juste la fin du monde*, je n'ai pas écrit et sans l'avoir décidé, je suis resté éloigné de vous[37]. » Après cet échec, Lagarce n'écrit plus pendant au moins trois ans. *J'étais dans ma maison…* marque un retour réussi sur le devant de la scène. Parallèlement, il prépare ce qui sera sa dernière œuvre, *Le Pays lointain* qui, étant donné l'absence de toute lecture publique, représentation ou édition de *Juste la fin du monde*, en est la réécriture et « l'accomplissement[38] ». Si *Le Pays lointain* « absorbe » *Juste la fin du monde*, l'œuvre est bien une création originale par son expansion de l'hypotexte et par la systématisation des procédés lagarciens, tout particulièrement parenthèses et tirets doubles ou « parenthétiques[39] » (car ils peuvent être simples parfois), qui sont, selon l'appellation de Sabine Boucheron-Pétillon, des « signes de décrochement

[36] *Ibid*., p. 232.
[37] Jean-Luc Lagarce, *Correspondances et entretiens avec « Attoun et Attounette »*, adaptation par François Berreur, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2013, p. 53. Lettre de Jean-Luc Lagarce à Micheline Attoun, datée du 23 février 1992.
[38] Mot utilisé par Pascal Lécroart qui s'interroge : « Imaginons que Lagarce ait vécu : qui sait s'il aurait voulu, après *Le Pays lointain*, redonner éditorialement ou scéniquement sa place à une œuvre désormais presque entièrement absorbée dans une autre ? » dans « Approche génétique du régime de disposition textuelle dans *Juste la fin du monde* », *Skén&graphie*, n° 5, 2018, http://journals.openedition.org/skenegraphie/1391
[39] Jacques Anis, *L'Écriture : théories et descriptions*, *op. cit.*, p. 118.

typographique[40] » qui marquent le passage à un autre niveau énonciatif, avec ou sans rupture syntaxique. Dans cette œuvre testamentaire, Lagarce propose un théâtre où les personnages se perdent dans les parenthèses et les tirets doubles comme on peut l'analyser dans *Le Pays lointain* où ces signes d'ajouts prolifèrent ; personnages perdus dans le labyrinthe des espaces de la pièce, perdus entre récit et discours, entre comédiens et personnages. L'on peut donc se demander si l'effet parenthèse accentue « une parole digressive à la fois profuse et confuse[41] » ou s'il constitue « un art subtil de construction du [discours] et d'implicite coopération interprétative [de l'interlocuteur et] du lecteur[42] » ? Peut-être enfin l'usage de ces topogrammes relève-t-il des « procédés de *réhabitation*[43] » de l'hypotexte, lorsque Lagarce décide d'investir à nouveau *Juste la fin du monde* ?

Commençons d'abord par les parenthèses, dont les occurrences sont moins nombreuses et les fonctions plus spécifiques dans notre œuvre, si l'on excepte les fonctions habituelles : l'insertion d'une didascalie dans le texte théâtral[44] ou le rappel de la mise en abyme de cette pièce que Louis est censé mettre en scène[45]. Tout d'abord, l'emploi des insertions parenthétiques répond à la fonction auto-correctrice où le personnage ajuste son dire en plein cours de production, la parenthèse relève alors de

[40] Sabine Boucheron-Pétillon, « Parenthèses et tiret double : une autre façon d'habiter les mots », *La Licorne, Faits de ponctuation contemporaine, La Ponctuation*, 2000, https://licorne.edel.univ-poitiers.fr:443/licorne/index.php?id=5710

[41] Jean-Marie Privat, « (Et il la regardait) ». Un destin entre parenthèses, *Flaubert*, n° 6, 2016, p. 2, http://flaubert.revues.org/2594

[42] *Ibid.*, p. 2

[43] Martin Winckler explique la genèse de son premier roman, *La vacation*. « C'est dans les deux récits de la deuxième partie que l'usage de la parenthèse est le plus intensif. Je tiens à préciser que cet usage n'est pas issu d'une recherche formelle particulière, ni d'une théorie personnelle de l'écriture, mais d'un faisceau de circonstances et de choix "pratiques" […] ou du moins considérés consciemment comme tels. » Martin Winckler explique alors comment il a réécrit à l'ordinateur un tapuscrit : « Je décris (succinctement, sans ambition analytique, à mesure que les choses me viennent à l'esprit) l'usage que j'ai fait de la ponctuation et de la typographie dans ce roman, et il me vient que l'usage de ces procédés de *réhabitation* du texte résulte peut-être de cela même qui m'a poussé à écrire : faire entendre ma voix au milieu d'un concert d'autres voix, dissonantes, concurrentes, cacophoniques. » Pour les détails de la genèse de l'œuvre, nous renvoyons à son article : « Mes parenthèses (entre deux Écrits) », *La Licorne, Faits de ponctuation contemporaine, La Ponctuation*, 2000, https://licorne.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=5708

[44] Occurrences assez rares : « *(Au Garçon.)* », (*PL*, p. 288) ; « *(À Louis.)* », (*PL*, p. 309) ; « *(Il rit.)* », (*PL*, p. 326) ; « *(Louis sort.)* », (*PL*, p. 391) ; « *(Il appelle.)* », (*PL*, p. 402) ; car Lagarce a choisi de mettre, le plus souvent, les indications scéniques entre chaque fragment en italique seulement, comme on l'a vu précédemment dans l'utilisation de l'italique dans *Juste la fin du monde*. On peut se reporter à la note 25 du chapitre I de cette deuxième partie, p. 148.

[45] Quelques parenthèses contribuent à cette mise en abyme de cette pièce où chacun s'interroge : La mère. – Je suis sa mère. (On se met comment ?) (*PL*, p. 312) ; Un Garçon, tous les garçons : « (J'aurai besoin d'un parapluie comme unique accessoire, la pluie nous la devinerons.) » (*PL*, p. 321). Mais le plus souvent, ces renvois à la mise en scène sont intégrés dans le discours du personnage : « Louis. – Je ne suis pas certain qu'on fera la scène. », (*PL*, p. 316).

la modalisation autonymique. Hélène s'interroge sur la construction grammaticale qu'elle utilise : « […] dont je suis issue (d'où je suis issue ?). » (*PL*, p. 284) ; Suzanne à son tour sur le mode verbal : « on ne peut pas dire que je suis malheureuse (sois malheureuse ?) », (*PL*, p. 364). Ce commentaire métalinguistique – outre l'interrogation sur la justesse de la langue qu'elle utilise face à l'écrivain – ouvre une réflexion intéressante sur le destin du personnage et sur le point de vue qu'elle adopte : malheur dont la réalité s'exprime par le présent de l'indicatif ; malheur remis en cause dans la parenthèse par l'utilisation du présent du subjonctif et par l'interrogation. Même si dans l'absolu, le résultat est le même, étant donné la déclaration liminaire « on ne peut pas dire que … ». En fait, cette expression est répétée et modalisée par le changement de sujet et d'objet : « je ne suis pas malheureuse à cause de ça, on ne peut pas le dire, on ne peut pas dire que je suis malheureuse (sois malheureuse ?). C'est peut-être mon sort […] » ; la parenthèse ne fait que confirmer les doutes de Suzanne sur sa destinée. Mais ces retouches correctives sont également mises en relief par l'italique, les guillemets ou les figures de style comme l'épanorthose ; autant de procédés qui introduisent les nombreuses gloses discursives.

L'ajout parenthétique peut ensuite avoir une fonction dialogale et être un outil argumentatif qui anticipe sur les réactions de l'interlocuteur sur lequel se base cet ajustement. Elle peut établir des correspondances entre les discours tenus par les personnages : « La Mère. – […] ils auront peur / (c'est la peur, là aussi) / ils auront peur du peu de temps que tu leur donnes […] », (*PL*, p. 384) ; le parallèle renvoie au discours tenu par Louis précédemment. La parenthèse introduit une concession : « La Mère. – […] (il faut admettre qu'elle y réussit) », (*PL*, p. 288) ; une opposition : « Suzanne voudrait partir, elle l'a déjà dit peut-être, aller loin et vivre une autre vie (ce qu'elle croit), dans un autre monde, ces histoires-là. Rien de bien différent, si on s'en souvient (je m'en souviens) […] » (*PL*, p. 385). Elle introduit une objection que pourrait imaginer Louis devant les attentes de Suzanne et d'Antoine évoquées par La mère :

> (Tu te dis peut-être aussi, je ne sais pas, je parle, tu te dis peut-être aussi que je me trompe, que j'invente, et qu'ils n'ont rien à te dire et que la journée se terminera ainsi comme elle a commencé, sans nécessité, sans importance. Bien. Peut-être.) (*PL*, p. 386)

Dans ce cas, on voit comment face au silence de Louis, les personnages essaient d'investir les pensées du personnage, les parenthèses sont comme des ballons d'essai pour le faire sortir de ses retranchements. On constate que la mère construit l'argumentation potentielle, tente de transformer le monologue en dialogue tout au long du fragment 52 où elle sollicite Louis afin qu'il change d'attitude face à Antoine et à Suzanne en racontant, anticipant leurs attentes face à ce retour inespéré du frère. Le long soliloque de La Mère finit par déclencher un sourire chez Louis, ce qui génère deux questions auxquelles celui-ci réagit laconiquement : « Petit sourire ? / Juste ces *deux ou trois mots* ? / Louis. – Non. / Juste le petit sourire. J'écoutais. »

En fait le plus souvent, la parenthèse participe à la construction de l'identité discursive du personnage. Un Garçon, tous les garçons est l'homme à parenthèses, il les utilise souvent dans leurs différentes fonctions, ayant toujours un mot à ajouter : « Un Garçon, tous les garçons. – Celui-là, l'ami qui devient fou, une fois encore. (Est-ce que je peux ajouter quelque chose, juste ?) » (*PL*, p. 338). Il évoque ses rôles multiples dans la pièce : « Un Jeune Éric Rieur, j'ai appris la liste par cœur, mais je ne vois pas du tout de qui il est question. On s'informera. (J'ai plusieurs Éric de toute manière et quatre Fabrice, ce qui n'arrange rien…) » (*PL*, p. 318) et commente les amants de Louis : « Le Bibliothécaire, ensuite. (Celui-là, je ne sais pas pourquoi, personne ne l'aime) » (*PL*, p. 324). Il anticipe les réactions de Louis dans cette évocation de ces hommes : « Yves, lauréat longtemps du plaisir physique dans ton anthologie personnelle (c'est ainsi que tu te parles à toi-même lorsque tu es seul) » (*PL*, p. 318). À l'opposé de cette volubilité, Louis le taciturne utilise également souvent la parenthèse pour apporter des précisions sur sa démarche de retour au « Pays lointain », notamment dans le prologue qui, à la manière classique, sert d'exposition :

> Louis. – Exactement ça.
> L'année d'après,
> j'étais resté, là, seul, abandonné, toutes ces sortes de choses,
> plus tard, l'année d'après,
> – j'allais mourir à mon tour –
> (j'ai près de quarante ans maintenant et c'est à cet âge que je mourrai)
> l'année d'après, je décidai de revenir ici. Faire le chemin à l'inverse. (*PL*, p. 277)

Loin d'être une incidente, elle confirme la mort prématurée et le statut de revenant du protagoniste ; elle permet aussi de mesurer la distance entre *Le Pays lointain* et *Juste la fin du monde*, elle confère au texte la force tragique d'une prophétie, dans un parallèle inévitable avec la vie de l'auteur. Précisions sur le dit et sur le dire :

> [J]e me suis mis en route pour annoncer lentement, avec soin, avec soin et précision (ce que je croyais, ce que je voulais et j'ai presque imaginé que ce ne serait pas difficile)
> […] lentement, calmement, d'une manière posée. (*PL*, p. 303)

Structuration de son discours : « […] revenir sur mes pas, aller sur mes traces (là que j'en étais) […] » (*PL*, p. 303) ; « Et qu'on ne m'aimera plus, (ce que je veux dire) au bout du compte, / c'était ça l'idée claire, soudain, […] » (*PL*, p. 376). La parenthèse, loin d'être accessoire[46], apporte une révélation, à la manière d'un coup de théâtre : « Louis. – C'est de cela que je me venge. / (Un jour, je me suis accordé tous les droits.) » (*PL*, p. 408), dénouement précédant l'épilogue, celui de *Juste la fin du monde*, repris à l'identique ou presque, avec abandon de la disposition typographique particulière et suppression des parenthèses attendues « (et c'est cela que je voulais dire) » :

> Louis. – Après, ce que je fais, je pars. Je ne reviens plus jamais. Je meurs quelques mois plus tard, une année tout au plus.
> Une chose dont je me souviens et que je raconte encore (après, j'en aurai fini) : c'est l'été, c'est pendant ces années où je suis absent, c'est dans le Sud de la France. (*PL*, p. 419)

Si Louis est laconique, Antoine qui voulait rester à l'écart, entre parenthèses – quatre occurrences de « Antoine ? (Il ne me répond pas.)[47] » –, finit par déverser tout ce qu'il a sur le cœur, commentant ses affirmations : « Antoine. – […] je pense, je pensais, que peut-être, / sans que je comprenne donc (comme une chose qui me dépassait) […] » (*PL*, p. 414) ; s'empêtrant dans ses justifications :

> Nous pensions que, en effet, nous ne t'aimions pas assez, ou du moins, que nous ne savions pas te le dire (et ne pas te le dire, cela revient au même, ne pas te dire assez que nous t'aimions, ce doit être comme ne pas t'aimer assez). (*PL*, p. 415)

[46] Cf. une définition courante de la parenthèse : « Figure de rhétorique qui introduit un développement accessoire dans un énoncé. » Patrick Charaudeau, Dominique Maingueneau, (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours.* Paris, Éd. du Seuil, 2002, p. 421. Nina Catach, au contraire, constate que la parenthèse apporte « l'élément le plus lourd et le plus expressif du message », *La ponctuation*, p. 74.

[47] Silence face à sa mère et à sa femme : « La mère. – Nous le logerons dans la chambre du haut, celle-là où il vivait, lui, ton frère lorsque vous viviez tous encore ici – Antoine, cela t'est égal, j'imagine, cela t'est égal qu'il prenne ta chambre, la chambre qui était la tienne lorsque tu vivais encore ici, cela t'est égal ? Antoine ? (il ne me répond pas) – il sera dans la chambre près de la tienne, et toi, tu seras là où tu étais lorsque tu étais enfant. » (*PL*, p. 303) ; « Catherine. – Et moi aussi, Antoine également – Antoine ? (il ne me répond pas) – nous aussi, nous aurions été très heureux, évidemment, qu'ils vous connaissent enfin. » (*PL*, pp. 344-345) ; « […] je crois que c'est juste un peu pour s'amuser, non ? Antoine ? (il ne me répond pas),[…]. » (*PL*, p. 345) ; « Catherine. – Il y a un petit garçon, oui. Le petit garçon a six ans, il a maintenant six ans. Six ans ? Antoine ? (Il ne me répond pas.) » (*PL*, p. 348)

À l'évidence, cette parenthèse s'inscrit dans la continuité de sa démonstration et peut-être dans la volonté d'Antoine de se hisser à la hauteur de son frère par l'adoption d'une stratégie argumentative qui joue sur les mots, domaine supposé de l'écrivain Louis. Cependant, si l'on considère l'ensemble de sa tirade, on voit que la parenthèse occupe peu de place et que de nombreux procédés – anaphore, accumulation, autonymie – sont convoqués pour montrer sa parole logorrhéique :

> Tu es là, devant moi, je savais que tu serais ainsi, à m'accuser sans mot, à te mettre debout devant moi pour m'accuser sans mot et je te plains, et j'ai de la pitié pour toi, c'est un vieux mot, mais j'ai de la pitié pour toi, et de la peur aussi, et de l'inquiétude, et malgré toute cette colère, j'espère qu'il ne t'arrive rien de mal, et je me reproche déjà (tu n'es pas encore parti) le mal que je te fais aujourd'hui. (*PL*, p. 418)

S'il s'est risqué sur le terrain de son aîné, Antoine comprend comment le silence est aussi une arme utilisée par le taciturne Louis et son dernier aveu de culpabilité à l'égard de son frère est assorti d'une ironique parenthèse, la dernière cartouche d'Antoine est l'autodérision.

La parenthèse permet donc également une distance ironique et peut exprimer la difficulté du personnage à évoquer la mort en utilisant l'humour noir : « L'Amant, mort déjà. – Souvent, et les derniers temps[48], *mes derniers temps* (je dis ça pour rire), souvent les derniers temps, j'étais là, couché, et je le regardais attendre auprès de mon lit […]. » (*PL*, p. 355) – la parenthèse tente de désamorcer l'émotion qui jaillit du possessif au-delà de l'emphase apportée par la répétition et l'italique. La parenthèse peut apporter une révélation sur le jardin secret du personnage. Alors qu'elle a avoué auparavant qu'elle aimerait jouer le suicide d'une jeune femme :

> […] et celle-là, je me la garde, j'aimerais bien faire ça, j'ai répété et j'ai un bon costume,
> et celle-là qui se fit sauter la cervelle avec la carabine à deux coups de son père, juste pour emmerder le Monde et donner des regrets et se distinguer (il faut admettre qu'elle y réussit)
> et celles-là, encore, […]. (*PL*, pp. 287-288)

Suzanne déclare : « […] (c'est moi qui ai gardé la carabine de notre père) […] » (*PL*, p. 365). Confidence qui n'est pas tombée dans l'oreille d'un sourd :

[48] On trouve sept occurrences de l'expression « les derniers temps » avec des résonnances eschatologiques dans la bouche de personnes déjà-mortes, mais aussi modulée sur le mode ironique en « mes derniers temps », trois occurrences qui concernent L'Amant, mort déjà ou Louis, alors qu'il n'y a qu'une seule occurrence entre guillemets dans *Juste la fin du monde* : « Il m'arrivait aussi parfois, / "les derniers temps" », p. 247.

Louis tourne en dérision Suzanne pour désamorcer la tension qui s'accumule dans le dialogue avec son frère « – j'imagine assez, Suzanne, là, comme je la vois, je la découvre, j'imagine assez Suzanne me recevant avec une carabine – » (*PL*, p. 398). Dans cette parenthèse, on peut lire aussi l'inachèvement de son initiation de fille et son destin de femme restée célibataire et s'étant approprié la carabine du père, arme associée à la virilité et à l'accomplissement du destin des fils. C'est un héritage dévoyé qui nous montre sa fascination pour la sauvagerie et la mort associées traditionnellement à cette arme.

Ainsi, la parenthèse joue un rôle spécifique. Par l'effet de perturbation de la ligne discursive provoqué par l'intrusion des signes doubles, elle provoque l'infléchissement du ton du personnage qui se teinte alors d'une charge sinon ironique, du moins humoristique. Par ailleurs, la parenthèse, dans un effet de connivence, permet de pénétrer l'intimité des personnages et ouvre une brèche sur leur labilité discursive et leur destinée. À ce titre, les passages entre parenthèses et entre tirets relèvent des expansions au texte-source et dévoilent des passages de leur histoire personnelle. Revenons sur un exemple déjà abordé et comparons les deux versions[49] :

> Peut-être
> (est-ce qu'on peut deviner ces choses-là ?)
> peut-être que ma vie sera toujours ainsi, on doit se résigner, bon,
> il y a des gens et ils sont le plus grand nombre.
> il y a des gens qui passent toute leur existence là où ils sont nés
> et où sont nés avant eux leurs parents,
> ils ne sont pas malheureux,
> on doit se contenter,
> ou du moins ils ne sont pas malheureux à cause de ça, on ne peut pas le dire,
> et c'est peut-être mon sort, ce mot-là, ma destinée, cette vie. (*JFM*, p. 223)

> Peut-être
> – est-ce qu'on peut deviner ces choses-là ? –
> peut-être que ma vie sera toujours ainsi, on doit se résigner, bon,
> il y a des gens qui passent toute leur existence là où ils sont nés et où sont nés avant eux leurs parents, ils ne sont pas malheureux, on doit se contenter
> – tout le monde ne prend pas la fuite. Lorsqu'on est jeune, plus jeune, adolescent, j'imagine, on songe forcément à fuir, s'enfuir, prendre la fuite, si on habite une ville comme celle-là, une sorte de ville comme celle-là, j'y ai songé également, pourquoi est-ce que je n'y aurais pas songé également ? mais je ne l'ai pas fait, tout le monde n'a pas le droit de faire ce que tu as fait, tu peux comprendre ça, tout le monde ne le peut pas, au bout du compte, il n'y aurait plus personne, un désert –

[49] Nous analyserons les « règles » de la réécriture lagarcienne dans notre troisième partie.

> je ne suis pas malheureuse à cause de ça, on ne peut pas le dire, on ne peut pas dire que je suis malheureuse (sois malheureuse ?). C'est peut-être mon sort, ce mot-là, *ma destinée*, cette vie, la vie que je mène.
> Je n'avais peut-être pas plus à attendre. (*PL*, pp. 363-364)

On voit le processus d'amplification à l'œuvre si l'on compare ces deux extraits : un long passage intercalé, un viaduc entre la première phrase et la troisième, montre au fond que la parenthèse n'en est pas une, qu'elle n'a pas ce caractère superfétatoire ou marginal du contenu entre tirets. Le tiret ouvrant offre un commentaire sur le début de la phrase et constitue une critique déguisée du départ de Louis « tout le monde ne prend pas la fuite » ; le tiret fermant clos le sujet de la désertion mais la deuxième phrase se termine au-delà par le retour du sujet de la sédentarité.

Dans cette utilisation des tirets, on peut voir comment Lagarce transgresse les frontières syntaxiques par la ramification du texte-source, apporte un éclairage sur les thématiques effleurées dans *Juste la fin du monde* et surtout creuse le personnage de Suzanne qui assume le destin malheureux comme on le constate par le passage de la troisième personne à la première personne « je ne suis pas malheureuse à cause de ça. » Cependant, l'insistance par la répétition de l'adjectif « malheureuse » sans qu'il y ait redondance puisqu'il y a un changement de point de vue – « je ne suis pas malheureuse à cause de ça, on ne peut pas le dire, on ne peut pas dire que je suis malheureuse (sois malheureuse ?) » – transforme cette dénégation en allégation et confirme à la manière d'une litote, presque une prétérition, que Suzanne est malheureuse. Enfin, ce qui nous interpelle, c'est que les tirets disent le passage d'un texte à l'autre, par leur horizontalité, ils sont facteurs d'union plus que de séparation, signes plus discrets que les parenthèses qui ont un pouvoir isolant plus fort dans le processus d'interruption et de verticalisation du sens de l'énoncé[50]. Revenons à Martin Winckler et à son analyse de la parenthèse dans le processus créatif :

> Pour écrire le récit « Pensées parasites », je me suis simplement assis devant le texte de chaque chapitre de la première partie, j'ai commencé à le réécrire... et j'ai laissé les pensées s'intercaler dans le texte au fil de la lecture/écriture (je veux dire qu'à intervalles réguliers, le texte qui s'inscrivait sur l'écran n'était plus celui que je lisais, mais celui qui me venait à la conscience par association libre...) Dans ce récit, la parenthèse ouvrante permet de signaler le passage du texte « lu » (initial) vers le texte « pensé » (surajouté), la parenthèse fermante le retour au texte « lu ». Je faisais suivre les parenthèses fermantes de

[50] Pour Jacques Anis, la « valeur de base » des tirets doubles ou « parenthétiques » « semble être plus d'apporter un « supplément qu'un complément d'information – comme la parenthèse », *L'Écriture : théories et descriptions*, *op. cit.*, p. 136.

> mots survenus plus loin dans le texte « lu », pour évoquer le phénomène de « lecture aveugle » qui survient lorsqu'on parcourt les lignes en pensant à autre chose et que l'on reprend sa lecture au bas de la page. (Moi, ça m'arrive tout le temps. Pas vous ?).
>
> De fait, grâce à une construction qui n'est ni un artifice ni une coquetterie, les mots situés de part et d'autre de chaque parenthèse font sens, malgré la demi-lune qui les sépare. Ceci pour indiquer que le « décrochage » ou le « raccrochage » de la lecture à la pensée n'est pas un simple procédé, mais la « traduction » d'une expérience personnelle de (la) lecture[51].

Même si Lagarce n'a pas laissé de commentaire aussi précis sur l'utilisation des parenthèses ou des tirets dans le processus de réécriture de *Juste la fin du monde*, il nous semble qu'on pourrait dire que les expansions dans *Le Pays lointain* signalées par la ponctuation parenthétique permettent « le passage du texte "lu" (initial) vers le texte "pensé" (surajouté) », de l'hypotexte au texte et par ce va et vient entre les deux œuvres constituent un épaississement du sens obligeant le lecteur-spectateur à entrer dans ce processus génétique.

3. Des tirets intempestifs dans *Le Pays lointain*

L'effet parenthèse culmine d'autant plus qu'il se produit dans des discours minés par les tirets doubles (vingt-neuf segments parenthésés contre cent trente décrochements opérés par les tirets doubles). On retrouve dans les deux types de mise en relief (parenthèses et tirets), les mêmes fonctions[52] même si les tirets doubles constituent une rupture syntaxique dans la construction de l'énoncé, qui est, d'après Jacqueline Authier-Revuz :

> assortie d'un lien référentiel – celui de la boucle réflexive – attachant la construction méta-énonciative hétérogène à un élément de la chaîne de base, l'ensemble offrant une configuration syntactico-sémantique caractérisable comme "rupture liée"[53].

Afin de singulariser l'emploi des tirets doubles, signes de prédilection de Lagarce dans toutes les œuvres de notre corpus, nous avons choisi quelques exemples de ces gloses décrochées caractéristiques des personnages lagarciens, de leur difficulté

[51] Martin Winckler, « Mes parenthèses (entre deux Écrits) », *op. cit.*

[52] Pour une étude comparée des deux signes, on pout se reporter à Guillaume François, « Étude comparée du fonctionnement des parenthèses et des tirets », *Discours*, n° 9, 2011, http://journals.openedition.org/discours/8542

[53] Jacqueline Authier-Revuz, « Musiques méta-énonciatives : le dire pris à ses mots », dans *Marges Linguistiques n° 7*, M.L.M.S, 2004, p. 88.

à exprimer cet « état d'incertitude », aux confins de la vie et de la mort, dans *Le Pays lointain*.

Les segments décrochés ont tout d'abord une fonction explicative. À ce titre, ils donnent les informations factuelles que l'on trouve dans une exposition classique au théâtre : Louis se présente « – je suis tout seul, on ne fait pas attention, je suis tout seul, ce n'est pas rien – » (*PL*, p. 295) et présente sa famille à Longue Date : « – ils sont ma famille, ma mère comme tu pus le deviner, ma famille, ma sœur Suzanne, et mon frère, et elle, que je ne connaissais pas plus, pas mieux, que je ne connaissais pas plus que toi, elle, la femme de mon frère – » (*PL*, p. 309) ; Hélène précise sa situation : « – j'ai deux frères – » (*PL*, p. 284). Comme en aparté, les personnages commentent leurs actions : « – j'y ai été obligé, j'y réfléchis, je suis comme un homme qui fut obligé de revenir – » (*PL*, p. 339) ; « – c'est son meilleur ami, si j'ai bien suivi – », (*PL*, p. 313).

On trouve aussi des indications de régie narrative intercalées : « – je raconte, n'écoute pas – » (*PL*, p. 368) ou de régie théâtrale : « – c'est juste une idée mais elle n'est pas jouable – » (*PL*, p. 407) ; des changements d'adresse : « Antoine. – Je n'ai rien, ne me touche pas ! Faites comme vous voulez, je ne voulais rien de mal, je ne voulais rien faire de mal, je disais seulement, cela me semblait bien, ce que je voulais juste dire – toi non plus, ne me touche pas ! – » (*PL*, p. 411) ; « – ça me fait rire, ris avec moi, ça me fait rire, ne reste pas comme ça, Suzanne ? Je n'allais pas le cogner, tu n'as pas à avoir peur, c'est fini, je l'aurais cogné, je l'aurais tué, je n'allais pas le cogner – » (*PL*, p. 413). Autre cas particulier qui relève ou de l'aparté ou du changement d'adresse, l'incise interrogative dont on ne sait pas toujours qui est le destinataire : « – est-ce qu'on peut deviner ces choses-là ? – » (*PL*, p. 363), « – qu'est-ce que je pouvais faire d'autre qu'attendre ? – » (*PL*, p. 329) ; ainsi que des incises exclamatives : « – *assieds-toi et vivons comme avant* – » (*PL*, p. 299) ou « – cette agonie si envahissante ! – » (*PL*, p. 329).

D'une certaine façon, les lecteurs n'oublient jamais qu'ils sont sur scène avec le jeu du théâtre dans le théâtre : L'Amant, mort déjà, perdu dans les interventions qui évoquent les Morts et des Revenants, s'interroge : « – Je ne sais plus où on en était. Le prologue, la fin du prologue. On n'a pas fini ? » tandis que Louis attaque le Prologue, là où commence *Juste la fin du monde* : « Je raconte. », (*PL*, p. 295). Cependant, ils

peinent à savoir où ils (en) sont : « Revenir après tant d'années, retrouver ceux-là qui firent ta vie, qui furent ta vie et espérer reprendre la conversation là où tu l'avais abandonnée – *où est-ce que nous en étions déjà ?* – ce ne sera guère possible. » (*PL*, p. 297) ; dans le passé ou « maintenant » : « – est-ce que nous allons rester quelques jours ? – » (*PL*, p. 309).

D'autres décrochements ont une fonction métalinguistique et relèvent de la modalisation autonymique, comme les parenthèses, les guillemets ou l'italique qui est également utilisé dans l'exemple suivant :

> Mais jamais,
> nous concernant,
> jamais tu ne te servis de cette possibilité, de ce don, *pouvoir nous écrire* – on dit comme ça, c'est une sorte de don, tu ris – jamais, nous concernant, tu ne te servis de cette qualité – c'est le mot, drôle de mot – jamais tu ne te sers de cette qualité que tu possèdes, *écrire bien*, avec nous, pour nous.
> À notre égard. (*PL*, pp. 359-360)

C'est Louis, l'écrivain, qui déclenche chez Antoine notamment ces précautions oratoires par peur de ne pas maîtriser la littératie et de ce fait d'être ingérable sur le plan de la communication :

> Ce que tu veux, ce que tu voulais, tu m'as vu, et tu ne savais pas comment m'attraper, *comment me prendre*
> – vous dites toujours ça, « on ne sait pas comment le prendre » et aussi, je vous entends, « il faut savoir le prendre », comme on le dit d'un homme méchant et brutal – […] . (*PL*, p. 401)

Comme Antoine, Catherine bafouille devant Louis car elle se sent responsable de l'éloignement de celui-ci et analyse ce sentiment de culpabilité qui remonte à son enfance :

> Et cette idée fausse, car elle est une idée fausse – lorsque j'étais enfant, plus jeune, lorsque j'étais une petite fille, je songeais déjà des choses comme cela, j'imaginais déjà des choses comme celle-là, je me rendais responsable, ce n'est pas nouveau et j'ai pu déjà éprouver dans ma vie combien je construis aisément des idées fausses – et cette idée fausse, pourtant, ce sentiment indestructible d'être désapprouvée, ce que j'ai dit, cette responsabilité de l'avoir éloigné de sa famille, rien ne pouvait la noyer, la faire disparaître. (*PL*, p. 325)

De même, Suzanne souffre d'un complexe d'infériorité devant Louis, qu'elle avoue admirer à l'occasion d'une confidence entre deux tirets doubles, en cumulant les affirmations, doubles négations, anaphores, réflexion autonymique : « – nous éprouvons les uns et les autres, ici, tu le sais, tu ne peux pas ne pas le savoir, nous

éprouvons une certaine forme d'admiration, c'est le terme exact, une certaine forme d'admiration pour toi, à cause de ça – » (*PL*, p. 359). On note en clausule la reprise anaphorique par le démonstratif « ça » d'un élément précédent l'incise : « c'est à peu près ça, au bout du compte, *c'est quelqu'un qui écrira, qui peut écrire* […] » ; élément également laudatif, par la construction absolue du verbe écrire, la tournure emphatique et l'utilisation d'un futur prophétique emprunté au discours populaire, sans oublier l'italique qui traverse tout le long (faux) monologue[54] de Suzanne. Louis maîtrise le discours et le silence avec « une certaine habileté[55] » (*PL*, p. 358), ainsi qu'à l'écrit, l'art de l'ellipse, ce que lui reprochent Suzanne et Antoine qui fait mine de se moquer de l'opinion de son frère :

> […] à certaines prévenances
> – encore une autre expression qui te fera sourire, mais je n'ai plus rien à faire maintenant d'être ridicule, tu ne peux pas l'imaginer –
> à certaines prévenances à ton égard,[…]. (*PL*, p. 415)

On voit à cet exemple le fonctionnement caractéristique du discours du personnage lagarcien qui semble piétiner, ressasser et ne pas progresser : après la parenthèse constituée par le passage entre tirets qui a rompu la structure de la phrase, la reprise anaphorique marque un retour au point de départ avec une infime avancée, celle du complément « à ton égard » ; cependant par cette expression, Antoine s'enfonce dans le ridicule supposé de la première expression qu'il a utilisée « certaines prévenances ». Tout comme pour Suzanne, la conclusion de son discours est à l'opposé de ce qu'il pense réellement. Le décrochement peut relever d'un procédé oratoire comme la prétérition utilisée par La mère : « […] – ne parlons pas de ça, nous n'allons pas tout de suite parler de tout ça, le temps qu'il a passé sans venir ici, le temps passé sans que tu reviennes ici, on ne parle pas de ça, je laisse de côté, laissons de côté – […]. » (*PL*, p. 308).

---

[54] Long monologue car il se déroule de la page 357 à la page 365, qui comptabilise vingt segments entre tirets, deux entre parenthèses, deux entre guillemets et dix-huit expressions en italique ; au total quarante-deux effets parenthèse qui ajoutent à l'errance du discours de Suzanne : elle commence par l'évocation de l'événement traumatisant « Lorsque tu [Louis] es parti » (*PL*, p. 357) parmi tous « *les événements historiques* » (*PL*, p. 361) de leur légende familiale et termine par une péroraison qui semble à l'opposé de la réalité : « Ce que je veux dire, ce que je voulais dire, c'est que tout va bien / et tu aurais tort, tu aurais eu tort, / en effet, / de t'inquiéter de nous. » (*PL*, p. 365) ; faux monologue car Suzanne est loin d'être seule sur scène – ça peut aller de deux à tous les personnages –, et même si l'on peut avoir l'illusion par moments qu'elle s'adresse au lecteur-spectateur, son soliloque comporte de nombreuses adresses à Louis, autour de qui tournent tous les discours.

[55] Voir *supra*, « Les guillemets dans *Juste la fin du monde* ».

Le plus souvent, les digressions constituées par ces passages encadrés par les tirets rompent le fil temporel des discours des personnages qui se projettent dans le futur ou reviennent sur le passé. Ils font des anticipations : Hélène raconte comment ils se sont rencontrés et diffère une première fois : « – on verra ça plus loin – », puis une deuxième fois « nous nous sommes choisis et sans le savoir encore, nous avons construit d'une certaine manière – on verra ça plus loin – nous avons construit d'une certaine manière une famille » (*PL*, p. 283 ; p. 284) après avoir procédé à un retour en arrière encadré par deux tirets et raconté comment elle est devenue amie avec Louis et Longue date.

Les rétrospections sont nombreuses, chacun faisant retour sur leur passé commun ou pour présenter son parcours : « Un Garçon, tous les garçons. – […] – vous disiez que j'étais votre ami préféré – […] / – mon père est parti travailler dans une autre ville et j'ai changé, je suis parti aussi – » (*PL*, p. 330) ; « Louis. – Et on renonce à moi, ils renoncèrent à moi, tous – mon impression claire, lorsque je m'éveillai, là, était si vite en train de s'évanouir – ils renoncèrent à moi […]. » (*PL*, p. 377). On note le mélange des temps du récit et du discours qu'on retrouve dans les rectifications entre tirets qui relèvent de l'épanorthose : « L'Amant, mort déjà. – Au début, ce que l'on croit – j'ai cru cela – ce qu'on croit toujours, » (*PL*, p. 393).

On voit comment chez Lagarce, les signes parenthétiques sont liés aux figures de style[56] et tout particulièrement à l'épanorthose, où se joue , pour reprendre les mots d'Armelle Talbot, « le mouvement singulier de sa parole, 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 » et où se joue ce qui constitue, « l'ethos du personnage lagarcien, sa façon de se tenir sur le seuil, au bord de sa propre présence et du drame qu'elle pourrait faire surgir[57] ». Nous reviendrons sur cette figure caractéristique de l'oralité lagarcienne dans notre troisième partie.

Les rectifications soulignées par les tirets peuvent aussi apporter des précisions temporelles : « – cela fait longtemps, aujourd'hui, un an, je l'ai dit au

[56] Sylvie Freyermuth étudie chez Jean Rouaud les « [t]irets intégrateurs de tropes », *Jean Rouaud et le périple initiatique*, *op. cit.*, p. 240 : « Outre les fonctions [informative et ironique] que l'on vient de décrire, on a relevé le cas des tirets comme mode de validation et d'animation des tropes. Il s'agit en l'occurrence de la métaphore […]. »

[57] Armelle Talbot, « L'épanorthose : de la parole comme expérience du temps », *op. cit.*, p. 255.

début. » (*PL*, p. 374), qui finissent par brouiller les repères et transgresser la temporalité humaine : « Plus tard encore – c'est il y a quelques mois, avant que je meure – je me suis enfui. » (*PL*, p. 395) ; « plus tard, l'année d'après, – j'allais mourir à mon tour – » (*PL*, p. 277). Dans cette perspective, L'Amant, mort déjà confirme ce télescopage temporel : « – […] J'allais mourir très vite, je savais ça – j'avais près de trente ans maintenant et c'est à cet âge que je mourrais – j'allais mourir et je ne voulais pas m'encombrer de regrets, tu peux comprendre » (*PL*, p. 291). C'est aussi ce que raconte Louis, le revenant : « la Mort – elle m'avait enfin retrouvé sans m'avoir cherché – » (*PL*, p. 396). Il complète ainsi son portrait et ses actions : « – lorsque j'étais parti, de nombreuses années auparavant, et je le croyais, définitivement, est-ce que ce n'était pas déjà la même attitude ? *Décider de moi-même ?* – » (*PL*, p. 304).

Tous ces « traits de réflexion », comme on les nomme en allemand, ces *Gedankenstrich*, attirent notre attention sur la construction du personnage de Louis, par le prisme des commentaires des différents personnages et la pénétration de leur for intérieur. Longue Date se confie : « Mais n'as-tu pas toujours été – le seul souvenir que je garderai de toi, plus tard – […] même s'ils ne t'ont pas vu depuis longtemps, ils ont certainement gardé cette impression – n'as-tu pas toujours été un homme posé ? Raisonnable ? » (*PL*, p. 303). Un Garçon, tous les garçons évoque le mode opératoire de Louis le séducteur :

> Florian Fröhlich, dont tu ne te souviens rien d'autre que du nom – le nom de tous les autres, par opposition, tu les ignores, c'est la règle, ou tu les inventes, ou tu les modifies – Florian Fröhlich et que nous ne pouvons pas même cacher aujourd'hui sous un pseudonyme, puisque ce fut et c'est toujours sa particularité la plus notable. (*PL*, p. 322)

et cherche toujours à « détendre » la situation par la répétition ironique d'une expression soutenue et emphatique :

> Celui-là, Marc que tu trouvas très agréablement *vicieux* sans trop savoir, à l'époque, ce que tu pouvais dissimuler sous le vocable – tu as toujours beaucoup dissimulé sous les vocables – et qui, après la bataille, car bataille – tu le revis souvent, dont une fois, après une promenade très lente, il faisait bon – qui, après la bataille, te demanda si tu ne voulais pas acheter des meubles, car il avait perdu toute sa fortune, une sorte de fortune et voulait vendre les siens. Celui-là, je le jouerai nu, si je m'y prends bien, cela détendra. (*PL*, p. 319).

On voit comment « parler d'abondance[58] » peut s'appliquer à son discours qui progresse/régresse par répétition-variation apportée par des moyens divers. Après le commentaire métalinguistique du mot « *vicieux* » qu'Un Garçon, tous les garçons met en exergue par l'italique, soulignant une distance ironique et temporelle, « à l'époque », avec la caractérisation de Marc par le jeune Louis – ignorance feinte ou incompréhension réelle du personnage qui répète des paroles rapportées –, le discours se poursuit par une première parenthèse entre tirets avec commentaire et variation du singulier au pluriel du mot « vocables », par une reprise justificative « car bataille » et répétition du mot « après la bataille », par une reprise anaphorique nuancée « une sorte de fortune ». Cette cascade verbale est interrompue par la phrase en clausule qui replace le discours dans l'ordre du jeu théâtral par la mise en abyme et ramène le ressort du comique dans une catharsis libératrice. Pas d'échange de nom dans les relations entretenues par Louis, pas d'échange de téléphone non plus, « méthode » confirmée par Le Guerrier, tous les guerriers :

> Pour le téléphone, même méthode, a toujours refusé de prendre celui des autres, il te donnera le sien – les clefs de l'appartement, on l'a vu, il peut te les laisser, un parfait inconnu, il peut te les laisser, son téléphone, son numéro de téléphone, cela lui est bien plus égal encore – même méthode, jamais il ne prendra le tien, il attend que tu l'appelles et si tu ne l'appelles pas, il en meurt de chagrin, mais il est sans recours. (*PL*, p. 314)

C'est tout l'apport du *Pays lointain* à l'hypotexte que d'éclairer le taciturne Louis et de montrer les facettes de sa vie privée entre deux pôles : Paris et la famille choisie ; la Province et la famille naturelle ; la multitude des hommes qui ont traversé ou accompagné sa vie et les quelques femmes qui l'ont entouré de leur affection : « Et parfois, nous les filles, nous mettrons ensemble, les filles, les femmes de ta vie, le groupe des femmes de ta vie. Cela fera chorale. » (*PL*, p. 336).

Du côté de la famille imposée, la charge est plus sévère. La mère condamne son art de la dissimulation : « – ce n'est pas moi ou ton père, ton père encore moins, ce n'est pas nous qui t'avons appris cette façon si habile et détestable d'être paisible en toutes circonstances, c'est une manière détestable, je ne m'en souviens pas, ou je ne suis pas responsable – » (*PL*, p. 385). Suzanne le lui reproche avec véhémence :

[58] Expression empruntée à Jean-Marie Privat, « Parler d'abondance. Logogenèse de la littérature », *op. cit.*

> Suzanne. – Tu vois, Catherine, ce que je disais, qu'est-ce que je disais ? Tu vois, c'est Louis, il est comme ça – et vous qui êtes son ami, je ne sais pas si vous êtes son ami depuis longtemps, mais je pense que vous avez remarqué aussi cela, son caractère, cette froideur de caractère, on peut presque dire cela, ce n'est pas méchanceté de ma part, cette froideur de caractère, je pense que vous l'aurez remarqué également – il n'embrasse jamais personne […]. (*PL*, p. 340)

Le Père, mort déjà confie plutôt ses regrets à L'Amant, mort déjà qui fait office de confident :

> Et je me disais, lorsque je serai vieux, plus vieux, lorsque j'en aurai terminé de travailler, j'irai à Paris, mon fils aîné y habite, je lui écrirai, et je lui proposerai de venir le voir, d'aller le voir – un grand nombre de choses que je voulais lui dire, on croit qu'on en sera capable, et faire ce voyage-là aussi pour les lui dire, je voulais ça –. (*PL*, p. 336)

Les parenthèses peuvent relier par un fil rouge, celui de la peur, les différents personnages ; le thème est initié par Louis qui l'évoque comme obstacle à sa démarche de retour dans la maison familiale : « […] La peur, surtout la peur pouvait m'en empêcher, aurait pu m'en empêcher. », puis développé et modulé par Longue Date :

> Longue Date. – La peur, tu dis ça, la peur, un bien grand mot, noble expression,
> la peur, oui,
> mais surtout, bien plus encore, surtout,
> la crainte,
> la crainte, tout aussi terrible, si infime, minable, minuscule, et tout aussi terrible pourtant, la crainte des ennuis, la crainte pour tous les petits détails épuisants que tu détestes tant.
> […] cette peur-là, si infime, minable, minuscule, oui,
> tu n'y couperas pas. (*PL*, pp. 295-296)

Le leitmotiv est confirmé par la reprise entre parenthèses par La Mère : « […] ils auront peur (c'est la peur, là aussi) ils auront peur du peu de temps que tu leur donnes » (*PL*, p. 384). Antoine y fait référence dans le segment décroché par les tirets et développe son thème personnel comme on parlerait du thème musical pour chacun des personnages d'un opéra :

> J'étais convaincu que tu manquais d'amour. Je te croyais et je te plaignais, et cette peur que j'éprouvais – c'est bien là encore de la peur qu'il est question – cette peur que j'avais que personne ne t'aime jamais, cette peur me rendait malheureux à mon tour, comme toujours, les plus jeunes frères se croient obligés de l'être par imitation et inquiétude […]. (*PL*, p. 415)

Parfois, un long paragraphe décroché par les tirets doubles constitue ce que Sabine Boucheron-Pétillon appelle « la parenthèse au sens métaphorique du terme,

désignant, par exemple, une époque, un événement comme un moment à part dans la temporalité, en dehors du cours normal des choses[59]. » La Mère, déroulant la longue liste de la parentèle, s'interroge sur l'origine de la constitution des couples et évoque le repas de famille unique, un repas de mariage sans doute, où se fait la rencontre :

> La mère. – Et les parents, tes parents, moi, et lui, celui-ci, ton père – il est mort aujourd'hui mais il compte toujours – et les frères et les sœurs et les frères et les sœurs des parents, et ceux-là qui épousent les frères et les sœurs des parents et les enfants nés de ces unions et ceux-là, encore à l'infini, qui épousent à leur tour les descendants, et choisis pourtant, à chaque fois, sans qu'on sache, isolés du lot
> – un mot, ne serait-ce qu'un mot ou juste le voisinage d'une place lors d'un seul et unique repas de famille qui fait qu'on se souvient tout précisément, à l'âge adulte encore, d'une cousine lointaine, ou de la chemise blanche avec un petit nœud papillon imbécile d'un cousin par alliance, jamais on ne verra plus un nœud papillon sans se souvenir aussitôt de cet enfant-là, et sans se demander toujours, immédiatement, ce qu'il devint et même s'il devint quoi que ce soit, qui que ce soit, et peut-être même, aussitôt cela également on se le demande, peut-être même y eut-il là erreur, est-ce que c'était vraiment un cousin, on ne sait plus, c'est trop loin désormais –
> ces détails-là, tous ces infimes et terrifiants détails qui isoleront tel ou tel pour toujours et les sortiront à jamais du flot incessant de tous les autres. (*PL,* p. 282)

Ces longs passages décrochés constituent une rupture de la linéarité de la phrase et une digression qui ouvre sur un « ailleurs » provincial ; La Mère évoque les gens du *pays lointain* :

> […] – la plupart des gens ici, lorsqu'ils ont gagné la retraite, la plupart des gens ici se promènent sur cette route, le dimanche, c'est drôle cela, on ne travaille plus, on pourrait se promener tous les jours de la semaine, on y réfléchit, on peut faire ce qu'on veut, on a gagné ce droit-là, se promener si on le veut tous les jours de la semaine, et on ne se promène pourtant toujours que le dimanche et juste le dimanche, on n'a pas changé – […]. (*PL,* p. 331)

Elle rappelle longuement combien la promenade dominicale est une règle incorporée, un habitus pour les petites gens du pays, plus forte que les nouveaux droits conférés par la retraite vécue comme une victoire. De même, Antoine qui évoque le buffet de la gare « un dimanche, évidemment », confie ses divagations, qui sont à chaque fois des bravades face à son frère muet :

> – parfois assis en face de moi, je vois des hommes qui lisent ces journaux et je pense à toi et je me dis, voilà les journaux que doit lire mon frère, il doit

[59] Sabine Boucheron-Pétillon, « Roland Barthes ou l'écriture ramifiée : formes et opérations d'ajout dans le manuscrit du *Plaisir du texte* », dans *Langages,* 36ème année, n° 147, 2002. Processus d'écriture et marques linguistiques, p. 79. Comme elle, nous avons utilisé la polysémie du terme parenthèse : le signe de ponctuation, le contenu encadré par la parenthèse, le segment constitué par le signe et le contenu, la construction syntaxique et le sens métaphorique.

> ressembler à ces hommes-là, et j'essaie de lire à l'envers et puis aussitôt, j'abandonne et je m'en fiche, je fais comme je veux ! – (*PL,* p. 399)

Néanmoins, la parenthèse entre tirets est révélatrice du manque affectif causé par le départ de l'aîné que le cadet recherche à travers des images associées au frère nomade, un lecteur de journaux dans des lieux de passage ; recherche obsessionnelle qui le pousse à des conduites absurdes.

De la même manière, les tirets doubles se prêtent aux confidences entre les personnages, entre Longue Date et Louis notamment. Après que Longue Date évoque la « scène fondatrice » de leur rencontre vingt ans auparavant, leur vie faite d'arrangements[60], et la « sorte de couple parfait » qu'ils constituent, Louis raconte une belle soirée d'été : « – je suis assis et je regarde les autres s'amuser, et je te vois […] les regarder aussi, sans pouvoir deviner, comme toujours, sans pouvoir deviner ce que tu penses, *à quoi tu penses* – » (*PL,* p. 342) et évoque cette drôle de vie qu'ils ont menée ensemble « sans sexualité » et le sacrifice que fait Longue Date en l'accompagnant jusqu'à la mort :

> Tout le temps que tu passes désormais près de moi, auprès de moi / – je ne sais peut-être pas tout, certainement pas tout, mais je t'imagine mal vivant en dehors de la vie que nous menons, et si tu vis une autre vie, mènes une autre vie, je ne sais pas, elle ne peut être douce, douce et bonne, elle ne saurait être douce et bonne puisque secrète, et arrachée en cachette à celle que nous vivons ensemble – tout le temps que tu passes désormais près de moi, sans que je m'en sois rendu compte, tu l'as perdu aussi et tu as renoncé à toute autre vie qu'à cet accompagnement. (*PL,* p. 343).

Période de marge pour chacun des personnages entre la vie et la mort que nous analyserons dans le chapitre suivant.

Tout comme les parenthèses, les tirets doubles offrent des commentaires distanciés et signes de cette auto-dérision qui permet aux personnages, au seuil de la mort, de vivre « au bout du compte », comme le déclare Louis : « – l'ironie est revenue, elle me rassure, elle me conduit à nouveau – » (*PL,* p. 393). L'Amant, mort déjà l'utilise en reprenant cette expression décrochée et distanciée par l'italique : « – Et encore, ton refus, l'ai assez entendu, et les derniers temps plus encore – *mes derniers*

[60] *Le Pays lointain* : « Longue Date. – Notre vie à tous les deux, car nous avons une vie tous les deux, une vie commune, notre vie à tous les deux fut là encore une sorte d'arrangement, et la vie des autres, Hélène avec moi, et ce jeune mort, maintenant, avec toi, la vie des autres, d'une certaine manière, fut aussi une sorte d'arrangement obligé avec notre arrangement à nous. », pp. 341-342.

temps, manière de plaisanterie – les derniers temps plus encore, (*PL*, p. 278), tout en faisant écho à sa première utilisation[61]. Louis ironise : « – ai été petit – », L'Amant, mort déjà répète : « – a été petit – » (*PL*, p. 301). Dans ce cas, elles sont conformes à l'esthétique classique d'un Fontanier qui préconise la sobriété[62].

Pour conclure, les différentes opérations de décrochement montrent comment les signes de ponctuation qui impliquent une complication du linéaire et une « ramification du dire » constituent un outil graphique intéressant pour observer la structure discursive des différents personnages de la pièce. Ainsi, « l'ensemble des principales catégories typographiques forme […] système : au droit de la majuscule et du romain s'opposent l'oblique de l'italique, le courbe de la parenthèse, et l'horizontal du tiret[63]. » Ces signes constituent ce que Philippe Hamon appelle « une gesticulation typographique », « apte à prendre en charge des signaux visibles de l'ironie, et donc à compenser l'absence du corps métaphorique de l'ironisant, présent seulement en régime oral[64]. » Ce qui n'est plus le cas lors de la transposition théâtrale.

Que ce soit mise en présence, mise en absence ou mise en question, ces signes placent les mots sur l'avant-scène syntaxique et théâtrale lors de la représentation où ils constituent un défi pour le comédien. *Le Pays lointain* est une œuvre travaillée par une mise en scène du dire avec une énonciation particulièrement habitée par les signes scripturaux, au point de devenir des intersignes, « comme l'ombre projetée en avant, de ce qui doit arriver […][65]. » En effet, pour reprendre les mots de Jean-Marie Privat, « les parenthèses disent, prédisent et redisent le sort funeste d'un monde moderne déréglé et désenchanté[66] » où il faut vivre avec « La Mort prochaine », comme le clame

[61] Voir *supra*, note 48, p. 191.
[62] Pierre Fontanier, « Parenthèse », dans *Les Figures du discours* (1830), Paris, Flammarion, 1968 : « La parenthèse peut entrer heureusement dans le style le plus sublime, comme dans le plus familier. Mais, par cela même qu'elle interrompt le discours, et qu'elle détourne pour un moment l'attention de son objet principal, elle tend nécessairement à produire l'embarras, l'obscurité, la confusion. On ne doit donc l'employer qu'avec sobriété […]. Encore faut-il qu'elle soit courte, vive, rapide, et […] qu'elle passe en quelque sorte aussi vite que l'ombre d'un oiseau qui fuit dans l'espace entre le soleil et nos yeux », p. 384-386.
[63] Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire, op. cit.*, p. 84.
[64] *Ibid.*, p. 85.
[65] Anatole Le Braz, folkloriste breton du XIX[ème] siècle, *Magies de la Bretagne*, collection « Bouquins », Robert Laffont, 1994, p. 103), cité par Jean-Marie Privat, « (Et il la regardait) ». Un destin entre parenthèses, *op. cit.*, p. 21.
[66] Jean-Marie Privat, « (Et il la regardait). Un destin entre parenthèses », *ibid.*, p. 7, évoque le monde d'Emma Bovary, qui est condamnée à marchander le don nuptial de son père.

lyriquement Louis, en retrouvant la cadence de l'alexandrin dans le début de cet extrait :

> La Mort prochaine et moi,
> nous faisons nos adieux,
> nous nous promenons,
> nous marchons la nuit dans les rues désertes légèrement embrumées et nous nous plaisons beaucoup.
> Nous sommes élégants et désinvoltes,
> nous sommes assez joliment mystérieux,
> nous ne laissons rien deviner
> et les réceptionnistes, la nuit, éprouvent du respect pour nous, nous pourrions les séduire[67]. (*JFM,* p. 245-246)

[67] Extrait du monologue de Louis, Première partie, scène 10, repris à l'identique dans *Le Pays lointain,* fragment 58, p. 396, avec changement dans la disposition en un seul paragraphe et changement dans la distribution des tours de parole : c'est L'Amant, mort déjà qui prend en charge ce monologue et confirme l'assimilation de Louis le rhapsode à un déjà-mort. Nous aborderons la question de la réécriture en troisième partie.

CHAPITRE III :
DES VIES ENTRE PARENTHÈSES (…)
DES VIVANTS ET DES MORTS

> Cette légende, celle-là qu'on raconte aux enfants : à l'heure de sa Mort, revoir toute sa vie.
> Et légende encore, celle-là pour les agonisants à peine terrifiés qu'on souhaiterait voir s'apaiser :
> à l'heure de sa Mort, pouvoir, juste, régler quelques comptes, revoir quelques erreurs, terminer ce qu'on abandonna, s'excuser de ses mensonges, pardonner ses offenses, l'expression exacte, me souviens de ça, finir les conversations inachevées, conversations en suspens qui toujours nous préoccupèrent, et obtenir « Qu'est-ce que cela fait, maintenant, on peut te dire » et obtenir le fin mot des histoires, l'exacte vérité. (*PL*, p. 280)

Depuis ses origines, le théâtre est hanté par les morts, qu'ils reviennent parler aux vivants comme dans *Les Perses* d'Eschyle ou qu'ils se présentent sous la forme de spectres et fantômes dont la figure la plus emblématique est le spectre d'Hamlet dans l'œuvre éponyme de Shakespeare[1]. Dans le théâtre contemporain, on note, dans la suite des *Revenants* d'Ibsen, une croyance aux fantômes des morts et à leur action sur le monde des vivants qui se manifeste dans les œuvres de Jean Genet, Bernard-Marie Koltès ou Wajdi Mouawad. À l'occasion de la biennale qui lui est consacrée, ont été étudiés les spectres et les hantises[2] dans le théâtre de Koltès[3] mais aussi dans le théâtre contemporain. Spectres de morts ou spectres de vivants[4], ils hantent les

[1] François Lecercle et Françoise Ladvocat, éd., ont abordé cet aspect dans *Dramaturgies de l'ombre,* Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, http://books.openedition.org/pur/29960

[2] Van Gennep développe « la théorie générale des revenants et des hantises » dans un chapitre consacré aux « Êtres fantastiques », *Manuel de folklore contemporain,* Paris, Picard. 1946, II, pp. 791-792.

[3] Nous nous permettons de renvoyer sur ce point à Raymond Michel et André Petitjean (dir.), *Hantises et spectres dans le théâtre de Koltès et dans le théâtre contemporain*, *op. cit.*

[4] Cette distinction est proposée par Jean-Paul Dufiet ; les spectres de personnages vivants sont « des figures qui dans la fiction sont à la fois vivantes et, de quelque manière, hors de la vie », « Dramaturgie du spectre chez B.-M. Koltès, M. Vinaver, L. Mauvignier », dans Raymond Michel et André Petitjean (dir.), *Hantises et spectres dans le théâtre de Koltès et dans le théâtre contemporain*, *op. cit.* , p. 152. On pourrait également inscrire Lagarce dans la problématique du colloque : « Il s'agit donc […] de se

œuvres de Michel Vinaver, Laurent Mauvignier et Patrick Kermann et dans le contexte familial où ils interviennent, ils ont une fonction de distanciation et contribuent à une « catharsis fantômale[5] » : les revenants participent d'une conjuration de la peur de la mort. Angoisse primitive qui est liée à « l'étrangement inquiétant », à savoir « tout ce qui se rattache à la mort, aux cadavres, à la réapparition des morts, aux spectres et aux revenants[6]. » Les œuvres de Lagarce semblent s'inscrire dans cette mouvance et pourtant, les personnages lagarciens, morts-déjà, revenants ou mourants, ont une place à part dans la production théâtrale du XX^{ème} siècle. Loin de la mort cachée, interdite, obscène, tabou qui marque le XX^{ème} siècle occidental, Lagarce n'amorce-t-il pas un changement en présentant « une mort mieux acceptée, placée au cœur de la vie sociale, une mort que nous aurions perdue[7] ? » C'est l'enjeu de ce chapitre de montrer la spécificité lagarcienne, par rapport à ces « dramaturgies de l'ombre », notamment dans les œuvres de notre corpus. Avec *Le Pays lointain*, Lagarce propose une transposition théâtrale et romanesque de son écriture diaristique. Notre objectif n'est pas d'étudier le *Journal* de Lagarce mais après une simple lecture, on comprend qu'au fur et à mesure de son écriture, les notations brèves, laconiques, sous forme de prise de notes du début sont de plus en plus développées et font place à des analyses, récits et commentaires de l'actualité. De plus, véritable journal de bord de sa maladie, le *Journal* nous conduit au seuil de sa mort. Comme nous l'avons rappelé en introduction, Lagarce a toujours vécu avec cette proximité de la mort, intuition confirmée par sa séropositivité et la dégradation de son état physique. Même si l'on ne s'appuie pas sur une lecture autobiographique de son œuvre[8], il semble difficile d'éluder cette dimension dans la lecture du *Pays lointain*, qui fait apparaître, non pas le sida qu'il ne considère pas comme un sujet, mais son homosexualité. On peut penser que Lagarce,

---

demander dans quelle mesure le théâtre contemporain, en particulier celui de Bernard-Marie Koltès, est assimilable à une "hantologie". »

[5] Expression empruntée à François Lecercle, dans son Avant-propos à l'ouvrage, *Dramaturgies de l'ombre*, *op. cit.*, p. 13.

[6] Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1976 (*Imago*, 1919), p. 211.

[7] Problématique abordée par Daniel Fabre, « Le retour des morts », *Études rurales*, n° 105-106, 1987, p. 13. Sur ce thème, et dans la perspective ethnocritique qui est la nôtre, nous nous permettons de renvoyer à la bibliographie proposée par Daniel Fabre, pp. 29-34.

[8] On peut trouver cette lecture autobiographique dans la thèse d'Alexandra Balcerek, *L'existence d'une expression autobiographique au théâtre : la présence émouvante de l'auteur dramatique dans son œuvre*. Musique, musicologie et arts de la scène, Université Charles de Gaulle - Lille III, 2013. Elle y étudie dix dramaturges contemporains, de Marguerite Duras à Sarah Kane, en passant par Jean-Luc Lagarce. Pour ce qui est de l'écriture diaristique et de ses rapports avec la création théâtrale, on peut se reporter à l'ouvrage de Julie Valero, *Le Théâtre au jour le jour. Journaux personnels et carnets de création de Didier-Georges Galiby, Jean-Luc Lagarce et Jean-François Peyert*, Paris, L'Harmattan, 2013.

avec cette œuvre qu'il achève avec le sentiment d'être la dernière et qui le sera, construit sa légende tandis que son *Journal* n'omet rien et montre un homme s'efforçant d'être, comme l'écrit Olivier Py dans son éloquente préface, « d'une exactitude qui rende aux choses leur aura, aux rencontres leur providence, et à la vie sa saveur amère[9] ». Avec *Le Pays lointain*, il se laisse porter par la tentation « romanesque » :

> Lentement, calmement, d'une manière posée,
> un pas devant l'autre, avec le plus grand soin,
> je décidai de retourner les voir, revenir sur mes pas, aller sur mes traces (là que j'en étais) et faire le voyage pour annoncer, […]
> dire moi-même,
> *de vive voix*,
> dire ma mort prochaine, juste ma mort, irrémédiable, celle-là,
> *la mort d'un homme jeune*.
> L'annoncer moi-même, en être l'unique messager, de grandes et belles idées comme celle-là, romanesques, *en être l'unique messager*, l'annoncer moi-même et paraître […]
> paraître pouvoir décider et me donner, et donner aux autres, et à eux, tout précisément, mes parents, ma mère, mon frère, ma sœur, toi et eux encore, et tous ceux-là que je croisai,
> me donner et donner aux autres une dernière fois l'illusion d'être responsable de moi-même et avoir, jusqu'à cette extrémité,
> ma mort prochaine, *donc*,
> juste ma mort, celle-là, d'un homme jeune, l'illusion d'être mon propre maître.
> Décider de mon sort. (*PL*, pp. 303-304)

L'italique revient en force pour souligner la situation liminaire du personnage, dans un état de marge, entre la vie et la mort : l'expression de « *vive voix* » retrouve la puissance de son étymologie et subsume la banalité du cliché pour prendre tout son sens dans l'opposition avec « ma mort prochaine », redoublée et accentuée par l'italique emphatique : « *la mort d'un homme jeune* ». Dès le début de la pièce, il se trouve sur « le promontoire de la mort d'où la vie peut être saisie en entier, dans un esprit rétrospectif et testamentaire[10]. » Tel Hermès, le messager des dieux, il se présente comme un démiurge, conscient de la vanité de cette puissance, de cette « illusion d'être [son] propre maître » et de « décider de [son] sort ». Tel Hermès, il réunit en lui la triade de la pensée, de la parole et de l'action.

[9] *Journal I*, p. 13.
[10] Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, *op. cit.*, p. 46 : « Dramaturgie de la "dernière heure", qui a l'avantage spatio-temporel d'embrasser des étendues immenses, pour ne pas dire infinies, et de considérer toute action humaine comme achevée, c'est-à-dire intelligible. »

1. Un frère, mort déjà ?

Parmi ces figures de l'ombre, on peut reposer la question du *jeune frère*. Pourquoi revient-il ? Comme Louis, est-ce pour annoncer sa mort prochaine ? C'est le grand regret des cinq femmes qu'il n'ait pas pu prononcer un mot et qu'aussitôt franchi le seuil de la maison, il s'effondre. D'euphémisme – « Il dort », « Il est dans son lit » , « il est couché » (*JMM*, p. 230-231) , « il repose » (*JMM*, p. 259) – en périphrase – « un homme jeune comme devenu vieux trop tôt », (*JMM*, p. 231) – , on s'interroge sur le retour du frère : version fantasmée, énième répétition de la scène des retrouvailles manquées, sommeil ou mort ? Apparition dont le caractère fictif et romanesque peut être souligné par l'usage du passé simple : « à ce moment exact, lorsque vient le soir, c'est à ce moment exact qu'il apparut, et que je le vis » (*JMM*, p. 229). Aussitôt le seuil de la maison franchi, il confirme sa situation marginale et son « passage matériel » :

> Quiconque passe de l'un à l'autre se trouve ainsi matériellement et magico-religieusement, pendant un temps plus ou moins long, dans une situation spéciale : il flotte entre deux mondes. C'est cette situation que je désigne du nom de *marge*, et l'un des objets du présent livre est de démontrer que cette marge idéale et matérielle à la fois se retrouve, plus ou moins prononcée, dans toutes les cérémonies qui accompagnent le passage d'une situation magico-religieuse ou sociale à une autre[11].

Pour compléter notre approche du personnage dans le premier chapitre selon une perspective ethnocritique, nous dirons que le jeune frère présente tous les signes de la mauvaise mort telle que la définissent les ethnologues :

> Les rites « font » les bons morts et les règles ne s'explicitent partiellement que lorsqu'il survient un échec. Les mauvais morts, c'est-à-dire ceux qui ne cessent d'être présents auprès des vivants, signifient donc un défaut non seulement dans le rituel funéraire, mais, plus généralement, dans l'ensemble des rites qui accompagne la personne du début à la fin de sa vie […]. Témoignent de l'impérieuse nécessité de la coutume ceux qu'on pourrait appeler les mauvais morts définitifs. On y trouve tous ceux qui meurent en position de marge – fiancé, femme allaitant, enfant non baptisé – ou d'une mort qui, par sa violence, exclut toute maîtrise rituelle. Attachés aux alentours de leur fin, ils répètent pour l'éternité le geste qui les immobilise[12].

Le personnage du frère, absent de la *dramatis personae* et n'existant indirectement qu'à travers la parole des femmes de la maison pose la question de sa disparition. Son

[11] Arnold Van Gennep, *Les rites de passages*, *op. cit.*, p. 24.
[12] Daniel Fabre, « Le retour des morts », *op. cit.*, p. 19.

retour déclenche les rites d'accompagnement d'un malade ou d'un mort comme le suggèrent les mots de La Plus Vieille : « Après toutes ces années […], sans aucun mouvement, sur la pointe des pieds, attendre le réveil de celui-là comme on attendrait le réveil d'un enfant malade dans sa chambre là-haut et nous, là, à nous relayer à l'infini ? » (*JMM*, p. 235) Daniel Fabre rappelle dans son introduction que « le traitement des morts […] est […] fait de rites minutieusement réglés qui prennent en charge un changement d'état affectant parallèlement le défunt – d'abord son cadavre – et le groupe qui lui survit. » Or, la mort est euphémisée, métaphorisée, et donc d'une certaine manière refusée par les femmes : « Nous relayer l'une l'autre auprès de lui, à guetter les signes de ce réveil ou l'assombrissement de plus en plus doux, de plus en plus lent, / sa disparition sans revenir à nous, la noyade dans le sommeil le plus profond ? Sa mort ? » (*JMM*, p. 233) Les virtualités du mot « assombrissement » sont développées par le terme « noyade » qui fait écho au verbe « sombrer » utilisé par La Mère comme synonyme de « dormir encore » (*JMM*, p. 230). La boucle du déni est bouclée. L'ambiguïté sur le statut du jeune frère entraîne également des conséquences sur le groupe des femmes qui l'accompagnent dans son passage et qui évoquent un futur sans lui, peu différent de leur passé sacrifié dans l'attente de son retour.

Si l'on suit le parcours du *jeune frère*, on s'aperçoit qu'il a été chassé de la *domus* par le père et va vivre dans une situation de marge ; il devient un errant, caractérisé par son sac de marin, qui l'assimile à Rimbaud, l'homme aux semelles de vent, dont le surnom qui lui avait été donné par son ami Germain Nouveau, était « Rimbald le marin[13] ». Pour les femmes qui sont restées à l'attendre, il demeure une énigme qu'elles tentent de percer, chacune à sa manière. Il est un beau guerrier, ce qui l'assimile aux amants de Louis, qui a accompli « [u]n beau et long voyage et si déraisonnable encore, à travers le Monde » (*JMM*, p. 234), « son sac jeté sur l'épaule » (*JMM*, p. 229), sac à dos et sac à malices qui semble contenir toute la vie du jeune frère, qui semble avoir plus d'un tour dans son sac et qui disparaît comme par enchantement, aussitôt passé la porte de la maison. Seule trace de son passage[14], le sac

[13] Rimbaud, *Les Illuminations et Une saison en enfer*, Paris, Messein, 1927, Préface d'Ernest Delahaye : « Quand Rimbaud revint de la tournée Sumatra-Java, il traversa Paris où on le vit habillé en marin anglais [...] [Germain Nouveau] l'appela désormais Rimbald le marin », p.16.

[14] On pense à la présentation de Daniel Fabre, « Le retour des morts », *op. cit.*, p. 19 : « Depuis le XVIe siècle, ces êtres errants dans les marges sont les témoins ambigus d'une limite discutée. Fixés ici-bas, laissant souvent derrière eux une trace de leur passage, un objet personnel qui les identifie, entre le visible et l'invisible, ils demeurent en souffrance d'incarnation. »

qui serait remisé dans la soupente (*JMM*, p. 266), en cas d'une nouvelle naissance dans la famille. Le retour du fils prodigue ne se passe pas conformément au rite : le père n'est plus là pour le recevoir et accorder son pardon ou le réintégrer dans l'ordre de la maison ; s'il est allé faire fortune, il revient avec un pauvre sac, possiblement le même que celui de son départ, qui figurait déjà comme son bien unique dont il se satisfaisait alors mais c'est un bien maigre bagage « où jamais les vêtements ne doivent se ranger correctement » (*JMM*, p. 236), à l'image d'une vie déréglée, qui comporte les indices des ratés de la coutume et du rite. On pense à l'analyse des ratés de l'initiation faite par Daniel Fabre qui a repéré différentes figures de folies masculines affectant ceux qui ne sont pas revenus de leurs explorations des frontières entre le masculin et le féminin, le sauvage et le domestique, les vivants et les morts : l'homme sauvage, le « fada », le garçon efféminé, le « fanoche[15] ». Le personnage énigmatique du frère peut être rattaché à une de ces figures, « fada » ou « fanoche » ; il est revenu de ses guerres dans le giron des femmes de sa maison, sans avoir réussi son agrégation au groupe social. En cela, on peut le comparer à L'Ami qui devient fou[16], personnage du *Pays lointain*, qui, parti de sa région natale par déception amoureuse, revient auprès de ses parents et sombre doucement dans la folie.

Parmi les « mauvais morts » énumérés par Daniel Fabre, on trouve « tous ceux qui meurent en position de marge – fiancé, femme allaitant, enfant non baptisé – ou d'une mort qui, par sa violence, exclut toute maîtrise rituelle[17]. » Le jeune frère, par sa position marginale, par son statut de célibataire sans enfant, par sa jeunesse correspond à une mort violente et mauvaise. De même, le jeune frère ne pourra tenir dans ses bras ce neveu qu'évoque L'Aînée dans un futur hypothétique, filleul potentiel, et donc comme « les défunts sans filleul [qui] meurent l'âme chargée d'une lourde faute », il se voit condamné à être enseveli, les mains derrière le dos. La position particulière donnée au mort, comme le souligne Agnès Fine, « exprime donc l'idée qu'on se fait du devenir de son âme dans l'autre monde. Mais ne rend-elle pas difficile voire impossible son passage ? En effet tout comme les morts mal vêtus, les morts enterrés

[15] Terme utilisé à Minot, village où Yvonne Verdier, Françoise Zonabend, Tina Jolas et Marie-Claude Pingaud, ont mené leurs enquêtes, pour désigner un garçon efféminé. Terme cité par Agnès Fine Agnès Fine, « Daniel Fabre (1947-2016). "L'invisible initiation" en Europe, une recherche pionnière », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 44, 2016, p. 267.
[16] Nous avons évoqué ce personnage, son surnom et son histoire, dans la première partie, chapitre II.
[17] Daniel Fabre, « Le retour des morts », *op. cit.*, p. 19.

dans une mauvaise posture reviennent tourmenter les vivants[18]. » Jean-Marie Privat, qui s'interroge sur le cadavre dans la littérature policière, définit, quant à lui, « la *mauvaise mort* en disant que c'est une mort : 1- solitaire ; 2- soudaine ; 3- prématurée ; 4- violente ; 5- injuste ; 6- inhumaine (le cadavre est défiguré) ; 7- dé-ritualisée (pas de *trépas*)[19]. » On voit comment, par tous ces critères, le jeune frère incarne cette male mort et tout particulièrement parce que le rite d'enterrement est absent ou escamoté.

Enfin, si dans les cimetières, « l'ordonnance matérielle et juridique de l'espace semble traduire, de façon sans doute complexe, les mouvements du "sentiment de la mort, les évolutions d'une "mentalité"[20] », la transformation de la *domus* en mausolée, la transformation de la chambre d'enfant en « chapelle ardente[21] », montre aussi la défaillance du rite mortuaire. Arnold Van Gennep évoque le rite mortuaire comme un rite de passage où « les rites de séparation sont peu nombreux et très simples », où « les rites de marge ont une durée et une complexité qui va parfois jusqu'à leur faire reconnaître une sorte d'autonomie » et où les rites d'agrégation, « qui agrègent le mort au monde des morts […] sont le plus élaborés[22] ». Loin de respecter les séquences du rite observées par exemple dans *Les Règles du savoir-vivre…*, la préparation du corps, son exposition et celle du cercueil, le cortège et l'enterrement[23], où les femmes adoptent les premiers gestes qui consistent à isoler le mort du monde des vivants, car « de la vie, il ne doit pas être question » (*RSV*, p. 45), les femmes de *J'étais dans ma maison…*, qui s'étaient installées dans un état de marge, depuis le départ du *jeune frère*, rétablissent le calme et l'ordre de la maison endeuillée, bouleversés par le retour de celui-ci : « Dans sa chambre, nous avons laissé les persiennes fermées comme elles le

[18] Agnès Fine, « Le parrain, son filleul et l'au-delà », dans *Études rurales*, n° 105-106, 1987. Retour des morts, pp. 124-125.
[19] Jean-Marie Privat, « Le cadavre du réalisme », dans *Repenser le réalisme*, *Cahier ReMix*, n° 07, 2018/04, Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, <http://oic.uqam.ca/fr/remix/le-cadavre-du-realisme>.
[20] Daniel Fabre, « Le retour des morts », *op. cit.*, p. 16.
[21] Dans *L*es *Règles du savoir-vivre…*, p. 45, la transformation de la chambre en chapelle ardente entre dans les rites funéraires et précède l'enterrement et le cortège.
[22] Arnold Van Gennep, *Les rites de passage*, *op. cit.*, p. 210.
[23] On peut ajouter une quatrième étape aux rituels funéraires, à celles d'oblation (au mort), de séparation (du mort), d'intégration (du mort), succède la commémoration (du mort) dans l'article de Claude Javeau, « Retour sur les rites piaculaires : pratiques et rôles dans l'immédiat et à distance », *Études sur la mort*, vol. nº 123, n°. 1, 2003, pp. 69-78 : « La première concerne la mise en scène du cadavre, et les offrandes qui lui sont faites, la deuxième la mise en scène de l'adieu des vivants au mort, la troisième l'insertion de celui-ci dans la chaîne des générations sous forme de souvenir et la quatrième, le rappel à la communauté étroite ou élargie des circonstances de la mort du mort afin d'honorer sa mémoire. » Il s'appuie sur Luc Capdevila et Danièle Voldman, (2002), *Nos morts. Les sociétés occidentales face aux tués de la guerre*, Paris, Payot, 2002, p. 166 et l'ouvrage de Louis-Vincent Thomas, *Rites de mort*, Paris, Fayard, 1985.

sont toujours, laissant passer, la journée, à peine la lumière et la nuit juste la fraîcheur. » (*JMM*, p. 230). Chambre du dormant, elle devient celle du mourant puis du jeune frère mort (*JMM*, p. 266) sans qu'on sache à quel moment s'est fait le passage ni comment, et cette approximation remet en cause la maîtrise du rite de passage par les survivantes proches :

> La Mère. – Désormais, tout le temps où il sera dans sa chambre, tout ce temps qu'il prendra à s'épuiser, à disparaître, tout le temps qu'il prendra à mourir,
> le temps de l'agonie,
> tout ce temps
> – est-ce que cela durera des semaines, des mois ? –
> tout ce temps, les filles, *celles-là*, les filles pourront s'éloigner, nous laisser le garder, prendre soin de lui,
> nous laisser le protéger et se soucier de sa respiration, de son souffle, craindre pour lui… (*JMM*, p. 240)

Même si elle essaie d'exclure les filles, mises à l'écart par le démonstratif et l'italique, il semble qu'elles soient nettement concernées par le rite de passage du frère dont elles portent le deuil depuis son abandon car comme le souligne Claude Lévi-Strauss lorsqu'il évoque la place des enfants dans le rite :

> Mais qui peut personnifier les morts, dans une société de vivants, sinon tous ceux qui, d'une façon ou de l'autre, sont incomplètement incorporés au groupe, c'est-à-dire ceux qui participent de cette altérité qui est la marque même du suprême dualisme : celui des morts et des vivants[24] ?

Dans cette hypothèse, les filles, mal ou pas incorporées au groupe social, demeurées à l'écart des gens du village, se situent à la frontière entre les vivants et les morts.

2. Des femmes en deuil

Dans les œuvres de notre corpus, le deuil occupe une place importante. Même si, dans *Les Règles du savoir-vivre…*, les rites de deuil n'apparaissent que dans les dernières pages, en toute logique mais en complète opposition après les noces d'or, sans transition aucune car « il n'est personne qui échappe au malheur de perdre l'un des siens » (*RSV*, p. 44), la présence de la mort[25] est attestée dès la naissance et le début

[24] Claude Lévi-Strauss, « Le Père Noël supplicié », *op. cit.*, p. 46.

[25] Dix-neuf occurrences du mot « mort », auxquelles on peut associer les 14 occurrences du mot deuil et du mot douleur. La forme active du verbe mourir n'apparaît qu'une fois au subjonctif dans *Les Règles du savoir-vivre…* : « Il peut arriver que le premier conjoint disparaisse, possible, s'enfuie ou meure, envisageable. » (*RSV*, p. 40), contrairement aux autres pièces de notre corpus où la mort est envisagée également comme processus en cours de réalisation ou achevé.

de l'œuvre qui frappe par l'évocation de la mauvaise mort, celle de l'enfant mort-né : « 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. / Ainsi que cela commence. » (*RSV*, p. 13). L'épanorthose qui corrige le verbe « naître », l'anaphore du verbe déclarer, les oppositions entre « naissance » et « mort », le paradoxe de l'attestation et du commencement de la vie et de l'œuvre par une mort et une fin, tout contribue à placer le lecteur-spectateur dans cette situation insolite qui est présentée comme normale, alors que dans le verset suivant, la naissance de l'enfant vivant est présentée comme aléatoire : « il arrive parfois que cela arrive » (*RSV*, p. 13). La mort du père, évoquée quelques lignes plus loin, est « possible », celle de la mère, « envisageable », (*RSV*, p. 22), celle des deux parents, possible ou envisageable, à chaque moment de l'existence de l'enfant, du filleul ou du fiancé[26]. Mais la mort la plus violente reste celle de l'enfant, rappelée à l'occasion du baptême : « À moins que la santé de l'enfant ne donne des inquiétudes, qu'il veuille mourir ou qu'il y soit prêt, on attend le rétablissement complet de la mère pour la cérémonie du baptême. » (*RSV*, p. 20). La formulation lagarcienne est toujours aussi déroutante que dans celle du triple statut de l'enfant, mort, vivant ou jumeau :

> S'il arrivait à quelqu'un de trouver un enfant nouveau-né,
> « comme ça », je ne sais pas, n'importe où, dans la rue,
> Saint-Vincent-de-Paul,
> il devrait en faire la déclaration immédiatement, que l'enfant soit né mort, vivant ou jumeau, à double titre, même histoire, pas d'autre méthode.

Cette mort des enfants est toujours présentée comme logique alors qu'elle n'est pas dans l'ordre des choses : « Bien des douleurs les ont visités, leurs enfants sont partis, pour fonder, à leur tour, d'heureuses familles. D'autres sont morts, déjà, logique, probable. » (*RSV*, p. 43). Dans cette société fondée sur des règles strictes, pour faire « la déclaration de décès » du « défunt », la mort doit être « authentifiée et

[26] *Les Règles du savoir-vivre…* : « Un baptême est toujours l'occasion d'une fête à moins de circonstances exceptionnelles et douloureuses, mort de l'enfant, possible, mort de la mère, envisageable. », p. 22. « À moins d'impossibilité, la mort, possible, toujours, ils le voient souvent, le conseillent, le dirigent et le réprimandent au besoin. », p. 23. « Il s'ouvre de ses intentions à ses parents ou, à leur défaut – ils sont absents, envisageable, ou morts, possible – à leur défaut, à un ami âgé, à son protecteur, à un supérieur ou encore : ses parrain et marraine. », p. 23. « Le fiancé vient accompagné de son père et de sa mère ; à leur défaut, morts, toujours la même histoire, de son frère aîné, du chef de sa maison, son parrain, etc. Je ne sais pas, n'importe qui. », p. 28. « […] si parents morts, envisageable », p. 30.

admise » (*RSV*, p. 45), par un médecin qui « constate le décès et détermine la maladie qui causa la mort, car ce ne peut être que maladie et pas autre chose. Si c'est autre chose, police et pas de barguignage. » (*RSV*, p. 45). Cette mauvaise mort est également évoquée dans la liste des amants de Louis, où figure « [c]elui-là dont l'Enfant meurt » dont Un Garçon, tous les garçons doit jouer le rôle et qui est important pour lui. Il réclame de l'indulgence lorsqu'il évoquera son histoire :

> Louis. – Il est important pour moi aussi, je ne sais pas ce qu'il est devenu. L'Enfant non plus, je ne le sais pas et l'Enfant, plus encore, j'y pense souvent.
> Un Garçon, tous les garçons. – Mort probable, vu l'état déjà mal avancé de l'époque. (*PL*, p. 319)

L'évocation des rites de deuil, au-delà des aspects traditionnels qu'on retrouve dans les manuels de la fin du XIX^{ème} et du début de XX^{ème} siècle, que Lagarce a empruntés à La Baronne Staffe, déroule des actions intéressantes du point de vue ethnocritique : « Quand la mort entre dans une maison, les plus forts, les moins fragiles, les parents, les amis, je ne sais pas, n'importe qui, les autres, les survivants rétablissent autour du disparu, car disparu et rien d'autre, les autres rétablissent le calme et l'ordre. » (*RSV*, p.45). En fait, La Dame évoque plutôt la veuve que le veuf, que ce soit pour un remariage[27] ou pour le rite funéraire[28] ; on peut donc penser que c'est l'épouse qui permet d'accomplir le rite de passage et qui prend en charge les tâches réservées à la femme qui aide[29] et rétablit l'ordre. La figure du mort est euphémisée par le mot « disparu » et la mort est perçue dans l'ordre naturel.

Dans *J'étais dans ma maison…*, le deuil constitue, non pas une parenthèse, mais un état permanent dans la vie des cinq femmes. Les endeuillées, instituées gardiennes

---

[27] *Les Règles du savoir-vivre…* : « La veuve qui se remarie ne s'habillera ni de gris, ni de mauve, ce qui aurait l'air de demi-deuil et serait peu aimable pour son second mari […]. Elle évitera les chrysanthèmes et les scabieuses, qui sont dénommées fleurs de veuves, il est de l'humour ou de la piété qui ne sont pas toujours compris. / La veuve garde la première bague d'alliance. », p. 40.

[28] *Les Règles du savoir-vivre…* : « Le deuil de veuve dure deux ans. Le grand deuil, très austère, toute une année. Robe de laine unie, voile sur le visage, châle en pointe, bas noirs en fil ou en laine, les gants pareils, corbeau et rien de plus. Ni fantaisies ni fioritures et pas de rouge aux lèvres.
Pendant les six premiers mois de la seconde période, voile et lainage plus léger. Gants de soie ou de peau, on sent la coquetterie revenir, bijoux de jais, noirs, de jais.
Les derniers six mois, dentelles, noires, mais dentelles tout de même. Pendant les trois derniers mois, peu à peu on en voit la fin, les broderies, les étoffes blanches et noires, puis jusqu'à complète expiration, du gris, de la couleur prune, pensée, lilas, on prend garde à la gradation des nuances, mais, en toutes circonstances, si on voulut bien suivre, c'est bien de gradation qu'il fut question. », pp. 46-47.

[29] On pourrait comparer la toilette du corps évoquée page 45 à la lessive analysée par Yvonne Verdier : « Et comme la femme-qui-aide est aussi cette laveuse de métier qui compare les trois temps de la lessive – couler, bouillir, étendre – au purgatoire, à l'enfer et au paradis. », *Façons de dire, Façons de faire, op. cit.*, pp. 137-140.

de la mémoire familiale, font figures de médiatrices entre le monde des morts et des vivants. Elles sont ces « passeuses aux gués du destin » évoquées par Daniel Fabre[30]. Dans un hommage à Yvonne Verdier, il restitue les découvertes de l'ethnologue à Minot, dans la campagne châtillonnaise : ce sont la laveuse, la couturière, la cuisinière, qui « se partagent les rôles de passeuses dans les rites de la vie des femmes ». La couturière fait les jeunes filles et la mariée, la cuisinière fait les noces, la laveuse fait les bébés et les morts. « Ces trois travailleuses apparaissent comme les maîtresses de la destinée chaque fois que le corps – féminin, nouveau-né ou mort – traverse un gué dangereux puisque c'est singulièrement dans la physiologie que s'inscrit le destin social[31]. » Daniel Fabre souligne trois aspects majeurs de la pensée d'Yvonne Verdier :

> [Elle introduit] une triple conversion du regard : elle découvre à la fois *le point de vue proprement féminin* de ces rites et des marges qui les séparent, les *passeuses spécialisées* qui aident, hors du strict contrôle des institutions dominantes, au bon ordre des cérémonies, *les réseaux de correspondances* qui unissent les discours et les gestes, les symboles et les techniques, le destin du corps, le calendrier de la production, le cours de la nature et certains mouvements cosmiques. Alors le rite de passage n'est plus un banal outil classificateur, […] il introduit à la totalité d'une pratique et d'une pensée, à leur *exercice quotidien*, *ordinaire*.[32]

À cet égard, les périphrases utilisées par L'Aînée sont révélatrices de leur statut et de leur refus de vivre :

> Ils nous accuseront de nous être moquées d'eux, toutes ces années, cette solitude, la vie de recluses, nos belles mines de veuves, de n'avoir vécu ainsi que pour les éviter, si hautaines et si fières,
> d'avoir voulu nous éloigner d'eux, les autres, *les gens*, ne pas fréquenter les imbéciles.
> Ils nous accuseront de mensonge. De mensonge et d'orgueil. 262 ?

Au départ du frère, elles ont choisi de vivre en « recluses » et comme les nonnes de renoncer à toute communication avec le reste des hommes, pour le service de Dieu. Cette divinisation du jeune frère va bouleverser leur vie de femme comme nous l'avons noté auparavant. La disparition du frère est vécue comme un deuil pour ces femmes qui défient les villageois avec leurs « belles mines de veuves » et qui pourront, à la mort de celui-ci, défiler selon un ordre coutumier :

> La Plus Jeune. – Et désormais, le dimanche, sur la place municipale, *celle-là*, notre mère, *celle-là* devant et la vieille à son côté,

[30] Daniel Fabre, « Passeuse aux gués du destin », *op. cit.*, pp. 1075-1099.
[31] *Ibid.*, p. 1078 pour les deux citations.
[32] *Ibid.*, p. 1077.

> et nous trois en régiment, troupeau de corbeaux, si belles et désagréables dans nos habits de deuil, on nous jugera en chuchotant. (*JMM*, p. 262)

Quelques traits suffisent pour évoquer l'ordre et la hiérarchie qui s'imposent lors d'une manifestation publique, traits ponctués par les démonstratifs emphatiques, voire dépréciatifs et stylisés par les métaphores militaires et animales, qui suggèrent les règles du « tribunal de la coutume[33] », selon l'expression imagée de Daniel Fabre, qui évoque ses souvenirs du village des Pradelles et le chromatisme des tenues vestimentaires dominicales :

> La stricte partition du monde féminin était l'un des traits les plus saillants de ce village de la Montagne Noire. Elle sautait aux yeux le dimanche quand tout le pays affluant à la messe se pressait dans la minuscule église intégralement revêtue d'ardoises grises. À la droite du prêtre, les hommes en complet, chemise blanche et cravate, formaient une masse uniforme ; dès l'âge de quatorze ans nous nous mêlions à eux, puisque nous avions enfin droit au « costume du dimanche ». À gauche, de l'autre côté de l'allée centrale, se tenaient les femmes, elles-mêmes divisées en deux parts bien visibles : les épouses cultivaient les tenues sombres – les gris, les bleus marine, les violets, les verts bouteille se distinguaient à peine dans l'océan du noir qui recouvrait aussi les chevelures, foulard rituel oblige; les jeunes filles étaient strictement vouées au clair – blancheurs éclatantes des corsages et des jupons, tons pastels ou petits carreaux vichy des robes, et leurs foulards, qui laissaient largement échapper leurs cheveux libres, faisaient vibrer une note bariolée sur leur cohorte[34].

Et il raconte comment le noir va s'imposer et transformer les femmes en « perpétuelles pleureuses des générations passées et des morts survenues avant l'heure[35]. » En cela encore, elles vont pécher par hybris en refusant de se plier aux rites de deuil imposés par « ils », « *les gens* » et en refusant de renoncer aux couleurs :

> La Seconde. – Ils surveilleront désormais nos voyages en autocar, et dès le premier retour de ma robe rouge au bal le plus minable, nous pourrons entendre à nouveau le ricanement paysan. Veulent toujours le chagrin définitif, la destruction. Celles-là qui ne meurent pas de chagrin, ou ne se recouvrent pas encore la tête de cendres, ou vont dans les montagnes et finissent couvertes sous des branches, celles-là, aussitôt, ils les jugent, les jugent et les condamnent, et pourquoi les jugeraient-ils en définitive si ce n'était pas les condamner qui devait les conduire ? (*JMM*, pp 262-263)

[33] Expression empruntée à Daniel Fabre, « Fondu au noir », *L'Homme*, n° 191, 2009, http://journals.openedition.org/lhomme/22178, p. 34. On lira avec bonheur son bel article où il raconte l'histoire de trois femmes du village « qui étaient comme marquées par la violence de la règle justement parce qu'elles lui échappaient », p. 30.
[34] *Ibid.*, p. 29
[35] *Ibid.*, p.29.

Dans la Bible, les cendres sont le signe qui exprime la tristesse de l'homme devant le malheur[36] et donc se couvrir de cendre, voire se rouler dans la cendre, est devenu aussi symbole de deuil[37]. Il s'agit également de faire pénitence et de montrer des signes d'humilité, ce que refusent totalement les filles de la maison. Le retour du frère ne change en rien leurs habitudes car, selon La Plus Vieille, « [i]l est arrivé épuisé […], il avançait vers nous comme un garçon ivre, je ne le comprenais pas, il était épuisé et semblait tout près de tomber et s'écrouler. » (*JMM*, p. 230). Elle le voit « évanoui à [ses] pieds », et a « eu peur, aussitôt, qu'il meure ». (*JMM*, p. 231). Lorsqu'elle le porte, avec les filles, dans sa chambre d'enfant, elle note qu'« [i]l est devenu léger, son corps est amaigri mais pour [elles], c'était lourd encore. » (*JMM*, p. 231). Cette vie de veuves consiste à surveiller le fils, comme on veille les morts pour La Mère qui égrène les composantes de l'attente, qui a détruit leur vie mais qui les définit :

> La Mère. – Il faut l'attendre, écouter les bruits, tendre l'oreille et chercher à peine, ne serait-ce qu'à peine,
> et chercher, à peine, de son lit, à guetter le souffle,
> et voler les indices, les indices infimes qui nous le ramèneraient à la vie,
> […] ou guetter sans fin, et nous détruire,
> et je ne crois pas cela, je ne l'imagine pas et tu ne me feras pas imaginer cela, je ne veux pas, le naufrage, sa démission, guetter sa mort, la voir venir,
> plus jamais ses yeux ouverts et plus jamais un mot,
> aucune trace après toutes ces années à l'attendre, toutes ces années perdues à l'attendre. (*JMM*, p. 234)

Cette recherche des indices, ce déchiffrement comparable à un travail d'enquête, constitue la phase rituelle nécessaire pour séparer les morts des vivants et donner un sens à leur attente et retrouver le fil de leur vie.

Comme toutes les femmes de *J'étais dans ma maison…*, Suzanne illustre cette vie empêchée dans sa maison natale et incarne le destin des filles célibataires qui ont dû faire le deuil du frère qui les a abandonnées. Peut-être même a-t-elle fait, comme le pense Louis, le deuil du Fils prodigue de son vivant :

> Louis. – […] Je me réveillai avec l'idée étrange et désespérée et indestructible encore
> qu'on m'aimait déjà vivant comme on voudrait m'aimer mort

[36] La Bible : « Dieu m'a jeté dans la boue, Et je ressemble à la poussière et à la cendre. », crie Job après avoir tout perdu (Job, 30, 19), https://saintebible.com/job/30-19.htm, tandis que Tamar, fille de David, « répandit de la cendre sur sa tête » après avoir été violée (Deuxième livre, Samuel, 13, 19), https://saintebible.com/2_samuel/13-19.htm

[37] « Ô fille de mon peuple, revêts-toi de sac et roule-toi dans la cendre ! Prends le deuil », demande Jérémie à Jérusalem (Jérémie, 6, 26), https://saintebible.com/jeremiah/6-26.htm

sans pouvoir et savoir jamais rien me dire. (*JFM*, p. 231)

Même si elle dit qu'elle était trop jeune au départ de Louis et qu'elle ne se souvient pas de lui, elle déclare qu'elle « [s'est] retrouvée sans rien. » (*JFM*, p. 218). Tout son discours suggère le manque, même si elle dit parler au nom des autres membres de la famille : « Ce n'est pas bien que tu sois parti, / parti si longtemps, / ce n'est pas bien et ce n'est pas bien pour moi / et ce n'est pas bien pour elle / (elle ne te le dira pas) / et ce n'est pas bien encore, d'une certaine manière, / pour eux, Antoine et Catherine. » (*JFM*, p. 218). Antoine évoque l'arrangement de Suzanne, sorte de parti-pris d'être malheureuse : « Tu voulais être malheureuse parce qu'il était loin, / mais ce n'est pas la raison, ce n'est pas une bonne raison, / tu ne peux le rendre responsable, / pas une raison du tout, / c'est juste un arrangement » (*JFM*, p. 259). La Mère souligne que la cadette a fait le deuil de ses rêves, les mêmes que ceux de L'Aîné qui, lui, les a accomplis :

> Suzanne voudrait partir,
> elle l'a déjà dit peut-être,
> aller loin et vivre une autre vie
> (ce qu'elle croit)
> dans un autre monde, ces histoires-là.
> Rien de bien différent, si on s'en souvient
> (je m'en souviens)
> rien de bien différent de toi, plus jeune qu'elle
> et rien de moins grave encore. (*JFM*, p. 237).

Elle plaide en faveur de sa fille auprès de Louis, afin qu'il manifeste bienveillance et attention, pour qu'elle puisse sortir de la maison et vivre enfin :

> Juste une promesse qu'on fait en sachant par avance qu'on ne la tiendra pas – […] qu'elle pourrait aller là où tu vis maintenant
> (nous ne savons pas où tu vis).
> Qu'elle peut bouger et partir et revenir encore et que tu t'y intéresses,
> non que tu parais t'y intéresser mais que tu t'y intéresses,
> que tu t'en soucies. (*JFM*, p. 239).

De la même manière, Hélène est associée à l'attente, à la mort et au deuil[38], fortement enracinés dans *Le Pays lointain*.

[38] *Le Pays lointain*, « Depuis que je sais, à mon tour que celui-là, Louis, meurt et que Longue Date l'accompagne et se tient à ses côtés, le protège de tous et de tout et de lui-même, je marche moi aussi à quelques pas, protégeant si je peux celui-là à mon tour. » p. 293 ; « Après, je n'ai rien fait, je suis restée là comme je suis toujours. J'ai attendu. » p. 312.

3. Une hétérotopie et une hétérochronie : *Le Pays lointain*

> Je me souviens, aujourd'hui je me souviens, combien cela me paraissait perdu, éloigné de tout, aux confins du Monde, aux confins du reste du Monde, toujours paru éloigné et perdu et inutile et impossible encore, impossible à atteindre, à quitter lorsque j'y étais, et à retrouver aujourd'hui lorsque je décide d'y retourner. C'est loin. (*PL*, p. 301)

Dans son *Journal* déjà, Lagarce utilise l'adjectif « lointain » et éprouve le besoin alors de le préciser car il parle de ses doutes sur son « écriture » et sur sa relecture de *Juste la fin du monde* à la demande des Attoun et suite à une conversation avec François (c'est mon meilleur travail et il suffirait de quelques petites retouches…) : « Tout cela me paraît étrangement mystérieux et lointain (loin de moi). » Et de s'interroger sur le *Journal*, comme « le seul travail d'écriture[39] ». L'adjectif lointain pris au sens figuré qualifie tout ce questionnement sur son travail d'écrivain alors que cette notion lui semble étrangère. L'adjectif « lointain » revêt ses significations habituelles topographiques et temporelles, soulignées par le titre *Le Pays lointain* et par une ponctuation particulière qui souligne toutes les virtualités de l'éloignement, transformant le lieu en une hétérotopie.

3.1. Les points de suspension lagarciens

> « Contre le prêt-à-penser du point, signe objectif, rassurant, forclusif, le point de latence réintroduit l'indécision du monde dans la phrase et invite à repenser les frontières et, de fait, l'ordre établi[40]. » Julien Rault, *La Poétique du point de suspension*.

Les points de suspension entre parenthèses sont devenus emblématiques de l'écriture lagarcienne. Dans *Le Pays Lointain*, suggérant que l'action dramatique se poursuit, ils séparent et relient dans un même mouvement les soixante-treize séquences ou « fragments[41] » selon la terminologie utilisée par Jean-Pierre Sarrazac, qui composent la pièce, un peu comme dans son *Journal*[42]. Lagarce les a utilisés pour la

---

[39] *Journal II*, p. 223.

[40] Julien Rault, *La Poétique du point de suspension*, *op. cit.*, p. 111.

[41] *Lexique du drame moderne et contemporain*, article « Fragment, Fragmentation, Tranche de vie », p. 88 : « Le fragment […] induit la pluralité, la rupture, la multiplication des points de vue, l'hétérogénéité. »

[42] François Berreur, son éditeur, a choisi d'en supprimer quelques-uns pour donner plus d'intensité au texte diaristique : « Contrairement à ses textes dramatiques où l'utilisation du signe "(…)" est très

première fois à la fin *d'Ici ou ailleurs* (1981), créant un découpage qui n'existait pas dans ses premiers textes et une clôture suspensive que l'on retrouve dans *Les Serviteurs* (1981) associée à des didascalies, puis dans *Noce* (1982). Dans les autres œuvres de notre corpus, le signe (…) apparaît juste à la fin des *Règles du savoir-vivre…* prolongeant, presque de manière mimétique, l'effet cyclique de la dernière phrase : « Ainsi que cela n'en finit jamais de se passer. » (*RSV*, p. 47). Il disparaît dans *Juste la fin du monde* qui est la pièce la plus proche d'une structuration classique et redevient un séparateur de séquences, dans *J'étais dans ma maison …* où le petit symbole[43] lagarcien (…) apparaît douze fois et atteint son point culminant dans *Le Pays lointain*. Il contribue à l'épicisation de la forme dramatique comme le prologue ou l'épilogue *d'Histoire d'amour (repérages)* et *Histoire d'amour (derniers chapitres)*. Cette singularité des articulations a déjà été soulignée par Jean-Pierre Sarrazac, qui analyse ainsi le montage lagarcien dans un article publié dans le numéro 969-970 de la revue *Europe* :

> Écrivain-rhapsode par excellence, Lagarce – usage sublimé de la violence dont il se sait habité – pratique la vivisection dans la chair du drame. Il coupe, découpe puis recoud (*rhaptein*, en grec ancien, signifie coudre). 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 ». 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. Mais un montage particulier, qui ne serait pas, contrairement au montage brechtien, à l'opposé du développement organique : un montage, précisément, dans l'organique. Le dramaturge coupe et monte dans le vif de la relation langagière entre les personnages[44].

Véritable défi pour le metteur en scène, comme on peut le constater dans un entretien avec Clément Hervieu-Léger réalisé par Fanny Mentré à l'occasion de sa mise en scène de 2017 :

> Le texte semble être fractionné en « séquences » par un signe récurrent : des points de suspension entre parenthèses. Comment comptes-tu l'interpréter dans la mise en scène ? Comme un changement de plan, une ellipse ?

précise, Jean-Luc Lagarce dans ses cahiers (tous écrits au stylo-plume) place ce signe non seulement entre deux paragraphes mais également souvent en début de phrase. », note de l'éditeur, *JII*, p. 5

[43] Expression empruntée à Longue Date « Date anniversaire. Tu es un douloureux garçon mais toujours amoureux, comment est-ce que je peux dire ? amoureux littéraire des petits symboles. », *PL*, p. 374.

[44] Jean-Pierre Sarrazac, « Jean-Luc Lagarce, le sens de l'humain », *Europe*, n° 969-970, janvier-février 2010, p. 6.

> Pour moi, il s'agit d'un « changement de plan », comme tu dis, dans le sens où cette ponctuation crée des ponts et oriente le regard. Les personnages sont tous quasiment présents en permanence. Mais il y a des « gros plans » qui s'opèrent dans leurs rapports.
>
> Lagarce crée des moments de suspension dans une continuité pour basculer dans une autre. Mais rien ne s'arrête. Comme dans une pensée où l'on laisse des choses en suspens, mais qui continue, plus ou moins consciemment, à travailler en nous. Et on retrouve plus tard ces séquences « interrompues », avec le travail qui s'est opéré[45].

En effet, le metteur en scène peut choisir de garder ou non tous les personnages ensemble sur le plateau scénique dans la mesure où cette séparation ne correspond pas aux entrées et sorties des personnages, signifiées rarement ou parfois assorties d'indications scéniques qui renforcent l'effet de « gros plan » sur un personnage seulement (fragment 32), deux personnages (fragment 3), trois personnages (fragment 1) et plus (fragment 5), et rarement l'ensemble des personnages (fragment 43). Cette simple notation, « Ils sont tous là. » (*PL*, p. 366), présuppose que, par ailleurs, ils ne seraient pas tous sur scène. On peut imaginer une suspension de l'action, une mise en espace ou en lumière particulière, une ellipse dans le dialogue ou la narration mais ce qui est certain, c'est qu'à chaque fois Lagarce nous interpelle, lecteur ou spectateur, et en appelle à notre imagination car « [o]uvrir une parenthèse – ou tracer un tiret – qu'il faudra refermer, c'est creuser, dans l'énoncé qui en est le cadre, un autre lieu, une scène, un ailleurs discursif[46]. » Qu'il soit espace mental ou figuration du hors-scène théâtral, cet ailleurs nous conduit sur les frontières du visible et de l'invisible, de l'audible et de l'inaudible, du réel et de l'irréel, conformément à toute une tradition théâtrale mais dans une esthétique novatrice où la ponctuation parenthétique, dans une fonction mimétique, figure cet entre-deux lagarcien évoqué par Julie Sermon « qui consiste à configurer et à mettre en scène, en temps réel, le champ de la fiction dramatique. » D'ailleurs, on peut se demander si les (…) qui creusent ses textes ne sont pas là pour signifier cet entre-deux au sens concret, un espace intermédiaire, un « intermède » comme dans *Juste la fin du monde* confirmant la part essentielle du vide et de la mort dans l'univers de ses pièces, plus proche de l'hétérotopie que du monde réel.

[45] Entretien réalisé le 21 mars 2017 à La Comédie-Française : https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Le-Pays-lointain-19638/ensavoirplus/idcontent/81036

[46] Sabine Boucheron-Pétillon, « Parenthèses et tiret double : une autre façon d'habiter les mots », https://licorne.edel.univ-poitiers.fr:443/licorne/index.php?id=5710

3.2. Une hétérotopie / une hétérochronie

Pour évoquer ce « pays lointain », on peut utiliser la notion d'hétérotopie, que nous avons déjà exploitée pour analyser l'espace habité par les cinq femmes de *J'étais dans ma maison…*, qui est proposée par Michel Foucault pour qualifier un « lieu autre », un « contre-espace », « ce lieu qui a la curieuse propriété d'être en rapport avec tous les autres mais sur un mode tel qu'il les suspend, neutralise ou inverse[47]. » Ne serait-ce que par sa référence à la scène, le troisième principe énoncé par Foucault nous intéresse particulièrement pour aborder *Le Pays lointain* :

> L'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles. C'est ainsi que le théâtre fait succéder sur le rectangle de la scène toute une série de lieux qui sont étrangers les uns aux autres ; c'est ainsi que le cinéma est une très curieuse salle rectangulaire, au fond de laquelle, sur un écran à deux dimensions, on voit se projeter un espace à trois dimensions[48].

En fait, il s'applique à toutes les pièces de notre corpus en ce sens qu'il pose à la fois les espaces de la scène et du hors-scène convoqué par la parole des personnages ou par les lieux diégétiques signifiés directement ou indirectement par les cartes postales et les toponymes utilisés. À cet égard, *Le Pays lointain* par son traitement particulier de l'espace et du temps, par son chronotope, mot utilisé par Bakhtine pour désigner en littérature ces espaces où s'opère la « matérialisation du temps[49] », s'avère particulièrement heuristique. Rappelons le quatrième principe évoqué par Foucault :

> Les hétérotopies sont liées, le plus souvent, à des découpages du temps, c'est-à-dire qu'elles ouvrent sur ce qu'on pourrait appeler, par pure symétrie, des hétérochronies ; l'hétérotopie se met à fonctionner à plein lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel.[50]

Ainsi, *Le Pays lointain*, tout particulièrement nous place dans une hétérochronie. Plus encore que *Juste la fin du monde* qui conservait quelques repères temporels avec la didascalie initiale et situait la pièce dans un espace familier : « *Cela se passe dans la maison de la Mère et de Suzanne, un dimanche, évidemment, ou bien encore durant près d'une année entière* » (*JMM*, p. 206). Cependant, la dilatation du temps fait basculer la pièce vers la fable, notamment pour le lecteur et place le metteur en scène

[47] Michel Foucault, « Des espaces autres, Hétérotopies », *op. cit.*
[48] Texte consulté sur internet : http://desteceres.com/heterotopias.pdf, p. 6.
[49] Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 391.
[50] *Ibid.*, p. 6.

devant une inconnue : comment représenter ce temps légendaire ? Si l'on poursuit par le prologue, Louis nous place hors du temps calendaire :

> Louis. – Plus tard, l'année d'après – j'allais mourir à mon tour –
> j'ai près de trente-quatre ans maintenant et c'est à cet âge que je mourrai,
> l'année d'après,
> de nombreux mois déjà que j'attendais à ne rien faire, à tricher, à ne plus savoir,
> de nombreux mois que j'attendais d'en avoir fini,
> l'année d'après,
> comme on ose bouger parfois,
> à peine, […]
> l'année d'après, malgré tout, la peur,
> prenant ce risque et sans espoir jamais de survivre, malgré tout,
> l'année d'après,
> je décidai de retourner les voir, revenir sur mes pas, aller sur mes traces et faire le voyage,
> pour annoncer, lentement, avec soin, avec soin et précision – ce que je crois – lentement, calmement, d'une manière posée […]
> ma mort prochaine et irrémédiable, l'annoncer moi-même, en être l'unique messager, et paraître […]
> 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. (*JFM*, pp. 207-208)

Le prologue place Louis en position de surplomb temporel en brouillant la chronologie et les repères temporels : mélange des temps et des marqueurs. Le complément circonstanciel, « l'année d'après », qui scande le discours, finit par se superposer avec la durée évoquée par la didascalie initiale. Dilatation du temps et prescience nous conduisent vers l'aporie finale soulignée dans l'épilogue : « Après, ce que je fais, je pars. / Je ne reviens plus jamais. Je meurs quelques mois plus tard, une année tout au plus » (*JFM*, p. 279 ; *PL*, p. 419). Le dernier souvenir évoqué par Louis, qui propose « le *paysage d'une vie* »[51], place le personnage dans un chronotope significatif de sa situation liminaire. Comme d'autres personnages du *Pays lointain*, il est un revenant, un mort-déjà, un mort-trop tôt :

> […] c'est l'été, c'est pendant ces années où je suis absent,
> c'est dans le Sud de la France.
> Parce que je me suis perdu, la nuit, dans la montagne, je décide de marcher le long de la voie ferrée.
> Elle m'évitera les méandres de la route, le chemin sera plus court et je sais qu'elle passe près de la maison où je vis.
> La nuit, aucun train n'y circule, je n'y risque rien
> et c'est ainsi que je me retrouverai.
> À un moment, je suis à l'entrée d'un viaduc immense,
> il domine la vallée que je devine sous la lune,

[51] Jean-Pierre Sarrazac, « De la parabole du fils prodigue au drame-de-la-vie », *op. cit.*, p. 294.

et je marche seul dans la nuit, à égale distance du ciel et de la terre.

Louis est dans cette situation de marge, « à égale distance du ciel et de la terre », un jour / une nuit, « pendant ces années où je suis absent », entre la vie et la mort. À la fois confiant et perdu ; l'ambivalence des repères est signifiée par les adjectifs et les formes verbales : « absent », « perdu », « me retrouverai ». Cette situation de marge est matérialisée ici par l'image du « viaduc », cette voie qui symboliquement conduit Louis d'une étape à l'autre de son initiation : il se trouve bloqué « à l'entrée » de ce pont et sa solitude confirme sa non intégration au monde social.

Quelques repères temporels surgissent au fil de la pièce qui brouillent également les pistes : « La Mère. – Le dimanche… », (*JFM*, I 4, p. 225 ; 368) ; « Tous les dimanches, qu'il pleuve, qu'il neige, qu'il vente » (*JFM*, I 4, p. 227 ; *PL*, p. 370) ; « La Mère. – C'est l'après-midi, toujours été ainsi : / le repas dure longtemps, on n'a rien à faire, on étend les jambes » (*JFM*, I 9 p. 241). Dans la deuxième partie, quelques notations suggèrent un écoulement du temps aussi imprécis : « Scène 1. Louis. – Et plus tard, vers la fin de la journée […] Les semaines, les mois peut-être, qui suivent » (*JFM*, II 1, p. 263) ; « Scène 3. Suzanne. – Et puis encore un peu plus tard » (*JFM*, II 3, p. 271).

L'Intermède est, à cet égard, révélateur de la situation marginale des personnages : on ne sait ni où ni quand se passent ces neuf scènes qui chorégraphient les mouvements et les voix des personnages – « Voix de la Mère. – Louis ! » ; « Voix de Catherine. – Antoine ! » – qui ne se voient pas et se cherchent : « Louis. – C'est comme la nuit en pleine journée, on ne voit rien, j'entends juste les bruits, j'écoute, je suis perdu et je ne retrouve personne. / La Mère. – Qu'est-ce que tu as dit ? / Je n'ai pas entendu, répète, / où est-ce que tu es ? / Louis ! » (*JFM*, In 1, p. 255). La comparaison nous situe dans un temps paradoxal, un entre-deux propice aux rites de passage. Chaque membre va éprouver cette perte des repères provoquée par le retour du fils prodigue, afin que la parole, qui s'ébauche entre Antoine et Suzanne, puisse se déployer à nouveau dans la deuxième partie de la pièce. Dans un effet de cycle, Louis et La Mère se retrouvent à la scène 9 : « La Mère. – Louis. / Tu ne m'entendais pas ? J'appelais. / Louis. – J'étais là. Qu'est-ce qu'il y a ? / La Mère. – Je ne sais pas. / Ce n'est rien, je croyais que tu étais parti » (*JFM*, In 9, p. 261). La dimension onirique de l'Intermède est également clairement soulignée par Louis, a priori seul dans la

scène 3 : « Et ensuite, dans mon rêve encore, / toutes les pièces de la maison étaient loin les unes des autres, / et jamais je ne pouvais les atteindre, / il fallait marcher pendant des heures et je ne reconnaissais rien » (*JFM*, In 3, p. 256). L'épreuve ritique est associée à la déformation du temps et de l'espace. Enfin, les difficultés de communication entre les membres de la famille sont thématisées par le jeu de colin-maillard de l'Intermède, tout particulièrement les scènes 5 et 7[52] : « Suzanne, *criant*. – Oui ? / Ce que je ne comprends pas et n'ai jamais compris / Antoine. – Et peu probable que je comprenne jamais / Suzanne. – Que je ne comprenne jamais » (*JFM*, In 4, p. 257). C'est aussi la caractéristique des frères que de rester hors d'atteinte des femmes : « Suzanne. – Pourquoi est-ce que tu ne réponds jamais quand on t'appelle ? Elle t'a appelé, Catherine t'a appelé, et parfois, nous aussi, nous aussi nous t'appelons, mais tu ne réponds jamais et alors il faut te chercher, on doit te chercher. (*JFM*, In 8, p. 260). Et plus particulièrement la caractéristique de Louis « désirable et lointain, distant, rien qui se prête mieux à la situation » (*JFM*, In 4, p. 258).

Pour toutes ces raisons, le cinquième principe de Foucault nous semble convenir avec le fonctionnement particulier des allées et venues, entrées et sorties des personnages dans l'Intermède de *Juste la fin du monde* ou dans *Le Pays lointain* : « Les hétérotopies supposent toujours un système d'ouverture et de fermeture qui, à la fois, les isole et les rend pénétrables[53]. » On y entre soit par contrainte (Louis revenu pour annoncer sa mort prochaine), soit par permission (Longue Date introduit par Louis) en se soumettant à des rites de présentation. Il faut dire que cet espace hétérotopique réunit la foule innombrable de tous ceux que Louis a rencontrés et qu'« *à l'heure de sa Mort »* il va revoir. C'est la rencontre entre les deux familles et le théâtre dans le théâtre qui multiplie ces rites de présentation mais aussi la stratégie amoureuse de Louis qui très curieusement, se présente à ses amants à qui il n'avait pas donné son

[52] *Juste la fin du monde*, Intermède, p. 258 : « Scène 5. Catherine. – Où est-ce qu'ils sont ? / Louis. – Qui ? / Catherine. – Eux, les autres. / Je n'entends plus personne, / vous vous disputiez, Antoine et vous, / je ne me trompe pas, / on entendait Antoine s'énerver / et c'est maintenant comme si tout le monde était parti / et que nous soyons perdus. / Louis. – Je ne sais pas. Ils doivent être par là. / Catherine. – Où est-ce que vous allez ? / Antoine ! / Voix de Suzanne. – Oui ? »
Juste la fin du monde, Intermède, p. 259 : « Scène 7. La Mère. – Je vous cherchais. / Catherine. – Je n'ai pas bougé, je ne vous avais pas entendue. / La Mère. – C'était Louis, j'écoutais, c'était Louis ? / Catherine. – Il est parti par là. / La Mère. – Louis ! / Voix de Suzanne. – Oui ? On est là ! »
[53] *Ibid.*, p. 7.

nom[54]. *Le Pays lointain* est bien ce lieu qui a l'air d'être ouvert à tous comme la maison familiale mais qui « cache de curieuses exclusions ; on croit pénétrer et on est, par le fait même qu'on entre, exclu[55]. »

Si dans *Juste la fin du monde*, nous avons pu observer ce télescopage des temporalités, il est renforcé dans *Le Pays lointain* par de nombreux facteurs, comme l'absence de didascalie initiale et la fragmentation du texte. Les repères temporels varient légèrement d'une version à l'autre : Louis commence et scande « Plus tard, l'année d'après. », L'Amant, mort déjà poursuit : « Une année après que je meurs, que je suis mort ? » L'indication de l'âge de sa mort place cette dernière six ans après et est mise entre parenthèses : « (j'ai près de quarante ans maintenant et c'est à cet âge que je mourrai) / l'année d'après, je décidai de revenir ici. Faire le chemin à l'inverse. » (*PL*, p. 277). Cette mutation que l'événement de la mort provoque est perceptible dans l'espace scénique car « tout comme au moment de la mort, le temps et l'espace vécus dans cet état dissocié changent d'échelle : l'instant se dilate, le lieu s'amplifie[56]. »

3.3. Des vivants et des morts

> « Il est le Passager par excellence, c'est-à-dire le prisonnier du passage. Et la terre sur laquelle il abordera, on ne la connaît pas, tout comme on ne sait pas, quand il prend pied, de quelle terre il vient[57] ». Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*.

La Mort est omniprésente dans *Le Pays lointain*, même si les personnages utilisent l'euphémisme pour exprimer celle-ci, le verbe « disparaître[58] » et, dans l'extrait qui suit, une métaphore :

---

[54] *Le Pays lointain*, p. 290 : « Louis. – Je m'appelle Louis. Je ne l'avais pas dit. / Longue Date. – Tu ne l'avais pas dit. / Un Garçon, tous les garçons. – Tu ne t'es pas toujours donné autant de mal. Le nombre de fois où tu n'as pas même jugé utile de nous informer de ton nom, prénom. Nombreux ceux-là que tu dis regretter aujourd'hui et qui ne pourraient pas même, s'ils le voulaient, te retrouver. Leur manque cet indice-là, minimum. / Louis. – Je m'appelle Louis. »

[55] *Ibid.*, p. 7.

[56] Daniel Fabre, « Le retour des morts », *op. cit.*, p. 22.

[57] Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972.

[58] Treize occurrences qui, sauf exception, désignent la mort dans *Le Pays lointain* : « ce qu'on n'a pas dit et qu'on souhaite dire avant de disparaître », p. 277 ; « l'année d'après – toi, tu venais de disparaître – l'année d'après », p. 295 ; « l'année d'après – toi, tu venais de disparaître – un an, presque jour pour jour », p. 302 ; « rien ne pouvait la noyer, la faire disparaître. », p. 325 ; « J'étais avec moi-même, seule,

> L'Amant, mort déjà. – Tu disais que jamais plus tu n'y reviendrais, que jamais plus tu n'y mettrais les pieds, t'ai toujours entendu dire ça, j'ai à peine le dos tourné, tu te précipites.
> Il ne disait pas cela ? Ne l'ai pas toujours entendu dire ça ?
> Louis. – *Le dos tourné*. Ces expressions. (*PL*, p. 278)

Cette façon détournée de figurer la mort est perçue comme marque d'humour par le spectateur qui a été informé d'emblée que L'Amant, mort déjà est un revenant par la deuxième réplique de la pièce : « Une année après que je meurs, que je suis mort ? » (*PL*, p. 277), comme si la rectification, la substitution de la forme active du verbe perfectif « mourir » par la forme passive, était le point essentiel de la déclaration. Cet échange, dans les différents sens du mot, nous conduit vers l'article de Daniel Fabre intitulé « Le retour des morts » qui, en tant qu'ethnologue, s'intéresse à la pensée chrétienne de l'au-delà :

> [T]oute configuration du monde des morts ne se comprend qu'à la lumière des modalités de l'échange : à l'attente de certaines catégories de vivants correspondent certains morts, avec l'apparence, l'espace, le langage et les conduites qui leur sont propres. Pour les jeunes garçons qui doivent devenir hommes en mettant un pied dans l'au-delà, les âmes manifestent, dans la nuit, une présence à la fois agressive et généreuse. Pour l'endeuillé attentif, le moindre signe localise celui qui vient d'être perdu, l'histoire vécue ensemble explique la demande et appelle la compensation[59].

Ainsi, Louis l'endeuillé convoque après le temps ritualisé du deuil, un an, la figure de l'amant disparu et les figures chorales de tous les jeunes garçons morts ou vifs : Un Garçon, tous les garçons et Le Guerrier, tous les guerriers. Avec le personnage de Louis, Lagarce met en œuvre le motif du retour parmi les vivants, qui peut nous renvoyer à la Bible comme à la légende orphique ou au fonds anthropologique de l'humanité qui croit aux revenants. Avec le sentiment de sa mort précoce, Lagarce éprouvait aussi celui de son retour : « admettre l'idée toute simple et très apaisante, très joyeuse, […] l'idée que je reviendrai, que j'aurai une autre vie après celle-là où je serai le même, où j'aurai plus de charme, […] où je serai un homme très

dans ma solitude, on ne m'entendait pas, je n'aurais pas même eu besoin de mourir pour disparaître. J'étais sans importance. », p. 383 ; « on l'espère, c'est que le reste du Monde, lorsqu'on mourra, c'est que le reste du Monde disparaîtra avec soi, que le reste du Monde pourrait disparaître avec soi, s'éteindre, s'engloutir et ne plus me survivre. », p. 393 ; « Elle m'apaise et m'épuise et cet épuisement me laissera disparaître enfin. », p. 394 ; « perdu déjà et croire disparaître, courir devant la Mort, prétendre la semer », p. 395. « et un autre, très doux, avec qui celui-là, Louis, sympathise dans les couloirs de l'hôpital, c'est plus tard, et qui disparaît subitement », p. 294 ; « est-ce qu'on peut savoir comment tout disparaît ? », p. 372 ; « tu espérais peut-être, seulement que je disparaisse un peu plus encore, que je m'éloigne », p. 373 ; « tout est clair, et tout disparaît aussitôt, flou et incertain », p. 376.

[59] Daniel Fabre, « Le retour des morts », *op. cit.*, p. 28-29.

libre et très heureux[60]. » Cette thématique du retour a été souvent étudiée en relation avec la parabole du fils prodigue[61]. Pour notre part, il s'agit moins de redéfinir une nouvelle représentation de ce motif que d'étudier la figure du revenant[62] dans sa logique culturelle : le revenant fait partie d'un système de croyances et il symbolise un état liminaire, voire un défaut dans le rite mortuaire.

Comme le rappelle Daniel Fabre, « le "messager des âmes", quelle que soit l'étendue et la forme de son action, explicite toujours une requête des morts en souffrance et rappelle la règle oubliée[63] ». L'Amant, mort déjà est bien ce messager de l'au-delà, celui que les latins nomment *ahorus*,[64] mort avant l'heure : comme les enfants ou les adultes morts prématurément, ils n'ont pas « complètement vécu leur vie de vivant, et, à ce titre leur âme est censée revenir sur terre le temps qu'ils auraient dû vivre[65]. » Certes, L'Amant, mort déjà rappelle à Louis et à Longue Date ses missions bienveillantes ; ainsi, chez Lagarce le mort qui ne veut pas trépasser représente une protection pour celui qui porte le deuil :

> L'Amant, mort déjà. – Et les Morts.
> Et pas toujours tristes et n'apportant pas toujours la tristesse et la douleur. Revenants, c'est le mot. Revenant et protégeant les vivants de leurs petits travers, et jouant entre eux, commentant l'action et se permettant de l'influencer, d'influer sur le cours des choses. Je m'y efforcerai. (*PL*, pp. 293-294)

Jouant sur le nom et le participe, il souligne son action sur terre et sur scène. Par ses confidences et ses manifestations humoristiques, il accompagne Louis dans son rite de passage. Cependant, son action est aussi morale. L'Amant, mort déjà, captif d'un

---

[60] Jean-Luc Lagarce, « Je ferai ça quand je reviendrai », dans *Connaissez-vous Jean-Luc Lagarce ?* Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2008, p. 22.

[61] Pour cette problématique, on peut se reporter aux analyses déjà citées de Jean-Pierre Sarrazac, « De la parabole du fils prodigue au drame-de-la-vie » et de Béatrice Jongy, « L'effrayant silence des espaces infinis : Jon Fosse (*Le fils*) et Jean-Luc Lagarce (*Juste la fin du monde*) », *op. cit.*

[62] Au XIX[ème] siècle par exemple, la métaphore du revenant, associée au fantôme, au spectre et à l'apparition, réfère en général à la névrose et à l'hallucination, qui relèvent du domaine médical et psychiatrique, comme le souligne Sophie Ménard dans son article « Les Fantômes nuptiaux chez Zola », *Romantisme*, 2010/3, n° 149, pp. 97-98, https://www.cairn-int.info/revue-romantisme-2010-3-page-97.htm

[63] Daniel Fabre, « Le retour des morts », *op. cit.*, p. 25.

[64] *Ibid.*, p. 19 : « Les latins nommaient ahori, morts avant l'heure, ces "âmes peineuses" désignant ainsi l'incomplétude de leur destin. », en référence à l'œuvre de Franz Cumont, *Lux perpetua*, Paris, 1949, p. 84.

[65] Agnès Fine, « L'héritage du nom de baptême », *op. cit.*, p. 866 : « En réalité, le soldat tué la guerre de 1914 et le jeune enfant de trois ans présentent tous les deux le point commun d'être ceux que les latins nommaient des "ahores", c'est-à-dire des morts avant l'heure. [Référence également à Franz Cumont, *Lux perpetua*, p. 84.] Ils n'ont pas complètement vécu leur vie de vivant et à ce titre leur âme est censée revenir sur terre le temps qu'ils auraient dû vivre. »

entre-deux, l'ici et l'au-delà, rappelle non seulement à Louis ses manquements, les promesses non tenues, mais aussi ses « arrangements » :

> Et encore, ton refus, l'ai assez entendu, et les derniers temps plus encore – *mes derniers temps*, manière de plaisanterie –
> les derniers temps plus encore, ton refus de simplement regarder en arrière,
> promesse et pas autre chose, promesses de ne pas chercher de solutions, et pas même de solutions,
> ne pas chercher d'explications, promesses, ton refus de rien chercher à retenir. (*PL*, p. 278)

L'Amant, mort déjà est un « mort reconnaissant » au sens que lui donne Nicole Belmont : « Sous l'expression "Mort reconnaissant", il faut lire en filigrane "reconnaissance de dette". On ne devient humain qu'on moment où l'on sait être pris dans une chaîne infinie de dette, de don et de contre-don[66]. » N'est-ce pas cette chaîne qui relie Louis à tous les personnages de sa famille, en particulier à L'Amant, mort déjà et à Longue Date ? Longue Date qui confirme les reproches : « […] il jure à lui-même, / et à toi, / mort maintenant, / il jure qu'il ne cherchera plus à tricher, à l'ultime moment,[…] / il dit tout cela et pourtant, presque aussitôt… » (*PL*, p. 279). Dans cette perspective, le personnage de Longue Date est intéressant car, malgré tout, il est celui qui accompagne Louis vers la mort et a renoncé à la vie pour cela. D'une certaine manière, il est une figure de l'armier[67], le messager des âmes, celui qui est l'intermédiaire entre les vivants et les morts car, pour reprendre les mots de Daniel Fabre, « la mort n'est pas un rite de passage comme les autres ». L'armier peut exercer une fonction curative et réparatrice, comme le montre Guillaume Drouet, dans son étude des *Misérables*, à propos de Jean Valjean : l'ancien forçat, suit un parcours qui le conduit à assumer les fonctions de croquemitaine, d'armier, de marieur et de

[66] Nicole Belmont, « Le Mort reconnaissant. Éditorial ». *Cahiers de littérature orale*, n° 46, 1999, p. 14.
[67] Sur cette figure de l'armier et du messager des morts, on peut se référer à Agnès Fine, « L'héritage du nom de baptême », *op. cit.*, p. 864 ; à Daniel Fabre, « Du messager des âmes au spirite en Languedoc », dans *La mort aujourd'hui*, colloque de Saint-Maximin, Marseille, Rivages, 1982, pp. 91-109.; ou à Roger Chartier qui lui rend hommage : « Daniel Fabre et le messager des âmes », *L'Atelier du Centre de recherches historiques*, 16 Bis, 2017, http://journals.openedition.org/acrh/7470 : « […] les âmes des morts font retour parmi les vivants pour leur demander secours, et, en particulier, des prières et des fondations de messes qui seules peuvent leur assurer un repos éternel. Certains intermédiaires, désignés comme "armiers" en Languedoc, ont le pouvoir de voir les morts, d'entendre leurs souffrances et de transmettre leurs insistantes requêtes. » Le plus connu de ces armiers est Arnaud Gélis, dit « Bouteiller », qui vivait au XIVe siècle à Pamiers et dont les dépositions figurent dans le registre d'inquisition de Jacques Fournier.

pasteur[68]. Longue Date est venu soulager les souffrances de Louis, mort et revenant parmi les vivants.

Par ailleurs, L'Amant, mort déjà signale la liminarité des personnages du *Pays lointain*, qui évoluent dans une marge sociale, physiologique ou rituelle, dans « un lieu et un temps où l'âme "purge sa peine"[69] ». Martine Segalen considère d'ailleurs que le revenant et le sujet liminaire ont de nombreux points communs :

> L'individu en position liminale présente des traits spécifiques : il échappe aux classements sociologiques, puisqu'il est dans une situation d'entre-deux ; il est mort au monde des vivants, et nombre de rituels assimilent ces novices aux esprits ou aux revenants […]. Le plus caractéristique de leur position est qu'ils sont à la fois l'un et l'autre ; à la fois morts et vivants, des créatures humaines et animales, etc.[70]

A cet égard, la figure du Père, mort déjà interpelle car il est, non seulement de retour après son absence dans les autres pièces de notre corpus, comme nous l'avons vu précédemment, mais constamment associé à L'Amant, mort déjà. Ils sont de même nature et de même fonction et nous permettent d'étudier la « spectralité[71] » dans *Le Pays lointain* :

> Le Père, mort déjà. – Je me mets près de vous.
> L'Amant, mort déjà. – Il ne faut pas se faire d'illusions, finiront tous, autant qu'ils sont, finiront tous par nous oublier, de toutes les manières. On ne nous demandera rien, peu à peu, je ne me trompe pas. (*PL*, p. 294)

Ils apparaissent ensemble aux fragments 10, 22, 30, 40, 42, 55 : morts mais ils comptent toujours, comme dit La Mère (*PL*, p. 288) ; revenants, ils veillent sur leurs proches, mission évoquée par Daniel Fabre : « Ces morts identifiés informent sur leur passage puis deviennent des intercesseurs posthumes qui veillent, tels de bons ancêtres, sur la continuité de leur maison[72]. » De plus, ils nous aident par leurs confidences à mieux comprendre le personnage de Louis, autre figure spectrale, et à appréhender leur histoire personnelle et commune :

---

[68] Guillaume Drouet, *Marier les destins. Une ethnocritique des* Misérables, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, collection Ethnocritiques, 2011, pp. 134-137.
[69] Daniel Fabre, « Le retour des morts », *op. cit.*, p. 20. Pour l'ethnologue, après la mort et avant le Jugement Dernier, « les revenants qui réclament de leurs successeurs des suffrages se présentent tous comme des "âmes du purgatoire", avec eux la croyance prend toute la force de l'évidence, toute la vérité de l'expérience. », *ibid.*, p. 21.
[70] Martine Segalen, *Rites et rituels contemporains*, *op. cit.*, p 36.
[71] Nous empruntons ce néologisme à Jean-Paul Dufiet, « Dramaturgie du spectre chez B.-M. Koltès, M. Vinaver, L. Mauvignier », *op. cit.*, p. 152.
[72] Daniel Fabre, « Le retour des morts », *op. cit.*, p. 21.

> Plus tard encore – c'est il y a quelques mois, avant que je meure – je me suis enfui. Louis, lui-même, je l'ai laissé. Je visite le Monde, je veux devenir voyageur, errer. Tous les agonisants ont ces prétentions, se fracasser la tête contre les vitres de la chambre, donner de grands coups d'aile imbéciles,
> errer,
> perdu déjà et croire disparaître, courir devant la Mort, prétendre la semer, qu'elle ne puisse jamais m'atteindre ou qu'elle ne sache jamais où me retrouver. Là où j'étais et fus toujours, je ne serai plus, je serai loin, caché dans les grands espaces, dans un trou, à me mentir et ricaner[73]. (*PL*, p. 395)

Son histoire est aussi celle de Louis, à qui il emprunte le long monologue de *Juste la fin du monde,* et rappelle le calvaire des mauvaises morts, celles de tous ceux qui ont succombé au fléau du XX^{ème} siècle, le sida. Il évoque l'état de l'agonisant à travers la pourriture du corps – « [Louis] n'a pas peur, le corps pourrit, cela se défait, mais il n'a pas peur, il en donne l'impression, s'il a peur il ne le montre pas, c'est presque pareil, il essaie de rester le maître. » (*PL*, p. 313) – et à travers les images paradoxales de l'oiseau prisonnier entre les murs de la chambre et les voyages à travers le Monde, entre le passé et le futur, entre l'infini et le cercle du trou. Cette illusion de lutter avec la Mort est aussi et déjà celle de Louis dans *Juste la fin du monde,* et peut-être celle du jeune frère dans *J'étais dans ma maison* dont on ne sait pourquoi il a parcouru le Monde. Dans *Les Règles du savoir-vivre…*, on ne fuit ni ne lutte avec la Mort car « [i]l n'est personne qui échappe au malheur de perdre l'un des siens, on a pu le deviner déjà » (*RSV*, p. 44). La thématique abordée marque donc par sa gravité.

Or, parmi les cibles privilégiées du discours ironique analysé par Philippe Hamon, outre les personnages incarnant la règle et l'autorité comme la figure paternelle ou tout gardien de la loi comme les docteurs de l'institution hospitalière, le corps social et le corps biologique avec ses fonctions inéluctables comme les fonctions sexuelles et toutes les maladies qui l'attaquent, le langage avec ses constructions figées ou novatrices, on trouve la mort, ultime loi de la vie, inéluctable comme le temps qui

[73] On retrouve cet extrait dans *Juste la fin du monde,* p. 245, avec une disposition typographique particulière où domine la ponctuation blanche, que nous définirons ultérieurement. En fait, le fragment 58, un long monologue attribué à L'Amant, mort déjà est une reprise littérale de la scène 10, Première partie de *Juste la fin du monde*. Outre la disposition, on note l'italiquage de l'interrogation « *Et que feront-ils de moi lorsque je ne serai plus là ?* », l'ajout de la répétition « *que je meure et je vous abîme*, » et la mention de l'amoureux « J'envoie à celui-là que j'aimais de gentilles et douces cartes postales. *Petites lettres elliptiques*, à mon tour. », p. 395. Dans ce long monologue, l'italique introduit, pour reprendre les mots de Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire, op. cit.*, p. 85, « son "biais" sec et ténu, comme un "clin d'œil oblique" (Doisneau adressé au lecteur. » Nous étudierons les procédés de la réécriture dans notre troisième partie.

passe. Aussi l'ironie est-elle constamment présente dans tous les textes lagarciens comme dans son *Journal* :

> Lundi 27 novembre 1993
> […] Entre deux rendez-vous à Cochin. Tout va bien. Je disparais mais tout va bien.
> […] Visite du matin avec le Docteur Filkenstein et l'après-midi avec Salmon. Je vais très mal mais pour quelqu'un qui va si mal, je vais bien. Alien Tropical de Mai s'est mis en ménage avec Alien de Juillet, Africain de son état, et ils vivent heureux dans mon estomac. On les prend au collet, on les refoule à la frontière et je passe septembre (on est le 28)[74].

Si la maladie n'est pas évoquée directement dans les œuvres où Louis revient pour la dire à sa famille et à ses proches, elle est constamment en retrait et distanciée par l'ironie :

> Ensuite, mais c'est plus tard, l'ironie est revenue, elle me rassure, elle me conduit à nouveau – ensuite on songe, je songeai, on songe à voir les autres, le reste du Monde, après sa mort. On les jugera. (*PL*, p. 394)

Cette distanciation salutaire au quotidien est assurée par l'humour qui apparaît également quand la situation est apaisée – « Je range, je mets de l'ordre, je me livre aux soins des autres, je m'abandonne, ils règlent les derniers préparatifs, je m'efforce d'être paisible, il m'arrive d'avoir de l'humour. » (*PL*, p. 397) – et vient désamorcer toute situation d'émotion intense ou toute tentative de familiarité : « L'Amant, mort déjà. – Et si j'ai bien suivi, je pensais à ça, je peux vous appeler Louis aussi. / Le Père, mort déjà. – J'y ai pensé mais ça va compliquer. ». L'ironie est d'autant plus sensible dans le discours de Louis lorsqu'il se moque de lui-même – « Je ne gesticule plus et j'émets des sentences symboliques pleines de sous-entendus gratifiants. / Je me complais. » (*JFM*, p. 247) – ou lorsqu'il justifie sa démarche dans un discours qu'on pourrait parfois qualifier de kitsch[75] dans le sens que lui donne Milan Kundera : « La

[74] *Journal II*, p. 231. L'Alien est évoqué, avec force ironie, page 225 : « J'ai attrapé une nouvelle cochonnerie extrêmement rare, paraît-il – je suis très honoré – venu tout droit d'Afrique. Bon. Ça me détruit le ventre à la vitesse de la radiation en rade de Tchernobyl mais ça se soigne paraît-il très bien. Le médicament existe mais n'est pas commercialisé. Depuis lundi, personne – l'hôpital, la pharmacie et même la pharmacie centrale des hôpitaux parisiens (excusez du peu) – personne ne veut prendre la lourde responsabilité de me délivrer un médicament qui n'a pas obtenu l'agrément (sic !) de l'administration. En attendant, Alien 3, lui, sans autorisation, me bouffe de l'intérieur mais nous résistons. »

[75] Le mot kitsch est un mot allemand, introduit en 1960 dans la langue française ; il serait dérivé de kitschen « ramasser la boue des rues » d'où « rénover des déchets, revendre du vieux », (Robert historique de la langue française). Dans sa mise en scène de *La Cantatrice chauve*, on voit comment Jean-Luc Lagarce, en reprenant dans sa scénographie les notes de Ionesco, recycle une partie annexe

vraie fonction du kitsch : le kitsch est un paravent qui dissimule la mort[76]. » Le kitsch naît de la prolifération des marques du registre soutenu du discours se développant « sur la toile de fond du sérieux, de la conscience sévère[77] » :

> Louis. – N'ayant rien à perdre et prenant ce risque – là que j'en suis – n'ayant rien à perdre et prenant ce risque, car risque, l'année d'après – toi, tu venais de disparaître – un an, presque jour pour jour, anniversaire, un an exactement, en effet, après que tu mourus, comptant les mois et les semaines, et renonçant peu à peu, je ne l'ignore pas, renonçant à tout, les promesses que je fis, te fis, me fis, les promesses de survivre, me sauver, tricher, rester immobile, fidèle, le mot, ou encore, je ne sais plus,
> changer, être différent, les promesses,
> l'année d'après, comme on commémore, je me suis dit ça, les expressions que j'emploie, solennelles,
> *comme on commémore*,
> les expressions que j'utilise pour me moquer un peu de mon propre sérieux et me faire sourire derrière le masque, le goût apaisant pour la célébration des douleurs, l'année d'après,
> *comme on commémore*, comme on célèbre,
> *la belle fête des chagrins*,
> et comme pour fuir encore, à dates fixes, la solitude, l'année d'après,
> je décidai de retourner les voir, rendre visite à la famille qui me reste, et revoir encore tous ceux-là que je connus, tous ceux-là que j'ai croisés toutes ces années que fut ma vie […]. (*PL*, p. 302)

On note dans cet extrait la disposition typographique et la ponctuation blanche qui rompent la linéarité de la phrase par les alinéas, l'utilisation du passé simple, le rythme ternaire de l'épanorthose, l'accumulation, le vocabulaire et la modalisation autonymique, les comparaisons et l'autodérision, le retardement de la proposition principale apportant l'aveu différé de la prise de décision du retour au pays natal. À l'emphase du lexique – commémorer, c'est marquer par une cérémonie le souvenir d'une personne, d'un acte ou d'un événement et comporte une dimension rituelle malgré la mise à distance autonymique – s'ajoute celle des périphrases, « la célébration des douleurs », « *la belle fête des chagrins* ». Même si cette dernière expression paraît

pour la donner à entendre et utilise toutes les ressources du kitsch, aussi bien dans le mauvais goût des costumes que dans l'artifice et l'inauthenticité du décor qui finit par s'effondrer. On peut retrouver les intentions de mise en scène dans un entretien avec Jean-Pierre Han : https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/La-Cantatrice-chauve/ensavoirplus/idcontent/12051

[76] Milan Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, 1984, p. 372. On y trouve d'autres propositions définitionnelles du kitsch : « le kitsch exclut de son champ de vision tout ce que l'existence humaine a d'essentiellement inacceptable », p. 312 ; « La source du kitsch, c'est l'accord catégorique avec l'être. », p. 373 ; « Le kitsch, c'est la station de correspondance entre l'être et l'oubli. », p. 406.

[77] Vladimir Jankélévitch, *L'Ironie*, p. 140, cité par Philippe Hamon, *L'ironie littéraire*, *op. cit.*, p. 59

moins forte[78] et plus ironique, avec l'adjectif antiphrastique et la relation oxymorique du nom et de son complément, elle ne fait que confirmer la dimension religieuse de la première « célébration » qu'on associe à la compassion et à la souffrance de Marie au pied de la Croix. Marie, Notre Dame des sept douleurs[79], a communié intimement à la passion de son Fils et est associée à la gloire de sa résurrection. Cette dimension religieuse est inscrite dans une démarche analogique suggérant la distance du personnage avec son discours. Parallèlement, à tous ces motifs sérieux, s'ajoute l'évocation du masque qui renvoie au double, à l'univers théâtral et à la figure de l'hypocrite qui est le propre de l'ironiste, défini par Philippe Hamon : « "Hypocrite", l'ironiste est quelqu'un qui parle de dessous un masque pour démasquer les hypocrisies de la socialité[80]. »

C'est souvent Louis et ceux qui appartiennent à la famille qu'il s'est choisie qui utilisent le vocabulaire religieux :

> L'Amant, mort déjà. – […] à l'heure de sa Mort, pouvoir, juste, régler quelques comptes, revoir quelques erreurs, terminer ce qu'on abandonna, s'excuser de ses mensonges, *pardonner ses offenses*, l'expression exacte, me souviens de ça, finir les conversations inachevées, conversations en suspens qui toujours nous préoccupèrent, et obtenir
> « Qu'est-ce que cela fait, maintenant, on peut te dire »
> et obtenir le fin mot des histoires, l'exacte vérité. (*PL*, p. 280)

L'italiquage et la réflexion métatextuelle soulignent l'emprunt au vocabulaire religieux et à la prière du Seigneur, le « Notre Père », extrait du catéchisme de l'Eglise catholique : « Pardonne-nous nos offenses comme nous pardonnons aussi à ceux qui nous ont offensés ». On voit comment la formulation de L'Amant, mort déjà est ambiguë car elle ne comporte pas de complément d'attribution et qu'elle renvoie au sujet par le choix du possessif, alors que dans la miséricorde chrétienne, il s'agit de pardonner à autrui et c'est Dieu qui est interpellé. La démarche de L'Amant, mort déjà est plus égoïste et vindicative car, plus que rendre des comptes, il s'agit de « régler

[78] Ce qui n'exclut pas le jeu polysémique de la langue lagarcienne avec la dimension littéraire du mot « chagrin » utilisé au pluriel : « *Littér.* État de tristesse profonde. « "Derrière les ennuis et les vastes chagrins / Qui chargent de leur poids l'existence brumeuse, / Heureux celui qui peut d'une aile vigoureuse / S'élancer vers les champs lumineux et sereins !" » Baudelaire, *Les Fleurs du Mal, Élévation*, 1857-61, p. 16, https://www.cnrtl.fr/definition/chagrin

[79] Fête de la liturgie catholique célébrée le 15 septembre, le jour suivant la fête de la Sainte-Croix. Celui qui a médité sur la gloire du Crucifié sait regarder avec Marie le mystère de la douleur de l'homme. En s'associant aux souffrances du Christ en croix, il s'associe avec lui à sa glorification. https://liturgie.catholique.fr/accueil/annee-liturgique/les-fetes-et-les-saints/4818-notre-dame-des-douleurs-15-septembre/

[80] Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire*, *op. cit.*, p. 110.

quelques comptes » et d'« obtenir le fin mot des histoires » et non de l'histoire. Un peu plus loin, il évoque le pardon et la rémission des péchés que recherche Louis : « On te promettrait le silence, on t'aurait promis le silence, le silence et la rémission, aucune question sur ton absence – *assieds-toi et vivons comme avant* – / tu aurais déjà couru. / Tu te sentirais en paix ». (*PL*, p. 298), car c'est la peur de devoir effectivement rendre des comptes à tous ceux qui voudront « obtenir quelques récompenses pour leurs bons et loyaux services » (*PL*, p. 298), qui taraude le fils prodigue. De même, la démarche de Louis s'assimile à une confession et à une pénitence car il faut mourir « *[e]n paix avec sa propre conscience*, ce qu'on apprend lorsqu'on est petit. » (*PL*, p. 356) : à Antoine qui lui demande pourquoi il lui « raconte ça », Louis répond : « je te le dis parce que c'est vrai et je voulais te le dire. » (*PL*, p. 397) C'est cette exigence de sincérité et de vérité qui conduit également Lagarce vers l'écriture romanesque autobiographique comme on le voit dans son *Journal*[81] et qui guide le dramaturge[82].

Dans cette entreprise de commémoration, figure la longue liste de tous ceux qui côtoyèrent Louis proférée par Un garçon, Tous Les garçons et par Le Guerrier, tous les guerriers qui les incarnent ou les font revivre à tour de rôle dans les fragments 15, 19, 23, 24 ; liste qui s'achève par l'histoire de L'Ami qui devient fou développée au fragment 29 et close au fragment 33. Cette liste qui énumère tous les garçons et les guerriers paraît chercher l'exhaustivité et rappelle les notations qui vont du seul nom à l'histoire des relations que Lagarce raconte dans son *Journal*. Néanmoins, à la différence d'Hervé Guibert[83], dont l'œuvre autobiographique engagée a marqué Lagarce, le dramaturge ne cède pas à la tentation autobiographique et reste pudique, sur ses aventures dans ses œuvres ; guidé par son éducation protestante, il n'aborde

[81] *Journal I*, p. 282, « Travail sur *Mes deux dernières années*. Travail sérieux. Dire la vérité vraiment. Parfois, je m'éloigne, je raconte une histoire, je triche. Revenir à la difficulté. C'est épuisant. / Pourquoi est-ce que je fais ça ? / Si je conduis au bout cette affaire, je couperai tellement de choses, je les détruirai. J'en aurai fini. Ce sera comme mourir, disparaître. En être capable. » ; p. 318 : « *Mes deux dernières années*. Ce n'est pas facile, le moins qu'on puisse dire. / Dire la vérité. Oh là, là, là… » Il évoque ainsi la rédaction d'un roman, commencé en 1986 dont le titre définitif, *Les Adieux*, est adopté en 1988 et qui, refusé à cette époque par les éditions P.O.L et Minuit, est inédit à ce jour. Lagarce reprend le projet en 1990 en passant à la forme théâtrale, qui reprend initialement le même titre que le roman avant de devenir *Juste la fin du monde*. La pièce, refusée partout, est reprise par Lagarce, réécriture qui aboutit en 1995 à la pièce *Le Pays Lointain*.

[82] *Ibid.*, p. 213 : « Tentatives désespérées sur cette suite à Histoire d'amour. (Dire la vérité ?) ».

[83] Pour une approche du journal et de la « librairie » de l'écrivain, de leur influence sur la création lagarcienne, on peut se reporter à l'ouvrage de Julie Valero, *Le théâtre au jour le jour*, *op. cit.* Julie Valero souligne que la lecture de *Mes Parents* d'Hervé Guibert « amorce un tournant décisif dans l'univers littéraire du diariste [Lagarce]. », *ibid.*, p. 78. Lagarce, quant à lui, évoque Renaud Camus, Hervé Guibert et Peter Handke pour leurs journaux dans un court texte intitulé « A propos des bibliothèques », *Du luxe et de l'impuissance, (et autres textes)*, *op. cit.*, pp. 17-18.

l'homosexualité et la maladie que dans un récit *Le Bain* et une pièce *Le Pays lointain*. Cette œuvre qui sera la dernière fait figure de pièce testamentaire et traduit cette volonté de construire « [c]ette légende, celle-là qu'on raconte aux enfants : à l'heure de sa Mort, revoir toute sa vie. / Et légende encore, celle-là pour les agonisants à peine terrifiés qu'on souhaiterait voir s'apaiser […] » (*PL*, p. 280). On retrouve l'énumération des amants éphémères que Lagarce notait scrupuleusement dans son *Journal* mais dans la pièce, cette liste est prise en charge par d'autres que lui/Louis qui semble prendre ses distances avec le récit de ses aventures érotiques dans une dispersion du « je » autobiographique. À travers cette énumération qui accumule les rencontres amoureuses de Louis et celles qui symbolisent « [l]a sexualité furtive, debout contre les portes, et dans les caves, l'obscurité des caves, et les grands romans la nuit dans les rues des villes » (*PL*, p. 288), on relève pour désigner ces hommes l'utilisation de nombreuses périphrases, comme des sobriquets, avec l'article défini pour les singulariser – « le Petit-Brun-Toujours-de-Mauvaise-Humeur », ou l'article indéfini pour évoquer le rôle « Un Magnifique Boxeur », « Un Peintre figuratif et mélancolique né à Clermont-Ferrand » (*PL*, p. 318) –, des prénoms uniques ou répétitifs – comme il y a plusieurs Éric ou Serge, « il y a plusieurs Philippe » (*PL*, p. 309) –, et ceux qu'on baptise comme un repère calendaire :

> Je me souviens de lui ainsi, « Le 12 Avril » comme le premier mort de ma vie, toujours…
> Et ainsi de suite…
> J'arrête.
> On verra. (*PL*, p. 305)

D'une certaine manière, cette entreprise de nomination des morts pour les faire revivre nous rappelle cette coutume, encore bien vivante au début du XX^{ème} siècle, analysée par Agnès Fine qui consiste à faire « revivre » le mort en donnant à l'enfant le nom d'un défunt[84]. On se souvient de la justification du prénom Louis, donné au fils de Catherine et d'Antoine, qui est celui du parrain, Louis, et du grand-père, défunt,

[84] Agnès Fine, « L'héritage du nom de baptême », *op. cit.*, p. 862 : « Faire "revivre" le mort, le "refaire" comme on dit dans la Florence de la Renaissance, comme en Sicile ou dans le milieu rural romagnol de ce siècle, le "ressusciter", faire anastassi, comme disent aujourd'hui les Grecs de Karpathos, c'est ainsi qu'on qualifie dans ces différentes sociétés le fait de donner le nom d'un défunt à un enfant. » Elle rappelle que l'aïeul paternel est celui qui, par une sorte de déterminisme démographique, a le plus de chance de mourir au moment de la naissance d'un petit-fils et la croyance quasi universelle en une sorte de réincarnation de l'aïeul dans la personne de son petit-fils en Europe. Elle s'appuie sur les recherches de Christiane Klapisch-Zuber, « Le nom "refait". La transmission des prénoms à Florence (XIV^{ème}-XVI^{ème} siècles) », dans *L'Homme*, XX, n° 4, 1980, pp.77-104.

qu'il faut contenter, car « l'appellation d'un enfant du nom d'un défunt de la famille apparaît bien comme un des moyens utilisés par les vivants pour contrôler la malfaisance possible des morts familiaux[85] ». Les morts sont pensés comme des êtres menaçants qui ont deux vies :

> Les morts qui viennent de décéder, vivent une première vie de mort pendant laquelle ils reviennent. Les revenants (toujours des morts familiaux) tracassent leurs descendants : ils font du bruit, apparaissent en songe, tachant le linge du trousseau dans l'armoire. Ils réclament l'aide des vivants pour abréger leurs souffrances. Aide qui leur est donnée sous forme de messes, de prières, et aussi semble-t-il de grâces liées au baptême[86].

Ils peuvent ainsi entrer définitivement dans leur deuxième vie de mort.

Dans *Le Pays lointain*, ce sont le père et l'amant qui reviennent, mort prématuré – le père en se présentant à l'amant rappelle qu'il est mort à la fin de l'adolescence de Louis (*PL*, p. 313) – et mort récent qui revient « un an, presque jour pour jour, anniversaire, un an exactement, en effet » (*PL*, p. 302). Même s'ils disent rester spectateurs[87], ils participent pleinement à la tentation collective d'« encercler[88] » Louis et de le pousser dans ses « derniers retranchements ». Il s'agit donc pour Louis de contenter tous ceux qu'il avait rencontrés et même ceux qu'il s'était efforcé d'oublier ou qui n'ont laissé aucune trace[89]. Ainsi, les deux « familles », sont engagées dans la réalisation d'un double passage : de l'ici-bas à l'au-delà d'abord et, ensuite, de la présence quémandeuse du revenant au repos définitif de celui-ci. À ce titre, le personnage de Louis par son ambiguïté, à la fois vivant et mort, agonisant et revenant, participe à ce double passage et se trouve à l'origine de cette commémoration. Comme le souligne Daniel Fabre, « [l]e soin apporté à "refaire" les noms des défunts n'est-il

[85] *Ibid.*, p. 867.
[86] *Ibid.*, p. 863.
[87] *Le Pays lointain*, p. 314 : « L'Amant, mort-déjà. – Je regarde. Je ne bouge pas. Je n'interviens pas. Je n'en ai pas les moyens. Je me pose par là, je m'assieds. / Le Père, mort-déjà. – Je reste près de vous et je regarde aussi. »
[88] Le terme est utilisé par Le Père, mort-déjà pour évoquer la stratégie offensive de tous les « proches » de Louis : « Mais ceux-là, vous allez voir, ils ont appris. Vont l'encercler. », p. 314. Il est repris par Hélène qui évoque l'accompagnement de Louis : « Longue Date, celui-là, n'a pas l'air, mais à tant le protéger et l'encercler, il rendait très vite et très bien la vie impossible aux autres, il leur faisait comprendre. », p. 350.
[89] *Le Pays lointain*, p. 315 : « Louis. – Je l'aime bien et il ne l'a jamais su. Je le regrette tout autant que je regrette qu'il ne l'ait jamais su. / Un Garçon, tous les garçons. – Si tu veux. / Ensuite, où j'en étais ? Ensuite, un gigolo efficace. / Louis. – Aucun souvenir. / Le Guerrier, tous les guerriers. – C'est le principe. »

pas, plus largement, un gage de souvenir et d'assistance destiné à les apaiser et à activer leur voyage[90] ? ».

Ainsi, les œuvres lagarciennes qui mettent en scène des revenants sont travaillées par l'entre-deux, qu'il soit topographique (l'ici et l'au-delà) ou temporel (le passé et le présent), qu'il soit rituel (le rite de passage), ou biologique (le mort et le vivant). Cet entre-deux trouve sa concrétisation dans l'espace hétérotopique de la scène théâtrale qui donne à la fois un sens propre, un sens figuré et un sens métaphorique au titre de sa pièce testamentaire, *Le Pays lointain*. Nous avons vu que les « morts-déjà » se dressent dans le monde des vivants pour « charivariser l'infraction morale », selon la formule utilisée par Sophie Ménard[91], mais ils participent aussi au passage de Louis, tout comme la multitude de ceux qui l'ont connu, qui constituent « *Le Chœur des Abandonnés* » (*PL*, p. 313). Cette choralité lagarcienne repose sur un paradoxe : sentiment d'abandon de celui qui a fui face à ceux qu'il a abandonnés, confession et réquisitoire, distance et proximité, silence et cri.

[90] Daniel Fabre, « Le retour des morts », *op. cit.*, p. 25.
[91] Sophie Ménard, « Les Fantômes nuptiaux chez Zola », *op. cit.*, p. 110.

TROISIEME PARTIE

DES RÈGLES D'ÉCRITURE INTEMPESTIVES,

RÉÉCRITURES ET HYBRIDITÉS

Raconter le Monde, ma part misérable et infime du Monde, la part qui me revient, l'écrire et la mettre en scène, en 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[1].

Jean-Luc Lagarce,
Du luxe et de l'impuissance.

[1] Jean-Luc Lagarce, *Du luxe et de l'impuissance*, *op. cit.*, p. 41.

> « Dimanche 26 juin 1994 […] Ces carnets tiennent désormais une très grande place […] et jouent la partition dans ma vie probablement d'une manière plus importante, plus "utile". […] Ils m'aident à vivre, je crois bien, et du moins ils m'aident à admettre la vie qui m'échoit et la vie que je me construis (car tout ne m'échoit pas, tout de même…) » Jean-Luc Lagarce, *Journal II*.

> « L'écriture est destruction de toute voix, […] l'auteur entre dans sa propre mort, l'écriture commence. » Roland Barthes cité par Jean-Luc Lagarce, *Du luxe et de l'impuissance*.

Car c'est bien de « Mort à l'œuvre » qu'il est question dans les dernières pièces de Lagarce, autant dans leur genèse que dans leur écriture, et que dans les histoires d'amour et de mort qu'elles nous racontent ou qui tentent de se dire dans la « partition » lagarcienne. L'oralité/auralité[2] est, selon nous, un élément déterminant dans la poétique lagarcienne : tout d'abord dans l'univers de référence du récit, un monde familial où l'écrit est à la fois peu fréquent et peu nécessaire au quotidien par opposition au domaine d'excellence de l'écrivain Louis. Il nous apparaît, par ailleurs, que l'oralité/auralité est omniprésente dans la situation du contage qui installe les conteurs et écouteurs dans la nuit théâtrale, car « [l]a nuit – comme dans les Mille et une nuits précisément – est particulièrement favorable à l'écoute, à l'écoute de l'histoire et à l'écoute de la voix qui la porte[3]. » Cette « auralité » du contage, pour reprendre le néologisme forgé par Jean-Marie Privat, car il n'y a pas de voix sans oreille, pas de beau parleur sans auditeur, est même exacerbée parce que le conteur doit ruser avec la Mort qui rôde autour de lui. Si les mots « ruse/rusé » n'apparaissent pas dans le vocabulaire des œuvres, l'adjectif « habile » qui caractérise Louis (quatre occurrences) ne peut manquer d'être interrogé à nouveau dans l'art de raconter des histoires aux autres et à soi. On relève une occurrence du substantif : « *une certaine habileté* » (*PL*, p. 358) – l'italiquage et l'antéposition de l'adjectif confèrent à l'expression une ambiguïté : l'indétermination porte-t-elle sur la quantité ou la qualité de cette caractéristique ? et donc est-ce un défaut ou une qualité de Louis ? –, pour ne pas dire une habileté certaine, et trois occurrences pour désigner sa manière d'agir

[2] Pour cette approche, nous renvoyons à la notice proposée par Jean-Marie Privat, « Oralité/Auralité », *Pratiques*, n° 183-184, http://journals.openedition.org/pratiques/6777

[3] Jean-Marie Privat, « Le conteur e(s)t son seigneur », *Cahiers de littérature orale*, Hors-Série, 2020, p. 157, http:// journals.openedition.org/clo/7097

« habilement ». Très clairement, son habileté rejoint « cette intelligence rusée[4] » du conteur, cette *mètis*, véritable activité de survie pour celui qui va repartir sans avoir livré son secret, – car « Il sait tout cela. C'est un malin. » (*PL*, p. 296) – et établit un rapport entre oralité et littératie comme nous l'analyserons *infra*. C'est en reprenant la question de l'écriture : la mort, le silence *vs* l'oralité que nous parviendrons à comprendre combien est vitale la création lagarcienne.

Entre le silence et le cri, s'insinue l'urgence de l'écriture. Nécessité vitale de l'écriture diaristique, nécessité de la création dramaturgique qui passe aussi par la réécriture en ce qui concerne tout particulièrement les œuvres qui sont devenues les dernières par la mort prématurée mais annoncée de Lagarce. Il nous semble que l'écriture lagarcienne est à la jonction entre le savoir-vivre et le savoir-mourir. Nous avons montré comment la ponctuation et l'italique permettaient d'approcher cet entre-deux lagarcien. Nous allons aborder les règles de la création lagarcienne qui témoignent de la persévérance de l'auteur envers et contre tout/tous jusqu'à la fin de sa vie.

Jean-Luc Lagarce, déjà, dans *Théâtre et pouvoir en Occident*, s'interrogeait sur le théâtre des années cinquante, celui de Ionesco, de Beckett et de Genet et se demandait comment écrire après ces auteurs déterminants pour le renouvellement de la dramaturgie. Il commence par mettre ses pas dans ceux de Ionesco avec *Erreur de construction* et *Carthage, encore* puis met en scène des montages à partir de textes de l'Antiquité grecque. *Elles disent*, spectacle inspiré de l'*Odyssée*, raconte l'histoire du retour d'Ulysse au pays natal, un motif qui allait être récurrent dans la fin de son œuvre. C'est dire que Lagarce reste fidèle à un principe créateur déjà présent dans ses pièces de jeunesse et qui le singularise dans la production théâtrale de son temps. En effet, par définition, le théâtre contemporain s'est construit en partie contre le théâtre des époques précédentes. Certes, qu'il soit classique ou moderne, le drame relève de cet

[4] Jean-Marie Privat évoque les ruses du conteur face à celui qui le contraint à raconter, « Le conteur e(s)t son seigneur », *ibid.*, p. 159. Il cite, pour expliquer la notion de *mètis*, Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant, *Les Ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs*, Paris, Flammarion, 1974, p. 106 : « La mètis implique un ensemble complexe, mais très cohérent, d'attitudes mentales […] qui combinent le flair, la sagacité, la prévision, la souplesse d'esprit, la feinte, la débrouillardise, l'attention vigilante, le sens de l'opportunité, des habiletés techniques diverses, une expérience longuement acquise […]. Cette raison rusée applique à des réalités fugaces, mouvantes, déconcertantes, et ambiguës […], un certain type d'intelligence engagée dans la pratique, affrontée à des obstacles qu'il faut dominer en rusant pour obtenir le succès dans les domaines les plus divers de l'action. »

archi-genre théâtral qu'est le poème dramatique, comique ou tragique. Le théâtre contemporain revendique cependant une capacité d'innovation radicalement différente de celle du théâtre classique, dans la mesure où il rejette une des caractéristiques de ce dernier qui consiste à imiter et à s'inscrire dans la tradition mythologique. Pour les auteurs du XX^{ème} siècle, ceux de la génération de Lagarce, de Koltès, de Novarina qui cherchent à rompre avec cette tradition, il s'agit de plonger « [a]u fond de l'Inconnu pour chercher du nouveau[5] ! » C'est peut-être là que réside la singularité de l'écriture lagarcienne, si l'on compare avec la production koltésienne par exemple, qui pose la réécriture comme une des règles possibles de la création artistique. Notre propos est d'analyser les conditions formelles de la littérarité lagarcienne, c'est-à-dire de définir ce qui fait le caractère singulier d'une manière littéraire et donc, dans cette perspective « de s'ancrer davantage encore dans l'étude des polycultures et des polylogies textuelles. [à savoir] les structures langagières et symboliques des discours littéraires (textes mais avant-textes également [propices à] une ethnogénétique) […][6] ». Car, selon la réflexion de Wittgenstein : « toute une mythologie est inscrite dans le langage[7] ». Dans cette approche ethnogénétique, on ne peut « nier pour autant l'importance du rôle du lecteur dans la réception d'une œuvre littéraire en général, et d'une œuvre fondée sur la récriture plus particulièrement[8] ».

À cet égard, notre corpus est représentatif des deux tendances présentées par Lagarce dans l'entretien donné à Lucien Attoun sur France culture en 1995 :

> Lucien Attoun : En tant qu'auteur comment faites-vous pour passer d'un texte comme *Les Règles du savoir-vivre dans la société moderne* à un autre, tellement différent, comme *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* ?
>
> Jean-Luc Lagarce : Les deux textes que vous citez ont été enclenchés par des processus différents. La pente de l'écriture à base de collages ou de références directes à des textes préexistants : *Nous les héros* est lié au travail que j'avais fait sur Kafka, *L'année de la peste* est partie de Defoe. Et puis l'autre pente, où je

[5] Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, « Le voyage ».
[6] Marie Scarpa, « Ethnocritique de la littérature : présentation et situation », pp. 9-10.
[7] *Ibid.*, p. 10 : Marie Scarpa cite Ludwig Wittgenstein ; cf. Introduction, note 59, p. 20. Sur cette question, on peut lire l'article de Jean-Marie Privat, « Parler d'abondance. Logogenèse de la littérature », pp. 79-95.
[8] Anne Claire Gignoux, « *La Récriture : formes, enjeux, valeurs – Autour du Nouveau Roman* », dans *L'Information Grammaticale*, n° 77, 1998. p. 48. Elle utilise le terme de « récriture » : « Tandis que l'intertextualité est totalement laissée à l'estimation du récepteur – et donc totalement subjective –, la récriture est un phénomène objectif : la réalisation d'un nouveau texte à partir d'un texte ou d'un fragment préexistant, au travers de récritures concrètes, matériellement repérables. »

> pars de moi… moi… ou de ce que j'observe… où donc, je laisse parler des choses plus personnelles… Enfin, jusqu'à un certain point.[9]

Comment mieux dire la création dans la reprise d'un manuel de savoir-vivre d'une autre époque et sa transformation en « livre absolu » ? Si ce n'est dans la réécriture de soi ? Par ailleurs, si, comme certains critiques, on peut penser que la réécriture au théâtre est une pratique courante à toutes les époques et inhérente à la nature du genre qui n'existe que par sa transposition à la scène[10], nous montrerons que la radicalisation de ce processus réalise la jonction des deux « pentes » de l'écriture lagarcienne.

[9] Entretien sur France Culture avec Lucien Attoun, retranscrit dans « Vivre le théâtre et sa vie, Jean-Luc Lagarce » dans *Théâtre / Public*, n° 129, mai-juin 1996, p. 7.

[10] Pour cette propension toute particulière du théâtre à se nourrir de la réécriture, nous renvoyons aux deux ouvrages collectifs dirigés par Marie-Claude Hubert, *La Plume du phénix. Réécritures au théâtre*, Publications de l'Université de Provence, collection « Textuelles », 2003 et *Les Formes de la réécriture au théâtre*, Publications de l'Université de Provence, 2006.

CHAPITRE I :
LAGARCE ET LA RÉÉCRITURE

Dans son *Journal* en 1993, Lagarce déclare : « Je n'écris plus. François […] soutient que j'écris, que je suis "écrivain", que les petits textes que je ponds ici ou là, que La Baronne Staffe, sont de l'écriture mais je ne le crois pas[11] ». Même si Lagarce, notamment après le rejet de *Juste la fin du monde* par tous les éditeurs, doutait de son talent d'écrivain et semblait déprécier certains de ses « petits textes », le « motif du palimpseste[12] » est au cœur de son œuvre dramaturgique et ce depuis ses débuts et même d'autant plus complexe dans les dernières œuvres qui occupent notre réflexion. En effet, il faut comprendre le mot « motif » dans son acception plastique et architecturale : c'est le motif qui constitue le principe de l'écriture lagarcienne, qui confère l'unité d'ensemble à l'œuvre et met en relation les dernières pièces qui constituent notre corpus, à travers un motif narratif, celui du retour au pays natal. Catherine Naugrette dans un article justement intitulé *Lagarce palimpseste* aborde cette question :

> [L'œuvre de Jean-Luc Lagarce] est bien traversée – et même plus que traversée, on pourrait presque dire tissée –, d'échos, de références, d'emprunts, le plus souvent conscients et manifestes. […] Le palimpseste lagarcien est fondamentalement double, à la fois extérieur et intérieur, centripète et centrifuge. Il fonctionne par rapport à des emprunts aussi bien externes qu'internes, hétérogènes qu'homogènes […][13].

[11] Jean-Luc Lagarce, *Journal II*, p. 223.

[12] Nous empruntons cette expression à Agathe Zobenbuller, *Le motif du palimpseste chez Jean-Luc Lagarce*, Paris, L'Harmattan, 2018, p.18 : « Le motif du palimpseste traversera ainsi l'œuvre lagarcienne, du mouvement simple de la réécriture à celui d'écriture de soi. Cette écriture de soi reste écriture du palimpseste, caractérisée par le fragment et un temps ambigu, et une présence/absence relevant du spectre et de Lazare. L'œuvre est ainsi marquée par la perspective de la mort, qui, bien que présente dès les premiers textes, devient plus centrale après la découverte de la séropositivité. Menacé de disparition, Lagarce se fait Lazare et, grattant ses textes, jette les fondements d'une œuvre comme palimpseste. »

[13] Catherine Naugrette, « Lagarce palimpseste », *Europe*, n° 969-970, pp. 193-196.

De nombreux chercheurs, notamment lors du colloque « Lagarce dans le mouvement dramatique » (dont les actes ont été publiés sous le même titre), ont exploré cette piste du palimpseste qui nous semble fondamentale pour les dernières pièces qui constituent notre corpus et offrent les différentes formes de réécritures. Tout d'abord, pour aborder cette notion, nous reprendrons la définition du terme proposée par Gérard Genette :

> Un palimpseste est, littéralement, un parchemin dont on a gratté la première inscription pour lui en substituer une autre, mais où cette opération n'a pas irrémédiablement effacé le texte primitif, en sorte qu'on peut y lire l'ancien sous le nouveau, comme par transparence. Cet état de choses montre, au figuré, qu'un texte peut toujours en cacher un autre, mais qu'il le dissimule rarement tout à fait, et qu'il se prête le plus souvent à une double lecture où se superposent, au moins, un *hypertexte* et son *hypotexte* – ainsi, dit-on, l'*Ulysse* de Joyce et l'*Odyssée* d'Homère. J'entends ici par hypertextes toutes les œuvres dérivées d'une œuvre antérieure, par transformation, comme dans la parodie, ou par imitation, comme dans le pastiche. Mais pastiche et parodie ne sont que les manifestations à la fois les plus visibles et les plus mineures de cette *hypertextualité*, ou littérature au second degré, qui s'écrit en lisant, et dont la place et l'action dans le champ littéraire – et un peu au-delà – sont généralement, et fâcheusement, méconnues. J'entreprends ici d'explorer ce territoire.
>
> Un texte peut toujours en lire un autre, et ainsi de suite jusqu'à la fin des textes. Celui-ci n'échappe pas à la règle : il l'expose et s'y expose. Lira bien qui lira le dernier[14].

Il confirme l'utilisation métaphorique de ce terme : « On entendra donc, au figuré, par palimpsestes (plus littéralement *hypertextes*), toutes les œuvres dérivées d'une œuvre antérieure, par transformation ou par imitation[15]. » A sa suite, nous distinguerons l'intertextualité, ensemble des relations entre les différentes œuvres d'un auteur et la réécriture, transformation d'une œuvre écrite par un autre auteur. Dans cette exploration, Genette applique cette notion de palimpseste aux relations textuelles, notamment dans l'analyse génétique. Agathe Zobenbuller, qui aborde l'œuvre lagarcienne, distingue trois différents types de réécriture[16] : des adaptations officielles de textes dramatiques et non dramatiques de Jean-Luc Lagarce comme metteur en scène de la Roulotte, des adaptations « libres » qui puisent leur inspiration dans d'autres textes, comme *Vague souvenir de l'année de la peste* inspirée de plusieurs

[14] *Ibid.*, quatrième de couverture.
[15] Gérard Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
[16] Pour l'analyse de la « récriture », on peut aussi se référer à la thèse d'Anne Claire Gignoux sur le Nouveau Roman qui distingue trois pratiques : la « récriture intertextuelle », c'est-à-dire la citation d'un texte d'autrui ; la « récriture intratextuelle », où la citation est appliquée à soi-même ; la « récriture macrotextuelle », qui étend la pratique citationnelle à toute l'œuvre de l'auteur.

œuvres de Daniel Defoe et des « auto-adaptations », constituées par de nouvelles versions de pièces ayant déjà été écrites et mises en scène par Lagarce, par exemple *Nous, les héros* (1993), *Nous, les héros (version sans le père)* (1994). Dans ce dernier cas, on peut parler d'« auto-hypertextualité », en reprenant le terme créé par Genette pour évoquer les relations hypertextuelles dans le processus créatif allant des avant-textes au texte définitif : « Tout état rédactionnel fonctionne comme un hypertexte par rapport au précédent, et comme un hypotexte par apport au suivant. De la première esquisse à la dernière, la genèse d'un texte est une affaire d'auto-hypertextualité[17] ». Dans l'œuvre de Lagarce, hypotexte et hypertexte ont été publiés, c'est le cas par exemple pour *Histoire d'amour (repérages)* (1983) et *Histoire d'amour (Derniers chapitres)* (1990). Avant d'aborder les relations intratextuelles et hypertextuelles, nous avons été sensible aux références explicites ou implicites à d'autres auteurs et œuvres littéraires qui intègrent la culture littéraire à la culture du texte lagarcien comme un hommage rendu à cette culture livresque qui jalonne le parcours de lecteur mémorisé dans son *Journal*.

1. Intertextes vrais et faux en écriture

« Collages » ou « références directes à des textes préexistants », le plaisir du jeu est perceptible dans les multiples intertextes qui traversent nos œuvres et confirment les analyses genettiennes :

> […] [L]e plaisir de l'hypertexte est aussi un jeu. La porosité des cloisons entre les régimes tient surtout à la force de contagion, dans cet aspect de la production littéraire, du régime ludique. À la limite, aucune forme d'hypertextualité ne va sans une part de jeu, consubstantielle à la pratique du remploi de structures existantes : au fond le bricolage, quelle qu'en soit l'urgence, est toujours un jeu, en ce sens au moins qu'il traite et utilise un objet d'une manière imprévue, non programmée, et donc « indue » – le vrai jeu comporte toujours une part de perversion[18].

A ce plaisir de l'auteur correspond celui du lecteur, complice dans cette activité de reconnaissance d'une culture commune et dans cette opération d'investigation nécessaire à la production du sens : ces « bricolages » typiquement lagarciens semblent appeler à une véritable participation du lecteur/spectateur au plaisir de l'intertexte

[17] Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 447.
[18] *Ibid.*, p. 557.

auquel se livre Lagarce qui joue avec sa « librairie[19] » et ses références. Car comme le souligne Genette, l'objet de la poétique n'est pas le texte dans sa singularité, mais « tout ce qui le met en relation manifeste ou secrète, avec d'autres textes[20] ». Ainsi, la littérature, et aussi l'histoire de la littérature**,** sont étroitement liées aux relations et expérimentations avec d'autres textes, la question esthétique même se trouvant dans ces imbrications**.** Une poétique de l'intertextualité signifie donc une définition de la littérature comme ce lieu de la réécriture, de l'ambivalence entre immanence et transcendance textuelle. Le travail de l'écrivain prend sa source dans « un déjà commencé », pour reprendre les mots de Michel Foucault :

> C'est qu'en effet l'homme ne se découvre que lié à une historicité déjà faite : il n'est jamais contemporain de cette origine qui à travers le temps des choses s'esquisse en se dérobant ; quand il essaie de se définir comme un être vivant, il ne découvre son propre commencement que sur fond d'une vie qui elle-même a débuté bien avant lui quand il essaie de se ressaisir comme être au travail, il n'en met au jour les formes les plus rudimentaires qu'à l'intérieur d'un temps et d'un espace humains déjà institutionnalisés, déjà maîtrisés par la société ; et quand il essaie de définir son essence de sujet parlant bien en-deçà de toute langue déjà effectivement constituée, il ne trouve jamais que la possibilité du langage déjà déployée, et non pas le balbutiement, le premier mot à partir de quoi toutes les langues et le langage lui-même sont devenus possibles. C'est toujours sur un fond de déjà commencé que l'homme peut penser ce qui vaut pour lui comme origine. Celle-ci n'est donc pas du tout pour lui le commencement – une sorte de premier matin de l'histoire à partir duquel se seraient entassées les acquisitions ultérieures. L'origine, c'est beaucoup plus tôt la manière dont l'homme en général, dont tout homme quel qu'il soit, s'articule sur le déjà commencé du travail, de la vie et du langage[21].

Cette inscription dans le déploiement de la langue et de la littérature empêche peut-être l'existence d'une œuvre littéraire tout à fait singulière et « originale » mais rend possible des jeux multiples avec la tradition. La démarche de Lagarce rappelle celle que Barthes évoque dans le *Plaisir du texte* : « Ce que je goûte dans un récit, ce n'est donc pas directement son contenu ni même sa structure, mais plutôt les éraflures que j'impose à sa belle enveloppe[22]. » De même, le texte lagarcien réclame une lecture exigeante :

> [Cette] lecture ne passe rien ; elle pèse, colle au texte, elle lit, si l'on peut dire, avec application et emportement, saisit en chaque point du texte l'asyndète

[19] Julie Valero, dans *Le théâtre au jour le jour*, étudie la « librairie » de l'écrivain, en particulier pour Jean-Luc Lagarce, son goût pour la littérature autobiographique, *op. cit.*, pp. 77-83.
[20] Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 7.
[21] Michel Foucault, *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque des sciences humaines », 1966, p. 341.
[22] Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, p. 22.

> qui coupe les langages — et non l'anecdote : ce n'est pas l'extension (logique) qui la captive, l'effeuillement des vérités, mais le feuilleté de la signifiance ; comme au jeu de la main chaude, l'excitation vient, non d'une hâte processive, mais d'une sorte de charivari vertical (la verticalité du langage et de sa destruction)[23] […].

Ainsi, l'écriture devient véritablement « palimpsestueuse[24] », le palimpseste symbolisant non seulement l'espace de réécriture – le recouvrement, l'effacement – mais aussi celui du jeu, de l'éraflure, qui peut porter à la jouissance. Il est aisé pour un lettré de reconnaître dans *J'étais dans ma maison…* la référence à *Un cœur simple* de Flaubert : à La Seconde qui l'interroge sur ses rencontres amoureuses, L'Aînée finit par répondre, de manière détournée mais par une citation explicite guillemetée : « Cette phrase, j'embête les élèves, cette phrase-là, toujours : "Elle avait eu comme une autre son histoire d'amour…" C'est ça ? *(Un temps.)* Et toi ? » (*JMM*, p. 245). Cette référence à la littérature classique qu'on transmet laborieusement à des générations d'écoliers à cette époque, « Elle avait eu, comme une autre, son histoire d'amour[25] », confirme la tentation romanesque des personnages féminins et l'écriture dramaturgique qui joue avec les codes, passant du réaliste à l'épique comme avec cette formule proférée par La Seconde :

> [...] [L]orsque j'étais enfant, encore, lorsque j'étais enfant, j'avais si mal déjà pour des chagrins infimes, j'avais si mal, je voulais mourir et n'en plus parler et je le pensais sincèrement, je le désirais avec sincérité, je voulais mourir, *j'appelais la mort de mes vœux*, c'est comme ça ?
> et avec surprise, je n'obtenais rien, aucune réponse, je souffrais et rien de plus, ce pourrait être pourtant si facile et si limpide, disparaître, la solution […]. (*JMM*, p. 261)

L'expression « appeler la mort de ses vœux » peut relever du cliché lorsqu'il s'agit de ce « mourir d'amour » qui est évoqué par La Seconde, cliché qui aurait laissé « la lippe pendante aux imbéciles du village » (*JMM*, p. 260) souhaitant une issue tragique, mais l'italique nous invite à en retrouver la trace originelle, dans une littérature qui associe l'amour et la mort, par exemple dans un texte médiéval qui confirme le caractère merveilleux de cette mort :

> En entendant ces paroles, la demoiselle fut si effrayée qu'elle appelait la mort de ses vœux. D'un côté, son cœur ne pouvait pas s'arracher au chevalier, si ce n'est par la mort en accomplissant son désir (et, de fait, elle ne cessait de réfléchir aux moyens de parvenir à ses fins). De l'autre côté, elle était ébranlée à

[23] *Ibid.*, pp. 22-23.
[24] Le mot-valise est de Philippe Lejeune, rappelé par Genette dans *Palimpsestes, op. cit.*, p. 452.
[25] Gustave Flaubert, « Un cœur simple », *Trois contes*, Paris, Librairie générale française, 1972, p. 6.

> cause de l'extrême rigueur de son père. La demoiselle, tiraillée entre ses deux pensées, fondit en larmes, en disant :
>
> – Ha ! Malheureuse que je suis et la plus vile des femmes ! Je maudis le jour de ma naissance[26]

Notre texte raconte à sa manière cette histoire d'« amour de la Mort », selon l'expression de Denis de Rougemont qui ouvre l'un de ses chapitres du livre premier consacré au mythe de Tristan[27]. Il commence par la première phrase du récit de Bédier : « Seigneurs, vous plaît-il d'entendre un beau conte d'amour et de mort ? … », souligne la fascination exercée par le mythe de Tristan et Iseult, archétype de toutes les histoires d'amour fatales. Tout comme Iseult meurt d'amour en découvrant Tristan mort, La Seconde, et, à sa suite, les femmes de la maison, ont pu s'imaginer « mourir de chagrin » et croire que le départ et la mort du jeune frère, les emporteraient avec lui, conformément à leurs lectures « livresques » : « Longtemps, j'ai cru cela, qu'est-ce que j'en sais ? chose que j'ai lue, les livres que tu me lis ou me racontes, longtemps j'ai cru cela, […], longtemps j'ai cru, et voulu croire que sa mort m'emporterait avec lui. » (*JMM*, p. 259). Ces traces intertextuelles entrent en cohérence avec la cosmologie de cette « maison de filles » (*JMM*, p. 260) où l'on note les influences des contes et des romans sur leur imaginaire. Les références livresques affleurent aussi dans *Le Pays lointain*, où la parole d'Hélène fait écho aux paroles de la Seconde :

> Hélène. – Ce sentiment qu'on a obtenu les deux ou trois choses essentielles d'une vie. Que j'avais eu là, *comme une autre*, mon histoire d'amour, et que d'autres histoires d'amour, viendraient-elles, ne seraient que la répétition encore de cette histoire d'amour. Que j'avais eu là le deuil et que j'avais rencontré la mort et que d'autres deuils ou d'autres rencontres avec la mort, viendraient-ils, ne seraient jamais que d'autres deuils et d'autres rencontres avec la mort.
> Et encore, je songeais à cela comme à la fin de notre jeunesse […]. (*PL*, p. 367)

Lagarce joue avec la référence flaubertienne mais par l'italique conduit le lecteur/spectateur d'une de ses œuvres à l'autre et inscrit Hélène dans la lignée des personnages féminins de *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* et peut-être aussi de l'une de ses premières œuvres *Elles disent*, inscrite dans le sillage de l'œuvre homérique.

---

[26] Juan Vivas, *La Quête du Saint Graal et la mort d'Arthur*, Version castillane traduite par Vincent Serverat et Philippe Walter, Grenoble, ELLUG (« Moyen Âge européen »), 2006, Chapitre IX Galaad et la fille du roi Brutus, p. 81.

[27] Depuis mars 2020, le site *Rougemont 2.0* développé par des chercheurs de l'Université de Genève propose une édition numérique en libre accès des œuvres de Denis de Rougemont. *L'Amour et l'occident*, édition « remaniée et augmentée » parue chez Plon en 1956 [1939] https://www.unige.ch/rougemont/livres/ddr1956ao/3#body-1-9

A cet égard, nos œuvres offrent quelques exemples des influences romanesques sur la création lagarcienne et de leur réinterprétation : la référence flaubertienne rattache ces personnages féminins à l'état – problématique – de « vieille fille » que nous avons analysé dans les rites de passages et les personnages liminaires. Chaque figure féminine, a connu, comme Félicité, *comme une autre*, une histoire d'amour mais elle demeure une non ou une mal initiée : « De cette phase de marge, qui est celle du détour par l'autre pour devenir soi, […] la vieille fille ne sort jamais vraiment[28] ». Séduite un soir de fête par Théodore qui tente de la forcer, Félicité est trahie par celui qui lui avait promis le mariage et qui épouse finalement la vieille Mme Lehoussais pour échapper à la conscription et acquérir sa fortune. La Seconde rêve de cette histoire d'amour juste entrevue à travers le frère qui est parti, revenu, sans se soucier d'elle, L'Aînée vit des histoires d'amour avec des hommes mariés de passage. Hélène connaît avec Longue Date une histoire d'amour qu'elle partage avec Louis, qui provoque, par sa mort, une rupture et signifie la fin d'un monde, celui de leur jeunesse, et la condamne au deuil perpétuel et à un simulacre de vie :

> Et encore, je songeais à cela comme à la fin de notre jeunesse, et encore que ce que je n'avais pas vécu, aussi, je ne le vivrais plus. Et que ce que je n'avais pas vécu, le vivrais-je maintenant, je le vivrais trop tard ou je ne le vivrais plus vraiment. (*PL*, p. 367)

Le polyptote, à travers les variations autour du verbe « vivre » à la forme négative d'abord puis au conditionnel, renforce l'assimilation de la vie à la mort et montre que les personnages sont des « survivants » car « pendant le deuil, les vivants et les morts constituent une société spéciale, située entre le monde des vivants et le monde des morts et dont les vivants sortent plus ou moins vite selon qu'ils étaient plus étroitement apparentés au mort[29]. » L'ironie flaubertienne résonne encore dans le texte lagarcien.

Plus insolite peut sembler la référence explicite à Victor Hugo dans un manuel de savoir-vivre, même si l'auteur n'a pas dédaigné d'écrire un « art d'être grand-père ». Dans *Les Règles du savoir-vivre…*, nous relevons quatre références à Victor Hugo :

> Il est sage donc, il sera sage, objet de ma réflexion, de choisir parrain et marraine qui puissent servir l'enfant plus tard.

[28] Marie Scarpa, « Et si Félicité portait malheur ? », *op. cit*.
[29] Arnold Van Gennep, *Les rites de passage*, *op. cit.*, p. 25.

> Assurer ainsi, *comme l'a dit le poète Victor Hugo,* les relais de l'existence. (*RSV*, p. 15)
>
> C'est encore une haute et touchante leçon d'amour conjugal donnée à ses enfants, que de leur montrer leur père et leur mère si tendrement, si sérieusement, si profondément attachés l'un à l'autre, après vingt-cinq années de vie commune, car vingt-cinq années et pas moins, après vingt-cinq années où l'on a partagé, *comme l'a dit le poète Victor Hugo,* les mêmes joies, mais aussi les mêmes douleurs, où l'on s'est fait de mutuelles concessions et des sacrifices réciproques. (*RSV*, p. 42)
>
> Le jour de l'enterrement, le cercueil est exposé sous la porte de la maison. On le couvre de fleurs. Les grands poètes, Victor Hugo, les grands tribuns en obtiennent des charretées entières[30]. (*RSV*, pp. 45-46)

La répétition de l'argument d'autorité « comme l'a dit le poète Victor Hugo » (que nous avons mis en italique dans les citations) a éveillé notre suspicion et nous a conduite vers une première hypothèse : Lagarce l'aurait empruntée à La baronne Staffe. La comparaison entre l'hypertexte et l'hypotexte l'a infirmée, puisque ces mentions répétées ne font pas partie du texte-source. Néanmoins, la lecture des *Usages du monde* a montré une référence à Hugo dans le passage sur le rôle de la maîtresse de la maison qui doit recevoir ses hôtes ; si cette dernière ne se lève que pour une femme, elle peut aller au-devant d'une personne âgée ou d'un homme illustre : « Il y a encore d'autres cas où l'on déroge à cette étiquette féminine. […] Chez nous, quelle maîtresse de maison fût restée assise à l'entrée de Victor Hugo[31] ! ». Une trace existe bien chez La Baronne mais Lagarce n'a pas retenu son évocation des rituels de politesse et des règles d'hospitalité. Cette référence à Hugo suffit-elle à expliquer les nombreuses références dans le texte lagarcien qui se plaît à érafler la figure hugolienne ?

Pour finir, nos recherches nous ont permis de retrouver la référence à Hugo qui ne figurait pas chez La Baronne Staffe mais dont la source est *Le nouveau savoir-vivre* de Paul Reboux :

> LE BAPTEME
>
> Une coutume déplorable consiste à désigner pour parrain et marraine la grand'mère et le grand-père paternels. C'est un tort grave, l'Eglise veut attribuer à l'enfant un père et une mère de remplacement. Si les parents et les marraines sont âgés, l'enfant risque fort de perdre le soutien qu'on a voulu lui donner.

[30] On peut retrouver la référence et l'explicitation de l'allusion de La Baronne Staffe à Victor Hugo, le « grand tribun » et le « grand poète », *Usages du monde, op. cit.*, p. 161 : « Le jour de l'enterrement, le cercueil est exposé sous la porte de la maison. On l'entoure de lumières, on le couvre de fleurs, dernier hommage, dernier présent à celui qui va disparaître à jamais ! Chaque ami apporte son bouquet, sa couronne. On se souvient des imposantes funérailles du grand tribun et du grand poète, où les fleurs s'entassèrent par monceaux énormes. L'antiquité donnait aussi des fleurs aux morts. Elle leur avait consacré le pavot et la primevère. Elle couronnait de roses sauvages les jeunes vierges enlevées par la "noire voleuse" ». Comme on le voit, Victor Hugo n'est jamais nommé directement dans ce passage.

[31] Baronne Staffe, *Usages du monde*, *op. cit.*, p. 50.

> Il est sage de choisir un parrain qui puisse servir l'enfant plus tard. C'est assurer, comme dit Victor Hugo, les relais de l'existence[32].

Lagarce reprend textuellement le texte de Paul Reboux en le transposant dans le style propre à sa réécriture de l'hypotexte staffien. Comme nous l'avions vu dans notre première partie, Lagarce a emprunté, pour l'évocation de ce rite de passage qu'est le baptême, d'autres fragments[33] parmi les cinq pages consacrées au baptême par Paul Reboux. Demeure la question de savoir où Paul Reboux a puisé sa citation dans l'œuvre hugolienne. Argument d'autorité ou fausse citation ?

Par ailleurs, Lagarce s'amuse à ces bricolages en allant jusqu'au bout de la logique sacrificielle de La Baronne Staffe qui évoquait entre guillemets la mariée comme « la victime couronnée de fleurs qu'on conduit à l'autel » :

> La mariée s'avance sans porter les yeux autour d'elle.
>
> Bien peu d'épousées restent naturelles sous tous les regards fixés sur elles. Un peu de trouble ne leur messied pas. Mais il ne faut pas qu'une mariée prenne l'air de « la victime couronnée de fleurs qu'on conduit à l'autel ». Mieux vaudrait s'avancer délibérément, ce serait moins sot. Qu'elle soit émue, cela se conçoit, heureuse et un peu effrayée, on se la figure ainsi ; mais si elle est bien élevée, si elle possède une dose suffisante de tact, elle évitera aussi bien les airs penchés que les airs assurés, elle ne posera pas plus pour la pruderie outrée que pour l'aplomb excessif.
>
> Certaines mariées ont le don d'agacer ou d'amuser les assistants[34].

Après quelques ajustements, Lagarce intercale ironiquement la référence à Victor Hugo dans le texte-source dont la charge satirique de l'image stéréotypée de la jeune fille qu'on mène à l'abattoir est déjà très forte :

> La mariée s'avance sans porter les yeux autour d'elle. Elle marche droit vers ce qui l'attend.
>
> Bien peu d'épousées restent naturelles sous tous les regards fixés sur elles. Certaines mariées ont le don d'agacer ou d'amuser les assistants. Un peu de trouble est nécessaire mais il n'est pas obligatoire qu'une mariée prenne l'air, *comme l'a dit le poète Victor Hugo*, de la victime couronnée de fleurs qu'on conduit à l'autel.

---

[32] Paul Reboux, *Le nouveau savoir-vivre*, *op. cit.*, p. 93.

[33] *Ibid.*, p. 94. *Le nouveau savoir-vivre* se présente comme une compilation anarchique de différents protocoles mondains : présentations, le salut, la poignée de main, le baisemain, la correspondance, la toilette, dans la rue, le baptême, le mariage, la bienséance à deux, le divorce, l'enterrement, la bienséance à table, commanditaires, les médecins, les parvenus, les ouvriers, les domestiques, les corvées I, les corvées II, la civilité du décor, bals et soirées, la danse, au jeu, au théâtre, fumer, lecture, villégiature, en voyage, en famille. D'une longueur qui varie entre deux pages pour le divorce et trente-cinq pages pour la correspondance. Avec une opposition entre autrefois et aujourd'hui.

[34] Baronne Staffe, *Usages du monde*, *op. cit.*, p. 33.

> Mieux vaudrait s'avancer délibérément, ce serait moins sot. Qu'elle soit émue, cela se conçoit ; heureuse et un peu effrayée, on l'espère, mais si elle est bien élevée, si elle possède une dose suffisante de tact, en un mot, si elle n'est pas trop gourde, elle évitera aussi bien les airs penchés que les airs assurés, elle ne donnera pas plus dans la pruderie outrée que dans l'aplomb excessif. (*RSV*, p. 36)

Notons enfin le plaisir de l'imitation, par écriture interposée, à travers l'insertion d'un poème apocryphe qui, lui, se trouve bien dans les *Usages du monde*, que Lagarce attribue à Victor Hugo et dont nous n'avons pas retrouvé la trace :

> « Sur la route poudreuse, ils ont marché sans trêve,
> Et franchi les ravins et gravi les hauteurs.
> …….
> Ils fournissaient la tâche, ils traversaient l'orage.
> Ô les fortes amours[35] ! »

À sa manière, Lagarce signale l'emprunt par l'utilisation de l'italique, la notation de l'auteur (réel ou supposé) et lui redonne la forme strophique d'un quatrain romantique :

> *Sur la route poudreuse, ils ont marché sans trêve,* (12)
> *Et franchi les ravins et gravi les hauteurs.* (12)
> *Ils fournissaient la tâche, ils traversaient l'orage.* (12)
> *Ô les fortes amours !* (6)
> Victor Hugo. (*RSV*, p. 43)

Appliquée aux vieux mariés qui fêtent leurs noces d'argent et expriment la satisfaction du devoir accompli, à l'instar des soldats de l'An II auxquels Victor Hugo rend hommage dans *Les Châtiments* (1853), cette strophe composée de trois alexandrins suivis d'un hexasyllabe fait sourire à la lecture de l'œuvre lagarcienne qui assimile la vie maritale à une succession de rites de passages symbolisés par le franchissement des obstacles naturels. À travers ce poème apocryphe, Lagarce confirme la dimension lyrique que prend, par moments, le discours de La Dame, son acculturation à l'œuvre hugolienne. Le décalage entre l'univers « juridique » des règles sociales et l'univers poétique convoqué par la référence hugolienne est source de comique ; peut-être aussi le décalage entre la référence à la culture légitime et l'hypotexte renvoyant à un genre non littéraire, le manuel de savoir-vivre. Le plaisir du jeu lagarcien est, entre autres, associé à la transformation d'un manuel en œuvre littéraire et à la transformation de

[35] *Ibid.*, p. 42. Publiée en 1889, l'œuvre rend compte à sa manière de l'impact causé par les funérailles nationales de Victor Hugo le 1er juin 1885 ; célébré comme un symbole du régime, il est enterré au Panthéon, une église qui devient alors, *via* une loi, le lieu d'inhumation des grandes figures républicaines.

son lecteur en enquêteur pour reprendre les mots de Lagarce, mots qu'il utilise pour évoquer son travail de metteur en scène dans un entretien :

> 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[36] ?

Au-delà de leur aspect utilitaire, ces considérations proposent non seulement une vision dramaturgique du spectacle qu'il envisage en tant que metteur en scène – « Metteur en scène, je suis au service de ce que je veux raconter […]. Le sujet le plus important, c'est la langue. Ce sont les mots. Le sujet : c'est d'en parler[37]. » – mais aussi une vision du monde, de son monde, que l'auteur nous transmet comme un écho à ses propres pièces.

Lagarce lui-même se livrait à un travail d'investigation à chaque fois qu'il abordait une œuvre, comme il l'évoque dans ce même entretien en expliquant le rôle et la genèse des images dans la préparation d'un spectacle :

> Je ne suis pas un adepte de l'image. L'image vient du texte. Dans *Le Malade imaginaire*, j'étais très attentif aux personnages qui parlaient pour évoquer des sujets qui n'étaient pas importants. On peut partir du détail, de la chose la plus infime, de la réplique la plus anodine, la plus insignifiante. On peut aussi, au contraire, partir de la réplique que l'on ne comprend pas, ou encore, de la réplique qui nous enquiquine le plus. Ainsi donc, dans la pièce de Molière, Louison, à un moment, propose à Argan de lui raconter *Peau d'âne* de Charles Perrault. Cette réplique n'est pas décisive. Elle ne pèse rien dans la pièce. Mais je note que Molière parle de Perrault, son contemporain. Et c'est une gamine, Louison, qui en parle et qui lit ses livres. Elle lit les livres de son temps. Peau d'âne est l'histoire de la très jolie princesse qui porte sur son chef une tête d'âne et qui est chassée par son père. Cette petite réplique de Louison a fait tout un chemin dans mon esprit. Je me suis dit : et si *Le Malade imaginaire* avait un rapport avec les contes de Perrault ? Et si *Le Malade imaginaire* était réellement une histoire imaginaire ? Comment Perrault raconterait-il l'histoire d'Argan ? Il commencerait par « Il était une fois... ». La piste du conte de Perrault, ce n'est pas mal, n'est-ce pas ? Alors, j'ai dit à ma costumière : « Cela a à voir avec les contes de Perrault ». […] Ceci est une conséquence de mes recherches

[36] Jean-Luc Lagarce, « Atteindre le centre », entretien avec Jean-Michel Potiron, *Europe*, n° 969-970, janvier-février 2010, Textes inédits, p. 146.
Jean-Luc Lagarce, *Mes projets de mise en scène*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, collection « Du Désavantage du vent », 2014. Ces notes d'intention rédigées par Lagarce pour présenter ses projets de mises en scène sont précédées d'un entretien inédit, réalisé à Paris par Jean-Michel Potiron en juillet 1994, dans lequel la dramaturge évoque son travail de mise en scène et notamment la place essentielle de la dramaturgie et de la langue.
[37] *Ibid.*, pp. 147-148.

> dramaturgiques. La dramaturgie ne signifie pas qu'il faut lire un texte avec une grille unique, mais avec plusieurs grilles[38].

Il légitime en cela tout le travail du chercheur et de la démarche ethnocritique[39] en particulier qui s'intéresse au détail le plus infime ou à celui que l'on ne comprend pas pour voir comment il s'articule avec la logique culturelle du texte. Ainsi, le travail sur les « aspérités » du texte, notamment les expressions italiquées qui renvoient au texte flaubertien ou au texte hugolien, nous permet d'interroger l'intertexte et la réécriture.

2. Réécritures

Pour aborder la question de la réécriture, nous analyserons sous un angle nouveau *Les Règles du savoir-vivre…* pour montrer comment la réécriture s'inscrit dans les règles de la création lagarcienne, peut orienter une critique génétique, voire ethnogénétique de l'œuvre, si l'on considère les développements nombreux, par exemple, autour du choix du prénom, qui ont été analysés dans la première partie de la thèse notamment, et les modifications apportées au texte-source.

La réécriture couvre trois domaines proches, liés mais distincts : l'imitation, la transposition, enfin la parodie et le pastiche. Lagarce procède à une transposition générique de la prose de La Baronne dont l'œuvre porte les germes de la théâtralité développée par la dramaturgie lagarcienne : au plaisir de Blanche Soyer d'écrire ses *Usages du monde* s'ajoute celui de Lagarce qui s'applique à déconstruire la prose d'une autre époque. Nous allons aborder quelques « règles » de cette transposition en partant du début de la pièce de Lagarce qui correspond également au début de l'ouvrage de La Baronne Staffe, si l'on excepte l'Avant-propos, intitulé « La véritable élégance »[40].

---

[38] *Ibid.*, p. 146. Et de raconter comment tous les comédiens se sont retrouvés habillés « comme dans un conte : Louison en petite souillon, la femme d'Argan en sorcière maléfique, les médecins et surtout Monsieur Purgon en diable. Un tel en prince, une autre en princesse. Le tout en noir... »

[39] Pour rappel, la première étape de la démarche définie par Jean-Marie Privat est la reconnaissance ethnographique : « Il s'agit d'une ethnographie du hors-texte. Cette étape consiste dans le repérage d'unités de signification dont la connaissance a priori trop évidente ou immédiate n'offre qu'une demi-compréhension illusoire. Ces folklorèmes ou culturèmes résistent en fait à une lecture positiviste qui n'y verrait que de simples détails insignifiants, effets de réels ou de pittoresque. », « Ethno-critique et lecture littéraire » dans Véronique Cnockaert, Jean-Marie Privat et Marie Scarpa (dir.), *L'ethnocritique de la littérature*, Québec, Presses de l'université du Québec, 2011, pp. 27-34.

[40] Pour une comparaison exhaustive, nous renvoyons au chapitre rédigé par Maryse Adam-Maillet, « La réécriture d'autrui ; *Les Règles du savoir-vivre dans la société moderne* », *Lire un classique du XX ème siècle : Jean-Luc Lagarce*, pp. 89-104.

NAISSANCE
Formalités légales (cas ordinaire)

La naissance d'un enfant doit être déclarée à la mairie du lieu où la mère est accouchée. Cette déclaration ne peut, sous aucun prétexte, être effectuée dans une autre commune. La déclaration doit être faite dans les trois jours de l'accouchement. Ce délai est absolument rigoureux. Après, il serait trop tard, et l'on n'obtiendrait l'inscription de l'acte de naissance qu'au prix de mille ennuis, de dépenses et de peines édictées par le code. Cette obligation appartient au père. S'il ne peut se présenter et qu'il n'ait pas donné de procuration, s'il est malade, absent ou mort, la déclaration sera faite par le médecin ou la sage-femme qui a accouché la mère, ou par toute autre personne ayant assisté à l'accouchement.

Si l'enfant est né mort, il faut quand même déclarer sa naissance, et un médecin doit attester que sa mort a précédé sa naissance. Quand il y a des enfants jumeaux, on doit faire connaître l'ordre dans lequel ils sont nés, afin qu'on puisse établir quel est l'aîné.

S'il arrivait à quelqu'un de trouver un enfant nouveau-né, il devrait en faire la déclaration immédiatement.

Lors de la déclaration, on présente l'enfant à la mairie, afin que l'officier de l'état civil puisse constater le sexe. Pour passer l'acte, le concours de deux témoins, – dans les conditions requises : nationalité française, capacité de signer, domicile dans l'arrondissement communal du lieu où l'acte s'établit, sexe masculin… jusqu'à nouvel ordre – le concours de deux témoins est indispensable. Le père, ou celui qui agit en son lieu et place, les amène.

Les nom et prénoms de l'enfant sont donnés, le premier avec la véritable orthographe, pour s'épargner tout embarras, toute confusion dans l'avenir, les derniers dans l'ordre où l'on entend qu'ils restent. Les prénoms ne doivent pas être choisis eu dehors de ceux que la loi permet d'employer[41].

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.

Ainsi que cela commence.

Si l'enfant naît vivant, est né vivant, si l'enfant est vivant, il arrive parfois que cela arrive,
si l'enfant naît vivant, sa naissance doit être déclarée à la mairie du lieu où la mère a accouché.
La déclaration doit être faite dans les trois jours suivant l'accouchement,
après il serait trop tard, on n'obtiendrait l'inscription de l'acte de naissance qu'au prix de mille ennuis, de mille dépenses, ce n'est pas négligeable, et de peines, encore, édictées par le code.

Cette obligation,
la déclaration à la mairie du lieu,
cette obligation appartient au père. Elle lui revient.

Si le père ne peut se présenter et qu'il n'ait pas donné de procuration,
s'il est malade, absent, envisageable, ou mort, possible, la déclaration sera faite par le médecin ou la sage-femme, ceux-là qui accouchèrent la mère, ou par toute autre personne ayant assisté à l'accouchement,

[41] Baronne Staffe, *Usages du monde*, *op. cit.*, pp. 7-8.

> je ne sais pas, n'importe qui.
> 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, qui est l'aîné, lequel est l'aîné.
>
> Si le père, cette fois encore, et pour des jumeaux enfants, jumeaux nés vivants plus encore, à double titre, le mot exact, si le père ne peut se présenter à la mairie et qu'il n'ait pas donné de procuration, s'il est malade, absent, envisageable, ou mort, possible, la déclaration est faite par le médecin ou la sage-femme, tous les deux encore, ou par toute autre personne ayant assisté à l'accouchement,
> je ne sais pas, n'importe qui.
>
> S'il arrivait à quelqu'un de trouver un enfant nouveau-né,
> « comme ça », je ne sais pas, n'importe où, dans la rue, Saint-Vincent-de-Paul, il devrait en faire la déclaration immédiatement, que l'enfant soit né mort, vivant ou jumeau, à double titre, même histoire, pas d'autre méthode.
>
> Lors de la déclaration, on présente l'enfant à la mairie, afin que l'officier de l'état civil puisse constater le sexe, distinguer le garçon de la fille et inversement.
> Avec ça, on ne plaisante pas.
>
> Pour passer l'acte, dans les conditions requises
> – nationalité française, capacité de signer, logique cela, domiciliation dans l'arrondissement communal du lieu où l'acte s'établit –
> pour passer l'acte, déclarer l'enfant, le concours de deux témoins est indispensable. Toujours été et sera longtemps. (*RSV*, pp. 13-14)

Première constatation : on note comment l'hypotexte est repris sous forme de citation intégrale et la création lagarcienne est un cas limite de réécriture. Cependant, Lagarce procède à des ajustements : suppression de passages, changement de l'ordre présent dans les *Usages du monde*. Il greffe des ajouts empruntés à une autre source, des fragments écrits par imitation ou création personnelle pour *Les Règles du savoir-vivre…* : La Baronne évoque le choix du prénom pour la déclaration à la mairie et fait quelques remarques pour le baptême à l'église, alors que Lagarce choisit de commenter sur plusieurs pages le choix du prénom, après le passage consacré au parrain et à la marraine. Ces ajustements peuvent être compris comme des « réglages culturels » que nous évoquerons ultérieurement[42].

Deuxième constatation : on voit sur la page la déconstruction du texte staffien qu'on analysera *infra* et qui témoigne d'une volonté de mettre en scène un texte très prosaïque, voire juridique et administratif, un texte non théâtral, non littéraire. Le

[42] Voir conclusion de ce chapitre et notes 68 et 69.

pastiche et la parodie sont perceptibles dans les corrections, rectifications qui par leur redondance – « quel est l'aîné, qui est l'aîné, lequel est l'aîné » – et par le jeu des figures de style, relève des procédés comiques qui tirent le texte de La Baronne du côté du vaudeville ou du théâtre de l'absurde : « Quand naissent des enfants jumeaux, lorsqu'il y a des enfants jumeaux, si des enfants naissent jumeaux » ou bien « Si l'enfant naît vivant, est né vivant, si l'enfant est vivant, il arrive parfois que cela arrive ». On voit, de gloses paraphrastiques en formules tautologiques, comment Lagarce utilise les virtualités de la langue – « naît mort/est né mort », « quand même/tout de même », « constater le sexe/distinguer le garçon de la fille et inversement » – dans un processus ironique qui s'effectue dans un entre-deux, à la fois tragique et comique, dont les metteurs en scène vont s'emparer, pour dénoncer cette mécanique sociale minée par la stéréotypie, le triomphe de la bêtise, de l'argent sur la culture. La culture est simplement représentée par quelques allusions à l'œuvre (vers apocryphes) et à la mort de Victor Hugo (non nommé, évoqué par la figure du tribun), ou par les divertissements qui signalent le retour à la vie à la fin de la période de deuil : Théâtre-français, Opéra ou Variétés.

Troisième constatation : Lagarce transpose en trente-cinq pages les quarante-cinq pages qui ont retenu son attention dans l'œuvre de La Baronne[43]. Avec cette distorsion, on mesure combien la sélection de Lagarce est révélatrice de sa dramaturgie entre expansion et réduction et l'on voit comment l'œuvre lagarcienne est au cœur des rites qui scandent la vie de la naissance à la mort et presque de la mort à la mort dans ce renversement chronologique étonnant et absurde du cycle de la vie par rapport à La Baronne car Lagarce choisit de commencer par la naissance de l'enfant mort. Autant le choix thématique du manuel de savoir-vivre de La Baronne peut sembler aléatoire dans l'énumération des tâches mondaines et domestiques, et au final implique peu le lecteur, autant l'œuvre lagarcienne par sa chronologie inéluctable embarque le lecteur-spectateur dans une distanciation ironique de la vie humaine qui défile à travers des rôles sociaux.

Lagarce prend plaisir à l'imitation en pastichant et parodiant le fonds staffien dans les passages que nous avons surlignés en italique :

[43] On trouvera en annexe V, pp. 414-415, la table des matières pour visualiser les chapitres conservés par Lagarce.

> Dans la soirée qui suit, sans isoler les fiancés, on s'arrangera pour qu'ils puissent causer sans être entendus. On agit de même jusqu'au mariage. On ne les laisse jamais seuls ; mais on n'affecte pas de monter la garde autour de cet amour permis.
> Il vaut beaucoup mieux qu'une fiancée ne sorte pas en public avec son fiancé ; mais dans le cas où elle irait avec lui dans la rue, au théâtre, etc., elle serait toujours accompagnée d'un parent masculin qui, seul encore, a qualité pour la protéger et la défendre contre l'insulte.
> Le lendemain des fiançailles, on écrit aux membres des deux familles qui n'ont pas été invités, mais auxquels on doit pourtant cette marque de déférence de les instruire de l'événement. Selon les rapports établis et que nous ne pouvons déterminer, c'est la fiancée ou ses parents qui font part des fiançailles à la parenté, en ce qui concerne leur côté, du moins. Le fiancé ou ses parents ont le même devoir envers leur propre famille.
> Afin d'éviter les commentaires des gens qui ne sont pas dans le secret et que les assiduités du fiancé feraient causer, on s'arrange, si c'est possible, pour que l'époque du mariage ne soit pas trop distante de celle des fiançailles[44].
>
> Dans la soirée qui suit, sans isoler les fiancés, on s'arrange pour qu'ils puissent causer sans être entendus. On agira de même jusqu'au mariage. On ne les laisse jamais seuls ; mais on n'affecte pas de monter la garde autour de cet amour désormais permis. *On surveille, car surveillance est nécessaire, mais on surveille avec délicate discrétion.*
> [Deux paragraphes supprimés]
> Afin d'éviter les commentaires*, car commentaires, etc., afin d'éviter les commentaires, regards obliques et sourires narquois* des *méchantes* gens qui ne sont pas dans le secret et que les assiduités du fiancé feraient causer, on s'arrange si c'est possible, pour que l'époque du mariage ne soit pas trop distante de celle des fiançailles. *On gagne du temps et on fait taire la rumeur.* (*RSV*, pp. 29-30)

Lagarce procède ici par réduction en supprimant des passages entiers du texte-source et par greffe de commentaires internes et externes propices à la polysémie et polyphonie exploitables par la transposition scénique. On voit combien il est difficile à la simple lecture de repérer le fonds staffien[45] dans l'œuvre lagarcienne. Néanmoins, ce qui est plus intéressant, c'est de mesurer les procédés de modification et de stylisation caractéristiques de l'écriture lagarcienne. Modifications dans le cadre de la phrase, dans le cadre du texte et dans le cadre du discours ont été recensées par Maryse Adam-Maillet[46]. Dans le cadre de notre travail, nous intéressent tout particulièrement les modalisations que nous avions abordées dans notre première partie et les changements de paliers énonciatifs. Par ailleurs, le texte-collage, dont Lagarce doutait beaucoup va lui accorder la reconnaissance attendue et un succès non démenti pour ce texte qui s'inscrit dans la lignée flaubertienne du *Dictionnaire des idées reçues* :

SAMEDI 26 NOVEMBRE 1994

[44] Baronne Staffe, *Usages du monde*, *op. cit.*, p. 23.
[45] Il faudrait pour cela une édition critique qui surligne tous les emprunts staffiens.
[46] Maryse Adam-Maillet, « la réécriture d'autrui : *Les Règles du savoir-vivre dans la société moderne* », *op. cit.*, pp. 93-104.

> Belfort. Hôtel. 11 h 30.
> La première du *Savoir-vivre* a eu lieu. Un véritable triomphe avec un soutien du public dès la première phrase et une écoute formidable. Mireille a fait une multitude de rappels où carrément les gens lui criaient bravo.
> […][47]
>
> SAMEDI 3 DÉCEMBRE 1994
>
> Saint-Brieuc. Hôtel. 9 h 30.
> […]
> Jean-Pierre Thibaudat de *Libération* a écrit un énorme papier sur *Le Savoir-vivre* dans l'édition de mardi. Un papier bourré de compliments, où Mireille est sacrée grande actrice « virtuose » et où surtout il remet la pièce dans une histoire de compagnie, raccordant aux *Solitaires intempestifs* et citant très joliment François (ce dont j'ai été très heureux).
> L'article a déjà joué son rôle dans la notoriété du spectacle et le moins qu'on puisse dire, c'est qu'il n'est pas passé inaperçu.
> Article petit mais très élogieux de Télérama sur *J'étais dans ma maison…*
> Avec les deux pièces suis redevenu très vite un « auteur contemporain », ce qui devrait aider *Le Pays lointain*.
> Nous verrons[48].
>
> JEUDI 8 DÉCEMBRE 1994
>
> Paris. Chez moi. 22 heures.
> Le moment n'est pas difficile. La maladie – grâce aux médicaments – nous offre une petite rémission, le travail ne se passe pas mal, *Le Savoir-vivre* fut un succès, *La Cagnotte* se prépare assez bien, je suis redevenu « un auteur » et pourtant la mélancolie vous prend, elle vous tient.
>
> L'absence de désir. Le combat totalement vain au bout du compte.

Ces fragments extraits de son *Journal* montrent à la fois le succès de ses dernières œuvres, la blessure causée par *Juste la fin du monde* qui n'a pas touché ceux qui l'ont toujours soutenu (Lucien et Micheline Attoun), l'espoir d'un nouveau protocole qui remplace les perfusions par des cachets, et le « sentiment d'être ressorti à peine de l'enfermement[49] ». Avec en ligne de mire « de monter au printemps 1996 – on ne rit pas – *Le Pays lointain* ou *Lulu* ». La dernière œuvre de Lagarce confirme ses parti-pris d'écrivain.

3. Auto-hypertextualité

Nous allons aborder un autre principe fondateur de la création lagarcienne, c'est la reprise d'un texte antérieur, un texte refusé par tous les comités de lecture, auquel personne ne croyait et qui sera consacré par la postérité, comme une revanche d'outre-

[47] Jean-Luc Lagarce, *Journal II*, p. 480.
[48] *Ibid.*, pp. 480-481.
[49] *Ibid.*, pp. 481.

tombe pour le « poète mort trop tôt[50] ». À cet égard, *Le Pays lointain* offre un exemple particulier de l'intégration d'un texte antérieur, *Juste la fin du monde*, au cœur de l'œuvre. Écrite dans un projet plus vaste, « un projet à plus long terme sans fin donc, […] », dont « le fil conducteur » est son *Journal*[51], *Le Pays lointain*, à l'origine est présentée par Lagarce comme « le récit théâtral de ces vingt dernières années[52] » qu'il mettrait en scène avec de la vidéo et de la photographie. Lagarce est conscient du défi que représente cette (dernière) écriture :

> Travail intensif sur un *Itinéraire* d'après les cahiers de ce Journal. Cela sera j'espère la matière du *Pays lointain*. Cela comme une version brève de tout ce temps que je ne peux retenir (taper 20 cahiers est désormais impossible)[53].

Alors qu'il reprend le travail d'écriture de sa pièce, il souligne ses difficultés et note la nouvelle orientation qu'elle prend dans une parenthèse : « (Ai repris la totalité, là au milieu, de *Juste la fin du monde* et c'est une vraie catastrophe dont je ne me sors plus.)[54] » L'œuvre est terminée le dimanche 17 septembre 1995, après un travail immense, comme le note Jean-Luc Lagarce, qui est revenu sur les traces de la genèse de *Juste la fin du monde*, une deuxième version[55] où figurait déjà, face à Louis, Longue Date.

Notre intention n'est pas de faire une comparaison exhaustive de *Juste la fin du monde* et du *Pays lointain*[56] mais de souligner quelques mécanismes qui constituent les règles d'écriture de cette œuvre testamentaire. À mesure que l'on découvre *Le Pays lointain*, on identifie clairement les reprises littérales de toutes les scènes de *Juste la fin du monde* (cf. annexe IV : D'une pièce à l'autre, la réécriture de soi), l'exemple le plus probant étant l'épilogue intégralement repris sans aucun changement dans le fragment 72, si ce n'est la disposition sur la page en paragraphe et non en verset, la disparition des parenthèses utilisées dans le texte-source et fait représentatif de la

[50] Le poète mort trop tôt, personnage des *Illusions comiques*, pièce écrite par Olivier Py en hommage à Jean-Luc Lagarce, Paris, Actes Sud-Papiers, 2006.
[51] *Journal II*, p. 430. Mercredi 27 juillet 1994.
[52] *Ibid.*, p. 431.
[53] *Ibid.*, p. 487, Dimanche 25 décembre 1994.
[54] *Ibid.*, p. 542, Lundi 7 août 1995.
[55] On peut la lire en ligne, https://fanum.univ-fcomte.fr/lagarce/?f=1&p=615,735,408&d=408
[56] Pour cela, nous renvoyons à un tableau comparatif entre les deux pièces, établi par Jean-Pierre Ryngaert, chapitre 8, « Dire avec une infinie précision », *Lire un classique du XX ème siècle : Jean-Luc Lagarce*, pp. 171-182. Nous avons établi un tableau de correspondance placé en annexe IV, p. 413.

choralité du *Pays lointain*, la présence de Longue Date signifiée par la didascalie finale qui précède le fragment : « *Longue Date est près de lui* » (*PL*, p. 419).

> Ce que je pense
> (et c'est cela que je voulais dire)
> c'est que je devrais pousser un grand et beau cri,
> un long et joyeux cri qui résonnerait dans toute la vallée,
> que c'est ce bonheur-là que je devrais m'offrir,
> hurler une bonne fois,
> mais je ne le fais pas,
> je ne l'ai pas fait.
>
> Je me remets en route avec seul le bruit de mes pas sur le gravier.
>
> Ce sont des oublis comme celui-là que je regretterai. (*JFM*, pp. 279-280)

> Ce que je pense, et c'est cela que je voulais dire, c'est que je devrais pousser un grand et beau cri, un long et joyeux cri qui résonnerait dans toute la vallée, que c'est ce bonheur-là que je devrais m'offrir, hurler une bonne fois, mais je ne le fais pas, je ne l'ai pas fait.
>
> Je me remets en route avec seul le bruit de mes pas sur le gravier.
>
> Ce sont des oublis comme celui-là que je regretterai. (*PL*, p. 419)

On retrouve à l'identique également la scène 7 de la première partie (*JFM*, p. 234) dans le fragment 50 (*PL*, p. 382), avec la substitution des guillemets par l'italique dans l'expression « comme ça ». À l'inverse, le prologue comporte les changements les plus importants : le court monologue de Louis (deux pages) est développé en vingt-neuf pages d'un long dialogue avec ses amis Longue Date et L'Amant, mort déjà car l'exposition des multiples personnages de la famille choisie, le jeu du théâtre dans le théâtre occupent une large place dans l'hypertexte mais aussi car Louis est amené à expliciter ses choix et ses propos. L'expansion par le dialogue est la règle pour toute l'œuvre, comme en témoigne le monologue de Louis (*JFM*, I 5, p. 229) qui est, dans le fragment 47 (*PL*, pp. 372-378), intégré, modifié (nous avons noté les changements en italique et les suppressions entre crochets dans les extraits du début, du milieu et de la fin qui suivent), et complété (nous avons marqué les ajouts entre crochets inversés) :

> Louis. – C'était il y a dix jours à peine peut-être
> – où est-ce que j'étais ? –
> ce devait être il y a dix jours,]j'étais définitivement perdu, exactement ça, j'étais perdu,[[et] c'est peut-être pour cette unique et infime raison que je décidai de revenir ici.

> Je me suis levé et j'ai dit que je viendrais les voir, rendre visite, et ensuite, les jours suivants, malgré les excellentes raisons que je me suis données, je n'ai plus changé d'avis.
> Longue Date. – Je n'ai pas à intervenir, tu fais les choses comme tu les entends.
> Un Garçon, tous les garçons. – Toi ?
> Le Guerrier, tous les guerriers. – Quoi, moi ? (*PL*, pp. 372-373)
>
> Louis. – Il y a dix jours,
> j'étais dans mon lit et je me suis éveillé, calmement, paisible
> – cela fait longtemps,
> aujourd'hui, un an, je l'ai dit au début.
> Longue Date. – Date anniversaire. Tu es un douloureux garçon mais toujours amoureux, comment est-ce que je peux dire ? amoureux littéraire des petits symboles. Tu souffres, ta souffrance est terrible, mais tu notes tout, tout de même.
> Louis. – Cela fait longtemps que cela ne m'*était plus arrivé*,]me réveiller calme et apaisé, j'en étais étonné. J'en ai été étonné.
> Depuis que tu es mort, […].[(*PL*, p. 374)
>
> Louis. – *Me suis réveillé*, avec cette pensée étrange et claire,
> que mes parents,[que mes parents],
> et les gens encore, tous les autres, dans ma vie,
> les gens les plus proches de moi, que mes parents et tous ceux que j'approche ou qui s'approchèrent de moi,
>]toi aussi, oui,
> Et[mon père dans le passé, admettons que je m'en souvienne, ma mère, mon frère là aujourd'hui, et ma sœur encore,
> que tout le monde après s'être fait une certaine idée de moi, un jour ou l'autre [ne m'aime plus], ne m'*aimera* plus.
> Et qu'on ne m'*aimera* plus,
> (ce que je veux dire) au bout du compte,
>]c'était ça l'idée claire, soudain,
> et qu'on ne m'*aime* plus[, comme par découragement, comme par lassitude de moi, qu'on m'*abandonnera* car je demande l'abandon,]je le réclame[. (*PL*, pp. 375-376)
>
> Je compris que cette absence d'amour, la solitude, dont je me plains et qui toujours fut pour moi l'unique raison de mes lâchetés, [sans que jamais jusqu'alors je ne la voie,]]appelons ça comme ça, cette solitude, [que cette absence d'amour fit toujours plus souffrir les autres que moi.]Et qu'ils semblent ne pas m'aimer, qu'ils donnent l'apparence de ne pas m'aimer, comme seule et dernière preuve d'amour.[
> Je me réveillai avec l'idée étrange et désespérée et indestructible encore qu'on m'aimait déjà vivant comme on voudrait m'aimer mort sans pouvoir et savoir jamais rien me dire.
>]L'amour définitif, immobile et silencieux.[(*PL*, p. 378)

Le besoin de « dire aux autres » et de « redire » est perceptible dans les confidences de Louis et les formules de clôture des répliques qui confirment le lyrisme du texte dans l'évocation à peine métaphorique de la mort : « L'amour définitif, immobile et silencieux. » Les modifications dans les temps et modes sont ambiguës et paradoxales dans l'allusion à un futur impossible pour le personnage déjà mort alors que *Juste la fin du monde* présentait un présent ou un passé simple, ou par concordance un subjonctif imparfait :

> […] que tout le monde après s'être fait une certaine idée de moi, un jour ou l'autre ne m'aime plus, ne m'aima plus
> et qu'on ne m'aime plus
> (ce que je veux dire)
> « au bout du compte »,
> comme par découragement, comme par lassitude de moi, qu'on m'abandonnât toujours car je demande l'abandon […]. (*JFM*, p. 230)

C'est peut-être avec l'avancée de la maladie la volonté réaffirmée par Lagarce de « ne pas être amnésique[s] […] et regarder encore demain, droit devant[57] ». De ce fait, l'expression figée « au bout du compte », que nous avons étudiée à d'autres moments comme caractéristique des mots habités par les différents personnages[58], reçoit une signification plus radicale : elle évoque le bout de la vie, l'heure de rendre compte et de rendre des comptes, si ce n'est à l'heure du jugement dernier, au moins dans le texte, la formule entre en résonnance avec « les derniers temps », formule réitérée dans la dernière pièce de Lagarce[59].

Certaines scènes pour être intégrées dans *Le Pays lointain* nécessitent une réécriture comme celle des présentations qui, par la mise en abîme, commence au fragment 17 par le rôle de la mère, de la sœur, du frère, de « l'autre frère » et de la femme du frère (*PL*, p. 306) et se termine sur la réplique de La Mère qui a oublié que Louis ne connaissait pas Catherine. Les répliques de la fin de la scène 1 se trouvent disséminées dans *Le Pays lointain* : celle de Suzanne sur le choix du taxi en trois phrases est développée dans le fragment 27 par dix-sept phrases ; les derniers échanges entre eux sont repris et développés au fragment 34 par les répliques intercalées de Louis et Longue Date. La question du nom et des rites de nomination prend une dimension originale dans *Le Pays lointain* où Louis se présente comme s'il dévoilait un nom secret, qu'il avait caché soigneusement jusqu'à ce jour :

> Louis. – Je m'appelle Louis. Je ne l'avais pas dit.
> Longue Date. – Tu ne l'avais pas dit.
> Un Garçon, tous les garçons. – Tu ne t'es pas toujours donné autant de mal.[…]
> Louis. – Je m'appelle Louis.

[57] Jean-Luc Lagarce, *Du luxe et de l'impuissance*, *op. cit.*, pp. 17-18, : « Ne pas être amnésiques, ce n'est pas juste regarder le passé s'éloigner doucement de nous, notre belle convalescence, ne pas être amnésiques, c'est regarder en face le jour d'aujourd'hui, ce jour-ci et regarder encore demain, droit devant, ne rien voir, bien évidemment, ne pas le prétendre, cesser d'affirmer, mais marcher tout de même, garder le regard clair, la démarche lente et sourire encore, paisiblement, d'être mal assurés. »
[58] On peut retrouver ces analyses dans la deuxième partie, chapitre II, « Une ponctuation de l'entre-deux ».
[59] Cette expression a été commentée dans la deuxième partie, chapitre II, « Une ponctuation de l'entre-deux ».

> L'Amant, mort déjà. – Est-ce que j'ai su ton nom, ton prénom, tout de suite, immédiatement ? Je ne crois pas, non. C'est plus tard, bien plus tard, quelques semaines, lorsque nous nous sommes retrouvés, que tu me l'as dit, mine de rien, comme tu fais toujours…
> Louis. – Tu ne m'avais pas demandé.
> L'Amant, mort déjà. – Qu'est-ce que j'avais à faire ? Ce n'était pas si important qu'ils le croient. Savoir ton nom, ton prénom, j'en avais peur, cela créerait le début de quelque chose, des liens, et je me méfiais de cela, j'en ai peur. J'allais mourir très vite, je savais ça – j'avais près de trente ans maintenant et c'est à cet âge que je mourrais – j'allais mourir et je ne voulais pas m'encombrer de regrets, tu peux comprendre.
> Louis. – Je peux comprendre.
> Un Garçon, tous les garçons. – Ce n'est pas à celui-ci qu'on va expliquer ça…
> Le Guerrier, tous les guerriers. – Moi ?
> Un Garçon, tous les garçons. – Oui.
> Le genre à éviter d'en savoir trop, de ne savoir jamais rien. […]
> Le Guerrier, tous les guerriers. – […] Tu peux comprendre ça ? (*PL,* pp. 290-292)

Tout le fragment 7 déroule cette conversation révélatrice de la choralité. Le discours de Louis avance masqué : la déclaration « Je ne l'avais pas dit » masque une interrogation ; la réponse de Longue Date le confirme. Le don de son nom à ses amants est un rite que Louis a toujours refusé – car le don « montre quelque chose du donateur[60] » et la chose donnée « forme un lien bilatéral et irrévocable[61] » – ou qu'il a accompli « mine de rien » selon sa façon d'agir habituelle. À nouveau, cette expression renvoie – selon son origine au XV^{ème} siècle, la mine désigne l'apparence ou le visage – , à l'hypocrite, celui qui fait semblant, joue un rôle, agit en se cachant, sans en avoir l'air, ce que Louis avoue à la fin de la pièce lorsqu'il affirme qu'il faisait « juste mine de » (*PL*, p. 397) et avant de quitter la scène, lève le masque de la dissimulation. L'Amant, mort déjà se présente comme un double de Louis dans le refus de s'engager qu'implique la révélation du nom, ce que confirme la répétition de la formule du revenant au début du prologue : « plus tard, l'année d'après, / – j'allais mourir à mon tour – / (j'ai près de quarante ans maintenant et c'est à cet âge que je mourrai) » (*PL*, p. 277). Louis ne peut qu'adhérer à ce comportement identique au sien. De même, Le Guerrier, tous les guerriers, qui a évité de mettre un nom et un visage sur les hommes rencontrés furtivement, demande la compréhension de ceux qui l'entourent. La force illocutoire de l'interrogation se trouve confirmée par une autre question de son interlocuteur. Dans *Juste la fin du monde,* Lagarce joue sur les sens du

[60] Marcel Mauss, *Essai sur le don, op. cit.*, p. 158. Nous renvoyons à l'échange maussien évoqué dans la première partie, chapitre II à propos de l'échange des certes postales et des photographies. (Partir-revenir. Garder le contact, donner des nouvelles).
[61] *Ibid.*, p. 226.

mot « mine » mais renforce la notion de secret, celui de la maladie qu'il veut cacher en jouant sur les « poses » et la métaphore de la plante qui dépérit :

> J'aime être dilettante, un jeune homme faussement fragile qui s'étiole et prend des poses.
> Je suis un étranger. Je me protège. J'ai les mines de circonstance.
> Il aurait fallu me voir, avec mon secret, dans la salle d'attente des aéroports, j'étais convaincant ! (*JFM*, p. 245)

La dimension théâtrale du masque est également confirmée par l'évocation métaphorique de la salle d'attente, lieu d'un spectacle imaginaire introduite par la tournure impersonnelle à l'irréel du passé « il aurait fallu me voir ».

Quelques extraits suffisent pour montrer la complexité de cette réécriture qui respecte la chronologie du texte-source malgré quelques entorses et la répartition des échanges, malgré leur inscription dans la choralité de l'hypotexte, suscitant des interactions nouvelles, avec Hélène par exemple, et malgré des changements possibles d'interlocuteur, identifiables ou non. Par exemple, au fragment 70 qui reprend intégralement la scène 2 de la Deuxième partie de *Juste la fin du monde*, deux répliques de Louis sont réattribuées à Longue Date : la première, « Longue Date. – Non, il n'a pas été brutal, je ne comprends pas ce que vous voulez dire. / Antoine. – Oh, toi, ça va, "La Bonté même " ! » (*PL*, p. 410), amenée par l'intrusion de Longue Date dans le dialogue familial apporte une confusion dans la réplique d'Antoine qui ne paraît plus clairement adressée à Louis ; dans la deuxième réplique, « Catherine. – Je voudrais que vous partiez, je vous prie de m'excuser, je ne vous veux aucun mal mais vous devriez partir. / Longue Date. – Je crois aussi. » (*PL*, p. 411), c'est le « vous » de Catherine qui crée l'ambiguïté puisqu'il peut être une marque de pluralité des destinataires ou de politesse et n'est plus aussi clairement adressé à Louis, Longue Date se présente alors comme le double de Louis. Sa présence implique quelques légères modifications comme les pronoms personnels – « Antoine. – Je vais les accompagner, je t'accompagne […] » (*PL*, p. 408) ou l'adjonction de nouvelles scènes, comme celle de son installation dans la chambre d'Antoine (*PL*, p. 312).

Pour conclure ce chapitre, on pourrait dire au fond que l'œuvre lagarcienne est palimpsestueuse depuis les fondements que constituent les carnets d'écriture de son

journal, les exercices de style pratiqués par l'auteur dans le passage d'un médium à l'autre[62], la création d'une œuvre à l'autre, considérée comme une « re-génération » :

> Ainsi, la récriture est-elle un travail d'apposition, de juxtaposition, de pénétration encore, véritable travail dans le langage, propre à modifier et renouveler le texte originel, pour donner une nouvelle naissance, et basculer le texte d'origine dans une nouvelle génération, une re-génération[63].

Certes, pour en élucider toute la complexité, les œuvres lagarciennes, – et celles qui constituent notre corpus en sont les parangons –, nécessitent un lecteur lettré et une investigation persévérante pour en démêler toutes les ficelles qui trament les textes. Néanmoins, chaque œuvre peut être lue dans son insularité et figurer comme une création originale : *Les Règles du savoir-vivre…* ont ravi les spectateurs « naïfs »de la fin du XX^{ème} siècle à la découverte d'un jeune dramaturge, spectateurs qui ne connaissaient pas les *Usages du monde* ; mais qui appréciaient cette lecture des rites et des rôles sociaux, cette lecture qui oblige à réfléchir sur les codes et sur ce que Barthes appelle, à propos de l'œuvre de Bataille, les deux savoirs : un savoir « endoxal » qui renvoie chez Lagarce aux règles admises par la société en matière de savoir-vivre, et un savoir « plus lointain », produit par l'auteur et par sa culture personnelle, second savoir qui provoque la distanciation et questionne les certitudes :

> Le code de ce savoir est ethnologique ; il correspond assez à ce qu'on appelait autrefois le *Magasin pittoresque*, recueil de « curiosités » – linguistiques, ethnographiques ; il y a dans ce discours du second savoir une référence double : celle de l'*étrange* (de l'*ailleurs*) et celle du détail ; ainsi se produit un début d'ébranlement du savoir (de sa loi) par sa futilisation, sa miniaturisation ; au bout de ce code, il y a l'*étonnement* (« écarquiller les yeux ») ; c'est le savoir paradoxal en ceci qu'il s'étonne, se dénaturalise, ébranle le « cela va de soi »[64].

De même, *Le Pays lointain*, qui n'est pas conçu par Lagarce comme une réécriture mais qui le devient, bouleverse par sa dimension testamentaire mais aussi par la restitution de toute une époque, autant que par la gravité du sujet, la maladie et la vague de mortalité due au sida à la fin du XX^{ème} siècle, tandis qu'il remet en lumière *Juste la fin du monde*, œuvre non reconnue, qui, aujourd'hui, apparaît comme l'œuvre majeure

[62] *Journal vidéo* : *Journal 1* suivi de *Portrait*, https://www.theatre-contemporain.net/video/Portrait
[63] Anne Claire Gignoux, « La Récriture », *op. cit.*, p. 49.
[64] Roland Barthes, *Les Sorties du texte*, précédé de Georges Bataille, *Le gros orteil*, Tours, Éditions Farrago, 2006, p. 36-37, cité par Guillaume Drouet, « Les voi(e)x de l'ethnocritique », *op. cit.*, p. 19.

de Lagarce. Pour ces réécritures, une étude ethnogénétique[65] reste à faire, qui aille au-delà d'une étude génétique « centrée sur l'établissement d'un texte et sur l'histoire et l'analyse systématiques des processus/procédés d'une écriture donnée[66] », comme cela a été fait pour le régime de disposition textuelle[67] ou pour la genèse des textes consignée par Lagarce dans son *Journal* et à travers les différentes versions des œuvres archivées par le fonds numérique lagarcien. À la suite de Marie Scarpa, qui l'a démontré dans son analyse ethnocritique du conte de Flaubert « Un cœur simple », nous pensons « que les divers états d'un texte et ses réécritures, s'ils obéissent à des contraintes d'ordre logique, rhétorique, intertextuel, générique, éditorial, etc., peuvent être l'objet aussi de "réglages culturels"[68]. » A défaut de faire cette étude qui déborde le champ de notre travail, nous avons pu ponctuellement constater les choix lagarciens dans la réécriture d'autrui que constitue *Les Règles du savoir-vivre…*[69] À travers la réécriture de soi, Lagarce nous invite à réfléchir sur les lieux de passages d'un texte à l'autre, en revenant sur ses propres traces, du texte à ses avant-textes, d'un titre à l'autre[70].

[65] Nous renvoyons au site et travaux de l'Institut des Textes et Manuscrits modernes (ITEM) pour les définitions de la génétique textuelle et à la notice, « Ethnogénétique », préfiguration en ligne du *Dictionnaire général de critique génétique*, www.item.ens.fr/dictionnaire/ethnogenetique/, rédigée par Jean-Marie Privat et Marie Scarpa.
[66] Marie Scarpa, « Et si Félicité portait malheur ? », *op. cit.*, note 17.
[67] Voir *infra*, chapitre III, « Spatialisation du texte théâtral », et note 24, p. 317.
[68] Marie Scarpa, « Et si Félicité portait malheur ? », *op. cit.*, note 17.
[69] Pour n'en citer que quelques exemples : Lagarce choisit d'évoquer la naissance et non pas les « relevailles » (Baronne Staffe, *Usages du monde*, *op. cit.*, p. 8) ; il rejette le terme de « compère » et de « commère » qui figurent dans le texte-source (*Ibid.*, pp. 11-12) ou bien il efface un lexique qui peut paraître désuet comme le verbe « messeoir » (*Ibid.* p. 33) ; s'il garde la référence à Hugo, il rejette la comparaison de la mariée avec ses pages à « un marquis de Molière » (*Ibid.* p. 32). Les nombreux ajustements permettent d'approcher ces « réglages culturels » pour une ethnogénétique de l'œuvre lagarcienne.
[70] Comme nous le verrons *infra* (chapitre III de cette partie), les variations dans les titres de ses œuvres sont répertoriées par Lagarce dans son *Journal*.

CHAPITRE II :
ORALITÉS ET LITTÉRATIES

« Je crois que je suis très porté sur la parole. Les mots, mais aussi les mots *parlés* …[1] » A travers cette expression italiquée utilisée par Lagarce, on comprend qu'il est sensible à l'oralité, au sens premier, au caractère oral de la langue, et l'on trouve, ce qui n'est pas étonnant dans un texte théâtral, également des marques d'oralité, à savoir tout ce qui témoigne de la parole mais aussi tout ce qui relève de la tradition orale. Cependant, nous faisons l'hypothèse que chez Lagarce l'approche de l'oralité est liée à sa conception d'un théâtre qui renoue avec la narration, la tradition du conte et les cultures orales qui se transmettent en face à face, par les parents ou par les conteurs. Les mots sont ainsi conservés dans la mémoire personnelle de chacun et transmis aux autres.

Pour aborder l'articulation des notions d'oralité avec les différents sens que nous venons d'évoquer, et de littératie, avec l'acception commune de « culture écrite », nos analyses dans cette partie, vont s'appuyer sur les avancées ethnocritiques d'un grand chantier porté par Jean-Marie Privat et dont la revue *Pratiques*[2] constitue un état de la question sur les usages actuels des notions de littératie et d'oralité, en linguistique, en didactique et en littérature. Dans sa « Présentation », l'auteur de « La Raison graphique à l'œuvre[3] », rappelle les belligérances « entre régime d'oralité et régime de scripturalité » qui ne recouvrent pas la « *distinction scolaire entre l'écrit et l'oral* […] insuffisante dans sa dichotomie binaire pour décrire la riche complexité des

[1] Jean-Luc Lagarce, « Vivre le théâtre et sa vie » [1995], entretien avec Lucien Attoun et Jacques Gayot, Gennevilliers, *Théâtre / Public*, n.º129, mai-juin 1996, p. 5.
[2] *Pratiques*, n° 183-184, Oralité, littératie, 2019, sous la direction de Caroline Masseron et Jean-Marie Privat, https://doi.org/10.4000/pratiques.6717
[3] Jean-Marie Privat, « La raison graphique à l'œuvre », *Les actes de la lecture*, n° 108, 2009, pp. 45-54.

interactions entre univers de la parole et univers de la paperolle[4]. » Après avoir rapidement évoqué l'émergence de la notion d'oralité attestée par la citation dans le *Trésor de la langue française* (TLF) des années 1980 : « Oral […] – Oralisation – Expression orale, transposition orale. […] les exercices d'oralité et d'oralisation […] J. Peytard, *Pratiques*, 1977, n° 17, p. 15 [5]», Jean-Marie Privat rappelle que « la problématique de l'oralité (non comme synonyme savant et commode d'oral mais comme une notion pertinente en soi) reste encore en devenir sinon balbutiante ». Sans entrer dans la complexité des débats, il nous a paru légitime d'aborder ces notions dans l'exploration de la théâtralité lagarcienne.

D'un point de vue littéraire, on peut comprendre l'oralité comme un mode de communication fondé sur la parole humaine et sans autre moyen de conservation que la mémoire individuelle[6]. C'est ce travail de la mémoire qu'on retrouve tout au long des échanges et altercations entre les personnages qui réutilisent les mots de la tribu en italiques, entre guillemets ou avec un commentaire métalinguistisque. Un autre sens est donné par le parler « populaire » considéré comme une forme d'oralité dont les caractéristiques peuvent être phonétiques, lexicales ou morphosyntaxiques. Enfin, on pourrait également associer à cette approche de l'oralité le néologisme fondé par Paul Zumthor, « oraliture », mot-valise composé des mots « oral » et « littérature » qui exprime la culture transmise par oralité : contes, mythes, chansons, proverbes, devinettes et adages… Parmi les auteurs nombreux[7] qui ont proposé une réflexion sur cette question de l'oralité, Jean-Marie Privat s'est référé à la pensée de Paul Zumthor, promoteur du concept de poésie orale, dans l'un de ses derniers textes théoriques : *Oralité*. Le philologue s'interroge sur les notions de langue orale, tradition orale et littérature orale[8]. Il aborde d'abord les rapports entre oralité et vocalité, la voix étant

[4] Jean-Marie Privat, « Présentation », *Pratiques*, n° 183-184, 2019, p. 1. Et d'expliciter comment chez « M. Proust, notamment, les *paperolles* sont de petits morceaux de papier pliés et collés sur les feuillets du texte, témoignant des nombreux ajouts et enrichissements voulus par l'auteur tout au long du processus créatif. »

[5] *Ibid.*, p. 3.

[6] Goody Jack. « L'oralité et l'écriture », *Communication et langages*, n° 154, 2007. L'énonciation éditoriale en question, pp. 3-10.

[7] Pour n'en citer que quelques-uns, Walter J. Ong, Michel de Certeau. On peut également évoquer les travaux de Wulf Oesterreicher et Peter Koch sur l'articulation entre l'écrit et l'oral et l'idée d'un « continuum communicatif ». Sur cette question, on peut consulter la notice de Caroline Masseron « Continuum » *Pratiques*, n° 183-184 et l'article de Rudolf Mahrer, « Parler, écrire : "continuum communicatif" et rupture matérielle », *Pratiques*, n° 183-184.

[8] Voir également Jack Goody, *Mythe, rite & oralité*, coord. et prés. par Jean-Marie Privat, trad. de l'anglais par Claire Maniez, Nancy, PUN-Éditions universitaires de Lorraine, collection EthnocritiqueS,

fondamentale dans la poésie orale et le conte traditionnel ; sur le concept de « littérature orale », expression oxymorique qui comporte une contradiction dans sa formulation : « le second élément, *orale*, renvoie clairement à la voix humaine, mais le premier réfère à une *littera* qui ne peut être autre que l'écriture, négation même de toute communication vocale[9] ». Il s'interroge sur la *performance* lorsque, comme au théâtre, la transmission et la réception s'opèrent par la voix et l'ouïe, et requièrent « "monstration" et vision, c'est-à-dire théâtralité[10] ». Le théâtre nous semble illustrer tout particulièrement sa définition de l'œuvre littéraire : « L'histoire de toute œuvre poétique comporte cinq phases distinctes, de durée en général très inégale : sa production, sa transmission, sa réception première, sa conservation, enfin toutes les réceptions postérieures à la première[11] ». Enfin, pour poursuivre cette approche, Paul Zumthor distingue trois types d'oralité :

> Le premier type, l'oralité « primaire », ne comporte aucun contact avec l'écriture. Il se rencontre, soit dans les sociétés dépourvues de tout système de symbolisation graphique, soit (plus rarement) dans des groupes sociaux analphabètes complètement isolés. […]
>
> Les deux autres types d'oralité ont pour trait commun de coexister, au sein du groupe social, avec l'écriture. On parlera d'oralité « mixte » lorsque l'influence de l'écrit demeure externe, partielle, ou s'exerce avec retard ; on la dira « seconde » lorsqu'elle se recompose à partir de l'écriture, au sein d'un milieu où celle-ci tend à affaiblir (jusqu'à les éliminer) les valeurs de la voix dans l'usage, dans la sensibilité et dans l'imagination. En inversant le point de vue, on peut dire que l'oralité mixte est provoquée par l'existence d'une culture « écrite » (au sens de : qui possède une écriture) ; l'oralité seconde, par confrontation avec une culture « lettrée » (où toute expression est plus ou moins fortement marquée par la présence de l'écrit)[12].

Jean-Marie Privat lui ajoute une oralité tertiaire, pour les oralités numériques[13] ; par ailleurs, il récapitule les différentes directions qui nous permettent d'explorer la notion :

> Du point de vue ethnologique (et non uniquement sémio-linguistique) on peut parler de *l'oralité comme culture* (cultures exotique, première, enfantine, folklorique, etc.), de *l'oralité comme rite* (la minute de silence, le témoin au tribunal ou à la mairie, le patient en analyse, la prière collective au temple, etc.), de *l'oralité comme mode anthropologique de communication* (s'adresser à ses morts ou à Dieu, parler aux animaux, aux objets, à soi-même), de *l'oralité comme*

2014. Jack Goody aborde la question de la « littérature orale » dans le second chapitre. Pour lui le théâtre, dont l'origine est religieuse et rituelle, est un héritage de la tradition écrite.

[9] Paul Zumthor, « Oralité », *op. cit.*, p. 176.

[10] *Ibid*., p. 187.

[11] *Ibid*., p. 182.

[12] *Ibid*., p. 189.

[13] Jean-Marie Privat, « Oralité/oralités », *Pratiques*, *op. cit*.

> *genre de discours* (comptine, berceuse, dicton, chanson, arts de la parole, etc.), de *l'oralité comme pratique ordinaire* (oralité spontanée comme le cri, régulée comme une conversation ou formalisée/formatée comme un oral de recrutement)[14].

Tout l'intérêt de la notion d'oralité, vue depuis l'anthropologie et donc selon notre point de vue ethnocritique, est de la rapporter, non pas seulement à la langue mais à une culture. Historiquement, l'oralité primaire précède les autres types et détermine encore, durablement la culture traditionnelle du monde paysan. On pourrait parler d'oralité seconde par exemple dans l'univers familial des pièces de notre corpus où les personnages se confrontent à un culture « lettrée » qui provient de leurs lectures plus ou moins romanesques pour les femmes de *J'étais dans ma maison…*, pour Hélène, pour tous les personnages qui affrontent Louis, incarnant par son statut d'écrivain la littératie dans ses différents sens, cherchant à le battre sur le terrain des mots, ou à lui imposer la légende familiale, tradition orale perpétuée par La Mère dans *Juste la fin du monde* et par Le Père qui la seconde dans *Le Pays lointain*. C'est aussi comme nous le verrons ultérieurement le rôle de ceux qui perpétuent cette histoire d'hommes – L'Amant, mort déjà, Un Garçon, tous les garçons, Le Guerrier, tous les guerriers – révélant au grand jour dans *Le Pays lointain*, le nom secret de Louis, « qui s'y connaît en hommes », dont la clé se trouvait dans *Les Règles du savoir-vivre…* Enfin, le genre théâtral, par sa nature double, se situe entre texte écrit et performance orale, entre littératie et oralité, oppositions qui ne se superposent pas ; on peut y retrouver les caractéristiques d'un texte littéraire écrit où figurent des traits d'oralité recensés par Paul Zumthor :

> concernant l'ensemble textuel
> – une certaine absence d'unité du texte oral ; celui-ci, la plupart du temps, est multiple, cumulatif, bariolé, et même divers jusqu'au contradictoire ;
> – ce caractère est lié au fait que le texte montre une forte tendance à intégrer des matériaux (thématiques ou stylistiques) de réemploi, au point de ressembler parfois à une composition par collage ;
> – le même caractère explique peut-être que, le plus souvent, le texte, surtout s'il n'est pas chanté, comporte un signal marquant son début (ainsi, « Il était une fois » dans le conte) […] ;
> – […] une surprenante inaptitude à verbaliser les descriptions d'objets, de personnages ou de situations... […];
> concernant le tissu linguistique du texte
> – les divers procédés stylistiques relevés dans les poèmes oraux comportent en général un aspect phonique : la manipulation du donné linguistique tend à provoquer toute espèce d'échos sonores, ainsi qu'à accuser la scansion rythmique ;

[14] Jean-Marie Privat, « Oralité », *Pratiques*, *op. cit.*

> – ce trait ne doit pas être dissocié d'un autre, plus général, qui est la fréquence des effets de récurrence ; ceux-ci peuvent affecter, isolément ou ensemble, n'importe lequel des niveaux textuels : sons, syllabes, mots, phrases, images, idées, motifs, etc. Un lien fonctionnel semble attacher cette pratique à l'exercice performanciel (vocal et gestuel) ; elle constitue sans doute un facteur de théâtralité ;
>
> – en syntaxe, la construction paratactique est fréquente : les éléments du discours ont tendance à se juxtaposer plutôt qu'à se subordonner […] ;
>
> – divers procédés, d'usage fréquent, servent à intégrer dans la structure du discours l'aspect interpersonnel de la performance : digressions prospectives ou rétrospectives, apostrophes, exclamations, passages de la 3e à la 2e personne, impératifs, etc., créant une tension dramatique générale […][15].

Ce long préambule permet de justifier les différentes pistes que nous allons explorer dans les relations du genre théâtral avec l'oralité et ses différents sens, oral en représentation et procédés d'oralisation dans ce chapitre, mais aussi dans le chapitre suivant, avec la tradition orale du conte.

1. L'oral en représentation

Les relations complexes entre le théâtre et l'oralité posent la double question de l'imitation, par le texte théâtral, de la « naturalité » des échanges spontanés, et de la construction par le même texte d'un référentiel communicable aux spectateurs et dont les personnages, pour lesquels il est censément partagé, se font néanmoins les porte-parole. Cette double contrainte du texte de théâtre, analysée par Pierre Larthomas dans son étude fondatrice sur le langage dramatique, conduit à envisager le texte comme en tension entre deux pôles, celui de la cohérence narrative et celui de l'oralité représentée. Il s'agira également de penser l'articulation entre l'écrit et le dit, de saisir la façon dont le texte de théâtre est un « pré-texte » à la représentation et comment l'écriture dramatique joue sans cesse sur les deux versants du langage :

> L'auteur peut choisir un langage parfait, sans bavures, ou utiliser plus ou moins adroitement les accidents qui sont ceux de la conversation courante. Quel que soit le parti adopté, le fait stylistique, lorsqu'il s'agit de théâtre, se définit toujours par un double écart par rapport au langage parlé et par rapport au langage écrit ; mais il tient nécessairement, parce qu'il s'agit encore de langage, de l'un et de l'autre[16].

Cette double essence du langage dramatique, qui participe du langage parlé comme du langage écrit sans jamais se confondre avec eux est constamment présente

[15] *Ibid*., pp. 199-200.
[16] Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique*, Paris, A. Colin, 1972, p 175.

chez Lagarce, qui est, comme il le dit, particulièrement sensible aux signes et aux codes :

> Je viens du livre. Je viens de l'analyse du texte, de l'étude de la virgule et de la ponctuation. Fréquemment, en cours de répétitions, les acteurs me demandent, lorsque je leur parle de leur personnage : « Où vas-tu chercher tout ça ? » (Tout ce que je leur raconte). Mon propos n'est pas fait d'eau tiède. J'ai étudié la sémiologie, la linguistique, la philosophie. Je viens de la valeur du texte. Je m'intéresse à la signification du signe et du code[17].

1.1. Des formes typiques de l'oral spontané

« Une pièce est une conversation[18] ». C'est ainsi que Louis Jouvet définit le théâtre. Lagarce, à bien des égards, s'inscrit dans cette conception. Dans un premier temps, nous montrerons que le discours théâtral est pour une part fonctionnellement assimilable aux dialogues d'une conversation ordinaire.

Plusieurs éléments concordent à donner aux discours une forme de conversation orale ordinaire. Comme nous l'avions vu sous un autre angle dans notre première partie, Lagarce exploite des situations de conversation ritualisées, à l'occasion du retour du fils prodigue dans *Juste la fin du monde* ou *Le Pays lointain* : présentation de la belle-sœur inconnue de Louis et justification du contexte, évocation des enfants, questions banalisées sur le voyage et la santé. *Le Pays lointain*, par sa construction qui alterne hypotexte et hypertexte, présente des conversations croisées entre les personnages des deux familles, choisie et imposée, et introduit le lecteur-spectateur *in media oratione*. Le Père, mort déjà apparaît associé à La Mère au fragment 3, puis il se joint à L'Amant, mort déjà au fragment 10 et leur conversation reprend au fragment 22 :

> Le Père, mort déjà. – Comment va-t-il ? Comment est-ce qu'il va ?
> L'Amant, mort déjà. – Je n'ai pas compris. Ce que vous avez dit, je n'ai pas compris. Je vous demande pardon. Je pensais à autre chose.
> Le Père, mort Déjà. – Je suis son père. J'étais. La plus jeune, Suzanne, la plus jeune l'a dit, son père, il est mon fils aîné.
> Je demandais : comment est-ce qu'il va ? On ne se rend pas bien compte. Je m'inquiétais.
> L'Amant, mort déjà. – On ne se connaît pas.
> Le Père, mort déjà. – Non. Logique. Fatalement. […] (*PL*, pp. 312-313).

[17] Jean-Luc Lagarce, « Atteindre le centre », *op. cit.*, p. 147.
[18] Louis Jouvet, Témoignages sur le théâtre, Flammarion, 1952, p. 115, cité par André Petitjean, « La conversation au théâtre », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n° 41, 1984. L'écriture théâtrale, p. 63.

Cet extrait multiplie les traits caractéristiques de l'oralité au sens linguistique. Nous entendons par là les contraintes imposées par la matérialité même de la chaîne parlée qui conduisent le locuteur à faire des redondances. Tout d'abord, ces répétitions traduisent l'hésitation du personnage, sont justifiées peut-être par le manque de réaction de l'interlocuteur qui éprouve le souci de préciser. Le Père, mort déjà est amené alors à se présenter et à communiquer des informations sur ses liens familiaux en répétant et en se référant au discours de sa fille, et enfin à reformuler sa question devenue légitime. Ce qui est intéressant, c'est que cette question sur la santé de son fils n'est pas/plus une question de politesse et que la réponse de L'Amant mort déjà éclaire sur la réalité de la maladie de Louis : « Il va bien. Il n'a pas peur, le corps pourrit, cela se défait, mais il n'a pas peur, il en donne l'impression, s'il a peur il ne le montre pas, c'est presque pareil, il essaie de rester le maître. » (*PL*, p. 313), suscitant brutalement une émotion forte par cette remarque qui fonctionne comme un coup de théâtre.

Par ailleurs, l'interrogation, qui « constitue en quelque sorte le maillon intermédiaire entre l'ordre et l'assertion[19] », par sa force illocutoire, est un élément central dans le fonctionnement du texte théâtral, qui assure la progression du dialogue et l'enchaînement des répliques ; même si la question peut paraître banale et relever du cliché, elle est loin d'être rhétorique :

> La Mère. – Tu as fait un bon voyage ? Je ne t'ai pas demandé.]Personne ne t'a demandé, on oublie, on ne pense même pas à te demander. Est-ce que tu as fait un bon voyage ?[
> Louis. – Je vais bien. Je n'ai pas de voiture, non.]Je m'imagine assez mal, également. Je n'ai pas tellement changé, pas à ce point, au point d'avoir une voiture.
> J'ai fait un bon voyage.[
> Toi, comment est-ce que tu vas ?
> Antoine. – Je vais bien.]Je te remercie, je vais bien.[
> Toi, comment est-ce que tu vas ?]Ainsi de suite.[
> Louis. – Je vais bien. Il ne faut rien exagérer,]Suzanne exagère toujours, tu exagères toujours, Suzanne – je me souviens, on disait ça, Suzanne exagère, tu étais très petite, tu exagérais déjà – il ne faut rien exagérer, ce n'est pas un grand voyage, de la gare à la maison,[ce n'est pas un grand voyage,] je n'allais embêter personne, je ne savais pas que vous aviez une voiture, l'idée ne m'est pas venue, je ne voulais pas vous déranger, il n'y avait pas de raison de vous déranger. Nous nous sommes dit que nous n'allions pas vous déranger [. (PL, p. 334).

[19] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *La question*, Presses Universitaires de Lyon, 1991, p. 6, citée par Sylvie Freyermuth, *Jean Rouaud et le périple initiatique*, *op. cit.*, p. 277.

Ce début du fragment 34, qui commence par une question relançant la conversation, développe les quatre courtes répliques de *Juste la fin du monde* et se poursuit par l'évocation du trajet en taxi, montre d'autres caractéristiques de l'oral spontané : inversion de la remarque et de la question par La Mère qui montre les ruptures de constructions entre discours direct et indirect (« je ne t'ai pas demandé si tu as fait un bon voyage »), réponse de Louis à une question implicite peut-être mais qui n'est pas celle de La Mère ; réponse à la question de Suzanne et changement d'interlocuteur pour la question de politesse rituelle « Toi, comment est-ce que tu vas ? » ; la reprise de celle-ci par Antoine dans un effet d'écholalie est raillée dans *Le Pays lointain* par l'expression ironisée et distanciée par l'italique « *Ainsi de suite* ». La tirade de Louis montre comment le discours oral procède par répétition et par progression de l'information : le personnage a le souci de corriger ce qu'il dit, – car à l'oral gommer c'est toujours ajouter –, sur l'exagération légendaire de Suzanne et sur la portée supposée de celle-ci – Suzanne n'ayant jamais évoqué la longueur du voyage mais le refus de Louis de s'adresser à sa famille pour ce trajet de la gare à la maison de son enfance.

Ces mêmes contraintes de la linéarité phonique expliquent la présence d'énoncés parataxiques, anarchiques, qui témoignent des hésitations et des paradoxes de Louis qui finit par évoquer une décision commune en utilisant un pronom anaphorique sans antécédent dans la tirade, « nous », mais qui est confirmé ensuite par la présence de Longue Date qui prend la relève selon les lois conversationnelles des tours de parole et évoque le choix du trajet en train plutôt qu'avec sa voiture. De même, on retrouve un des marquages linguistiques de cette spécificité de l'oral dans le fait que de nombreuses scènes s'ouvrent sur l'usage de pronoms anaphoriques sans antécédent explicite, par exemple dans la Première partie scène 2 : « Catherine. – Ils [leurs enfants] sont chez leur autre grand-mère. » (*JFM*, p. 212) ; ou clairement délimité comme dans la scène 8 : « La Mère. – Cela ne me regarde pas. » (*JFM*, p. 235). L'irruption du lecteur-spectateur au milieu d'une conversation déjà entamée est confortée par l'absence de didascalies à l'initiale. La confusion est renforcée par la multiplicité des personnages dans *Le Pays lointain* et par le manque d'informations sur les entrées et les sorties de ceux-ci.

D'autres procédés peuvent rendre compte de la spontanéité de la parole dans nos pièces : dislocations et structures clivées offrent une approche syntaxique[20] de l'oralisation des échanges de la conversation ordinaire. Pour isoler de façon expressive un constituant, pour le mettre en relief, on peut recourir à trois procédés : dislocation, extraction et phrase pseudo-clivée. Un constituant est détaché en tête ou en fin de phrase, séparé par une virgule le plus souvent, la phrase canonique est ainsi disloquée, ou segmentée. Dislocation à gauche – « Antoine. – Ce que je disais, tu vois : "retrouvé". / Suzanne. – Quoi ? Je n'ai pas compris, c'est malin, ce que tu as dit, qu'est-ce que tu as dit ? Reviens ! » (*PL*, p. 406) –, dislocation à droite – « C'est là, à l'instant, tu m'as vu, et tu as inventé tout ça pour me parler. » (PL, p. 400) ; « C'est lui, l'Homme malheureux, celui-là qui ne te voyait plus pendant toutes ces années. » (PL, p. 405) – créent un effet d'insistance par la double présence des reprises anaphoriques et participent de l'expressivité du discours. Ce sont des procédés très pratiqués dans la langue orale également, tout comme l'extraction qui consiste à isoler un élément en tête de phrase par le morphème de présentation « c'est... que » ou « c'est... qui ».

La prose lagarcienne offre de nombreux exemples de ces phrases clivées, renforcées parfois par la redondance : « Suzanne. – Moi, je peux aussi bien, vous restez là, nous dînons tous ensemble, je le conduis, c'est moi qui le conduis, et je reviens aussitôt. » (*PL*, p. 409) Dans cet exemple, la co-présence des deux structures est une bonne illustration de la recherche constante d'expressivité des personnages qui entourent Louis. L'extraction, quand elle est utilisée par ce dernier, en mettant l'accent sur l'élément rhématique, renforce la dimension péremptoire du propos : « C'est de cela que je me venge. / (Un jour, je me suis accordé tous les droits.) » (*PL*, p. 408). C'est également le cas d'Antoine qui cherche à vaincre son frère : « c'est à cela que tu penses, point. », l'extraction y est ponctuée par le mot concluant « point ». Ces tournures emphatiques s'associent aux procédés anaphoriques pour restituer dans sa longueur les méandres des stratégies argumentatives ou ceux de la pensée intérieure des personnages :

[20] Julien Rault a proposé une analyse linguistique des procédés d'emphase, en particulier de l'emphase discursive par des procédés comme l'extraction ou la dislocation qui met en relief un constituant de la phrase dans *Jean-Luc Lagarce. Derniers remords avant l'oubli. Juste la fin du monde*, pp. 209-214.

> Louis. – Et plus tard, vers la fin de la journée, c'est exactement ainsi, lorsque j'y réfléchis, que j'avais imaginé les choses, vers la fin de la journée, sans avoir rien dit de ce qui me tenait à cœur
> – c'est juste une idée mais elle n'est pas jouable –
> sans avoir jamais osé faire tout ce mal, dire que j'allais mourir, la raison exacte pour laquelle j'étais venu, sans avoir jamais osé, je repris la route, je demandai qu'on m'accompagne à la gare, qu'on me laisse partir. (*PL*, p. 407)

La structure clivée dans l'incise renforce l'effet d'attente créé par l'accumulation de compléments circonstanciels en début de phrase, la répétition de la référence temporelle, l'anaphore résomptive entre tirets qui change le lecteur-spectateur de pallier énonciatif par le jeu du théâtre dans le théâtre, le rythme ternaire du complément circonstanciel de manière scandé par l'anaphore de « sans voir rien dit/osé/osé » et la dramatisation de l'action par le passé simple « je repris/je demandai ».

De même, la phrase pseudo-clivée ou semi-clivée, reposant sur la structure « ce que... c'est », est souvent utilisée par Lagarce pour souligner les tentatives des différents personnages pour formuler leurs pensées ou leurs propos :

> Ce que je suppose, ce que j'ai supposé et Antoine pense comme moi, c'est probable,
> puisque, en effet, jamais tu n'oublias les dates essentielles de nos vies, les anniversaires quels qu'ils soient, les dates qui nous réunissent, le jour de la mort de notre père, les naissances des enfants, tout ça, *les événements historiques*, puisque,
> on ne peut prouver le contraire, t'accuser, puisque toujours tu restas proche d'elle, d'une certaine manière, et de nous aussi, donc,
> ce qu'elle souhaite nous faire entendre, c'est que nous n'avons aucun droit à te reprocher quoi que ce soit, ton absence, le silence, le refus des petites tendresses gratuites, hors de propos, le secret dur, intouchable, de ta vie. (*PL*, pp. 361-362)

On voit comment cette structure restitue toutes les prudences oratoires de Suzanne qui associe Antoine, de manière catégorique puis nuancée, dans le besoin qu'elle a d'être soutenue face à Louis, ce frère qu'elle ne connaît pas. Parfois, Suzanne et Antoine, complices se relaient dans les tours de parole et complètent la structure semi-clivée d'une proposition qu'ils assument ensemble :

> Suzanne. – Ce que je ne comprends pas.
> Antoine. – Moi non plus.
> Suzanne. – Tu ris ? Je ne te vois jamais rire.
> Antoine. – Ce que nous ne comprenons pas.
> Voix de Catherine. – Antoine !
> Suzanne. – Oui ?
> Ce que je ne comprends pas et n'ai jamais compris.
> Antoine. – Et peu probable que je comprenne jamais.
> Suzanne. – Que je ne comprenne jamais.

> Voix de La Mère. – Louis !
> Suzanne. – Oui ? On est là !
> Antoine. – Ce que tu ne comprends pas…
> Suzanne. – Ce n'était pas si loin, il aurait pu venir nous voir plus souvent, et rien de bien tragique non plus, pas de drame, de trahison, cela que je ne comprends pas, ou ne veux pas comprendre. (*PL,* pp. 403-404)

Ainsi, Suzanne amorce le dialogue avec la proposition relative périphrastique, Antoine l'interrompt en jouant sur la négation d'un propos dont il ne connaît pas encore le référent puis la reprend avec le pronom personnel pluriel « nous » qui les met à l'unisson ; Suzanne reprend l'affirmation avec un renforcement souligné par le passé composé, « et n'ai jamais compris ». La complicité dans ce ping-pong verbal se poursuit dans le changement de mode avec le subjonctif et le jeu de répétition de Suzanne. Le jeu verbal s'achève par l'invitation en points de suspension formulée par Antoine afin d'inciter Suzanne à spécifier la source de son incompréhension, laquelle intervient avec l'ellipse de la structure « c'est que », créant une rupture dans la construction : « Ce n'était pas si loin, il aurait pu venir nous voir[21] », et avec une anaphore résomptive en « cela » pour clore son discours.

Les effets d'attente créés par ces dislocations ou segmentations sont nombreux pour rendre compte des tours et détours du dialogue. Ils peuvent être amplifiés par l'épanorthose : « ce que nous pouvons faire, ce qu'on pourrait faire, / voilà qui serait pratique, / ce qu'on peut faire, c'est te conduire, t'accompagner à la maison » (*JFM*, p. 264), par variations de pronoms, de mode et redondance de l'information. Ces constructions appellent un commentaire en incise :

> Ce que je pense, et c'est cela que je voulais dire, c'est que je devrais pousser un grand et beau cri, un long et joyeux cri qui résonnerait dans toute la vallée, que c'est ce bonheur-là que je devrais m'offrir, hurler une bonne fois, mais je ne le fais pas, je ne l'ai pas fait[22]. (*PL,* p. 419)

Dans cet exemple, l'effet d'attente est redoublé par l'insertion parenthétique qui est elle-même une extraction et introduite par un « et » emphatique qui souligne l'adéquation entre les mots et les pensées. De même, Antoine conclut paradoxalement

[21] « On rencontre souvent ce dispositif dans des conversations à plusieurs, où les arguments sont enchaînés par les différents locuteurs, avec une partie présupposée en commun [...] », Claire Blanche-Benveniste et alii, *Français parlé. Etudes grammaticales,* Paris, CNRS, 1990, p. 64.
[22] Lagarce a juste supprimé les parenthèses sur cette phrase semi-clivée : « Ce que je pense (et c'est cela que je voulais dire) c'est que je devrais pousser un grand et beau cri » (*JFM,* p. 279).

son discours par « Ce que je veux dire, ce que je voulais dire, c'est que tout va bien et tu aurais tort, tu aurais eu tort, en effet, de t'inquiéter de nous ». (*PL,* p. 365).

Ces structures emphatiques peuvent ouvrir ou fermer une discussion :

> Ce qu'ils veulent, ce qu'ils voudraient, c'est que tu les encourages peut-être
> – est-ce qu'ils ne manquèrent pas toujours de ça, qu'on les encourage ? –
> que tu les encourages, que tu les autorises ou que tu leur interdises de faire telle ou telle chose,
> que tu leur dises, que tu dises à Suzanne
> – même si ce n'est pas vrai, un mensonge, qu'est-ce que ça fait ? juste une promesse qu'on fait en sachant par avance qu'on ne la tiendra pas –
> que tu dises à Suzanne de venir, parfois, deux ou trois fois l'an, te rendre visite, qu'elle pourra, qu'elle pourrait te rendre visite, si l'envie lui vient, si l'envie la prenait, qu'elle pourrait aller là où tu vis maintenant. Nous ne savons pas où tu vis. Qu'elle peut bouger et partir et revenir encore et que tu t'intéresses, non que tu parais t'intéresser mais que tu t'intéresses, que tu t'en soucies. (*PL,* p. 386)

La structure semi-clivée lance la tirade de La Mère où l'attente est prolongée par le changement dans les formes verbales (même si elles marquent toutes les deux l'aspect inaccompli), à savoir le passage du présent de l'indicatif au futur hypothétique, qui déroule, par accumulation des conjonctives, tous les souhaits présupposés de Suzanne et d'Antoine, ce qui traduit les velléités de précision et d'exactitude de La Mère qui se charge ici, face à Louis, de représenter ses enfants. On peut relever des variantes de cette structure avec une inversion : « c'est... ce que » – « C'est cela, c'est exactement cela, ce que je disais » (*PL,* p. 398) – ou avec une subordonnée conditionnelle : « Tu es comme ça, s'il y a bien une chose – non, ce n'est pas la seule ! – s'il y a bien une chose que je n'ai pas oubliée en songeant à toi, c'est tout cela, ces histoires pour rien, des histoires, je ne comprends rien. » (*PL,* p. 399) L'effet d'insistance sur le présupposé est renforcé ici par l'adverbe « bien ».

De même, associées à cette recherche d'expressivité du discours, on peut souligner les marques d'oralité, au sens linguistique, constituées par des petits mots « phatiques et ponctuants[23] » ou par l'insertion des commentaires pour souligner la progression du discours introduits par le présentatif « c'est ». « Bon » ou « bien » peuvent être employés comme marqueurs discursifs pour valider ou invalider le discours précédent comme dans l'extrait qui suit où il interrompt la liste des reproches et des possibilités avortées et permet d'introduire le jugement conclusif : « Ces cartes

[23] Expression empruntée à Julien Rault, *Jean-Luc Lagarce, op. cit.,* p. 226.

postales, tu pouvais mieux les choisir, je ne sais pas, je les aurais collées au mur, j'aurais pu les montrer aux autres filles ! Bon. Ce n'est rien ». (*JFM*, p. 222) Ces marqueurs constituent, avec « ça », des formes typiques de l'oral spontané. « Bon » apparaît dix fois dans *Juste la fin du monde*, vingt fois dans *Le Pays Lointain* pour marquer des paliers dans les réflexions des personnages ou scander la progression de l'évocation des dimanches en famille par La Mère. Il amorce les répliques ou les conclut ; il est associé à l'épanorthose pour signaler la recherche du mot juste.

Dans *J'étais dans ma maison…*, les femmes utilisent l'adverbe « bien » pour porter des jugements de valeur « c'est bien » (trois occurrences), et ponctuer leurs affirmations « ai bien le souvenir », « je l'aurai bien mérité », « ils doivent bien nous appeler d'une manière ou d'une autre, les autres, *les gens*, doivent bien nous nommer » ou comme formule interjective : « Je crois bien » (cinq occurrences). Elles adoptent les différents emplois du présentatif « c'est » avec un adjectif « C'est drôle » (*JMM*, p. 231) ; « C'est facile » (deux fois) (*JMM*, p. 249) ; « C'est un peu excessif » (*JMM*, p. 260) ; « c'est grossier » (*JMM*, p. 268) ; avec un groupe nominal : « c'est un mensonge » (trois fois) (*JMM*, p. 260) ; « C'est un crime / sorte de / grand / grand crime » (*JMM*, pp. 255-256) ; « C'est de l'arrangement. » (*JMM*, p. 257) ; « c'est au-dessus de vos forces » (*JMM*, p. 266) « Je ne serai pas plus aimable, c'est un signe, cela ne m'aura pas attendri le caractère. » (*JMM*, p. 262), elle marque ici par son insertion en milieu de phrase l'autodérision. Elles donnent un ton péremptoire à leur discours, associées à un pronom ou adverbe, « C'est tout. » (*JMM*, p. 238) « et c'est tout. » (*JMM*, p. 239) « C'est ça » (cinq fois) sous sa forme affirmative ou interrogative, « c'est comme ça » (*JMM*, p. 261), dans des formules toutes faites « *c'est dire* » (*JMM*, p. 242). Elles soulignent les oppositions entre les sœurs : « La Seconde. – Non. / Ce n'est pas bien ou mal, ou rassurant encore. Ce n'est pas vrai, c'est ainsi, ce n'est pas vrai, on imagine et on s'arrange avec ce qu'on imagine, mais ce n'est pas vrai. » (*JMM*, p. 261) et signale la dimension narrative de leurs propos dans un commentaire métalinguistique : « j'aurai perdu tout désir – *c'est ça que je te raconte* – j'aurai perdu tout désir et tout désir même d'avoir le début d'un désir. » (*JMM*, p. 264).

Dans nos dernières pièces, c'est le mot « juste » dans son emploi adverbial, dans une construction elliptique aussi, comme lors de sa première apparition dans le titre

« *Juste la fin du monde* » qui ponctue le discours des personnages et qui figure comme mot de la pièce dans la tentative des personnages de « juste dire » et de « dire juste »[24]. La polysémie de l'adverbe « juste » renforce les premières ambivalences apportées par le titre. Si l'on prend l'acception « exactement », « précisément » que l'on trouve dans l'expression « juste à ce moment-là », la situation semble d'autant plus inéluctable et dramatique. Si, en revanche, l'on estime que « juste » est un restrictif synonyme de « seulement » et aussi de « simplement », l'événement tragique est remis à sa juste place, un événement banal, et entre en relation avec le lieu commun implicite, « ce n'est pas la fin du monde ». Le titre peut être lu tantôt comme un euphémisme tentant de relativiser la situation, tantôt comme une litote ironique et désespérée montrant toute l'horreur tragique de la situation. Pas moins de quatre-vingt-sept occurrences de l'adverbe « juste » dans *Le Pays lointain* signalent un idiolecte lagarcien dans cet effort touchant de chacun des personnages à corriger son expression face à celui qui est venu leur annoncer, « juste [sa] mort » (*PL*, pp. 303-304), juste la fin de leur monde !

Dislocations, structures clivées, mais aussi « ajouts montrés[25] » sont les dispositifs syntaxiques utilisés par Lagarce pour mettre en scène le discours qui semble s'élaborer progressivement comme en temps réel et qui offre l'information à travers les méandres des répliques, des brèches narrativo-descriptives et des paroles rapportées :

> Longue Date. – Cela joint l'utile à l'agréable.
> Antoine. – C'est cela, voilà, exactement, comment est-ce qu'on dit ? « d'une pierre deux coups ». (*JFM*, p. 265 ; *PL*, p. 409)
> Antoine : Oh, toi, ça va, « la Bonté même » ! (*JFM*, p. 267 ; *PL*, p. 410)

Dans ces deux exemples, le degré d'adéquation avec le signifié des expressions mises entre guillemets est difficile à établir ; parfois elles incarnent ce que le locuteur veut dire, parfois elles sont proches de l'antiphrase. Ce qui néanmoins rapproche ces emplois, outre les guillemets, c'est leur fonctionnement « semi lexicalisé, proverbial,

[24] Pour cette approche du mot « juste » qui apparaît, dans *Juste la fin du monde*, une quarantaine de fois dans des acceptions différentes, on peut se reporter à Julien Rault, *Jean-Luc Lagarce, op. cit.*, pp. 184-185 ; pp. 189-194.
[25] Jacqueline Authier-Revuz et Marie-Christine Lala, (éd.), *Figures d'ajout – phrase, texte, écriture*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 9. Parmi les mises en scène typographiques du dire par l'italique ou par la ponctuation, les auteures évoquent les figures de l'ajout.

collocatif, stéréotypé[26] ». Lagarce procède à une surcharge stéréotypique pour faire entendre, à l'écrit par les guillemets et à l'oral par les marques intonatives, dans cette exagération du point de vue, sa distance avec les stéréotypes du locuteur ou son goût pour les « mots parlés ». Les clichés et les mots du langage familier sont aussi caractéristiques de l'oralité (ou de l'art du conteur qu'on analysera ultérieurement).

Par ailleurs, dans certains passages, il est difficile d'identifier les interlocuteurs : le pronom personnel « tu » est utilisé dans un contexte communicationnel complexe surtout dans *Le Pays lointain*. Il est difficile également d'identifier la cible du processus ironique enclenché par le locuteur qui s'en exclut en utilisant les guillemets : dans l'exemple vu précédemment, Antoine va, par sa glose, marquer l'expression comme un cliché ironisé. Ainsi, la stéréotypie et les collocations que les personnages utilisent évoquent la routine des conversations et le ridicule du langage. Lagarce en joue dans *Les Règles du savoir-vivre…* par exemple au moment de l'enterrement : « Le corbillard s'ébranle, les corbillards s'ébranlent toujours, ce sont des mots qui vont très bien ensemble. » (*RSV*, p. 46) ; il fait également référence aux paroles d'une chanson en vogue à son époque et dont les mots peuvent encore résonner aujourd'hui chez le lecteur-spectateur. Comme on l'a déjà noté, l'ironie est toujours perceptible dans les dialogues et contamine toute tentative d'échange solennel et sincère. Cela rappelle le rôle de l'ami de longue date, qui « réussit souvent d'empêcher l'histoire de glisser vers le drame » (*PL*, p. 293).

> La Mère. – Ils sont énervés, le fait que tu reviennes. Ils sont énervés, le fait qu'il revienne. Il ne faut pas leur en vouloir.
> Longue Date. – Je ne leur en veux pas.
> Antoine. – Je n'ai rien dit, je plaisantais, on ne peut pas plaisanter ? un jour comme aujourd'hui, une fête, si on ne peut pas plaisanter.
> La Mère. – Il plaisante, il plaisantait, c'est une plaisanterie qu'il a déjà faite, plusieurs fois, cette plaisanterie-là, je l'ai déjà entendue. Comment est-ce que tu as dit ? *Les rois de France…* Oui, c'est drôle. (*PL*, pp. 352-353)

Cela évoque aussi le souci de Louis d'affronter la mort – « […] l'ironie est revenue, elle me rassure et me conduit à nouveau […]. » (*JFM*, p. 243 ; *PL*, p. 394), même s'il joue l'autodérision : « les expressions que j'utilise pour me moquer un peu de mon propre sérieux et me faire sourire derrière le masque » (*PL*, p. 302). Enfin, Louis et

[26] Joël July, « Tours et détours du discours rapporté ou la préférence au silence » dans Catherine Douzou, *Lectures de Lagarce*, Presses Universitaires de Rennes, collection « Didact Français », pp. 217-238, 2011.

son sourire, si difficile à interpréter, parasitent la communication : « Tu ris » (*JFM*, p. 220), « ne te moque pas de moi » (*JFM*, p. 224), lui reproche sa sœur Suzanne par des didascalies internes. On voit à quel point parler, se confier, met les personnages en danger et conduit à perdre la face.

Pour conclure ce passage, on peut relier la recherche d'expressivité manifestée par les procédés d'emphase avec les phénomènes d'oralisation qui sous-tendent toute écriture dramatique et dans une problématique plus large, toute communication. Dans les œuvres lagarciennes, ces procédés restituent les difficultés à « dire » et le temps consacré à la recherche de l'expression juste, qui engage chaque personnage, par le redoublement effectué par la dislocation ou par la structure pseudo-clivée, dans le processus des répétitions et des reformulations, qui constituent des effets d'oralité[27], que les dramaturges classiques, en général, tendent à effacer, ce qui n'est pas le cas dans le théâtre contemporain. Enfin, dans nos deux dernières pièces, cet effet d'attente peut être compris comme le report du message que doit transmettre le personnage principal et ses procédés dilatoires. Nous allons aborder ce souci du dire à travers les répétitions et les variations de la langue lagarcienne.

1.2. Une infinie précision[28]. Reformulations et épanorthoses…

> C'est peut-être ce qui me pousse vers l'écriture théâtrale […] : 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[29]. Jean-Luc Lagarce, « Vivre le théâtre et sa vie ».

Dans cette recherche de précision, on peut noter les difficultés des personnages à nommer et la récurrence de l'expression « une sorte de » pour appréhender la réalité : l'expression est utilisée par les femmes de *J'étais dans ma maison…*, une première fois pour évoquer le visage du jeune frère devenu vieillard puis cinq fois pour définir le cœur de de leur tragédie, l'abandon du frère, « *une sorte de crime*, oui, aussi grave

[27] Sur les effets d'oralité, on peut consulter l'article d'André Petitjean, « Effets d'oralité et de parlure populaire dans les textes dramatiques contemporains », dans *Les voix du peuple et leurs fictions,* André Petitjean, Jean-Marie Privat, (Éd.), Recherches Textuelles, n° 7, Université Paul Verlaine, Metz, 2007, pp. 355-395.

[28] Expression empruntée à Adèle Chaniolleau, *Le Théâtre de Jean-Luc Lagarce : à la recherche de l'infinie précision*, mémoire de DEA sous la direction de Jean-Pierre Ryngaert, Université de Paris-III - Sorbonne-Nouvelle, 2002.

[29] Jean-Luc Lagarce, « Vivre le théâtre et sa vie », *op. cit.*, p. 7.

qu'un crime. » (*JMM*, p. 256), l'italique soulignant l'expression à l'ouverture et à la fermeture de son propos ; elle abandonne la nuance à la fin de la séquence pour condamner le frère « c'est un grand crime de nous avoir ignorées tout ce temps, c'est être coupable. Et mourir, s'il meurt, et mourir ne lui donne pas le pardon. / (…) » (*JMM*, p. 256). *Le Pays lointain* énumère aussi beaucoup de « sortes de choses » : « une sorte de ville », « *une sorte d'appartement* » (*PL*, p. 364), « une sorte de couple » (*PL*, p. 342), « une sorte de don » (*PL*, pp. 359-360) et aussi « une sorte de crime » (*PL*, p. 387), tout comme l'on pourrait se dire que les amis de Louis constituent une sorte de famille. Une sorte de chose, pour reprendre les mots de la philosophe Paola Marrati, « c'est une chose qui est presque ce qu'elle est, à peu près ce qu'elle est, juste légèrement en décalage[30] », et ce qu'il y a de frappant dans cette pièce, c'est que ces sortes de choses n'ont pas simplement une « sorte d'existence », mais qu'au contraire, ce sont elles seulement « qui existent, elles qui ont toute l'existence qu'il y a[31] ».

Dans cette quête du mot juste, on note également l'utilisation de l'épanorthose et une forte présence de l'hypercorrection : tous les personnages, quelle que soit leur capacité à maîtriser le lexique, reformulent leur propos afin de rectifier, d'atténuer l'impression qu'ils viennent de donner et de montrer que leur maladresse lexicale était inconsciente, parce que les mots qu'ils ont choisis ne leur semblent pas en adéquation avec leurs pensées, parce qu'ils redoutent le jugement de leurs interlocuteurs ou parce qu'ils craignent qu'ils y décèlent des connotations qu'ils ne souhaitaient pas y inclure. Les paroles reformulées par soi-même émaillent les propos de Catherine, intimidée par le beau-frère qu'elle ne connaît pas : « […] puisque vous n'aurez pas de fils, / il était logique / (logique, ce n'est pas un joli mot pour une chose à l'ordinaire heureuse et solennelle) […] » (*JFM*, p. 217). Les propos d'Antoine montrent la colère qui gronde en lui mais qui le conduit à corriger fièrement, presque par défi, l'accord du participe passé, qui s'oublie facilement dans le langage parlé, marqué aussi par le juron vulgaire :

> Tu es venu parce que tu l'as décidé, cela t'a pris un jour, l'idée, juste une idée. Comment est-ce que tu as dit ? Une *recommandation* que tu t'es fait, faite ?

[30] Paola Marrati, en propose une analyse philosophique : « Des sortes de choses » dans *Regards lointains. Colloque de Paris-Sorbonne*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, Colloques Année (...) Lagarce, vol. II, 2007, p. 79.
[31] *Ibid.*, p. 80.

> merde, ou encore depuis de nombreuses années, est-ce que je sais, comment est-ce que je pourrais savoir ?

Louis n'échappe pas non plus à ces tâtonnements langagiers qui fascinent Lagarce et qu'il cherche à restituer dans son écriture théâtrale :

> […] j'attendais, et je me suis dit,
> j'y pensais et c'est pour ça que j'en ai parlé, ce sont des idées qui traversent la tête et on se dit plus tard qu'on devra les répéter – des recommandations qu'on se fait – je me suis dit, je me suis fait la recommandation donc de te le dire plus tard lorsque je te verrais, et aussi, oui, de ne le dire qu'à toi, surtout, c'est bien le but, leur cacher
> car elles pourraient être fâchées, je me suis dit que je te dirais que j'étais arrivé beaucoup plus tôt et que j'avais traîné un peu. (*PL*, p. 398)

Si Louis cherche à établir par ces circonlocutions une complicité avec Antoine, il va échouer car le cadet va l'accuser de le manipuler. De même, La Mère, qui tente de se faire le porte-parole des enfants restés au pays, pour toucher celui qui est parti, utilise des reformulations qui montrent la connaissance qu'elle a de celui-ci :

> […] [q]ue tu dises à Suzanne de venir, parfois, deux ou trois fois l'an, te rendre visite, qu'elle pourra, qu'elle pourrait te rendre visite, si l'envie lui vient, si l'envie la prenait, qu'elle pourrait aller là où tu vis maintenant. Nous ne savons pas où tu vis. Qu'elle peut bouger et partir et revenir encore et que tu t'intéresses, non que tu parais t'intéresser mais que tu t'intéresses, que tu t'en soucies. (*PL*, p. 386)

La dernière épanorthose, en utilisant un indicatif au lieu d'un subjonctif après la négation « non que », loin d'être une faute, souligne au contraire l'opposition entre la réalité et l'illusion, l'être et le paraître et dénonce le caractère « hypocrite » de Louis qui, comme il le dit lui-même, avance masqué, joue la comédie et fait « juste mine de ». La tirade de La Mère s'achève par une reformulation qui souligne la gradation de sens entre « intéresser » et « s'en soucier » ; et qui implique une prise de conscience plus que souhaitée chez Louis.

De même, on peut rapprocher ces reformulations des paroles rapportées ou empruntées à d'autres personnages qui jalonnent les dialogues ;

> La répétition métalinguistique d'un mot ou d'une expression que le personnage a préalablement proféré[s] nous éloigne évidemment du discours rapporté stricto sensu mais ces phénomènes de rétractation sont si fréquents chez Lagarce qu'ils entrent de plein droit dans ses idiolectes scripturaux quand la démarche courante des dramaturges serait plutôt de ne pas faire hésiter et buter

> leurs personnages sur les mots et de rendre fluides les dialogues, comme ils ne le sont pas dans la vie ordinaire[32].

Les paroles empruntées sont souvent source de conflit entre les personnages, la reprise du mot signale la charge émotionnelle qui est véhiculée par celui-ci lorsqu'il s'inscrit dans le cercle familial ; la reprise peut signaler l'écart et la distance de l'énonciateur face à l'utilisateur premier : « Et ce n'est pas être méchante, "méchant" peut-être ? que de penser qu'il n'a pas totalement tort. Vous ne croyez pas ? Je me trompe ? Je suis en train de me tromper ? / Louis. – Ce n'est pas méchant, en effet. C'est plus juste. » L'altérité est marquée à l'écrit par la mise entre guillemets ou par l'italique ; ainsi, la première apparition du mot laisse supposer que le personnage emploie le mot sans y penser, la reprise montre les blessures du personnage qui remontent au départ de Louis et qui ressurgissent lors des retrouvailles. On voit dans les extraits qui suivent comment le conflit, à travers le mot « brutal », assorti du mot « désagréable », couve et explose dans le dialogue :

> Comme on le dit d'un homme méchant et brutal – […]. (*PL*, p. 401)
> Suzanne. – Ce que tu peux être désagréable, je ne comprends pas ça, tu vois comme tu lui parles, tu es désagréable, ce n'est pas imaginable.
> Antoine. – Moi ? C'est de moi que tu parles ? Je suis désagréable ?
> Suzanne. – Tu ne te rends même pas compte, tu es désagréable, c'est invraisemblable, tu ne t'entends pas, tu t'entendrais…
> Antoine. – Qu'est-ce que c'est encore que ça ?
> […] Je n'ai rien dit de désagréable, pourquoi est-ce que je dirais quelque chose de désagréable, qu'est-ce qu'il y a de désagréable à cela, y a-t-il quelque chose de désagréable à ce que je dis ? Louis, ce que tu en penses, j'ai dit quelque chose de désagréable ?
> Ne me regardez pas tous comme ça ! (*PL*, pp. 409-410)
> Catherine. – Elle ne te dit rien de mal, tu es un peu brutal, on ne peut rien te dire, tu ne te rends pas compte, parfois tu es un peu brutal, elle voulait juste te faire remarquer.
> Antoine. – Je suis un peu brutal ?
> Pourquoi tu dis ça ? Non. Je ne suis pas brutal, vous êtes terribles, tous, avec moi.
> Longue Date. – Non, il n'a pas été brutal, je ne comprends pas ce que vous voulez dire. (*PL*, p. 410)
> Antoine. – Je ne voulais pas être méchant, comment est-ce que tu as dit ? « brutal », je ne voulais pas être brutal, je ne suis pas un homme brutal, ce n'est pas vrai, c'est vous qui imaginez cela, vous ne me regardez pas, vous dites que je suis brutal mais je ne le suis pas et ne l'ai jamais été,
>
> tu as dit ça et c'était soudain comme si avec toi et avec tout le monde
> – ça va maintenant, je suis désolé mais ça va maintenant –

[32] Joël July, « Tours et détours du discours rapporté ou la préférence au silence », dans *Lectures de Lagarce*, *op. cit.*, p. 230.

> c'était soudain comme si avec toi, à ton égard, et avec tout le monde, avec Suzanne aussi, et encore avec les enfants, j'étais brutal, comme si on m'accusait d'être un homme mauvais, un homme qui pourrait commettre des crimes, mais ce n'est pas une chose juste, ce n'est pas exact. (*PL*, p. 412)
>
> Lorsqu'on était plus jeune, lui et moi, Louis, tu dois t'en souvenir,
> lui et moi, elle l'a dit,
> on se battait toujours […]
> –parce que celui-là se laissait battre, perdait en faisant exprès et se donnait le beau rôle – j'y pense juste, ça me vient en tête – je ne sais pas, aujourd'hui, cela m'est bien égal, mais je n'étais pas brutal ; là non plus, je ne l'étais pas, je devais juste me défendre. On ne peut pas m'accuser. (*PL*, pp. 412-413)

A tour de rôle, Suzanne et Antoine ne comprennent pas ce qui est au cœur de leur conflit et qui suscite la violence des débats et de la perception qu'ils ont les uns des autres. Encore moins Louis qui n'a fait que reprendre le mot « méchant » dans *Juste la fin du monde*, et c'est Longue Date qui prend en charge cette réplique dans *Le Pays lointain*. La reprise est précédée d'une forme de modalisation autonymique par le jeu de l'interrogation « Louis. – Je ne sais pas pourquoi il a dit ça, je n'ai pas compris, pourquoi est-ce que tu as dit ça ? c'est méchant, pas méchant, non, c'est déplaisant ». À d'autres endroits, c'est Antoine qui dénonce l'art de la manipulation de Louis, « tu voulais m'attraper et tu as jeté ça, tu entames la conversation, tu sais bien faire, c'est une méthode, c'est juste une technique pour noyer et tuer les animaux », ou l'art de « raconter des histoires », à l'origine de sa vocation d'écrivain dans son enfance :

> Antoine. – Tu sais. Ne commence pas, tu voudras me raconter des histoires, je vais me perdre, je te vois assez bien, tu vas me raconter des histoires.
> Antoine. – C'est cela,
> c'est exactement cela, ce que je disais, les histoires, et après on se noie, et moi, il faut que j'écoute et je ne saurai jamais ce qui est vrai, ce qui est faux, la part du mensonge. Tu es comme ça,
> s'il y a bien une chose – non, ce n'est pas la seule ! – s'il y a bien une chose que je n'ai pas oubliée en songeant à toi, c'est tout cela, ces histoires pour rien, des histoires, je ne comprends rien. (*PL*, p. 398)

De fait, même si les marques d'oralisation sont nombreuses, nous sommes bien loin d'une conversation ordinaire ; elles témoignent au contraire d'une volonté d'aller au cœur de la langue, d'atteindre le centre dans l'écriture théâtrale car « […] le poète se désintéresse des thèmes, il se préoccupe de la forme. Il va au centre. Et le centre, c'est la langue[33] ». Il paraît légitime que Lagarce sollicite de son lecteur la démarche qu'il adopte en tant que metteur en scène lorsqu'il aborde un texte théâtral :

[33] Jean-Luc Lagarce, « Atteindre le centre », *op. cit.*, p. 148.

> Je m'appuie principalement sur le texte, rien que sur le texte. Je le passe au peigne fin. À propos de tel personnage, je me demande : « Pourquoi dit-il cela ? Que dit-il ? Et qu'est-ce que cela veut dire ? » Je prends les mots pour ce qu'ils sont, au pied de la lettre. L'un dit : « Tu me fais mourir ». Au pied de la lettre, ce qu'il dit est clair. J'attribue aux mots leur valeur exacte. Je suis très à cheval sur le texte et sur la rhétorique : le coq-à-l'âne, les expressions toutes faites remises à plat, la métaphore, les jeux de mots, le pléonasme[34].

Tradition écrite et tradition orale s'entrecroisent dans l'œuvre théâtrale et l'on peut parler de « polylogie[35] », à savoir de pluralité langagière, pour ce genre qui relève à la fois de l'oralité et de la scripturalité, qui présente une « hybridation de la raison écrite et de la pensée orale[36] ». Le théâtre, par sa singularité générique, n'est-il pas un exemple de continuum anthropologique[37] dans les modes de communication orales et écrites, estompant la dichotomie oral / écrit ?

2. Un oral littérarisé

Malgré les différentes caractéristiques qui permettent d'apparenter le dialogue théâtral à une conversation ordinaire, il semble évident que le texte théâtral tout en mimant un oral spontané ne peut produire que des « effets-de-conversation ». Nous reprenons les conclusions de Catherine Kerbrat-Orecchioni :

> Je dirai pour synthétiser toutes les remarques qui précèdent que dans le dialogue théâtral on observe tout à la fois la systématisation de phénomènes qui restent relativement exceptionnels dans les conversations ordinaires (monologue, quiproquo, etc.), et à l'inverse, la raréfaction d'autres phénomènes qui sont présents massivement dans les conversations (comme la parole phatique, les régulateurs, et tous ces « ratés » dont nous avons parlé) ; tout à la fois : une certaine simplification (du fait des conditions de la réception) et une certaine complexification du discours (du fait cette fois des conditions de l'émission) […][38].

---

[34] *Ibid.*, pp.146-147.

[35] Jean-Marie Privat, « La raison graphique à l'œuvre », *op. cit.*, p. 53. On peut consulter également la notice « Polylogie » qui évoque nos régimes de production langagière « hybrides ou *poly/logiques* ("*Logos*" comme parole vive et "*logos*" comme rationalité de l'écrit […]) » : *Pratiques*, http://journals.openedition.org/pratiques/6797

[36] Sophie Ménard, Vicky Pelletier, Jean-Marie Privat (dir.), *À l'œuvre, l'œuvrier*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, collection « EthnocritiqueS », 2017, p. 9.

[37] Un numéro spécial de la revue *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°131-132, 2006, a été consacré à la littératie et aborde cette notion de continuum anthropologique, les relations entre traditions écrite et orale dans les cultures occidentales. Voir également la notice de Jean-Marie Privat, « Continuum anthropologique », *Pratiques*, n° 183-184, 2019.

[38] Catherine Kerbrat-Orecchioni, « Dialogue théâtral *vs* conversations ordinaires », *op. cit.*, p. 11.

2.1. Des chaînes de référence : Anaphores et cataphores. Anaphores résomptives dans *Les Règles du savoir-vivre…*

Ainsi, le dialogue théâtral, par son système de double énonciation et par le dispositif de la représentation, fonctionne sur le mode du trope communicationnel, défini par Catherine Kerbrat-Orecchioni. Celle-ci distingue trois catégories de récepteurs :

> – l'« allocutaire» (A), ou « destinataire direct », c'est celui que l'émetteur (L) considère explicitement, ainsi qu'en témoignent certains « indices d'allocution » de nature verbale ou paraverbale, comme son partenaire dans l'interaction;
>
> – un récepteur a statut de « destinataire indirect » lorsque sans être véritablement intégré à la relation d'allocution, il fonctionne cependant comme un témoin, dont la présence est connue et acceptée par L, de l'échange verbal ;
>
> – il s'agit enfin d'un « récepteur additionnel » si sa présence dans le circuit communicationnel échappe totalement à la conscience de l'émetteur[39].

Au théâtre, à chaque fois, c'est le public qui est le « récepteur additionnel » à qui s'adresse le locuteur, d'autant plus dans le monologue théâtral. Dans la situation proposée par *Le Pays lointain*, plus encore que dans les autres pièces où les interlocuteurs n'étaient pas toujours clairement identifiés, leur présence sur scène ou dans le hors-scène restait incertaine, il est difficile de distinguer allocutaire, destinataire indirect et récepteur additionnel à cause de la multiplication des personnages sur scène, du dédoublement de leur rôle par le jeu de la mise en abyme qui s'ajoute à la double énonciation. Le parti-pris de mise en scène réglera la question des entrées et sorties, celle de leur présence sur scène ; ce qui n'est pas toujours clair à la lecture, se trouve clarifié par des remarques ultérieures et nécessite parfois un retour en arrière pour identifier les destinataires du discours de chacun.

Dans le dialogue théâtral rien n'est laissé au hasard et Lagarce joue des règles conversationnelles pour approcher les « mille tâtonnements » de la langue, « au-delà du raisonnable », qui le fascinent :

> Je te croyais et je te plaignais, et cette peur que j'éprouvais – c'est bien là encore de la peur qu'il est question – cette peur que j'avais que personne ne t'aime jamais, cette peur me rendait malheureux à mon tour, comme toujours, les plus jeunes frères se croient obligés de l'être
> par imitation et inquiétude,

[39] Catherine Kerbrat-Orecchioni, « Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral », *op. cit.*, p. 48.

> malheureux à mon tour, mais coupable encore, coupable aussi de ne pas être assez malheureux, et de ne l'être qu'en me forçant, coupable de ne pas y croire en silence. (*PL*, p. 415)

Dans leur approche du discours d'autrui, les personnages sont amenés à utiliser de nombreux pronoms anaphoriques, « ça » et « cela » : « C'est ta manière à toi, ton allure, le malheur sur le visage comme d'autres un air de crétinerie satisfaite, tu as choisi ça et cela t'a servi et tu l'as conservé » (*PL*, p 417).

Il nous semble que ces anaphores résomptives[40], même si les éléments étudiés précédemment, « notamment le pronom ça et les marqueurs discursifs, relèvent d'emplois typiques de l'oral spontané[41] », caractérisent aussi la littérarité des échanges lagarciens et constituent un idiolecte qu'on peut cerner dans la réécriture d'autrui, à savoir dans *Les Règles du savoir-vivre…*, par comparaison avec l'hypotexte. Nous utiliserons un exemple, celui du baptême développé des pages 15 à 23 de manière chronologique, alors que La Baronne a choisi des entrées thématiques de la page 9 à la page 13. On note les déplacements opérés par Lagarce : un passage de quatre lignes sur les noms et prénoms situé dans la chapitre « Naissance » est déplacé au moment de l'évocation du baptême et développé en trois pages (*RSV*, pp. 18-20) ; une phrase, « A moins que la santé de l'enfant ne donne des inquiétudes, on attend le rétablissement complet de la mère pour la cérémonie du baptême[42] », est replacée en introduction à la cérémonie du baptême : « À moins que la santé de l'enfant ne donne des inquiétudes, qu'il veuille mourir ou qu'il y soit prêt, on attend le rétablissement complet de la mère pour la cérémonie du baptême. » (*RSV*, p. 20) et présente un ajout ironique dans la continuité de la naissance associée à la mort. S'il copie le texte de La Baronne, les paragraphes sont réorganisés des pages 15 à 22, certains sont supprimés complètement comme ceux qui concernent les pratiques chez les Protestants et les Israélites. D'autres sont ponctués de commentaires qui montrent, parmi d'autres procédés de réécriture, que les anaphores résomptives, caractéristiques de l'oral, sont des marques d'oralité ajoutées au texte-source et donc significatives d'un oral fabriqué,

[40] Nous nous référons à l'étude menée sur *Juste la fin du monde* et *Derniers remords avant l'oubli* par Florence Lefeuvre, « Les anaphores résomptives en *c', cela*, *ça* et *ceci* dans l'œuvre de Jean-Luc Lagarce », *Les Représentations de l'oral chez Lagarce* (Elisabeth Richard et Claire Doquet, éd.), L'Harmattan, 2012, pp. 111-133.
[41] *Ibid.*, p. 132.
[42] Baronne Staffe, *Usages du monde*, *op. cit.*, p. 8.

factice et littératien[43], à savoir passé au crible d'une réécriture lettrée. L'utilisation du papier, comme support de l'écriture, d'abord des carnets de notes manuscrites, puis de la machine à écrire avec laquelle travaille Lagarce, son capital littératien incorporé, à savoir ses connaissances encyclopédiques, ont joué un rôle dans la création et ici dans notre propos dans la « petite fabrique de littérature » que constitue *Les Règles du savoir-vivre…*

Ainsi, le texte lagarcien émaille l'hypotexte staffien de pronoms démonstratifs, « c' », « ce », « ça », « cela », « ceci », qui anaphorisent le discours en ajoutant des commentaires ironiques le plus souvent et établissent une complicité avec le lecteur-spectateur. Ces pronoms surviennent régulièrement dans le discours oral, surtout la forme « ça » qui représente une forme familière, mais pas toujours, particulièrement exploitée chez le dramaturge. Lagarce multiplie les anaphores résomptives prédicatives qui caractérisent des unités prédicatives reprises, soit dans une structure à verbe être : « c'est simple » et dans sa forme négative « ce n'est pas compliqué/négligeable » (*RSV*, pp. 15-38 ; p. 13), soit dans une structure averbale : « logique cela » (*RSV*, p. 14). Lagarce varie les adjectifs (« c'est crétin / clair / beau / difficile / rapide / amusant / facile ») et les décline (« plus simple / beaucoup plus simple / pas très difficile ») ou les répète en resserrant la construction à l'adjectif seul : « possible », « envisageable » (*RSV*, pp. 13-14-22-23-25) avec des variantes « logique, probable » (*RSV*, p. 43). De même, les syntagmes verbaux, « c'est une expression claire et précise », sont réduits à la structure nominale averbale par ellipse du présentatif et assimilables à des groupes nominaux en apposition : « Il est sage donc, il sera sage, [c'est l'] objet de ma réflexion, de choisir parrain et marraine qui puissent servir l'enfant plus tard. », « [c'est] le mot exact », « [c'est une] coutume déplorable », « Car, il faut l'admettre, pour résumer ce chapitre, c'est une forme d'impôt forcé qu'on prélève ainsi, qu'on prélèvera ainsi, [c'est un] impôt et pas moins. [Ce sont des] Billevesées et hypocrites calembredaines que de prétendre l'inverse. » (*RSV*, p. 16). Dans ce dernier exemple « c' » réfère à la phrase qui précède qui évoque « les charges matérielles et morales qui incombent aux parrains et marraines ».

[43] Sur ces questions, nous renvoyons à la notion de littératie définie par Jean-Marie Privat présentée dans notre première partie (pp. 72-73) et à son article « Un habitus littératien ? » dans *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n° 131-132, pp. 125-130.

Si ces resserrements sont caractéristiques du texte théâtral[44] qui cherche la densité et la concision, la concentration des effets, ici centrés sur la caractérisation du discours, ils signifient dans notre pièce plutôt une expansion. Parfois, ce resserrement sur la seule unité averbale peut se faire en deux temps, tout d'abord utilisation de la structure complète en « c'est + adj ou groupe nominal », suivie par une structure ne comportant que l'adjectif ou le nom : « […] et j'étais là, couvert de bonté sans intérêt à ne jamais devoir me plaindre, à sourire, à jouer, à être satisfait, comblé, tiens, le mot, comblé […] » (*PL,* p. 417) ; « Je n'ai rien dit qui puisse te troubler, elle est troublée, le mot tout à fait, elle est *troublée*, Catherine est comme ça, troublée. Je n'ai rien dit. » (*PL,* pp. 348-349). Au théâtre, l'utilisation métalinguistique du substantif « mot» devient, pour ainsi dire, le guillemet de l'oral. L'ellipse intervient également avec le mot « juste[45] », dans le titre « [c'est] juste la fin du monde » ou dans « [c'est] juste une promesse qu'on fait en sachant par avance qu'on ne la tiendra pas. » (*PL,* p. 386) De cette construction elliptique, semblent découler les emplois de « bon » ou « bien » que nous avons évoqués précédemment, comme marqueurs discursifs qui permettent de valider le discours précédent : « Ces cartes postales, tu pouvais mieux les choisir, je ne sais pas, je les aurais collées au mur, j'aurais pu les montrer aux autres filles ! Bon. Ce n'est rien. » (*JFM,* p. 222). « Bon » arrive ici à la manière d'une interjection, pour mettre fin au développement du reproche « Ces cartes postales, tu pouvais mieux les choisir ». Et le pronom démonstratif neutre ce, résomptif, excuse en fait ce qui n'a pas été fait avec un jeu sur la négation et son inverse. « Ce n'est rien. » veut dire : « Ce n'est pas grave que tu aies mal choisi les cartes postales. Ce n'est pas grave que tu aies choisi des cartes postales pas montrables. Elles sont mal choisies, parce que je n'ai pas pu les coller au mur ni les montrer aux autres filles ». Le tiroir temporel du conditionnel composé montre bien qu'on est dans l'irréel du passé. La moralité de sa longue réplique, « Bon. Ce n'est rien », est une assertion paradoxale, peu agréable pour l'interlocuteur, en soulignant son

[44] Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique*, *op. cit.*, p. 285, cite Armand Salacrou : « Je crois que le style, c'est le resserrement. Il n'y a du style pour moi qu'explosif. Quand j'ai commencé à écrire, j'aurais voulu que toutes mes répliques fusse des proverbes… ».

[45] Julien Rault a étudié dans son analyse lexicologique de *Juste la fin du monde, Jean-Luc Lagarce*, *op. cit.*, les termes « juste », pp. 189-194, et « mot » dans son emploi autonymique, pp. 197-201. Certains emplois, dans les anaphores résomptives qui apparaissent aussi bien dans les formes monologuées ou dialoguées, témoignent des marques d'oralité dans la recherche des mots « parlés » par Lagarce.

incompétence ou sa mauvaise volonté, et, en même temps, l'assurance qu'on lui pardonne.

Les pronoms démonstratifs « ça », « cela », « c' » surviennent fréquemment pour anaphoriser des éléments discursifs par des formules qui vont scander les séquences narratives de l'œuvre lagarcienne : « Ainsi que cela commence / continue / arrive / se termine / n'en finit jamais de se passer » (*RSV*, p. 15-19-44-47) ou pour anaphoriser des situations (états, activités, événements) présentes dans le texte-source : « Avec ça, on ne plaisante pas. » (*RSV*, p. 14), « c'est une forme d'impôt » (*RSV*, p .16), « comme cela que ça se passe » (*RSV*, p. 17), « Avec cela non plus, on ne saurait plaisanter » (*RSV*, p 18), « ce sont là des repères logiques et efficaces » (*RSV*, p. 22), « Si on est pauvre, on ne le fait pas, c'est comme ça, à cela que cela se distingue » (*RSV*, p. 22).

A ces occurrences, on peut associer des constructions typiquement lagarciennes qui ajoutent des commentaires à l'hypotexte staffien. Il s'agit de tournures elliptiques qui commencent par la conjonction de coordination « car » : « Beaucoup de gens ont de la répugnance, car répugnance et rien d'autre, beaucoup ont de la répugnance à assumer les charges matérielles et morales […] » (*RSV*, p. 16). Sur ce modèle, on trouve pas moins de dix-huit occurrences, avec des variations : « car … et rien d'autre » (sept fois) ; « car … et pas moins » (deux fois), « car … et pas autrement » (une fois), « car … et pas autre chose », (deux fois), « car … etc. » (deux fois). Lagarce utilise également des constructions qui s'en approchent, éléments ajoutés au texte staffien (que nous avons soulignés par l'italique) : « Il constate le décès et détermine la maladie *qui causa la mort, car ce ne peut être que maladie et pas autre chose. Si c'est autre chose, police et pas de barguignage. »* (*RSV*, p. 45). L'expression de la cause peut se faire aussi par la conjonction de subordination :

> Les personnes qui ont négocié le mariage – parce que tout de même, bien de négociations et rien d'autre qu'il fut question – les ambassadeurs, appelons-les ainsi si le mot négociateurs choque – les ambassadeurs du jeune homme sont aux côtés des fiancés, c'est-à-dire si on veut bien faire un léger effort de concentration sur la géométrie de l'espace, en face, juste, des parents du fiancé, tout cela est très simple et la table entière pourrait obéir à des règles très strictes sur lesquelles je ne m'étends pas, je le regrette, mais parfaitement ordonnées (principe même des règles). (*RSV*, pp. 28-29)

Ajoutons à cette construction, la formule anaphorique, qui scande ironiquement les étapes de la vie, en utilisant une formule puisée dans le texte staffien : « Le parrain et la marraine y sont traités en héros du jour[46] », ponctuée par « car ils le sont », qu'on retrouve dans un effet de comique certain à travers la répétition, pour les fiancés, les mariés, les noces d'argent, les noces d'or et dans une forme d'humour noir au singulier : « Le mort est traité en héros du jour, car il l'est. » (*RSV*, p. 45)

Tous ces ajouts permettent de délivrer le point de vue du locuteur sur des unités prédicatives formulées par La Dame dans le texte de La Baronne et interpellent l'auditoire par des remarques humoristiques qui jouent sur la litote, la redondance, l'antiphrase : « La date du mariage est gravée à l'intérieur de chaque anneau avec le prénom de la femme dans l'anneau du mari et le prénom du mari dans celui de la femme. Ce n'est pas très difficile à suivre et extrêmement simple à retenir. » (*RSV*, p. 35). De même, dans l'extrait suivant, où nous avons souligné en italique et mis entre crochets inversés]…[tous les ajouts lagarciens, entre […] classiques les éléments supprimés, l'on peut relever l'anaphore résomptive à portée cataphorique qui porte sur la suite de l'énoncé :

> [Cependant]On peut]*aussi,*
> *ce n'est pas une mauvaise idée, c'est un bon calcul, on peut aussi*[désirer,]*souhaiter, on peut souhaiter* assurer à ses enfants des appuis en dehors de la famille, où aide et protection, *lorsqu'on y réfléchit, on y réfléchit*,[leur sont déjà naturellement accordées.
>]*Autres appuis donc, extérieurs, et autres choix, plus utiles et plus efficaces pour parrain et marraine d'enfant, réfléchir à cela.*[(*RSV*, pp. 15-16)

L'énoncé y est développé par les répétitions du verbe « pouvoir » ou « souhaiter » préféré au verbe « désirer », par l'incise « on y réfléchit » qui porte sur l'éventualité d'une réflexion proposée par la subordonnée circonstancielle, par le jeu des adverbes – l'adverbe « déjà » est ajouté ; l'adverbe « naturellement » était italiqué chez La Baronne, il ne l'est plus chez Lagarce. La fin du paragraphe ajoutée est en construction averbale ou avec une anaphore résomptive en « cela » avec verbe à l'infinitif à portée anaphorique sur l'ensemble des paragraphes concernant le choix des parrain et marraine.

Ainsi, nos analyses font apparaître que ces anaphores résomptives et tous les procédés que nous y avons rattachés, qui peuvent certainement être des marques

[46] Baronne Staffe, *Usages du monde*, *op. cit.*, p. 13.

d'oralité, témoignent, dans cette réécriture, de la création lagarcienne et d'une élaboration littératienne de la prose toute utilitaire d'un manuel de savoir-vivre. À cette transposition littéraire, contribuent toutes les ressources rythmiques et stylistiques, associées à l'oralisation et à la vocalisation du texte théâtral. Comme le revendiquait Jean-Luc Lagarce, c'est « un homme qui vient du livre », un homme qui aurait pu prendre à son compte ces mots flaubertiens : « Je suis un homme-plume. Je sens par elle, à cause d'elle, par rapport à elle et beaucoup plus avec elle[47]. »

2.2. Diction : musicalité, rythme lancinant. Epiphores et mélopée

« C'est étrange à lire, mais pas à dire[48]. » C'est cette constatation faite par de nombreux comédiens que nous voulons tenter d'élucider en abordant quelques aspects de cette « vilisibilité[49] » du texte lagarcien et de son oralisation. Comme lorsqu'on étudie un poème à forme fixe ou un calligramme, en tant que « textes-objets », enfermés « dans le cadre d'une édition », « dans l'optique d'une sémiotique de réception », le texte lagarcien demande une analyse de ses constituants graphiques et sonores :

> [L]e signifiant prend forme et poids, dans un processus de signifiance à tous les niveaux : valeurs sémantiques et esthétiques attribuées non seulement aux unités formelles mais aussi aux éléments substantiels et matériels, tant de la *phonè* que de la *graphè*.
>
> Quand nous parlons de vi-lisibilité, nous postulons que les formes graphiques ne sont au poème ni un corps étranger, ni un relais ou médium plus ou moins transparent ou opaque du décodage, mais un corps signifiant intégré aux isotopies textuelles[50].

Il est évident, mais il est toujours bon de le rappeler, qu'un texte théâtral est le plus souvent écrit, écrit d'abord sauf cas limite d'écriture sur le plateau à partir d'improvisations des comédiens[51], mais écrit la plupart du temps pour être joué, sauf

---

[47] Gustave Flaubert, Lettre à Louise Colet, 31 janvier 1852, *Correspondance II*, édition Jean Bruneau, Paris, Gallimard / Pléiade, 1980, p. 42.

[48] Jean-Charles Mouveaux-Mayeur, entretien réalisé par Béatrice Jongy dans Béatrice Jongy (dir.), *Les « petites tragédies » de Jean-Luc Lagarce*, Neuilly-lès-Dijon, Les éditions du Murmure, collection « Lecture plurielle », 2011, p. 38.

[49] Nous empruntons cette notion et ces analyses à Jacques Anis, « Vilisibilité du texte poétique », *Langue française*, n° 59, 1983, Le signifiant graphique, pp. 88-102, https://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1983_num_59_1_5167

[50] *Ibid.*, p. 89.

[51] C'est le cas de Joël Pommerat qui expérimente une écriture de plateau, nouvelle forme d'écriture analysée par Patrice Pavis, « Chapitre 11. La nouvelle écriture : l'exemple de Joël Pommerat », *L'analyse des textes dramatiques. De Sarraute à Pommerat*, sous la direction de Pavis Patrice, Paris, Armand Colin, 2016, pp. 201-212.

exception dans ce qui a été appelé par Musset « Un spectacle dans un fauteuil ». Par ailleurs, l'expression « texte théâtral » invite, dans cette perspective, à s'interroger sur le sens même du mot « texte » : « Choisir de parler du ‘‘texte de théâtre’’ équivaut à se situer d'entrée de jeu dans l'inachevé[52] ». En effet, tout comme la partition musicale, le texte n'est créé que lors de sa première effectuation, première exécution publique pour une œuvre musicale et (re)présentation pour une pièce de théâtre. Il s'agit aussi de faire jouer le sens plein du mot « texte », et donc de prendre en compte la matérialité de l'énoncé dans sa dimension signifiante, écrite et orale. Le langage dramatique est tout entier façonné par une tension entre l'écrit et le dit et doit être considéré en relation avec l'oralité et avec la présence physique de celui qui l'actualise. Sans parler des didascalies qui peuvent guider le lecteur ou le metteur en scène dans « l'achèvement » du texte théâtral, l'on connaît les variations de sens qui sont proposées par les différentes mises en scène d'une même œuvre. De même, les écarts d'interprétation entre le texte lu, dans l'intimité d'une lecture silencieuse, et le texte entendu, dans l'événement d'un spectacle partagé, les effets de sens dans les parti-pris du metteur en scène peuvent être nombreux.

Dans la compréhension du texte écrit et dans l'aide à l'oralisation, la ponctuation[53] occupe une large place : sans entrer dans une histoire des relations complexes que les écrivains entretiennent avec la ponctuation, il semble que Mallarmé avec *Un coup de dés*, « poème typographique et cosmogonique[54] », a découvert l'exploitation la plus aboutie de l'espace graphique : « Le tout sans nouveauté autre qu'un espacement de lecture », il propose une œuvre pour l'œil et pour l'oreille qui procède « d'une vision simultanée de la Page : celle-ci prise pour unité comme l'est autre part le Vers ou la ligne parfaite. » Et d'ajouter que « de cet emploi à nu de la pensée avec retraits, prolongements, fuite, ou son dessin même, résulte, pour qui veut lire à haute voix, une partition[55]. » De même, Claudel souligne la caractéristique essentielle de cette ponctuation blanche dans son esthétique : « O mon âme, le poème n'est point fait de ces lettres que je plante comme des clous, mais du blanc qui reste

[52] Isabelle Vodoz, « Le texte de théâtre : inachèvement et didascalies », dans *Paroles inachevées*, DRLAV, n° 34-35, 1986, p. 95.
[53] Sur la question de la ponctuation, une synthèse est opérée par Isabelle Serça, « La Ponctuation : petit tour d'horizon », *L'Information grammaticale*, n° 102, juin 2004, p. 11-17.
[54] L'expression est de Paul Claudel dans son hommage à Mallarmé, cité par Isabelle Serça, *op. cit.*, p. 16.
[55] Stéphane Mallarmé, « Préface à *Un coup de dés* », *Œuvres complètes*, Gallimard, 1975.

sur le papier.[56] » Si le blanc est « déjà un signe, le plus primitif et essentiel de tous, un "signe en négatif"[57] », pour reprendre l'expression de Nina Catach, il semble qu'il soit devenu un « idéogramme » à part entière de sorte que la ponctuation blanche[58] a un rôle également syntaxique, énonciatif et rythmique, dans la poésie contemporaine comme dans toute œuvre littéraire et donc dans les œuvre théâtrales de notre corpus.

Comme nous l'avons déjà souligné, la ponctuation noire, tout particulièrement certains signes typographiques comme les guillemets, les tirets, les parenthèses, jouent un rôle déterminant dans la matérialité du texte lagarcien. Ainsi, comme le dit Myriam Ponge, « le cas singulier du guillemetage [est] révélateur des passerelles multiples qui s'établissent entre codes oral et écrit au sein de la langue[59]. » Dans le cas de l'œuvre théâtrale, texte écrit destiné à la représentation, en nous attirant au niveau du « code », Lagarce nous invite à reconnaître dans leur spécificité les « règles et contraintes » propres à chacun des médias (oral / écrit), et à réfléchir sur « les moyens linguistiques et paralinguistiques mis en œuvre [pour passer de l'un à l'autre] et "compenser" d'éventuelles déperditions sémantiques inhérentes au passage d'une forme d'expression à une autre[60] ». Les guillemets, mais aussi l'italique, modifient l'intonation. Les nombreux décrochages encadrés par les tirets, par les parenthèses ou soulignés simplement par des virgules, obligent à un travail important de la respiration et des pauses, tout comme la présence de la ponctuation blanche apporte des changements dans l'accentuation des mots placés en fin de ligne par exemple. En effet, si le décrochage écrit est parfois difficilement sensible à l'oral, dans la mesure où les incidences s'inscrivent dans la phrase d'accueil, sans rupture syntaxique, il peut être perceptible par le jeu des figures de style, comme l'épanorthose, la répétition anaphorique ou son opposé, l'épiphore.

Dans cette perspective, l'anaphore et l'expansion de la phrase par des incidentes nombreuses sont constitutives de la musicalité du texte lagarcien. Particulièrement sensible à l'ouverture des textes ou au *finale* comme dans une œuvre musicale. La

[56] Paul Claudel, *Cinq Grandes Odes*, « Les Muses », Paris, NRF, *Poésie* / Gallimard, p. 21.
[57] Nina Catach, « La Ponctuation », *op. cit.*, p. 18.
[58] Michel Favriaud, « Quelques éléments d'une théorie de la ponctuation blanche – par la poésie contemporaine », *L'Information grammaticale*, n° 102, juin 2004, p. 18-23.
[59] Myriam Ponge, « Le guillemetage : une illustration par la ponctuation de l'enrichissement mutuel des codes oral/écrit (espagnol, français) », *Colloque international. Les rapports entre l'oral et l'écrit dans les langues romanes*, 2011, Paris / Saint-Denis, France, p.397, <hal-01345468>
[60] *Ibid.*, p. 398.

première phrase de *J'étais dans ma maison…*, qui donne son titre à la pièce, est caractéristique de cette œuvre dont la dimension musicale est attestée par l'auteur lorsqu'il évoque « la lente pavane[61] » des cinq femmes autour du corps agonisant du jeune frère. Le synopsis de la pièce souligne cette dimension chorale, en insistant sur leurs similitudes et leur interchangeabilité :

> La première femme, la deuxième femme, la troisième femme, la quatrième et la cinquième, toutes semblables, toutes sensiblement du même âge, habillées à l'identique, le même tissu sur la tête, cachant le visage, la même couleur pâle, comme les murs, comme la lumière de cette fin d'après-midi.
>
> Les servantes ou les nonnes.
>
> Des infirmières, oui, bien sûr, des infirmières comme il en est dans les rêves ou les femmes silencieuses et paisibles chargées de la toilette des Morts. […].
>
> Les sœurs et les épouses et les mères encore, et les amantes qu'on oublia et celles qu'on ne voulait pas voir […].
>
> Elles n'ont pas de nom, toutes les mêmes, les Filles, rien d'autre, jamais personne ne les appelle, et entre elles, jamais elles ne se nomment[62].

D'ailleurs, Lagarce ne leur a pas donné un prénom mais propose des dénominations selon un ordre numératien : La Seconde rappelle qu'elle arrivera toujours en deuxième position ; de ce fait, elle vit des expériences amoureuses par procuration, à travers les livres ou les paroles de L'Aînée et La Plus Jeune n'existe pas tant que ses sœurs n'ont pas accompli leur destin de femmes dans l'ordre coutumier du village, qu'elles disent vouloir rompre par le départ de la plus petite. Lagarce reprend avec insistance leur appartenance à un groupe, leur fonction traditionnelle, elles sont des femmes qui aident et qui lavent les morts dans les rites de passage, leur anonymat dans la choralité, leur absence de signe distinctif par le voile qui les masque. Conformément à son projet

[61] La pavane est à la fois une danse lente d'origine espagnole, danse de cour codifiée et processionnelle qui alterne des pas de marche et de démarche, et une des mélodies les plus célèbres de la musique classique. Celle de Gabriel Fauré, composée en 1887 pour le piano ou formation de chambre, par sa lenteur et l'harmonie d'un petit orchestre symphonique, composé de deux flûtes, deux hautbois, deux clarinettes, deux bassons, deux cors et des cordes, dégage un sentiment d'intimité, de douceur et de mélancolie et connaît une immense popularité à travers sa reprise dans de nombreux médias et des transpositions musicales : la version cool jazz en 1966 a pu toucher Lagarce, aussi bien que l'originale ou bien celle de Ravel. Amélie Nothomb l'utilise au sens figuré dans *Le Sabotage amoureux*, Paris, Albin Michel, 1993, p. 6 : « La beauté du monde, c'était ma longue pavane offerte au jour, […]. », rituel qui est comparable à la pavane « pour le jeune homme » ; cette dénomination se démarque de l'appellation habituelle plus intime « le jeune frère », n'apparaît qu'une fois et présente une distanciation singulière pour ce frère divinisé.

[62] Synopsis composé par Jean-Luc Lagarce, https://www.theatre-contemporain.net/textes/Jetais-dans-ma-maison-et-jattendais-que-la-pluie-vienne-4/genese/idcontent/1868

d'écriture, la choralité est soulignée aussi par la parole chorale des femmes et la chorégraphie suscitée par l'imaginaire de L'Aînée :

> L'Aînée. – Ce que nous faisons (5), le reste de la nuit (6), toute cette nuit (5), aujourd'hui (3), la nuit de son retour (6), *le jeune frère* (4),
> ce qu'on fait (3), on ne se couche pas (4), on chante notre chanson (5),
> on danse notre danse un peu lente, toutes les cinq (10),
> toutes toujours comme nous avons toujours été (12), comme nous avons toujours appris à le faire (12),
> toutes ces années perdues (6),
> notre pavane (4) pour le jeune homme (4), cette histoire-là (4). (*JMM*, p. 259)

Dans la réplique monologuée qui paraît adressée au lecteur-spectateur dans le commentaire méta-énonciatif formulé par l'anaphore résomptive « ce que nous faisons », reprise par la formule redondante « ce qu'on fait » plus familière qui se poursuit par l'énumération ternaire « on ne se couche pas, on chante notre chanson, / on danse notre danse un peu lente », on note comment la phrase lagarcienne progresse par ajouts d'incidentes, ici les quatre compléments circonstanciels de temps à la fois redondants, explicatifs et assonants (« le reste de la nuit », « toute cette nuit », « aujourd'hui », « la nuit de son retour ») ; par appositions, en milieu de proposition « *le jeune frère* » et en clôture « notre pavane » ; par répétitions anaphoriques qui relancent et scandent l'unité des cinq femmes, le pronom indéfini « toutes » qui joue son rôle de quantifieur de la totalité, prolongé phoniquement par l'adverbe « toujours ». On note également l'ordonnancement de « on » et « nous », particulièrement présent dans toute la pièce et révélateur de la profonde solidarité qui cimente les femmes de la famille, famille présentée « comme entité massive et non […] comme un agrégat d'individualités ».[63]

Sur le plan rythmique, la régularité est perceptible dans le décompte possible des différents constituants de ce déploiement autour de la figure centrale du jeune frère soulignée par sa position en fin de ligne, par le jeu de l'italique et du déterminant défini (à la place d'un possessif). Le décompte est dans un texte théâtral non versifié particulièrement subjectif, et dépend de la mise en voix et de la mise en scène. Le texte lagarcien relève d'une prose rythmée, musicale, qui ne se soumet à aucune règle, contrairement à la scansion de textes clairement versifiés. Dans cette conversation loin

[63] Sylvie Freyermuth, *Jean Rouaud et le périple initiatique*, *op. cit.*, p. 257 : « […] l'assertion finale qui, par le *nous*, revient à la famille comme entité massive et non plus comme un agrégat d'individualités (*Mais* nous *tenions à ce privilège.*) La notion même de privilège justifie ce sentiment d'appartenance à une communauté soudée. »

d'être ordinaire, deux tendances coexistent : une tension entre un registre plus soutenu et un registre plus familier. Dans notre exemple, la première formulation « Ce que nous faisons » relève d'une langue écrite et toutes les syllabes sont prononcées et par ricochet, tout ce qui suit pourrait se prononce sans élision : « le-res-te-de-la-nuit (6), tou-te-cet-te-nuit (5), au-jour-d'hui (3), la-nuit-de-son-re-tour (6) ». La deuxième formulation, « ce qu'on fait » est la variation oralisée de « Ce que nous faisons » et laisse supposer une prononciation moins châtiée, avec des élisions possibles : « c'qu'on-fait (2), on-n'se-couch'-pas (4), on-chant'-notr'-chan-son (5), on-dans'-notre-dans'-un-peu-lent'-tout'-les-cinq (11) ». On peut ensuite retrouver une diction plus classique et faire émerger des vers blancs en alternant élision et prononciation du schwa pour souligner la musicalité des paroles « tou-tes-toujours-comm-nous-avons-toujours été (12) ». De ce fait, on ne peut rien avancer d'absolu, car chaque décompte dépend en fait du choix du metteur en scène[64].

Sur le plan sonore, cette prose extrêmement musicale restitue la mélopée de ces femmes : les allitérations des consonnes chuintantes [ʃ], les assonances des nasales [ɑ̃] et [ɔ̃], les allitérations en [t] et assonances en [u] qui évoquent par onomatopée les hou ! hou ! hou ! des pleurs ; sonorités qui sont associées à la permanence des femmes restées dans l'attente du frère, aux lamentations funèbres des pleureuses dont la fonction est réservée aux femmes, dans leur condition de passeuses. La pratique des pleureuses[65] et des cris d'enterrement qui existe depuis l'antiquité gréco-latine – les *noeniae* marchaient en avant des convois, conduites par une autre femme qui réglait le ton sur lequel il était convenable de pleurer – est la forme archaïque des manifestations du deuil qui a perduré jusqu'au milieu du XX^{ème} siècle : une ou plusieurs personnes les plus proches dans la parenté étaient choisies pour pleurer le défunt, peindre en même temps ses qualités et défauts et les actions les plus mémorables de sa vie. Prosper

[64] On peut retrouver cette alternance et les parti-pris dans la diction choisie par Joël Jouanneau dans sa mise en scène de 2004 au Théâtre du peuple de Bussang, avec Cécile Garcia Fogel, Catherine Hiegel, Sabrina Kouroughli, Océane Mozas, Mireille Perrier (première mise en scène en 1997, associée à *Juste la fin du monde*, en hommage à Lagarce « juste » disparu). Après avoir ajouté un chant guerrier suscité par l'évocation des « batailles rangées » des femmes lors du départ du frère, Joël Jouanneau introduit un long silence et une redisposition des femmes, sur un plateau nu, avec une seule ouverture vers le hors-scène de la maison, avant de commencer la « scène » 10, ce qui correspond à notre extrait : 1 :05 :38 de la captation intégrale, https://www.theatre-contemporain.net/video/J-etais-dans-ma-maison-et-j-attendais-que-la-pluie-vienne-de-Jean-Luc-Lagarce-mise-en-scene-de-Joel-Jouanneau-captation-integrale

[65] Pour une présentation historique de cette pratique rituelle, on peut consulter l'article de Jean-Luc Laffont, « Les pleureuses et crieuses d'enterrements dans la France méridionale », *Études sur la mort*, 2013, n° 144, pp. 111-130.

Mérimée dans *Colomba*, présente les *voceri* insulaires corses et leurs chants funèbres associés à la vendetta[66]. Les pleureuses, par leurs cris et leurs plaintes, permettaient à l'âme du mort de quitter le monde des vivants et de « passer » sans être tentée de revenir les hanter. Les manifestations sonores dans les rituels funéraires pouvaient adopter la forme poétique de l'octosyllabe et s'apparenter à des « psalmodies lentes », dites sur un ton monotone. On retrouve dans *J'étais dans ma maison…* où Lagarce renoue avec le chœur antique des « femmes gémissantes[67] », cette déploration musicale dans les répétitions et les sonorités que nous avons matérialisées par des couleurs :

> Ce que nous faisons (5), le reste de la nuit (6), toute cette nuit (5), aujourd'hui (3), la nuit de son retour (6), ***le*** *jeune frère* (4),
> ce qu'on fait (3), on ne se couche pas (4), on chante notre chanson (5),
> on danse notre danse un peu lente, toutes les cinq (10),
> toutes toujours comme nous avons toujours été (12), comme nous avons toujours appris à le faire (12),
> toutes ces années perdues (6),
> notre pavane (4) pour **le** jeune homme (4), cette histoire-là. (4). (*JMM*, p. 259)

L'accomplissement du rite atteint sa perfection dans l'association du chant et de la danse. On voit comment la ponctuation blanche met en valeur le constat amer, « toutes ces années perdues » – sans qu'on sache à ce moment-là si c'est à cause de lui ou sans lui – et place ce dernier au centre de la tirade de L'Aînée tandis que la phrase suivante commence par une gradation descendante, « Nous ne trouvons pas le sommeil (8), nous restons dans notre pièce (7), la chambre où nous vivons (6), cet endroit-ci (4) », se poursuit sur un rythme plus irrégulier qui isole « la geste » du frère : « nous guettons les bruits qui pourraient venir de son lit (13), il repose (3), nous disons cela (5), nous surveillons le moindre mouvement (10), nous voudrions tant qu'à peine (7), il bouge (2), se retourne en dormant (6), ou parle dans ses rêves (6) », « il bouge » faisant contrepoint à « il repose » ; et tandis qu'une dernière phrase, courte, « On attend, on reste là. » (3/3), détachée par la ponctuation blanche, signifie le mode d'existence de ces femmes, l'attente et la permanence.

---

[66] Mérimée évoque le vocero du Niolo dans la citation en exergue au Chapitre premier de *Colomba*, Paris, Garnier-Flammarion, 1972 (1840) : « Pè far la to vendetta, / Sta sigur', vasta anche ella. / Pour faire ta vendetta / Sois-en sûr, il suffira d'elle. »

[67] Expression empruntée à Nina Hugot, « "Des femmes gémissantes" : les chœurs de pleureuses dans les tragédies de Robert Garnier », *Revue des littératures et des arts*, « Agrégation 2020 », n° 20, automne 201, https://revues.univ-pau.fr/opcit/524

D'autres tirades sont construites sur des procédés rhétoriques comme celui de l'anaphore qui scande de manière litanique le discours des sœurs. La Seconde répète à l'obsession l'expression qui souligne son erreur : « Longtemps, j'ai cru cela » où le pronom cataphorique ne trouvera sa signification qu'au milieu de la tirade. La proposition se trouve répétée trois fois en début de ligne ou en cours de verset ; la répétition est modulée par l'anaphore de l'adverbe « longtemps » à chaque fois à l'attaque du verset ; cette période rhétorique et poétique et poignante s'achève par une épanorthose qui souligne, par la correction du verbe « croire » et qu'elle avait entièrement et volontairement construite, le constat de l'illusion dans laquelle elle vivait. La longue tirade qui suit et repose sur cette opposition entre le croire et le vouloir, est scandée par les pronoms anaphoriques « ce » ou « c' » (dix occurrences) et « cela » ou « ça » (seize occurrences) et évoque un futur désiré, celui d'un retour à la vie normale, « […] ces choses-là qui viennent après la mort, les tâches quotidiennes » (*JMM*, p. 261) , avenir possible mais improbable. L'Aînée affectionne, comme on le voit dans son dernier long passage monologué délimité par les points de suspension entre parenthèses[68], cette scansion du discours par des formules anaphoriques dont le caractère paradoxal est surligné par l'italique qui oppose la permanence impossible face à l'écoulement du temps : « Et plus tard encore, – *à l'âge que j'ai* – » (*JMM*, p. 265/266/267).

De même, l'importance de la mise en page dans l'œuvre de Lagarce et la ponctuation blanche, présence imposante du blanc typographique qui façonne des bribes de discours parfois très courtes, aspect que nous développerons dans les points suivants, contribuent à la « vilisibilité » du texte lagarcien. Ainsi, la première « scène » de *J'étais dans ma maison…* nous semble particulièrement poétique et musicale par l'utilisation de la ponctuation blanche qui isole au centre de la page, un segment de la proposition qui donne le ton et le motif, au sens musical, de cette pièce : « J'attendais. ». Parfois, le blanc typographique borde la question rhétorique, – « Est-ce que je n'ai pas toujours attendu ? » (JMM, p. 227) –, la parenthèse qui annule et pose la question « fallacieuse » comme une vraie question – « (Et dans ma tête, encore,

[68] La structure de la pièce repose sur cette scansion par des signes typiquement lagarciens, (…), qui correspondent à des silences ou ellipses entre les treize « scènes », et délimitent des dialogues ou des (faux) monologues car à aucun moment, Lagarce n'indique par des didascalies internes ou externes des entrées et des sorties de scène. Les mouvements, arrivée du frère, effondrement, transport dans la chambre, agonie, sont racontés par les protagonistes féminins. Pas de changements dans la configuration des personnages, mais des silences entre chaque moment de leur « racontage ».

je pensais cela : est-ce que je n'ai pas toujours attendu ? et cela me fit sourire, de me voir ainsi.) » (JMM, p. 227) –, et délimite les versets. Parfois, de manière plus audacieuse, il rompt la structure de la phrase comme celle où L'Aînée évoque ses « songes », réflexions sur leur passé depuis le départ du frère, le temps d'avant son retour (*JMM*, p. 227-228), phrase qui retarde la révélation du retour du frère (*JMM*, p. 228-229) et le blanc ponctue les oppositions entre « toutes ces années » et « *aujourd'hui* » ; par ailleurs, il *met l'accent sur* une conjonction logique dans un discours plus lyrique que rhétorique : « à attendre donc », qui suspend le discours sans le clore d'un point, la reprise se faisant après une longue parenthèse digressive, par la répétition de « toutes ces années que nous avons vécues à attendre et perdues […] ».

Cette ouverture de la pièce progresse musicalement par la reprise *ad libitum* des motifs de la première phrase, installation de l'attente et du chronotope, l'attention aux signes de la nature par les nombreuses répétitions, celle du verbe « attendre », du verbe « regarder », celle des précisions des circonstances temporelles, l'attente vespérale associée à l'espoir d'un changement et d'une libération. De même, au fur et à mesure de leur prise de parole, La Mère, La Plus Vieille, La Seconde et La Plus Jeune chantent et dansent leur pavane : « La Mère. – Il faut l'attendre […]. j'attendrai seule […] » (*JMM*, p. 234-235) ; « La Plus Vieille. – Nous l'avons attendu. » (*JMM*, p. 251) ; « La Seconde. – Toutes ces années, *pourtant*, je me souvenais du bal, […]. » (*JMM*, p. 239) ; « La Plus Jeune. – Lorsqu'il est parti […]. / Lorsqu'il est parti […]. / Lorsque le père le chassa […]. / Lorsque le père le chassa […] » (*JMM*, p. 245-246). Chacune fait écho à la parole de L'Aînée dans la reprise anaphorique de l'expression « toutes ces années » (vingt-huit occurrences en font un leitmotiv obsédant), années passées, vécues ou perdues à (l')attendre, vécues exceptionnellement (une seule occurrence). Les cinq voix féminines, celles d'une pavane, qui propose une superposition de mélodies, chacune d'elles exécutée par les différentes parties de l'ensemble, ou les cinq voix d'un opéra, celui d'un compositeur de notre époque, Jacques Lenot[69] qui prend pour livret *J'étais dans ma maison…*,

[69] Un article de La Tribune est titré « Pavane pour un absent défunt » et fait écho à une autre pavane célèbre, celle de Ravel composée en 1899, « Pavane pour une infante défunte ». les cinq voix : la profonde mezzo-soprano de La Plus Vieille, la forte soprano de La Mère, le contralto de L'Aînée, la voix de La Seconde, la claire soprano colorature de La Plus jeune.

annoncent la voix masculine qui s'épanche dans *Juste la fin du monde* et *Le Pays lointain*.

Tous ces procédés de mise en scène du dire modifient donc l'acte de lecture, tout comme la diction du texte et son oralisation lors de la représentation ; en effet, « les régimes de linéarité sur lesquels reposent écrit et oral ne sont pas les mêmes : plus spécifiquement spatiale pour l'écrit, plus spécifiquement temporelle pour l'oral[70] ». Chaque mise en scène est, au premier degré, une interprétation, par la transposition de la dimension spatiale du texte inscrit sur la page en dimension temporelle celle du rythme et de l'intonation donnée dans l'actualisation de la parole. À l'écrit, la succession verticale des bribes du discours manifeste une gestion indéniable du rythme, conçu comme « organisation du mouvement de la parole par un sujet[71] ».

> Je ne sais pas pourquoi, (6)
> je parle, (2)
> et cela me donne presque envie de pleurer, (11/12)
> tout ça, (2) [...]
> que Antoine habite près de la piscine (10). (*JFM*, p. 222)

Dans *Juste la fin du monde*, dans la parole dialoguée ou monologuée de tous les personnages, le blanc qui détache des segments de mots est une composante essentielle du discours : « il est la trace graphique des incertitudes ("je ne sais pas pourquoi"), de la réflexivité du langage ("je parle"), des émois ("et cela me donne presque envie de pleurer"), du rapport à la dénomination ("tout ça")[72] ». Tout comme les tirets et les parenthèses que nous avons évoqués *supra*, les blancs typographiques contribuent aux nombreux décrochages énonciatifs du texte qui morcellent la phrase et permettent d'échapper à sa linéarité. Ils soulignent par ailleurs le déploiement de la phrase autour d'un élément recteur par des formulations qui traduisent les difficultés de la parole ou de l'aveu, par des rectifications qui impliquent le sentiment d'un complexe d'infériorité ou l'idée d'une norme à atteindre[73]. Ainsi, la première prise de parole de Louis peut se résumer à « Plus tard, je décidai de retourner les voir pour annoncer ma mort prochaine ». Comme la parole de Suzanne qui « parle trop […], beaucoup quand

[70] Françoise Gadet, *Le Français ordinaire*, Paris, Armand Colin, 1996, p. 37, cité par Julien Rault, *Jean-Luc Lagarce*, p. 184
[71] Gérard Dessons et Henri Meschonnic, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Armand Colin, collection « Lettres Sup », 2005, p. 28.
[72] Julien Rault, *Jean-Luc Lagarce*, *op. cit.*, p. 230.
[73] Cécile Narjoux, « J'allais rectifier », propose une analyse de la non-coïncidence du dire dans les auto-rectifications et auto-reformulations de *Juste la fin du monde*.

il y a quelqu'un », en l'occurrence face à Louis mais qui est « proportionnellement silencieuse » (*JFM*, p. 224), son discours s'achève par opposition aux différents sujets qu'elle aborde de manière redondante et musicale comme le motif des lettres elliptiques, des petits mots et des cartes postales par une première anaphore résomptive « C'est tout » isolée sur la page dont on peut imaginer la gestuelle d'accompagnement et l'intonation, ironique ou pas. Une dernière phrase se trouve disloquée par la structure et par la ponctuation blanche :

> Ce que je veux dire, ce que je voulais dire, c'est que tout va bien et que tu aurais eu tort,
> en effet,
> de t'inquiéter. (*JFM*, p. 224)

Les deux décrochages soulignent la locution adverbiale « en effet », qui sonne par là-même ironiquement, comme une anticipation d'une quelconque tentative d'argumentation de Louis qui, lui, est resté laconique, muet tout au long de la longue tirade de Suzanne (sept pages) ; tirade qui lui est clairement adressée dès l'attaque « Lorsque tu es parti […] », avec un rappel à chaque mouvement : « Ce n'est pas bien que tu sois parti […] », « Parfois, tu nous envoyais des lettres […] ». Face à l'absence de réponse et de toute réaction, Suzanne se perd dans l'évocation de leur présent sans Louis, dans une logorrhée qui s'achève donc brutalement, paradoxalement sur l'absence d'inquiétude de Louis, confirmant, comme par antiphrase, son indifférence, sa distance.

Pour conclure sur cette question du rythme de la langue lagarcienne, la ponctuation blanche accentue à la lecture l'impression de verticalité d'une parole émancipée du linéaire, une parole qui se construit péniblement par et contre le silence de Louis. Cet effet de sens produit par la lecture peut revêtir plusieurs possibilités de jeu, vocal et gestuel, lors de la mise en voix du texte. La ressource rythmique du langage lagarcien fondée sur la ponctuation blanche et le silence qui servent d'écrin à la parole des personnages est à mettre en relation avec la thématique de la pièce : dire, annoncer, redire, ne rien dire.

> L'intimité essentielle de la parole avec le « silence » plaide pour la positivité d'une expression sinon silencieuse, au moins taciturne. Car il n'est pas de parole qui ne soit tressée avec un silence dont, tout à la fois, elle procède et qu'elle étend après elle. Toute profération vibre de la matité d'un non-dit qui est aussi sa ressource rythmique. […] Il peut lui arriver de fournir les marques

> sensibles de sa taciturnité (ainsi la césure du vers régulier, le jeu du blanc à partir de Mallarmé, les trois points de suspension chez Céline)[74].

La « ressource rythmique » du langage lagarcien, fondée sur « le silence qui sculpte en négatif les angles du discours[75] », est intimement liée aux enjeux dramatiques de la pièce : dire, redire, se dédire, ne pas dire. Le blanc instaure un espace vide qui vient heurter la progression linéaire et donne à son texte l'allure d'un poème, « avec de grandes marges blanches, de grandes marges de silence où la mémoire ardente se consume pour recréer un délire sans passé[76]. »

[74] Laurent Jenny, *La Parole singulière*, Paris, Belin, 1990, p. 164.
[75] Julien Rault, *Jean-Luc Lagarce*, *op. cit.*, p. 231.
[76] Paul Eluard, *Donner à voir*, Paris, Poésie/Gallimard, 1978 [1938], p. 77 : « Un poète est celui qui inspire bien plus que celui qui est inspiré. Les poèmes ont toujours de grandes marges blanches […]. » Extrait d'une conférence prononcée à Londres lors de l'Exposition surréaliste, le 24 juin 1936, intitulée *L'Évidence poétique*,1937, intégrée dans le recueil en 1938.

CHAPITRE III :
UNE ŒUVRE – POÈME

> « L'espace commence ainsi : avec seulement des mots, des signes tracés sur la page blanche[1]. » Georges Pérec, *Espèces d'espace*s.

Comment dire/vivre en sachant qu'on doit/va mourir ? Si le journal quotidien de Lagarce inscrit sa dure bataille dans la fragmentation des notes diverses, travail, famille, actualités, activités culturelles et amoureuses, son écriture théâtrale, aussi fragmentée soit-elle, montre la détermination littéraire d'achever son œuvre pour la postérité, si ce n'est à travers la représentation théâtrale, le succès commence à pointer, du moins dans l'attente d'une réception lectoriale. Là encore, Lagarce, en homme de théâtre, ne dissocie pas les deux et offre au texte théâtral une forme poétique qui ressortit à la fois du genre du poème, du conte et de l'origine de la littérature dramatique, le poème dramatique[2]. Ainsi, dans la performance théâtrale, il renoue avec l'histoire du théâtre et avec les cultures orales, dont il retrouve la pratique du contage où la mémoire se perpétue à travers ce que Jack Goody appelle « l'expérience retravaillée[3] » et à travers le bouche à oreille, plaçant au cœur de son écriture théâtrale une hybridation entre cultures orales et cultures écrites, car « la parole a quelque chose d'originel »[4] et tout écrit est une « scénographie » :

> À la théâtralité de la scène, le terme de scénographie ajoute la dimension de la graphie. Cette graphie ne renvoie pas à une opposition empirique entre support oral et graphique, mais à un processus fondateur, à l'inscription

[1] Georges Pérec, *Espèces d'espace*s, *op. cit.*, p. 21.
[2] « "J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne", tragédie de l'attente, est un poème dramatique. » C'est ainsi que Joël Jouanneau présente la pièce et justifie son choix d'une diction très musicale, à la limite du chant. Cf. https://www.theatre-contemporain.net/video/J-etais-dans-ma-maison-et-j-attendais-que-la-pluie-vienne-de-Jean-Luc-Lagarce-mise-en-scene-de-Joel-Jouanneau-captation-integrale
[3] Jack Goody, *Pouvoirs et savoirs de l'écrit*, présenté par Jean-Marie Privat, traduction Claire Maniez, Paris, La Dispute, 2007, p. 70.
[4] *Ibid.*, p. 121.

> légitimante dans un texte, dans le double rapport à la mémoire d'une énonciation qui se place dans la filiation d'autres et qui prétend à un certain type de réemploi[5].

En ce sens, nous voudrions montrer comment l'œuvre lagarcienne par sa théâtralité transcende l'opposition entre écrit et oral ; par son hybridité, elle joue sur le visible autant que l'audible ; par sa « polylogie », elle s'inscrit dans la mémoire et la filiation d'autres textes. Il s'agit donc de mettre en lumière quelques procédés qui président à cette « mise en écriture ».

1. Spatialisation du texte théâtral

Si le texte théâtral est par nature hybride, s'il a vocation à être oralisé, tout en accédant au domaine littératien par sa publication, les œuvres lagarciennes se singularisent dans la production de leur époque par une attention particulière à leur spatialisation : Lagarce, en poète, détermine, comme nous l'avons déjà évoqué auparavant, la place qu'il accorde à la ponctuation noire et à la ponctuation blanche. Il nous semble que la prolifération des signes typographiques et la mise en espace du texte nous permettent de poursuivre notre exploration de sa dimension « polylogique[6] ». C'est sous le terme néologique de « polylogie » que Jean-Marie Privat désigne la coexistence entre l'habitus scriptural et les expériences orales du monde :

> Ce sont quelques-unes de ces hétérophonies constitutives et plus ou moins manifestes que Michel de Certeau a analysées dans « nos sociétés scripturaires » où s'imbriquent depuis longtemps oralité et écriture, culture de la parole et écriture de la culture. Et dans cet univers scripturaire la page blanche est bien ce lieu physique et symbolique « désensorcelé des ambiguïtés du monde […] et séparé d'un cosmos où le sujet reste comme possédé par les voix du monde[7] ».

La page lagarcienne est bien ce « lieu physique et symbolique » où s'expriment « les voix du monde ».

---

[5] Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 192-193, cité par Véronique Cnockaert et Sophie Dumoulin, « Oralités/Littératies/Littératures », dans Anne-Marie David et Pierre Popovic (dir.), *Les douze travaux du texte*, Montréal, Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, 2015, vol. 38, pp. 124-125.

[6] Jean-Marie Privat, « La raison graphique à l'œuvre », *op. cit.*, p. 53 : « Les situations dans lesquelles il n'y a que de l'oral ou que de l'écrit dans les sociétés contemporaines sont plutôt rares. Le terme polylogie signifie qu'il y a à la fois de l'oralité et de la scripturalité. »

[7] Michel de Certeau, « L'économie scripturaire », dans *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Union générale d'éditions, 1984, pp. 231-235, cité par Jean-Marie Privat, « Sur La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage de Jack Goody », *Questions de communication*, Presses Universitaires de Nancy - Éditions Universitaires de Lorraine, 2018, 33, p. 308.

1.1. Un texte à lire autant qu'à jouer

Cette réflexion sur la page blanche a pris une orientation particulière avec l'aventure poétique proposée par Mallarmé dans son exploration de l'espace graphique. Genette, dans son chapitre « La littérature et l'espace », s'interroge sur la spatialité du langage, en particulier de l'écriture :

> Depuis Mallarmé, nous avons appris à reconnaître (à re-connaître) les ressources dites visuelles de la graphie et de la mise en page et l'existence du Livre comme une sorte d'objet total, et ce changement de perspective nous a rendus plus attentifs à la spatialité de l'écriture, à la disposition atemporelle et réversible des signes, des mots, des phrases, du discours dans la simultanéité de ce qu'on nomme un texte[8].

Il souligne également la spatialité des figures de style : « Ce que dit l'énoncé est toujours en quelque sorte doublé, accompagné par ce que dit la manière dont il le dit, et la manière la plus transparente est encore une manière, et la transparence même peut se faire sentir de la manière la plus indiscrète[9] ». C'est ce qui « constitue le style comme spatialité sémantique du discours littéraire[10]. » Le texte exploite ainsi toutes les ressources de la graphie et de la mise en page plus à destination d'un lecteur que d'un spectateur. En effet, même si le jeu du comédien offre des possibilités de transcription des procédés de mise en relief et de distanciation ironique des mots guillemetés et italiqués, comment rendre la conjugaison de deux effets, qui est possible à l'écrit, difficilement ou absolument transposable à l'oral ?

Par exemple, l'utilisation de la majuscule qui dans une dimension religieuse évoque un attribut divin, va passer inaperçue à l'oral gommée par la dimension autonymique de l'expression entre guillemets qui met en valeur un discours second, un cliché : « Antoine : Oh, toi, ça va, "la Bonté même" ! » (*JFM,* p. 267 ; *PL*, p. 410). À la lecture, on comprend la rage d'Antoine, déclenchée par celui qui était et est toujours « sacralisé » par les femmes de la famille et qui se donne le beau rôle en prenant la défense de son cadet. De même, l'interrogation « *Et que feront-ils de moi lorsque je ne serai plus là ?* » (*PL*, p. 394), mise en italique, décrochée par l'alinéa du paragraphe et détachée sur la page par le saut de ligne avant et après, et donc par la ponctuation blanche, interpelle et rappelle l'usage « cryptographique » de l'écriture

[8] Gérard Genette, *Figures II*, *op. cit.*, p. 45.
[9] *Ibid.*, p. 47
[10] *Ibid.*, p. 47.

oblique qui simule/dissimule un non-dit « qui se dit comme non-dit[11] » : fonctionne-t-elle comme un aparté ? comme la trace d'un discours autre et de paroles déjà entendues par le passé ou dans le dialogue qui rassemble les membres de la famille autant qu'il les divise ? Figure d'ajout thématisé par le « et » en début de phrase, est-ce une façon de renouer avec le monologue intérieur et de faire entendre la voix de la conscience du personnage, comme dans une voix-off au cinéma ? N'est-ce pas aussi une façon de faire entendre une voix qui résonne en eux et en nous ? Ces phrases italiquées sont également de l'ordre du stéréotype, de l'histoire toujours déjà racontée. Ce n'est plus le personnage qui parle mais c'est la langue comme dirait Jean-Jacques Lecercle car la « clichéisation n'est pas individuelle mais collective[12] ». Par les syntagmes en italique, véritables syntagmes flottants polyphoniques, il s'agit d'investir les mots et d'établir un rapport personnel visuel et auditif avec le signifiant :

> Souligner les mots, les phrases, les marquer, c'est leur redonner du poids, les forcer à donner lieu à l'émotion de trouver sa langue sous les oripeaux de celle imposée, sa valeur dans la nécessité de se construire contre le discours insupportable de l'autre, son histoire dans la prise de conscience que *ça* se dit à travers moi[13].

Cette mise en espace et en voix est donc un lieu de polysémie et de polyphonie qui fonctionne à l'écrit comme signe visible et audible, elle paraît difficilement transposable à l'oral dans sa complexité : le spectateur peut le recevoir comme un aparté dans cet effort lagarcien de « tenter de dire à voix basse la pureté parfaite de la Mort à l'œuvre[14] », il peut percevoir le silence entre les phrases mais peut-il identifier l'italique ? De même, si la différence entre la mise en italique et la mise entre guillemets interroge le lecteur, elle s'estompe pour le spectateur, incapable d'en discerner les nuances et les limites, d'autant plus que l'italique ne possède pas de bord, contrairement au guillemet qui est visuellement la marque d'une frontière dans ces « paroles tenues à distance », comme nous l'avons montré dans l'étude de la ponctuation, frontière audible par le changement de ton et la gestuelle du comédien.

Autre exemple de jeu typographique lagarcien : « […] tu ne savais pas comment m'attraper, *comment me prendre* / – vous dites toujours ça, "on ne sait pas comment

[11] Philippe Dubois, « L'italique et la ruse de l'oblique », *op. cit.*, p. 250.
[12] Jean-Jacques Lecercle, « Du cliché comme réplique » dans *Le Cliché, Interlangues, littératures*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998, page 137, cité par Corinne Bigot, *Alice Munro : Les silences de la nouvelle*, p. 78.
[13] Jacques Dürenmatt, *Bien coupé mal cousu*, *op. cit.*, pp. 66-67.
[14] Jean-Luc Lagarce, *Du luxe et de l'impuissance*, *op. cit.*, p. 41.

le prendre" et aussi, je vous entends, "il faut savoir le prendre", comme on le dit d'un homme méchant et brutal – […]. » (*PL*, p. 401). Tout d'abord, la redondance souligne la dimension psychologique de l'italique qui tient à son oralité en désignant un temps et une voix. Les guillemets, qui s'interposent graphiquement entre le mot et le reste de la phrase, signalent plutôt la citation d'une expression passée dans la langue, mots de la tribu, clairement identifiée par le « vous dites toujours ça ». De plus, l'expression qui porte l'italique n'est pas vraiment tenue à distance car elle semble intégrée, avoir pénétré dans la mémoire, le corps ou la langue du personnage. L'italique est la trace visuelle de la résonance des voix adverses – de leurs mots mais aussi de leurs valeurs – et la trace du mal-être d'Antoine et de sa tentative de résister aux mots. Le travail sur la langue est à l'œuvre aussi quand le dispositif italique pointe le cliché et les stéréotypes. Et l'italique joue alors de son caractère « duplice » et montre que ces mots résonnent dans la tête du personnage alors qu'ils appartiennent à tout le monde. Cependant, comment rendre lors de l'oralisation, les nuances entre l'italique, les guillemets, les tirets, associés à tous les procédés de décrochements dans de nombreux passages du texte théâtral lagarcien ?

Enfin, tous ces procédés scripturaux ralentissent la visualisation du texte[15] et obligent le lecteur à envisager sinon élucider « le feuilleté de la signifiance » pour reprendre l'expression de Roland Barthes ; « l'excitation [venant], non d'une hâte processive, mais d'une sorte de charivari vertical (la verticalité du langage et de sa destruction)[16] […] ». Il nous semble que la création lagarcienne témoigne de cette charivarisation verticale du texte théâtral, présente dans toutes ses œuvres, particulièrement perceptible/visible dans la réécriture des *Usages du monde*.

1.2. Sur la page : déconstruction et réécriture

> « Bref, le livre, ses pages, ses lignes, ses lettres s'emboîtent systématiquement pour construire un parfait "rectangle pensant", dans une sorte de coalescence des structures logiques et des structures physiques de la littératie. » Jean-Marie Privat, « Un habitus littératien ?[17] ».

[15] Nous soulignons au passage que dans notre recherche, lorsque nous relevons des citations, elles ne restituent pas fidèlement le texte de l'édition, malgré nos efforts de transposition des sauts de ligne et alinéas, car elles trahissent l'image que l'édition donne du texte, ce que nous avons appelé « texte-objet » à la suite de Jacques Anis ; seule une photo du texte peut en reproduire la disposition sans la trahir. C'est sur la mise en page de nos éditions de références que nous avons appuyé notre « lecture » du texte lagarcien.
[16] Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 23.
[17] Jean-Marie Privat, « Un habitus littératien ? », *op. cit.*, p. 129.

Le langage dramatique par sa nature est double et le texte doit être envisagé dans sa matérialité, entre l'écrit et l'oral, entre le texte lu et vu dans la solitude par le lecteur et le texte entendu et vu par le spectateur dans une mise en scène particulière qui va proposer une interprétation du texte, qui peut aller jusqu'à l'encontre des indications scéniques du dramaturge. Aussi, pour ce dernier, choisir un style, définir la nature entre les deux langages, écrit et oral, est-ce une entreprise difficile : « l'écrit précédant nécessairement le dit, la complexité du langage dramatique tient au fait qu'il est un compromis entre deux langages dont certains caractères sont, dans une grande mesure, opposés. Ecrire un bon langage dramatique, c'est unir les contraires[18]. » Même si nous avons limité notre étude au texte et non à ses mises en scène, nous avons toujours en mémoire la complexité de la parole théâtrale, que Lagarce, metteur en scène ou comédien, voulait rendre dans une forme de réalisme et que le dramaturge inscrivait dans une mise en page particulière et transcrivait par la présence imposante de la ponctuation blanche. Ainsi, comme le souligne Anne Ubersfeld :

> n'envisager que la poétique du discours, c'est laisser échapper ce qui est le spécifique de la parole théâtrale, qui est d'abord béance entre l'acte et la parole (action, gestuelle, etc.), entre la musique et le sens (dramatique), entre la voix du scripteur et la voix du (des) personnages. L'analyse poétique est une part légitime, parfois essentielle, d'une analyse dramatique beaucoup plus complète ; elle ne saurait aller seule[19].

Si elle montre les limites de la lecture d'une œuvre racinienne considérée comme un « poème total », il nous semble que la transposition sur la page, la mise en espace par les blancs typographiques participent à « l'effet-poème » du texte lagarcien. Comme l'analyse Jean-Michel Adam, la transposition est plus spectaculaire encore lorsque le texte-source subit une nouvelle mise en texte par sa mise en vers, comme c'est le cas du célèbre poème de Cendrars, « Dernière heure », construit à partir d'un article de journal à peine modifié par la variation des temps et, surtout, par une nouvelle mise en espace du texte, dont Jean-Michel Adam explique qu'elle « joue un rôle prépondérant dans l'effet de poésie ou l'effet poème. Entre la mise en espace typographique du journal (importante pour la lisibilité de l'article) et celle du poème, intervient une opération de transcodage[20] ».

[18] Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique*, *op. cit.*, p. 177.
[19] Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, *op. cit.*, p. 239.
[20] Jean-Michel Adam, *Pour lire le poème*, *op. cit.*, p. 29.

Parmi tous les paramètres matériels qui caractérisent le livre, on s'intéressera d'abord à ce que Jacques Anis nomme « l'espace graphique[21] », qui concerne surtout la page, tant il est vrai que l'espace du poème lorsqu'il passe par le livre est, traditionnellement, la page, et non pas le volume comme succession de pages, même si cette propriété a bien sûr pu être exploitée par ailleurs. Pour Jacques Anis, l'espace graphique d'un texte est « l'ensemble de traits qui caractérisent sa matérialisation sur un support d'écriture[22] », que l'auteur énumère par la suite : « Ces traits sont le formatage (dimensions de l'espace exploitable), le type d'inscription, les lettres ou caractères employés, les signes de ponctuation et traits typographiques utilisés[23]. »

Lagarce fait usage d'une prose poétique, une écriture qu'on peut dire en vers libres parfois ou en versets, avec de fréquents retours à la ligne non matérialisés par la majuscule ou par l'alinéa qui, dans la longue et tardive postérité du verset claudélien, constituent, par leur fréquence, une rythmique verbale singulière. En effet, la disposition du texte sur la page engendre une compréhension et une appropriation spécifiques du texte théâtral, tout d'abord lors de la lecture dans le balayage de celle-ci par le regard et dans le mouvement même de l'œil, contraint à un mouvement spécifique ; ensuite dans l'oralisation et la restitution du texte par l'acteur, nécessairement influencée par l'apprentissage du texte et sa mémorisation. De nombreux comédiens soulignent la difficulté du texte lagarcien et le public salue leurs performances. En ce qui concerne les œuvres et l'évolution de leurs modalités d'écriture, les critiques ont distingué trois périodes dans la production lagarcienne, notamment du point de vue de la disposition textuelle :

> De manière synthétique, on pourrait donc distinguer trois régimes principaux d'écriture chez Lagarce, en fonction des modalités des retours à la ligne au sein des répliques :
>
> – un principe d'articulation essentiellement logique, emprunté à l'écriture en prose, jusqu'à *Derniers remords avant l'oubli* ;
>
> – un régime d'écriture spécifique faisant système à partir de *Music-hall*, organisé sur les versets ;
>
> – une valorisation expressive ponctuelle à partir de *Nous les héros*[24].

[21] Jacques Anis, *L'Écriture : théories et descriptions*, *op. cit.*
[22] *Ibid.*, p. 171.
[23] *Ibid.*
[24] Pascal Lecroart, « Approche génétique du régime de disposition textuelle dans *Juste la fin du monde* », *Skén&graphie*, n° 5, 2018, http://journals.openedition.org/skenegraphie/1391

Pascal Lecroart note que l'acquisition d'une machine à écrire[25] électronique, depuis *Les Prétendants* écrits en 1988, permettant une présentation justifiée de son texte, a pu jouer un rôle dans la naissance du verset lagarcien. La première version de *Juste la fin du monde* en témoigne par l'articulation du principe d'articulation logique de la phrase et la disposition en verset ; les retour à la ligne et saut de ligne facilités par l'outil électronique. La deuxième et la dernière version illustrent cette rythmique spécifique avec les retours à la ligne qui, pour citer Pascal Lecroart, « marquent la logique syntaxique et sémantique, tout en donnant à voir les relances du discours et la perception des linéaments de la pensée des personnages avec différents plans contrapuntiques ». De même, Lagarce souligne l'importance d'une bonne machine à écrire pour clarifier son écriture de *Juste la fin du monde* qui s'appelle encore *Quelques éclaircies* : « Ai acheté une bonne machine à écrire et me suis jeté sur *Quelques éclaircies*. Ce n'est pas la machine qui fait le style, mais un bon outil…[26] »

Dans *Les Règles du savoir-vivre…*, c'est un des procédés de dislocation du texte-source. Cette déconstruction des *Usages du monde* est tout particulièrement sensible/visible à l'ouverture de l'œuvre, que nous avons évoquée dans l'analyse de la réécriture d'autrui, où la ponctuation blanche rythme, avec alinéas et sauts de ligne, les nombreuses répétitions et anaphores qui scandent l'évocation de l'enfant mort, de l'enfant vivant, des enfants jumeaux. Elle dramatise le texte-source en soulignant les procédés rhétoriques nombreux, comme l'anaphore, l'accumulation, les procédés discursifs, les anaphores résomptives, les commentaires ajoutés en cours ou en fin de séquence, propices à la distance ironique, les figures de style typiquement lagarciennes comme l'épanorthose :

> on doit,
> on devra,
> on doit faire connaître […]. (*RSV*, p. 14)

Le « *oui* sacramentel[27] », juste nommé dans les *Usages du monde* se trouve parodiquement développé par le rituel de questions et réponses glosé par avance :

[25] Jean-Marie Privat évoque le rôle de la machine à écrire dans *Feuilles de route* : « "Ma belle machine à écrire", Blaise Cendrars », dans *De la poésie et des signes qu'elle catalyse. Lectures ethnosociocritiques*, Cahier ReMix, n° 13 (09/2020). Montréal, Université de Montréal : Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, http://oic.uqam.ca/fr/remix/ma-belle-machine-a-ecrire-blaise-cendrars
[26] *Journal I*, p. 538.
[27] Baronne Staffe, *Usages du monde*, *op. cit.*, p. 33.

Aux questions que l'on sait :
« Prenez-vous pour femme… ? etc. »,
ils répondent :
« Oui. » (*RSV*, p. 37)

La prose de La Baronne[28], assortie de prudences oratoires sur la situation et les circonstances de la fête que Lagarce supprime, se trouve déconstruite et ironiquement poétisée par des vers de mirliton qui renforcent la charge parodique de cette évocation romantique et bucolique des danses d'un autre âge :

Nous voudrions des danses aux noces, ne fût-ce qu'une sauterie, mais l'usage se perd. Nous aimons les mariages célébrés à la campagne,
au temps des lilas et des roses, (8)
en la saison des chansons et des couvées, (4/3/4)
où l'on dîne et où l'on danse sous les arbres. (3/4/3)
Est-il cadre plus charmant pour la blanche épousée ? (3/3/6) (*RSV*, p. 38)

Le décrochage souligne les compléments circonstanciels qui peuvent rappeler les constructions anciennes « en la saison », faire écho à la chanson *Le Temps des lilas* écrite par Ernest Chausson en 1892 et reprise par Barbara en 1964, ou renforcer l'effet de rime par les assonances entre « couvées » et « épousée ».

Dans *J'étais dans ma maison…*, le procédé de déconstruction sur la page apparaît comme associé à chacune des lamentations des femmes qui prennent la parole à tour de rôle et dont nous avons étudié la musicalité. La déconstruction sur la page souligne savamment la reconstruction de la scène traumatique, la scène fondatrice de la malédiction paternelle :

La Plus Jeune. – Lorsqu'il est parti, j'étais petite, ai toujours été plus ou moins petite, enfant, *gamine*, enfant sans importance dans mon coin.
Je ne comptais pas, ce que je dis, ce dont je me souviens, je ne comptais pas. […]

Lorsqu'il est parti, nous quitta, nous abandonna à notre triste sort, quitta la maison sans espoir, manière de parler, sans espoir de retour,
lorsqu'il est parti, on ne fit pas attention à moi, […]

Lorsque le père le chassa, le mit à la porte, vous ne dites jamais cela, vous gardez votre secret, vous croyez que c'en est un,

[28] *Ibid.*, p. 34 : « Nous voudrions des danses aux noces, ne fût-ce qu'une sauterie. [Mais nous ne donnerons que cette indication générale, car la fête dépend absolument de la situation qu'on occupe et des circonstances. / Ici, simple déjeuner aux parents et aux proches ; là, matinée ou lunch avec un tour de valse ailleurs, dîner de gala, grand bal. Nous pouvons encore dire nos préférences ;] nous aimons les mariages célébrés à la campagne [(lorsqu'on y a une maison d'été)], au temps des lilas et des roses, en la saison des chansons et des couvées, où l'on dîne et où l'on danse sous les arbres. Est-il cadre plus charmant pour la blanche épousée ? ». Nous avons mis entre crochets, les passages supprimés par Lagarce.

> des années entières vous avez chuchoté pour que je n'entende pas, vous vous êtes tues à mon entrée, votre secret…
>
> Lorsque le père le chassa, dans sa colère, sa violente colère,
> *une de ces colères terribles à faire trembler les murs*, l'expression, je répète ce qu'on me dit, *une de ces colères terribles à faire trembler les murs*, une colère plus grande encore que toutes les autres colères, une colère de plus, ce jour-là comme tous les autres jours
>
> – car je n'ai jamais eu le souvenir, j'étais petite et je ne comptais pas, vous voulez toujours embellir cette vie-là, cette époque, je n'ai jamais eu pourtant le souvenir qu'il y eût des jours sans cette colère et sans ces cris et sans cette violence,
>
> car il s'agit de violence et rien d'autre
> et toutes ces phrases encore, hurlées, vociférées, tous ces hurlements l'un contre l'autre, le père et le fils cherchant à se battre et s'insultant toujours et se menaçant,
> car il s'agit de menaces, vous gardez votre secret,
> vous niez,
> mais il s'agissait de menaces, de menaces qu'on peut croire, qu'on imagine,
> on est enfant, j'étais par là, *ce recoin*,
> *(Elle montre.)*
> de menaces qu'on craint et qu'on imagine, elles pourraient être exécutées,
> on est petite, on est enfant et on imagine, et ce ne serait pas des mots, vous voulez ramener ça à des mots,
> mais des menaces et des coups, et des blessures, des menaces de blessures, *quoi d'autre ?*
> La haine et la lueur du crime, un instant.
>
> J'étais petite et on ne se souciait pas de moi, mais j'entendais déjà, […]
> jamais je n'aurai d'autres souvenirs de ce temps-là que ces colères et ces cris et cette violence, non, et la haine, et cette peur du crime qui me reste –
>
> *une de ces colères terribles à faire trembler les murs*, et plus grave encore, plus définitive et plus dure encore que toutes les autres colères que nous avions connues…

La longue tirade de La Plus Jeune s'étire sur deux pages et ressasse les motifs de la scène à travers les anaphores des compléments circonstanciels qui alternent la vision du fils et du père – quatre propositions introduites par « lorsque » renvoient au temps mythique de la scène et trois commentaires explicatifs introduits par la conjonction « car » soulignent les analyses de la conteuse –, le récit au passé simple qui donne une littérarité accrue à ce souvenir rapporté, le motif de l'enfance et de la peur devant la violence qui domine les deux personnages masculins, celui de la colère qui se trouve décliné, psalmodié par les reprises anaphoriques, mis en relief par l'italique, par le commentaire métalinguistique qui souligne comment s'est construit le souvenir, le déictique « ces » et l'analogie qu'il souligne avec la colère divine et le châtiment :

colère terrible qui bouleverse leur vie à jamais et qui impose son tremblement sur les marges blanches de la page.

On voit que le procédé de déconstruction fonctionne pleinement dans les parties non dialoguées de *Juste la fin du monde* comme le Prologue et l'Épilogue, les monologues de Louis ou les longues tirades de La Mère, de Suzanne ou d'Antoine. Ainsi, l'évocation des sorties dominicales est particulièrement littérarisée, « empoétisée[29] » par des procédés nombreux, ce qui n'est pas seulement l'apanage de l'écrivain de la famille :

> Toujours été ainsi, je ne sais pas,
> plusieurs années, belles et longues années,
> tous les dimanches comme une tradition,
> pas de vacances, non, mais tous les dimanches,
> qu'il neige, qu'il vente,
> il disait les choses comme ça, des phrases pour chaque situation de l'existence,
> « qu'il pleuve, qu'il neige, qu'il vente »,
> tous les dimanches, on allait se promener. (*JFM* ; p. 227)

Dix-sept occurrences du mot « dimanche » scandent les différents moments de cette évocation de La Mère, et dans notre passage la répétition anaphorique de « tous les dimanches », qui est appelée/motivée par l'adverbe en début de phrase « toujours » employé dans une construction elliptique, est soulignée par sa place, selon la disposition versifiée sur la page, – en début, à la fin, en début de vers. Ainsi la parole de La Mère se déploie entre le manque et l'excès, l'ellipse et l'expansion, qui retardent l'annonce du thème de la phrase jusqu'à la révélation finale et présente une maîtrise certaine dans l'art du récit. La Mère se délecte de la fluidité musicale de son discours où dominent les allitérations de consonnes liquides /l/, dans cette nouvelle « récitation » et remémoration des mots du père qui relèvent des mots des autres, des proverbes et des clichés d'une langue[30] qu'elle présente comme une langue paternelle, une philosophie « pour chaque situation de l'existence » et donc comme un héritage familial qu'il leur a transmis et dont elle perpétue la mémoire en son hommage. En

[29] Terme emprunté à Jean-Marie Privat qui l'utilise dans son article « Ma belle machine à écrire », *op. cit.* : « L'univers de l'écrit est présent jusque dans la perception empoétisée d'un paysage virginal/scriptural […]. »

[30] Le dialogisme désigne une caractéristique intrinsèque de toute production verbale. Les manifestations langagières se définissent selon Bakhtine par leur « interaction continue et permanente [avec] les énoncés individuels d'autrui », *Esthétique de la création verbale*, *op. cit.*, p. 296. Un énoncé prononcé est donc déjà en soi un « agglomérat d'énoncés », *ibid.* p. 296.

fait, elle permet d'appréhender le dialogisme du langage car tout énoncé contient les mots d'autrui :

> Un énoncé est sillonné, dirait-on, par la résonance lointaine et à peine audible de l'alternance des sujets parlants et par les harmoniques dialogiques, par les frontières atténuées à l'extrême entre les énoncés, et totalement perméables à l'expression de l'auteur. L'énoncé est un phénomène complexe, polymorphe, dès qu'on l'envisage non plus isolément mais dans son rapport à l'auteur (au locuteur) et en tant que maillon dans la chaîne de l'échange verbal, dans son rapport aux autres énoncés.[31].

En utilisant les formules gnomiques (paroles rapportées du père), le texte libère la force poétique du cliché « qu'il pleuve ou qu'il vente » et celui-ci devient alors création originale ou effet d'écriture dans les variations qu'il présente : d'abord une version tronquée, puis la version canonique qui associe les promenades dominicales à la permanence plus forte que tous les aléas climatiques. Cette « logogenèse » participe à l'idéalisation de la figure paternelle et à la mythification d'un âge d'or familial. La vision idyllique et nostalgique d'un passé heureux est soulignée par une interruption de Suzanne « C'est l'histoire d'avant, / lorsque j'étais trop petite / ou lorsque je n'existais pas encore » (*JFM* ; p. 226) et surtout condamnée par Antoine, comme une récitation qu'ils connaissent « par cœur » (*JFM* ; p. 225). Même si cette disposition en vers et en verset tend à disparaître dans la réécriture que constitue *Le Pays lointain*, elle se poursuit en valorisant ponctuellement certains monologues ou soliloques, parallèlement au processus d'écriture par amplification que nous avons évoqué précédemment.

Par ailleurs, la ponctuation blanche est au service de la mise en scène de l'énonciation et ses nombreux décrochages énonciatifs. Si l'on excepte les cas, déjà évoqués, de la spatialisation du texte par le retour à la ligne, le décrochage peut être manifesté typographiquement par le saut de ligne, le blanc qui disloque la phrase ou isole de manière ostensible sur la page une phrase :

> […] ce furent les dernières fois et plus rien n'était pareil.
>
> Je ne sais pas pourquoi je raconte ça, je me tais.
>
> Des fois encore,
> des pique-niques, c'est tout, on allait au bord de la rivière, [...]. (*JFM*, p. 228)

[31] Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, *op. cit.*, p. 301.

Le blanc borde les deux extrémités du propos second et crée une rupture importante en soulignant la présence d'un commentaire méta-énonciatif, qui implique une position de surplomb[32]. Ce qui n'est pas le cas lorsque le décrochement typographique intervient à l'intérieur d'une même phrase :

> Je voulais pas être méchant, […]
> que je suis brutal, mais je ne le suis pas et ne l'ai jamais été,
>
> tu as dit ça et c'était soudain comme si avec toi et avec tout le monde,
> ça va maintenant, je suis désolé mais ça va maintenant,
>
> c'était soudain comme si avec toi [...]. (*JFM*, p. 269)

Dans cet exemple, il mime les silences, signale les hésitations, et la perte des repères provoquée par la présence de Louis qui, par son retour, modifie leur rapport à la langue et les relations familiales habituelles. Dans les deux cas, la rupture portée par les blancs demande une interprétation lors de la mise en scène et peut entraîner une gestion rythmique différente que celle des autres signes doubles que nous avions évoqués, tirets et parenthèses notamment.

Dans les longues tirades de Louis à la disposition typographique variée, la ponctuation blanche est accompagnée de la disparition de la ponctuation noire :

> […] je me suis éveillé, calmement, paisible,
> avec cette pensée étrange et claire
>
> je ne sais pas si je pourrai bien la dire,
> avec cette pensée étrange et claire
> que mes parents, que mes parents […]
> qu'on m'abandonnât toujours car je demande l'abandon
>
> c'était cette impression, […]. (*JFM*, p. 229-230)

La phrase d'accueil est, dans cet extrait, écartelée de part et d'autre par le blanc typographique, qui constitue la seule marque du détachement et redémarre avec le décrochage énonciatif et la reprise anaphorique du propos insérant. Nul signe de ponctuation noire ne vient délimiter momentanément la phrase insérante, ni détacher la phrase insérée. La reprise anaphorique du segment « avec cette pensée étrange et claire » permet d'envisager cette interruption comme une forme de « palier avant la

[32] Pour l'étude des insertions lagarciennes, on peut se référer à Julien Rault, *Jean-Luc Lagarce*, *op. cit.*, p. 230-236.

reprise de l'*ascension*[33] » à l'instar des insertions délimitées par des tirets. Dans cette spatialisation du texte, la « pensée claire » semble d'abord être illustrée par le blanc, puis rendue difficile à cerner par le personnage. La ponctuation blanche mime alors dans un premier temps, le temps de la réflexion, effacé dans un deuxième temps qui aboutit à la formulation de cette « pensée étrange », « cette impression », au prix d'une quinzaine d'incises et d'un nouveau décrochage, qui dans une mise en scène spatiale souligne le reproche à ses parents et un micro-coup de théâtre dans le discours du héros par l'accentuation du mot « abandon » et sa formulation ambiguë, renforcée par l'absence de ponctuation noire.

Ainsi, la spatialisation du texte théâtral par le jeu des alinéas et sauts de lignes, par l'omniprésence de la ponctuation blanche, qui s'ajoute à une ponctuation noire nombreuse et très diversifiée, accroît la segmentation du texte qui met en valeur des mots en début ou en fin de ligne, qui contribue à renforcer l'effet d'étrangeté du langage dramatique lagarcien, parfois crée des effets de rimes ou d'assonance et implique comme dans un texte versifié une diction particulière, qui accentue ou efface l'effet-poésie que le texte offre à voir et à entendre au lecteur. Par ailleurs, ce qui est perceptible dans les nombreux récits que les œuvres proposent, c'est une hybridité générique d'une autre sorte. En effet, on pourrait y voir une redéfinition des frontières entre comédie et tragédie, dans la lignée du théâtre de l'absurde. En ce sens, par l'autodérision Lagarce mêle le rire[34] et les larmes : « Je ris, comme on se console, de moi-même et de mon sens pratique au beau milieu de mes "petites tragédies[35]" ». C'est aussi une nouvelle porosité entre théâtre et roman, entre théâtre et conte. C'est ainsi qu'on peut comprendre la réflexion ironique sur la « belle famille tragique » de La Seconde, qui se moque d'elles-mêmes et par effet miroir de l'œuvre qui raconte une belle histoire d'amour et de mort dans la maison lagarcienne.

2. Romanisation de la forme théâtrale

> « Louis. – Je raconte. L'année d'après,[…]. » (*PL*, p. 295)
> « La Mère. – Je ne sais pas pourquoi je raconte ça, je me tais. » (*JFM*, p. 228)

[33] Jacques Dürenmatt, *Bien coupé mal cousu*, *op. cit.*, p. 48.
[34] Sur ce rire lagarcien, on lira avec intérêt l'ouvrage très stimulant, *Le théâtre de Lagarce du point de vue de la joie*, Françoise Dubor (dir.), Rennes, PUR, collection La Licorne, 2012.
[35] Jean-Luc Lagarce, *Journal vidéo*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2007, p. 20.

Jean-Pierre Sarrazac évoque la romanisation du texte théâtral comme l'une des caractéristiques principales des œuvres dramaturgiques contemporaines, romanisation qui doit sa naissance à la lutte contre la sclérose de la forme dramatique classique, inadéquate à l'expression de la nouvelle sensibilité bourgeoise et romantique ; alors, Diderot, Rousseau, au XVIII^{ème} siècle, les écrivains romantiques allemands et français au XIX^{ème} siècle vont chercher dans le roman, en pleine expansion, le modèle d'une réforme possible du drame. C'est Bakhtine qui définit cette influence du roman sur les autres genres :

> Quand le roman est maître, tous les autres genres, ou presque, se « romanisent » plus ou moins : ainsi en va-t-il du drame, par exemple de celui d'Ibsen, de Hauptmann, de tout drame naturaliste, du poème, par exemple le *Childe Harold* et le *Don Juan* de Byron, et même de la poésie lyrique (celle de Henri Heine est un exemple évident[36]).

Il analyse cette évolution provoquée par la « crise du drame moderne » qu'analysera Peter Szondi, la « romanisation » du théâtre, qui contribue au libre jeu des modes épiques et dramatiques :

> Comment s'exprime la « romanisation » des autres genres ? Ils deviennent plus libres, plus souples, leur langue se renouvelle aux frais du plurilinguisme extra-littéraire et des strates « romanesques » de la langue littéraire. Ils se dialogisent. De plus, ils s'imprègnent de rire, d'ironie, d'humour, d'éléments d'autoparodisation. Enfin, et c'est le plus important, le roman y introduit une problématique, un inachèvement sémantique spécifique, un contact vivant avec leur époque en devenir (leur présent inachevé[37]).

La modernisation de la forme dramatique passe du XIX^{ème} au XX^{ème} siècle par des stratégies différentes selon les auteurs mais bouscule la construction des pièces, les règles d'unité du théâtre classique, développe les didascalies jusqu'à l'hypertrophie. Les auteurs comme Ibsen ou Tchekhov « dédramatisent l'écriture des dialogues ; ils transforment le temps en durée, l'action en état psychologique, l'événement en récit, le lieu en paysage, le protagoniste en point de vue sur le monde[38]. »

Ce qui nous intéresse à ce moment de notre propos, c'est l'évolution plus récente du texte dramatique, le théâtre-récit qui se tourne vers un travail poétique de la langue et « vers "un devenir rhapsodique" associant, comme les romans polyphoniques, le

[36] Mikhaïl Bakhtine, « Cinquième étude », dans *Esthétique et théorie du roman, op. cit.*, p. 443.
[37] *Ibid.*, p.444.
[38] Pour les autres caractéristiques, on peut également se reporter à l'article « romanisation » de Muriel Plana, dans Jean-Pierre Sarrazac et al., *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2005.

narratif, le dramatique et le lyrique dans des formes moins parfaites qu'ouvertes et problématiques[39]… » Ainsi, Lagarce est un écrivain-rhapsode selon la définition de Jean-Pierre Sarrazac et ses dernières œuvres nous semblent illustrer cette évolution du théâtre contemporain dans les choix dramaturgiques : plus que de faire agir les personnages, il s'agit de leur faire raconter une histoire. La tentation romanesque dans l'œuvre lagarcienne apparaît évidemment à travers le recueil *Trois Récits* qui rassemble trois textes dont le premier est une commande: « L'Apprentissage » (1993) « Le Bain » (1993) « Le Voyage à La Haye » (1994)[40], mais aussi à travers le titre de deux de ses pièces *Histoire d'amour (repérages)*(1983) et *Histoire d'amour (derniers chapitres),* (1990) où Lagarce joue le rôle du Premier homme dont le métier est de « raconter des histoires[41] », qui raconte « l'histoire de deux hommes et une femme[42] », qui écrit leur histoire : « "Histoire d'amour", c'est un livre[43]. » Cette tentation romanesque s'inscrit également dans la genèse de ses œuvres qui font de Lagarce, un « polygraphe postmoderne[44] », emblématique d'une génération d'artistes qui explorent plusieurs modes d'expression dans leurs œuvres hybrides et transgressent volontiers les frontières entre les genres, « pour expérimenter des créations intergénériques, voire intermédiales[45]. » On y retrouve cette orientation narrative de son théâtre où les personnages sont plus narrateurs de leur propre histoire qu'acteurs et l'utilisation du mot « histoire » au sens de « [r]écit concernant un fait historique ou ordinaire ; narration d'événements fictifs ou non. *Histoire d'amour ; conter, raconter une histoire*.[46] » C'est ce sens qu'on retrouve dans les pièces de notre corpus. *Les Règles du savoir-vivre…* peuvent apparaître comme un cas limite. Une seule

[39] Conclusion de Muriel Plana, *ibid.*, p. 193.
[40] Jean-Luc Lagarce, *Trois Récits* : « L'Apprentissage » (1993) « Le Bain » (1993) « Le Voyage à La Haye » (1994), Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2001.
[41] Jean-Luc Lagarce, *Théâtre complet III*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 1999, p. 293.
[42] *Ibid.*, p. 289.
[43] *Ibid.*, p. 294.
[44] Cette expression renvoie à l'article de Catherine Douzou dans Jean-Paul Dufiet et Elisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Polygraphies. Les frontières du littéraire*, Paris, Classiques Garnier, 2015, pp. 115-133. Dans leur Avant-propos, p. 9, Jean-Paul Dufiet et Elisabeth Nardout-Lafarge présentent cette notion critique peu usitée mais opératoire pour aborder les œuvres contemporaines, la polygraphie, selon deux caractérisations : « Selon la première caractérisation, les écrivains pratiquent plusieurs genres littéraires et/ou artistiques dans le même texte ; on parlera alors de polygraphie interne […]. Selon la deuxième caractérisation, que l'on dénommera polygraphie externe, l'auteur s'adonne à plusieurs genres littéraires séparément, que ce soit successivement ou de manière contemporaine […]. ».
[45] *Ibid.*, p. 116. Catherine Douzou étudie les circulations entre écriture narrative et écriture dramatique, un « entre-deux de la création qui se décline à travers une pratique d'écriture qui traite de sujets gémellaires, pratique consciente et attestée par le *Journal* de Lagarce ». Ainsi, *Juste la fin du monde* est « l'aboutissement conjoint de l'échec d'un roman et de l'écriture d'une pièce de théâtre. », p. 128.
[46] https://cnrtl.fr/definition/histoire

occurrence du verbe « raconter » et qui plus est dans l'emploi familier et collocatif de « on ne va pas se raconter d'histoire[47] » :

> La fête ne se prolonge jamais au-delà de minuit. Alors, laissés à eux-mêmes, abandonnés, car abandon, on ne va pas se raconter d'histoire, les vieux époux tombent dans les bras l'un de l'autre, et se promettent que, s'ils recommençaient la vie, ils se choisiraient encore, des choses comme cela qu'on dit et qu'on croit.
> Et ensuite, à peu près ainsi que cela se termine. (*RSV*, p. 44)

Le mot « histoire » y apparaît deux autres fois avec une intention parodique : « que l'enfant soit né mort, vivant ou jumeau, à double titre, même histoire, pas d'autre méthode. » (*RSV*, p. 12) ; « Le fiancé vient accompagné de son père et de sa mère ; à leur défaut, morts, toujours la même histoire, de son frère aîné, du chef de sa maison, son parrain, etc. » (*RSV*, p. 26).

En revanche, le lexique du contage est au cœur des trois autres œuvres de notre corpus : dans *J'étais dans ma maison*, huit occurrences du verbe raconter et le mot « histoire(s) » y apparaît quatorze fois ; dans *Juste la fin du monde*, nous trouvons quinze occurrences du verbe « raconter » et quatorze occurrences du mot « histoire(s) » ; enfin, *Le Pays lointain* , par sa polyphonie, démultiplie à trente-six les occurrences du verbe « raconter » et propose quarante-huit utilisations du mot « histoire(s) ». Le verbe « raconter » est employé dans les différents sens du mot[48] : « faire le récit de », « donner les détails de » ou « raconter des sornettes ». On retrouve ce dernier sens au cœur du dialogue, comme source de conflit entre les personnages ou art de la manipulation : « Antoine. – Tu sais. Ne commence pas, tu voudras me raconter des histoires, je vais me perdre, je te vois assez bien, tu vas me raconter des histoires. » (*PL*, p. 398). C'est la méthode employée par Louis que son cadet dénonce : « tu voulais m'attraper et tu as jeté ça, tu entames la conversation, tu sais bien faire, c'est une méthode, c'est juste une technique pour noyer et tuer les animaux, mais moi, je ne veux pas, je n'ai pas envie. » (*PL*, p. 401).

Par ailleurs, de nombreuses locutions qui comprennent le mot « histoire » par le passage du singulier au pluriel se réfèrent à d'autres sens ou jouent sur l'ambiguïté :

---

[47] Titre d'un recueil de micro-fictions, David Thomas, *On ne va pas se raconter d'histoires*, Paris, Stock, 2014.

[48] « A**.** − Faire (de vive voix ou par écrit) le récit de faits vrais ou faux. » « B. − *Littér.* ou *vieilli.* Faire (de vive voix ou par écrit) la description, l'exposé de quelque chose » « C. − Présenter comme vrais des faits douteux (avec ou sans malveillance). » https://cnrtl.fr/definition/raconter

« Je me tiendrai tranquille, maintenant, je promets, je ne ferai plus d'histoires, […] » (*PL*, p. 397). Il s'agit d'« obtenir le fin mot des histoires, l'exacte vérité. » (*PL*, p. 280). Membres de la famille imposée ou de la famille choisie cherchent à avoir l'explication du comportement de Louis, à savoir toute la vérité, à tout comprendre, y compris ce qui est secret. Ce mot apparaît quatre fois dans *J'étais dans ma maison…* et treize fois dans *Le Pays lointain* car quelle que soit la famille, règnent « [l]es mêmes règles, les mêmes liens secrets, les mêmes antagonismes secrets. Même choisie, elle ne saurait reposer sur le bonheur uniquement. Ce que je voulais dire. » (*PL*, p. 285). Ces secrets que l'on cache à La Plus Jeune comme celui qui entoure le départ du *jeune frère* ou la vie amoureuse de L'Aînée, « ces histoires » de famille ou d'enfants qu'on se transmet de génération en génération.

Aussi le récit est-il surtout à l'origine des pièces qui placent le retour du fils prodigue et son projet d'annoncer sa mort, où le personnage dans un geste épique signale son action : « Louis. – Je raconte. » (*PL*, p. 280). De même, si le racontage peut être associé au mensonge dans *J'étais dans ma maison…* : « L'Aînée. – Je prends l'autocar, je passe la journée en ville à me choisir des chaussures, ce que je raconte, […]. », il est plus souvent associé à la légende familiale, ces histoires que l'on se transmet de génération en génération, des histoires qui pourraient alimenter leurs veillées et combler l'ennui de leur attente – « L'Aînée. – Des histoires ? Des hommes dont on fait les histoires ? / La Seconde. – Oui, c'est ça. Des histoires. Des hommes dont on ferait des histoires. » (*JMM*, p. 244) –, qui soudent les cinq femmes figées pour l'éternité dans l'attente : « [t]enues l'une à l'autre, et racontant [leur] histoire ». (*JMM*, p. 269) De manière significative, dans l'allusion à l'art de raconter des histoires, c'est le passé simple, qui surgit dans le dialogue, comme marqueur du récit, associé à la littérature, dans sa tradition écrite et non à l'oral :

> L'Aînée. – Celui dont on souffrira toujours ? Qu'on croisa et qu'on ne revit pas, dont on cherche la trace parmi les autres,
> celui-là, à peine, qui bouleversa tout et ne s'en rendit même pas compte et que parfois encore, je me surprendrais à haïr pour m'avoir abandonnée ? *L'Indifférent ?*
> Mon secret ?
> La Seconde. – Un homme comme ça, oui. (*JMM*, p. 244)

Toute leur vie n'a été peuplée que d'histoires, lues ou entre-racontées[49] (*JMM*, p. 259), pour meubler l'attente du retour du frère et le récit de son histoire à lui :

> […] qu'il se réveille et revienne à nous et raconte encore toutes ces années, son histoire
> – dut livrer ses batailles, des guerres et des batailles, non ?
> et vainqueur, quoi d'autre ? non ? –
> qu'il se réveille et revienne à nous et que nous,
> chacune,
> nous lui racontions enfin la nôtre, toutes semblables et différentes. (*JMM*, p. 234)

En cela, on peut également dire que Lagarce retrouve les oralités conteuses qui nous viennent de la tradition : installation du cadre du contage, prise en charge de l'histoire par des « raconteurs de vive voix[50] ». Même si le théâtre ne recrée pas la disposition spéculaire[51] des veillées d'antan où, tandis que « dévidant et filant », l'on poursuivait les activités domestiques, et que le conteur, en miroir, dévidait, filait et tissait des histoires, le théâtre favorise par ses conditions de diffusion dans l'espace du spectacle l'écoute et la communion des esprits, conditions nécessaires à la mémoire collective pour s'entretisser. Ainsi, le théâtre permet d'approcher l'expérience « authentique » de la parole conteuse comme dans *Juste la fin du monde* où La Mère raconte les dimanches en famille, une histoire que Catherine, comme le dit Antoine, « connaît par cœur » et dont La Mère a oublié certains fondements « Quelquefois aussi, / le premier dimanche de mai, je ne sais plus pourquoi […] » (*JFM*, p. 227) :

> La Mère. – Je n'ai rien dit.]C'est mon tour.[Je racontais à Catherine,]je raconte à ce garçon, l'ami de Louis, je raconte à Catherine, elle ne sait rien de la vie, avant, tout ce temps lorsque Louis était là, lorsque son père vivait, avant. Tu ne lui racontes pas. Jamais il ne raconte.[
> Antoine. – Elle connaît ça par cœur.
> Catherine. – Laisse-la parler, tu ne veux laisser parler personne. Elle allait parler.
> La Mère. – Ça le gêne.
> On travaillait, leur père travaillait, je travaillais et le dimanche – je raconte, n'écoute pas – […]. (*PL*, p. 368)

[49] « La Seconde. – Longtemps, j'ai cru cela, qu'est-ce que j'en sais ? chose que j'ai lue, les livres que tu me lis ou me racontes, longtemps j'ai cru cela, […], j'imaginais que la mort de celui-là, la mort du jeune frère, longtemps j'ai cru, et voulu croire que sa mort m'emporterait avec lui. »

[50] Expression de Maupassant (« Les Soirées de Médan », Chronique Le Gaulois, 17 avril 1880) citée par Jean-Marie Privat, « Il devait conter une histoire », *Cahiers de littérature orale*, n° 72, 2012, http://journals.openedition.org/clo/1736 : « On en vint à parcourir tous les conteurs célèbres et à vanter les raconteurs de vive voix, dont le plus merveilleux, à notre connaissance, est le grand Russe Tourgueneff, ce maître presque français ; Paul Alexis prétendait qu'un conte écrit est très difficile à faire (…). »

[51] Sur la spécularité théâtrale, dans le cadre de l'analyse de la conversation, Catherine Kerbrat-Orecchioni note dans « Dialogue théâtral *vs* conversations ordinaires », *op. cit.*, p. 11, : « Tous ces personnages dissimulés sur scène ne sont en quelque sorte que l'image spéculaire de ces voyeurs-écouteurs que sont les spectateurs. »

On voit par les passages ajoutés signalés par]…[comment *Le Pays lointain* met en abyme cette spécularité qui est installée dès le début de l'œuvre par les auditeurs de Louis, miroirs des « voyeurs-écouteurs que sont les spectateurs[52] » :

> Louis. – Je raconte.
> L'Amant, mort déjà. – Je ne bouge pas. Je n'interviens pas. Je n'en ai pas les moyens.
> Je me pose par là, je m'assieds.
> Longue Date. – On écoute.
> Va. (*PL*, p. 280)

Même *Les Règles du savoir-vivre…* placent La Dame dans une situation de contage : de la naissance à la mort, elle raconte son expérience de la vie humaine en utilisant le pronom « je » qui apparaît très tôt dans le texte lagarcien[53] alors qu'il était absent chez La Baronne Staffe pour commenter et établir un contact et le pronom « nous » (seize occurrences[54]) ; expérience qu'elle transmet à des auditeurs qu'elle associe dans sa relation par l'utilisation du pronom personnel « vous » (dix-sept fois) mais surtout par le pronom impersonnel ou « omnipersonnel[55] » « on » (cent trente-huit occurrences) dont « l'élasticité référentielle[56] » permet des implications variées. La conteuse passe d'une adresse directe à une adresse indirecte par énallage : « Si vous voulez mais on veut bien » (*RSV*, p. 16) ou l'inverse : « Si on a bien voulu suivre » (*RSV*, p. 27).

Le pronom indéfini « on » est à l'oral en concurrence avec le « nous », il peut traduire une distanciation du locuteur face à son propos, il confronte les acteurs de la communication à la norme langagière et permet au locuteur de se réfugier derrière le « on » de la doxa[57]. Par les formules qu'elle répète tout au long de son discours, – ainsi

[52] *Ibid.*
[53] Vingt-quatre occurrences, dont la répétition anaphorique à neuf reprises de « je ne sais pas, n'importe qui/quoi/où », répétition absente du texte staffien.
[54] Certaines sont déjà présentes dans l'hypotexte, d'autres ajoutées le ponctuent ironiquement : « Nous l'avions sous-entendu plus haut, nous l'affirmons ici. » (*RSV*, p. 22).
[55] Nous empruntons cette dénomination à M. Wilmet, *Grammaire critique du français* (1997), cité par Sylvie Freyermuth, *Jean Rouaud et le périple initiatique*, *op. cit.*, pp. 252-253.
[56] Nous empruntons cette formule à Catherine Kerbrat-Orecchioni, « Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral », p. 51.
[57] Comme nous l'avons vu précédemment, l'opposition « on/nous » est intéressante lorsque l'on interroge l'inclusion ou l'exclusion des personnages au sein du groupe déterminé par des liens familiaux : « Parfois, eux et moi, et eux tous les deux, les parents, ils en parlaient et devant moi, encore, comme on ose évoquer un secret dont on devait me rendre également responsable. // Nous pensions, et beaucoup de gens, je pense cela aujourd'hui, beaucoup de gens, des hommes et des femmes, ceux-là avec qui tu dois vivre depuis que tu nous as quittés, beaucoup de gens doivent assurément le penser aussi, nous pensions que tu n'avais pas tort. » (*PL*, p. 415).

que cela commence, continue, finit – elle pratique l'art du conteur qui joue de la répétition pour inscrire son récit dans la mémoire de ses auditeurs et favoriser la transmission à venir. On se souvient que Lagarce dans son préambule à la pièce avait imaginé une autre situation – « La dame lit ce livre » – qui au fond rapproche les histoires lues et les histoires entendues dans le cadre du texte théâtral.

Comme dans les autres pièces, le moment du récit demeure un moment partagé ; la représentation théâtrale reproduit ce moment et devient une cérémonie rituelle où chacun accomplit un rite : « paroles proférées, gestes accomplis, objets manipulés[58] ». C'est ce rite qui est également mis en scène dans *Le Pays lointain* où chaque « participant » est présenté à tour de rôle, où les rares gestes et objets ont une valeur symbolique : appareil-photo, bouquet de fleurs, parapluie nécessaire à la recréation du souvenir heureux[59] (*PL*, p. 321), carnet de notes qui rappelle le goût de Lagarce pour les cahiers à l'origine de son *Journal* : « Un Garçon, tous les garçons. – Je ne sais plus avec exactitude, on note mal, tu notes mal, tu as écrit ça, "un gigolo efficace" » (*PL*, p. 315). A chaque étape du rite, chacun s'interroge sur son accomplissement et sur le rôle qu'il occupe : « Louis. – Je raconte. » (*PL*, p. 280) ; « L'Amant, mort déjà. – Je ne sais plus où on en était. Le prologue, la fin du prologue. On n'a pas fini ? » (*PL*, p. 295) ; « Le Guerrier, tous les guerriers. – Je continue, j'énumère. Si tu m'interromps tout le temps, on n'avancera pas. » (*PL*, p. 317) ; « L'Amant, mort déjà. – Récit de la tempête, je la ferai du mieux que je peux, c'est comme une musique, une sorte de musique. / Le Guerrier, tous les guerriers. – Je jouerai le vent avec ma bouche. » (*PL*, p. 318). Chaque étape est marquée – « Je raconte, je continue » (*PL*, p. 320) –, chaque participant ajoute en enchaînant avec un « et » à l'ouverture de la réplique qui souligne l'union, symbolise la chaîne qui les relie, vivants et morts – « Et la foule » ; « Et la famille » ; « Et » – et la fin du récit est annoncée – « Une chose dont je me souviens et que je raconte encore (après, j'en aurai fini) […] » (*PL*, p. 419).

[58] Claude Lévi-Strauss, *L'Homme nu*, *op. cit.*, p. 600.

[59] « Un Garçon, tous les garçons. – […] (J'aurai besoin d'un parapluie comme unique accessoire, la pluie nous la devinerons.) […]
Le Guerrier, tous les guerriers. – Je pourrais faire celui qui passe en voiture, et qui à travers les essuie-glaces, vous voit, ces deux hommes étrangers déjà l'un à l'autre sous un parapluie, et vous trouve beaux, non, pas beaux, émouvants, vous trouve émouvants, le souvenir que j'en garde. »

Il me semble que Lagarce est un conteur au sens que lui donne Walter Benjamin, « c'est l'homme qui pourrait laisser la mèche de sa vie se consumer entièrement à la douce flamme de ses récits[60]. » Dans son théâtre, il raconte des histoires empruntées à la vie comme elle va, à sa vie, empreintes de son expérience et d'une sagesse acquise au fil de ses lectures, qui peut se condenser dans ces règles de vie ou dans ces récits qui, dans *Le Pays lointain*, dévoilent un pan de son histoire. À ce titre, le conteur fait figure d'« homme posé », « raisonnable » (*PL*, p. 303), moins à ses yeux qu'à ceux de son entourage, parce qu'il propose de poursuivre une histoire familiale, sous l'auspice du récit, assurant la continuité de son histoire personnelle en aventure collective, conférant à cette dernière une dimension épique. On peut y lire le destin tragique d'une génération frappée par le sida, car tout comme dans le conte, qui raconte des faits extraordinaires ou merveilleux avec la plus grande précision, mais où « le contexte psychologique de l'action n'est pas imposé au lecteur » et où « [c]elui-ci est laissé libre de s'expliquer la chose comme il l'entend », le récit lagarcien acquiert […] « une amplitude que n'a pas l'information[61] ». Ainsi, chez Lagarce, d'une certaine façon, tout est dit avec moultes précisions mais rien n'est imposé ni expliqué.

Le racontage est présenté comme un rite de passage, « un passage de voix[62] », c'est-à-dire l'invention de formes de vie, à travers les expériences vécues par les personnages, et de formes de langage, à savoir les histoires qui s'échangent dans la plus grande intensité d'un récit de récit[63], dont la représentation théâtrale serait l'utopie en acte de cette « activité vivante » pour reprendre un terme de Walter Benjamin. Exploitant la résonance du moment présent lors de la représentation, jouant avec cette dernière, le rhapsode ne sert pas une morale définitive, mais il place son conteur dans une situation de surplomb par rapport à sa vie passée, il thématise le moment où il entreprend de raconter, ou bien il devient écouteur et ses amis relatent d'autres

[60] Walter Benjamin, « Le conteur », *Œuvres III*, Paris, Gallimard, collection « Folio », 2000, pp. 114-151, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch.
[61] *Ibid.*, p. 123.
[62] Cette définition du racontage est inspirée par l'article de Serge Martin, « Les fables de la voix en littérature enfantine : actualités du "Raconteur" (*Der Erzähler*, 1936) de Walter Benjamin », *Strenæ*, n° 5, 2013, http://journals.openedition.org/strenae/961, p. 8.
[63] Après que Walter Benjamin s'est demandé « si le rôle du conteur n'est pas précisément d'élaborer de manière solide, utile et unique la matière première des expériences, que ce soient les siennes ou celles d'autrui », il s'interroge sur le rôle du proverbe qui portent en eux d'autres récits d'expérience : « de cette élaboration, c'est peut-être le proverbe – considéré comme une sorte d'idéogramme d'un récit – qui donne la meilleure idée. Les proverbes, pourrait-on dire, sont les ruines qui marquent l'emplacement d'anciens récits, et dans lesquelles une morale s'enroule autour d'une posture comme du lierre autour d'un pan de mur. », « Le conteur », *op. cit.*, p. 150.

situations de sa vie, ou racontent des faits qui leur ont été rapportés. C'est à l'approche de la mort que le mourant touche à la réalité de son existence, c'est cette idée qui confère au regard du mourant son autorité insigne. Walter Benjamin évoque ainsi l'origine du récit après avoir noté une évolution de l'attitude devant la mort :

> Si l'on suit le cours des siècles derniers on se rend compte à quel point l'idée de la mort perd dans la conscience collective en omniprésence et en force plastique. Ce processus se trouve accéléré dans ses dernières étapes. Au cours du XIX[ème] siècle, la société bourgeoise avec ses institutions hygiéniques et sociales, qu'elles soient privées ou publiques, a réalisé un but accessoire, inconsciemment peut-être son but principal : donner aux gens la possibilité de dérober les mourants à tous les regards. L'acte de mourir, autrefois l'acte le plus public de la vie individuelle, et un acte fort exemplaire (qu'on se souvienne des tableaux du Moyen Âge, où le lit de mort est devenu un trône vers lequel le peuple à travers des portes grand ouvertes de la maison se presse) – l'acte de mourir, au cours des Temps modernes, est soustrait de plus en plus à l'attention des vivants[64].

Or, pour le philosophe, « la mort est la sanction de tout ce que le narrateur peut raconter. C'est cette autorité, qui est à l'origine du récit. En d'autres termes, c'est à l'histoire naturelle que renvoient toutes ses histoires[65]. » Ainsi, Lagarce redonne à la mort la place qu'elle avait perdue dans la société du XX[ème] siècle[66]. Enfin, comme le dit la dernière phrase de l'essai de Walter Benjamin, « [l]e conteur est la figure sous laquelle le juste se rencontre lui-même[67] », Louis fournit à Lagarce l'occasion de « se rencontrer » et d'affronter la mort : son théâtre-conte est ainsi radicalement du côté de la vie, qui certes est vie par rapport à la mort asseyant l'autorité du conteur, alors que le roman, pour reprendre l'opposition de Walter Benjamin, est davantage exploration de ce qui, dans la vie, est travaillé ou menacé par la mort.

Tous les textes de notre corpus présentent des conteurs, des raconteurs, qui, telle Schéhérazade, offrent à l'écouteur le récit de leur vie, l'histoire de la vie, repoussant la mort : La Dame commence par une hypothèse « Si l'enfant naît mort » qui en appelle une deuxième « Si l'enfant naît vivant » qui fait espérer l'évocation d'une vie ; L'Aînée commence par un embrayeur du récit, expose la situation initiale et installe l'attente du lecteur-spectateur en miroir à celle des femmes qui l'écoutent et à sa

---

[64] *Ibid.*
[65] *Ibid.*
[66] Sur ce changement d'attitude devant la mort, on pense aussi aux analyses de Philippe Ariès, *L'homme devant la mort*, 2, La mort ensauvagée, Paris, Le Seuil, 1977, p. 279 : « À la fin du XIX[ème] siècle la mort est devenue *inconvenante*, comme les actes biologiques de l'homme, les sécrétions de son corps. Il est *indécent* de la rendre publique […]. Une nouvelle image de la mort est en train de se former : la mort laide et cachée, et cachée parce que laide et sale. »
[67] *Ibid.*, p. 151.

situation sur le seuil de la maison : « J'étais dans ma maison […]. » ; Louis dans l'attente « d'en avoir fini, […], et sans espoir jamais de survivre » (*JFM*, p. 207) installe le récit de son retour au pays natal, « [h]istoire d'un jeune homme qui décide de revenir sur ses traces, revoir sa famille, son monde, à l'heure de mourir. » (*PL*, p. 277). Ils se partagent la parole – « Le Père, mort déjà. – Le dimanche. / La Mère. – Ce que je raconte. / Le Père, mort déjà. – Le dimanche, nous allions nous promener. » (*PL*, p. 371) –, ou bien se disputent la parole, comme dans la vie réelle, pour évoquer cette histoire familiale :

> Catherine. – Ce que je dis, il porte avant tout,
> Louis,
> il porte avant tout,
> c'est plutôt là l'origine
> – je raconte –
> il porte avant tout le prénom de votre père et fatalement, par déduction…
> Antoine. – *Les rois de France*.
> Catherine. – Écoute, Antoine,
> écoute-moi, je ne dis rien, cela m'est égal,
> tu racontes à ma place ! (*PL*, p. 352)

Les personnages lagarciens racontent des rites ou des histoires de famille et, donc, raconter, selon l'étymologie[68], c'est conter à nouveau :

> Cette légende, celle-là qu'on raconte aux enfants : *à l'heure de sa Mort, revoir toute sa vie*.
> Et légende encore, celle-là pour les agonisants à peine terrifiés qu'on souhaiterait voir s'apaiser :
> à l'heure de sa Mort, […] finir les conversations inachevées, conversations en suspens qui toujours nous préoccupèrent, et obtenir
> « Qu'est-ce que cela fait, maintenant, on peut te dire » et obtenir le fin mot des histoires, l'exacte vérité. (*PL*, p. 280)

Le Pays lointain qui multiplie les personnages conteurs montre comment les histoires – histoires vraies/vécues par Louis – sont perpétuées et transmises de bouche à oreille par chacun d'eux et s'inscrivent dans la mémoire collective :

> Un Garçon, tous les garçons. – Je raconte.
> Tu te méfies, il te propose d'aller chez lui, tu te méfies, c'est de là que vient l'idée de l'argent, de l'argent tu n'en as pas et s'il s'en aperçoit, on se fait égorger pour moins, *des histoires que tu as lues, tu as entendu ça, souvent, on égorge assez facilement, vaudrait mieux avoir des billets de banque, on s'en tirerait à meilleur compte.* Tu le suis. Il veut s'arrêter au bois, tu te méfies plus encore, tu n'as aucune intention, envie, tu n'as aucune envie de te faire égorger dans le bois,

[68] « Dér., à l'aide du préf. *re*-*, de l'a. fr. *aconter* "décrire, raconter" (*Roland*, éd. J. Bédier, 534; 1038), dér. de *conter**, préf. *a*-[1]*. *Cf.* l'a. fr. *reconter* "conter" (1119 Ph. de Thaon, *Comput*, 2001 ds T.-L.), dér. de *conter**. » https://cnrtl.fr/etymologie/raconter

> c'est plus sordide encore et moins prouvable. *Dans son appartement, la police te retrouvera, elle retrouvera ton corps*. Dans le bois, il y a moins de chances, dans le bois, c'est monnaie courante, *d'autres choses que tu as lues, tu crois tout ce qu'on te dit, des histoires que tu as entendues, monnaie courante, au matin, des types égorgés dans le bois, c'est pléthore,* égorgés pour qu'on leur prenne leur argent ou égorgés parce qu'ils n'en avaient pas.
> Il veut s'arrêter, tu te méfies, mais tu le suis, tu marches avec lui, il voit un autre garçon, celui-là est plus beau que toi, tu penses ça, tu penses toujours ça, le moindre garçon te paraît toujours d'une manière ou d'une autre, le moindre garçon te paraît toujours plus beau que toi, ce n'est pas compliqué. Il le suit, il propose que vous le suiviez, vous le suivez, tu te méfies, car *tu imagines qu'ils peuvent être complices et qu'ils font mine de ne pas se connaître mais que plus tard, plus avancés dans le bois, ils pourront t'égorger tous les deux ensemble, des histoires que tu as lues là aussi*, l'un tient la victime, *c'est écrit* et l'autre égorge avec plus de commodité. Il s'approche de l'autre, il te dit qu'il va l'aborder seul car l'autre, vous voyant venir tous deux près de lui, pourrait avoir peur et se méfier. Il s'approche de lui.
> Ils se parlent, à quelques mètres de toi, et peu à peu ils s'embrassent, ils commencent à s'embrasser et ils se couchent par terre, sans se soucier de toi. Tu regardes. Tu en éprouves une certaine tristesse. Tu t'ennuies. Tu les laisses, tu rentres à pied, tu mets des heures à rentrer car aucune voiture ne te prend en charge, dans le bois, *la plupart des gens ont peur d'être égorgés*. Le lendemain, cela ne te fait même pas rire. Tu en gardes le sentiment désagréable d'avoir été trahi. (*PL*, p. 315)

Les passages que nous avons soulignés en italique montrent les influences diverses dans la construction des histoires : lectures, vox populi, imaginaire individuel et collectif. Au récit d'une histoire vécue se superposent la reconstruction imaginaire des pensées de Louis et l'évocation hypothétique d'un fait divers sordide au futur catégorique « la police te retrouvera, elle retrouvera ton corps ». Ainsi, dans cet art du contage, se tressent fiction et réalité car « tout contage n'est pas nécessairement fictionnel ; il peut aussi concerner des histoires personnelles, bien que typiquement cette activité soit associée aux cultures orales, avec le "chantre" [69]» , se dialogisent culture populaire et culture littéraire. Ou bien les personnages lagarciens s'interrogent sur la possibilité de raconter une histoire et anticipent les réactions de leur auditeur, en l'occurrence Louis, :

> Un Garçon, tous les garçons. – Je raconte l'histoire du garçon dont l'enfant meurt ?
> Le Guerrier, tous les guerriers. – Maintenant ?
> Un Garçon, tous les garçons. – *J'aurais fait ça*.
> L'histoire du garçon dont l'enfant meurt et *il en aurait été si ému, si bouleversé, si ému et si bouleversé, qu'il en aurait mesuré la gravité, et cela encore, toujours*

[69] Jack Goody, *Mythe, rite & oralité*, coord. et prés. par Jean-Marie Privat, trad. de l'anglais par Claire Maniez, Nancy, PUN-Éditions universitaires de Lorraine, collection EthnocritiqueS, 2014, p. 125. Il propose dans son chapitre 8 une réflexion sur l'art du contage. Il distingue récit fictionnel et « récit véridique » lié « à la vie personnelle d'un individu », *op. cit.*, p. 129.

> *le même jeu, à l'aune de son propre malheur, de son propre désarroi* car désarroi et pas plus, et *il aurait renoncé* à partir, *renoncé à dire à tout le monde qu'il mourrait,* ce qui fut toujours, qu'on y réfléchisse, *ce qui fut toujours manière de mourir vraiment.* On dit cela et ensuite on ne saurait plus renoncer, on ne pourra revenir en arrière.
> *J'aurais raconté mon drame d'homme* dont l'enfant meurt qu'il en *aurait été aussitôt responsable, il m'aurait pris* dans ses bras et *m'aurait caressé,* et nous nous *serions endormis* une fois encore en nous persuadant que nous avions besoin l'un de l'autre. (*PL*, p. 373)

En fait, cette histoire qui est racontée au conditionnel passé exprime les enjeux du conteur que l'on peut voir dans les passages que nous avons mis en italique dans l'extrait : susciter chez Louis une émotion et par identification, « à l'aune de son propre malheur », provoquer une prise de conscience, renoncer à son annonce, car pour Un Garçon, tous les garçons, dire sa mort, c'est « mourir vraiment ». Au final, ce récit aurait permis un (dernier) rapprochement entre les deux hommes et montre les regrets du personnage.

Enfin, dans ces œuvres, et tout particulièrement la dernière, on peut lire une mythologie lagarcienne, dans cette somme de récits compilée par différents observateurs et consolidée par Louis : le « mythe contemporain »[70] du fils prodigue qui revient entouré d'hommes propose la justification du nom Louis, « qui s'y connaît en hommes », comme dans la tradition des contes étiologiques. Dans *Le Pays lointain*, l'homosexualité du fils est, d'une manière indirecte, enfin révélée et implique dans son histoire les relations familiales, amicales et amoureuses variées, sans poser l'homosexualité comme une différence ou comme une revendication. Dans le récit de leur vie, dans l'expression de leurs conflits, les personnages nous touchent par leur humanité, à laquelle Lagarce nous permet d'accéder, sans que jamais le mot « maladie » ou « sida » ne soit prononcé[71]. Denis Guénoun, chercheur et homme de théâtre, dans un article intitulé « Homosexualité transcendantale », montre que *Le Pays lointain* propose de l'homosexualité masculine un mode de présence et de mise

[70] *Ibid.*, p. 7. Jack Goody propose une distinction entre mythe, rite et oralité, et rappelle que « le "mythe contemporain" doit être mis en relation avec la société dont il émane. » Il distingue trois sens au mot mythe : « récitation particulière d'un long récit des origines » (*ibid.*, p. 2), mythologie « qui comprend des idées sur l'homme et le surnaturel émanant d'une pluralité de sources » (*ibid.*, p. 3), « histoire spécifique, dans une de ses versions ou dans toutes » (*ibid.*, p.4).

[71] Le sida n'est pas un sujet ; le mot « malade » est associé à L'Ami qui devient fou et qui revient auprès de ses parents comme un enfant malade, « une sorte d'enfant malade », « un enfant malade de lui-même ». (*PL*, p. 333)

au jour très singulier, permettant de « penser la possibilité de l'expérience amoureuse comme telle, sa constitution originaire, sa condition »[72] :

> Est dit transcendantal, depuis Kant au moins, ce qui doit être pensé non comme détermination empirique, trait d'une expérience particulière, mais comme condition de l'expérience possible, ou condition de possibilité – « a priori » – de toute expérience. Nous pourrons reconnaître l'homosexualité comme transcendantale dans *Le Pays lointain* s'il s'avère que la pièce ne la présente pas, ou pas essentiellement, en vue d'assumer le concret d'une forme de vie, de dresser la cartographie d'un territoire (« homo-sexuel »), et donc pas au bénéfice d'une description factuelle de ce qui a lieu (ou ne la présente ainsi que secondairement, de façon déduite), mais pour penser là possibilité de l'expérience amoureuse comme telle, sa constitution originaire, sa condition[73].

L'utilisation de la notion kantienne de « transcendantal » entendue comme « condition de possibilité de l'expérience » s'avère opératoire car l'homosexualité habite tout le texte, et déborde sur tous les domaines qui lui sont en général opposés et dont elle se distingue : l'hétérosexualité. Les « champs de vie » des femmes qui étaient explorés seuls dans *J'étais dans ma maison*…, de la famille, de l'amitié, sont marqués par cette homosexualité primordiale, qui s'inscrit naturellement dans l'intimité de tous les personnages car la pièce présente « l'amour entre hommes comme autre chose qu'une affaire d'hommes, concernant les hommes seuls[74] ». L'analyse s'achève sur la singularité et l'universalité du *Pays lointain* :

> C'est parce que l'homosexualité s'expose et se présente ici sans concéder le moindre repli au territoire identitaire des amours masculins comme question posée adressée à la condition des vivants et à l'existence de tous, qu'elle est susceptible, depuis le regard le plus lointain, d'interroger le devenir primordial de l'humain[75].

Ainsi, « [l]'art de raconter des histoires est toujours l'art de reprendre celles qu'on a entendues[76][…] », et celui-ci se perd, dès lors que les histoires ne sont plus conservées en mémoire. Dans cette préservation des histoires de famille, l'écrit est toujours présent, à travers les notes qui guident le conteur, comme le rappelle Un Garçon, tous les garçons, et les habitudes de l'écrivain metteur en scène. De même, la référence à l'écrit et à l'espace graphique apparaît au détour d'une remarque de Longue Date qui assimile métaphoriquement la pièce de théâtre à un long voyage, celui du

[72] Denis Guénoun, « Homosexualité transcendantale », dans *Regards lointains*, *op.cit.*, p. 13. L'homme de théâtre fait remarquer qu'on ne trouve pas dans la pièce d'homosexuels au sens strict.
[73] *Ibid.*
[74] *Ibid.*, p. 23.
[75] *Ibid.*, p. 35.
[76] Walter Benjamin, « Le conteur », *op. cit.*, p. 126.

retour au *Pays Lointain* : « nous en [abandonnés] croiserons des multitudes, tu dois t'y attendre, tu t'y attends, en croiserons des multitudes le long de ce voyage, les pages qui suivent, […]. » Lagarce brouille les frontières entre ce qui est dit et ce qui est écrit : Hélène précise sa pensée en ces termes : « ce que j'ai voulu dire plus haut » (*PL*, p. 292) à la place de dire avant/auparavant/précédemment. De même, Le Guerrier, tous les guerriers parle des lignes : « Et là, à mon tour, quelques secondes, quelques instants, une dizaine de lignes, je pouvais venir et raconter l'histoire, à l'infini, toujours, l'histoire sans fin d'un autre homme, moi […]. »

Pour Lagarce, il s'agit de créer une nouvelle légende, à travers la figure de Louis, pour apaiser les agonisants : « *à l'heure de sa Mort, obtenir le fin mot des histoires*. » Il s'agit de construire sa propre légende, de son vivant et de vive voix, pour la postérité. C'est probablement l'une des raisons qui explique le revirement de la réception lagarcienne, cette dernière œuvre de Lagarce, si personnelle, si intime, éclaire toutes les autres de l'expérience du rhapsode et atteint au cœur même du particulier une forme d'universalité qui émeut profondément l'écouteur, lecteur ou spectateur.

3. Poétisation de la forme théâtrale

L'hybridité[77] à l'œuvre dans l'écriture lagarcienne peut également se lire dans la dimension poétique et épique de son théâtre. Comme on l'a souligné, du point de vue typographique, l'enchaînement des répliques à l'intérieur de fragments, de séquences ou scènes, rapproche le texte du poème épique : « les blancs tendent à transformer les phrases en versets[78] » ; dimension épique que les analyses d'Hélène Kuntz tendent à confirmer : la « prescience de sa mort » dans le monologue et l'épilogue donne au personnage de Louis « un surplomb épique », « une posture plus épique que dramatique[79] ». Cette « épicisation » à l'œuvre dans le théâtre dans la dramaturgie du XX^{ème} siècle, depuis Brecht et sa conception du théâtre épique, se fonde sur la narration, la discontinuité et la distanciation qui permet au spectateur de réfléchir sur le point de vue sur le monde qui lui est proposé par l'auteur. Lagarce s'inscrit de plein

[77] Marie-Hélène Boblet montre comment l'œuvre « s'élabore et s'aiguise de franchir les limites génériques non seulement d'un texte à l'autre, mais aussi à l'intérieur d'un même texte. », « L'hybridité générique du théâtre de Lagarce. *Le Pays lointain* (1995) », *Poétique*, 4/2008 (n° 156), p. 421, https://www.cairn.info/revue-poetique-2008-4-page-421.htm
[78] Jacques Dürenmatt, *Bien coupé mal cousu*, *op. cit.*, p. 53.
[79] Hélène Kuntz, « Aux limites du dramatique », *op. cit.*, pp. 17-18.

droit dans ces « hybridations intempestives[80] » qui constituent l'évolution du genre dramatique. Ses dernières pièces, par l'éclatement de la trame fictionnelle, par leur dimension chorale où le « désir de narration supplante le drame[81] » et par la mise en scène de la parole constituent la singularité de son théâtre[82]. Focalisant l'analyse sur chacune d'entre elles, nous voudrions mettre l'accent sur quelques ancrages de son écriture poétique.

3.1. Du prologue et de l'épilogue de *Juste la fin du monde*

> « Peu à peu se dessine dans la pensée du lecteur, l'idée étrangement poétique d'une ethnographie des âmes en peine […], présence et puissance des disparus[83]. » Paul Valéry, Préface à Sir James Frazer, *La crainte des morts dans la religion primitive*.

Juste la fin du monde présente un enchâssement de la fable familiale comme dans un monodrame, genre qui au début du XX^{ème} siècle « s'efforce de tout réduire à la vision unique d'un personnage, même à l'intérieur d'une pièce à nombreux personnages[84] ». Si la présence d'un Prologue et d'un Épilogue, – expressément mentionnés dans la structure de *Juste la fin du monde* ou dans *Le Pays lointain* de manière allusive et métalinguistique –, renvoie à une dramaturgie antique, il nous semble que leur caractère monologique et narratif soit non seulement justifié par le drame-de-la-vie qui se joue pour Louis et par la poétisation de ces deux œuvres :

> Jean-Luc Lagarce, […], infiltre la mort dans la vie en enchâssant le récit dans le discours, en court-circuitant les dialogues, en narrant au passé ce qui vient d'être dit au présent, en dépersonnalisant en un « il » le « Je » qui vient de s'exprimer. Ce n'est pas par la guerre mais par l'amour que la mort s'est insinuée, ce qui exige une nouvelle appréhension des forces de mort advenues par la pulsion de vie, une négociation inédite entre Éros et Thanatos: un dire qui fasse entendre le combat tragique que le sujet livre dans son intimité, et la perversité du désir[85].

---

[80] Expression qui renvoie à un numéro spécial de la revue *@analyses*, revue de critique et théorie littéraire de l'Université d'Ottawa, sous la direction d'Audrey Camus et Catherine Douzou (dir.), « Théâtre/Roman, hybridations intempestives et influence réciproque (XIX^{ème}-XXI^{ème} siècles) », 2019.
[81] Françoise Heulot-Petit, « La reconnaissance dramatique dans *Le Pays Lointain* : de l'impossibilité de modifier son histoire ? », dans *Jean-Luc Lagarce, Problématiques d'une œuvre*, *op. cit.*, p. 95.
[82] Geneviève Jolly étudie l'épicisation de la forme théâtrale dans *Juste la fin du monde*, *Jean-Luc Lagarce*, *op. cit.*, pp. 131-146.
[83] Paul Valéry, Préface à Sir James Frazer, *La crainte des morts dans la religion primitive*, Paris, Nourry, 1934, p. 9.
[84] Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p. 215.
[85] Marie-Hélène Boblet, « Actualité d'un solitaire intempestif : Jean-Luc Lagarce », *Esprit*, vol. janvier, n° 1, 2009, p. 29.

L'ouverture fait entendre d'emblée une première forme d'oralité, une voix d'outre-tombe, qui place le théâtre dans cette proximité des vivants et des morts, dont Lagarce parle dans son *Journal* et qui traverse son œuvre pour s'installer dans ses dernières pièces. Comme on l'a vu, le brouillage des temporalités, les nombreuses expansions et inflations du contenu informationnel du message, éloignent le Prologue d'une dimension réaliste. Difficile de ne pas entendre une autre voix, celle du dramaturge qui met en scène sa propre mort et qui emplit le texte d'une émotion qu'il tient à distance, de même que son personnage Louis. Cette volonté d'annoncer sa mort prochaine paraît d'emblée vouée à l'échec lorsque se déroule la Première partie. Sa linéarité apparente est au fond déjà bousculée par une succession de rites : présentation, retrouvailles, nominations, dimanches en famille, altercations entre frères et sœur. Le silence et le non-dit sont perçus comme une stratégie de Louis et la parole vive n'est que remémoration ou désir de reconnaissance, ou est pleine d'une rancœur qui couve depuis le départ de l'aîné. L'Intermède invite à une autre lecture de cette linéarité en conférant une dimension onirique par la perte des repères spatio-temporels, une vision fantasmatique de l'espace de la maison familiale, entre scène et hors-scène, dans une perception oxymorique du temps. Cet épisode, comme une accalmie avant la tempête, propose « quelques éclaircies[86] » dans la brouille familiale et laisse espérer le dévoilement du secret de Louis. Il n'en est rien et la deuxième partie propose un déplacement poétique et lyrique autour de la figure du malaimé dans la pièce par le personnage d'Antoine. L'Épilogue, loin de clore l'histoire, en renouant avec le Prologue, confirme la poétisation du texte théâtral dans le traitement des espaces et du temps, du chronotope dramaturgique, dans ce monologue qu'on peut rapprocher d'un monologue intérieur.

Parallèlement, à travers cette évocation de Louis surplombant la vallée, une image picturale est offerte au spectateur, possible, celle du *Voyageur contemplant une mer de nuage*.[87] Ainsi, le chronotope installé par le Prologue, agit comme un centre organisateur et revient dans l'Épilogue avec une force plus grande, car il s'est chargé

[86] Référence à un des titres dans la genèse de la pièce que l'on peut retrouver dans son *Journal* ou dans l'édition poche : « *Le projet de cette pièce a d'abord eu pour titre* Les Adieux. *Lagarce choisit en mai 1988 de rebaptiser ainsi son roman initialement intitulé* Mes deux dernières années, *les deux textes « portant sur le même sujet ». Une fois ce roman achevé, il commence à travailler sur sa version théâtrale, qu'il appellera dans un premier temps* Quelques éclaircies. *Ce n'est qu'au printemps 1990 à Berlin, où il s'attelle véritablement à l'écriture de la pièce, que Lagarce lui donne son titre définitif.* »
[87] Nous pensons au tableau de Caspar David Friedrich (1818).

de toute la force émotionnelle des conflits, des colères et des silences de la pièce. « Le chronotope a une valeur à triple titre, à la fois parce qu'il concentre une charge "émotionnelle", parce qu'il détermine "l'unité" du texte, et parce qu'il signe sa relation "avec la réalité"[88] ». Louis confirme son départ et son statut de personnage déjà mort. Néanmoins, c'est un souvenir qu'il développe pour achever son destin, un souvenir ancré dans un lieu, Le Sud de la France ; un temps, l'été, celui des vacances ; une époque, « pendant ces années où je suis absent », les trois compléments circonstanciels sont mis en relief par la répétition de la tournure emphatique « c'est… » et contribuent à un effet de réalisme, renforcé par la reconstruction logique de la scène revécue et présentée sous forme d'hypotypose au présent de narration :

> […] Parce que je me suis perdu, la nuit, dans la montagne, je décide de marcher le long de la voie ferrée. Elle m'évitera les méandres de la route, le chemin sera plus court et je sais qu'elle passe près de la maison où je vis.
> La nuit, aucun train n'y circule, je ne risque rien et c'est ainsi que je me retrouverai. À un moment, je suis à l'entrée d'un viaduc immense, il domine la vallée que je devine sous la lune, et je marche seul dans la nuit, à égale distance du ciel et de la terre. (*JFM*, p. 280 ; *PL*, p. 419)

Le futur dans ce récit d'un événement passé nous fait revivre la scène et ce monologue s'apparente à un monologue intérieur car aucune adresse n'est précisée. Le personnage se parle à lui-même et ses propos peuvent être compris au sens propre et au sens figuré. La ligne droite de la voie ferrée s'oppose aux « méandres de la route ».

De même, les images suscitent le questionnement et demandent une analyse. Le viaduc peut être lu comme le chronotope d'une marge initiatique qui conduit vers le pays des morts : cheminement nocturne, marche silencieuse et paradoxalement sereine ; dramaturgie cosmique avec un paysage grandiose, la montagne, la vallée, la lune et la nuit. Ainsi, « dans le chronotope, les événements […] prennent corps, se revêtent de chair, s'emplissent de sang[89]. » Derrière ce souvenir se joue un drame personnel : perte des repères et vacillements ontologiques, épreuves symboliques et physiques, point d'équilibre suggéré par sa position « à égale distance du ciel et de la terre ». L'entrée du viaduc signifie le passage vers l'au-delà et la confrontation à des altérités culturelles. Après une mort « effective », passage nécessaire qui lui permet

[88] Pierre Popovic, « Du chronotope et du chronotype », dans Sophie Ménard, Vicky Pelletier, Jean-Marie Privat (dir.), *À l'œuvre, l'œuvrier*, p. 11. Il se réfère à Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 384.
[89] Mickhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 391.

d'affirmer catégoriquement son issue heureuse – « c'est ainsi que je me retrouverai » –, Louis déroule un processus de mort symbolique et cyclique, qui fait basculer l'anecdote vers le rêve dont le personnage propose une sorte d'analyse :

> Ce que je pense
> (et c'est cela que je voulais dire)
> c'est que je devrais pousser un grand et beau cri,
> un long et joyeux cri qui résonnerait dans toute la vallée,
> que c'est ce bonheur-là que je devrais m'offrir,
> hurler une bonne fois,
> mais je ne le fais pas,
> je ne l'ai pas fait.
>
> Je me remets en route avec seul le bruit de mes pas sur le gravier.
>
> Ce sont des oublis comme celui-là que je regretterai.

Pour finir, la pièce renoue avec la fable, récit qui débouche sur une morale. Les derniers mots de la pièce confirment la situation liminaire du personnage entre la vie et la mort, entre le bonheur et le malheur, le cri et le silence et sa solitude. Le « bruit de mes pas » rappelle le bruit qui relance l'attention des femmes à la fin de la pièce dans *J'étais dans ma maison…* Si ce n'est que, dans *Juste la fin du monde*, le point de vue s'est inversé et c'est celui « du jeune homme » qui nous est proposé. La pièce retrace une crise de la filiation qui conduit le personnage à la solitude, à la tentation du mutisme. Le rêve n'est-il pas rêve de différer l'*agon* et de retarder l'agonie ? L'Épilogue s'achève par un apaisement malgré ce hurlement contenu, bâillonné.

On pourrait lire dans toutes ces pièces, d'un point de vue sémiotique de l'oralité une tension entre quatre pôles constitutifs du texte lagarcien : le silence/le bruit/le cri/ la parole[90]. Comme dans le carré sémiotique greimassien, les pôles[91] silence et paroles s'opposent, les pôles silence et bruit se contrarient, le bruit et la parole s'impliquent l'un l'autre, et d'une certaine manière le cri présuppose le silence dans *Le Pays lointain* où il se ne se déploie pas, où il reste non-proféré ; de même le cri de colère de L'Aînée

[90] Ce carré sémiotique nous a été inspiré par Jean-Marie Privat dans sa conférence-atelier ethnocritique, *Maupassant sonographe*, octobre 2020, http://oic.uqam.ca/fr/conferences/conference-atelier-ethnocritique-avec-jean-marie-privat-maupassant-sonographe-une-ecoute : « Pour sortir du logocentrisme – je veux dire de la réduction du sonore au seul Logos articulé et impérial – je propose de considérer qu'une sémiotique générale de l'oralité consiste à mettre en relation voire en tension quatre pôles constitutifs. Ces pôles se présupposent l'un l'autre et n'ont de valeur(s) que différentielle(s), comme dans tout système sémiotique structural : le silence / le bruit / la musique / la parole. »

[91] Nous avons proposé d'aborder ces pôles à travers le lexique, sans prétendre en faire un comptage exhaustif mais plutôt pour en donner un aperçu dans les pièces de notre corpus.

est envisagé au futur[92]. Les quatre pièces de notre corpus s'achèvent sur une notation sonore, qui retentit pleinement lors de la représentation théâtrale dans le silence de la salle : « […] le pied sous la table marque déjà la mesure […] on danse la gigue » (*RSV,* p. 47) ; « La mère. – Rien, j'avais cru entendre un bruit. » (*JMM,* p. 269) ; « Je me remets en route avec seul le bruit de mes pas sur le gravier. » (*JFM,* p. 269 ; *PL,* p. 419).

Si dans *Les Règles du savoir-vivre…* le lexique de la parole[93] est peu présent (« bruit », une fois ; « cri », une fois ; « parole » une fois ; « chant », deux fois ; « chanson », une fois ; « pourparlers », trois fois) et la référence à l'écriture est implicite à travers l'évocation des déclarations et des contrats (une occurrence du verbe « écrire »), la situation s'inverse dans les trois autres pièces de notre corpus : dans *J'étais dans ma maison…* où le silence (nom et adjectif apparaissent trois fois) est en contradiction avec le bruit (cinq notations) ; la parole (six occurrences nom et verbe) implique le cri (verbe et substantif représentés six fois) mais celui-ci est rattaché au souvenir des scènes de conflit entre le père et le fils. L'écrit n'apparaît qu'une fois [94]. Même si le chant (une fois) et la chanson (deux fois) sont peu mentionnés, ils peuvent occuper l'espace sonore de la pièce car ils sont une façon de combler l'attente du *jeune frère,* de surmonter le silence créé par son absence de parole et la veillée de son corps et référent à la fonction rituelle des pleureuses. Dans *Juste la fin du monde,* le retour de Louis déclenche la parole – onze occurrences du verbe « parler » dans les deux sens de « prendre la parole » et de « demander des comptes » ; quatorze occurrences du verbe « raconter », le contage étant réparti entre tous les personnages – qui supplante le silence qui s'était installé entre eux (sept occurrences du nom et de l'adjectif « silencieux » qui s'applique autant à Antoine et Suzanne qu'à Louis. La parole écrite (cinq références) est exclusivement reliée à Louis. Le chant n'apparaît qu'à travers le verbe « chantonner » utilisé par Louis pour évoquer sa parole intérieure[95]. Le bruit est

[92] « […] que je trouverai, je l'espère, la force de m'enfuir, de pousser un cri de colère » (*JMM,* p. 267).
[93] Nous avons restreint le champ, en excluant par exemple les occurrences du verbe « dire » souvent associé au verbe « annoncer » que nous avons évoquées à d'autres moments de notre thèse.
[94] L'absence de nouvelles est mentionné par La Seconde : « Tout ce temps, jamais il ne donne de nouvelles, tout ce temps, il n'a que faire de nous, il n'écrit pas, pas un mot, un message, est-ce que nous ne comptions pas plus que cela ? » (*JMM,* p. 254).
[95] « Louis. – Et pour ne pas avoir peur, comme lorsque je marche dans la nuit, je suis enfant / et il faut maintenant que je revienne très vite, / je me répète cela, / ou bien plutôt, je me le chantonne pour entendre juste le son de ma voix, / et plus rien que cela, / je me chantonne que […]. » (*JFM,* p. 256). On le retrouve également dans *Le Pays lointain,* p. 403.

évoqué huit fois, appliqué à des sources variées mais le cri (quatre occurrences) s'inscrit dans le conflit entre les deux frères : hurlé chez Antoine, il est contenu chez Louis. La pièce s'achève dans cette préparation au grand silence. Dans *Le Pays lointain*, la référence à l'écriture est manifeste avec les dix-sept occurrences du verbe « écrire » et du nom « écrivain » qui apparaît deux fois. Le jeu des quatre pôles est largement représenté dans la parole pléthorique des personnages (vingt-trois occurrences du verbe « parler » sans dénombrer tout ce qui implique la prise de parole comme « raconter ») et son opposition au silence (six occurrences) et surtout au caractère silencieux de Louis (dix-sept occurrences de l'adjectif) ; parallèlement, le bruit (dix occurrences) entre en implication avec le cri (six occurrences) ; cri non-proféré, il reste associé au non-dit.

L'échec du retour de Louis est aussi échec de la révolution du langage qui ne permet pas de formulation de l'annonce initiale prévue et promise :

> il n'est peut-être de parole possible – et non sans difficultés ni tergiversations – qu'à soi-même ; la « mort imminente » n'est finalement dicible et audible qu'à soi-même. […]. C'est bien cette opacité langagière et communicationnelle, mise en œuvre – et en « jeu », dans tous les sens du terme – qui nourrit la littérarité de l'œuvre, laquelle s'élabore sur l'oscillation des nominations multiples, contredites, reformulées, accumulées ou irréalisées et qui permet de définir ce discours comme un « discours de l'entre-deux », aussi bien de l'inter-dit[96].

Par-delà les mots de Louis, où se télescopent les temporalités entre le futur antérieur « j'en aurai fini » et le futur simple « je regretterai », résonne la voix de Lagarce qui achève son récit, à l'aune de la vie qui s'achève, comme il le souligne dans son *Journal* :

> SAMEDI 26 MAI 1990
> Berlin. 13 h 30.
>
> J'ai un peu avancé sur *Quelques éclaircies* que je songe à rebaptiser *Juste à la fin du monde*. Bon. Ça vous fascine ?
>
> Et puis, je bute à nouveau, je pense qu'il y a là quelque chose d'important, tout près que je n'arrive pas à atteindre. C'est la première fois que je prends les choses avec autant de clairvoyance, ceci dit. Ce n'est pas bien, je recommence, je recommence. Appliqué. (Trop ?) C'est ma dernière pièce aussi, ou encore, si on veut être plus optimiste : après celle-là, si je la termine, les choses seront différentes[97].

[96] Cécile Narjoux, « "J'allais rectifier" : Auto-rectification et auto-reformulation dans *Juste la fin du monde* de Lagarce », dans *Lagarce ou l'apprentissage de la séparation*, Françoise Heulot-Petit (dir.), Paris, PUF, collection « CNED », 2011, pp. 108-109.
[97] *Journal II*, pp. 543-544.

« *Les Adieux* refusé pour la seconde fois par POL. / Voilà. / Ne plus écrire qu'ici[98] ? Après *Les Adieux*, *Juste la fin du Monde* et ce *Journal vidéo*, comme autant de fins[99]. » Ce qui justifie pour nous, une lecture de l'imaginaire autour des œuvres dernières comme des fins dernières, fin du monde et fin de la vie. Et pourtant il se lance avec acharnement sur les commandes qui lui sont faites encore, explorant toutes les facettes de son écriture : *Les Règles du savoir-vivre…*, puis *J'étais dans ma maison…*

3.2. Du dialogue à la parole monologuée dans *J'étais dans ma maison…*

> « Il y a de longues plaintes. Des colères. Et de très courtes scènes, infimes, deux ou trois mots, comme à peine, un trait à l'encre, une ou deux notes. »
> Jean-Luc Lagarce, synopsis de *J'étais dans ma maison…*

« Un étrange projet, moins une pièce que des plages de texte, une sorte de poème. Allez, le mot est lancé : une logorrhée[100]… ». Ces mots de Jean-Luc Lagarce, à propos de sa propre pièce, *J'étais dans ma maison…* autorisent toute comparaison entre le texte théâtral et le texte poétique. On a montré tout au long de notre travail comment la pièce par ses thèmes obsédants, ses figures féminines emblématiques, son chronotope singulier trouve une dimension poétique confirmée par la dimension musicale et chorégraphique de leur lente pavane pour le jeune frère. Cette « logorrhée », – le mot semble un peu dépréciatif et renvoie au théâtre de l'absurde où il signale un débit monotone et irrépressible –, se trouve justifiée par la situation de ces cinq femmes dont les voix se superposent dès l'ouverture, dans l'acte de racontage de L'Aînée. Ce premier moment est perçu comme un monologue adressé par convention au lecteur-spectateur, où elle commente ses habitudes – « […] c'est toujours le soir que je regarde », le verbe est repris de manière épiphorique en fin de phrase – jusqu'à ce qu'elle s'adresse aux autres femmes de la maison « nous, vous et moi, toutes les cinq » (*JMM*, p. 228). Ce faux monologue est plutôt une mélopée, qui combine les répétitions, qu'elles soient de mots ou de sons, des reformulations ou des rectifications :

[98] « Ici » renvoie au cahier où il écrit son journal.
[99] *Journal II*, p. 62 : « VENDREDI 1ER FÉVRIER 1991 / Paris. Edgar-Quinet. Midi. »
[100] *Journal II*, p. 378.

> J'attendais la pluie, j'espérais qu'elle tombe,
> j'attendais, comme, d'une certaine manière, j'ai toujours attendu, j'attendais et je le vis,
> j'attendais et c'est alors que je le vis, celui-là, *le jeune frère*, prenant la courbe du chemin et montant vers la maison, j'attendais sans rien espérer de précis et je le vis revenir, j'attendais comme j'attends toujours, depuis tant d'années, sans espoir de rien, et c'est à ce moment exact, lorsque vient le soir, c'est à ce moment exact qu'il apparut, et que je le vis. (*JMM*, p. 228-229)

La ponctuation blanche souligne l'anaphore rhétorique du groupe sujet « J'attendais », la répétition de l'événement retardé et attendu « je le vis » (trois occurrences tout au long de la phrase) et une reprise en épiphore en fin de phrase soulignant à nouveau le cadre et le retour du jeune frère comme une apparition. Sur le plan phonique, outre le retour des mêmes sons suscités par les répétitions et leur effet litanique, c'est comme si la pluie appelait par assonance et allitération le groupe « le vis » et dans la suite des versets le pronom « lui » : « Je ne bougeais pas mais j'étais certaine que ce serait lui, j'étais certaine que c'était lui, […]. » (*JMM*, p. 229) Dans ces correspondances, le retour du frère est assimilé à la tombée de la pluie[101] qui « apaise », à la vie associée à l'apparition, à la ligne « courbe »[102] qui conduit au foyer maternel et à la formule incantatoire « je le vis ». De même, on retrouve l'épiphore dans les échanges dialogués où les femmes reprennent la même formule utilisée par L'Aînée, « J'imagine » (*JMM*, p. 268) :

> La Plus Jeune. – J'attendrai mon heure, et m'en irai, probable, ce que je disais, partirai à mon tour et referai ma vie, ferai ma vie, j'imagine…
> La Seconde. – On ne te demande pas, imagine, oui,
> exactement cela,
> imagine, on ne te demande pas et tu t'en iras, comme tu dis, imagine,
> mais on ne te demandait pas… (*JMM*, p. 269)

Cette « sorte de poème », en un mouvement, est ponctuée au sens propre et au sens figuré par ces « pictogrammes » lagarciens, (…), dont la dimension iconique est clairement perceptible dans les parenthèses, signes courbes qui peuvent revêtir des valeurs d'ordre symboliques : « Ce sont des arcs symétriques ; la fonction d'encadrement étant figurée très visiblement également par la hauteur du sommet des ascendants au bas des descendants[103] ». Jean-Marie Privat, évoque, quant à lui, un microcosme qui « s'intercale ainsi dans la linéarité d'un discours borné par ce

[101] Cette pluie, dont L'Aînée « espérai[t] qu'elle tombe » n'est pas sans convoquer l'image du frère qui tombe sur le seuil de la maison, son retour étant supposé mettre fin au calvaire de l'attente.
[102] Selon le philosophe, Etienne Gilson, « la courbe appartient en propre à l'ordre de la vie ». Cf. la symbolique des parenthèses évoquée dans les paragraphes qui suivent.
[103] Jacques Anis, *L'Écriture : théories et descriptions*, *op. cit.*, p. 118.

qu'Erasme s'imaginait être des *lunulae* (petites lunes) sur la page du monde[104] » et souligne l'usage mimétique de la parenthèse chez Flaubert. D'autres auteurs en proposent une interprétation symbolique plus subjective : la parenthèse « dessine une ambiance curviligne qui évoque peut-être le sein maternel[105]. » Étienne Gilson, dans son ouvrage *Peinture et réalité*, illustre cet imaginaire associé en ces termes :

> [L]a courbe appartient en propre à l'ordre de la vie comme la droite appartient à celui de l'art. Impossible d'indiquer un segment de courbe sans que l'imagination du spectateur n'en fasse le signe d'une réalité naturelle : une colline, une tête, un sein, une épaule. La droite, au contraire, est l'œuvre de l'homme ; […] elle est donc le seul signe plastique dont on est certain qu'il ne signifie que soi-même[106].

Aussi la ponctuation peut-elle être un lieu de fantasmes où les figures de certains signes témoignent des tentatives littéraires de leur re-motivation : dans *J'étais dans ma maison…*, qui joue la partition musicale d'une dramaturgie du confinement[107] dans un univers féminin, celui d'un espace unique mais cloisonné par des seuils invisibles, ces parenthèses peuvent par un jeu de miroir entre le typographique et le sémantique, redoubler l'enfermement de ces femmes, un enfermement qu'elles ont choisi, contrairement aux femmes de la maison de Bernarda Alba[108]. On peut y voir aussi un signe de continuité, de liaison entre différents moments de cette « version des choses » qu'elles construisent ensemble, plutôt que de la rupture causée par la division classique en scènes et en actes.

Même si le dialogue se noue entre les femmes de la maison, leur enfermement monologique affleure presque à chaque prise de parole[109] : à la « scène » 2, après une ellipse temporelle, le fils se trouve installé dans sa chambre d'enfant, la parole semble s'installer en duo, entre La Mère et La Plus Vieille, mais, après quelques échanges de répliques suite à deux questions – la première « Il dort ? » qui amène une réponse, la

---

[104] Jean-Marie Privat, « (Et il la regardait) », *op. cit.*, p. 1.

[105] La parenthèse « [...] configura un ambiente curvilíneo que, quizá, evoca el seno materno », Elisa Ruiz, *Hacia una semiología de la escritura,* Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez , 1992, p. 151, citée par Myriam Ponge, « La ponctuation : lieu de (re)motivation iconique », *Cahiers de praxématique*, n° 64, 2015, http://praxematique.revues.org/4002

[106] Étienne Gilson, *Peinture et réalité,* Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1998 [1972], p. 282, cité par Véronique Cnockaert et Sophie Dumoulin, « Oralités/Littératies/Littératures », *op. cit.*, p. 127.

[107] Peter Szondi définit, dans *Théorie du drame moderne*, *op. cit.*, p. 89, cette situation où les personnages sont enfermés par l'auteur dans un espace clos et contraints de dialoguer.

[108] Pour une étude comparative, on peut se reporter à l'article d'Alice Folco, « Lagarce / Garcia Lorca : dramaturgie du confinement », dans Jean-Pierre Sarrazac et Catherine Naugrette, *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, *op. cit.*, pp. 159-173.

[109] Nous renvoyons à la structure de la pièce présentée en Annexe VI, page 416.

deuxième « Il ne dit rien ? » qui restera sans réponse –, le dialogue se compose alors de deux monologues en alternance des femmes. De même, la « scène » 3 alterne pour commencer le souvenir du bal/la robe rouge de La Seconde et la reconstitution par L'Aînée de la chute du frère sur le pas de la porte ; La Seconde suscite pour finir une dénégation de la part de La Mère. Quelques scènes présentent des confrontations, dans des configurations différentes : les deux plus jeunes confrontent leurs visions et s'unissent (« scène » 3), les mères contre les filles (« scène » 5), La Plus Jeune contre les mères (« scène » 7). D'autres montrent leur complicité : La Seconde interroge L'Aînée sur ses amours, (« scène » 6). Les cinq évoquent le départ du frère et ses conséquences (« scène » 8). La « scène » 9 procède à une reconstitution chorale de la scène de la malédiction paternelle. Gardiennes de la mémoire, elles commentent, à la façon du chœur antique, l'événement fondateur de leur tragédie. À chaque fois, on voit comment chacune est enfermée dans sa vision de leur situation. La « scène » 10 marque un retour au prologue initial : L'Aînée commente pour le spectateur leur « action », leur nouvelle attente à guetter les bruits, puis présente successivement et sans enchaînement entre les « répliques » les actions, pensées ou sentiments de chacune. Un long monologue de L'Aînée qui envisage leur avenir présente leur devenir (« scène » 11), dont les trois filles discutent à la « scène » 12 avant qu'un court échange entre les deux mères ne termine la pièce par un coup de théâtre, celui d'un événement qui replacerait cette œuvre poétique et épique dans l'ordre de la réalité, celle d'une sensation auditive, somme toute, une illusion, – « La Plus Vieille. – Qu'est-ce que tu as ? / La Mère. – Rien, j'avais cru entendre un bruit. » – (*JMM*, p. 269), qui confirmerait que le retour du frère a bien eu lieu, sans pour autant effacer l'idée que ce retour est une vision fantasmée par les cinq femmes.

C'est sur cette poétisation, décalage entre désirs et réalité dont naît la déception[110] et que Lagarce utilise comme moteur dramaturgique, écart entre réel et réalité théâtrale, que repose la représentation car aucune didascalie ne vient guider le lecteur ou le metteur en scène, tout est dans les paroles des personnages et par là même, dans un appel puissant à l'imagination comme nous l'avons vu dans l'élaboration de l'espace chronotopique de la pièce :

[110] Ce décalage entre désirs et réalité a été abordé par Pascale Roze, dans *Regards lointains*. *op. cit.*, p. 68.

> [Il] faut un minimum d'éléments réels (pas réalistes réels) comme un canapé pour que l'imaginaire puisse se développer mais ces éléments doivent être isolés dans un espace poético-abstrait pour que le statut des êtres humains puisse aller de l'extérieur vers l'intérieur[111].

La maison va servir de refuge au jeune frère ou de tombeau, et la dimension religieuse que nous avons évoquée à différents moments de notre étude contribue à créer une atmosphère particulière : l'évocation du hors-scène invite à imaginer le frère marchant avec son gros sac sur le dos sur la route qui mène à la maison, qui n'est pas sans rappeler le chemin de croix, la courbe le conduisant à la mort tant redoutée ; la montée du corps amaigri du jeune garçon fait surgir des représentations picturales et bibliques[112]. Après le seuil de la maison, l'escalier, autre lieu de passage, peut suggérer la montée vers le ciel de celui qui « repose », « là-haut ». Dans cet imaginaire suscité par la pièce, dans la choralité des voix de ces femmes confinées et leur musicalité, Lagarce nous confirme le métissage de son théâtre et que « tout poème est un fragment d'épopée », selon une approche particulière de Henri Meschonnic qui considère qu'il n'y a « que de l'épique dans le langage » :

> Car je ne peux pas ne pas penser au vieux rapport, que montrent et cachent les mots à la fois, entre la voix et l'épique, et ce que j'entends dans un poème, c'est une histoire qui arrive à une voix. Et l'épique est le récitatif fait récit d'une histoire arrivée à une voix, et d'une voix qui arrive à une histoire[113].

Ainsi, les femmes de la maison lagarcienne font le récit d'une histoire de cris et chuchotements. Certes, Lagarce n'écrit pas en vers, il use de la ligne, pour faire coïncider diction et typographie, oralité et visualité du rythme, d'un long poème qu'il ne cesse d'écrire, d'une œuvre à l'autre, car « la vie est "une phrase inachevée". Nous sommes dans l'inachevable[114]. » De même, ces femmes, qui déroulent les litanies d'un chœur de pleureuses, veillant un homme dormant ou agonisant, évoquent les rites

---

[111] Jean-Pierre Vincent à propos de *Derniers remords avant l'oubli* dans un entretien avec François Berreur, consultable sur le site internet « www.lagarce.net ».

[112] Celle de La Pietà dite de Tarascon présente cinq femmes portant le corps du Christ. *Cf.* annexe VII. Ainsi, quand le monde se désacralise, la littérature, et le théâtre contemporain en particulier, endosse de nouvelles formes de sacralité. Le théâtre de Lagarce, comme celui de Beckett (Cf. Jean-Luc Picard, « Les vieilles questions. Lire *Fin de partie* au lycée », *Pratiques*, n° 151-152, 2011, pp. 227-246.), ou celui de Koltès (Cf. Raymond Michel, « L'expérience du sacré dans Roberto Zucco de Bernard-Marie Koltès ou Quand la nuit est aussi un soleil », dans Valentina Litvan (éd.), *Littérature et sacré : la tradition en question*, Berne, Peter Lang, 2017, pp. 27-43) permettent de poser la question du transfert de sacralité.

[113] Chronique de poésie réalisée par Serge Martin, « Henri Meschonnic. Le rythme du poème dans la vie et la pensée (première partie) », *Le français aujourd'hui*, vol. 137, n° 2, 2002, p. 127, https://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2002-2-page-121.htm

[114] *Ibid.*, p. 124. Henri Meschonnic cite Victor Hugo.

funèbres et les chants psalmodiés. Dans le synopsis rédigé par l'auteur pour exposer son projet en réponse à la commande de Théâtre Ouvert, Lagarce présente ainsi la dimension chorale de sa pièce :

> C'est une lente pavane des femmes autour du lit d'un jeune homme endormi. Le sourd ballet de filles, les cris et les chuchotements, le règlement des comptes et les derniers déchirements avant l'apaisement définitif, désespéré. On lutte une fois encore, la dernière, à se partager les dépouilles de l'amour, on s'arrache la tendresse exclusive.[115].

Lagarce entend ainsi restituer dans son théâtre les oralités des cultes funéraires qui sont dévolus aux femmes dans nos sociétés – alors que d'autres moments du rite sont réservés aux hommes comme la mise en bière qui est assurée par le croque-mort et la cérémonie par le prêtre – et fait entendre cette manifestation nécessaire des sentiments, Marcel Mauss souligne l'importance des cris dans les rites mortuaires :

> Les rites oraux funéraires en Australie se composent de cris et hurlements, souvent mélodiques et rythmés, de voceros souvent chantés […], et de conversations avec le mort […]. Le « cri pour le mort » est un usage très généralisé […]. Il dure aussi longtemps que l'intervalle entre le premier et le deuxième enterrement […]. Au lever et au coucher du soleil, tout camp ayant un mort à pleurer hurlait, pleurait et se lamentait […]. Ils hurlent et ne crient pas seulement pour traduire leur peur ou leur colère, ou leur chagrin, mais parce qu'ils sont chargés, obligés de le faire […][116].

Il nous semble que la poétisation du texte lagarcien est à corréler avec le rite funèbre et la symbolique des lamentations assurées par les pleureuses :

> On fait donc plus que de manifester ses sentiments, on les manifeste aux autres, puisqu'il faut les leur manifester. On se les manifeste à soi en les exprimant aux autres et pour le compte des autres. C'est essentiellement une symbolique[117].

De cette symbolique, participent aussi toutes leurs perceptions et l'implication de l'œil et de l'oreille :

> Il faut l'attendre, écouter les bruits, tendre l'oreille et chercher à peine, ne serait-ce qu'à peine, et chercher, à peine, de son lit, à guetter le souffle, et voler les indices, les indices infimes qui nous le ramèneraient à la vie, l'instant précis,

[115] Lagarce, https://www.theatre-contemporain.net/textes/Jetais-dans-ma-maison-et-jattendais-que-la-pluie-vienne-4/genese/idcontent/1868

[116] Marcel Mauss, « L'expression obligatoire des sentiments (rituels oraux funéraires australiens) », *Journal de psychologie*, 1921, p. 18. « Les cris, par exemple, ont une signification tout autre que celle d'une pure interjection sans portée. Ils ont leur efficacité […], une valeur de conjuration […]. C'est un langage […], une symbolique […]. Il faut dire, mais s'il faut les dire c'est parce que tout le groupe les comprend. »

[117] *Ibid.*, p. 8.

> le même moment exact du temps où il était enfant, où il s'éveillait et commençait à diriger aussitôt la maison, *le jeune fils*, à la faire tourner autour de lui, car toujours elle tourna autour de lui
> ou guetter sans fin peu à peu, s'il le faut, tu dis cela, ou guetter sans fin, et nous détruire,[…]. (*JMM,* p. 234)

Elles ont perdu le sommeil à « guetter », à « écouter » – les verbes sont employés absolument pour signifier l'incorporation de leur fonction dans cette veillée – et chantent pour bercer l'enfant malade en espérant qu'« il bouge, se retourne en dormant, ou parle dans ses rêves. » Ce retour en enfance signifié par les nombreuses analogies entre le présent et le passé – « La Mère. – J'écoute, je m'approche, j'écoute, comme j'écoutais à la porte lorsqu'il était enfant, aujourd'hui la même chose. Je cherche à deviner, on ne me donne rien. » (*JMM,* p. 234) – est marqué par leur chant et leurs paroles litaniques[118] qui résonnent comme une berceuse, que l'on peut définir ainsi : « Chant de l'attente, elle est en attente d'un sommeil qui tarde à venir parfois et que l'adulte qui chante s'efforce d'apprivoiser[119]. » Ce chant se transforme en silence, l'attention étant signifiée par la position du corps des femmes, dans cette scène qui se noue autour du jeune frère et dans l'imaginaire du corps agonisant :

> Nous serons juste là, tendues, le corps en avant,
> sans autre attention que de voir passer le moment imperceptible, l'heure exacte, juste la respiration,
> et nous serons épuisées pourtant de ne rien voir, détruites par les infimes détails, l'apaisement, tout ce silence à guetter le souffle,
> ces journées entières à marcher à pas lents et à s'inquiéter de notre propre violence et abîmées enfin par la lenteur, abîmées enfin par l'agonie. (*JMM,* p. 264)

Le chronotope de l'attente puise sa saillance dans la présence du corps des femmes, dans l'imaginaire du corps agonisant, dans la clôture de l'espace domestique qu'elles arpentent lentement et dans la liminarité de « l'instant précis », passage du sommeil au réveil dans l'enfance du héros, « le moment imperceptible », passage de la vie à la mort dans le présent ou dans un avenir indéterminé. Dans la version d'un « beau guerrier » au bois dormant, Lagarce déroule les fils de l'attente à travers le lexique[120] : « attendre », c'est tendre vers, porter son attention à, c'est l'attendre au tournant, au

[118] On a vu l'emploi répété du verbe « dormir » : « dort » cinq fois, « dormir » quatre fois, « (en)dormi » quatre fois.
[119] Marie-Christine Vinson, « La berceuse, une oralité perdue ? », *Pratiques*, n° 183-184, p. 1.
[120] Pour donner un ordre d'idée, « attendre » est employé trente-six fois, « entendre » dix-huit fois, « écouter » cinq fois, « tendre » trois fois, « attention » trois fois.

passage. C'est aussi étendre et s'étendre[121], attendre son heure… Pour les femmes c'est espérer une « détente » apportée par la pluie depuis la phrase-titre jusqu'au final, la perception d'un bruit dans l'imagination des deux plus vieilles venant rompre l'attente et le silence. C'est entendre et écouter. C'est s'inscrire dans la longue lignée des femmes qui attendent le prince charmant, le retour du mari ou du fils ou du *frère*.

Ainsi, dans cette dramaturgie de l'attente[122], où les personnages présents ne sont que les actants d'un « théâtre d'évocation », où le personnage central ne peut être considéré que comme *praesentia in absentia*, les femmes expriment leur profonde souffrance, à « guetter sans fin » (*JMM*, p. 234). Ces analyses rappellent combien « il y a, entre le vivre et le dire, une intimité qui fait [...] la spécificité de l'humain »[123]. Dans *J'étais dans ma maison*… « un *lieu* discursif et choral se crée, au-delà du dialogue, une forme d'entente musicale qui dépasse les antagonismes premiers[124]. » À défaut de prendre le jeune homme dans leurs bras, elles restent, à la porte, frontière entre les vivants et les morts, suspendues à son souffle, tendues de tout leur corps, par tous les sens, au moindre indice, signe de vie, et chantent à l'unisson. Ainsi, « la berceuse qui va du petit sommeil nocturne au grand sommeil fatal, semble apaiser les passeurs et les *passants*, les morts et les vivants[125] ».

3.3. De la choralité dans *Le Pays lointain*

Tout comme *J'étais dans ma maison…* renoue avec le chœur antique et la tradition littéraire des maisons de femmes que l'auteur évoque dans son synopsis[126],

[121] Une seule occurrence significative dans son association avec le verbe « tomber » employé de manière absolue : « qu'il parle avant de s'étendre à même le sol, avant de tomber », p. 230. C'est aussi prétendre (six fois), sous-entendre (six fois) dans *Le Pays lointain*, plus axé sur la dénonciation des manipulations langagières de Louis.

[122] Pour une analyse du thème de l'attente, on pourra se reporter à Georgeta Miron, « J'étais dans ma maison et j'attendais que "Godot" vienne ou l'obstination d'attendre chez Beckett et Lagarce », dans *Problématiques d'une œuvre, I*, Colloque de Strasbourg, Les Solitaires intempestifs, 2007, pp.133-156. De même, la lecture de Fabrizio Ara, *En attendant... Lagarce : l'attente eschatologique dans le théâtre de Jean-Luc Lagarce*, Thiesi, Éditions « s.n. » Jannas, 2010, pourrait compléter cette approche de l'attente dans l'œuvre.

[123] Gérard Dessons et Henri Meschonnic, *Traité du rythme*, p. 232.

[124] C'est l'analyse proposée pour *Le Pays lointain*, par Adèle Chaniolleau et Julie Sermon : « Jean-Luc Lagarce, *Le Pays lointain* », *Nouveaux territoires du dialogue*, Jean-Pierre Ryngaert, (dir,), Arles, Actes-Sud, 2005, p.179.

[125] Marie-Christine Vinson, « La berceuse, une oralité perdue ? », *op. cit.*, p. 6.

[126] « S'appeler aussi Électre, Chrysothémis, Iphigénie, Clytemnestre et la femme captive, la Troyenne. Et le jeune homme. Oreste. Possible aussi. Sûrement. / *On fera ça, au détour d'une phrase, on fera ça.*

Le Pays lointain, à bien des égards, exacerbe cette choralité. Il revient aussi à cette division du texte dramatique par des ellipses soulignées par le topogramme (…) qui envahit son *Journal*. Dans *Le Pays lointain*, qui multiplie les personnages et les voix des conteurs, les trois points de suspension entre parenthèses qui délimitent les fragments associés à la ponctuation blanche désignent une interruption temporelle mais pas forcément chronologique ; ils distinguent une configuration momentanée des personnages, comme dans un cliché photographique, dans une « délimitation floue, ou même floutée[127] » de moments scéniques. Selon le cas, ils peuvent « organiser une suite continue, ou discontinue, paratactique, ou superposée. Ils participent ainsi du jeu que Jean-Luc Lagarce introduit dans le traitement dramaturgique du présent[128]. »

On pourrait dire que la pièce offre un métissage des voix du présent et du passé et une « tresse des oralités », pour emprunter une expression utilisée par Jean-Marie Privat dans son analyse de la poésie de Blaise Cendrars[129]. Oralité de la parole incantatoire des personnages, oralité des vivants et des morts, oralité rituelle des rites de passage et oralité dramaturgique essentielle de toute œuvre théâtrale qui conduit le spectateur à participer à cette expérience de la mort. Placée sous l'égide de Claude Mauriac, avec en exergue une citation extraite de son journal[130] intitulé *Le Temps immobile* – « *... reste ce sentiment de n'être rien dans un monde où rien ne subsiste, si ce n'est l'amour des vivants et des morts ...*[131] » – la pièce est un montage des strates de la vie de Louis et des voix qui restituent l'élan vital du poète mort trop tôt. Dans la

Et encore, c'est pareil, toujours pareil, Olga, Macha, Irina et Natalia Ivanova,[…]. *Et cela aussi, dans un autre moment…* / Et les sœurs anglaises, les Brontë, […], toujours la même histoire, *l'ai dit déjà*. », https://www.theatre-contemporain.net/textes/Jetais-dans-ma-maison-et-jattendais-que-la-pluie-vienne-4/genese/idcontent/1868

[127] Françoise Dubor, « Pour une dramaturgie du temps : le présent composé », dans Françoise Heulot-Petit (dir.), *Lagarce ou l'apprentissage de la séparation*, Paris, PUF, CNED, 2011, p. 59.

[128] *Ibid.*

[129] Jean-Marie Privat présente sa démarche ainsi : « Nous avons […] essayé d'approcher la tresse des oralités qui viennent se lover dans l'écriture de Cendrars, quête de voix perdues et revenantes dans nos sociétés "scripturaires" (Michel de Certeau, 1980) : chant votif de la litanie et de la parole incantatoire, oralité rituelle du passage symbolique vers des expériences anthropologiques inédites, oralité originelle des univers mythiques indiens et oralité élémentaire arasée des imaginaires "par trois ou quatre siècles de travail occidental" (id.) », http://ethnocritique.com/fr/evenement-cours/seminaire-ethnocritique-de-la-litterature-ehess-2017-2018

[130] Claude Mauriac, par sa pratique diaristique commencée à l'adolescence, a produit une œuvre monumentale, un journal qui débute le 1er janvier 1930 et s'achève le 26 octobre 1995, et que Jean-Luc Lagarce admire : « *Le Temps immobile* de Claude Mauriac (sélectionné par José Cabanis en un volume). Je dévore cela, c'est magnifique. », *Journal II*, p. 492. D'autres diaristes ont pu inspirer notre auteur, comme Renaud Camus et Hervé Guibert.

[131] Voir note 1, Introduction de notre thèse.

lignée de Michel Foucault, l'œuvre lagarcienne incarne une génération définie par le philosophe ainsi :

> [L]es individus ont été amenés à porter attention à eux-mêmes, à se déchiffrer, à se reconnaître et à s'avouer comme sujets de désir, faisant jouer entre eux-mêmes et eux-mêmes un certain rapport qui leur permet de découvrir dans le désir la vérité de leur être[132].

Sujets de désir, les hommes de Louis, amants, guerriers, racontent son exploration vouée à l'échec car « [l]'élan érotique, au lieu de tenir en échec la tentation dissolvante, amène la dislocation de l'être, provoque la vulnérabilité physique et la fragilité morale[133]. » C'est pour exprimer cette vérité que les morts reviennent dans le giron familial qui les a exclus ou dont ils se sont exclus, l'abandon étant volontaire ou subi comme le chante *Le Chœur des Abandonnés* (*PL*, p. 297) :

> Je t'imagine assez, criminel, oui, je le dis, ça ne m'étonnerait pas, tu as bien dû commettre quelques crimes, qui n'a pas ça derrière lui ?
> Crimes ou abandons,
> et ce n'est pas loin d'être la même chose, je le dis,
> crimes *et* abandons
> abandons sans adresse et sans rien, tu as bien dû faire ça, te rendre responsable, non ?
> Et l'autre, celui-là, homme ou femme, celui-là,
> *l'Abandonné*
> – nous en croiserons des multitudes, tu dois t'y attendre, tu t'y attends, en croiserons des multitudes le long de ce voyage, les pages qui suivent, en croiserons des multitudes,
> *Le Chœur des Abandonnés*,
> et certains féroces, tu sais cela – tu peux craindre pour toi – et certains féroces, et violents, et prêts à en découdre, tu vas les entendre ! (*PL*, pp. 296-297)

Quatorze occurrences du mot « abandonné » dans la pièce ; dans la tirade de Longue Date, le mot « abandonné » est utilisé cinq fois en redondance harmonique[134] avec les huit occurrences du mot « abandon » qui est associé de manière litanique avec le mot « crime » qui lance le thème :

> Longue Date. – Tu devras participer, tu n'aimes pas ça, mais tu sais qu'on n'y échappe pas.

---

[132] Michel Foucault, *Histoire de la sexualité II : l'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1976, p. 12. Les « arts de l'existence », ensemble de « pratiques réfléchies et volontaires par lesquelles les hommes se fixent des règles de conduite, [et] cherchent à se transformer eux-mêmes, à se modifier dans leur être singulier et à faire de leur vie une œuvre qui porte certaines valeurs esthétiques et répondent à certains critères de style », p. 16, que Foucault définit dans cet essai font penser aux *Règles du savoir-vivre…*

[133] Marie-Hélène Boblet, « Actualité d'un solitaire intempestif : Jean-Luc Lagarce », *op. cit.*, p. 29.

[134] Bakhtine parle d'harmoniques dialogiques en distinguant « les harmoniques du sens, de l'expression, du style, dans les nuances les plus infimes de la composition. », *Esthétique de la création verbale*, *op. cit.*, p. 300. Cf. page suivante.

> Revenir après tant d'années, revenir sur ses propres traces et avoir commis quelques crimes,
> et pourquoi non ?
> Crimes d'une certaine manière, et crimes véritables, dans le sens exact du terme, crimes, oui,
> est-ce que je sais ? (*PL,* p. 296)

En utilisant le mot « crime », Lagarce pointe les « harmoniques dialogiques » qui relient les mots du *Pays lointain* à ceux de La Seconde que nous avons évoqués auparavant. Comme l'écrit Bakhtine :

> [...] un énoncé ne peut pas ne pas être, également, à un certain degré, une réponse à ce qui aura déjà été dit sur l'objet donné, le problème posé, quand bien même ce caractère de réponse n'apparaîtrait pas distinctement dans l'expression extérieure. La réponse transpercera dans les harmoniques du sens, de l'expression, du style, dans les nuances les plus infimes de la composition. Les harmoniques dialogiques remplissent un énoncé et il faut en tenir compte si l'on veut comprendre jusqu'au bout le style de l'énoncé. Car notre pensée elle-même – que ce soit dans les domaines de la philosophie, des sciences, des arts – naît et se forme en interaction et en lutte avec la pensée d'autrui, ce qui ne peut pas ne pas trouver son reflet dans les formes d'expression verbale de notre pensée[135]

Le mot « crime » est donc, à l'origine, celui des femmes de *J'étais dans ma maison…*, dans son emploi hyperbolique et métaphorique, comme nous l'avons vu avec l'utilisation de l'italique ; le mot circule d'abord dans *Juste la fin du monde*, puis dans *Le Pays lointain* : simple constat de Longue Date ou mise en accusation dans les relations que Louis entretient avec les hommes rencontrés, il est utilisé par La Mère au bénéfice des préjudices subis et commis par Louis à l'égard de ses deux autres enfants « [Antoine] se voulait responsable de moi et responsable de Suzanne et rien ne lui semble autant un devoir dans sa vie et une douleur aussi, et une sorte de crime encore. » (*PL,* p. 387), il est repris par Louis à l'heure des comptes et de nouvelles promesses qu'il ne pourra tenir et de partir sans avoir rien dit – « Elle, elle me caresse une seule fois la joue, doucement, comme pour m'expliquer qu'elle me pardonne, je ne sais quels crimes, et ces crimes que je ne connais pas, je les regrette, j'en éprouve du remords. » (*PL,* p. 407) – ; puis par Antoine qui s'en sert pour dénoncer une accusation implicite à son encontre : « comme si on m'accusait d'être un homme mauvais, un homme qui pourrait commettre des crimes » (*PL,* p. 412), c'est comme si, à l'heure des comptes, c'était Antoine qui était mis en accusation dans ce procès familial. Se donne à lire une parole qui met en œuvre « un écho de l'origine du

[135] *Ibid.*, p. 300.

discours[136] » ; parallèlement, « c'est effectuer ce travail d'exploration que l'écriture fait sur elle-même, ce travail d'exploration de sa propre faiblesse et de sa propre force[137] ».

Par ailleurs, le thème de l'abandon parcourt la pièce, tout d'abord associé à Louis, la justification de son retour, la nécessité de devoir rendre des comptes avant de mourir, les hommes qu'il a rencontrés et abandonnés ; puis c'est l'enjeu du conflit familial : qui a abandonné qui ? À son tour, Louis se plaint de l'abandon d'une famille qu'il a abandonnée. Dans cette « cérémonie des adieux[138] », rejouée dans *Le Pays lointain*, les rôles s'inversent, ceux qui accueillent l'étranger faillissent aux règles de l'hospitalité et deviennent hostiles ; celui qui est venu se défendre, attaque. C'est « juste la fin du monde », une apocalypse, au sens étymologique de renversement des apparences, et de révélation de réalités cachées. De même, on peut y lire aussi une représentation de la figure du bouc émissaire telle qu'elle est définie par René Girard dans le fonctionnement du sacrifice archaïque où la victime est désignée par ses « écarts » par rapport au groupe : hybris, parricide, inceste. Louis fait figure de victime expiatoire dans une nouvelle « mythologie de la figure auctoriale[139] ».

Enfin, au sein de cette choralité, il nous semble que Louis pourrait incarner le « chronotype[140] » de l'errant, de l'exilé, de l'abandonné dans le théâtre de Lagarce. Comme la figure du flâneur dans le Paris baudelairien ou dans le Tokyo nakamurien celle du voleur à la tire, du pickpocket dans le roman du même nom de Fuminori Nakamura, ces chronotypes sont caractéristiques des interactions entre écriture et société. Ils sont le « résultat d'une opération sémiotique construisant un élément textuel qui imbrique l'un dans l'autre l'histoire et l'esthétique, le devenir historique et la scripturalité[141]. » En tant que « chronotype », Louis apparaît comme le révélateur d'un certain état du discours social : condamné à l'invisibilité, l'exilé, loin de sa

[136] Selon les termes de Laurent Jenny, *La Parole singulière*, *op. cit.*, p. 89.
[137] *Ibid.*
[138] Référence à l'œuvre autobiographique de Simone de Beauvoir, *La Cérémonie des adieux*, lue par Jean-Luc Lagarce en avril 82, *Journal I*, p. 66.
[139] Lydie Parisse, « Jean-Luc Lagarce, Une dramaturgie de la parole "trouée". La langue en défaut, le réel en défaut. Réflexions sur *Derniers remords avant l'oubli* », dans *Les « petites tragédies » de Jean-Luc Lagarce*, p 69.
[140] Nous nous référons pour cette notion aux analyses de Pierre Popovic, « Du chronotope et du chronotype », *op. cit.* , pp. 11-20.
[141] *Ibid.*, p. 14. Pierre Popovic réfléchit sur les rapports possibles entre « la conjonction tensive de l'espace et du temps et la conjonction tensive du devenir historique et de l'esthétique […]. », *ibid.*, p. 15 et il propose l'étude du chronotype dans le roman de Fuminori Nakamura, *Pickpoket*, Arles, 2013.

famille naturelle, bénéficie de solidarités ponctuelles, celles de la famille choisie ou s'inscrit dans des micro-communautés marginales, au sein d'une société globalement cloisonnée, image qu'on entrevoit dans la liste des fréquentations ou aventures de Louis. Mais celui-ci est également porteur d'une poétique romanesque singulière : au-delà de son apparente facture réaliste, voire hyperréaliste, *Le Pays lointain* mobilise en effet de nombreux intertextes poétiques et mythiques qui constituent Louis en avatar du fils prodigue, du voyageur rimbaldien, de l'aède orphique et du messager des âmes.

Des *Règles du savoir-vivre…* au *Pays lointain*, Lagarce suit la ligne droite littératienne pour éviter les méandres de la vie, pour ne pas perdre pied, garder ses repères, se retrouver, car « [s]a parole écrite est comme un miroir dont l'homme a besoin pour se connaître lui-même et pour s'assurer qu'il existe[142]. »

[142] Alphonse de Lamartine, *Graziella*, édition Jean-Michel Gardair, Paris, Gallimard, collection « Folio classique », 1931 (1979), p. 127, cité par Marie-Christine Vinson, *La fascination du monde des oralités et le malheur dans* Graziella *de Lamartin*e.

CONCLUSION

« Faire le chemin à l'inverse »

Arrivée au bout du chemin, il nous faut revenir sur l'origine de notre projet. Il nous a semblé que l'œuvre-collage, *Les Règles du savoir-vivre dans la société moderne*, contient une clé de lecture pour les dernières œuvres plus personnelles et qu'elle invite également à prendre le regard distancié de l'auteur par rapport à sa création. Nous nous sommes interrogée d'abord sur la présence des règles, obligations et coutumes, confortée par celle des nombreux rites qui occupent une place importante dans les dernières pièces et qui réfèrent à un savoir vivre et à un savoir mourir, dont on peut faire l'hypothèse qu'ils sont au départ de la poétique lagarcienne, ou qu'en tout cas, ils la construisent en bonne partie. Pour le montrer, l'ethnocritique nous a semblé un choix méthodologique heuristique.

Nous sommes donc partie du titre de la première pièce de notre corpus, *Les Règles du savoir-vivre dans la société moderne*, qui nous est apparu particulièrement intéressant, tant les dénotations et les connotations offrent d'entrées dans l'univers lagarcien. Les possibilités sémantiques du premier mot « règles » entrent en résonance avec les rites que Lagarce choisit de mettre en lumière, rites de la naissance à la mort, et auxquels l'individu n'échappe pas, même dans une société moderne. En un sens, les œuvres de notre corpus, ont pu sembler parfois d'un autre âge et comme le dit Lagarce d'un esprit « suranné ». Pourtant, elles ne sont pas si lointaines, et elles sont étrangement familières : elles s'adressent encore à nous, elles nous parlent de notre quotidien, du savoir vivre et du savoir mourir qui sont indissociables. Car « le berceau a de la tombe » selon la formule de Chateaubriand, surtout quand l'entrée de l'œuvre se fait par la naissance de l'enfant mort et que la fin signale un éternel recommencement. « Ainsi que cela n'en finit jamais de se passer. » Dans un moment de découragement, Lagarce a pu mépriser ce texte qui se présente comme un texte-collage, un bricolage. Mais il a eu la possibilité de mettre ses talents de metteur en scène au service de cette œuvre qui lui vaut une consécration et il a pu en mesurer la

puissance comique, lors de la création saluée par des rires nourris et une salve d'applaudissements.

Par ailleurs, nous avons considéré que le choix du Manuel de la Baronne Staffe est révélateur des règles de la création lagarcienne, où intertextualité et réécriture occupent une large place, comme il est révélateur de la posture de Lagarce dans son *Journal* et de celle du personnage-rhapsode, incarné par Louis, qui « coupe, découpe puis recoud » dans la chair du drame. De même, ces règles, principes et rites, sont ceux qui trouvent dans les trois autres pièces de notre corpus, *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, *Juste la fin du monde*, *Le Pays lointain*, une illustration, car dans le théâtre lagarcien, il n'y a pas de fausse poésie, pas de complaisance, que du concret. « Livre absolu », l'œuvre est devenue légende dans tous les sens du terme : La Dame lit ce livre destiné à l'édification de ses auditeurs ; par un effet-miroir, elle représente le lecteur de l'œuvre lagarcienne. La dernière pièce consacre ce texte-légende en rappelant que l'œuvre est cette dernière histoire qu'on raconte avant de mourir « aux enfants », pour les rassurer, comme pour mieux appréhender la mort, l'instant du passage, dans sa continuité avec toutes les étapes rituelles de la vie, histoire pour accompagner les agonisants, histoire qu'on (se) raconte. Le théâtre de Lagarce, par son hybridité générique (théâtre, poème et conte), son hétérogénéité, offre un exemple de continuum dans les modes de communication orales et écrites, estompant la dichotomie oral / écrit. Ainsi, le genre théâtral est-il par nature « polylogique » dans la mesure où tradition écrite et tradition orale s'entrecroisent, tout particulièrement dans les œuvres de notre corpus qui présentent toutes des figures de conteurs qui content et racontent dans des textes très écrits, qui exhibent une conscience très forte des pouvoirs de la scripturalité.

Nous avons voulu que notre ethnocritique soit aussi, quand elle le pouvait et à notre mesure, une stylistique (voire une linguistique). C'est là peut-être notre apport le plus original : éclairer la culture (ou les cultures) du texte, c'est en décrire la langue, tant la langue est culture. Que l'on pense aux titres, révélateurs : ils constituent des seuils qui questionnent les frontières entre savoir vivre et savoir mourir, les gradations de sens entre la fin du monde et la fin d'un monde, entre le lointain et le proche. Ce jeu sur la langue, et le pouvoir que confère sa maîtrise, est d'une certaine façon au cœur de la polémique entre les deux frères de nos pièces et de la caractérisation des

personnages : un frère « brutal » / « abandonné », une femme « silencieuse », un homme « raisonnable » / « habile ». Adjectifs qui les rattachent à la violence des mots proférés, tus, hurlés ou chantonnés, dans la lignée de l'histoire tragique dont rêvent des femmes qui se trouvent « au bord des larmes ».

Dans notre introduction, nous avions également évoqué les paradoxes du théâtre lagarcien en termes de distance. L'ethnopoétique que nous avons construite nous a permis de mettre en lumière, « l'inquiétante étrangeté » de ces textes :

> Le concept d'inquiétante étrangeté est sans aucun doute apparenté à ceux d'effroi, de peur, d'angoisse […] l'inquiétante étrangeté sera cette sorte de l'effrayant qui se rattache aux choses connues depuis longtemps, et de tout temps familières. Le mot allemand *umheimlich* est manifestement l'opposé de *heimlich* signifiant intime, de la maison […]. *Umheimlich* serait en fait tout ce qui aurait dû rester cache, secret, mais se manifeste, depuis toujours à la vie psychique, et que le processus seul de refoulement a rendu autre […][1].

La complexité de la traduction de la notion, – le mot allemand *umheimlich* est à l'opposé de l'adjectif *heimlich* (familier), tiré de la racine *heim*, que l'on retrouve dans de nombreux mots comme *daheim* : à la maison, ou *die Heimat* : la patrie – fait miroiter l'imaginaire qui construit l'étranger comme celui qui s'est éloigné du pays natal, pays lointain, lieu étrangement familier. Dans ces textes où se côtoient les vivants et les morts, où se réalisent les rites d'enterrements, l'ironie, l'auto-dérision permettent d'échapper à l'emprise de la « Mort prochaine » et les œuvres accueillent le rire, sinon le sourire des personnages, comme elles le déclenchent chez le lecteur-spectateur dans une distance complice.

De la même manière, l'écriture lagarcienne paraît si proche et si lointaine, si familière et si étrange. Ce que nous avons étudié à travers une analyse de l'espace graphique des dernières œuvres, et tout particulièrement l'italique, qui par son utilisation répétée dans *J'étais dans ma maison…* met en relief l'altérité du jeune frère, personnage « oblique » qui traverse de ses marches obliques l'espace linéaire de la page. La ponctuation de l'entre-deux – guillemets, tirets et parenthèses, signes que nous avons associés comme caractéristiques à chacune des œuvres en fonction de leurs occurrences – pointe les démarcations et les nombreux décrochages qui trouent les discours par des expressions guillemetées (commentaires métalinguistiques soulignant l'imaginaire de la langue), par des parenthèses qui entourent de leurs courbes

[1] Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse appliquée*, *op. cit.*, pp. 163-211.

l'expression du for intérieur des personnages ou par les tirets qui délimitent par leur horizontalité des incises et incidences sur la linéarité de la phrase. Leur prolifération est signalée par la ponctuation blanche, qui finit par déconstruire sur la page le texte lagarcien et lui confère sa poétique et sa poétisation. Nous avons voulu montrer que *J'étais dans ma maison…*, *Juste la fin du monde*, *Le Pays lointain*, tout particulièrement, sont des œuvres travaillées par une mise en scène du dire portée par des signes scripturaux et ponctuationnels, pensés comme des intersignes, dans un monde où il faut vivre avec la Mort déjà-là. Cette « vilisibilité » du texte lagarcien est reliée à la question de la liminarité, et ce, à notre sens, dans deux directions : dans la porosité entre oralité et culture de l'écrit mais aussi dans l'exploration des frontières anthropologiques.

« Revenir sur ses propres traces »

Pour analyser les rites dans les textes et les rites des textes, nous n'aurions pas pu nous contenter des seuls outils de la dramaturgie classique et de la poétique des genres. Nous avons choisi d'y ajouter ceux d'une ethnologie du symbolique. Le théâtre de Lagarce nous dit, à sa façon, comment « naître, vivre et mourir[2] ».

À la naissance, la question du nom est centrale ; il en va de même dans le théâtre de Lagarce qui nous rappelle combien les rites d'allocation sont importants au sein de la famille *imposée* mais aussi de la famille *choisie* : prénom, sobriquet, nom caché vont jusqu'à constituer les enjeux du conflit dramatique et sont significatifs des relations entre les personnages. Ces rites de nomination posent la question des filiations et des alliances, le rôle de la famille et des parents spirituels que sont les parrains et marraines. Lagarce interroge les fondements de la famille à travers les liens qui s'établissent entre celui qui s'en est éloigné et ceux qui restent, entre l'espace domestique et l'ailleurs ensauvagé, entre le vaste Monde où les héros masculins tentent d'échapper à la Mort et le monde restreint à un quai de gare, à la salle d'attente d'un aéroport, tous lieux de partance. Mais aussi le Monde restreint à la maison natale qui

[2] Titre d'une exposition consacrée à Van Gennep, *Naître, vivre et mourir*, Neuchâtel, Suisse, Musée d'ethnographie,1981.

nous fait revenir sur nos traces. Le *jeune frère* et Louis, sont rattrapés par la Mort qui les ramène à la maison (berceau et tombe) et leur rappelle qu'il est temps de cesser de *jouer*. La maison est lieu d'ancrage, un lieu oxymorique qui symbolise pour Louis la perte des repères (Intermède) et le repère absolu (Épilogue). Pour ceux qui restent, elle est le chronotope qui relie les différents moments de leur existence et constitue leur identité : la geste sacrificielle des femmes, la figure de bouc émissaire pour le cadet en contraste avec l'errance du fils prodigue. La maison est le lieu où se nouent et se dénouent les belligérances entre les cosmologies, provinciales et parisiennes, les oppositions entre le proche et le lointain dans le temps et dans l'espace, où se jouent les incarnations du bonheur et du malheur des personnages qui s'expriment dans la lamentation, l'exubérance de la parole ou le silence.

Le rite de passage que constitue le mariage nous a permis d'interroger la situation des jeunes gens unis par ce sacrement ou ceux qui sont restés célibataires : jeune fille ou vieille fille, garçon ou guerrier qui ne pourra pas avoir d'enfant, tous états ou situations qui constituent des écarts dans les trajectoires de socialisation prévues par les règles et les coutumes de la société contemporaine de Lagarce. Plus particulièrement, le motif du retour du fils prodigue déroule dans les trois pièces de notre corpus des relations verticales conflictuelles, avec le père plus qu'avec la mère, un père qui incarne souvent la règle et l'autorité, chasse le fils qui sort des sentiers battus et des voies tracées pour les garçons, une mère gardienne du souvenir et de la cohésion familiale. Le motif met l'accent aussi sur les relations horizontales diverses, entre frères et sœurs. La figure du beau guerrier, de l'écrivain-voyageur cristallise les rêves, admirations et regrets des fratries. Nous avons lu les rites du bal et des balades qui, dans le théâtre lagarcien, permettent de construire la légende familiale, celle d'un âge d'or, qui relie les histoires de famille aux contes et légendes, par l'intertexte romanesque ou biblique, et les chronotopes qui permettent de traverser le temps et de combiner les univers symboliques.

Dans le cadre théorique posé par l'hypothèse d'une homologie entre le rite et le récit, nous tentons de montrer que le théâtre de Lagarce expose des « personnages problématiques » quant à leur intégration, eux dont l'initiation reste inachevée. D'analyser aussi ce que le récit théâtral fait au rite et ce que l'espace imaginaire peut révéler des homologies entre les rites de naissance et les rites de mort. Nous avons

souligné à quel point les œuvres lagarciennes exhibent les ratés des rites initiatiques chez les filles et les garçons qui ont choisi d'autres voies que celles imposées par la famille (petite-)bourgeoise du XX^{ème} siècle. Certes, le célibataire n'est pas exclu et *Mademoiselle l'institutrice* se voit respectée dans ses fonctions mais cette dernière ne peut se soustraire aux règles de la société villageoise et adopte la ligne droite et le pas serré de la « garce respectable », expression oxymorique qui désigne la condition de la femme célibataire. Par ailleurs, La Seconde, restée fille, qui fantasme sur la robe rouge – apparition au bal ou noces improbables avec le frère –, et La Plus Jeune, restée gamine, confinée sous l'escalier, ne peuvent que rêver de sortir de leur état liminaire : elles sont des *éternelles jeunes filles*. Le retour du frère ne donne aux cinq femmes aucune liberté nouvelle et les maintient dans leur deuil et obligations coutumières car les « femmes en rupture de noir[3] » sont charivarisées par le ricanement paysan qui condamne toute infraction à la règle. De même, « Monsieur l'écrivain » peut être admiré et, dans sa tour d'ivoire, échapper aux jugements des hommes, mais à l'heure de sa mort, il doit ranger, mettre de l'ordre, rendre des comptes, se faire « pardonner ses offenses ». Enfin, ils sont condamnés à rester célibataires, et comme le dit Suzanne dans une maison qui n'est pas la sienne mais celle de ses parents, et à ne pas avoir de descendance (absence de progéniture qui est imputée à Louis, célibataire et homosexuel, par la famille *naturelle*). À travers les œuvres se lit le destin de personnages liminaires.

La mauvaise mort est également au cœur de la dramaturgie, celle du jeune frère, de Louis, du Père, mort déjà et de L'Amant, mort déjà. Alors que la perception de la mort change au XX^{ème} siècle, dans le théâtre de Lagarce, loin d'être escamotée, dissimulée ou éloignée, elle est au contraire exhibée de multiples manières par le dramaturge. Dans *Les Règles du savoir-vivre…*, les rites mortuaires sont détaillés ; ils placent le mort au centre de la demeure, la chambre ou le salon d'apparat car il est le « héros du jour » : le deuil est « une marque extérieure de la douleur » (*RSV*, p. 46) et implique l'expression des sentiments. Dans *J'étais dans ma maison…*, le frère mort occupe l'espace domestique autant par son absence que par sa présence ; son départ a ensauvagé la maison, espace de vie transformé en tombe pour les cinq femmes entrées dans un « deuil indéfini »[4] ; son retour ne les sort pas de cette phase de marge car elles

[3] Daniel Fabre, « Fondu au noir », *op. cit.*, p. 36.
[4] *Ibid.*, p. 28.

restent figées sur le seuil, dans l'incertitude que constitue l'état du fils prodigue : celui-ci est absent de la *dramatis personae*, présent dans la parole des femmes ; inscrit par l'italique dans l'espace graphique, il contribue au questionnement sur le corps fantasmé : corps social du marin au long cours dessiné par L'Aînée, corps biologique à la fois lourd et léger de celui qui s'effondre à son arrivée et qui est porté dans sa chambre d'enfant par trois d'entre elles, corps imaginaire investi par La Seconde dans la danse qui les unit ou par La Mère dans son renoncement aux couleurs du monde. Dans *Juste la fin du monde*, la malemort est dans le dit du Prologue et de l'Epilogue, autant que dans le non-dit et l'*inter-dit* qui hantent le discours des personnages : mort prématurée de Louis qu'il est venu annoncer et qui dissout les repères spatiotemporels et logiques de tous les personnages dans l'Inter-mède, chronotope qui confirme le statut hétérotopique du passage, lieu de crise et de transition. Enfin, dans *Le Pays lointain*, de manière significative, une référence est faite à la maladie de Louis (« le corps pourrit »)[5], alors que la mort était euphémisée dans les autres pièces. La liste des personnages et des « impersonnages », à elle-seule, éclaire la singularité des choix dramaturgiques : ils sont tous traversés par la porosité des frontières entre les vifs et les morts, tout particulièrement le personnage du père, absent, présent dans la mémoire des personnages dans *J'étais dans ma maison…* et *Juste la fin du monde,* et revenant inquiéter les vivants, les morts et les mourants de cette pièce ultime. Dans notre perspective, ces œuvres qui mettent en scène des revenants sont travaillées par l'entre-deux – topographique, rituel ou biologique –, matérialisé par les nombreux seuils (salles d'attente, chambre de vie et de mort, route ou viaduc), inscrit dans l'espace hétérotopique de la scène théâtrale, qui se trouve convoqué par le titre de la pièce testamentaire du dramaturge.

Enfin, même si le deuil est au cœur des différentes pièces, – deuil du frère, de l'amour, du rêve, du désir –, le théâtre de Lagarce nous raconte aussi la vie et ses grandes étapes, naissance, baptême, mariage, l'amour et la force des liens familiaux ou amicaux. La dernière pièce immortalise la vitalité qui pousse Louis vers les aventures innombrables de sa quête amoureuse et le conduit à garder son secret et à repousser la mort à l'œuvre jusqu'aux dernières limites. La joie est dans la conquête

[5] Lagarce précise dans son *Journal* l'avancée de la maladie et « ce sentiment de totale salissure et de dégénérescence du corps […] / Cette impression terrible de l'abandon de son propre corps. », *Journal II*, p. 559.

amoureuse et dans le processus dynamique qui relie les personnages entre eux. Car son théâtre est aussi drôle que tragique, lucide mais pas désespéré. L'humour et l'ironie reviennent toujours et sapent le pessimisme de la mort annoncée. La création est élan vital et résistance, jusqu'au seuil de la mort du dramaturge.

« Reprendre la conversation »

Le croisement des lectures ethnocritiques et stylistiques nous a donc permis de déterminer à quel point l'espace graphique est au service de l'espace symbolique du texte, et comment la scripturalité du texte est révélatrice de l'imaginaire lagarcien dans ses œuvres dernières. Mais peut-être pas seulement : ces éléments éclairent sans doute aussi l'entièreté de l'œuvre et nous espérons, plus largement, avoir contribué à ouvrir le champ de la critique théâtrale et des études dramatiques. Sans doute aurions-nous pu aller plus loin encore, en abordant plus à fond, par exemple, la question de la performance théâtrale comme rituel, suivant en cela les propositions de l'anthropologue Victor Turner : il assimile la représentation à une « structure d'expérience[6] » qui permettrait au spectateur d'entrer dans la *communitas* créée par le rite de passage que constitue le spectacle théâtral, conçu comme une « explication et une explicitation de la vie elle-même[7] ». Mais ce sont bien surtout les questions d'une poétique théâtrale qui nous ont arrêtée.

Pour conclure sur la consécration de l'œuvre lagarcienne et sa résonance particulière dans l'histoire du théâtre contemporain, il nous semble qu'elles sont bien liées, en partie, aux rites, qui, au cœur de ses pièces, préparent les différents passages de la vie. C'est cette articulation de la vie et de la mort que Lagarce aborde dans ses dernières œuvres : « À l'heure de sa Mort », l'heure du grand passage. Il s'inscrit dans la lignée des auteurs qu'il aimait et auxquels il a rendu hommage dans ses créations, Homère, Sophocle, Cervantès : « [c]hacun d'eux interroge à sa façon l'humain dans ce qu'il a de fondamental : dans son rapport avec la réalité et la mort[8] ». La littérature,

[6] Victor Turner, *From Ritual to Theatre*, New York, PAJ Publications, 1982, p. 13.
[7] *Ibid.*
[8] Thierry Hentsch, *Raconter et mourir. Aux sources narratives de l'imaginaire occidental*, Presses de l'Université de Montréal, 2005(nouvelle édition), p. 11.

et le théâtre tout particulièrement, s'efforcent de représenter cet irreprésentable ; la fiction trouve dans le moment de la mort un lieu d'exercice de sa puissance singulière :

> Aucun moment de la vie, si l'on peut dire, ne souligne de façon plus dramatique que la mort et l'agonie la différence de nature entre biographie et fiction […]. Car la fiction est capable de raconter une expérience qui ne peut être évoquée sous *aucune* forme par le discours « naturel ». C'est peut-être pourquoi les romanciers – les grands réalistes tout comme les grands antiréalistes – nous offrent perpétuellement la *mimesis* d'une conscience qui se meurt[9].

La fiction théâtrale permet seule de *dire* la mort vécue, l'autobiographie s'arrêtant, elle, au seuil de la mort, sur une dernière notation qui clôt l'espace graphique du *Journal* : « […] Il semblait totalement épuisé et joyeux à la fois[10]. » Par ailleurs, le surgissement de la mort, venant clore l'existence d'un personnage, permet aussi d'en fixer le sens et au-delà, celui de l'œuvre tout entière, selon les analyses de Walter Benjamin sur « Le conteur ». La mort rituelle et théâtrale apparaît alors comme le lieu d'une révélation rétrospective hautement symbolique : le raconteur permet au lecteur-spectateur de vivre avec les personnages l'expérience de leur mort et d'accompagner l'auteur dans son passage à la postérité. Chaque œuvre est à jamais la dernière et accomplit le rite vivant et labile.

Le rite fabrique de l'irréversible, transforme du discontinu en continu, du courbe en linéaire et aide à faire son deuil de la vie qui s'en va, du désir de l'amour et des rêves. Peut-être peut-on dire que l'écriture théâtrale est, elle aussi, un rite d'institution[11] ; l'œuvre, comme rite de passage, consacre Lagarce en écrivain mourant et bientôt mort :

> D'une part, au sens ethnologique et quasi religieux du terme, l'écriture joue le rôle d'un *rite d'enterrement* ; elle exorcise la mort, en l'introduisant dans le discours. D'autre part, elle a une fonction *symbolisatrice* ; elle permet à une société de se situer en se donnant dans le langage un passé, et elle ouvre ainsi au

[9] Dorrit Cohn, Mathy Jean-Philippe. « Vies fictionnelles, vies historiques : limites et cas limites », dans *Littérature*, n°105, 1997. pp. 24-48, www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1997_num_105_1_2430, p. 28.
[10] *Journal II*, p. 559 : « Mercredi 27 septembre 1995 / Paris. Chez moi. 9 h 30 », Jean-Luc Lagarce évoque Michel Cressole, « mort du Sida. (Ça nous change.) », journaliste qu'il avait croisé à *Libération*. Jean-Luc Lagarce est mort trois jours après.
[11] Pierre Bourdieu, « Les rites comme actes d'institution », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 43, 1982, *Rites et fétiches*, pp. 58-63, www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1982_num_43_1_2159 Le sociologue s'interroge sur la fonction sociale des rites de passage, qu'il appelle rites de consécration, de légitimation ou d'institution : « "Deviens ce que tu es". Telle est la formule qui sous-tend la magie performative de tous les actes d'institution. L'essence assignée par la nomination, l'investiture, est, au sens vrai, un fatum […]. Tous les destins sociaux, positifs ou négatifs, consécration ou stigmate, sont également *fatals* – je veux dire mortels –, parce qu'ils enferment ceux qu'ils distinguent dans les limites qui leur sont assignées et qu'ils leur font reconnaître. », *op. cit.*, p. 61.

présent un espace propre : “marquer” un passé, c’est faire une place au mort, mais aussi redistribuer l’espace des possibles, déterminer négativement ce qui est *à faire*, et par conséquent utiliser la narrativité qui enterre les morts comme moyen de fixer une place aux vivants[12].

[12] Michel de Certeau, *L’Écriture de l’histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 118.

BIBLIOGRAPHIE

1. CORPUS ET ŒUVRES DE JEAN-LUC LAGARCE

1.1 Corpus principal

LAGARCE, Jean-Luc, *Théâtre complet III, Juste la fin du monde* (1990), Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 1999.

LAGARCE, Jean-Luc, *Théâtre complet IV, Les Règles du savoir-vivre dans la société moderne* (1993) – *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* (1994) – *Le Pays lointain* (1995), Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2002.

1.2 Corpus secondaire

LAGARCE, Jean-Luc, *Théâtre complet I, Erreur de construction* (1977) – *Carthage, encore* (1978) – *La Place de l'autre* (1979) – *Voyage de Madame Knipper vers la Prusse Orientale* (1980) – *Ici ou ailleurs* (1981) – *Les Serviteurs* (1981) – *Noce* (1982), Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2000.

LAGARCE, Jean-Luc, *Théâtre complet II*, *Vagues souvenirs de l'année de la peste* (1982) – Hollywood (1983) – *Histoire d'amour (repérages)* (1983) – *Retour à la citadelle* (1984) – *Les Orphelins* (1984) – *De Saxe, roman* (1985) – *La Photographie* (1986), Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2000.

LAGARCE, Jean-Luc, *Théâtre complet III*, *Derniers remords avant l'oubli* (1987) – *Music-hall* (1988) – *Les Prétendants* (1989) – *Histoire d'amour (Derniers chapitres)* (1990), Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 1999.

LAGARCE, Jean-Luc, *Théâtre complet IV*, *Nous, les héros (version sans le père)* (1993), Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2002.

LAGARCE, Jean-Luc, *Du luxe et de l'impuissance (et autres textes)*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs (1ère éd. 1995), 2000.

LAGARCE, Jean-Luc, *Théâtre et pouvoir en Occident* (essai), Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2000.

LAGARCE, Jean-Luc, *Trois Récits* : « L'Apprentissage » / « Le Bain » / « Le Voyage à La Haye », Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2001.

LAGARCE, Jean-Luc, *Traces incertaines*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2002.

LAGARCE, Jean-Luc, *Journal 1977-1990*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007.

LAGARCE, Jean-Luc, *Journal 1990-1995*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2008.

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

LAGARCE, Jean-Luc, *Journal vidéo* : *Journal 1* suivi de *Portrait*, https://www.theatre-contemporain.net/video/Portrait

LAGARCE, Jean-Luc, « Atteindre le centre », entretien avec Jean-Michel Potiron, *Europe*, n° 969-970, janvier-février 2010, Textes inédits, p. 145-150.

LAGARCE, Jean-Luc, *Correspondances et entretiens avec « Attoun et Attounette »*, adaptation par François Berreur, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2013.

LAGARCE, Jean-Luc, *Mes projets de mise en scène*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, collection « Du Désavantage du vent », 2014.

LAGARCE, Jean-Luc, *Juste la fin du monde*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, collection « Classiques contemporains », 2016.

2. HYPOTEXTES LAGARCIENS

BARONNE STAFFE, *Entre mère et fille*, Paris, Victor Havard, 1890, rééditée en 2016 par les Éditions des Commérages, lisible et téléchargeable en ligne : https://tybalt.pagesperso-orange.fr/Publications/Entre-mere-et-fille-par-la-Baronne-Staffe.pdf

BARONNE STAFFE, *Usages du monde. Règles du savoir-vivre dans la société moderne*, Paris, Victor Havard éditeur, 1891.

BARONNE STAFFE, *Le Cabinet de toilette*, Paris, G. Havard & fils, 1899.

ÉTINCELLE, (Henriette Marie Adelaïde Biard d'Aunet, baronne Double), *Carnet d'un mondain : gazette parisienne, anecdotique et curieuse*, Paris, 1881-1882, https://archive.org/details/carnetdunmondai01tigoog/page/n57/mode/2up
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205993s/f42.item

REBOUX, Paul, *Pour balayer les vieux usages, voici... Le nouveau savoir-vivre ou l'Art de rédiger les lettres difficiles : lettres d'affaires, de politesse, de refus ou d'amour*, Paris, Flammarion, 1930.

VIVAS, Juan, *La Quête du Saint Graal et la mort d'Arthur*, Version castillane traduite par Vincent Serverat et Philippe Walter, Grenoble, ELLUG (« Moyen-Âge européen »), 2006.

3. ÉTUDES LAGARCIENNES

3.1 Ouvrages collectifs sur Jean-Luc Lagarce et son œuvre

Lire un classique du XX ème siècle : Jean-Luc Lagarce, Besançon, SCEREN, CRDP Franche-Comté, Les Solitaires Intempestifs, 2007.

Problématiques d'une œuvre. Colloque de Strasbourg, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, Colloques Année (...) Lagarce, vol. I, 2007.

Regards lointains. Colloque de Paris-Sorbonne, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, Colloques Année (...) Lagarce, vol. II, 2007.

Connaissez-vous Jean-Luc Lagarce ? Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2008.

Ébauche d'un portrait, Adaptation de François Berreur, d'après le *Journal* de Jean-Luc Lagarce, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2008.

Traduire Lagarce : Langue, culture, imaginaire. Colloque de Besançon, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, Colloques Année (...) Lagarce, vol. III, 2008.

Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique. Colloque de Paris III, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, Colloques Année (...) Lagarce, vol. IV, 2008.

« Jean-Luc Lagarce », introduction de Jean-Pierre Sarrazac, revue *Europe,* n° 969-970, janvier-février 2010.

Lagarce, ou l'apprentissage de la séparation, coord. par Françoise Heulot-Petit, Paris, PUF, 2011.

Lectures de Lagarce. Derniers remords avant l'oubli. Juste la fin du monde, Catherine Douzou (dir.), Rennes, PUR, collection Didact, 2011.

Les « petites tragédies » de Jean-Luc Lagarce, éd. par Béatrice Jongy, Dijon, Éditions du Murmure, collection « Lecture plurielle », 2011.

Le théâtre de Lagarce du point de vue de la joie, Françoise Dubor (dir.), Rennes, PUR, collection « La Licorne », 2012.

Les représentations de l'oral chez Lagarce, Continuité, discontinuité, reprise, Elisabeth Richard, Claire Doquet (dir.), L'Harmattan-Academia, Sciences du langage : Carrefour et Points de vue, n° 6, 2012.

Pièce (dé)montée : *Juste la fin du monde*, Jean-Luc Lagarce, mise en scène de Michel Raskine, Dossier n° 44 -Juin 2008 – Marine Jubin, http://crdp.ac-paris.fr/piece-demontee/pdf/juste-la-fin-du-monde1_total.pdf

Pièce (dé)montée : *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne,* Jean-Luc Lagarce, mise en scène de Chloé Dabert, Dossier n° 278 - Octobre 2018 - Marie Dauge, https://cdn.reseau-canope.fr/archivage/valid/contenus-associes-dossier-pedagogique-N-18491-30180.pdf

Skén&graphie, n° 5, *Juste la fin du monde, de Lagarce à Dolan*, Presses Universitaires de Franche-Comté, collection « Annales Littéraires de Franche-Comté », 2018, https://doi.org/10.4000/skenegraphie.1329

Théâtre de la Commune, Centre Dramatique National d'Aubervilliers, direction Didier Bezace, *Entretiens. Paroles d'auteurs : Jean-Luc Lagarce* (Juin 1995), Saison 1999-2000, pp. 6-14.

Théâtre Ouvert, *Archives, «* Parcours d'auteurs, Jean-Luc Lagarce », http://theatre-ouvert-archives.com/parcours-auteurs/jean-luc-lagarce

Théâtre Ouvert, *Le Journal n° 18* (avril-juin 2007) : extraits du *Journal* de Jean-Luc Lagarce, « Jean-Luc Lagarce, homme à lettres » par Jean-Pierre Thibaudat, « On avait les mêmes rêves, on était fascinés par Jacqueline Maillan », entretien avec Hervé Pierre, http://theatre-ouvert-archives.com/sites/default/files/Journal_18.pdf

Théâtre Ouvert, *Le Journal n° 20* (janvier-mars 2008), entretien avec Jean-Luc Lagarce, « Vivre le théâtre et sa vie », entretien avec Lucien Attoun ; « % de présent = 100 », entretien avec Laurent Poitrenaux.

Théâtre Ouvert, http://theatre-ouvert-archives.com/sites/default/files/journal_20.pdf

Théâtre / Public, n° 129, mai-juin, « Vivre le théâtre et sa vie, Jean-Luc Lagarce », 1996.

3.2 Livres, chapitres et articles divers

ARA, Fabrizio, *En attendant... Lagarce : l'attente eschatologique dans le théâtre de Jean-Luc Lagarce*, Thiesi, Éditions « s.n. » Jannas, 2010.

ARZOUMANOV, Anna et Narjoux, Cécile (dir.), *Styles, genres, auteurs, Béroul, Rabelais, La Fontaine, Saint Simon, Maupassant, Lagarce*, Paris, Presses universitaires de La Sorbonne, 2011.

AZAMA, Michel, *Pour tous ceux qui ne connaissent pas encore très bien cet homme et son œuvre*, Aux professeurs et intervenants en charge de l'enseignement artistique obligatoire en classe de terminale, Académie de Caen, Juin 2007.

BALCEREK, Alexandra, *L'existence d'une expression autobiographique au théâtre : la présence émouvante de l'auteur dramatique dans son œuvre. Musique, musicologie et arts de la scène*, Thèse de doctorat en Arts du spectacle, Université Charles de Gaulle - Lille III, 2013.

BARBERIS, Isabelle, « Ritualisations et modalisations dans la choralité lagarcienne : une proximité qui éloigne », dans Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre (dir.), *Le chœur dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, Éditions Universitaires de Dijon, 2009, pp. 171-183.

BOBLET, Marie-Hélène, « Du luxe et de l'impuissance : de l'énergie de la parole lagarcienne », *Questions de littérature. Agrégation 2012*, Jean-Michel Gouvard (dir.), Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, janvier 2012.

BOBLET, Marie-Hélène, « L'hybridité générique du théâtre de Lagarce. *Le Pays lointain* (1995) », *Poétique*, 4/2008 (n° 156), pp. 421- 434, https://www.cairn.info/revue-poetique-2008-4-page-421.htm

BOBLET, Marie-Hélène, « Actualité d'un solitaire intempestif : Jean-Luc Lagarce », *Esprit*, vol. janvier, n° 1, 2009, pp. 27-41.

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

CHANIOLLEAU, Adèle, *Le Théâtre de Jean-Luc Lagarce : à la recherche de l'infinie précision*, mémoire de DEA sous la direction de Jean-Pierre Ryngaert, Université de Paris III - Sorbonne-Nouvelle, 2002.

CHANIOLLEAU, Adèle et Julie Sermon : « Jean-Luc Lagarce, *Le Pays lointain* », *Nouveaux territoires du dialogue*, Jean-Pierre Ryngaert, (dir,), Arles, Actes-Sud, 2005.

COLOM, Justine, « Jean-Luc Lagarce et la mise en voix radiophonique », *Skén&graphie*, n° 3, 2015, http://journals.openedition.org/skenegraphie/1237

CORRAL FULLÀ, Anna, « *Juste la fin du monde* de Xavier Dolan : du cercle infini à la ligne droite », *Études littéraires*, 2020, volume 49, n° 1, pp. 155-172, https://doi.org/10.7202/1065524ar

DODET, Cyrielle, « Une écriture dramatique de l'intime ? *Derniers Remords avant l'oubli et Juste la fin du monde* de Jean-Luc Lagarce », dans Catherine Douzou, (dir.) *Lectures de Lagarce*, Presses Universitaires de Rennes, collection « Didact Français », 2011, pp. 79-88.

DOUZOU, Catherine, « Jean-Luc Lagarce, entre roman et théâtre. Un polygraphe postmoderne », dans Jean-Paul Dufiet et Elisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Polygraphies. Les frontières du littéraire*, Paris, Classiques Garnier, 2015, pp. 115-133.

DUBOR, Françoise, « Pour une dramaturgie du temps : le présent composé », dans Françoise Heulot-Petit (dir.), *Lagarce ou l'apprentissage de la séparation*, Paris, PUF, CNED, 2011, pp. 38-66.

FOLCO, Alice, « Lagarce / Garcia Lorca : dramaturgie du confinement », dans Jean-Pierre Sarrazac et Catherine Naugrette (dir.), *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, IV, Colloque de Paris III, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2008, pp. 159-173.

GALLON, Stéphane, « Juste le début de *Juste la fin du monde* de Jean-Luc Lagarce », *Questions de style*, n° 9, 2012, pp. 37-77.

GUÉNOUN, Denis, « Homosexualité transcendantale », dans *Regards lointains. Colloque de Paris-Sorbonne*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, Colloques Année (...) Lagarce, vol. II, 2007.

HERSANT, Céline, « Nomades et sédentaires », *Europe*, n° 969-970, janvier-février 2010, pp. 107-114.

HEULOT-PETIT, Françoise, « La reconnaissance dramatique dans *Le Pays Lointain* : de l'impossibilité de modifier son histoire ? », dans *Jean-Luc Lagarce, Problématiques d'une œuvre, Colloque de Strasbourg*, 2007.

HEULOT-PETIT, Françoise, *Aux seuils de la solitude : le personnage lagarcien de* J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne, http://www.theatre-contemporain.net/images/upload/pdf/f-223-4e9547af8e767.pdf

HIMY, Laure et Joël July, « Questions de Lagarce », *Questions de style*, n° 9, 2012, pp. 93-108. https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01675810/document

JONGY, Béatrice, (dir.), *Les « petites tragédies » de Jean-Luc Lagarce*, Neuilly-lès-Dijon, Les éditions du Murmure, collection « Lecture plurielle », 2011.

JONGY, Béatrice, « L'effrayant silence des espaces infinis : Jon Fosse (*Le fils*) et Jean-Luc Lagarce (*Juste la fin du monde*) », dans *Personnage de théâtre et espace ludique*, éd. par Georges Zaragoza et Didier Souiller, Dijon, Le Murmure, 2014.

JOLLY, Geneviève, *Jean-Luc Lagarce. Derniers remords avant l'oubli. Juste la fin du monde*, Contributions de Geneviève Jolly et Julien Rault, Paris, Atlande, collection « Clefs Concours », Lettres, 2011.

JULY, Joël, « Tours et détours du discours rapporté ou la préférence au silence » dans Catherine Douzou, *Lectures de Lagarce*, Presses Universitaires de Rennes, collection « Didact Français », 2011, pp. 217-238.

KORNIENKO, Alina, « Le *Journal* de J.-L. Lagarce : l'hétérogénéité d'une parole singulière », *Babel*, n° 33 | -1, 2016, pp. 103-117.

KORNIENKO, Alina, « Juste la fin du mot : l'hybridité de la parole déconstruite dans le théâtre de Jean- Luc Lagarce », *Skén&graphie*, n° 5, 2018, http://journals.openedition.org/skenegraphie/1398

KUNTZ, Hélène, « Aux limites du dramatique », dans Catherine Naugrette, Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, Les Solitaires Intempestifs, 2008, pp.11-28.

LAFERRIERE, Aude, « Ce n'est pas connaître cela, c'est imaginer : modalisations et comparaisons ou la méconnaissance de l'autre dans *Juste la fin du monde* », *Styles, genres, auteurs*, 2011, pp. 195-208.

LECA-MERCIER, Florence, « *Juste la fin du monde*, juste la fin du dialogue », *Styles, genres, auteurs*, 2011, pp. 175-194.

LECROART, Pascal, « Approche génétique du régime de disposition textuelle dans *Juste la fin du monde* », *Skén&graphie*, n° 5, 2018, http://journals.openedition.org/skenegraphie/1391

LEFEUVRE, Florence, « Les anaphores résomptives en *c', cela*, *ça* et *ceci* dans l'œuvre de Jean-Luc Lagarce », *Les Représentations de l'oral chez Lagarce* (Elisabeth Richard et Claire Doquet, éd.), L'Harmattan, 2012, pp. 111-133, https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01142364

MAJOREL, Jérémie, « Koltès / Lagarce : Le monologue de l'Autre », dans André Petitjean, *Bernard-Marie Koltès. Les registres d'un style, Biennale de Metz*, Éditions Universitaires de Dijon, 2014, collection « Écritures », pp.237-246.

MARRATI, Paola, « Des sortes de choses », *Regards lointains. Colloque de Paris-Sorbonne*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, Colloques Année (...) Lagarce, vol. II, 2007.

MEGEVAND, Martin, *Esthétiques chorales de la disparition*, *Littérature*, n° 138, 2005, « Théâtre : le retour du texte ? », pp. 81-96, www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_2005_num_138_2_1895

MIGNON, Françoise et Michel Favriaud, « La ponctuation dans *Juste la fin du monde* : une mise en pièce du discours », dans *Les Représentations de l'oral chez Lagarce : continuité, discontinuité, reprise*, Paris, L'Harmattan, collection « Academia », 2012, pp. 65-86.

MIRON, Georgeta, « J'étais dans ma maison et j'attendais que "Godot" vienne ou l'obstination d'attendre chez Beckett et Lagarce », dans *Problématiques d'une œuvre, I*, Colloque de Strasbourg, Les Solitaires intempestifs, 2007, pp.133-156.

NARJOUX, Cécile, « "J'allais rectifier" : Auto-rectification et auto-reformulation dans *Juste la fin du monde* de Lagarce », dans *Lagarce ou l'apprentissage de la séparation*, Françoise Heulot-Petit (dir.), Paris, PUF, collection « CNED », 2011, pp. 89-109.

NAUGRETTE, Catherine, « Lagarce palimpseste », *Europe*, n° 969-970, pp. 193-196.

PARISSE, Lydie, « Jean-Luc Lagarce, Une dramaturgie de la parole "trouée". La langue en défaut, le réel en défaut. Réflexions sur *Derniers remords avant l'oubli* », dans *Les « petites tragédies » de Jean-Luc Lagarce*, Neuilly-lès-Dijon, Les éditions du Murmure, collection « Lecture plurielle », 2011.

PARISSE, Lydie, *Lagarce. Un théâtre entre présence et absence*, Classiques Garnier, collection « Études de littérature du XX^{ème} et du XXI^{ème} siècles », 2014.

PAVIS, Patrice, « 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 », *L'analyse des textes dramatiques. De Sarraute à Pommerat*, sous la direction de Pavis Patrice, Paris, Armand Colin, 2016, pp. 165-178.

PY, Olivier, « Préface », Jean-Luc Lagarce, *Journal 1977-1990*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007.

RAULT, Julien, *Jean-Luc Lagarce. Derniers remords avant l'oubli. Juste la fin du monde*, Contributions de Geneviève Jolly et Julien Rault, Paris, Atlande, collection « Clefs Concours », Lettres, 2011.

SAINT-PIERRE, Christian, « Jean-Luc Lagarce, l'éternel amoureux », *Jeu*, n° 98, 2001, pp. 104-110.

SARRAZAC, Jean-Pierre, « De la parabole du fils prodigue au drame-de-la-vie », dans Jean-Pierre Sarrazac et Catherine Naugrette (dir.), *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, IV, Colloque de Paris III, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2008, pp. 271-296.

SARRAZAC, Jean-Pierre, « Jean-Luc Lagarce, le sens de l'humain », *Europe*, n° 969-970, janvier-février 2010, pp. 3-15.

SERMON, Julie, *L'Effet-figure : états troublés du personnage contemporain* (Jean-Luc Lagarce, Philippe Minyana, Valère Novarina, Noëlle Renaude). Musique, musicologie et arts de la scène. Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle, 2004, Français, ⟨tel-01832413⟩

SERMON, Julie, « L'entre-deux lagarcien : le personnage en état d'incertitude », *Problématiques d'une œuvre. Colloque de Strasbourg*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, Colloques année (...) Lagarce, 2007, vol. I, pp. 59-78.

SIMÉON, Jean-Pierre, « Un solitaire intempestif », *Humanité*, Lundi 23 Avril 2001.

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

TANGUY, Noalig, « Phrase et procédés syntaxiques de mise en relief chez Lagarce », dans Richard Élisabeth et Claire Doquet (éd.), *Une conversation pas tout à fait ordinaire : la langue de Lagarce*, Paris, L'Harmattan, 2012, pp. 87-109.

TASSELLI, Vincent, « Marguerite Duras, Jean-Luc Lagarce : le dialogue troué, un geste théâtral contemporain », *Loxias*, 46, http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=7877

THIBAUDAT, Jean-Pierre, « Lagarce servi sur un plateau », *Libération*, 02/01/2006, https://next.liberation.fr/culture/2006/01/02/lagarce-servi-sur-un-plateau_25161

THIBAUDAT, Jean-Pierre, *Le Roman de Jean-Luc Lagarce*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007.

VALERO, Julie, *Le Théâtre au jour le jour. Journaux personnels et carnets de création de Didier-Georges Galiby, Jean-Luc Lagarce et Jean-François Peyert*, Paris, L'Harmattan, 2013.

VINUESA, Cristina, « La notion spatiale dans le théâtre de Jean-Luc Lagarce », *Cuadernos de investigación filológica*, n^{os} 37-38 (2011-2012), pp. 235-260.

4. ŒUVRES LITTÉRAIRES MENTIONNÉES

CAMUS, Renaud, *Le Bord des larmes*, Paris, P.O.L, 1990.

BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Gallimard, 1975 (1857-61).

CHATEAUBRIAND, François-René de, *Mémoires d'Outre-tombe*, Édition Pierre Clarac, Paris, Le Livre de Poche, 1973.

ELUARD, Paul, *Donner à voir*, Paris, Poésie / Gallimard, 1938.

ESCHYLE, *Les Perses*, *Tragédies*, Paris, Les Belles Lettres, 1985.

FLAUBERT, Gustave, *Un cœur simple*, *Trois contes*, Paris, Librairie générale française, 1972 [1877].

FLAUBERT, Gustave, *Correspondance II*, Lettre à Louise Colet, 31 janvier 1852, édition Jean Bruneau, Paris, Gallimard / Pléiade, 1980, p. 42.

HANDKE, Peter, *Par les villages*, [Über die Dörfer], trad. de l'allemand (Autriche) par Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, Gallimard, collection « Le Manteau d'Arlequin – Théâtre français et du monde entier », 1983.

HARDY, Thomas, *Tess d'Urberville*, traduit de l'anglais par Madeleine Rolland, La Bibliothèque électronique du Québec, collection Classiques du 20ème siècle, Volume 1100, version 1.01.

HUGO, Victor, *Les Châtiments*, Paris, Le Livre de poche, 1973 (1853).

KOLTES, Bernard-Marie, *Quai ouest*, Paris, Minuit, 1985.

KOLTES, Bernard-Marie, *Une Part de ma vie*, Paris, Minuit, 1999.

KUNDERA, Milan, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, 1984.

LAFAYETTE, Marie-Madeleine Pioche de La Vergne, comtesse de, *La Princesse de Clèves*, *Romans et Nouvelles*, Paris, Bordas, Classiques Garnier, 1989.

La Sainte Bible, https://saintebible.com

MALLARMÉ, Stéphane, « Préface à *Un coup de dés* », *Œuvres complètes*, Gallimard, 1975.

MAURIAC, Claude, *Le Temps immobile*, Paris, Grasset, 1974.

MÉRIMÉE, Prosper, *Colomba*, Paris, Garnier-Flammarion, 1972 (1840).

NOTHOMB, Amélie, *Le Sabotage amoureux*, Paris, Albin Michel, 1993.

NOVARINA, Valère, *Vous qui habitez le temps*, Paris, P.O.L, 1994.

OVIDE, *Fastes*, Livre V, Bibliotheca classica selecta, En ligne, Traduction nouvelle annotée par Anne-Marie Boxus et Jacques Poucet, 2004.

PY, Olivier, *Illusions comiques*, Paris, Actes Sud-Papiers, 2006.

RABELAIS, François, *Pantagruel*, Guy Demerson, Michel Renaud (éd.), Paris, Points, 1996 [1532].

RIMBAUD, Arthur, *Les Illuminations et Une saison en enfer*, Paris, Messein, 1927, Préface d'Ernest Delahaye.

SIMON, Claude, *Histoire*, Paris, Minuit, 1967.

THOMAS, David, *On ne va pas se raconter d'histoires*, Paris, Stock, 2014.

VIAN, Boris, *L'Écume des jours*, Paris, Éditions Rombaldi, collection « Bibliothèque du temps présent », 1975.

ZOBENBULLER, Agathe, *Le motif du palimpseste chez Jean-Luc Lagarce*, Paris, L'Harmattan, 2018.

5. THÉORIES LITTÉRAIRES

5.1. Études théâtrales

ADAM, Jean-Michel et Bénédicte Leclerc-Adam, « Un genre du récit : le monologue narratif au théâtre », *Pratiques*, n° 59, Metz, 1988, pp.51-71.

BERNANOCE, Marie, *A la découverte de cent et une pièces*, Répertoire critique du théâtre contemporain pour la jeunesse, Montreuil, Éditions Théâtrales/SCEREN, 2006.

BERNANOCE, Marie, « La didactique du texte de théâtre : comment penser la relation entre écriture et oralité ? La notion de voix didascalique », dans Philippe Clermont et Anne Schneider (sous la dir. de), *Écoute mon papyrus, Littérature, oral et oralité*, Strasbourg, SCEREN, CRDP d'Alsace, 2006.

BERNANOCE, Marie, « Pour une typologie de la "voix didascalique" : redonner figure à l'auteur de théâtre contemporain » dans Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre (dir.), *La didascalie dans le théâtre du XX^{ème} siècle, Regarder l'impossible*, Dijon, Presses Universitaires de Dijon, 2007, pp. 47-60.

BOUCHARDON, Marianne. « Théâtre-Poésie. Limites non-frontières entre deux genres du symbolisme à nos jours », *L'information littéraire*, vol. 57, n° 4, 2005, pp. 38-43.

CAMUS, Audrey et Catherine Douzou (dir.), « Théâtre/Roman, hybridations intempestives et influence réciproque (XIX^{e}-XXI^{e} siècles) », n° spécial de la revue *@nalyses*, revue de critique et théorie littéraire de l'Université d'Ottawa, 2019.

DOUZOU, Catherine, « Qu'est-ce que le contemporain au théâtre ? », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 113, n° 3, 2013, pp. 569-582.

DUFIET, Jean-Paul et Élisabeth Nardout-Lafarge, « Avant-propos. Réflexions sur une notion critique : la polygraphie », dans Jean-Paul Dufiet et Elisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Polygraphies. Les frontières du littéraire*, Paris, Classiques Garnier, 2015, pp. 7-25.

DUFIET, Jean-Paul, « Dramaturgie du spectre chez B.-M. Koltès, M. Vinaver, L. Mauvignier », dans Raymond Michel et André Petitjean (dir.), *Hantises et spectres dans le théâtre de Koltès et dans le théâtre contemporain*, actes du colloque de Metz de novembre 2016, collection du CREM, « Études linguistiques et textuelles », Limoges, Lambert-Lucas, 2018.

FIX, Florence et Frédérique Toudoire-Surlapierre (dir.), *La didascalie dans le théâtre du XX*^{ème} *siècle, Regarder l'impossible*, Éditions Universitaires de Dijon, 2007.

FIX, Florence et Frédérique Toudoire-Surlapierre (dir.), *Le chœur dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, Éditions Universitaires de Dijon, 2009.

GERARD, Bérengère, « Spectres du père dans le théâtre de Koltès », dans Raymond Michel et André Petitjean (dir.), *Hantises et spectres dans le théâtre de Koltès et dans le théâtre contemporain*, actes du colloque de Metz de novembre 2016, collection du CREM, « Études linguistiques et textuelles », Limoges, Lambert-Lucas, 2018.

GUÉNOUN, Denis, *L'Exhibition des mots, Une idée (politique) du théâtre*, essai, Éd. de l'Aube, 1992, trad. brésilienne Folhetim 2004, finnoise Like 2007, rééd. Circé-Poche.

HUGOT, Nina, « "Des femmes gémissantes" : les chœurs de pleureuses dans les tragédies de Robert Garnier », *Revue des littératures et des arts*, « Agrégation 2020 », n° 20, automne 2019, https://revues.univ-pau.fr/opcit/524

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, « Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral », *Pratiques* n° 41, Metz, 1984, pp. 46-62.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, « Dialogue théâtral *vs* conversations ordinaires », *Cahiers de praxématique*, n° 26, 1996, http://journals.openedition.org/praxematique/2977

LARTHOMAS, Pierre, *Le Langage dramatique*, Paris, A. Colin, 1972.

LECERCE, François et Françoise Ladvocat, éd., *Dramaturgies de l'ombre*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, http://books.openedition.org/pur/29960

MICHEL, Raymond, « L'expérience du sacré dans *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltès ou Quand la nuit est aussi un soleil », dans Valentina Litvan (éd.), *Littérature et sacré : la tradition en question*, Berne, Peter Lang, 2017, pp. 27-43

MICHEL, Raymond et André Petitjean (dir.), *Hantises et spectres dans le théâtre de Koltès et dans le théâtre contemporain*, actes du colloque de Metz de novembre 2016,

collection du CREM, « Études linguistiques et textuelles », Limoges, Lambert-Lucas, 2018.

MONTANDON, Alain, *L'hospitalité au théâtre*, PUBP – collection « Littératures », 2003.

MYSZKOROWSKA, Maria, « Poétique et dramaturgie : les didascalies de personnage. Exemple du théâtre de Georges Feydeau », *Pratiques*, n° 119-120, Metz, 2003, pp. 35-66.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996.

PAVIS, Patrice, *Le théâtre contemporain, analyse des textes de Sarraute à Vinaver*, Paris, Armand Colin, 2005.

PETITJEAN, André, « La conversation au théâtre », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n° 41, 1984. L'écriture théâtrale. pp. 63-88. www.persee.fr/doc/prati_0338-2389_1984_num_41_1_1298

Pratiques : linguistique, littérature, didactique, n° 41, 1984. *L'écriture théâtrale*, www.persee.fr/issue/prati_0338-2389_1984_num_41_1

PETITJEAN, André, « Problématisation du personnage dramatique », *Pratiques*, n° 119-120, 2003, pp. 67-90.

PETITJEAN, André, « Effets d'oralité et de parlure populaire dans les textes dramatiques contemporains », dans *Les voix du peuple et leurs fictions*, André Petitjean, Jean-Marie Privat, Éd., Recherches Textuelles, n° 7, Université P. Verlaine, Metz, 2007, pp. 355-395.

PETITJEAN, André, *Études linguistiques des didascalies*, Limoges, Lambert Lucas, 2012.

PETITJEAN, André et Jean-Paul Dufiet, *Approches linguistiques des textes dramatiques*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

PLANA, Muriel, « Romanisation », dans Jean-Pierre Sarrazac et al., *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2005.

REY-FLAUD, Henri, *Le Cercle magique, essai sur le théâtre en rond à la fin du moyen-âge*, Genève, Slatkine, 1998.

ROUGEMONT, Martine de, « Esquisse d'une histoire de la parodie théâtrale en France », *Pratiques*, n° 119-120, Metz, 2003, pp.173-192.

SARRAZAC, Jean-Pierre, *L'avenir du drame*, écritures dramatiques contemporaines, Lausanne, L'Aire, 1981.

SARRAZAC, Jean-Pierre, « L'impersonnage. En relisant "La crise du personnage" », *Jouer le monde. La scène et le travail de l'imaginaire (Pour Robert Abirached)*, Jean-Pierre Sarrazac, Denis Guénoun (dir.), *Études Théâtrales*, n° 20, 2001, pp. 41-51.

SARRAZAC, Jean-Pierre et al., *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2005.

SARRAZAC, Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Le Seuil, collection « Poétique », 2012.

SARRAZAC, Jean-Pierre, fitheatre.free.fr › Tch. par J-P Sarrazac, naturalo & drame moderne.doc

SERMON, Julie, « Le personnage contemporain et ses états… (de paroles) », *Pratiques*, n° 119-120, 2003, pp. 119-130.

SZONDI, Peter, *Théorie du drame moderne*, traduction de Patrice Pavis, Lausanne, L'Âge d'homme, 1983.

THOMASSEAU, Jean-Marie, « Les différents états du texte théâtral », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n° 41, 1984, L'écriture théâtrale, pp. 99-121, www.persee.fr/doc/prati_0338-2389_1984_num_41_1_1300

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1977.

UBERSFELD, Anne, *Bernard-Marie Koltès*, Arles, Papiers/ Actes Sud, 1999.

VARLOOT, Jean, « Diderot du dialogue à la dramaturgie », *Langue française*, n° 45, 1980, La ponctuation, pp. 41- 49, www.persee.fr/doc/lfr_0023- 8368_1980_num_45 _1_5262

VODOZ, Isabelle, « Le texte de théâtre : inachèvement et didascalies », dans *Paroles inachevées*, DRLAV, n° 34-35, 1986.

WOLOWSKI, Witold, « Sur quelques formes de l'écriture didascalique », dans Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre (dir.), *La didascalie dans le théâtre du XX*ème *siècle*, *Regarder l'impossible*, Éditions Universitaires de Dijon, 2007, pp. 21-33.

5.2. Théorie et critique littéraires

BACHELARD, Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, Corti, 2004.

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire du Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, « Tel », 1970.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.

BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Le Seuil, 1957.

BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.

BENJAMIN, Walter, « Le conteur », *Œuvres III*, Paris, Gallimard, collection « Folio », 2000, pp. 114-151, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch.

BEM, Jeanne, « La vieille fille et son histoire, chez Flaubert et Maupassant » dans Yvan Leclerc dir., *Flaubert, Le Poittevin, Maupassant : Une Affaire de famille littéraire*, Publications de l'Université de Rouen, pp. 181-195.

CHARVET, Pascal, *Enseigner les œuvres littéraires en traduction*, Séminaire, https://media.eduscol.education.fr/file/Formation_continue_enseignants/56/8/actes_oeuvres_en_traduction_109568.pdf

COHN, Dorrit, « Vies fictionnelles, vies historiques : limites et cas limites », traduction de Jean-Philippe Mathy, dans *Littérature*, n° 105, 1997, pp. 24-48, www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1997_num_105_1_2430

COURTÈS, Joseph, « Cendrillon va au bal… Les rôles et les figures dans la littérature orale française », dans *Systèmes de signes. Textes réunis en hommage à Germaine Dieterlen*, Paris, Hermann,1978.

DAHER, Claudia Helena, *Sous le signe de Terpsichore : scènes de bal dans des récits français, portugais et brésiliens du XIX*^{ème} *siècle*, Thèse de doctorat en Langues, Littératures et Sciences Humaines, Université Grenoble Alpes ; Universidade federal do Paraná (Brésil), 2016.

DELEUZE, Gilles, *L'Image-temps*, Paris, Minuit, collection « Critique », 1985.

DERRIDA, Jacques, *La carte postale de Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion, collection « La philosophie en effet », 1980.

DERRIDA, Jacques, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993.

DESCOMBES, Vincent, *Proust. Philosophie du roman*, Paris, Minuit, 1987.

DIDEROT, Denis, *Essais sur la peinture*, Salons de 1759, 1761, 1763, Hermann, Paris, 2007.

DUFIET, Jean-Paul et Élisabeth Nardout-Lafarge, « Avant-propos. Réflexions sur une notion critique : la polygraphie », dans Jean-Paul Dufiet et Elisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Polygraphies. Les frontières du littéraire*, Paris, Classiques Garnier, 2015, pp. 7-25.

FREYERMUTH, Sylvie, *Jean Rouaud et le périple initiatique : une poétique de la fluidité*, Paris, L'Harmattan, 2006.

FREYERMUTH, Sylvie, *Jean Rouaud et l'écriture « les yeux clos ». De la mémoire engagée à la mémoire incarnée*, Paris, L'Harmattan, 2011.

GENET, Jean, « L'Étrange mot d'… », *Œuvres complètes*, t. IV, Paris, Gallimard, 1968.

GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris, Le Seuil, 1969.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

GERMONI, Karine, Sophie Milcent-Lawson et Cécile Narjoux (dir.), *L'écriture « entre deux mondes » de Marie Darrieussecq*, Éditions Universitaires de Dijon, collection « Langages », 2019.

GIGNOUX, Anne Claire, *La Récriture : formes, enjeux, valeurs – Autour du Nouveau Roman*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003.

GRACQ, Julien, *André Breton*, Paris, Corti, 1946.

HEIDEGGER, Martin, *Être et temps*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de philosophie, 2007.

JONGY, Béatrice, Yves Chevrel et Véronique Léonard-Roques (dir.), *Le Fils prodigue et les siens, XX*ème*-XXI*ème* siècles*, Paris, Le Cerf, 2009.

LECLAIRE-HALTE, Anne, « Quelques stéréotypes narratifs dans les robinsonnades en littérature de jeunesse contemporaine », paru dans *Loxias*, Loxias 17, http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1744

MARTIN, Serge, « Les fables de la voix en littérature enfantine : actualités du "Raconteur" (*Der Erzähler*, 1936) de Walter Benjamin », *Strenæ*, n° 5, 2013, http://journals.openedition.org/strenae/961, p. 8.

MEIZOZ, Jérôme, « "Écrire, c'est entrer en scène" : la littérature en personne », *COnTEXTES*, Varia, 2015.

MINYANA, Philippe, « L'écrit », *Communications*, vol. 83, n° 2, 2008, pp. 115-122.

MONTANDON, Alain, « Le nouveau savoir-vivre. En guise d'introduction », *Romantisme*, 1997, n° 96, pp. 7-15, www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1997_num_27_96_3202

MONTANDON, Alain, « Pour une sociopoétique du chronotope : la scène de bal chez Théophile Gautier », *Littérature*, La littérature et la danse, n° 112, 1998, pp. 14-25, www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1998_num_112_4_1597

PÉREC, Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974.

ROUGEMONT, Denis de, *L'Amour et l'Occident*, édition remaniée et augmentée, Paris, Plon, 1956 (1939).

SANCHEZ, Nelly, « Passer le seuil ou l'inconvenance chez la baronne Staffe », *Eidôlon*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2017, *L'Inconvenance*, pp.77-84.

STOCKINGER, Peter, *La structure topique et narrative du champ lexical français de la politesse*, Première partie : La structure topique, 2016, hal-01399776.

TISSERON, Serge, *Le mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, Paris, Flammarion, 1996.

ZUMTHOR, Paul. « Oralité. » *Intermédialités*, n° 12, automne 2008, pp. 169-202, https://doi.org/10.4324/9780203328064

5.3. Ethnocritique de la littérature

AMARA, Marie-France, « La poésie charivarique dans *Les Amours jaunes* de Tristan Corbière », dans *A l'œuvre/l'œuvrier*, Nancy, Presses Universitaires de Lorraine, collection « EthnocritiqueS », 2017.

BENKHODJA, Ammar, « Relire Camus : une ethnocritique de *La Peste* », *Carnets, revue électronique d'études françaises*, http://journals.openedition.org/carnets/1597

BLANCHEMANCHE, Valérie, *Espace graphique et oralités vivaces : lecture ethnocritique des premiers romans de Marcel Aymé*, Thèse de doctorat en Langues, Littératures et Civilisations, Université de Lorraine, 2019.

CNOCKAERT, Véronique, Bertrand Gervais et Marie Scarpa, (dir.), « Entrée en idiotie », dans *Idiots, personnages et figures liminaires dans la littérature et les arts*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, collection « EthnocritiqueS », 2012, pp. 5-19.

CNOCKAERT, Véronique et Sophie Pelletier (dir.), *Du convenable et de l'inconvenant. Littérature française du XIX*^{ème} *siècle*, Cahier Figura, 2015, http://oic.uqam.ca/fr/system/files/garde/63200/documents/du_convenable_et_de_linconvenant.pdf

CNOCKAERT, Véronique et Sophie Dumoulin, « Oralités/Littératies/Littératures », dans Anne-Marie David et Pierre Popovic (dir.), *Les douze travaux du texte*, Montréal, Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, 2015, vol. 38, pp. 121-130.

DELMOTTE-HALTER, Anne, « *L'Amant*, approche ethnocritique », *La Revue des ressources*, mis en ligne le 18 juin 2010, http://www.larevuedesressources.org/l-amant-approche-ethnocritique,1672.html

DROUET, Guillaume, *Marier les destins. Une ethnocritique des* Misérables, Nancy, Presses universitaires de Nancy, collection Ethnocritiques, 2011.

DROUET, Guillaume, « Les voi(e)x de l'ethnocritique », *Romantisme*, n° 145, 2009, pp. 11-23.

DUMOULIN, Sophie, *Écriture ensauvagée, écriture de combat : une ethnocritique des romans de jeunesse de V. Hugo*, Thèse de doctorat en Langues, Littératures et Civilisations, Montréal (Québec, Canada), 2013.

DUMOULIN, Sophie, « Petit écrivain deviendra grand. Rite de passage et ensauvagement dans l'écriture de jeunesse de Victor Hugo », *Pratiques*, n^{os} 151-152, « Anthropologies de la littérature », décembre 2011, pp. 169-186.

FOUCHET, Eugénie, « La petite fille incomplète, une poétique de la liminarité », dans Sophie Ménard, Vicky Pelletier, Jean-Marie Privat (dir.), *À l'œuvre, l'œuvrier*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, collection « EthnocritiqueS », 2017, pp. 141-152.

FOUCHET, Eugénie, *Enfances handicapées : une liminarité indépassable ? Une approche ethnocritique de la littérature de jeunesse*, Thèse de doctorat en Langues, Littératures et Civilisations, Université de Lorraine, 2018.

MENAND-DOUMAZANE, Françoise, *Miroirs d'Aline. Ethnocritique d'un roman de C.-F. Ramuz*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, collection « EthnocritiqueS », 2013.

MÉNARD, Sophie, « Les Fantômes nuptiaux chez Zola », *Romantisme*, 2010/3, n° 149, pp. 97-110, https://www.cairn-int.info/revue-romantisme-2010-3-page-97.htm

MÉNARD, Sophie, « L'enfantine dans Lourdes de Zola », dans Véronique Cnockaert, Bertrand Gervais et Marie Scarpa (dir.), *Idiots. Figures et personnages liminaires dans la littérature et les arts*, Nancy / Montréal, Coédition, 2012, pp. 57-76.

MÉNARD, Sophie, « Jusqu'à ce que le mort nous sépare », Ethnocritique du revenant dans Thérèse Raquin, *Poétique* 2012/4 (n° 172), pp. 441-455.

MÉNARD, Sophie, « Faire tourner Paris : ethnogénétique et logogénétique de *Nana* de Zola », *Flaubert*, n° 10, 2013, http://journals.openedition.org/flaubert/2114

MÉNARD Sophie, « Les créances du roman : le revenant dans *Thérèse Raquin* », *@nalyses. Revue de critique et de théorie littéraires*, vol. 9, 2014, https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/972

MÉNARD, Sophie. « Avec sa jambe de boiteuse. Lecture ethnocritique d'*À une passante* de Baudelaire », *Ethnologie française*, vol. 44, n° 4, 2014, pp. 643-650.

MÉNARD, Sophie, « Le pied mal chaussé de la mendiante rousse. Une articulation dialogique entre conte et poésie », *Poétique*, n° 179, 2016, pp. 73-87.

MÈNARD, Sophie, « Le "personnage liminaire" : une notion ethnocritique », *Litter@ Incognita*, n° 8 « Entre-deux : Rupture, passage, altérité », 2017, http://blogs.univ-tlse2.fr/littera-incognita-2/2017/09/24/le-personnage-liminaireune-notion-ethnocritique/>

MÈNARD, Sophie, Vicky Pelletier, Jean-Marie Privat (dir.), *À l'œuvre, l'œuvrier*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, collection « EthnocritiqueS », 2017.

POPOVIC, Pierre, « Du chronotope et du chronotype », dans Sophie Ménard, Vicky Pelletier, Jean-Marie Privat (dir.), *À l'œuvre, l'œuvrier*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, collection « EthnocritiqueS », 2017, pp. 11-20.

PRIVAT, Jean-Marie, « Essai d'ethnologie du texte littéraire : Les charivaris dans *Madame Bovary* », *Ethnologie française*, n° 3, 1988, pp. 291-295.

PRIVAT, Jean-Marie, *Bovary/ Charivari : essai d'ethno-critique*, Paris, CNRS Éditions, 1994.

PRIVAT, Jean-Marie, « À la recherche du temps (calendaire) perdu », *Poétique*, n° 123, septembre 2000, pp. 301-319.

PRIVAT, Jean-Marie, « Élias, Bakhtine et la littérature », dans Jean-Marie Privat et Sophie Chevalier (dir.), *Norbert Elias et l'anthropologie, « Nous sommes tous si étranges… »*, Paris, CNRS, Éditions, collection « Anthropologie », 2004, pp. 185-195.

PRIVAT, Jean-Marie, « Élias et le théâtre des corps », dans *Les cahiers du Portique*, Hexis et habitus, Jean-Paul Resweber (dir.), n° 3, 2006, Metz, Université Paul-Verlaine, Metz, pp. 105-114.

PRIVAT, Jean-Marie, « L'entre-temps », dans Jean-Marie Privat (dir.), *Ma montagne, lectures pluridisciplinaires d'une robinsonnade*, Metz, Université Paul Verlaine, collection « Recherches textuelles », 2006.

PRIVAT, Jean-Marie, « Une chose malpropre et inutile. Approche ethnocritique de *Boule de Suif* », *L'Autre en mémoire*, Actes du Colloque International de Winnipeg, D. Laporte (éd.), Québec, de l'Université de Laval, 2006, pp. 111-124.

PRIVAT, Jean-Marie, « Un habitus littératien ? » dans *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n° 131-132, 2006, pp. 125-130.

PRIVAT, Jean-Marie, « La soupe à l'alphabet. Entretien avec Jack Goody », dans *GOODY Jack, Pouvoirs et savoirs de l'écrit*, Paris, La Dispute, 2007, pp. 235-245.

PRIVAT, Jean-Marie, « Parler d'abondance. Logogenèse de la littérature », *Romantisme*, n° 145, 2009, pp. 79-95.

PRIVAT, Jean-Marie, « La raison graphique à l'œuvre », *Les actes de la lecture*, n° 108, 2009, pp. 45-54, https://www.lecture.org/ revues_livres/ actes_lectures/AL/ AL108/AL108_p045.pdf

PRIVAT, Jean-Marie et Marie Scarpa, « Présentation. La culture à l'œuvre » *Romantisme*, n° 145, 2009/3, https://www.cairn.info/revueromantisme-2009-3-page-3.htm 353

PRIVAT, Jean-Marie et Marie Scarpa, « *Le colonel Chabert* ou Le Roman de la littératie », dans Jean-Marie Privat et Marie Scarpa (dir.), *Horizons ethnocritiques*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2010, pp. 161-206.

PRIVAT, Jean-Marie et Marie Scarpa, « Ethnogénétique », préfiguration en ligne du *Dictionnaire général de critique génétique*, 2010, www.item.ens.fr/dictionnaire/ethnogenetique/

PRIVAT, Jean-Marie, « Ethnocritique et lecture littéraire », dans Véronique Cnockaert, Jean-Marie Privat et Marie Scarpa (dir.), *L'ethnocritique de la littérature*, Québec, Presses de l'université du Québec, 2011, pp. 27-34.

PRIVAT, Jean-Marie et Marie Scarpa, « *Combat de nègre et de chiens* ou les fantômes de l'Afrique », *Bernard-Marie Koltès. Textes et contextes*, sous la dir. d'André Petitjean, Metz, UPV-M, Recherches textuelles, n° 10, 2011, pp. 303-320.

PRIVAT, Jean-Marie, « Mourir (ne pas) idiot ? », dans Véronique Cnockaert, Bertrand Gervais et Marie Scarpa (dir.), *Idiots, personnages et figures liminaires dans la littérature et les arts*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, collection « EthnocritiqueS », 2012, pp. 253-257.

PRIVAT, Jean-Marie, « Il devait conter une histoire », *Cahiers de littérature orale*, n° 72, 2012, http://clo.revues.org/1736.

PRIVAT, Jean-Marie, « Ethnocritique d'une fameuse casquette », *Recherches & Travaux*, n° 82, 2013, http://recherchestravaux.revues.org/585

PRIVAT, Jean-Marie, « Le dur combat dialogique », *Flaubert*, n° 10, 2013, http://flaubert.revues.org/2152

PRIVAT, Jean-Marie, « À mots couverts », *Cahiers de littérature orale*, n° 75-76, 2014, pp. 163-186, http://journals.openedition.org/clo/2025

PRIVAT, Jean-Marie, « Il devait conter une histoire », *Cahiers de littérature orale*, n° 72, 2012, http://journals.openedition.org/clo/1736

PRIVAT, Jean-Marie, « La littératie entre sur-scolarisation et oralité restreinte, un cas d'école ? », dans André Petitjean, *Didactiques du français et de la littérature*, n° 14, Crem/Université de Lorraine, 2016, pp. 213-228.

PRIVAT, Jean-Marie, « (Et il la regardait) ». Un destin entre parenthèses, *Flaubert*, n° 6, 2016, http://flaubert.revues.org/2594

PRIVAT, Jean-Marie, « L'arrière-pensée animale du récit dans *Madame Bovary* », Communication lors d'un colloque international, *Histoire et étude de mœurs*, *Madame Bovary* et *L'Éducation sentimentale* (1845 et 1869), 25-27 janvier 2018.

PRIVAT, Jean-Marie, « Le cadavre du réalisme », dans *Repenser le réalisme*, Cahier ReMix, n° 07, (04/2018), Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, http://oic.uqam.ca/fr/remix/le-cadavre-du-realisme

PRIVAT, Jean-Marie, « Sur La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage de Jack Goody », *Questions de communication*, Presses Universitaires de Nancy - Éditions Universitaires de Lorraine, 2018, 33, pp. 299-323.

PRIVAT, Jean-Marie, « Présentation », Pratiques, n° 183-184, 2019.

PRIVAT, Jean- Marie, « Littératie », *Pratiques*, n° 183- 184, 2019, http://journals.openedition.org/pratiques/6762

PRIVAT, Jean- Marie, « Oralité/Auralité », *Pratiques*, n° 183- 184, 2019, http://journals.openedition.org/pratiques/6777

PRIVAT, Jean- Marie, « Polylogie », *Pratiques*, http://journals.openedition.org/pratiques/6797

PRIVAT, Jean-Marie, « Le conteur e(s)t son seigneur », *Cahiers de littérature orale*, Hors-Série, 2020, http:// journals.openedition.org/clo/7097

PRIVAT, Jean-Marie, « Le bal à la Vaubyessard », dans le cadre de *Gustave ou la pensée sauvage*. Journée d'étude organisée par Figura-UdeM. Montréal, Université de Montréal, 20 février 2020, document audio en ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain, <http://oic.uqam.ca/fr/communications/le-bal-a-la-vaubyessard>.

PRIVAT, Jean-Marie, « "Ma belle machine à écrire", Blaise Cendrars », dans *De la poésie et des signes qu'elle catalyse. Lectures ethnosociocritiques*, *Cahier ReMix*, n° 13 (09/2020), Montréal, Université de Montréal, Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, http://oic.uqam.ca/fr/remix/ma-belle-machine-a-ecrire-blaise-cendrars

PRIVAT, Jean-Marie, *Maupassant sonographe*, conférence-atelier ethnocritique, octobre 2020, http://oic.uqam.ca/fr/conferences/conference-atelier-ethnocritique-avec-jean-marie-privat-maupassant-sonographe-une-ecoute

SCARPA, Marie, *Le Carnaval des Halles*, Paris, CNRS Éditions, 2000.

SCARPA, Marie, « Du roman au conte. L'exemple de Zola. », *Cahiers de littérature orale*, n° 56, 2004, pp. 105-132.

SCARPA, Marie, « La voie du faucon », *Ma montagne, lectures pluridisciplinaires d'une robinsonnade*, Metz, Centre d'études linguistiques des textes et des discours, 2006.

SCARPA, Marie, « Les poissons rouges sont-ils solubles dans le réalisme ? Lecture ethnocritique d'un "détail" du *Ventre de Paris* », *Poétique*, n° 133, février 2003, pp. 61-72.

SCARPA, Marie, *L'Éternelle jeune fille, une ethnocritique du* Rêve *de Zola*, Champion, 2009.

SCARPA, Marie, « Le personnage liminaire », *Romantisme*, n° 145, 2009, pp. 25-35, https://www.cairn.info/revue-romantisme-2009-3-page-25.html

SCARPA, Marie, « De Quasimodo à Marjolin le sot. La mémoire culturelle du roman zolien », dans Véronique Cnoackert, Jean-Marie Privat et Marie Scarpa (dir.), *L'ethnocritique de la littérature*, Québec, Presses de l'université du Québec, 2011, pp. 159-176.

SCARPA, Marie, « Personnages liminaires dans le théâtre de B.M. Koltès », dans Véronique Cnockaert, Bertrand Gervais et Marie Scarpa (dir.), *Idiots. Figures et personnages liminaires dans la littérature et les arts*, PU Lorraine, collection « EthnocritiqueS – Figura », 2012, pp. 111-131.

SCARPA, Marie, « De l'ethnologie de la littérature à l'ethnocritique », *Recherches & Travaux*, n° 82, 2013, pp. 21-27.

SCARPA, Marie, « L'ethnocritique de la littérature : Présentation et situation », *Multilinguales*, n° 1, 2013, http://journals.openedition.org/multilinguales/2808

SCARPA, Marie, « Et si Félicité portait malheur ? », *Flaubert*, n° 10, 2013, http://journals.openedition.org/flaubert/2162

SCARPA, Marie, « Koltès ou le théâtre de la virginité perdue », *Ethnologie française*, n° 4 (44), 2014, pp. 671-678.

SCARPA, Marie, « Figures du Sauvage », dans Béatrice Laville et Florence Pellegrini (dir.), *La Fortune des Rougon d'Émile Zola. Lectures croisées*, Presses universitaires de Bordeaux, 2015, pp.203-216.

SCARPA, Marie, « Le vert paradis des amours enfantines », dans Henri Mitterand et Emilie Piton-Foucault (éd.), *Lectures de Zola. La Fortune des Rougon*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, collection « Didact Français », 2015, pp. 117-128.

SCARPA, Marie, « "À cette heure et en ce lieu…", Microlecture ethnocritique de *Dans la solitude des champs de coton* », dans Anne-Marie David et Pierre Popovic (dir.), *Les douze travaux du texte*, Montréal, Figura, 2015, pp. 249-254.

SCARPA, Marie, « Ethnocritique des espaces fictionnels : l'exemple de Koltès », intervention lors d'une journée transversale, IIAC /Axe Culture du 22 mars 2016 intitulée *Lieux et littérature*. https://www.iiac.cnrs.fr/article2859.html

SCARPA, Marie, « Littérature, anthropologie, ethnocritique », *L'Atelier du Centre de recherches historiques*, 2017, http://journals.openedition.org/acrh/7519

VINSON, Marie-Christine, « Tibili ou le petit garçon qui ne voulait pas aller à l'école », *Cahiers de littérature orale*, n° 62, 2007, http://journals.openedition.org/clo/1227

VINSON, Marie-Christine, « Comment Gaspard, Rémi et Clopinet apprirent à lire et ce qu'il advint... », *Romantisme*, n° 145, 2009/3, pp. 65-78.

VINSON, Marie-Christine, « Le cru et le lu. Ethnocritique d'un album pour la jeunesse, *Le Géant de Zéralda* », dans Jean-Marie Privat et Marie Scarpa (dir.), *Horizons ethnocritiques*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2010, pp. 81-96.

VINSON, Marie-Christine, « Bécassine ou comment fait-on les Bécasses ? », dans Véronique Cnockaert, Bertrand Gervais et Marie Scarpa (dir.), *Idiots, personnages et figures liminaires dans la littérature et les arts*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, collection « EthnocritiqueS », 2012, pp. 23-40.

VINSON, Marie-Christine, « Ethnocritique et littérature de jeunesse », dans Anne-Marie David, Pierre Popovic (dir.), *Les douze travaux du texte*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 2015, pp. 43-45.

VINSON, Marie-Christine, « Retour de l(’â)me: une lecture ehtnocritique d’*En mer* de Guy de Maupassant », dans *Repenser le réalisme, Cahier ReMix*, n° 07 (04/2018), Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l’imaginaire, http://oic.uqam.ca/fr/remix/retour-de-lame-une-lecture-ehtnocritique-den-mer-de-guy-de-maupassant

VINSON, Marie-Christine, « La berceuse, une oralité perdue ? », *Pratiques*, 2019, pp. 183-184.

VINSON, Marie-Christine, *La fascination du monde des oralités et le malheur dans* Graziella *de Lamartin*e, conférence-atelier ethnocritique, novembre 2020, http://oic.uqam.ca/fr/conferences/conference-atelier-ethnocritique-avec-marie-christine-vinson-la-fascination-du-monde-des

6. SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES

6.1 Approches anthropologiques et ethnologiques

AUGÉ, Marc et Françoise Héritier, « La génétique sauvage », *Le Genre humain*, 1982/1, n^{os} 3-4, pp. 127-136, https://www.cairn.info/revue-le-genre-humain-1982-1-page-127.htm

AUGÉ, Marc, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Le Seuil, 1992.

BELMONT, Nicole, « Le joli mois de mai », *L’Histoire*, n° 1, 1978, pp. 16-25.

BELMONT, Nicole, « Rituels de courtoisie dans la société française traditionnelle », *Ethnologie française*, n° 3, 1978, pp. 279-285.

BELMONT, Nicole, « De Hestia à Peau d’Âne, le destin de Cendrillon », *Cahiers de littérature orale*, n° 25, 1989, pp. 11-31.

BELMONT, Nicole, « Transmission et évolution du conte merveilleux. À propos de *Cendrillon* et de *Peau d’Âne* », *Tradition et histoire dans la culture populaire*, Document d’Ethnographie Régionale, 11, CARE, 1990, pp. 205-217.

BELMONT, Nicole, *Poétique du conte*, Paris, Gallimard, 1999.

BELMONT, Nicole, « Le Mort reconnaissant. Éditorial », *Cahiers de littérature orale*, n° 46, 1999, pp. 7-15.

BELMONT, Nicole, « Nomen est nomen », *Les signes de la naissance, études des représentations symboliques associées aux naissances singulières*, Monfort, collection « Imago Mundi », 2002, pp. 181-192.

BELTING, Hans, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004.

BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont éd., 1976.

CHARTIER, Roger, « Daniel Fabre et le messager des âmes », *L'Atelier du Centre de recherches historiques*, 16 Bis, 2017, http://journals.openedition.org/acrh/7470

DESCOLA, Philippe, « Le sauvage et le domestique », dans *Communications*, n° 76, 2004, Nouvelles figures du sauvage, sous la direction de Sophie Bobbé, pp. 17-39, www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2004_num_76_1_2157

DESCOLA, Philippe, Cours « Anthropologie de la nature », *L'annuaire du Collège de France*, 112 | 2013, http://annuaire-cdf.revues.org/73

DESIDERI, Lucie, « Alphabets initiatiques », *Ethnologie française*, n° 4 (33), 2003, pp. 673-682.

DOWLING, Colette, *Le Complexe de Cendrillon*, Paris, Grasset, 1982.

FABRE, Daniel, « Passeuse aux gués du destin », *Critique*, n° 402, 1980, pp. 1075-1089.

FABRE, Daniel, « Du messager des âmes au spirite en Languedoc », dans *La mort aujourd'hui*, colloque de Saint-Maximin, Marseille, Rivages, 1982, pp. 91-109.

FABRE, Daniel, « La voie des oiseaux. Sur quelques récits d'apprentissage », *L'Homme*, n° 99, 1986, pp. 7-40, http://www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1986_num_26_99_368712

FABRE, Daniel, « Le retour des morts », *Études rurales*, n° 105-106, 1987.

FABRE, Daniel, « Juvéniles revenants », *Études rurales*, n°105-106, 1987, pp. 147-164

FABRE, Daniel, « Le rite et ses raisons », *Terrain*, n° 8, avril 1987, mis en ligne le 19 juillet 2007, http://journals.openedition.org/terrain/3148

FABRE, Daniel, « Une culture paysanne », dans Burguière André et Jacques Revel (dir.), *Histoire de la France, Les formes de la culture*, t. IV, Paris, Le Seuil, 1993, pp. 121-216.

FABRE, Daniel, « C'est de l'art ! » : Le peuple, le primitif, l'enfant », *Gradhiva*, n° 9, 2009, pp. 4-37, http://journals.openedition.org/gradhiva/1343

FABRE, Daniel, « Fondu au noir », *L'Homme*, n° 191, 2009, http://journals.openedition.org/lhomme/22178

FABRE, Daniel, *L'invisible initiation : devenir filles et garçons dans les sociétés rurales européennes*, Conférence Campus Condorcet, 2015, www.canalu.tv/video/campus_condorcet_paris_aubervilliers/l_invisible_initiation_deve nir_filles_et_garcons_dans_les_societes_rurales_d_europe.17599

FABRE-VASSAS, Claudine et Daniel Fabre, « Du rite au roman. Parcours d'Yvonne Verdier », préface de *Coutume et destin. Thomas Hardy et autres essais*, Paris, Gallimard, 1995.

FINE, Agnès, « Transmission des prénoms et parenté en Pays de Sault, 1740-1940 », dans *Le Prénom. Mode et histoire. Entretiens de Malher*, textes rassemblés par Jacques Dupâquier, Alain Bideau, Marie-Elizabeth Ducreux, EHESS, pp.109-125, 1984, ffhal-01513009f

FINE, Agnès, « L'héritage du nom de baptême », dans *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 42e année, n° 4, 1987. pp. 853-877.

FINE, Agnès, « Le parrain, son filleul et l'au-delà », dans *Études rurales*, n° 105-106, 1987, « Retour des morts », pp. 123-146.

FINE, Agnès, *Parrains, marraines. La parenté spirituelle en Europe*, Paris, Fayard, 1994.

FINE, Agnès, « Frères et sœurs en Europe dans la recherche en sciences sociales », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 34, 2011, pp. 167-181.

FINE, Agnès, « Daniel Fabre (1947-2016). "L'invisible initiation" en Europe, une recherche pionnière », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 44, 2016, pp. 265-272.

FREUD, Sigmund, *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1976 (*Imago*, 1919).

GOODY, Jack, *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, traduction et présentation de Jean Bazin et Alban Bensa, Paris, Minuit, 1979.

GOODY, Jack, « L'oralité et l'écriture », *Communication et langages*, n° 154, 2007. L'énonciation éditoriale en question, pp. 3-10.

GOODY, Jack, *Pouvoirs et savoirs de l'écrit*, présenté par Jean-Marie Privat, traduction Claire Maniez, Paris, La Dispute, 2007.

GOODY, Jack, *Mythe, rite & oralité*, coord. et prés. par Jean-Marie Privat, trad. de l'anglais par Claire Maniez, Nancy, PUN-Éditions universitaires de Lorraine, collection EthnocritiqueS, 2014.

HEINICH, Nathalie, *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, collection « Tel », 2018, 1ère éd. 1996.

HÉRITIER, Françoise, « Symbolique de l'inceste et de sa prohibition », dans Michel Izard et Pierre Smith (dir.), *La fonction symbolique. Essais d'anthropologie*, Paris, Gallimard, 1979, pp. 209-243.

HÉRITIER, Françoise, *Masculin/féminin. La pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob, 1996.

HÉRITIER, Françoise, « Une figure multivalente », *L'Homme*, n° 174, 2005, http://journals.openedition.org/lhomme/1675

JAVEAU, Claude, « Retour sur les rites piaculaires : pratiques et rôles dans l'immédiat et à distance », *Études sur la mort*, vol. nº 123, n° 1, 2003, pp. 69-78.

KLAPISCH-ZUBER, Christiane, « Le nom "refait". La transmission des prénoms à Florence (XIV^{ème}-XVI^{ème} siècles) », dans *L'Homme*, XX, n° 4, 1980, pp.77-104.

LAFFONT, Jean-Luc, « Les pleureuses et crieuses d'enterrements dans la France méridionale », *Études sur la mort*, 2013, n° 144, pp. 111-130.

LAPLANCHE, Jean et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1967.

LEVI-STRAUSS, Claude, *Les structures élémentaires de la parenté*, Paris, Presses universitaires de France, 1949.

LEVI-STRAUSS, Claude, « Le Père-Noël supplicié », *Temps modernes*, n° 77, 1952, pp. 1572-1590.

LEVI-STRAUSS, Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.

LEVI-STRAUSS, Claude, *Mythologiques IV, L'Homme nu*, Paris, Plon, 1971.

MAUSS, Marcel, « L'expression obligatoire des sentiments (rituels oraux funéraires australiens) », *Journal de psychologie*, 1921.

MAUSS, Marcel, *L'essai sur le don, Forme et raison de l'échange dans les Sociétés archaïques*, *Sociologie et Anthropologie*, Paris, PUF, 2003, http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/socio_et_anthropo/2_essai_sur_le_don/essai_sur_le_don.pdf

MONJARET, Anne, « De l'épingle à l'aiguille », *L'Homme*, 2005, n° 173, pp. 119-147.

MONZANI, Stefano, « L'utopie du fratriarcat. Fraternel et fraternité dans l'œuvre de B.-M. Koltès », *Cahiers de psychologie clinique*, 2006/2, n° 27, pp. 141-162, https://www.cairn-int.info/revue-cahiers-de-psychologie-clinique-2006-2-page-141.htm

MONNET, Jérôme, « La symbolique des lieux : pour une géographie des relations entre espace, pouvoir et identité », *Cybergeo : European Journal of Geography*, Politique, Culture, Représentations, document 56, http://journals.openedition.org/cybergeo/5316

OFFENSTADT, Nicolas, « Le rite et l'histoire. Remarques introductives », *Hypothèses*, 1998/1, n° 1, pp. 7-14, https://www.cairn-int.info/revue-hypotheses-1998-1-page-7.htm

PATERA, Teodoro, « Liminalité et performance : de l'anthropologie de Victor Turner aux Folies Tristan », *Perspectives médiévales*, n° 35, 2014, http://peme.revues.org/5025

PICARD, Jean-Luc, « Les vieilles questions. Lire *Fin de partie* au lycée », *Pratiques*, n° 151-152, 2011, pp. 227-246.

QUEMENER, Pierre-Yves, « Le Parrainage, rouage essentiel des processus de prénomination », *Kaier Ar Poher*, n° 41, Juin 2013.

SEGALEN, Martine, « Le Nom caché », *L'Homme*, 1980, tome 20, n° 4, Formes de nomination en Europe. pp. 63- 76, https://www.persee.fr/doc/hom_0439- 4216_1980 _num_20_4_368134

SEGALEN, Martine, *Amours et mariages de l'Ancienne France*, avec la collaboration de Josselyne Chamarat, Paris, Berger Levrault, collection « Arts et traditions populaires », 1981.

SEGALEN, Martine, « Le mariage, la quenouille et le soulier. Essai sur les rites de mariage en France », *Naître, vivre et mourir*, Neuchâtel, Suisse, Musée d'ethnographie,1981, pp. 135-147.

SEGALEN, Martine, *Rites et rituels contemporains*, Paris, Armand Colin, 2009.

DE LA SOUDIERE, Martin, « Le paradigme du passage », *Communications*, n° 70, 2000, Seuils, passages, pp. 5- 31, https://www.persee.fr/doc/comm_0588- 8018_200 0_num_70_1_2060

TURNER, Victor, *From Ritual to Theatre*, New York, PAJ Publications, 1982.

TURNER, Victor, *Le phénomène rituel, structure et contre-structure*, Paris, P.U.F., 1990.

UELTSCHI, Karin, *Le pied qui cloche ou le lignage des boiteux*, Paris, Champion, 2011.

VALÉRY, Paul, Préface à Sir James Frazer, *La crainte des morts dans la religion primitive*, Paris, Nourry, 1934.

VAN GENNEP, Arnold, *Le folklore français, I, Du berceau à la tombe, cycle de carnaval, carême et Pâques*, Paris, Robert Laffont, 1998.

VAN GENNEP, Arnold, *Les rites de passage. Étude systématique des rites De la porte et du seuil, De l'hospitalité De l'adoption, de la grossesse et de l'accouchement De la naissance, de l'enfance, de la puberté De l'initiation, de l'ordination, du couronnement Des fiançailles et du mariage Des funérailles, des saisons, etc.*, Paris, Éditions A. et J. Picard, collection « Picard Histoire », 1981(1909), http://classiques.uqac.ca/classiques/gennep_arnold_van/rites_de_passage/rites_de_pa ssage.pdf

VERDIER, Yvonne, Tina Jolas et Françoise Zonabend, « Parler famille », *L'Homme*, 1970, tome 10, n° 3, pp. 5- 26, www.persee.fr/doc/hom_0439- 4216_1970_num_10_ 3_367135

VERDIER, Yvonne, *Façons de dire, Façons de faire*, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèques des Sciences humaines », 1979.

VERDIER, Yvonne, « Le Petit Chaperon dans la tradition orale », *Le Débat* 1980/3 (n° 3), pp. 31-61, https://www.cairn.info/revue-le-debat-1980-3- p-31.htm

VERDIER, Yvonne, *Coutume de destin. Thomas Hardy et autres essais*, Paris, Gallimard, 1995.

ZONABEND, Françoise, « Jeux de noms. Les noms de personne à Minot », dans *Études rurales*, n° 74, 1979, pp. 51-85.

ZONABEND, Françoise, « Le Nom de personne », *L'Homme*, 1980, tome 20, n° 4, Formes de nomination en Europe, pp. 7-23, www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1980_num_20_4_368131

ZONABEND, Françoise, « Le Très Proche Et Le Pas Trop Loin : Réflexions Sur L'organisation Du Champ Matrimonial Des Sociétés à Structures De Parenté Complexes », *Ethnologie Française*, n° 4 (11), 1981, pp. 311- 318. www.jstor.org/stable/40988679

6.2 Approches historiques et sociologiques

ARIÈS, Philippe, « La mort inversée. Le changement des attitudes devant la mort dans les sociétés occidentales », *Essais sur l'histoire de la mort en Occident, du Moyen-Âge à nos jours*, Paris, Le Seuil, « Points », 1975.

ARIÈS, Philippe, *L'homme devant la mort, 2, La mort ensauvagée*, Paris, Le Seuil, 1977.

ARIÈS, Philippe et Georges Duby, *Histoire de la vie privée, IV, De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Le Seuil, 1999 (1ère éd. 1987).

BARTHES, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980.

BARRIÈRE, Jean-Paul, « Le paraître de la veuve : Dans la France des XIXème et XXème siècles » dans *Paraître et apparences en Europe occidentale du Moyen Âge à nos jours*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2008.

BECK, Robert, *Histoire du dimanche de 1700 à nos jours*, Paris, Les Éditions de l'Atelier, 1997.

BERTHELOT, Jean-Michel, « Le choix du prénom. Des régularités statistiques aux mécanismes cognitifs », *Revue européenne des sciences sociales*, XLII- 129, 2004, http://journals.openedition.org/ress/354

BOLOGNE, Jean-Claude, *Histoire du célibat et des célibataires*, Paris, Fayard, 2004.

BONNIN, Philippe, « Dispositifs et rituels du seuil », *Communications*, 70, 2000. Seuils, passages, sous la direction de Martin de la Soudière, pp. 65-92, www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2000_num_70_1_2064

BONNIOL, Jean-Luc et Martine Segalen, « Amours et mariages de l'ancienne France », *Annales. Économies, sociétés, civilisations.* 39e année, n° 1, 1984. pp. 45-46, https://www.persee.fr/doc/ahess_0395- 2649_1984_num_39_1_283041_t1_0045_0000_001

BONTE, Pierre, et Michel Izard, (éd.), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris, PUF, 1991.

BOURDIEU, Pierre, « La définition sociale de la photographie », dans Luc Boltanski, Robert Castel, Jean-Claude Chamboredon et Pierre Bourdieu (sous la direction de), *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Minuit, 1965.

BOURDIEU, Pierre, *La Distinction, Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, Collection « Le sens commun », 1979.

BOURDIEU, Pierre, « Les rites comme actes d'institution », Actes de la recherche en sciences sociales, vol. 43, 1982, Rites et fétiches, pp. 58-63, www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1982_num_43_1_2159

BRAUDEL, Fernand, *L'Identité de la France, Espace et Histoire*, Paris, Arthaud-Flammarion, 1986.

CERTEAU, Michel de, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975.

CERTEAU, Michel de, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Union générale d'éditions, 1984 (1980).

CERTEAU, Michel de, Luce Giard et Pierre Mayol, *L'Invention du quotidien. I1. Habiter, cuisiner*, Paris, Gallimard, 1994.

CLOCHARD, Fabrice, *La voiture : un regard socio-anthropologique sur le rapport à l'objet automobile*, Thèse de doctorat en Sociologie sous la direction de Dominique Desjeux, soutenue en 2008 à Paris V, dans le cadre de l'École doctorale Sciences humaines et sociales : cultures, individus, sociétés (Paris 1994-2019).

DAUMAS, Jean-Claude, *La révolution matérielle : Une histoire de la consommation, France XIX ème-XXI ème siècles*, Paris, Flammarion, 2018.

DAUPHIN, Cécile, « Histoire d'un stéréotype, la vieille fille », *Madame ou Mademoiselle ? Itinéraires de la solitude féminine 18ème-20ème siècle*, Arlette Farge et Christiane Klapisch-Zuber (éd.), Paris, Arthaud-Montalba, 1984.

DESPLANQUES, Guy, « Les enfants de Michel et Martine Dupont s'appellent Nicolas et Céline », dans *Économie et Statistique*, n° 184, janvier 1986.

ELIAS, Norbert, *La Société de cour*, Paris, Champs Flammarion, 1985.

FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque des sciences humaines », 1966.

FOUCAULT, Michel, « Des espaces autres », (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), dans *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octobre 1984, pp. 46-49.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972.

FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité II : l'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1976.

FOUCAULT, Michel, *Dits et Écrits*, Paris, Gallimard, 1994.

FREYERMUTH, Sylvie et Jean-François P. Bonnot, « Les manuels d'éducation des filles "sages" au XIX^{ème} siècle : sémiologie de quelques ouvrages », dans Nicolas Brucker, 2007, *Le livre de sagesse. Supports, médiations, usages*, pp. 255-269, Bern, Peter Lang, https://orbilu.uni.lu/bitstream/10993/1120/1/Manuels_d%27%c3%a9ducation.pdf

FREYERMUTH, Sylvie, Jean-François P. Bonnot et Timo Obergöker (dir.), *Ville infectée, ville déshumanisée. Reconstructions littéraires françaises et francophones des espaces sociopolitiques, historiques et scientifiques de l'extrême contemporain*, Bruxelles, PIE-Peter Lang, 2014.

FREYERMUTH, Sylvie et Jean-François P. Bonnot, *Des personnages et des hommes dans la ville : géographies littéraires et sociales*, Berne, Peter Lang, 2014.

GIRARD, Alain, « Le choix du conjoint. Une enquête psycho-sociologique en France. Présentation d'un cahier de l'INED », dans *Population*, 19ème année, n° 4, 1964, pp. 727-732, https://www.persee.fr/doc/pop_0032-4663_1964_num_19_4_8453

GOFFMAN, Erving, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, Tome II, Paris, Minuit, collection « Le sens commun », 1973.

HENTSCH, Thierry, *Raconter et mourir. Aux sources narratives de l'imaginaire occidental*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, nouvelle édition 2005 (2002).

LESTRADE, Didier, *Act Up. Une histoire*, Paris, Denoël, nouvelle édition 2017 (2000).

Libération, « AN 2000. LES OBJETS DU SIECLE. La carte postale. », https://www.liberation.fr/cahier-special/1999/08/14/an-2000-les-objets-du-siecle-la-carte-postale-timbree-populairesimple-carton-sans-image-lisible-par-_282291

MARIN, Louis, *Des pouvoirs de l'image. Gloses*, Paris, Éditions du Seuil, 1993.

MARTIN-FUGIER, Anne, « Les rites de la vie privée bourgeoise » dans Ariès, Philippe et Georges Duby (dir.), *Histoire de la vie privée, IV, De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Le Seuil, 1987, pp. 175-241.

MAUNIER, René, *Introduction au folklore juridique*, Paris, Éditions d'Art et d'Histoire, 1938.

ROUVILLOIS, Frédéric, *Histoire de la politesse de 1789 à nos jours*, Paris, Flammarion, 2008.

TORTEL, Lucie, Maryse Pervanchon, et al., *La voiture, cet incontournable objet du désir : le rapport de l'individu à la voiture : approche psychologique, approche sémiologique, approche philosophique, approche sociologique*, [Rapport de recherche], Centre d'études sur les réseaux, les transports, l'urbanisme et les constructions publiques (CERTU). 2001, figures, illustrations, tableaux, références bibliographiques disséminées, ffhal02165553f

TREMBLAY, Martine, « La mise en scène de l'amour : la photographie de mariage dans la deuxième moitié du XX^{ème} siècle », *Enfances, Familles, Générations*, n° 7, automne 2007, https://id.erudit.org/iderudit/017788ar

VERNANT, Jean-Pierre, *La mort dans les yeux*, Paris, Hachette, 1985.

VERNANT, Jean-Pierre et Pierre Vidal-Naquet, « Le tyran boiteux d'Œdipe à Périandre », *Mythe et tragédie en Grèce ancienne* t.2, Paris, Éditions La Découverte, 2001, pp. 45-72.

VIDAL-NAQUET, Pierre, « Du sauvage au cultivé : le passage de l'adolescence en Grèce ancienne », *Raison présente*, n° 59, 3ème trimestre 1981, Enfant antique et pédagogie classique, pp. 9-26 (repris dans *Le Chasseur noir*).

VIDAL-NAQUET, Pierre, *Le Chasseur noir*, Paris, La Découverte, 1991.

7. STYLISTIQUE – LINGUISTIQUE

ADAM, Jean-Michel, *Pour lire le poème*, Bruxelles, De Boeck-Duculot, 1989.

ADAM, Jean-Michel, *Le paragraphe : unité transphrastique et palier d'analyse textuelle*, 2015, http://www.styl-m.org/wp-content/uploads/2015/03/article-sur-le-paragraphe-de-Jean-Michel-Adam2.pdf

ANIS, Jacques, « Vilisibilité du texte poétique », *Langue française*, n° 59, 1983, Le signifiant graphique, pp. 88- 102, https://www.persee.fr/doc/lfr_0023- 8368_1983_num_59_1_5167

ANIS, Jacques, *L'Écriture : théories et descriptions*, Bruxelles, Éditions universitaires, De Boeck Université, collection « Prismes », 1988.

ANIS, Jacques, « Vers une typologie des espaces graphiques des documents lus et produits par les jeunes en formation professionnelle courte ; pour une pédagogie de la

"vilisibilité" » dans *Linx*, hors- série n° 6- 1, 1995, https://www.persee.fr/doc/linx_0246-8743_1995_hos_6_1_1353

ANSCOMBRE, Jean-Claude, « La comédie de la polyphonie et ses personnages », *Langue française*, vol. 164, n° 4, 2009, pp. 11-31.

ARABYAN, Marc, *Le paragraphe narratif*, Paris, L'Harmattan, 1994.

ARRIVÉ, Michel, Françoise Gadet et Michel Galmiche, *La Grammaire d'aujourd'hui : Guide alphabétique de linguistique française*, Paris, Flammarion, 1986.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, « Hétérogénéité(s) énonciative(s) », *Langages*, 19ème année, n° 73, 1984, pp. 98- 111, www.persee.fr/doc/lgge_0458- 726x_1984_num_19_73_1167

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, « Repères dans le champ du discours rapporté », dans *L'Information Grammaticale*, n° 55, 1992, pp. 38-42.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, *Ces mots qui ne vont pas de soi : Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, Paris, Éditions Larousse, 1995, (2 vol.).

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, « Le guillemet : un signe de langue écrite à part entière », dans Jean-Marc Defays, Laurence Rosier et Françoise Tilkin (éd.) : *À qui appartient la ponctuation ? (Actes du colloque international et interdisciplinaire de Liège, 13-15 Mars 1997)*, Bruxelles, Duculot, 1998, pp. 373-388.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, « Le fait autonymique : langage, langue, discours – quelques repères », http://syled.univ- paris3.fr/colloques/autonymie 2000/theme1/authierrel.pdf

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline et Marie-Christine Lala, (éd.), *Figures d'ajout : Phrase, texte, écriture*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, « Musiques méta-énonciatives : le dire pris à ses mots », dans *Marges Linguistiques n° 7*, M.L.M.S, 2004, pp.85-99.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, « La représentation du discours autre : un champ multiplement hétérogène », dans Juan-Manuel Lopez-Muñoz, Sophie Marnette et Laurence Rosier (éd.), *Le discours rapporté dans tous ses états : question de frontières*, Paris, L'Harmattan, 2004, pp. 35-53.

BLANCHE-BENVENISTE, Claire et alii, *Français parlé. Études grammaticales*, Paris, CNRS, 1990.

BESSONNAT, Daniel, « Le découpage en paragraphes et ses fonctions », *Pratiques*, n° 57, Metz, 1988, pp 81-105.

BIGOT, Corinne, *Alice Munro : Les silences de la nouvelle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, collection « Interférences », 2014.

BOUCHERON-PETILLON, Sabine, « Parenthèse et tiret double : étude linguistique de l'opération de décrochement typographique », *L'Information Grammaticale*, n° 72, 1997, pp. 47-49, www.persee.fr/doc/igram_0222-9838_1997_num_72_1_2961

BOUCHERON-PETILLON, Sabine, « La ponctuation dans le texte : parenthèses, sujets et linéarité dans l'incipit du *Palace* de Claude Simon », *Recherches linguistiques de Vincennes*, 28 | 1999, http://journals.openedition.org/rlv/1212

BOUCHERON-PETILLON, Sabine, « Parenthèses et tiret double : une autre façon d'habiter les mots », *La Licorne*, *Faits de ponctuation contemporaine, La Ponctuation*, 2000, https://licorne.edel.univ- poitiers.fr:443/licorne/index.php?id=5710

BOUCHERON-PETILLON, Sabine, « Roland Barthes ou l'écriture ramifiée : formes et opérations d'ajout dans le manuscrit du *Plaisir du texte* », dans *Langages*, 36ème année, n° 147, 2002, Processus d'écriture et marques linguistiques, sous la direction de Irène Fenoglio et Sabine Boucheron- Pétillon, pp. 70- 84, www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_2002_num_36_147_2413

BOUCHERON-PETILLON, Sabine, « Parenthèse et double tiret : remarque sur l'accessoirité syntaxique de l'ajout montré », dans Jacqueline Authier-Revuz et Marie-Christine Lala (éd.), *Figures d'ajout : Phrase, texte, écriture*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002.

BOUCHERON-PETILLON, Sabine, « Parenthèse et tiret double : pour une polyphonie mouvante », dans *L'Information Grammaticale*, n° 102, 2004, pp. 46-50, www.persee.fr/doc/igram_0222-9838_2004_num_102_1_2563

BOUCHERON-PETILLON, Sabine, *Les Détours de la langue. Étude sur la parenthèse et le tiret double*, Louvain-Paris, Éditions Peeters, 2013.

CATACH, Nina, *La Ponctuation*, Paris, P.U.F., 1996.

CATACH, Nina, « La Ponctuation », *Langue française*, n° 45, 1980. *La ponctuation*, pp. 16-27, www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1980_num_45_1_5257

CHAROLLES, Michel, « Les plans d'organisation textuelle », *Pratiques*, n° 57, Metz, 1958, pp.3-13.

CHARAUDEAU, Patrick et Dominique Maingueneau, (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Le Seuil, 2002.

CNRTL, https://www.cnrtl.fr

DESSONS, Gérard et Henri Meschonnic, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Armand Colin, collection « Lettres Sup », 2005.

DUBOIS, Philippe, « L'Italique et la ruse de l'oblique, le tour et le détour », dans *L'espace et la lettre*, Cahiers Jussieu, n° 3, 1977 (collection 10/18), pp. 243-256.

DUCROT, Oswald, *Le dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984.

DÜRRENMATT, Jacques, « Ponctuation des *Misérables* », *L'Information Grammaticale*, n° 64, 1995, pp. 27-31.

DÜRRENMATT, Jacques, *Bien coupé mal cousu*. *De la ponctuation et de la division du texte romantique*, Presses Universitaires de Vincennes, collection « Essais et savoirs », 1998.

EIGENMANN, Éric, *La Parole empruntée. Sarraute, Pinget, Vinaver : théâtres du dialogisme,* L'Arche, Paris, 1996.

FAVRIAUD, Michel, « Quelques éléments d'une théorie de la ponctuation blanche – par la poésie contemporaine », *L'Information Grammaticale,* n° 102, 2004, pp. 18-23.

FONTANIER, Pierre, « Parenthèse », dans *Les Figures du discours* (1830), Paris, Flammarion, 1968.

FONTVIEILLE, Agnès, « Les reliefs typographiques dans *Nadja* : Sur quelques emplois de l'italique », dans Sylviane Coyault, *L'histoire et la géographie dans le récit poétique,* CRLMC, pp. 257-267, 1997. ffhal02004383f

FRANÇOIS, Guillaume, « Étude comparée du fonctionnement des parenthèses et des tirets », *Discours*, n° 9, 2011, http:// journals.openedition.org/discours/8542

FREYERMUTH, Sylvie, « Les manifestations de l'intertextualité dans l'œuvre romanesque de Jean Rouaud », *L'intertextualité*, Marillaud, Gauthier, Pierre, Robert, Éd., 2004, https://orbilu.uni.lu/bitstream/10993/1745/1/Freyermuth%20_intertextualit%c3%a9_travail.pdf

FREYERMUTH, Sylvie, *Poétique de la prose ou prose poétique ? Le rythme contre le prosaïsme*. Journées d'étude « Vous avez dit "prose" ? », 29 et 30 janvier 2009, Université de Caen- Basse- Normandie, http://www.unicaen.fr/services/puc/revues/thl/questionsdestyle/

FREYERMUTH, Sylvie, « Un genre peut en cacher un autre : une histoire de détournement », *Linx*, n° 64-65, 2011, pp. 173-187.

HAILLET, Pierre Patrick, *Le conditionnel en français : une approche polyphonique*, Paris, Ophrys, 2002.

HAILLET, Pierre Patrick, « Polyphonie Et Modalisation », dans *Thélème,* Revista complutense de Estudios Franceses, Madrid, enero 2003, pp. 95-108, https://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/view/THEL0303220095A

HAMON, Philippe, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Université, 1996.

JENNY, Laurent, « La phrase et l'expérience du temps », *Poétique*, 79, septembre, 1989, pp. 277-286.

JENNY, Laurent, *La Parole singulière*, Paris, Belin, 1990.

JENNY, Laurent, « Mises au point », « Et l'homme créa la page… », *Critique*, n° 785, tome LXVIII, 2012, pp. 821-829.

LE QUERLER, Nicole, « Les modalités intersubjectives dans *Les égarements du cœur et de l'esprit* de Crébillon Fils », *L'Information Grammaticale*, n° 69, 1996. pp. 32-35, http://www.persee.fr/doc/igram_02229838_1996_num_69_1_3551

LE QUERLER, Nicole, « Les modalités en français », *Revue belge de philologie et d'histoire*, tome 82, fasc. n° 3, 2004, Langues et littératures modernes - Moderne taal en litterkunde. pp. 643-656, www.persee.fr/doc/rbph_0035- 0818_2004_num_82_3_ 4850

MAINGUENEAU, Dominique, *Analyser les textes de communication*, Paris, Nathan Université, 2002.

MAINGUENEAU, Dominique, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.

MARTIN, Serge, « Les fables de la voix en littérature enfantine : actualités du "Raconteur" (*Der Erzähler*, 1936) de Walter Benjamin », *Strenæ*, n° 5, 2013, http://journals.openedition.org/strenae/961, p. 8.

MESCHONNIC, Henri, « Le rythme du poème dans la vie et la pensée (première partie) », entretien réalisé par Serge Martin, *Le français aujourd'hui*, vol. 137, n° 2, 2002, pp. 121-128.

MESCHONNIC, Henri, « La ponctuation, graphie du temps et de la voix », *La Licorne*, n° *52*, 2014, http://licorne.edel.univ-poitiers.fr/document5856.php

MIGNON, Françoise, « Fonctionnement discursif de pas dans les structures nominales », *Cahiers de Grammaire*, n° 26, pp. 165-182.

MIGNON, Françoise, *La phrase négative averbale, Approche énonciative de « non » et « pas » dans des pièces de théâtre*, Thèse de doctorat en Sciences du langage, Université de Toulouse-Le Mirail, 2004.

MIGNON, Françoise, *Ce que la négation peut donner à voir dans le théâtre*, 2008, https://mediaserveur.ubourgogne.fr/protected/videos/v1255e555bdb71ewuhi5bat63o 6348/attachments/exemplier-francoise-mignon.pdf

MULLER, Claude, « La négation comme jugement : une application aux interrogatives. » dans Attal Pierre (éd.) « La négation », Actes du colloque de Paris X-Nanterre, 12-13-14 novembre 1992, *Linx*, n° spécial, pp. 205-222.

NARJOUX, Cécile, « "Une énergétique du mot". Italique et guillemets dans *Un balcon en forêt* », *Poétique*, vol. 152, n° 4, 2007, pp. 479-505, https://www.cairn.info/revue-poetique-2007-4-page-479.htm

NARJOUX, Cécile, « Frédéric Léal ou l'effet parenthèse », dans *L'Information Grammaticale*, n° 102, 2004, pp. 51-60, www.persee.fr/doc/igram_0222-9838_2004_num_102_1_2564

NARJOUX, Cécile, « Le point de la désillusion dans la prose narrative contemporaine », *Poétique*, vol. 163, n° 3, 2010, pp. 325-338. https://www.cairn.info/revue-poetique-2010-3-page-325.htm

NEVEU, Franck, « De la syntaxe à l'image textuelle. Ponctuation et niveau d'analyse linguistique », *La Licorne*, n° 52, 2000, pp. 201- 215, http://licorne.edel.univpoitiers.fr/document5688.php

NØLKE, Henning, *Le Regard du locuteur*, Éditions Kimé, Paris, 1993.

NØLKE, Henning, *Linguistique modulaire : de la forme au sens*, Éditions Peeters, Louvain-Paris, 1994.

NØLKE, Henning, « Les lectures de ne … pas : éléments d'une explication modulaire », *Linx*, n° 5, 1994, pp. 223-234.

NØLKE, Henning, *La polyphonie linguistique avec un regard sur l'approche scandinave*, 2008, https://www.linguistiquefrancaise.org/articles/cmlf/pdf/2008/01/cmlf08343.pdf

NØLKE, Henning, Kjersti Fløttum et Coco Norén, (éd.), *ScaPoLine. La théorie scandinave de la polyphonie linguistique*, Paris, Éditions Kimé, https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:111596/FULLTEXT01.pdf

PERRIN, Laurent, *Citation, lexicalisation et interprétation des expressions idiomatiques*, 2000, http://syled.univ- paris3.fr/colloques/autonymie- 2000/theme5/perrinl.pdf

PERRIN, Laurent, « L'énonciation des proverbes », dans Jean-Claude Anscombre et alii (dir.), *La Parole exemplaire. Introduction à une étude linguistique des proverbes*, Paris, Armand Colin, 2012, pp. 53-66.

PETITJEAN, André, Marion Colas-Blaise, Mohamed Kara et Laurent Perrin, (dir.), *La question polyphonique ou dialogique en sciences du langage*, « Recherches linguistiques » n° 31, Université Paul Verlaine – Metz, 2010.

PONGE, Myriam, « La ponctuation : lieu de (re)motivation iconique », *Cahiers de praxématique*, n° 64, 2015, http://praxematique.revues.org/4002

PONGE, Myriam, « Le guillemetage : une illustration par la ponctuation de l'enrichissement mutuel des codes oral/écrit (espagnol, français) », *Colloque international. Les rapports entre l'oral et l'écrit dans les langues romanes*, 2011, Paris / Saint-Denis, France, pp.397-409, <hal-01345468>

RABATEL, Alain, « Le problème du point de vue dans le texte de théâtre », *Pratiques* n° 119-120, 2003, pp. 7-34.

RABATEL, Alain, « Ironie et sur-énonciation », *Vox Romanica*, Francke/Narr, 2012, pp. 42-76.

RABATEL, Alain, « Humour et sous-énonciation (*vs* ironie et sur-énonciation) », *L'information grammaticale*, n° 137, 2013, pp. 36-42.

RAULT, Julien, *Poétique du point de suspension : essai sur le signe du latent*, Nantes, Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2015.

REICHLER-BEGUELIN, Marie-José, « Anaphore, cataphore et mémoire discursive », *Pratiques*, n° 57, Metz, 1988, pp. 15-43.

SERÇA, Isabelle, « La Ponctuation : petit tour d'horizon », *L'Information grammaticale*, n° 102, juin 2004.

TUOMARLA, Ulla, « La parenthèse comme point de rencontre », *Communications du IV*^{ème} *Ci- Dit*, http://revel.unice.fr/symposia/cidit/index.html?id=679

VIGNEAU-ROUAYRENC, Catherine, « Les guillemets ou l'énonciation non-verbale chez L-F Céline et H. Poulaille », dans *L'Information Grammaticale*, n° 20, 1984, pp. 11-17, www.persee.fr/doc/igram_0222-9838_1984_num_20_1_2265

WEILL, Isabelle, « Re- dans tous ses états, un préfixe marquant l'aspect implicatif », *Linx*, n° 60, 2009, pp. 119-140.

WINCKLER, Martin, « Mes parenthèses (entre deux Écrits) », La Licorne, *Faits de ponctuation contemporaine*, *La Ponctuation*, 2000, https://licorne.edel.univ- poitiers. fr/index.php?id=5708

ANNEXES

ANNEXE I

J'étais dans ma maison…, mise en scène de Chloé Dabert, Théâtre du Vieux-Colombier, du 24 janvier 2018 au 4 mars 2018.

Photo Christophe Raynaud de Lage

On peut retrouver d'autres photos sur le programme de La Comédie Française et dans le dossier qui lui est consacré :

Pièce (dé)montée : *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, Jean-Luc Lagarce, mise en scène de Chloé Dabert, Dossier n° 278, Octobre 2018, Marie Dauge, https://cdn.reseau-canope.fr/archivage/valid/contenus-associes-dossier-pedagogique-N-18491-30180.pdf

Chloé Dabert explique ses intentions de mise en scène, lors d'un entretien avec Chantal Hurault, que l'on retrouve dans le programme de la Comédie Française et sur le site théâtre contemporain.net :

C. H. Un des axes de votre projet est la survivance du souvenir, la force de l'oubli, particulièrement perceptible dans la scénographie que vous avez conçue avec Pierre Nouvel.

C. D. Nous avons voulu personnifier la maison de famille, la rendre à la fois vivante et irréelle pour mettre en jeu ce qui s'efface. Là encore, des codes formels – avec des éléments réalistes aussi significatifs qu'une table, un piano, un fauteuil... – s'articulent à un cadre onirique fait d'effets de transparence. C'est une maison suspendue, habitée de souvenirs qui disparaissent et que les femmes tentent de rattraper. Je souhaitais répondre à travers la scénographie et le son aux interstices dans le texte, ces points de suspension qui ne sont pas des scènes à proprement parler et ne fonctionnent pas non plus comme des ellipses. La fluidité de l'ensemble crée une linéarité spatiale et temporelle, sans fausser toutes ces ambivalences à traduire entre l'usuel et l'irréel, l'ancrage dans le présent et l'atemporel, la vie et la mort.

L'espace de la parole est au-devant ; en arrière-plan, les tulles et la lumière dévoilent ou dissimulent des zones de jeu, comme le fameux cagibi où la petite se réfugie, la cuisine… Ce sont des appuis concrets pour les actrices qui s'y retirent vaquer à des occupations du quotidien, ce qui rompt la dimension textuelle plus formelle.

Les voir ainsi dans leur intimité amplifie l'idée de huis-clos. Les femmes sont en permanence à vue, elles entendent, voient tout. Elles semblent là depuis tellement longtemps, il n'y a pas de secret possible. On aperçoit un arbre dans le fond qui offre une perspective sur l'extérieur. Un escalier, impraticable, mène à l'étage vers la chambre du jeune homme – espace du désir, inaccessible. Du point de vue du spectateur, ce dispositif sur plusieurs plans amplifie la proximité de la parole, sans filtre.

https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/J-etais-dans-ma-maison-et-j-attendais-que-la-pluie-vienne-20943/ensavoirplus/idcontent/83653

Un article des *Inrockuptibles* rend compte du travail de Chloé Dabert : https://www.lesinrocks.com/2018/02/16/scenes/scenes/une-pavane-de-jean-luc-lagarce-la-comedie-francaise/

« Une pavane de Jean-Luc Lagarce à la Comédie-Française »
16/02/18

La pièce centrale d'un triptyque que le dramaturge a composé sur des variations autour du thème du retour à la maison.

Des transparences de dentelles dignes d'un ouvrage de couture président à la conception de l'étrange apparat qui habille le volume intérieur de la maison où se déroule l'action. Des cloisons et des planchers tendus de voiles translucides jusqu'aux surpiqûres en zigzag des volées de l'escalier, tout évoque le blanc laiteux de la passementerie et donne à l'ensemble l'allure d'un cocon tissé autour d'une chambre située à l'étage.

Avec les fragilités d'un rêve immaculé, le cadre fantomatique voulu par Chloé Dabert et son scénographe Pierre Nouvel laisse planer le doute sur la réalité d'une construction qui pourrait n'être que mentale. S'agissant de l'écrin où va se jouer *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, la proposition spatiale place d'emblée le spectateur en porte-à-faux de la trame narrative.

ANNEXE II

Étiquette pour deuils de veuve et de veuf éditée par la maison de deuil *Au Sablier*, 98, rue de l'Hôtel de Ville, Lyon, 1873.

BARRIÈRE, Jean-Paul, « Le paraître de la veuve : Dans la France des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles » dans *Paraître et apparences en Europe occidentale du Moyen Âge à nos jours*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2008.

Deuil de veuve	
1re année	Robe de laine noire en mérinos, cachemire pur, cachemire d'Écosse, batiste de laine, popeline et toute étoffe pure laine ; châle long ou carré, en mérinos, cachemire pur, cachemire d'Écosse, barège, grenadine laine et bagnos, chapeau ou bonnet noir en crêpe crêpé, mouchoir batiste à large baguette noire ; ombrelle noire. Le châle est de rigueur durant les six premiers mois. Le bonnet ne se porte plus que dans l'appartement ; à la ville, chapeau de crêpe ou de cachemire orné de même étoffe ; col en crêpe crêpé, grand voile en crêpe crêpé, gants de soie ou peau de Suède.
Les six mois suivants	Robe de laine noire en paramata, gros de Byzance, drap d'Amiens, gros de Syrie, velours d'Alma, popeline, orléans, alpaga, grenadine et toute étoffe laine et soie ; chapeau, bonnet, col en crêpe lisse et grenadine soie ; voile crêpe lisse.
Les six derniers mois	Robe de soie noire unie ou façonnée, fantaisie noire et blanche, laine et soie ou laine et coton, grisaille, popeline de Lyon, grenadine de soie, etc. ; chapeau de crêpe lisse ou de grenadine orné de plumes, fleurs ou rubans ; coiffure garnie avec du jais ; parure fantaisie brodée ; gants de peau ; mouchoir blanc avec broderie noire ; ombrelle grise ou lilas.
Bijoux	Parure Bizot, telle que broche, bracelet, dormeuses, chaîne longue en jais ou en bois durci Les derniers six mois : tout ce qui se fait de nouveau en bijoux façonnés de jais ou de bois durci
Deuil de veuf	
Deux ans	Tout l'habillement en drap noir, cravate blanche ou noire, crêpe au chapeau, gants de soie noirs ou en peau de Suède
Bijoux	Chaîne de montre, boutons de chemise et de manchettes en jais ou en bois artistique.
	L'usage exige que les domestiques soient en grand deuil

CARTE-RECLAME DE *LA SCABIEUSE* (AUTOUR DE 1870)

Le deuil est un culte ; l'exactitude un devoir

NOUVEAU CODE DE DEUIL

Les grands deuils se partagent en trois temps : la laine noire, la laine et soie ou soie noire, et le petit deuil en fantaisie grisaille, violet, lilas, gris perle et blanc et noir, etc.
L'usage exige que les père et mère portent le deuil de leurs enfants.
Les deuils ordinaires se partagent en deux temps : le noir et le demi-deuil.
Les militaires portent un crêpe au bras gauche et à l'épée.
Les ecclésiastiques en nouent un au chapeau.
Dans les deuils ordinaires, les dames peuvent porter les diamants.
Le deuil des domestiques est obligatoire.

DURÉE DES GRANDS DEUILS

Deuil de veuves : un an à six semaines.
Deuil de veuf, de père ou de mère, de beau-père ou de belle-mère, de grand-père ou de grand-mère : un an.
Deuil d'enfant, de frère, de sœur, beau-frère et belle-sœur : six mois.

DURÉE DES DEUILS ORDINAIRES

Deuil d'oncle et de tante : trois mois.
Deuil de cousin germain : six semaines.
Deuil de cousin issu de germain : trois semaines.
Deuil d'oncle à la mode de Bretagne : onze jours.

Reproduit par Arnold Van Gennep, *Le Folklore français*, I,
Paris, Robert Laffont, 1998, pp. 686-887.

ANNEXE III : Présentation tabulaire de la structure de la pièce, *Le Pays lointain*.

P : personnages – F : fragments.

L : Louis – L D : Longue Date – AM : L'Amant, mort déjà – GA : Un Garçon, tous les garçons – GU : Le Guerrier, tous les guerriers – Pè : Le Père, mort déjà – Mè : La Mère – A : Antoine – S : Suzanne – C : Catherine – H : Hélène.

P F	L	L D	AM	GA	GU	Pè	Mè	A	S	C	H	Pages	Hypotexte
1	x	x	x									277-280	
2	x	x	x									281	
3						x	x					282	
4		x	x								x	283-284	
5	x	x	x				x				x	285	
6	x								x	x	x	286-287	
7	x		x	x	x							288-289	
8	x	x	x	x	x							290-291	
9		x		x							x	292-293	
10			x			x						294	
11				x	x							294	
12	x	x	x									295-298	*JFM*, Pro
13				x	x							299-300	
14	x	x	x									301-304	
P F	L	L D	AM	GA	GU	Pè	Mè	A	S	C	H		
15					x							305	
16	x	x	x									305	
17	x						x	x	x	x		306-308	*JFM*, I 1
18	x	x										309	
19	x			x	x							309-311	
20		x	x								x	311	
21		x					x		x			312	
22			x			x						313-314	
23					x							314	
24	x			x	x							315-324	
25										x		325	*JFM*, I 2
26					x						x	326	
27									x			327-328	
28		x	x								x	329	

P F	L	L D	AM	GA	GU	Pè	Mè	A	S	C	H		
29	x			x	x		x					330-334	
30			x			x						335-336	
31		x			x						x	337	
32					x							338	
33	x			x								338	
34	x	x					x	x	x			339-340	*JFM*, I 1
35	x	x										341-344	
36												344-347	*JFM*, I 2
37												348-349	*JFM*, I 2
38			x	x	x						x	350	
39							x	x		x		351-354	*JFM*, I 2
40			x			x						355-357	
41									x			358-365	*JFM*, I 3
42			x			x						365	
43	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	366	
44			x	x	x						x	367	
45												368-371	*JFM*, I 4
46		x								x		372	
P F	L	L D	AM	GA	GU	Pè	Mè	A	S	C	H		
47	x	x	x	x	x						x	373-378	*JFM*, I 5
48												379-380	*JFM*, I 6
49			x								x	381	
50												382	*JFM*, I 7
51											x	383	
52												384-387	*JFM*, I 8
53						x		x				388-389	
54												390-391	*JFM*, I 9
55			x			x						392	
56		x								x		392-393	
57					x						x	393	
58			x									393-396	*JFM*, I 10
59	x							x				397-401	*JFM*, I 11
60	x			x	x		x				x		*JFM*, In 1
61								x	x			402-403	*JFM*, In 2
62	x						(x)					403	*JFM*, In 3

P F	L	L D	AM	GA	GU	Pè	Mè	A	S	C	H		
63								x	x	(x)		403-404	*JFM*, In 4
64		x							(x)	x		404-405	*JFM*, In 5
65								x	x			405	*JFM*, In 6
66		x					x		(x)	x		405-406	*JFM*, In 7
67								x	x			406	*JFM*, In 8
68	x						x					407	*JFM*, In 9
69	x	(x)						x		x		407-408	*JFM*, II 1
70	x	x					x	x	x			409-413	*JFM*, II 2
71				x							x	413	
72	x						x	x	x			414-418	*JFM*, II 3
73	x	(x)										419	*JFM*, Epi

ANNEXE IV : D'une pièce à l'autre, la réécriture de soi[1].

Œuvres Structure	*Juste la fin du monde* pages	*Le Pays lointain* pages
Pièce	72	142
Prologue	2	29
I 1	3	5
I 2	6	9
I 3	7	8
I 4	4	4
I 5	2	6
I 6	3	3
I 7	1	1
I 8	6	5
I 9	2	2
I 10	5	4
I 11	6	4,5
Intermède	6	5
II 1	1,5	1,5
II 2	6,5	5
II 3	7	5
Epilogue	1	1

[1] Le tableau de comparaison du volume accordé aux scènes de *Juste la fin du monde* dans *Le Pays lointain* est donné à titre indicatif, car la disposition en versets de *Juste la fin du monde* peut fausser la place occupée par les répliques sur la page.

ANNEXE V : Table des matières des *Usages du monde*, Baronne Staffe[2].

NAISSANCES

- **— Formalités légales (cas ordinaires)**
- **— Obligations mondaines**

LE BAPTÊME

- **— Choix d'un parrain**
- **— Le baptême**
- **— Obligations mondaines du parrain et de la marraine**
- **— La fête du baptême**
- **— Devoirs respectifs des parrain et marraine et du filleul**

LA PREMIERE COMMUNION

- — La préparation
- — Le rôle des parents
- — Souvenirs et cadeaux

RAPPORTS AVEC LES PROFESSEURS .

- — Devoirs des enfants
- — Devoirs des parents
- — Devoirs des professeurs

LE MARIAGE

- **— Préliminaires.**
- **— La demande en mariage.**
- **— Les fiançailles.**
- **— La corbeille. — Le contrat**
- **— Formalités légales et religieuses du mariage**
- **— Le mariage civil (usages mondains)**
- **— Le mariage religieux (usages mondains)**
- **— Noces et festins**
- **— Fonctions des demoiselles et des garçons d'honneur**
- **— La toilette masculine à un mariage**
- **— Après le mariage**
- **— Secondes noces**
- **— Noces d'une demoiselle d'un certain âge**
- **— Noces d'argent**
- **— Noces d'or**

LES VISITES

- — Les visites en général
- — Visites de cérémonie
- — Visites de convenance
- — Visites de digestion
- — Visites de noce
- — Visites de condoléances
- — Visites intimes
- — Visites à une accouchée
- — Visites de congé et de retour
- — Visites d'arrivée
- — Le rôle de la maîtresse de la maison

[2] Nous n'avons conservé les sous-parties que pour le début et la fin de la table des matières afin de donner un aperçu de l'hypotexte et mesurer le travail de l'hypertexte. Nous avons surligné en gras les parties conservées et remaniées par Lagarce, qui correspondent à un quart du texte-source.

— Devoirs des visiteurs
— Quelques cas à prévoir
— La poignée de main
— Les différentes manières de saluer
— Les gestes
— Les présentations
LA CONVERSATION
LES DINERS
BALS. — SOIREES
RAPPORTS AVEC LES SERVITEURS
LA CARTE DE VISITE
LA CORRESPONDANCE
LES PRESENTS
LA JEUNE FEMME
LE VERITABLE GENTELMAN
LA JEUNE FILLE
LETTRES DE FAIRE-PART ET D'INVITATION
FUNÉRAILLES
— **Premières dispositions, formalités**
— **Étiquette du convoi**
— **Règles générales**
— **Deuil de veuve**
— **Deuils divers**
— **Convenances à observer**
L'HOSPITALITÉ
— Celui qui la donne
— Celui qui la reçoit
DIVERS
— En voyage. — Aux eaux
— La timidité et l'aisance
— Les emprunts
— La susceptibilité
— Les photographies
— La monnaie de la gratitude
— À l'église
— Indications concernant la toilette
— Le rôle du mouchoir de poche
— Au théâtre
— Bienséances de voisinage
— Le bras à offrir
— Quelques cas embarrassants
— Les riens qui rendent insupportable
— La politesse du foyer
— Sollicitude familiale
— Événements divers
— Étiquette du cigare et de la cigarette
— L'ameublement

ANNEXE VI : Présentation de la structure de la pièce, *J'étais dans ma maison…*

Les « scènes » correspondent aux moments délimités par Lagarce avec le topogramme[3] (…).

Scène 1	L'Aînée	pp. 227-229
Scène 2	La Mère – La Plus Vieille	pp. 230-235
Scène 3	La Seconde – L'Aînée – La Mère	pp. 235-238
Scène 4	La Plus Jeune – La Seconde	pp. 233-240
Scène 5	Toutes sauf La Seconde	pp. 240-242
Scène 6	La Seconde – L'Aînée	pp. 242-245
Scène 7	La Plus Jeune – La Mère – La Plus Vieille	pp. 245-253
Scène 8	Toutes	pp. 253-256
Scène 9	Toutes	pp. 256-258
Scène 10	Toutes sauf La Plus Vieille	pp. 259-263
Scène 11	L'Aînée	pp. 263-267
Scène 12	Toutes sauf La Plus Vieille	pp. 267-269
Scène 13	La Plus Vieille – La Mère	p. 269

ANNEXE VII : Descente de croix

Pietà de Tarascon – N° Inventaire : Cl. 18509.

Cette peinture provençale du 15ème siècle présente le thème de la Pietà : la Vierge éplorée porte sur ses genoux le corps de son Fils. Saint Jean l'Évangéliste l'accompagne, ainsi que les trois Marie : ses deux demi-sœurs, Marie-Cléophas, Marie-Salomé, et Marie-Madeleine, au premier plan.

https://www.musee-moyenage.fr/collection/oeuvre/pieta-de-tarascon.html

[3] Un topogramme est, selon la terminologie utilisée par Jacques Anis, un signe ponctuo-typographique concourant à la structuration syntagmatique et énonciative de la chaîne graphique qui inclut les signes de ponctuation et les modificateurs graphiques.

Résumé de thèse

Titre : *Les Règles du savoir-vivre dans le théâtre de Jean-Luc Lagarce. Une lecture ethnocritique et stylistique des œuvres dernières*. Par Alicia Devaux-Rodriguez.
Résumé. Cette thèse a pour objectif de proposer une lecture ethnocritique du théâtre de Jean-Luc Lagarce. Il s'agit donc de relire les œuvres de cet écrivain sacralisé par la Comédie française et l'Institution dans une perspective ethnocritique qui croise poétique des textes littéraires et ethnologie du symbolique pour en étudier les cosmologies particulières. Pour ce faire, nous mettrons également en œuvre une approche rhétorique et stylistique afin d'en montrer leur singularité scripturale signifiée par l'hybridité générique constitutive de ses écrits et par une parole à la fois très oralisée et très littéraire, en un mot très « auralisée ». Nous nous arrêterons en particulier sur les dernières œuvres : *Juste la fin du monde, Les Règles du savoir-vivre dans la société moderne, J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* et *Le Pays lointain* au nom de leur valeur emblématique et testamentaire. La première partie de notre thèse se focalise sur les règles, rites et usages qui traversent les œuvres. La deuxième partie questionne les règles de vie du troisième groupe défini par Lagarce car à côté des vivants et des morts se trouvent ceux qui savent qu'ils vont mourir. Ces personnages morts-déjà qui peuplent ses œuvres sont des personnages liminaires caractérisés par une ponctuation et une typographie de l'entre-deux mondes : guillemets, parenthèses, tirets et italiques nous permettent d'explorer les marges du théâtre hétérotopique lagarcien. La troisième partie aborde les règles de la création dans ses dernières œuvres représentatives des procédés de réécriture et d'hybridation entre théâtre, roman et poésie. Nous faisons l'hypothèse qu'à l'approche de la mort, chaque œuvre est la dernière et accomplit un rite de passage, destiné à assurer à Lagarce la reconnaissance qu'il n'a pas eue de son vivant et la postérité littéraire par une œuvre-legenda destinée à ses lecteurs et qui a fini par rencontrer ses spectateurs.

Mots-clefs : Lagarce, Théâtre contemporain, Ethnocritique, Stylistique, Oralités et littératie, Rites, Personnage liminaire, Revenant, Ponctuation de l'entre-deux.

Titel : *Rules for Good Manners in the theatre of Jean-Luc Lagarce. An ethnocritical and stylistic reading of the latest dramatic works*.
Abstract. The purpose of this thesis is to propose an ethnocritical reading of the dramatic works of Jean-Luc Lagarce. It involves rereading the works of a writer consecrated by the Comédie Française and the Institution in an ethnocritical perspective which combines a poetics of literary texts with an ethnology of the symbolic in order to study the specific cosmologies present in the works. In order to do this, we propose to use a rhetorical and stylistic approach in order to illustrate the scriptural singularity demonstrated by the generic hybridity which is characteristic of his works and by forms of speech that are both highly "oralized" and very literary, in other words very "auralized". We will pay particular attention to his last works: *Juste la fin du monde*, *Les Règles du savoir-vivre dans la société moderne*, *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* et *Le Pays lointain* because of their emblematic and testamentary value. The first part of the thesis focuses on the rules, rituals and customs that are present in the works. The second part examines a third group of characters defined by Lagarce, as in addition to the living and the dead there are those who know they are going to die. These already-dead characters found in his works are liminary characters characterized by punctuation and typography that signifies a liminal space between two worlds: quotation marks, parentheses, dashes and italics invite us to explore the margins of the heterotopic theatre of Lagarce. The third part looks at the rules of creation in his final works that illustrate the processes of re-writing and hybridization between theatre, prose fiction and poetry. Our hypothesis is that as death drew closer, Lagarce saw each work as his last and each thus represents a rite of passage meant to insure that Lagarce will enjoy the recognition that he had not obtained while alive; each work is meant to guarantee his literary posterity through an "oeuvre-legenda" meant for his readers and that ended up by encountering spectators.

Keywords: Jean-Luc Lagarce, contemporary theatre, ethnocriticism, stylistics, oralities and literacy, ritual, liminary character, ghost.