

Une approche géométrique du personnage théâtral contemporain : la notion de figure comme cylindre chez Jean-Luc Lagarce

Cristina VINUESA MUÑOZ
Universidad Complutense de Madrid
Departamento de Filología Francesa
cvinuesa@filol.ucm.es

Recibido: 26/02/2011

Aceptado: 09/05/2011

Résumé

Le cylindre est une figure géométrique composée par un solide aux courbes parallèles et s'unissant perpendiculairement par deux disques superposables qui en sont la base et le sommet. Celle-ci ne semble avoir rapport au premier abord, ni avec le théâtre, ni avec la figure théâtrale. Néanmoins, s'il est question de s'intéresser au corps de l'acteur et aux voix théâtrales contemporaines, cette figure apporte un regard neuf sur le personnage théâtral. En effet, le cylindre expose comme le personnage, une double éventualité: une figure vue comme un objet présent et stable mais aussi capable de rouler sur lui-même, nourri par ses propres structures et énergies. Ils se montrent tous deux, *action* et *moyen de l'action*. C'est ainsi que par le cylindre, nous tenterons d'établir une schématisation nouvelle du personnage contemporain et de sa parole. Nous nous intéresserons tout particulièrement au théâtre de Jean-Luc Lagarce.

Mots clés: théâtre, figure, Jean-Luc Lagarce, voix, corps, *parole-action*.

Una visión geométrica del personaje teatral contemporáneo: la noción de figura como cilindro en el teatro de Jean-Luc Lagarce

Resumen

El cilindro es una forma geométrica delimitada, compuesta por un sólido de curvas paralelas que se unen de forma perpendicular por dos discos superponibles: la base y el vértice. Éste no parece tener aparentemente ninguna relación con el teatro ni con la figura. Sin embargo, cuando se trata de acercarse al cuerpo y a las voces teatrales contemporáneas, esta figura aporta una mirada renovada hacia el personaje. En efecto, el cilindro, al igual que el personaje, expone una doble función: una figura vista como un objeto presente y estable, pero con la capacidad de moverse por sí mismo, alimentado e impulsado por su propia estructura y energía. Ambos se muestran como *acción* y *medio de la acción*. Así es cómo a través del cilindro, intentaremos establecer un nuevo esquema del personaje contemporáneo y de su lenguaje. Para ilustrarlo, estudiaremos el teatro de Jean-Luc Lagarce.

Palabras clave: teatro, figura, Jean-Luc Lagarce, voz, cuerpo, *palabra-acción*.

A Geometrical View of the Contemporary Theatrical Character: the Notion of Figure as a Cylinder in Jean-Luc Lagarce's Theatre

Abstract

The cylinder is a geometric figure generated by a solid object made of parallel curves and bounded by two superimposed circles which are the base and the vertex. It seems it has (?) no clear connection with either the theatre or the figure. However, when it comes to dealing with the body and the contemporary theatrical voices, this figure provides a renewed view of the character. The cylinder, as well as the character, displays a double function: a present and stable object with the ability to move by itself, fuelled and pushed by its own structure and energy. Both components are shown as both action and a means of action. Therefore, using the cylinder, this article will try to establish a new vision of the contemporary dramatic character and its language, using mainly the work of French dramatist Jean-Luc Lagarce.

Key words: theater, figure, Jean-Luc Lagarce, voice, body, *word-action*.

Referencia normalizada

Vinuesa Muñoz, C., (2012) "Une approche géométrique du personnage théâtral contemporain : la notion de figure comme cylindre chez Jean-Luc Lagarce". *Thélème*, Vol. 27, 381-403.

On appelle cylindre (de révolution) un solide engendré par une droite mobile tournant autour d'un axe auquel elle est parallèle¹. Il sera délimité par deux disques superposables qui seront les bases du solide et d'une face latérale courbe perpendiculaire aux bases formant deux plans strictement parallèles.

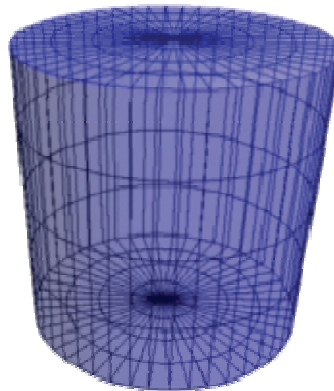


Image 1. Exemple de cylindre de révolution

¹ Ceci est une définition empruntée au *Petit Robert*, 1973, p. 397.

La description encyclopédique d'une figure géométrique ne semblerait avoir au premier abord aucun rapport avec le théâtre et encore moins avec la figure théâtrale. Néanmoins si l'on veut bien observer cette définition de plus près, on découvrira qu'il existe des parallélismes révélateurs qui nous éclaireront sensiblement quant à l'analyse du personnage dans le théâtre de Jean-Luc Lagarce.

D'un point de vue visuel et esthétique d'abord, un cylindre posé sur une surface plane sans artifice, dénuée de références spatio-temporelles pourrait facilement rappeler une mise en scène minimaliste héritée du théâtre de l'image. Cette scénographie pourrait suggérer un tronc arraché de sa surface naturelle, dépourvu de racines, de branches et de feuillage, placé dans un espace abstrait : une espèce d'*être-là*, sans histoire ni profil, une figure dépourvue de toute attache psychologique sans référent chronologique précis. Ajoutons à cette première hypothèse visuelle la symbolique posturale de cet objet. Un cylindre posé sur une surface revient à une figure composée d'éléments lui donnant forme (des disques et une face latérale courbe formant des plans parallèles) placée verticalement sur un plan horizontal. Cette situation ne ressemble-t-elle pas à un personnage de théâtre composé d'éléments lui donnant forme (corps, voix, parole) tenant debout sur une scène ? Nombreux personnages dans l'histoire du théâtre semblent d'ailleurs posés sur scène comme par accident, par erreur. On pense par exemple aux personnages de Beckett qui semblent la plupart du temps parachutés sur la scène, cherchant un sens à leur situation, à comprendre le vide qui les entoure. Ils sont catapultés au milieu d'un espace-temps, dans un état incertain à mi-chemin entre la vie et la mort, « à égale distance entre le ciel et la terre » (Lagarce, 1999 : 279) pour reprendre les termes prononcés par Louis dans l'épilogue de *Juste la fin du monde*.

C'est pourquoi le cylindre s'offre à nous comme une figure riche en symboles, forte dans l'aspect visuel d'une part car elle suggère l'esthétique théâtrale conceptuelle contemporaine et elle permet par extension d'autre part, une réflexion autour de l'écriture du dramaturge qui contribue à la compréhension de la construction du personnage lagarcien. Cette figure géométrique capable de se présenter comme un objet présent et stable mais en même temps présentant la capacité de rouler sur lui-même traçant ainsi une trajectoire à l'infini nourrie par sa propre structure et énergie, n'est autre que la conception théâtrale de la figure lagarcienne dans son rapport au langage : elle est simultanément *action* par le dire et *moyen de l'action* par le corps. Nous proposerons donc une méthode d'approche de la figure lagarcienne à travers la figure géométrique du cylindre. Cette analogie permettra d'élucider la structure complexe du personnage lagarcien dans toutes ses dimensions grâce aux différentes parties constitutives du cylindre (disques, côtés, volume).

La double fonction du cylindre sera le premier point commun avec la parole théâtrale et par ce biais, avec le personnage contemporain. La définition que Michel Vinaver fait de la parole dans sa « méthode d'approche du texte théâtral » expose tout à fait cette double tendance :

La parole est action (et on l'appelle parole-action) quand elle change la situation, autrement dit, quand elle provoque un mouvement d'une position à une autre, d'un état à l'autre. A l'opposé, la parole est instrument (ou véhicule) de l'action quand elle sert à transmettre des informations nécessaires à la progression de l'action d'ensemble ou de détail (Vinaver, 2000 : 900).

Le fait que la parole soit contenu et contenant à la fois change le paradigme de l'écriture théâtrale au sens classique du mot. Le personnage ne raconte ni ne commente ni n'éclaire une action préalablement réalisée ou réalisable dans un avenir proche, c'est le fait de *dire* qui fait de la parole l'action même. Le drame classique accompagné de ses rebondissements n'est plus le prétexte de la parole puisque ces éléments disparaissent. En d'autres termes, la fable et l'épaisseur de l'écriture fusionnent. Les auteurs du théâtre dit « de la parole » insistent sur la jonction des deux pôles. Le personnage n'a plus d'actions à accomplir, il se remplit de la parole et sert uniquement de véhicule à celle-ci. On assiste davantage dans le théâtre contemporain à une dramaturgie de la parole qu'à une dramaturgie de l'action. C'est une « pulsion rhapsodique », expression empruntée à J.P. Sarrazac où le geste d'écriture déjoue et joue le montage des formes, des genres, des registres et des tons. Pour que cette pulsion de parole soit transmise, il faut trouver l'objet ou l'actant qui intégrera facilement cette conjonction. C'est pourquoi le « récipient-personnage » capable à la fois de réceptionner et de mettre en mouvement s'apparenterait à l'image du cylindre. Il constituerait un corps singulier, une créature et un territoire représentatifs de la figure lagarcienne : d'où l'usage spécifique du terme *figure*. Dans les deux cas, la dénomination est adéquate en référence au solide géométrique et au personnage de théâtre contemporain. Elle a d'ailleurs déjà été proposée très justement par Julie Sermon dans sa thèse intitulée *L'effet-figure : états troublés du personnage contemporain (Jean-Luc Lagarce, Philippe Minyana, Valère Novarina, Noëlle Renaude)* (Sermon, 2004). Le terme de figure renvoie aussi bien à la figure comme figure géométrique, figure du langage mais aussi à la figure gymnastique et par là, corporelle. La figure rassemble contenu et contenant. Figure-personnage et figure cylindrique ont donc un rapport visuel d'abord (un récipient se présentant comme une présence statique et une présence en mouvement provoqué par sa propre structure circulaire), un rapport symbolique ensuite (une figure géométrique symbole d'action et de moyen d'action au service de la parole théâtrale), et un rapport sémantique enfin (le cylindre est aussi une figure, tout comme le personnage contemporain). La volonté d'analyser un personnage lagarcien au moyen d'une figure géométrique telle que le cylindre sous-tend le désir d'analyser un théâtre qui envisage ses personnages comme des présences nécessaires à transmission d'une partition textuelle. Ces contenants sont autonomes et posés sur scène dans l'unique objectif de prononcer des paroles. Elles sont la jonction de lignes parallèles et perpendiculaires qui « corporéissent » la parole afin de la rendre audible.

Ainsi, cette étude tentera d'analyser par le cylindre, le fonctionnement des figures chez Jean-Luc Lagarce à trois niveaux : au niveau discursif, narratif et performatif. La configuration du cylindre éclairera autant le niveau figuratif (comme présence familière sur scène) que le niveau figural (personnage

désinstrumentalisé, performatif, construit à travers la parole, cassant la narration)². La structure du personnage lagarcien repose sur des systèmes de fonctionnement opposés qui forment cependant une véritable entité scénique et discursive. Ce sera précisément ce tiraillement ou cet *entre-deux* qui constituera ce balancement caractéristique sur lui-même, énergie qui justifiera toute son existence. Le processus d'analyse sera le suivant: trouver d'abord l'origine du tiraillement à savoir, les oppositions. Celles-ci constituent les plans parallèles sur lesquels les disques reposent. Ensuite, considérer les disques unissant les plans cités ci-dessus : ces disques forment une base et un sommet placés face à face. Enfin, voir le volume contenant tous ces éléments car il représente le personnage dans son ensemble.

Le cylindre est donc un solide composé de deux plans strictement parallèles. Ceux-ci ne se touchent donc par définition jamais et ne communiquent que par l'intermédiaire des disques formant la base et le sommet. Le parallélisme des deux plans qui donnent vie à la figure lui apporte intrinsèquement les notions d'opposition, de complémentarité et d'interdépendance. Ces oppositions internes sont omniprésentes dans les personnages lagarciens : elles représentent le dilemme de vivre en société ou isolé du monde. Cette dichotomie ou « plan collectif face au plan individuel » cohabitent sans jamais parvenir à une conjonction.

Le premier plan que nous nommerons le plan collectif concernera ce qui, dans la figure lagarcienne, est inséré dans un ensemble universel défini d'avance, et en conséquence reconnu par le spectateur. En d'autres termes, c'est ce qui confère aux personnages un aspect reconnaissable, un profil et une allure d'ordre psychologique. Il y a dans ce plan un champ d'existence connu du lecteur et adressé au spectateur. C'est ainsi que les personnages sont placés, pour ne pas dire engoncés dès le départ dans un contexte le plus souvent social ou familial, un cercle imposé d'emblée.

L'identité de l'être lagarcien passe par une nomination minimale: de la simple majuscule à un chiffre ou un détail d'état civil rappelant le mode de désignation des années 50-70, elle lui confère une appartenance exclusive et réductrice:

La Place de l'autre : Elle, Lui

Ici ou ailleurs : 1.Un homme, environ trente ans, 2.Une femme, trente ans, 3.Un homme, une vingtaine d'années, 4.Une femme, environ vingt-cinq ans, 5.Une femme, entre cinquante et soixante-dix

Histoire d'amour (repérages) : La Femme, Le Premier Homme, Le Deuxième Homme

Music-hall : La Fille, Le Premier Boy, Le Deuxième Boy

² Lire à ce propos, concernant la peinture et la figure à représenter, Deleuze, 2002 : 12.

On perçoit d'un côté une volonté d'anonymat par l'usage de l'article indéfini. En effet, le lecteur-spectateur a la sensation de retrouver des voix qui forment un seul et même mouvement, ne renvoyant qu'au seul espace de composition de la parole. De l'autre, par l'usage de l'article défini, se dessine une tentative de glissement de statut passant de l'être concret renvoyant à la réalité scénique, à une « présence », « une manifestation expressive » mise sur scène et offerte au public comme une sorte de fiction universelle. Ce procédé requiert donc une implication et une complicité avec le « lecteur-spectateur » qui vise la sphère de l'intime au niveau individuel et celle de l'inconscient collectif au niveau du public.

Nous pouvons également voir apparaître des personnages qui, dépourvus de noms sont réduits à une caractéristique : un sexe (La femme, Le premier homme), un âge (L'aînée, La plus vieille), une identité professionnelle (La cuisinière, Le chauffeur) ou familiale (La sœur, Le frère, La mère). Ce manque de précision ne permet pas non plus au premier abord une singularisation. Il s'agit d'isoler par un trait rapide pour désigner un tout, une métonymie figurale qui implique une sélection et un point d'attache référentiel tout particulier. Ces figures sont volontairement incomplètes, comme si leurs fonctions scéniques ne concernaient qu'un aspect préalablement choisi par l'auteur, et se montraient ainsi comme des sortes de *machines-marionnettes* disciplinées, n'acquérant de l'épaisseur que par le texte qui leur était attribué. Ce regard partiel sur ces figures montre bien que dans les pièces de Lagarce, il est question d'isoler, de jouer, de manipuler les personnages afin d'accorder une priorité à l'écriture. Le personnage est donc enfermé dans un cliché, une fiction préexistante, un intime familial ou amoureux, un inconscient collectif.

Cependant, il peut également paraître enfermé par son aspect commun. Dans ses pièces *Juste la Fin du Monde*, *Derniers remords avant l'oubli* ou encore *Le Pays lointain*, le choix des prénoms frappe par leur banalité : il s'agit de prénoms courants (Antoine, Paul, Pierre, Louis, Catherine) qui sont par ailleurs dépourvus de patronymes. Certains prénoms réapparaissent d'une pièce à l'autre soit parce qu'il s'agit d'un travail de réécriture - comme c'est le cas dans *Le Pays lointain* avec *Juste la Fin du monde* - soit parce que le prénom possède une sonorité harmonieuse ou uniforme (Hélène, Antoine ou Suzanne présentent une allitération en « n » qui confère aux personnages une certaine douceur voulue par l'auteur), soit enfin parce que le prénom en question est porteur d'un sens cher à l'auteur pour ses pièces (Le prénom Hélène par exemple apparaît tour à tour dans *De Saxe, roman* ; *La Photographie* ; *Derniers Remords avant l'oubli* et *Le Pays Lointain*). L'emploi récurrent de ce prénom semble bien renvoyer à la figure emblématique d'une Hélène mythique, déclenchant une guerre entre deux hommes. Ce personnage se révèle plus qu'un personnage, il est un hommage aux amours rivales, problématique si récurrente dans l'œuvre de Lagarce.

Nous rencontrons donc souvent les mêmes prénoms et les mêmes histoires. Bien qu'il y ait un clin d'œil à la mythologie ou à l'Histoire transposée au XXème siècle, cette dernière perd sa dimension glorieuse pour devenir « toujours la même histoire » et plonger dans le quotidien. Cette banalisation attribuée aux figures un

vernis plutôt terne et « sans histoire ». On a l'impression d'assister à une désertion du héros traditionnel. La scène est remplie désormais de figures anodines, simples, médiocres et quotidiennes. Antoine dans *Juste la fin du monde* travaille dans une usine d'outillage mais personne dans sa famille, ni même sa femme ne semble connaître son métier. Sa femme Catherine commente à ce sujet :

Catherine. – [...] moi-même, ce que je peux dire, moi-même je ne saurais exactement, avec exactitude, je ne saurais vous dire son rôle.

[...]

Il doit construire des outils mais je ne saurais pas non plus expliquer toutes les petites opérations qu'il accumule chaque jour [...] (Lagarce, 1999: 232)

Cette description montre d'une part, le manque d'intérêt que peuvent se porter les figures et d'autre part, le rôle secondaire accordé à la fonction sociale. L'auteur peint par touches discrètes, un monde fictionnel banal et d'un grand réalisme, nécessaire pour provoquer un balancement avec l'idéalisme dont peuvent faire preuve ces mêmes figures. C'est dans cette constante opposition que se construira la figure lagarcienne. L'auteur tisse un univers formé de figures amputées, plongées dans un cercle social réducteur et étriqué qui leur est imposé par la monotonie extérieure. Celles-ci en sont conscientes et laissent au final apparaître autant d'antihéros, conscients d'avoir été happés par un quotidien monotone.

Antoine. – [...] (à Louis) Tout n'est pas exceptionnel dans ta vie, dans ta petite vie, c'est une petite vie aussi, je ne dois pas avoir peur de ça, tout n'est pas exceptionnel, tu peux essayer de rendre tout exceptionnel, mais tout ne l'est pas. (Lagarce, 2000: 253)

Antoine. – [...] Moi, je suis la personne la plus heureuse de la terre, et il ne m'arrive jamais rien, et m'arrive-t-il quelque chose que je ne pourrais pas me plaindre, puisque, « à l'ordinaire », il ne m'arrive rien (Lagarce, 1999: 275-276).

Que ce soit donc les actions, les goûts personnels ou la vie en général, tout est ritualisé, perd de son sens et devient mécanique. C'est ainsi que la figure dans le cercle qui lui est imposé se machinise, ne laissant percevoir qu'une issue vitale possible, la parole. Cette parole devient celle de la distance, de la narration et de la performativité. La figure s'adresse à un tiers, fait le bilan de l'anecdote rapportée avec une liberté qui passe par la mémoire défaillante ou capricieuse et le moment de l'énonciation. On peut constater que paradoxalement, c'est par un enfermement multiple à plusieurs niveaux que la figure deviendra un *personnage à construire*.

Si on explore cet enfermement, on trouve d'abord dans l'œuvre de l'auteur, pour réemployer l'expression de Julie Sermon, « une mise en jeu cyclique du personnel dramatique ». On y retrouve les mêmes prénoms, possédant parfois la même tranche d'âge et un profil peu valorisant (un père maniaque, une mère qui ne change pas et qui oublie l'âge de ses enfants, un frère brutal, un aîné absent et indifférent

etc.). Ce premier enfermement semble affirmer la volonté du dramaturge de démarquer ses grandes lignes dramaturgiques (la famille, la société, les aventures amoureuses, le monde du spectacle) et ses axes thématiques (une séparation, des retrouvailles, un héritage, un retour, le pardon, la mort) comme à travers un angle de vue particulièrement petit et réducteur obtenant ainsi un effet de loupe grossissant.

Dans l'un des thèmes récurrents à savoir l'amour et la vie à trois, la figure nommée Hélène apparaît systématiquement et finit par incarner la femme qui vit avec deux hommes (*De saxe, roman* ; *La photographie* ; *Derniers remords avant l'oubli* ; *Le Pays Lointain*). Il s'agit donc de faire de son œuvre un univers clos et autoréférentiel basé sur la répétition-variation et sur l'interdépendance d'un texte à l'autre pour mieux cerner ses intérêts.

Un autre enfermement se montre au sein même de la figure, c'est-à-dire dans son mode de désignation: qu'elle soit réduite à une majuscule, un chiffre, un sexe, un état civil; qu'elle représente un personnage préexistant ou qu'elle soit une figure *quelconque*, J-L. Lagarce décide le plus souvent de construire une figure incomplète et consciente de son vide (Antoine dans *Juste la fin du monde* dit qu'« il ne [lui] arrive jamais rien ». Et Suzanne, sa petite sœur dit qu'« on doit se contenter »). Enfin, un dernier enfermement concernera la fonction de la figure, son rôle vis-à-vis des autres. Les personnages existent par rapport aux autres (La mère possède le rôle exclusif de mère), attendent un autre (Les cinq femmes de *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, passent « toutes ces années à attendre » le jeune frère), sont vus par les autres (Antoine dans *Juste la Fin du monde* est vu dans sa famille comme un être brutal, c'est tout), sont négligés par eux-mêmes conscients de leur médiocrité, (Antoine dans *Juste la Fin du Monde* avoue qu'il ne lui arrive jamais rien), et négligés par les autres (Catherine, épouse d'Antoine dans *Juste la Fin du Monde*, méconnaît le métier de son époux). Cette interdépendance des figures est caractéristique de la figure contemporaine car elle implique un nouvel espace de rapport laissant au deuxième plan la figure. Michel Vinaver commente à ce propos une tendance des dramaturgies où : « L'espace inter-personnages est plus prégnant, intéresse davantage que les personnages pris individuellement » (Vinaver, 2000 : 906). C'est l'espace inter-personnages qui contribue aussi dans ce cas précis au carcan dans lequel évolue la figure lagarcienne. Cette dernière est incomplète : c'est une figure pauvre dans son aspect psychologique et banale dans son mode de désignation. Et l'enfermement croîtra et se nourrira de la relation inter-personnages. Le regard intransigeant porté par les figures les unes sur les autres ne fait que fragiliser une figure à la base mutilée, en construction. Celle-ci ne pouvant pas se construire psychologiquement et humainement au sein du cercle qui lui est imposé, n'a d'autre option que de se

réfugier dans ce qui lui reste : la parole. Reste à comprendre maintenant les mécanismes établis entre la figure et la parole chez un auteur appartenant à un théâtre dit précisément « de la parole » où l'existence des êtres passe par la réalisation verbale.³ Il a souvent été question ces dernières années au cours des colloques consacrés à l'auteur, de la parole lagarcienne, de son style *répétition-variation* basé sur la figure de l'épanorthose conférant à cette parole une poéticité incontestable et singulière. Il est vrai que les polylogues proférés dans les pièces clés du théâtre de J-L. Lagarce comme *Juste la fin du monde* ; *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* ou encore *le Pays lointain* présentent effectivement une parole qui poétise l'énonciation théâtrale. On peut observer un recours au vers libre déployant une phrase composée de respirations, de fugues provoquant des effets de ralentissements/accélération donnant au discours un sens construit au fil de la voix de l'acteur mais il n'en sera pas question ici. Et il ne s'agira pas non plus d'ailleurs, de contredire ses études mais plutôt d'aborder une autre facette du discours lagarcien peut-être moins étudiée. Il arrive souvent par exemple que J-L. Lagarce fasse communiquer ses figures par l'intermédiaire de proverbes, de dictons populaires ou d'aphorismes. Ceux-ci peuvent être cités tels quels mais topographiquement, ils seront mis en évidence dans le texte, leur accordant une place privilégiée par des majuscules :

Elle, *debout*. – Oui, bien sûr, bien sûr... Asseyez-vous...
asseyez-vous... LA VIE N'EST PAS SI LONGUE... IL VAUT VIVRE ASSIS QUE
DEBOUT... Parlons d'autre chose : alors, l'homme me dit... (Lagarce, 2000 : 88).

Elle, *debout*. – QUAND ON VEUT, ON PEUT.
TOUT EST QUESTION DE VOLONTE.
L'AVENIR APPARTIENT A CEUX QUI OSENT.
LE PASSE C'EST CE QUI RESTE QUAND ON N'A RIEN ESSAYE (Lagarce, 2000 : 96).

Ceux-ci peuvent aussi souffrir une légère modification tournée à l'avantage du locuteur :

Elle, *debout*. – Parce que !... Parce que la vie est ainsi... parce que « la fortune sourit à ceux qui... A ceux qui ont deux jambes et qui savent s'en servir ! » Voilà c'est ça... [...] (Lagarce, 2000: 97).

Ou encore, ceux-ci peuvent accompagner un raisonnement, le renforcer :

Elle, *debout*. – [...] « Chacun pour soi et la vie sera bien

³ Le théâtre dit de la parole concernera la voix d'exploration que certains auteurs prennent pour questionner et innover les formes du langage. En conséquence le langage, remettant en question les présupposés canoniques, ébranle ainsi le personnage déjà annoncé en crise par R. Abirached. L'autre voix d'expérimentation elle, primauté du texte, explorant plutôt le corps, l'espace, depuis la scène.

gardée... ! » ou quelque chose dans cet esprit-là...

Un temps.

[...] Vous savez, ce n'est pas la pitié qui étouffe autrui ...

[...]

Un temps.

Je voulais dire : « Rien n'étouffe autrui »...

[...]

Elle, debout. – « L'HOMME EST UN HOMME POUR L'HOMME » (Lagarce, 2000: 98-99).

Enfin indirectement, il se peut aussi que ces lieux communs apparaissent de façon sous-jacente, en étant évoqués par la forme impersonnelle ou le discours indirect. Dans *La Place de l'autre*, le recours au pronom personnel « on » a cette particularité qu'il sera employé selon les besoins du locuteur, c'est-à-dire, pour se protéger de sa propre pensée, ou pour faire référence au monde qui l'entoure de façon floue comme pour s'en éloigner. Pour illustrer le premier cas. Nous avons par exemple, l'entrée en scène d'*Elle* qui semble la plus caractéristique :

Elle, debout. – Non, non ! C'est toujours la même histoire :

je m'assieds, on s'assied et puis on ne se relève plus ; j'en ai vu savez-vous des « comme nous » bloqués, qui avaient l'air de s'y plaire, et puis qui ne pensaient plus qu'à une seule chose... (Lagarce, 2000: 8).

En trois lignes apparaissent trois sujets sans référent précis pour évoquer une situation qui semble gênante pour le personnage qui les emploie. La reprise du pronom « je » par le pronom « on » dans « je m'assieds, on s'assied », marque d'un côté la peur de revivre une « histoire » vécue auparavant et en même temps, l'envie de ne pas dévoiler cette peur en se cachant derrière le pronom personnel indéfini de la troisième personne. Il en sera de même avec l'expression « comme nous », posée d'ailleurs entre guillemets. Cet emploi brouille les pistes de la compréhension. Ce pronom personnel à la première personne du pluriel peut renvoyer à la scène, mais également à la salle ou encore plus généralement, à un type de comportement humain. Cet élargissement du sujet montre que la figure ne cherche pas à s'individualiser mais plutôt à s'identifier à un comportement collectif, se protéger de la solitude. La figure ne désire pas marquer sa différence et veut faire semblant d'être comme tout le monde. C'est pourquoi *Elle* dans *La Place de l'autre* répétera si souvent « je passais par là, mine de rien ». Il semblerait que les actions et la parole soient prévues d'avance au détriment de la figure. Cette inévitable réalisation ajoute une touche d'humour absurde et une distance face à cette situation d'enfermement. C'est à travers le langage que la figure réalise son pouvoir et son effet d'emprisonnement. Cela reviendrait à dire que cet usage que l'auteur fait du langage lui donne une supériorité sur les actions et plus généralement sur la vie. En ce sens, il démontre parfaitement la réflexion de Gilles Deleuze et Félix Guattari sur le langage dans *Mille plateaux* dans son chapitre consacré aux postulats de la linguistique :

Le langage n'est pas la vie, il donne des ordres à la vie ; la vie ne parle pas, elle écoute et attend. Dans tout mot d'ordre, même d'un père à son fils, il y a une petite sentence de mort (Deleuze & Guattari, 1980 :96).

C'est ainsi que, partant de cette réflexion, nous pourrions aller plus loin et en déduire que dans le théâtre de la parole de J-L. Lagarce, il existe un mécanisme existentiel circulaire qui fonde son œuvre. En effet, il s'agit de la circulation langagière plus ou moins tendue entre la figure, la vie et le langage. La vie scénique a posé un fait anodin déclencheur (un départ, une dispute, un enfermement) et elle observe l'action véritable (le discours) que le langage opère à travers la figure. Le langage sait revêtir son aspect le plus sentencieux à travers des proverbes, des dictons, des lieux communs et la figure ne peut y échapper. Ces citations peuvent donc montrer une faiblesse ou une impuissance de la part de la figure, une impossibilité à échapper à la pensée populaire, toutefois ce recours peut apparaître utile voire un refuge comme nous l'avons vu dans *La Place de l'autre*, pour mieux exprimer une idée quand les mots manquent, ou constituer une espèce de protection langagière quand l'émetteur se sent vulnérable face à son interlocuteur.

Autrement dit, la figure lagarcienne peut se servir du langage pour se détacher de la vie, s'en protéger, s'y réfugier, mais elle s'en sert également pour la déjouer et s'en distancier ironiquement. Si bien qu'indirectement, si le langage donne des ordres à la vie, comme l'affirmaient G. Deleuze et F. Guattari, le dramaturge en questionnant le langage fait de ses personnages des figures enfermées dans un cercle, mais désireuses d'en sortir malgré tout herchant une certaine autonomie. Et ce désir d'échapper à cet enfermement social, familial et verbal se manifeste par une alternative: le silence et la tricherie. Tout d'abord le silence évitera tout engagement pour celui qui s'en sert, éludera un quelconque avis et détachera ainsi de toute responsabilité, donnant une impression de liberté. Cette posture devient insupportable pour ceux qui la subissent puisque les figures traversées par la parole se construisent les unes par rapport aux autres et nous l'avons vu, par le langage. De cette posture, il résulte une réaction forte de reproche, comme celle de la figure maternelle, très révélatrice au sujet du silence de Louis dans *Juste la fin du monde*:

La Mère. – (à Louis) [...] tu répondras à peine deux ou trois mots,
ou tu souriras, la même chose,
tu leur souriras,
et ils se souviendront, plus tard,
ensuite, par la suite,
le soir en s'endormant,
ils ne se souviendront que de ce sourire,
c'est la seule réponse qu'ils voudront garder de toi,
et c'est ce sourire qu'ils ressasseront et ressasseront encore,
rien ne sera changé, bien au contraire,
et ce sourire aura aggravé les choses entre vous,
Ce sera comme la trace du mépris, la pire des plaies.

Elle, Suzanne, sera triste à cause de ces deux ou trois mots,
à cause de « ces justes deux ou trois mots » jetés en pâtures,

ou à cause de ce sourire que j'ai dit,
 et à cause de ce sourire,
 ou de « ces justes deux ou trois mots »,
 Antoine sera plus dur encore,
 et plus brutal,
 lorsqu'il devra parler de toi,
 ou silencieux et refusant d'ouvrir la bouche,
 ce qui sera plus mal encore (Lagarce, 1999: 236-237).

Le silence reste la seule arme qui s'oppose aux conventions établies par le propre auteur, permet de se détacher des autres, de dissimuler les failles. Lagarce impose le langage comme outil principal mais pose le silence au milieu de tous ces mots comme une issue possible. Ce silence déconcertant, forcé, installé sur scène pour déjouer le langage, la confession de l'enfermement, de la souffrance évite le conflit, l'aveu, l'action. Si les figures ne se prononcent pas, comme c'est le cas du personnage de Louis qui va mourir dans *Juste la fin du monde*, d'une certaine manière il ne dit pas l'irréversible, tout pourra *paraître* rester en l'état et la situation sera maîtrisable. Ainsi le silence apparaît comme la stratégie de l'illusion la plus efficace. L'absence de mot revient à une certaine absence de contour. Le contour dessine la forme et la forme - qui reviendrait aux lignes, postures et couleurs que mentionne G. Deleuze - dévoile son esthétique, son art, sa vérité. Le mutisme contient toute la force de son art et sa pulsion de vie. Par le silence, la construction vitale sera renforcée de l'intérieur. Le personnage ne se prononce pas, non pas parce qu'il n'a rien à dire, au contraire, il se tait car il a trop à dire, et comme la tentative de formulation par le langage a échoué et mis en évidence ses limites et sa pseudo socialisation, le silence intervient comme la manifestation de l'aliénation de l'homme à ses rituels sociaux, à son territoire. « Juste le petit sourire » de Louis dans *Juste la fin du monde*, semble le signe *juste* de l'indicible des relations humaines. Le silence conduit à l'expression même de la vacuité : la solitude angoissante. Le silence est certes scénique mais surtout métaphysique. Le silence qui n'existe que par rapport à la parole est indissociable de celle-ci et loin de la discréditer, il renforce le sens de cette dernière. Le silence n'annule pas le langage au contraire, il le sacralise scéniquement. Ce que le silence obtient par son existence, c'est l'annulation du corps théâtral. Le corps naît par le langage et s'éteint sans lui. Rappelons que dans l'intermède de *Juste la fin du monde*, La mère ne voit pas Louis car il ne *dit* rien. Sa présence n'est valide uniquement que par la parole. Comme dans le théâtre symboliste mais de façon moins radicale, le corps est méprisé au profit de la voix, à la différence que les symbolistes voulurent littéralement éradiquer le corps de la scène et le substituer par une « surmarionnette ». Lagarce parvient à la dimension tragique par le dépérissement ou la suppression du corps, et il l'obtient entre autres grâce au silence. Par ailleurs, mépriser le corps par le silence, c'est essayer d'immobiliser métaphysiquement ce qui ne peut pas l'être. C'est comme si la parole circulait et que le corps, au contraire coulait et se laissait tomber brutalement physiquement et dans le mutisme. Cet

écroulement de la matière est très significatif dans *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* :

La Mère. – [...] Il ne rit pas.
il pose à peine le pas sur le seuil qu'il tombe et s'évanouit
et ne nous dit rien, pas un mot,
il s'écroule et je le vois à peine, son regard, je ne l'entrevois qu'à peine, juste son corps écroulé,
là, à mes pieds [...] (Lagarce, 1999: 238).

Ces quelques phrases prononcées par La mère confirment cette réflexion. Le *jeune frère* ne dit rien, « pas un mot », donc il n'est qu'entr'aperçu par les autres, « je le vois à peine ». Son silence vide le corps qui « s'écroule ». Il y a *juste* ce corps humain, théâtral et sans vie. Il est incapable ne serait-ce que de sourire, « il ne rit pas ». Le silence revêt ici un caractère mortifère. Le silence possède donc le double pouvoir d'immobiliser, de « geler » le moment fatal ou au contraire de le suggérer, de le manifester clairement en l'enfonçant vers l'impassibilité et l'immobilisme absolus. Ce tiraillement qui est vu comme un dilemme existentiel si l'on veut y voir, là, l'acceptation de la maladie et par conséquent, celle de la mort, est théâtralement symbolisé par ce personnage central qui possède à la fois la force avec ce silence d'irriter les autres (Antoine, frère de Louis dans *Juste la fin du monde*, ne veut plus entendre parler son frère car dit-il, qu'il va le « noyer avec ses histoires ») et le besoin de rester en retrait, fébrile comme un corps observant et en observation. Celui qui parle, c'est-à-dire le groupe des « autres » : la famille, la société, les résidents du territoire originel, survit *ici*, dans une dimension scénique, dramaturgique. Sa parole sera celle du quotidien, mais celui qui se tait transcendera la scène et survivra *ailleurs*, par une parole métaphysique, la parole du rêve, de l'art. La pulsion de vie de *celui-là* jaillissant de l'anéantissement du corps, s'élève au niveau de l'informulable et c'est dans cette contradiction que réside le tragique.

La parole possède donc deux niveaux, celle du quotidien, limitée, celle de ceux qui privilégient le territoire, celle de « *l'ici-bas* », expression prononcée par Suzanne dans *Juste la Fin du Monde* qui constitue une sorte d'inventaire du passé, du souvenir ancré dans ce territoire. Cet inventaire relève de l'anecdotique comme par exemple, la remémoration de la scène du pique-nique de La Mère dans *Juste la fin du monde*, ou encore les bagarres d'Antoine et Louis, jeunes *Juste la fin du monde* (p.269). Cette parole se met au service du rituel social et familial, du vécu, du prévisible. Puis intervient au milieu de ces sentiers battus, le silence qui se place au-delà du réel. Ce silence suppose une impression de liberté qui en réalité n'est qu'une petite tricherie, un arrangement. Les *arrangements* sont chers à J.L Lagarce et apparaissent non seulement dans les comportements des figures qu'il crée, mais aussi par bribes variées, revêtant différents domaines. Dans son recueil *Du luxe et de l'impuissance*, ces arrangements deviendront un des contenus principaux :

[...] Ne jamais oublier de tricher [...]

[...] Jouer, juste, rien d'autre, faire semblant [...]

[...] Tricher en silence, mentir avec courtoisie [...]

Ne plus avoir peur ou faire semblant [...]

[...] de vouloir raconter encore l'histoire [...] que nous avons modifiée doucement, avec une précision infime, jusqu'à ce qu'elle si proche de notre fausse réalité, nous pouvons nous égarer, nous laisser aller à l'absence de danger, au refus de la douleur, à l'arrangement

[...] 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 (Lagarce, 2008 : 7, 14, 23, 25, 50, 55).

La figure lagarcienne décide donc d'appliquer un comportement de faux-semblant pour échapper à la société, à la famille, au langage lui-même, à la responsabilité, au devoir, à la peur et à la mort irrémédiable. En d'autres termes, à l'inévitable ou à l'ordre établi. L'établi revient donc et naît du cercle imposé, du langage et apparaît également dans son recueil par le regard de l'autre:

Et parfois encore, nous devons l'admettre, nous ne serons pas vus tels que nous croyons être en vérité, tels que nous aurions tant voulu qu'on nous aime. Se contenter du regard des autres et ne plus rien espérer, cesser de prétendre à notre vérité, notre vérité, elle restera secrète, *tant pis, tant mieux*, nous ne pourrons plus la dire (Lagarce, 2008 : 21).

La figure semble ne servir qu'à « incarner »⁴ une parole sans pour autant la personnifier. Nous sommes en présence de figures engluées dans une existence prévisible, ressentie et exprimée en tant que telle. *Le plan collectif* lagarcien possède la singularité de se tisser d'un personnage à l'autre, d'une pièce à l'autre créant pour le spectateur une sensation de familiarité. Si la figure chez Lagarce, située sur le plan du collectif, est présentée comme incomplète et prise dans un cercle familial ou social dont il est difficile d'échapper et est empêtrée dans une fable qui ne laisse pas une grande marge de manœuvre, elle réagit différemment lorsqu'elle se présente comme entité unique sur le plan individuel. Plus son emprise dans la collectivité est grande, plus sa réalisation scénique est difficile. La « normalité collective » est condamnée ou tournée en dérision par l'auteur dans le but de dévoiler un autre aspect de l'être théâtral et la force opposée à celle-ci constituant l'autre plan, placé en parallèle. Cet autre aspect est d'une certaine

⁴ Lire à ce sujet, la théorie de la M-J. Mondzain sur l'incarnation et l'incorporation. « Il est important de différencier incarnation et incorporation. Ce sont des mots qui appartiennent au vocabulaire de la religiosité chrétienne, parce que les chrétiens ont institué le spectacle comme rituel dans un lieu qui a pris la relève du théâtre. Parce que justement elle a décidé de faire de son propre théâtre sacramentel une scène d'incorporation sur le mode eucharistique, à savoir qu'il se joue quelque chose de l'ordre de la transformation du corps en corps institutionnel et en identification avec la personnification de la prêtrise, de la papauté [...] Elle ne pouvait que haïr le théâtre fidèle à une incarnation dont elle ne voulait plus » (Mondzain, 2000 : 37-38).

manière l'asociabilité de l'être, l'envie de n'appartenir à aucun cercle ou du moins, de ne plus continuer à faire parti du cercle imposé génétiquement et de continuer seul ou autrement. Ce refus des conventions concernera l'espace, le langage et le profil psychologique, dessinant une série de fissures qui se creusera et présentera une figure à la limite du réel et de la fiction, tiraillée entre le désir d'appartenir à un groupe et de vouloir s'en détacher aussitôt, de réclamer l'amour et l'abandon à la fois, d'être le tout et son contraire. On remarque chez certains personnages de J-L. Lagarce un état d'insatisfaction quant à leur situation et à un désir de vivre ailleurs. A ce propos, d'une pièce à l'autre (*Les Serviteurs* ; *les Orphelins* ; *Histoire d'amour (repérages)* ; *Histoire d'amour (Derniers chapitres)* ; *Music-hall* ; *Juste la fin du monde* ; *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*) on retrouvera des expressions similaires exprimant cette nécessité de renouveau comme « refaire sa vie », « recommencer », « partir », « vivre ailleurs ». Les motivations sont diverses mais elles répondent toutes à l'origine à une frustration familiale ou sociale. Une première hypothèse qui justifierait ce choix de recommencement ailleurs et d'éloignement du cercle imposé, résiderait dans le refus des traditions, des convenances et de la règle. Ce choix d'isolement rejoint l'expression de figure vue comme un *être à construire* employée par J-P Sarrazac pour définir la figure contemporaine. En réalité, on constate que le personnage lagarcien souffre surtout d'un manque d'aboutissement personnel, corporel et psychologique. L'onomastique nous en a donné des pistes, le mode de désignation générale aussi. Si l'on veut s'y arrêter un instant, on remarque que d'emblée, le personnage a été volontairement mutilé, morcelé et fragmenté. De plus, cette incomplétude identitaire est encadrée par un espace temps qui emprisonne et fait obstacle. Même en essayant de déjouer les impositions familiales, religieuses ou sociales, même en cherchant un autre cercle, le personnage affranchi du carcan passé montre un mutisme ambigu nous l'avons vu, à mi-chemin entre la victoire et l'échec. Aucun des personnages ne se montre psychologiquement épanoui car la réelle question se pose autrement. Que le cercle soit imposé ou choisi, la figure n'est encerclée que par elle-même. C'est une figure qui se construit par des choix et des décisions dont la plupart du temps elle ne sera pas satisfaite. La scène apparaît comme une sorte d'espace vide au service d'une construction symbolique inachevée.

En définitive, les deux plans parallèles du cylindre est le symbole d'un individu en formation, tiraillé entre la collectivité et l'unité. Que les personnages acceptent la collectivité ou qu'ils la refusent, ils ne semblent pas plus « aboutis » bien que leur silence sème le trouble et paraisse s'imposer comme une victoire. La spécificité des figures lagarciennes réside dans le fait qu'elles ne se saisissent jamais facilement ni entièrement car Lagarce ne finit pas de les dessiner, les laisse se former sur scène, armé d'une énonciation hésitante, d'une expression difficile et par là, d'une manière d'être complexe. Le spectateur assiste à une espèce d'expérience fondée sur un *apprentissage-performance* qui déteint sur tout l'ensemble de la machine théâtrale. L'essence du théâtre lagarcien se base précisément sur la crise du sujet, le recours ultime à l'autoréférentialité et sur la volonté de se onder lui-même. Il y a dans cet apprentissage de la solitude une série de contradictions qui, loin de discréditer la

figure lagarcienne, constitue sa particularité. Le spectateur découvre donc une identité en constant mouvement interne et externe. On distingue dans le discours à la fois une lutte interne, en référence aux sentiments vécus par le *je*, mais également une lutte externe, en référence aux sentiments provoqués par le *jeu* avec l'Autre. En d'autres termes, la figure en quête d'identité tente un *jeu* pour forger son *je* interne. C'est pourquoi le terme d'*impersonnage* employé par J-P. Sarrazac conviendrait parfaitement. Rappelons que ce terme traite du personnage moderne qui se présente comme un personnage *sans caractère*. Le personnage présente des sentiments et des voix contradictoires et « n'en finit pas de creuser – comme on creuse sa tombe – sa propre absence d'identité » (Sarrazac, 2001 : 48). Sarrazac précisera que « Le sujet qui s'exprime dans les modernes dramaturgies de la subjectivité – chez Strindberg, chez les expressionnistes, chez Pirandello, chez Beckett, chez tant d'autres... - est donc un *je en perte irrémédiable de soi* (Sarrazac, 2001 : 48). Pour résumer, cet impersonnage est au sens musilien, « sans qualités ». Ce qui signifie paradoxalement qu'il est pourvu de mille qualités mais d'aucune « unité ni substance identitaire » (Sarrazac, 2001 : 50). Cette créature sans qualité n'est qu'une tentative de créature, une sorte de silhouette en construction. Cette apparence floue et confuse touchera aussi les relations avec l'Autre. C'est de ces contradictions que naîtra la théâtralité. Plus le paradoxe existe, plus le dialogue s'instaure. Nous en avons plusieurs exemples : les figures entretiennent une relation « d'amour-haine » qui devient leur *modus vivendi*.

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 (Lagarce, 2002 : 257).

L'impersonnage lagarcien souffre au niveau interne d'une quête d'identité de soi, au niveau externe, d'une quête de positionnement par rapport aux autres et au milieu de ce tiraillement, le langage qui théâtralise ces forces opposées. Ce paradoxe viendrait d'un changement de paradigme par rapport à la vie. J-P. Sarrazac expliquera à ce propos que :

du temps du muthos aristotélicien, le personnage était le héros actif, « agissant », d'un retournement de fortune, d'un drame dans sa propre vie. A l'époque du morcellement, voire de la dissolution de la fable, il n'est plus que le spectateur passif et impersonnel du drame de la vie, de cette vie qui, par ironie, est censée lui appartenir en propre (Sarrazac, 2001 : 49).

Les deux plans strictement parallèles qui sont celui du collectif et de l'unité représentent avant tout un support d'apprentissage pour la figure lagarcienne qui se construit et qui manifeste cette construction par le langage. La prise de parole des personnages chez Lagarce peut d'ailleurs revêtir deux aspects bien distincts : d'un côté, il peut répondre à la convention traditionnelle du jeu dramatique. Cet aspect, qui correspond au disque placé au sommet du cylindre se compose des éléments « classiques » qui construisent une pièce théâtrale : un cadre spatio-temporel, des personnages, une histoire, une langue en dialogues. De l'autre, le deuxième aspect

symbolisé par le disque inférieur qui clôt le cylindre concernerait la narration et développerait une sorte de *déréalisation* (Cf. Mancel, 2007), adoptant une distance critique très brechtienne.

Nous relèverons donc d'abord les éléments dramatiques qui font du théâtre de Jean-Luc Lagarce une œuvre théâtrale issue en partie de la traditionnelle mimésis aristotélicienne. Il suffit pour cela de lire les didascalies initiales pour se rendre compte qu'il y a malgré une brève description et une identité nominale partielle, une volonté de situer une histoire *jouée* dans un espace fictionnel hors de la scène théâtrale, marquant volontairement l'existence d'un quatrième mur et un souci de scénographie *naturaliste* qui s'éloignerait de la réalité *hic et nunc*.

Le plateau nu d'un théâtre. Rapport « à l'italienne ». Des décorations en faux or et de velours rouge. F et G portent sur leur dos, dans leur bras, ou sur une charrette qu'ils tirent, quantité d'accessoires, des meubles, de façon à pouvoir constituer un décor « réaliste » à chaque halte (Lagarce, 2000 : 111).

[...] Vestiges métalliques de la fin du XIX siècle et sable (Lagarce, 2000 : 156).

On trouve aussi dans ces didascalies, une idée de mise en scène, de jeu d'acteur, une empreinte destinée à une représentation théâtrale loin de l'improvisation ou de la performance postmoderne :

La Jeune Femme attend un enfant. La Fillette peut difficilement, pour diverses raisons, marcher seule...

Ils arriveront les uns après les autres. L'Homme est seul, Madame Forster, Monsieur Forster et la Jeune Femme sont ensemble, Robinson Kreuznaer est seul, Molly également, la Nourrice et la Fillette sont ensemble (Lagarce, 2000 : 12).

En résumé, il s'agit d'un usage traditionnel et conventionnel du théâtre et des procédés qui contribuent à fabriquer avant tout l'illusion. Le cadre espace-temps et la fonction de la figure théâtrale étant assumés, ils seront également intégrés dans une histoire fabriquée de toute pièce. Il existe donc selon la convention classique, une ligne dramatique cohérente, évolutive et construite. Tout d'abord, on peut en apprécier la cohérence car bien que l'histoire soit circulaire, le spectateur suit facilement le cours de ce qui lui est raconté. Les personnages restent les mêmes du début à la fin, ils entretiennent des relations psychologiques connues de tous malgré l'apparition de figures mortes dans *Le Pays lointain*, elles font office de « commentateurs de récit » et deviennent rapidement familières pour le spectateur. Les cercles décrits sont récurrents, familiers et constituent un point de référence pour le spectateur qui suit l'histoire sans surprises. Une famille, des couples, des amis, une certaine classe sociale : autant de cercles qui possèdent une origine réelle et/ou littéraire partagée. Ces choix renvoient au vécu imaginaire et fictionnel de chacun. Des serviteurs qui attendent la mort de leur maîtres, un gouverneur qui attend de prendre son nouveau poste, un fils qui revient pour annoncer quelque chose à sa famille, un homme qui cherche à faire asseoir une fille sur une chaise, des comédiens qui racontent le spectacle de leur vie : autant de prétextes qui

reflètent une volonté de raconter quelque chose dans la tradition classique de la présentation d'un fait, la problématique que suppose celui-ci et enfin le dénouement de la problématique. Bien que les structures dramatiques chez Lagarce ressemblent souvent il est vrai à un drame statique, il n'empêche que le drame existe, que le spectateur se met en position d'attente de dénouement et donc qu'il se place par rapport à une progression dramatique. Ce processus possède donc une évolution notoire bien que l'on observe une circularité car la fin des histoires lagarciennes rejoignent le début et les personnages n'ont rien « fait » pour ainsi dire. L'action, l'espace et le temps sont restés immobiles et pourtant le spectateur reçoit une sensation de progression indéniable car c'est dans la progression de la pensée manifestée par le langage que le spectateur perçoit une claire avancée. L'évolution se situe donc dans la relation inter-personnage et dans l'échange avec l'autre ou avec soi.

Néanmoins, malgré une cohérence traditionnelle de la fable, un second degré apparaît, métathéâtral voire métanarratif où la figure oscille entre acteur et actant. Il se crée un dédoublement à la fois dans le drame et dans le processus de l'écriture. Nous pouvons trouver des acteurs qui se mettent en scène énonçant leur propre représentation :

La Femme. – Elle rit doucement, elle... peut-être, on ne sait pas très bien... peut-être qu'elle pleure aussi, à peine... [...]

La Femme. – [...] elle dit qu'elle compte moins, qu'elle est moins importante... Elle est au second plan... Il y a moins de lumière, on la voit mal (Lagarce, 2000 : 135).

La Femme. – C'est ainsi que la première partie se termina. Là aussi, je fais toujours cela, j'ai demandé : « Est-ce que je ris, ou, à peine, imperceptiblement, est-ce que je me laisse aller à cette jolie scène?... »

Là, c'est certain, elle rit (Lagarce, 2000 : 135).

Des personnages décrivent leurs fonctions dans la pièce à la troisième personne, ce qui crée la distance nécessaire pour se mettre à l'écart de la ligne dramatique:

La Première femme de chambre, *sur son arrivée, sa descente*. – Le matin, la première femme de chambre monte. [...] elle restera la journée entière dans les appartements de Madame... elle y jouera son rôle avec le plus grand sérieux (Lagarce, 2000 : 188).

Ces mêmes acteurs-actants peuvent également commenter la structure narrative de la pièce ce qui évite une implication directe avec celle-ci:

Hélène. – « Avant », introduction, préface, le début, la préface à la première édition, la préface à la seconde édition, le prologue, oui aussi, le prologue, les préliminaires, le commencement, (« au début était le commencement »...), l'avant-propos, le prière d'insérer, la première page, frontispice, avant (Lagarce, 2000 : 247).

Les apartés narratifs concernent la plupart du temps l'univers théâtral comme discipline artistique : on assiste à une sorte de surfiction qui touche le moment de l'énonciation de la figure, la ligne dramatique et le langage. La surfiction contribue

à la déconstruction de l'espace et du temps qui rompt l'unité du récit traditionnel. Les figures parlent de « l'avant » en le manipulant pour s'attribuer une fonction créatrice troublante ce qui donne l'impression d'une performativité mouvante. Nous sommes donc en pleine vraie réalité volontairement fictive. Le locuteur contrôle l'ici et le maintenant et manifeste parfaitement le « creuset » caractéristique des écritures contemporaines dont parle J-P. Ryngaert :

La grande liberté dramaturgique qui s'est instaurée dans la relation au temps et à l'espace est marquée par une obsession du présent, quelle que soit la forme que prennent ces différents « présents », et par une déconstruction qui brouille les pistes du récit traditionnel fondé sur l'unité et la discontinuité. L'« ici et le maintenant » du théâtre devient le creuset où le dramaturge conjugue à tous les temps les fragments d'une réalité complexe, où les personnages, saisis par l'ubiquité, voyagent dans l'espace par l'intermédiaire du rêve ou bien, davantage encore, par le travail de la mémoire (Ryngaert, 1995 : 102-103).

Cette notion de performativité du langage semble le pilier de cette surfiction, car en définitive, elle tisse une relation de dépendance vitale entre la figure et son langage. Le spectateur reçoit une figure qui ne préexiste pas à son accomplissement dramatique, elle apparaît donc « fragile » ou du moins, elle prend la forme d'une silhouette flottante, sans poids réel. Par ailleurs, concernant la relation de la figure avec son propre langage, le spectateur assiste à un mélange de narration rétrospective, de reconstitution dramatique, de citation et de récitation. C'est ainsi que face à cette surfiction, le lecteur peut se sentir non seulement bercé par un langage mais troublé par ce jeu « pour de faux » ce qui, à tout moment, le place comme observateur du spectacle et par conséquent distant. La scène de J-L. Lagarde ne représente pas le monde réel, elle se place au-dessus du réel. On « joue à être réels » pour de faux. La convention dramatique n'est qu'un outil pour capter le spectateur, lui faire croire que son théâtre suit la tradition, mais l'utilisation du langage et la construction dramaturgique empêchent une identification et encouragent une prise de conscience permanente, c'est ainsi que se crée une relation privilégiée avec le spectateur qui reçoit les clefs pour mieux apprécier cette distance qui rappelle la distance brechtienne. Cette distance veut faire de la figure un impersonnage comme réflexion sur la vie en générale et hisser cette figure en être universel.

Nous nous appuyerons sur la réflexion de J-P. Sarrazac citant la formule qui conclut *Les mots* de Sartre : « Tout un homme fait de tous les hommes et qui les vaut tous et que vaut n'importe qui » pour parler du passage d'une zone impersonnelle qui a pour vocation de devenir transpersonnelle. La dimension transpersonnelle est celle où « l'humain se trouve enfin en position de témoigner du drame de la vie [...] » J-P. Sarrazac ajoutera :

le seul courage est de parler à la première personne, note Adamov ; mais il ajoute aussitôt : Bien sûr, le débat n'a de valeur que lorsqu'il se hausse à l'impersonnel » Le personnage – ou plutôt la figure du drame à venir, telle que l'annonce *La crise du personnage* de Robert Abirached, se présente à nous comme le lieu de passage et de métamorphose de tous ces visages, de tous ces masques (« nus ») qui font la vie d'un homme, la vie de tout homme (Sarrazac, 2001: 48-49).

Etant donné que les contours qui composent la figure sont autant de forces diamétralement opposées qui se croisent en permanence, aussi pourrions-nous nous attendre à une figure contradictoire car elle se caractérise par une lutte perpétuelle en construction. Il sera question d'une figure à l'*intersection*, sans cesse en construction simultanée, à l'intérieur et à l'extérieur de son propre jeu. C'est pourquoi nous pourrions parler d'un *régime épique performatif*. La partie épique est effectivement présente comme ligne dramatique dominante délimitant une distance consciente d'un personnage avec lui-même et du personnage avec le spectateur et en même temps, une partie performative globale qui touche la figure, la structure dramatique et l'écriture dans la situation d'énonciation. On constate dans les personnages des pièces de J-L. Lagarce des figures qui doutent d'elles-mêmes ou qui remettent en cause leur identité. Cette fragilité vient du fait que l'identité se reconstruit par le souvenir et le souvenir fragmenté ou manipulé sera celui qui déterminera la fonction de la figure dans la fable, si bien que celle-ci en résultera ébranlée et/ou rappelée :

La Femme. – Et là, je te demande c'est toi qui sais, et là, je ris peut-être, ou bien, comme imperceptibles, ce ne sont que des larmes... peut-être [...] Là, c'est certain, elle rit. (Histoire d'amour (Lagarce, 2000 : 142)

La Femme. – [...] Là aussi, je fais toujours cela, j'ai demandé : « est-ce que je ris [...] » (Lagarce, 2000 : 143)

Cette mise au point sur l'identité ou le caractère peut même devenir un thème de conversation central :

Hélène (à Pierre). – C'est idiot. Tu vas poser des problèmes. [...] On le retrouve tel qu'en lui-même, tu n'as pas changé, taciturne et compliqué.

Pierre. – Qu'est-ce que c'est que ça ? Le mot qu'elle vient d'employer, ce que tu viens de dire, l'expression, là ? [...] Je n'ai jamais été taciturne, pourquoi dire ça ? Et de moi, avec cette moue spéciale.

« Taciturne. » Pourquoi a-t-elle dit cela, tout de suite, immédiatement, elle emploie des mots, elle n'ajamaï su pourquoi, taciturne ne s'applique pas du tout à la situation. Pourquoi dis-tu cela ? [...] et pour ma part, « quant à moi » je n'ai pas changé.

Ne commence pas à dire que je fais des histoires, je suis peut-être, bien au contraire, je suis peut-être la personne, l'homme, la personne exactement, je suis certainement la personne qui fait (qui fasse ?), qui fait le moins d'histoires (Lagarce, 1999: 14-15).

Un nouveau conflit apparaît et se déplace vers la relation qu'entretient le temps avec la figure d'où les commentaires récurrents portant sur le caractère des personnages, sur le fait qu'ils aient changé ou non. Le personnage d'Hélène dans *Derniers remords avant l'oubli* se fait une idée de Pierre comme d'un être caractériel et n'en démord pas alors que Pierre ne pense jamais avoir été « taciturne » et pense au contraire, être une personne patiente. Antoine dans *Juste la fin du monde* est vu par les autres figures comme un être brutal depuis son enfance et celui-ci luttera au moment de l'énonciation contre cette étiquette du passé.

Par ailleurs il peut exister une prise de parole volontaire où les personnages semblent vouloir absolument *dire* avec précision ce qui les préoccupe et pourtant, une fois la parole prise, c'est paradoxalement pour énoncer le refus ou le regret de dire. Le langage apparaît ainsi telle une force autonome qui transcende la figure et qui agit indépendamment des personnages.

Paul. (*à Pierre*) – Tu parles le premier. C'est ce que nous avons convenu, c'est mieux, nous préférons t'entendre ; c'est ce que nous avons convenu. (*à Hélène*) Nous avons convenu ça ?

Hélène. – Oui, je préfère.

Pierre. – Moi ? Pourquoi moi ? Je ne comprends pas. Qu'est-ce que c'est que cette histoire ? Je ne savais pas, non, il n'y a pas de raison. Je n'ai pas très bien entendu, pas très bien saisi. Ce n'était pas prévu, cela n'était pas prévu, et je n'ai rien préparé ; et aussi, il faut que vous entendiez cela, aussi, oui, je n'ai rien à dire, pas maintenant, aussitôt, pas aussitôt. Cela ne va commencer. [...] Je ne vais pas entamer la conversation, c'est ce que tu as dit ? Entamer les choses, le débat, parler [...] (Derniers Remords avant l'oubli, pp. 12-13)

Paul. – Attends, Hélène, attends, ne partez pas de cette manière, j'explique, on ne fait que parler. Ne commencez pas (Lagarce, 1999: 14).

Le Deuxième Homme. – [...] Elle et moi, [...] on ne parle presque plus de la Guerre, [...] Nous ne parlons plus jamais de nos vies [...] Nous ne parlons jamais de l'autre homme -toi- [...]. Nous attendons le moment où cela sera à nouveau possible, parler de lui, où nous aurons moins peur (Lagarce, 2000 : 317).

Lorsque Paul prononcera « j'explique, on ne fait que parler. Ne commencez pas. » dans *Derniers Remords avant l'oubli*, on comprend que la parole n'est pas un simple outil communicatif mais plutôt une puissance redoutable effrayant les propres figures. La négation « ne...que » employée par l'auteur qui marque la restriction sur l'action de parler dans « On ne fait que parler » montre bien la peur des figures face à une parole qui apparaît puissante et autosuffisante. Elle agit et « fait mal » aux figures malgré le fait qu'elle émane d'elles. Mais lorsque la parole est redoutée c'est parce que le *dire* dépasse largement la pensée. Nous obtenons une figure qui se surprend constamment de ses réactions, excluant toute possibilité de psychologisme puisque la surprise le supprime et vient occuper toute la scène. A mesure que la fable avance, les pensées et les paroles surgissent de telle forme que la figure est sans cesse détournée de son objectif dramatique et déstabilisée. En résumé, la performativité épique de la figure est soulignée d'une part dans son aspect épique par l'oscillation constante de la première à la troisième personne et par le recours au texte théâtral au cœur de l'énonciation, et d'autre part dans son aspect performatif, par la construction d'un personnage non prédéterminé, crée par une parole en marche, une créature parlante et « sentante » au moyen du langage, par la situation d'énonciation. Autrement dit, la présence de cette voix didascalique

ou narrative selon les cas, maîtrise le jeu scénique éloignant le spectateur ou au contraire l'intégrant dans son écriture théâtrale.

Pour conclure, nous pourrions dire que la figure, représentée par le cylindre de révolution réunit par ses deux plans parallèles tout d'abord, une dimension verticale et abstraite. Le plan collectif et le plan individuel montrent les choix de vie et les convictions personnels et philosophiques de la figure. Les deux disques formant la base et le sommet du cylindre et fermant ainsi la figure géométrique concernent le langage. Ces « disques de la parole » dévoilent le désir de conserver une structure dramatique classique tout en y insérant un métadiscours brechtien remettant en cause cette même structure. Ils matérialisent le cadre des personnages dans un jeu dramatique et discursif. Ils sont le médiateur complexe entre la scène et la salle permettant à la fois une relation d'identification et de distance critique. Enfin, le volume compris à l'intérieur du cylindre sera la transversalité et la convergence des forces opposées constitutives de la figure lagarcienne. Les personnages du théâtre de Jean-Luc apparaissent donc comme des récipients à paroles, fondamentalement contradictoires où le langage n'est que l'expression d'un mal à dire et à être.

En ce qui concerne le choix du parallélisme entre cylindre et personnage de théâtre, la géométrie il est vrai reste une discipline encore éloignée du théâtre. Il n'en demeure pas moins qu'elle s'avère un véritable outil d'analyse pour essayer de mieux comprendre les nouvelles écritures. En effet, n'oublions pas par exemple que la *fragmentation*, technique d'écriture très employée par les dramaturges postdramatiques, n'est qu'une version artistique de la fractalité... Ce rapprochement interdisciplinaire semblerait une méthode d'approche à l'analyse de l'art dramatique très utile dans la mesure où elle envisage une dimension nouvelle et virtuelle de plus en plus présente dans les mise en scènes du XXIème siècle.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Abirached, R., (2001) *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris, Gallimard.
- Deleuze, G. & F. Guattari, (2001) *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, coll. Critique.
- Deleuze, G. & F. Guattari, (2002) *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Paris, Seuil, coll. L'Ordre philosophique.
- Lagarce, J.-L., (2000) : *La place de l'autre ; Voyage de Madame Knipper vers la Prusse Orientale ; Ici ou ailleurs ; Les Serviteurs*. Théâtre complet I, Besançon, Solitaires intempestifs.
- Lagarce, J.-L., (2000) *Vagues souvenirs de l'année de la peste ; Histoire d'amour (repérages) ; La Photographie*. Théâtre complet II, Besançon, Solitaires intempestifs.
- Lagarce, J.-L., (1999) *Derniers remords avant l'oubli ; Juste la fin du monde ; Histoire d'amour (Derniers chapitres)*. Théâtre complet III, Besançon, Solitaires intempestifs.

- Lagarce, J.-L., (2002) *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*. Théâtre complet IV, Besançon, Solitaires intempestifs.
- Lagarce, J.-L., (2008) *Du luxe et de l'impuissance*. Besançon, Les Solitaires intempestifs.
- Mancel, Y., (2007) "Vers une énonciation du « nous » : esquisse d'une identité générationnelle" in *Colloques année (...) Lagarce : Problématique d'une œuvre I. Colloque de Strasbourg*. Besançon, Les Solitaires intempestifs.
- Mondzain, M.-J., (2000) "« Entre incarnation et personnification », propos recueillis par Jean-Pierre Han" in *frictions*. N°2, pp. 37-38.
- Ryngaert, J.-P., (1993) *Lire le théâtre contemporain*. Paris, Dunod.
- Sarrazac, J.-P., (2004) *L'avenir du drame*. Saulxure, Circé / Poche.
- Sarrazac, J.-P., (2001) « L'impersonnage » in *Etudes théâtrales*. N° 20.
- Sermon, J., (2004) *L'effet-figure : états troublés du personnage contemporain (Jean-Luc Lagarce, Philippe Minyana, Valère Novarina, Noëlle Renaude)*. Thèse en vue de l'obtention du Doctorat Arts du spectacle (Discipline : Etudes théâtrales) soutenue le 22 novembre 2004 sous la direction de Jean-Pierre Ryngaert. Paris, Université Paris III, Sorbonne-Nouvelle.
- Vinaver, M., (2000) *Écritures dramatiques. Essais d'analyse des textes de théâtre*. Arles, Actes Sud, Coll. Babel.