

JEAN-LUC LAGARCE OU LA DIGRESSION
SPATIO-TEMPORELLE ET DISCURSIVE*

CRISTINA VINUESA MUÑOZ

Universidad Complutense de Madrid

Instituto del Teatro de Madrid

Lorsqu'on a demandé à Beckett pourquoi il écrivait, il a répondu: «bon qu'à ça». J'ai répondu une fois très sérieusement à cette question: je fais du théâtre pour ne pas être seul. Lorsque j'écris, je suis seul. [...] N'être pas tout seul, c'est raconter quelque chose avec les autres et pour les autres. [...] Tout se passe dans la tête. Je travaille au milieu d'une ruche et j'accomplis le meilleur travail lorsque je me sens tout seul dans ma tête au milieu de tout le monde, en osmose autour de moi [Lagarce 2010: 150].

CES FRAGMENTS DE RÉFLEXIONS de Jean-Luc Lagarce sont issus d'un entretien réalisé par Jean-Michel Potiron à Paris en juillet 1994 dans le but de réunir les «paroles croisées» de dix-huit auteurs et metteurs en scène. Ce projet n'a finalement jamais vu le jour. C'est la revue *Europe* qui, en début d'année 2010 dans un numéro consacré à l'auteur, décida de publier de façon inédite ces paroles grâce à l'autorisation de François Berreur et à l'amabilité de l'IMEC. Ces paroles datent de juillet 1994, un an avant la disparition de l'auteur. Ces mots nous seront révélateurs quant aux pistes de réflexions de cette étude puisque notre intention sera, en décortiquant ces pensées, tenter de comprendre le fonctionnement théâtral de l'auteur, comprendre la notion d'espace, de temps et d'écriture. Nous verrons en définitive, comment l'auteur, par ces paroles, peut-être mûrement réfléchies ou fruit des circonstances qui le frappent à ce moment-là, dévoile d'une part, la raison pour laquelle il décida d'être dramaturge, d'apprécier l'état et les conditions dans lesquels il écrivait, afin de découvrir et d'analy-

* A ce sujet, j'ai eu l'occasion de travailler précédemment, je me réfère à l'article paru dans *Cuadernos de Investigación Filológica* [Vinuesa Muñoz 2011-2012].

ser un projet dramatique et dramaturgique, basé sur la circularité et la digression.

J-L. Lagarce se consacre au théâtre «pour ne pas être seul»: ceci ne révèle pas forcément un rejet à la solitude mais peut-être un moyen d'entrer en lien avec l'autre. Lagarce a choisi le théâtre pour communiquer avec l'autre, concevoir le contact à travers un texte préalablement écrit et une scène publique sans y insérer des facteurs sociaux ou personnels. Mais l'on envisage une autre éventualité, dans le sens inverse : une volonté d'intégrer à la vie un jeu qui lui échapperait. La vie et le théâtre joueraient dans un même décor. Le théâtre aurait été inventé entre autres, si l'on reprend les paroles d'Aristote, pour une raison purgative passant par la *catharsis*. Celle-ci étant l'un des fondements de l'art dramatique, l'un des buts et l'une des conséquences de la tragédie qui, «susitant pitié et crainte, opère la purgation propre à de pareilles émotions» [Aristote, *Poétique*, 1449, b]. Il y aurait donc une réelle et nécessaire distinction entre vie et théâtre: une relation de cause à effet. Le théâtre est nécessairement dissocié de la vie et sert à se détacher d'elle afin d'éviter d'agir sous l'effet de sentiments incontrôlables ou nocifs pour l'être humain. Or, Lagarce envisage son existence dans le théâtre et *vice versa* et c'est là que débute toute la problématique de l'étude qui suit : nous verrons comment l'espace, le temps et le texte dramatique s'insère dans une dynamique fusionnelle entraînant une digression à triple niveau.

I. UN ESPACE, DES ESPACES ?

Commençons par l'axe spatial. Nous définirons le lieu théâtral en reprenant les termes de Christian Biet et Christophe Triau comme

un lieu concret, généralement urbain au sein duquel se déplacent des corps et sont placés des objets. [...] De plus, on sait qu'au spectacle comme dans la plupart des pratiques sociales collectives, topographiquement, le lieu est double: il y a celui des regardants et celui des regardés. Puis qu'il se dédouble à nouveau: il y a le lieu scénique et l'espace dramatique, qualitativement différents. [Biet et Triau 2006: 91].

Nous distinguons donc trois espaces: la scène, la salle et l'espace dramatique, où se déroule l'histoire qu'on nous raconte. Si Lagarce envisage comme il le déclare une relation dans le cadre théâtral, comment aborde-t-il cette triple distinction spatiale? Dans lequel des trois espaces se situe-t-il? Fait-il aussi la distinction entre la salle et la scène, entre fable et vie, entre personne et personnage, entre échange réel et dialogue théâtral? L'univers lagar cien englobe et oriente avec complexité son écriture, la menant vers un balancement constant entre fiction et réalité.

Ce premier balancement sera circulaire. Le cercle possède un centre et une circonférence, il nous permettra nous allons le voir de visualiser l'espace et le temps chez Lagarce. Le cercle ne dessine pas une ligne droite mais une courbe qui roule sur elle-même à l'infini. Il s'agit d'une multitude de points côte à côte jusqu'à ce que le premier atteigne le dernier et ferme le cercle. L'écriture de J-L. Lagarce pourrait parfaitement s'appliquer à cette figure géométrique: l'objectif de l'auteur ne sera pas d'avancer dans le temps en suivant une ligne chronologique mais de situer la fable au moment de l'énonciation, pour tenter de définir l'acte ou le sentiment en question le plus exactement possible quitte à ce que cela entraîne des retours vers le passé ou des projections vers un futur imaginé/aire pour revenir finalement au point de départ avec la satisfaction ou non d'avoir atteint son objectif de précision. Les espaces dramatiques qu'il suggère, car il s'agit plus souvent d'une suggestion que d'une instruction situent ses pièces tantôt dans des espaces définis, tantôt des «lieux intermédiaires», sollicitant l'imaginaire ou l'inconscient. C'est de là qu'intervient un nouvel espace, enclin à ne pas respecter les règles de la chronologie: l'espace intérieur. Des oscillations spatiales, textuelles qui flirtent avec le passé, le futur représentant les détours, les caprices, les refoulements dramatiques, dramaturgiques des personnages mais aussi des comédiens, de l'auteur, du metteur en scène et des spectateurs. L'espace intérieur pourrait incarner selon Hegel, le lieu de l'objectivité mais aussi, celui de la confrontation entre scène et salle [Pavis 2006: 123]. Enfin, il peut servir comme objet de projection, le principe aristotélicien de la *catharsis* mentionné plus haut. De façon plus concrète, les didascalies flexibles de l'auteur

laisseront le metteur en scène travailler assez librement le noyau de conviction dramatique comme aime à le nommer la scénographe et théoricienne Jara Martínez Valderas [2017: 61]. Ainsi, la thématique de la pièce située dans un espace flottant, engendrera un espace plus abstrait: l'espace intérieur des personnages, leurs rêves et leurs fantasmes: en d'autres termes, l'exploration fluctuante du texte dévoilerait la visualisation scénique du conscient et de l'inconscient de celui-ci, matérialisé enfin par le corps de l'acteur. J-L. Lagarce, n'accorde pas une importance première aux espaces donc, tels que l'on peut les voir sur scène puisque l'espace dépend principalement d'un autre facteur, il est celui qui a le pouvoir à mesure que la pièce se tisse, de placer, de (re)-présenter, de dessiner ou effacer ces dits espaces, ce facteur n'est autre que la langue. Porteuse de pensée, elle flâne, tâtonne entre les espaces pour donner vie au *dire*. L'énonciation et l'énoncé s'unissent pour élaborer un *dire* précis, du moins, de le tenter. Cette déclaration d'intention du *dire exact* pourra circuler dans l'espace intérieur de chaque personnage, dans l'inter-personnages ou lancer son dire hors champs. C'est pourquoi, héritier d'un théâtre du symbole, les indications spatio-temporelles insufflées par les détours d'une parole bègayante nous arrive sous forme d'image spatiale, d'atmosphère d'un univers dramatique. Ce choix d'alternance d'espace flous, intermédiaires et précis, sont autant d'outils de construction, d'image subjective du drame, surtout pour le spectateur. Lagarce pense au spectateur aussi, il existe le vécu individuel, scénique mais au delà, le vécu collectif. Cette projection provoque alors chez le spectateur, une «extension du moi» avec toutes ses possibilités (réelles et imaginaires, conscientes et inconscientes). [Mannoni 1969: 181].

II. LA TEMPORALITÉ LAGARCIENNE: UNE HISTOIRE D'ARRANGEMENT

Si l'espace lagarcien nous montrait une forme de flexibilité volontairement perméable nous permettant de nous submerger simultanément dans le réel, la fiction, l'explicite, l'implicite, l'individuel, ou le collectif, la temporalité opère différemment. Elle explore différentes strates comme le dit, l'avoir dit, le pourrait

dire ou l'aurait pu dire. Ces différentes réalisations, éventualités, suppositions ou projections se concrétise dans la partition textuelle sous forme de ressassement de la perfection. Cela nous rappelle d'ailleurs le tropisme sarrautien défiant toutes les lois de la progression dramatique traditionnelle. On trouvera dans les textes de J-L. Lagarce un empilement de temps verbaux, faisant référence au temps scénique et extra-scénique. D'un côté, le temps qui renvoie à lui-même à savoir le *temps scénique* et de l'autre, le temps à reconstruire par un système symbolique, le temps *extra-scénique* [Pavis 2006: 123]. Le temps scénique constituera le temps vécu par le spectateur, un temps lié à l'énonciation, l'extrascénique au devenir des possibles, passés et présents. Ces deux notions bien distinctes, sollicitent des perceptions différentes. Le spectateur peut ainsi en superposant les deux puisque le discours nous le permet, organiser sa perception du spectacle selon un contrat tacite signé entre son perçu et la langue toute-puissante. Cela renvoie très justement à ce qu'écrit Benveniste:

[...] que la temporalité est un cadre inné de la pensée. Elle est produite en réalité dans et par l'énonciation [...] Le présent est proprement la source du temps. Il est cette présence au monde que l'acte de l'énonciation rend seul possible, car qu'on veuille bien y réfléchir, l'homme ne dispose d'aucun autre moyen de vivre le «maintenant» et de le faire actuel que de le réaliser par l'insertion du discours dans le monde [Benveniste 1966: 83].

J-L. Lagarce applique cette définition au pied de la lettre. Il part du présent, fait fusionner le temps scénique et le temps dramatique tout en jouant par ces redites à troubler la perception du spectateur. En effet, on ne sait plus s'il s'agit d'un arrangement avec le passé, un besoin de trouver une vérité ou une obsession de transmettre un sentiment précis découlant d'un fait. En effet, la parole propose, nuance, déforme, ajoute, supprime en se référant à des concepts qui appartiennent soit au présent, soit au passé, soit au futur. Le moment de l'énonciation devient confus car tous les temps sont posés sur un même plan. C'est ainsi que les textes de Lagarce racontent une histoire apparemment plutôt simple qui se complexifie à cause de sa double intention: la première, montrer une anecdote banale, quotidienne (un départ, une rupture etc)

puis une deuxième, beaucoup plus subtile, construite en creux et issue de la première. A mesure que la pièce avance dans le temps, la narration initiale se fait oublier pour laisser place à une autre narration. L'attention du spectateur se déplace pour se glisser entre les lignes, au milieu des silences, des sous-entendus, des présupposés et des points de suspension entre parenthèses. Commence donc le décryptage d'une thématique souterraine compléter par l'imaginaire et l'effort d'un spectateur attentif. Le détail devient l'essentiel, les silences dévoilent le drame, la trame se tisse dans les non-dits.

Sous l'histoire de *Juste la fin du monde* par exemple, où un homme rentre dans la maison familiale pour annoncer sa mort prochaine pour que finalement il en reparte sans avoir rien dit, s'inscrit une autre histoire appartenant au changement de paradigme du drame appelé absolu. En effet, il n'y aura plus de «journée fatale» ou de «grand retournement». Ce que fait Lagarce c'est déguiser en drame-dans-la-vie, le drame-de-la-vie que propose J-P. Sarrazac. L'histoire n'est plus chronologique, elle «n'avance et n'évolue» pas, elle tourne en rond comme une réflexion philosophique sur la vie si bien que la vie qui nous est présentée ne soit plus linéaire mais fragmentée et décousue.

La rétrospection ne se situera pas seulement par rapport à la famille ou à la trajectoire du héros, mais à une rétrospection qui réfléchira à la place de l'individu dans le monde et à son rapport à la solitude. En effet, J-L. Lagarce place l'individu à équidistance entre le monde subi (la sphère familiale) et le monde choisi (la sphère affective). Cet individu se retrouve en définitive, au milieu d'une multitude dans laquelle il trouvera des arrangements pour concilier ces sphères:

Lagarce introduit la multitude dans son théâtre. Car il s'agit bien de cela: rendre compte, à travers la trajectoire d'un seul – la totale rétrospection [...] de la Passion d'un homme sans qualités. D'un homme qui n'appartient à personne, pas même à sa faille. Qui n'appartient qu'à la multitude.

C'est tout le paysage d'une vie, dans ses multiples connexions, qui entre alors dans le théâtre et qui élargit la scène [Colloques 2007-2008, IV: 292-293].

Pour vivre au milieu de cette multitude, le personnage lagarcien cherche à trouver une posture oscillante entre la désinvolture et le jeu. En effet, Lagarce fera souvent appel à un comportement entre-deux qui explore l'éventualité, le faux-semblant, le «conditionnel». J-P. Sarrazac déclarera à ce propos, qu'«à l'instar de Duras, J-L. Lagarce met en œuvre une dramaturgie au conditionnel, qui explore les dimensions virtuelles de l'existence» [Colloques 2007-2008, IV: 295]. L'arrangement sera une des preuves de la circularité car ce que l'écriture fait englobant l'espace, le temps, la fable et les figures, c'est chercher par rapport à un moment présent le meilleur positionnement pour aborder la vie sans pour autant que cette recherche influe sur la vie. Cet arrangement opérera virtuellement et théâtralement et le spectateur participe au moment précis de cette recherche des possibles:

La vie n'est abordable, ne peut-être vécue et réfléchi, que de cette limite où déjà elle a perdu la vie, où déjà elle est au-delà — mais de là, elle peut la voir, la vivre sous la forme de ce qui est perdu [Lacan 1986: 362].

III. DIRE, MAIS QUOI EXACTEMENT?

«N'être pas tout seul, c'est raconter quelque chose avec les autres et pour les autres. [...] Tout se passe dans la tête»

Cette réflexion est révélatrice d'une attitude face aux autres et à l'écriture. La première partie «N'être pas tout seul, c'est raconter quelque chose [...]» déclare que la relation à l'autre passe par le narratif. Il est important de souligner que *raconter* ne signifie pas exactement *dire*, c'est plus exactement élaborer un récit. Raconter devient un moyen plus qu'une fin en soi. On comprend mieux maintenant l'expression récurrente de l'auteur «c'est toujours la même histoire»: le fait importe peu en soi, il est le support pour aller au delà des mots, atteindre l'émotion de la multiplicité du point de vue. Jetons une pierre dans l'eau, le fait est vite vu, ce qui est complexe, c'est qui en découle. Les ondes divergentes de l'eau, le bruit, le contact avec d'autres éléments (végétaux, animaux). Ce que nous voulons dire c'est que le fait en lui-même

s'effacera mais le contact de la pierre avec l'eau par exemple, formera des ondes qui, elles, s'imprimeront dans le temps et croîtront indéfiniment. L'écriture lagarcienne se construit de façon similaire : L'histoire au fond est vite oubliée (la pierre lancée) car elle ne s'inscrit ni dans le présent ni dans le passé, son intérêt réside dans le fait qu'elle déclenche des émotions qui perdureront. Autrement dit, un fait déclencheur (un départ, une maladie, une rupture, un abandon, un renoncement) supposera un choix qui entraînera des conséquences à plusieurs niveaux: au niveau dramatique et dramaturgique. L'épaississement de l'écriture vient de la conséquence manifestée par la multiplicité des points de vue. Ce fait renvoie pour revenir à l'affirmation évoquée plus haut, à l'état théâtral: être « avec » les autres et « pour » les autres. L'histoire importe peu du moment qu'elle permet de créer un lien « avec les autres et pour les autres ». En résumé, la forme l'emporte sur le fond. Cette distinction dans l'usage des prépositions « avec » et « pour » offre encore des pistes sur l'écriture circulaire de Lagarce car elles positionnent l'écrivain à côté des autres. Aussi, l'emploi de la première préposition indique-t-elle non pas une interaction dialogale mais un positionnement parallèle. Le fait puis sa narration l'écriture rapproche les individus, sans que le dialogue s'instaure pour autant. En effet, ce qu'implique le fait central, c'est un rassemblement qui provoquera des réactions. Néanmoins nous observerons que celles-ci seront parallèles et non transversales. Le fait ré-unit les uns à côté des autres sans les faire interagir forcément et si cela arrive, cela se fera sur le mode défensif. Nous savons donc que sans fait, les personnages/personnes ne se fréquentent pas.

L'auteur montre un besoin d'être physiquement avec les autres sans que cela implique forcément un échange. Se placer « avec » et « pour » les autres, n'implique pas obligatoirement une possibilité dialogale. Si l'autre devient une fin en soi, il peut finir par devenir un personnage idéalisé, construit de toute pièce, inventé, recréé, une image, un symbole ou un fantasme au service de l'imagination de celui qui l'observe. Lagarce finit la phrase par: « Tout se passe dans la tête ». La confirmation est claire: l'univers de J-L. Lagarce part de son imagination. En effet, l'univers

de l'auteur naît de l'intérieur, en solitaire. L'individuel prime sur le collectif et seule la présence physique suffit à construire l'univers dramatique voire réel. Faire et écrire du théâtre semble partir avant tout d'une construction individuelle par laquelle le contact avec l'autre est envisageable. L'homme, l'écrivain, le personnage et le metteur en scène qui forment un tout ambigu se place au centre d'un cercle, symbole du monde, dont le point de gravité n'est personne d'autre que lui. Les critères de création semblent désormais l'observation, la distance et l'imagination. Le jeu devient le mode de vie et c'est là qu'intervient le terme de l'arrangement. En effet, si la vie semble délimitée par une succession de faits qui sont autant de moyens d'atteindre l'autre, la substance s'acquiert par la relation qu'on en fait.

Cette relation devient une négociation permanente comme le suggère avec ironie La Dame dans *Les règles du savoir-vivre dans la société moderne*. Cette pièce démontre que les faits en soi sont mécaniques et que c'est dans le lien entre les faits que réside le véritable intérêt. Il faut en quelque sorte s'arranger avec les faits pour leur donner un volume substantiel, les étudier pour finalement s'en détacher. Le fait ne compte pas: c'est le regard qu'on lui porte. La thématique de J-L. Lagarce comme il a souvent été dit très justement vise la famille, la société, la mort. Il propose le regard circulaire qui est posé sur le contenu, sur le drame-de-la-vie pour reprendre les termes de J-P. Sarrazac. Il s'opère alors un glissement du contenu vers la forme, du fait vers le regard qu'on lui porte. La famille n'est plus le thème, c'est le positionnement envers la famille qui l'est, la hiérarchie ou la société ne sont pas des thèmes, c'est l'acceptation ou le rejet de celles-ci enfin, la mort n'est pas le thème mais l'attente de la mort et son rapport à elle.

C'est pourquoi la forme circulaire modifie la donne discursive, modifie les repères spatio-temporel, dramatique et actantiel: son écriture apparaît comme une réflexion sur l'attitude à avoir face à la vie partant d'un seul et même point de vue, «moi» comme homme, écrivain, metteur en scène et personnage.

IV. UNE CONSTRUCTION COLLECTIVE À PARTIR DE LA SOLITUDE

«Je travaille au milieu d'une ruche et j'accomplis le meilleur travail lorsque je me sens tout seul dans ma tête au milieu de tout le monde, en osmose autour de moi»

Il y a dans cette phrase deux réflexions intéressantes. Avant d'y arriver, rappelons que «la ruche» au sens figuré et littéraire symbolise le travail collectif très actif d'une part et organisé de l'autre. Ensuite, que le verbe «sentir» selon le dictionnaire Robert inclut la sensation, la perception, la prise de conscience d'une esthétique. Enfin, «l'osmose» signifie interpénétration et l'influence réciproque. Il existe dans le travail de création chez Lagarce une dichotomie entre d'un côté le sentiment fort de solitude et de l'autre la nécessité d'une collectivité. La relation se construit sur l'influence de l'un sur l'ensemble, ceci est indéniable mais le rapport reste à être défini. Nous avons ici les deux plans dont il est question dans les propos de l'auteur: la ruche et le sentiment de solitude. Sans les autres, il ne peut accomplir son travail: «je travaille au milieu d'une ruche en osmose autour de moi», mais l'élaboration de celui-ci se fera «tout seul dans sa tête». La collectivité représente semble-t-il le point de départ, la motivation profonde du travail mais l'accomplissement de celui-ci se réalisera en solitaire.

C'est ainsi que l'on retrouve des personnages d'une pièce à l'autre se forgeant une trajectoire individuelle mais toujours au milieu au milieu des autres. Par ailleurs, à l'intersection de ces forces opposées se tissent des contradictions vitales: le besoin de l'autre et son rejet, le besoin de dire et l'impossibilité de le formuler, la logorrhée manifestée par l'épanorthose face au silence. Le personnage lagarzien est sans cesse tiraillé entre l'appartenance à une collectivité et la nécessité de détachement vis-à-vis d'elle.

Une autre remarque par rapport à cette affirmation se situe dans la répétition du mot *travail*. L'auteur se situe au milieu des autres afin de travailler et il insiste: il parle d'«accomplir le meilleur travail». On pourrait s'interroger sur la relation qu'établit l'auteur entre l'individuel et le collectif: s'il s'agit d'une relation professionnelle, alors interviennent d'autres critères comme celui

du regard de l'autre ou de la reconnaissance. Ceux-ci ne sont pas à négliger si l'on tient compte de la production intense de l'auteur (pièces de théâtre, mises en scène, articles, un essai, vidéos, etc.) et d'un journal de plus de 1000 pages décrivant sa vie en deux tomes, écrits, dans le but d'être publié. Aussi la vie publique rencontre-t-elle la vie privée et la reconnaissance interfère à tous les niveaux. De son vivant, cette reconnaissance n'aura pas lieu d'où la ténacité de l'auteur et les multiples remarques concernant le regard de l'autre.

De plus, cet échec serait aussi lié directement au sentiment d'être seul: «je me sens tout seul», déclare-t-il. Au-delà de la solitude physique qui ne semble ni un souci ni une réalité puisque l'auteur dit se trouver au milieu d'une ruche, il existe surtout le sentiment de la solitude. Ce sentiment se présenterait comme une espèce d'extension du moi dans le monde, représentant une certaine esthétique. En effet, le sentiment de solitude se présenterait comme un regard porté sur l'extérieur, une attitude distante et observatrice de l'entourage et de la vie en général. C'est pourquoi on retrouve souvent une esthétique de la solitude symbolisée par l'espace (un bois, une ville ancienne, une maison de campagne), le temps (la nuit, le rêve), la figure de l'artiste en tournée, du voyageur ou du moribond. Il semblerait que l'écriture naisse de la pulsion esthétique de la solitude: l'isolement comme condition de la création. L'isolement apparaît incarné par le langage et par le regard. Cet isolement peut adopter deux figures: être seul en s'isolant des autres et l'être à plusieurs.

D'ailleurs, il sera intéressant de constater que la choralité du langage sera la plus claire manifestation de cette solitude à plusieurs. Que font les cinq femmes dans *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* si ce n'est attendre dans la souffrance chacune de leur côté, l'arrivée du jeune frère? Elles expriment tour à tour, une seule et même solitude; que ressentent Suzanne et Antoine dans *Juste la fin du monde* si ce n'est le manque de reconnaissance de leurs parents et frère, parti depuis trop longtemps? Chacun, seul, exprimera tour à tour une même solitude avec un même langage qui plus est: un langage qui cherche à exprimer le plus exactement possible ce sentiment de solitude.

Ce sentiment est omniprésent et le langage en est la preuve. Ce sentiment obsède, occupe une trop grande place pour que le langage puisse englober tout ce qu'il enferme, alors la figure use et abuse d'un langage qui s'évertue à corriger sans cesse une pensée complexe. Savoir s'accommoder du langage c'est s'accommoder de sa pensée, s'arranger avec soi-même et avec les autres. C'est précisément pour cette raison que l'espace du texte occupe une première place, il devient primordial, il représente un actant à proprement parler, il détermine le mouvement principal de la pièce et donne la mélodie et dicte le mouvement scénique. L'omniprésence de la parole et l'extrême longueur des monologues marquent le tempo souvent lent de ses pièces et propose dans un éventuel projet de mise en scène, un déplacement réduit du corps des acteurs. Elle revêt par ailleurs une même musicalité, un même registre, comme si la voix de l'auteur s'atomisait dans les personnages, indépendamment du sexe, de l'âge ou de la provenance sociale. Cette uniformisation du discours, est d'une part dû à cette volonté de faire parler les personnages de la même manière évinçant ainsi de la scène tout réalisme ou psychologisme, ensuite, mettre en valeur une technique d'écriture particulière, nous le mentionnions plus haut, basée sur la redite, la correction, la répétition. Depuis *Juste la fin du monde*, cette technique appelée *épanorthose*, ces variations chorales se reprennent d'un discours à l'autre ainsi qu'à l'intérieur du même discours.

V. ET NOUS DANS TOUT CELA ?

Cette solitude à plusieurs, la multiplicité des espaces jonglant entre le réel et la fiction, ce ressassement langagier ou cet arrangement avec le monde n'a pas reçu la reconnaissance souhaitée par l'auteur. À l'époque, Lagarce était plus perçu comme un metteur en scène jeune et prometteur que comme un auteur de théâtre en soi. Dans sa conférence intitulée *Jean-Luc Lagarce: un rendez-vous raté? ou la perception critique*, Jean-Pierre Han [2007: 45], journaliste et critique dramatique, tente de trouver les raisons pour lesquelles Lagarce n'aurait pas été suffisamment apprécié par le public à l'exception de certains. Il s'agirait tout d'abord d'un

phénomène français qui toucherait tout particulièrement selon le critique «le petit monde du théâtre» et qui consisterait à attribuer du talent aux écritures dramatiques contemporaines des auteurs morts. Par ailleurs, J-P. Han propose aussi l'idée que Lagarce aurait été peut-être un artiste en inadéquation avec son temps. Lors de ses débuts professionnels en 1980-1981, lorsqu'il créa l'adaptation de *Turandot* de Gozzi avec sa toute jeune compagnie La Roulotte, Lagarce n'avait que vingt-trois ans, la jeunesse aurait là aussi peut-être influencé sur l'intérêt porté par les journalistes ou critiques.

Quatre ans plus tard sa création en 1985 de *De Saxe, roman* fut selon ses propres propos un véritable échec reconnu, cela aurait peut-être aussi touché sa réputation et mis des entraves à sa reconnaissance:

Mardi 18 juin 1985

Théâtre de la Madeleine. 19 heures.

Première de *De Saxe, roman* vendredi dernier. Un ratage total. Un vrai désastre. Cinq cents personnes dans la salle, trois rangs de journalistes et les applaudissements de à peu près cinquante personnes polies.

Une catastrophe, on vous dit.

Aujourd'hui, premier article dans *Libération* de Marion Scali où il est question de «très mauvais Lagarce». [...].

Le coup fut rude, c'est le moins qu'on puisse dire. [...] [Lagarce 2007: 141]

Enfin, une dernière raison posée par le journaliste vient du fait que si on considère la trajectoire de l'auteur, il faut tout de même souligner qu'elle oscille entre 1981 et 1996, soit quinze ans de trajectoire ce qui, pour la reconnaissance artistique, peut paraître relativement courte.

Mais J-L. Lagarce disparaît en 1995 et certains critiques comme René Solis dans *Libération* ou Colette Godard dans le Journal *Le Monde*, parleront longuement de l'auteur. En 1997, *Le Monde* publie une page entière à propos d'une nouvelle génération de metteur en scène et J-L. Lagarce devient à partir de ce moment-là «l'incontournable» d'autant plus que deux metteurs en scène célèbres Stanislas Nordey et Olivier Py le mettent en scène. On

parle plus tard de reconnaissance tardive mais sûre avec les créations de François Rancillac au Festival d'Avignon en 2001 du *Pays lointain* et de François Berreur dans sa trilogie, *Music-hall*, *Le Bain* et *Le Voyage à la Haye*. En janvier 2005, dans un article que Gilles Costaz écrit pour *Les Echos* [2005], il parlera d'«auteur longtemps sous-estimé» et de réhabilitation tardive.

Enfin, lors des cinquante ans de sa naissance (2007), François Berreur, ami et fervent défenseur de J-L. Lagarce décide d'entamer d'abord une croisade en France puis en Europe pour diffuser le monde lagarcien. C'est ainsi que Jean-Luc Lagarce occupe aujourd'hui une véritable place en tant qu'auteur et metteur en scène. Il fait partie du répertoire des classiques contemporains à la Comédie Française, il est enseigné en première L et est traduit dans plus de vingt-cinq langues. Sa pièce *Juste la fin du monde* a même été adaptée au cinéma en 2017 par le réalisateur canadien Xavier Dolan. Quatre volumes ont été publiés par Les Solitaires Intempestifs abordant la totalité de son œuvre et de nombreuses études ont été faites au sein des universités. On connaît aujourd'hui ses influences (Beckett et Ionesco dans un premier temps, pour ses premières pièces *Erreur de Construction* ou *La Place de l'autre* puis Tchekhov, Strindberg ou Maeterlinck plus tard pour *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*); on s'intéresse à son travail de réécriture externe (les palimpsestes des *Règles du savoir-vivre dans la société moderne* ou du journal de Kafka pour *Nous, les héros et interne*) et interne (*Histoires d'amour (repérages)* retouchée *Histoire d'amour (derniers chapitres)* ou encore *Juste la fin du monde* que l'on retrouve insérée dans son intégralité dans *Le pays lointain*); des personnages et de leur choralité; on apprécie son goût pour le métathéâtre (*Music-hall* ou *Nous, les héros* deux pièces où il est question de réfléchir sur le théâtre par le théâtre); et on découvre sa thématique (la société, la famille, le retour et la mort). Ce qui fascine enfin c'est son écriture (l'écriture du ressassement, de la redite, de l'infinie précision, de l'emploi presque systématique de l'épanorthose) qui se perpétue d'ailleurs chez des auteurs contemporains comme Pascal Rambert. Jean-Luc Lagarce est devenu une figure indispensable du théâtre de la fin du XX^e siècle et influente chez les auteurs du XXI^e siècle.

BIBLIOGRAPHIE

- ARISTOTE: *Poétique*, Paris, Livre de Poche.
- BENVENISTE, EMILE (1966): *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 2 vols. (réed. 1974).
- BIET, CHRISTIAN ET CHRISTOPHE TRIAU (2006): *Qu'est-ce que le théâtre?*, Paris, Gallimard.
- COLLOQUES (2007-2008): *Colloques année (...) Lagarce*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 4 vols.
- COSTAZ, GILLES (2005): «Le Météore Lagarce», *Les Echos*, 25 janvier 2005.
- GENETTE, GÉRARD (1972): *Figures III*, Paris, Le Seuil.
- HAN, JEAN-PIERRE (2007): «Jean-Luc Lagarce: un rendez-vous raté? ou la perception critique», dans *Problématiques d'une oeuvre, I Colloque de Strasbourg*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs.
- LACAN, JACQUES (1986): *Séminaire VII. L'éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, Coll. Champ freudien.
- LAGARCE, JEAN-LUC (2007): *Journal I 1977-1990*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs.
- (2010): «Atteindre la centre», entretien avec Jean-Michel Potiron, dans *Jean-Luc Lagarce*, revue *Europe*, 969-970, janvier-février, pp. 145-150.
- MANNONI, OCTAVE (1969): «L'illusion comique ou le théâtre du point de vue de l'imaginaire», dans *Clés pour l'imaginaire*, Paris, Le Seuil, pp. 161-183.
- MARTÍNEZ, JARA (2017): *Manual de espacio. Terminología, fundamentos y proceso creativo*, Láchar, Tragacanto.
- MESGUICH, DANIEL (1995): «...s'échanger le définitif...», *La Métaphore*, 3, printemps (avril).
- PAVIS, PATRICE (2006): *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin.
- VINUESA MUÑOZ, CRISTINA (2011-2012): «La notion spatiale dans le théâtre de Jean-Luc Lagarce», *Cuadernos de Investigación Filológica*, 37-38, pp. 235-260.