

**L'effet-statico des personnages  
au sein du théâtre de la parole dans  
*Juste la fin du monde* de Jean-Luc  
LAGARCE**

**Dr. Marguerite Mimi Maurice**

Maître de conférences au département de  
Français à la Faculté de Pédagogie d'Ain Shams



**Résumé**

Jean-Luc Lagarce est le dramaturge le plus joué en France, ses œuvres sont traduites en vingt-cinq langues. *Juste la fin du monde* est une pièce de théâtre qu'il a écrite à Berlin en 1990, alors qu'il se savait atteint du sida. La pièce raconte l'histoire d'un retour et des retrouvailles complexes au sein d'une famille. Nous nous trouvons face à un exemple typique d'un huis clos familial qui a eu lieu un dimanche, évidemment, jour où les familles se réunissent paisiblement, comme preuve que tout est statique, que rien ne change. La mère, la sœur, les deux fils, la femme de l'un de ces derniers se réunissent donc dans la maison de cette mère. Louis, le fils aîné, âgé de 34 ans, revient dans sa famille pour annoncer sa propre fin programmée, sa mort prochaine et irrémédiable.

Le personnage n'a plus forcément d'identité clairement définie, ni vraiment stable, et semble la plupart du temps traversé par ses propres paroles beaucoup plus qu'il ne les porte ou n'en est l'origine. Désœuvré et destitué de ses fonctions d'usage, dénaturé, le personnage tend malgré tout à persister ; mais il ne relève que d'un statut incertain et d'un mode d'existence problématique. Les êtres qui apparaissent désormais sur scène imposent leurs propres lois et leurs propres registres d'existence.

Cette pièce nous déporte vers l'au-delà d'où parle déjà Louis : outre-tombe, outre-temps, au-delà de l'histoire dans laquelle se déploient encore les émotions et les actions des hommes. Une œuvre ultime consacrée à jouer et rejouer une technique majeure chez Lagarce qu'est l'effet-statico.

**ملخص:** جان لوك لاجارس هو الكاتب المسرحي الأكثر أداءً في فرنسا ، وقد ترجمت أعماله إلى خمسة وعشرين لغة. انها مجرد نهاية العالم هي مسرحية كتبها في برلين عام 1990 عندما علم أنه مصاب بالإيدز. تحكي المسرحية قصة عودة ولم شمل معقد داخل أسرة. نواجهه مثلاً نموذجياً عن إغلاق عائلي حدث يوم الأحد ، من الواضح أنه يوم تلنقي فيه العائلات بسلام ، كدليل على أن كل شيء ثابت ، وأن لا شيء يتغير. الأم ، الأخت ، الابنان ، زوجة أحد هؤلاء الأخيرين يجتمعون في منزل هذه الأم. يعود لويس ، الابن الأكبر ، البالغ من العمر 34 عامًا ، إلى عائلته ليعلن نهايته الغير متوقعة ، وفاته الوشيكة وغير القابلة للعلاج.

لم يعد للشخصية بالضرورة هوية محددة بوضوح ، ولا هي في الحقيقة ثابتة ، ويبدو أن كلماته تتقاطع في معظم الأحيان أكثر مما تحملها أو هي أصلها. عاطلاً عن العمل وتجريده من وظائفه المعتادة ، مشوهاً ، رغم كل شيء ، الشخصية تميل إلى الاستمرار ؛ لكنها تتعلق فقط بحالة غير مؤكدة ونمط وجود إشكالي. الكائنات التي تظهر الآن على المسرح تفرض قوانينها الخاصة وسجلات وجودها الخاصة. تأخذنا هذه المسرحية إلى ما بعد حيث يتحدث لويس بالفعل: ما وراء القبر ، وما وراء الزمن ، وما وراء التاريخ الذي لا تزال تتكشف فيه عواطف وأفعال الرجال. عمل نهائي مخصص للعب وإعادة تشغيل أسلوب رئيسي في عمل لاجارس ، التأثير الساكن.

Jean-Luc Lagarce est le dramaturge le plus joué en France, ses œuvres sont traduites en vingt-cinq langues. Sa puissance d'interpellation se mesure au succès que lui réserva l'année 2007, baptisée "l'année Lagarce"<sup>1</sup>, treize ans après sa mort. Ses œuvres s'imposent grâce à sa double exigence poétique et existentielle.

*Juste la fin du monde* est une pièce de théâtre qu'il a écrite à Berlin en 1990 dans le cadre d'une bourse Léonard de Vinci, alors qu'il se savait atteint du sida. Traduite en plusieurs langues, cette pièce a été inscrite au programme des sessions 2008 à 2010 de l'épreuve théâtre du baccalauréat et de la session 2012 des agrégations de lettres modernes, de lettres classiques et de grammaire<sup>2</sup>. Il en a été tiré en 2016 un film dramatique franco-canadien écrit, coproduit et réalisé par Xavier Dolan. La même année, le film remporte le Grand Prix au Festival de Cannes puis, en 2017, il obtient trois César : celui du meilleur réalisateur, meilleur acteur et meilleur montage.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup><http://annee.lagarce.net/+-acte1--?type=1528>

<sup>2</sup>BNF Agrégation de lettres modernes 2012 Bibliographie des ouvrages disponibles en libre-accès en ligne.

<sup>3</sup><https://www.festival-cannes.com/fr/69-editions/retrospective/2016/actualites/articles/juste-la-fin-du-monde-de-xavier-dolan-grand-prix>

La pièce raconte l'histoire d'un retour et des retrouvailles complexes au sein d'une famille. Nous nous trouvons face à un exemple typique d'un huis clos familial qui a eu lieu « *un dimanche, évidemment* »<sup>4</sup>, jour où les familles se réunissent paisiblement, comme preuve que tout est statico, que rien ne change. La mère, la sœur, les deux fils, la femme de l'un de ces derniers se réunissent donc dans la maison de cette mère. Louis, le fils aîné, âgé de 34 ans, revient dans sa famille pour annoncer sa propre fin programmée, sa « *mort prochaine et irrémédiable* »<sup>5</sup>.

Son retour<sup>6</sup> provoque des règlements de compte qu'il n'arrive pas à résoudre et il repart comme il est venu, encore plus solitaire face à la mort « *sans avoir rien dit de ce que lui tenait à cœur* »<sup>7</sup>, sans même pouvoir pousser un « *grand et beau cri* »<sup>8</sup>, son seul désir étant inabouti à la fin de la pièce.

---

<sup>4</sup>Jean-Luc LAGARCE, *Music-hall, Juste la fin du monde*, in *Théâtre complet III*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 1999, p. 58.

<sup>5</sup>*Ibid.*, p.60.

<sup>6</sup>Dès ses premières œuvres, *Retour à la citadelle* et *Les Orphelins*, avant même d'apprendre sa séropositivité, Lagarce s'était déjà intéressé au sujet du retour :

<https://www.theatre-contemporain.net/biographies/Jean-Luc-Lagarce/>?

<sup>7</sup>*Juste la fin du monde*, p.74.

<sup>8</sup>*Ibid.*, p.245.

Un drame statique où la notion d'événement perd toute pertinence et où rien ne se passe, rien ne change malgré les maintes tentatives de tous les personnages pour réformer leur destin ou le contourner. Antoine, le frère de Louis, s'offusque du retour de son frère qu'il jalouse, ne veut pas que Suzanne, leur sœur, se réjouisse de sa visite et ne fait rien pour améliorer la situation estimant que Louis ne mérite pas d'être accueilli avec joie puisqu'il a failli à ses responsabilités et a mené une existence défoulée, loin de l'enfermement familial, laquelle Antoine n'a jamais connue. Les rapports entre la mère et Antoine sont difficiles, Louis étant le fils favori. La pièce est également dominée par les thèmes de la solitude et de la difficulté de communication entre les personnages. Ce n'est que face à la mort inéluctable que Louis a cherché à trouver un sens et un but à sa vie, à donner de la cohésion à son existence sans pour autant réussir à briser l'effet–statico qui domine la scène et il meurt sans pouvoir pousser un simple cri à la fin de la pièce.

Le retour du fils prodigue ne serait-il pas une dernière tentative avant sa mort de briser le statisme qui paralyse de façon générale tous les personnages ? Lagarce ne l'a point démontré tout au long de la pièce, ce qui rend impossible de juger si Louis ou ses parents sont vraiment réels puisque personne n'essaie

d'agir ; ils sont figés à leur place ; même le décor reste invariable tout au long de la pièce. Louis, dont la mort est imminente, est le seul à tenter de s'inventer, de transformer son destin ou celui de ceux qui ont continué à suivre la pente de leur existence et qui ont accepté leur vie telle qu'elle est, tout en fondant comme les autres une famille dans leur « *petite maison* ». <sup>9</sup> Et l'on se demande si face à la mort les priorités changent et que l'homme ne commence à agir ou à essayer de se recréer que quand il découvre que sa mort est proche. La pièce, privée de vrai commencement, se termine également sans fin véritable. Sa structure s'apparente à une "pièce-paysage"<sup>10</sup>, par une « *juxtaposition d'éléments discontinus à caractère contingent* », selon la définition de Vinaver<sup>11</sup>.

Elle est temporellement structurée de manière précise dans la mesure où elle suit Louis depuis son arrivée jusqu'à son départ de la maison familiale. Elle est encadrée par un prologue et un épilogue pris en charge par Louis : Le prologue, qui est un monologue de ce personnage, suivi de la première partie

---

<sup>9</sup> *Juste la fin du monde*, p.40.

<sup>10</sup>[https://www.lemonde.fr/culture/article/2009/01/23/michel-vinaver-dramaturge-du-reel\\_1145896\\_3246.html](https://www.lemonde.fr/culture/article/2009/01/23/michel-vinaver-dramaturge-du-reel_1145896_3246.html)

<sup>11</sup><https://www.theatre-contemporain.net/textes/Juste-la-fin-du-monde/contenus-pedagogiques/idcontent/69931>

(composée de onze scènes) qui offre à son tour plusieurs monologues (scène 3 : Suzanne, scène 5 : Louis, scène 8 : la Mère, scène 10 : Louis). Puis, entre les deux parties, un intermède comprenant neuf scènes très brèves est suivi de la seconde partie formée de trois scènes (dont la première est aussi un monologue de Louis), le tout se termine par un épilogue (qui est, une fois de plus, un monologue de Louis).

À la lecture du prologue, le lecteur est exposé à une contradiction qui s'impose dès le départ : le texte nous offre, d'une part, une propension à l'expansion, à l'amplification, à la rhétorique, à l'exagération et de l'autre, une tendance à la contraction, à la rétraction et au silence menant à une stabilité des sentiments, de l'action et des événements : un état statique dont l'effet choque le lecteur ou le spectateur. Les deux monologues qui commencent et terminent la pièce ne sont pas directement adressés aux spectateurs mais tendent plutôt à rendre compte des motivations inchangeables, refoulées du personnage.

Tous les personnages de Lagarce sont écartelés entre l'expansion et la rétraction tout en restant indélébilement immobiles sans le moindre changement. Aussi Céline Hersant les baptise-t-elle de "régressants"/"progressants" "désespérés"/

"espérants", "acceptants"/ "refusants", ou de "non désirants"/ "désirants"<sup>12</sup> ; ce qui n'empêche qu'en fin de compte, ils restent tous égaux dans la négativité et l'extrême stabilité.

Louis, le personnage narrateur raconte, intervient, fait le point comme s'il était un comédien dans un spectacle. Il essaie de diriger la suite des événements, raconte sa vie en procédant à des va-et-vient entre narration directe et scènes d'apparence réaliste. Il fait fonction de messenger, mais il s'agit d'un messenger perpétuellement contrarié, mis en échec. À son tour, la pièce scelle l'échec de l'annonce de sa mort et installe Louis dans une position d'étranger radical qui emporte un cri muet qu'il n'arrive pas à libérer. Son état statico apparent étouffe tout essai d'ébullition intérieure, tout espoir de s'irriguer, de voler en éclats ; et ne fait qu'annoncer sa mort ressentie proche alors qu'elle ne se déclarera point sur scène.

Dans l'épilogue, le « *j'en aurai fini* »<sup>13</sup> de Louis semble annoncer un dénouement proche, le texte s'interrompt plus qu'il

---

<sup>12</sup>Céline HERSANT, « Nomades et sédentaires », *Europe*, n° 969-970, janvier-février 2010, article cité par Aurélie Coulon in *L'espace des possibles : analyse comparée du hors-scène dans Derniers remords avant l'oubli et Juste la fin du monde*, in *Lectures de Lagarce : Derniers remords avant l'oubli, Juste la fin du monde*, Catherine Douzou (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes (Didact Français), 2011, p. 204.

<sup>13</sup>*Juste la fin du monde*, p.48.

ne s'achève sur un « *je regretterai* »<sup>14</sup> qui implique une nouvelle projection dans le futur et de nouveau l'engagement au sein d'un cercle vicieux infini.

Selon la méthode d'approche des textes dramatiques de Michel Vinaver exposée dans *Écritures dramatiques*, il n'y a pas à proprement parler d'événements ni d'actes qui conduisent à la réalisation d'un objectif dans la pièce. Louis, qui n'a pas cessé de parler, ne parvient pas à dire la raison de son arrivée et la situation stagne.<sup>15</sup>

Prononcé par Louis, le prologue de la pièce s'ouvre sur un « *Plus tard* »<sup>16</sup>, renforcé par cinq occurrences de « *l'année d'après* ». Cette temporalité de l'après-coup permet d'approcher indirectement l'événement, seulement par tâtonnements successifs : « *j'allais mourir à mon tour* »<sup>17</sup>, « *c'est à cet âge que je mourrai* »<sup>18</sup>. Une mort est programmée, une autre racontée, rien n'est sûre encore et jusqu'à la fin de la pièce rien ne se passera autre que le départ de Louis. De même, la réitération

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>15</sup> Michel VINAVER : *Écritures dramatiques*, Actes-sud, Paris, Babel, septembre 2000, p. 307.

<sup>16</sup> *Juste la fin du monde*, p.19.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p.28.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p.35.

des « *ne... plus* », tout au long de la pièce, marque la fin imminente du dire ou du vivre ; Lagarce n'implique pas d'accélération événementielle mais tend plutôt les rapports de paroles brusques et brutalise les échanges stériles. La Mère de Louis est la seule à être consciente de tout cela mais en vain puisqu'elle agit elle aussi passivement et prédit à Louis : « *Ils auront peur du peu de temps et ils s'y prendront maladroitement, et cela sera mal dit ou dit trop vite, d'une manière trop abrupte, ce qui revient au même, et brutalement encore, car ils sont brutaux* »<sup>19</sup>.

Comme de fin il n'est pas plus que de commencement, tout est figé : l'anticipation de la fin altère le présent, le tire du côté de la surenchère, de la démesure, d'une violence excessive du présent et du dialogue qui justifie une technique du détour et l'impose comme la seule manière possible d'exister, le seul mode possible de résistance à l'anéantissement.

### **Le langage figé dans un théâtre de parole :**

Pendant que les écrivains contemporains se soucient de la première et ultime question qui est « *Comment dire ?* » Lagarce,

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p.158.

lui, se demande « *Comment ne pas dire ?* »<sup>20</sup>. Une problématique demeure sans issue et fige les pièces dans un état statico. Comment ne pas céder à la parole, ne pas se laisser tenter par ces mots si complexes et si accessibles en même temps, ces mots vengeurs qui représentent un refuge, un salut quand tout conspire à troubler et comment en même temps dire ou plutôt pourquoi dire si ça ne changera rien.

La question dans le théâtre lagarcien constitue une agression douce surtout par les questions orientées, successives ou immédiates qui permettent d'éviter celles anciennes et douloureuses, celles autour desquelles toutes les arrière-pensées convergent sans les formuler : les questions qui tuent celles qui existent conceptuellement chez Lagarce. Même le silence de Louis provoque les mêmes questions incitatrices dont on a bien l'impression qu'elles sont prononcées sans conviction chez un interlocuteur prolix semblable à Suzanne qui délibère à la scène 3 :

« *Parfois, tu nous envoyais des lettres, parfois tu nous envoies des lettres, ce ne sont pas des lettres, qu'est-ce que c'est ? de*

---

<sup>20</sup>Textes du programme des *Rencontres amateurs*, mai 1975, Besançon, rappelés par Jean-Pierre Thibaudat in *Le roman de Jean-Luc Lagarce*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007, p. 38.

*petits mots, juste des petits mots, une ou deux phrases, rien, comment est-ce qu'on dit ? elliptiques.»*<sup>21</sup>

Nous remarquons que le verbe "dire" intervient fréquemment dans des tournures interrogatives et corollaires à peu près induites. Les interrogations sur les paroles qui viennent d'être prononcées sont pléthoriques. Et ces paroles auxquelles les personnages font référence apparaissent sous une forme pronominale : le pronom peut être personnel comme dans « *comment le dire ?* », démonstratif comme dans « *pourquoi dis-tu cela ?* », ou interrogatif du type « *qu'est-ce que j'ai dit ?* ». En effet, ces trois interrogations sont les trois catégories que notre dramaturge emploie essentiellement avec les tournures interrogatives du verbe "dire" : « *Comment le dire ?* » est en fait une question à soi-même sur la validité du dire :

« *Suzanne. – [...] comment est-ce qu'on dit ?* »<sup>22</sup> « *Pourquoi dis-tu cela ?* »<sup>23</sup>

"*Catherine. – Pourquoi dites-vous ça ?*  
*– il a dû vous prévenir contre moi* »<sup>24</sup>

---

<sup>21</sup> *Juste la fin du monde*, p. 129.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 216.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 251.

---

«Antoine. – Je suis un peu brutal ? / Pourquoi tu dis ça ? –  
qu'est-ce que j'ai dit ? »<sup>25</sup>

Or, ces trois questions prototypiques du théâtre lagarcien ne trouvent pas de réponses parce qu'elles sont toutes soit fondues à l'intérieur d'une tirade soit dénonciatrices de la mauvaise foi ambiante ou celle du locuteur lui-même. Elles sont posées dans le dialogue sans le souci qu'un tiers en profite pour capter la parole : quelqu'un cherche comment dire ce qu'il a à dire, un autre lui demande (choqué ou seulement curieux) ce qu'il a dit ou pourquoi il l'a dit ou pourquoi il l'a dit de cette façon. Et devant la proportion que prennent les mots, on finit par se demander ce que l'on a bien pu dire pour que le cercle vicieux où les personnages sont coincés continue à tourner, toujours sans réponses. On ne fait que démentir tout le temps les propos ou les intentions qu'autrui raconte. Par les multiples questions que le personnage lagarcien pose sans cesse, il tend à déstabiliser ce qui vient d'être dit pour l'évider, pour en renégocier le passage et empêcher qu'il ne s'érige comme passé et qu'il reste figé à sa place. Les actions ne sont ni au passé ni au futur et même pas au présent, elles sont dans leur état statico ; la parole quant à elle ne revient en arrière que parce qu'elle ne cesse de se

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 67.

projeter en avant<sup>26</sup>, un avant freiné toujours encore par les paroles. Il semble donc que l'enfermement du personnage dans son univers intérieur a pour conséquence de forclure toute possibilité de dialogue. Les nombreuses suites interrogatives débordantes de Suzanne et Antoine, le frère de Louis, prennent alors une coloration hautement pathétique par la faculté qu'elles ont à traduire l'instabilité des personnages dont la quête n'atteint jamais son objet.<sup>27</sup>

L'importance de la parole dans le théâtre de Lagarce le place au sommet du théâtre de parole plutôt que de situation ou d'action.<sup>28</sup> Elle est la seule action qui a lieu tout au long de la pièce et c'est grâce à elle que les spectateurs assistent en direct à la création des personnages. Elle est la clé qui contrôle le rapport entre les membres de la famille surtout que le retour de Louis libère entre eux un langage qui n'a pu se dire auparavant et qui ne se redira plus jamais.

---

<sup>26</sup>Voir la typologie dressée par Bertrand Chauvet et qu'il appelle "tressage", "poétique de l'accordéon" in Bertrand CHAUVET et Éric DUCHATEL, *Juste la fin du monde, Nous, les héros : Jean-Luc Lagarce*, Paris, SCEREN-CRDP de Paris, 2007, pp. 99-105.

<sup>27</sup>Georges DIDI-HUBERMANN, *Devant l'image*, Paris, de Minuit, coll. Critique, 1990, p. 26.

<sup>28</sup>Valère NOVARINA : *Le Théâtre des paroles*, Paris, Babelio, 2007, p. 22.

La pièce repose essentiellement sur des monologues, entrecoupés de scènes plus dialoguées et une multitude de répétitions. L'impossibilité de Louis à dire son message empêche l'action d'avancer et enferme les autres personnages dans un espace et une durée clos. Chacun parle, mais ne parvient pas réellement à communiquer avec la personne à laquelle il s'adresse. La parole sert de fuite ; on pourrait même dire qu'au lieu d'être le seul salut des personnages, elle les empêche néanmoins de s'exprimer librement. Elle est pour ainsi dire le masque du malaise qui existe entre les personnages.

*« ...tout le monde après s'être fait une certaine idée de moi, un jour ou l'autre ne m'aime plus, ne m'aima plus et qu'on ne m'aime plus (ce que je veux dire) au bout du compte, comme par découragement, comme par lassitude de moi, qu'on m'abandonna toujours car je demande l'abandon. C'était cette impression, je ne trouve pas les mots, lorsque je me réveillai... »<sup>29</sup>*

Les personnages lagarciens, dont les fragments d'identité sont contradictoires, sont représentés aux spectateurs par morceaux, souvent racontés : ils se torturent, peinent et se méconnaissent à raconter leur histoire qui est souvent déclinée

---

<sup>29</sup> *Juste la fin du monde*, p. 56.

---

en différentes représentations. Des mots infinis se répètent sans but et on en ajoute d'autres toujours en vain. Lagarce a tendance à allonger ses vers et ses phrases d'une manière croissante<sup>30</sup>. L'analyse de la disposition typographique des phrases du prologue confirme la propension du dramaturge à l'allongement. Le prologue débute en effet par une gradation spatiale ; le premier vers se divise en deux syntagmes croissants ; le deuxième est plus long d'une syllabe que celui qui le précède et plus court que celui qui le suit. Cette gradation insiste sur le sentiment d'amplification quoiqu'illusoire. Dans la première moitié du monologue, les phrases longues augmentent progressivement :

*« j'ai près de trente-quatre ans maintenant et c'est à cet âge que je mourrai (v. 3), de nombreux mois déjà que j'attendais à ne rien faire, à tricher, à ne plus savoir (v. 5), devant un danger extrême, imperceptiblement, sans vouloir faire de bruit ou commettre un geste trop violent qui réveillerait l'ennemi et vous détruirait aussitôt » (v. 10).*<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> « Toujours ce petit goût excessif pour les longues phrases » : [http://www.unicaen.fr/puc/revues/thl/questionsdestyle/www.unicaen.fr/services/puc/revue\\_s/thl/questionsdestyle/dossier9/textes/05july\\_himy.pdf](http://www.unicaen.fr/puc/revues/thl/questionsdestyle/www.unicaen.fr/services/puc/revue_s/thl/questionsdestyle/dossier9/textes/05july_himy.pdf)

<sup>31</sup> *Juste la fin du monde*, p. 204.

---

Lagarce est très intéressé par le parlé : « *On n'habite pas un pays. On habite une langue. Une patrie, c'est cela, et rien d'autre [...] je crois que je suis très porté vers la parole. Les mots, mais les mots parlés... Les mots avec leurs sons, leurs rythmes* »<sup>32</sup> ; un peu plus loin il ajoute : « *je suis fasciné par la manière dont, dans la vie, les conversations, les gens – et moi en particulier – essaient de préciser leur pensée à travers mille tâtonnements... au-delà du raisonnable* »<sup>33</sup>. Son journal révèle aussi que peu avant la rédaction de *Juste la fin du monde*, il lit un "*Dictionnaire du français parlé*"<sup>34</sup>.

Le titre même de la pièce ressemble à l'expression « *ce n'est pas la fin du monde* » comme s'il entendait dire « *ce n'est pas grave* ». Un titre à double sens : l'adverbe « *juste* » atténué de façon ironique la brutalité de l'action que le titre introduit. Il annonce que rien n'est grave, juste la fin du monde. Il voulait nous transmettre le message que même si c'est la fin du monde rien changera, tout demeurera statico surtout que ce monde n'est

---

<sup>32</sup>Emile Michel CIORAN, *Aveux et anathèmes*, cité par Jean-Luc Lagarce dans son entretien avec Lucien Attoun et Jacques Gayot intitulé *Vivre le théâtre et sa vie* [1995], Gennevilliers, Théâtre /Public, n°129, mai-juin 1996, p. 5.

<sup>33</sup>*Ibid.*, p. 7.

<sup>34</sup>Jean-Luc LAGARCE, *Journal 1977-1990*, "Cahier XV", vendredi 3 novembre 1989, Besançon, Les Solitaires Intempestifs.

que celui de Louis, c'est donc sa vie qui est menacée, et non pas celle de l'humanité.

Nous remarquons aussi l'absence de didascalies qui octroie au lecteur une grande liberté d'interprétation alors que les dialogues trahissent parfois une certaine méfiance à l'égard du langage, méfiance qu'on retrouve chez beaucoup de dramaturges du XX<sup>ème</sup> siècle. Les dialogues sont construits par l'apposition de longs monologues, mettant ainsi l'accent sur l'importance du langage, de la communication et de la formulation de la pensée.

Selon Ryngaert, « *tout un théâtre est construit strictement sur le terrain de la parole* », il détermine alors trois grandes zones d'écriture : le " *théâtre de la conversation* " où « *les échanges et les circulations de la parole l'emportent sur la force et l'intérêt de la situation [...] Les échanges verbaux entraînent, pour les énonciateurs, l'occupation de postures successives, comme autant de situations fugitives indépendantes de la situation générale.* » ; le " *théâtre de la parole* " où « *l'intérêt du dialogue ne se trouve pas du côté de ce qui est dit et le sens des énoncés [mais] est à chercher du côté de la façon dont les choses sont dites, des intonations, des hésitations, des silences, des soupirs, des retenues, dans l'exercice performatif du langage, et d'un point de vue théorique, dans la pragmatique qui étudie le*

---

---

*caractère factuel de la parole* » et enfin « *un théâtre tel qu'on le parle* »<sup>35</sup>, ces notions ont permis à Ryngaert de désigner la méthode utilisée par les auteurs pour travailler la langue à partir de « *ces ratages, de ces inachèvements et de ces à peu-près* »<sup>36</sup>.

Dans l'œuvre lagarcienne, la fabrique d'un personnage par la parole n'est pas seulement une question d'illusion dramatique, mais c'est bien le rapport même de l'être avec son existence : « *À ne pas admettre sa propre vie, ses propres lâchetés, son arrangement, toujours avec la réalité, à ne pas vouloir s'interroger sur ses actes..., à ne parler que des autres [...] 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.* »<sup>37</sup>

L'écriture de Lagarce repose sur la certitude qu'il ne sera jamais question de formuler une parole authentique, qui révélerait l'être dans sa singularité et exprimerait sa " *vérité* " : non pas

---

<sup>35</sup>Jean-Pierre RYNGAERT : « *Aux limites du dialogue* » in *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, coll. Lettres sup., 2015, p.105.

<sup>36</sup>*Ibid*, pp. 102-103.

<sup>37</sup>LAGARCE : *Dire ce refus de l'inquiétude, Du luxe et de l'impuissance et autres textes*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2000, p.43.

seulement par cette conscience aiguë qu'on ne pourra que dire encore « *la même chose* », en revenir aux « *mêmes histoires* », mais plus encore, précisément, du fait qu'il ne s'agit toujours peut-être, en dernier lieu, que d'histoires. La parole est autant ce qui révèle le personnage et le débusque que ce qui lui permet de se dissimuler : l'identité lagarcienne étant d'abord affaire de mots choisis.

Lagarce a recours dans ses pièces à un système dramaturgique qui insiste sur l'idée de l'effet-statico lequel est le renversement dramaturgique : En invitant ses spectateurs à se concentrer juste sur la parole, ses personnages passent du théâtre du regard au théâtre de l'écoute.

La parole, pour lui, est en elle-même une force active, agissante, indépendante de la légitimation d'un individu – qui n'est finalement que son alibi. M. Vinaver souligne que « *L'homme est saisi par la parole, et comme fermé par elle... Mais qu'est cette réalité, ces mots sinon le tissu des gestes, des idées, des sentiments, des croyances avec lequel l'homme se compose une « personne » ?* »<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup>Michel VIVANER : *Ecrits sur le théâtre, Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1983, p.27.

---

Si le personnage traditionnel met les mots au service de son action et parle conformément à ce qu'on peut attendre de son profil psychologique et sociologique, les identités mises en jeu ne s'affirment au contraire qu'au cours de leur parole : elles ne lui préexistent pas, n'en sont pas la condition mais l'effet. Les êtres mis en jeu ne se définissent que dans et par la parole. Il ne faut cependant pas oublier que le personnage n'a toujours été qu'un être de mots, les modes de définition et de constitution du personnage sont indissociables de la "*narrativité*" du récit : la mise en crise de l'un entraîne celle de l'autre. « *C'est un même schisme [...] qui affecte à la fois la tradition de l'intrigue menée jusqu'à son terme qui vaut clôture, et la tradition du héros identifiable. L'érosion des paradigmes frappe à la fois la figuration du personnage et la configuration de l'intrigue.* »<sup>39</sup>

Le monologue de Louis, qui ouvre le prologue, ne se contente pas de présenter la fonction informative mais plutôt insiste sur l'idée que rien ne va changer. Le langage de Lagarce qui semble familier, quotidien est en effet travaillé de l'intérieur par des motifs thématiques et syntaxiques récurrents. Les personnages en font

---

<sup>39</sup>Paul RICŒUR : « *Le Soi et l'identité narrative* » in *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1990, p.177.

un usage distancié et ne cessent de commenter ou de corriger leur discours pour trouver le mot juste.

Si le personnage selon Abirached se situe quelque part « *entre le mot et le corps* »<sup>40</sup>, le personnage lagarcien est né avant tout du mot. *Julie Sermon* pense que le premier critère de définition des personnages de ce théâtre est en effet de nature linguistique. Ces personnages s'identifient à leur manière de parler, qui fait d'eux une "communauté linguistique". Ils hésitent à la parole hantée d'incertitudes, ils sont des « *créatures de langue [...] porteuses d'une même matière obsessionnelle et d'une même rythmique d'énonciation.* »<sup>41</sup>

Louis fait partie de cette communauté linguistique. Son monologue initial représente un personnage qui trouve un grand mal à énoncer ou même à formuler ses phrases. Ses paroles sont répétitives et elliptiques. Si on réduisait son monologue à l'essentiel, il ne resterait qu'une seule phrase à terme informatif : « *Plus tard, l'année d'après, je décidai de retourner les voir, revenir sur mes pas et faire le voyage pour annoncer ma mort*

---

<sup>40</sup>Robert ABIRACHED : *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994, p. 7.

<sup>41</sup>Julie SEMON : *L'entre-deux lagarcien : le personnage en état d'incertitude*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 61.

---

*prochaine et irrémédiable, en être l'unique messenger, me donner et donner aux autres une dernière fois l'illusion d'être responsable de moi-même.* » Mais le monologue se caractérise par de multiples hésitations, des remarques métalinguistiques, des ruptures temporelles soulignées par les ruptures typographiques : « [...], l'année d'après – j'allais mourir j'ai près de trente-quatre ans maintenant et c'est à cet âge que je mourrai, l'année d'après, de nombreux mois déjà que j'attendais à ne rien faire, à tricher, l'année d'après, comme on ose bouger parfois, à peine, devant un danger extrême, [...] l'année d'après, je décidai de retourner les voir, revenir sur mes pas, aller sur mes traces et faire le voyage pour annoncer, lentement, avec soin, [...] calmement, [...]...»<sup>42</sup>

Ce monologue est un exemple particulièrement significatif et typique de la langue généralement parlée par les personnages lagarciens, notamment dans *Juste la fin du monde*.

La singularité de ces personnages est surtout linguistique : les dialogues mettent en circulation un flux unique qui passe d'un personnage à l'autre sur le mode de l'enchaînement choral. Lagarce oppose ses personnages plutôt à une langue et non pas

---

<sup>42</sup>*Juste la fin du monde*, p.127.

à une parole puisque celle-ci suppose l'existence d'un sujet parlant : c'est une mise en œuvre individuelle par laquelle l'appropriation du code linguistique se réalise dans un discours.

Dans la pièce objet de cette étude, les personnages tirent leur spécificité de leur rapport au langage. Le personnage est ici l'archétype du locuteur ironique tel que le définit Oswald Ducrot dans *Le dire et le dit*<sup>43</sup> : ce locuteur met en scène un énonciateur dont il ne prend pas en charge le discours pour permettre de percevoir l'ironie de son propos. Cette théorie peut être éclairante dans la mesure où elle présuppose un dédoublement du sujet. Or, le personnage lagarcien se construit en fonction d'une logique de dédoublement induite par son langage. L'impuissance de Louis à raconter son histoire implique une mise en doute généralisée de la parole et de son authenticité.

La langue est un système de signes fonctionnant comme un code, reposant sur des conventions, et préexistant aux membres de la communauté qui l'utilisent à des fins de communication.<sup>44</sup> C'est le cas de Louis qui se distingue des membres de sa famille et surtout de son frère Antoine. Il a une propension à

---

<sup>43</sup>Oswald DUCROT, *Le dire et le dit*, Paris, Minit, 1984, p. 28.

<sup>44</sup>*Juste la fin du monde*, p. 208.

l'autocorrection et un goût pour le récit ; il est le seul à savoir écrire, à maîtriser la fiction en racontant et rejouant les histoires du passé. Tandis que son frère, Antoine, se méfie de toutes les histoires qu'on lui raconte et n'a pas la même aptitude au récit. C'est peut-être la cause de la rivalité qui oppose les deux frères depuis l'enfance :

*« C'est cela, c'est exactement cela, ce que je disais, les histoires, et après on se noie et moi, il faut que j'écoute et je ne saurai jamais ce qui est vrai et ce qui est faux, la part du mensonge. Tu es comme ça, s'il y a bien une chose (non, ce n'est pas la seule !), s'il y a bien une chose que je n'ai pas oubliée en songeant à toi, c'est tout cela, ces histoires pour rien, des histoires, je ne comprends rien. »<sup>45</sup>*

Mais pourquoi malgré toutes les facilités de narrateur dont Louis dispose, ne parvient-il pas à annoncer sa mort à la famille ? C'est ce qui fait la singularité de cette pièce et l'insère dans son état statico. *Juste la fin du monde*, est une pièce de théâtre de la parole mais en même temps elle est un drame de l'énonciation. C'est le drame d'un homme qui ne parvient à annoncer ni à énoncer sa mort. C'est l'échec de la fonction

---

<sup>45</sup> *Idem.*

référentielle du langage : Louis ne réussit pas à annoncer sa disparition. Une part de son identité reste méconnue, condamnée à l'indétermination.

"L'épanorthose"<sup>46</sup> est le mot qui caractérise la parole des personnages de Lagarce : à peine prononcée, déjà repentante, étouffée dans le vain espoir d'en effacer les traces ou d'en corriger la trajectoire.

Ils partagent la même maladie, celle de la recherche de l'infinie précision ; tous essaient de trouver la formulation la plus juste pour se dire et dire la situation, multipliant les figures de reprise, de correction, d'atténuation. Un seul personnage sait énoncer : c'est Catherine, la femme d'Antoine, qui a l'air maladroit et effacé en apparence et la seule qui arrive à la comprendre est Suzanne : « *Cette fille-là, la première fois où on la regarde, on la suppose fragile et démunie, tuberculeuse ou orpheline [...] elle est simple, claire, précise, [...]. Elle énonce bien.* »<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> L'**Epanorthose** consiste à revenir sur un jugement déjà exprimé afin de le renforcer ou de l'intensifier.

<https://edu.ge.ch/site/ecoleetculture/wp-content/uploads/sites/11/2017/11/Juste-la-fin-du-monde-colle%CC%80ge.pdf>

<sup>47</sup> *Juste la fin du monde*, p. 234.

Les personnages lagarciens sont affectés par une difficulté à dire ce qui doit être dit, ce qui entraîne l'impossibilité de fournir une définition stable de soi. Pour le spectateur, les informations sur le passé de Louis restent incertaines et soumises au doute et ce à cause des silences et des failles dans le discours de Louis souvent confisqué par des proches qui croient le connaître mieux que lui-même. Ceux-là parlant à sa place, Louis se trouve ainsi dépossédé d'une parole qui aurait pu faire de lui un individu complet et lui rendre sa place au sein de sa famille. Après ces longues années d'absence, ses proches se sont construit une image de lui et cette image persiste malgré son retour. La Mère raconte comment elle imaginait les retrouvailles de son fils avec son frère et sa sœur et annonce comment il se comportera sans lui laisser le moindre espace de parole.

*« Et tu ne comprendras pas, je sais comment cela se passera et s'est toujours passé. Tu répondras à peine deux ou trois mots et tu resteras calme comme tu appris à l'être par toi-même.*

*– ce n'est pas moi ou ton père, ton père encore moins, ce n'est pas nous qui t'avons appris cette façon si habile et détestable d'être paisible en toutes circonstances, je ne m'en souviens pas ou je ne suis pas responsable.*

– *tu répondras à peine deux ou trois mots, ou tu souriras, la même chose, tu leur souriras.*»<sup>48</sup>

Dans le théâtre de Lagarce c'est la parole du personnage-comédien qui crée son espace de jeu et précise son décor. L'énonciation est bien souvent au centre du drame. Les personnages se caractérisent par un "mal à dire" qui contribue à laisser dans l'ombre certains aspects de leur identité. Ils peinent à raconter « *l'histoire d'avant* »<sup>49</sup>, leur présent manque parfois de précision et leur passé est ainsi toujours objet d'incertitude.

Dans la dramaturgie lagarcienne le sujet, lorsqu'il est mis hors-scène, demeure indécis. Les identités, construites par la parole, mettent le spectateur *en jeu* et deviennent, comme le dit M-J. Mondzain, une sorte de « *nouvelles invisibilités* »<sup>50</sup>.

C'est au niveau de la parole des personnages que se situe le véritable événement dans ce théâtre : dire quelque chose du passé, essayer de raconter son histoire, confronter différentes

---

<sup>48</sup> *Ibid.* p. 236

<sup>49</sup> L'expression est de Marie-Isabelle Boula DE MAREUIL in « *Rejouer "l'histoire d'avant", étude des Serviteurs et d'Histoire d'amour (derniers chapitres)*, in *Problématiques d'une œuvre*, Colloque, décembre 2011, p.113.

<sup>50</sup> <https://nouvellesdufront.jimdo.com/social-et-du-reste/nouvelles-du-front-de-131-%C3%A0-140/confiscation-de-marie-jos%C3%A9-mondzain/>

---

versions permet de mettre littéralement en présence ces invisibilités. Il s'agit ainsi de conversion d'une dramaturgie de l'action en une dramaturgie de la parole. Michel Vinaver propose en ce sens une "*méthode d'approche du texte théâtral*", bipolarisée : « *La parole est action (et on l'appelle parole-action) quand elle change la situation, quand elle provoque un mouvement d'une position à une autre, d'un état à l'autre. À 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.* »<sup>51</sup>

Vinaver propose 15 axes d'analyse : statut de la parole, caractère de l'action, dynamique de l'action, situation, informations/événements, fonction des thèmes, statut des idées, personnages, statut du spectateur, statut du présent, méprise/piège, surprise, déficit, rythme, fiction théâtrale.<sup>52</sup>

Dans certains cas, Ryngaert souligne que cette destitution du personnage, sa propension à être le moteur de l'action et le centre ordonnateur de la parole, se voit cependant compenser

---

<sup>51</sup>Michel VINAVER : *Écritures dramatiques. Essais d'analyse des textes de théâtre*, Arles, Actes Sud, coll. Babel, (1<sup>ère</sup> éd. 1993), 2000, p.900.

<sup>52</sup>Michel VINAVER, *Méthode d'approche du texte théâtral*, Actes Sud, Paris, 1993, pp.893-910.

par un nouveau pacte dialogique, qui se noue comme par-dessus scène (et fait donc du personnage un corps subsidiaire) : « *le véritable dialogue contemporain s'effectue de plus en plus directement entre l'Auteur et le Spectateur, par divers procédés énonciatifs, le personnage affaibli s'avérant être un relais de moins en moins indispensable entre l'un et l'autre.* »<sup>53</sup>

Le spectateur est ainsi confronté à un personnage qui n'est pas donné à comprendre mais plutôt à construire et à obtenir. Ce personnage incomplet, né, comme nous venons de le mentionner, du passage d'une dramaturgie de l'action à une dramaturgie de la parole, ne fait pas nécessairement corps avec ce qu'il énonce : « *Les relations entre la parole et l'action, contradictoires ou divergentes, donnent à voir le trouble ou les stratégies de personnages qui ne correspondent pas fatalement à ce qu'ils disent ou à ce qu'ils font.* »<sup>54</sup>

Lagarce invente un théâtre où chacun (re)joue sa place au moment même où il prend la parole : les drames n'ont jamais lieu, les faits sont irrévocables, mais tout reste à raconter ; ce qui

---

<sup>53</sup>Jean-Pierre RYNGAERT : *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Nathan Université, coll. Lettres sup. (1<sup>ère</sup> éd. Paris, Dunod, 1993), 2000 pp.104-106.

<sup>54</sup>Jean-Pierre RYNGAERT : *Lire le théâtre contemporain*, *op. cit.*, pp. 105-106.

importe vraiment, c'est ce qu'on dit, et comment on le dit. Les paroles de ses locuteurs font moins avancer la situation qu'elles ne la vrillent, à coup d'hypothèses réservées, de rectifications, de reprises ; leur véritable enjeu est de parvenir à trouver les mots justes, arriver à énoncer leur sentiment intérieur, leur intime conviction. C'est dans ce procès incertain de l'énonciation que se forment les identités lagarciennes et se manifeste leur caractéristique fragile.

### **Des personnages bloqués entre présence et absence**

Les personnages sont toujours incarnés dans un corps qui n'est pas le leur, leur existence n'est que sur scène et seulement pendant la durée de la représentation. Lagarce, a utilisé plusieurs effets autre que l'effet–statico qui gèle l'action et la rend inutile ; on trouve l'effet–figure qui domine toutes ses pièces. Robert Abirached constate dans son introduction à *La Crise du personnage dans le théâtre moderne* que les différents sens donnés à la notion de personnage permettent, malgré leurs contradictions, d'esquisser une « *structure permanente* » du personnage dramatique. « *Toutes ces acceptions ont ceci de commun qu'elles indiquent une mise en rapport de l'homme réel avec des images de lui agrandies ou exemplaires, obtenues par*

*imitation et soumises à reconnaissance.»<sup>55</sup> Le personnage dramatique devient ce que Jean-Pierre Sarrazac appelle "figure", cette notion qui lui semble mieux correspondre au statut des êtres en scène de certaines dramaturgies contemporaines surtout dans les pièces de notre dramaturge : « *La figure ne représente donc ni l'hypostase ni la dissolution mais un nouveau statut du personnage dramatique : personnage incomplet et discordant qui en appelle au spectateur pour prendre forme ; personnage à construire.* »<sup>56</sup>*

L'effet-figure dans le théâtre de Lagarce tend à reléguer hors scène le personnage au sens traditionnel du terme : sur le plateau, restent des êtres au statut incertain qui semblent être convoqués là pour rejouer une histoire déjà vécue. Ce sont des créatures en scène qui assurent alors la « *mise en représentation* »<sup>57</sup> du personnage et l'on ne saura presque rien de leur passé.

Pour désigner le vide ontologique qui caractérise les personnages lagarciens, Julie Sermon propose d'employer le terme "effet-figure" au lieu d' "effet-personnage" de Vincent

---

<sup>55</sup> Robert ABIRACHED, *op. cit.*, p. 9.

<sup>56</sup> Jean-Pierre SARRAZAC : *L'Avenir du drame*, Belfort, Circé, coll. Poche, 1999, p. 87.

<sup>57</sup> Julie SERMON, *op. cit.*, p. 74.

Jouve : « *l'effet-figure, dit-elle, est d'abord celui d'un travail de l'entre-deux (de la proximité et de la distance, de l'illusion et de son déni), qui estompe les contours stables du personnage, trouble les catégories de prime abord établies, et finalement, tient les événements comme les identités en suspens de l'être-là théâtral : les figures ont une ontologie flottante, entre acteur et personnage, réalité et fiction.*<sup>58</sup>

Les personnages semblent convoqués pour jouer un rôle, mais ils jouent parfois avec tant de sérieux que leur nature de comédiens peut être mise en doute. Le statut indéterminable de ces êtres suspendus entre le personnage et l'acteur est caractéristique de ce que *Julie Sermon* nomme « *l'entre-deux* »<sup>59</sup> lagarcien.

Le sujet lagarcien est d'abord le sujet parlant, et donc l'acteur, condition de l'esquisse des autres manifestations du sujet dans cette dramaturgie. C'est lui qui assure la mise "hors-scène" du personnage.

---

<sup>58</sup>Sur cette question, on peut se référer à la thèse de Julie Sermon sous la direction de Jean-Pierre Ryngaert : *L'Effet-figure : états troublés du personnage contemporain*, (Jean-Luc Lagarce, Philippe Minyana, Valère Novarina, Noëlle Renaude), Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle (soutenue le 22 novembre 2004) ou à son article « *L'entre-deux lagarcien : le personnage en état d'incertitude* », *op.cit.*, p. 14.

<sup>59</sup> Julie Sermon, *op.cit.*, p. 74.

Chez Lagarce, le personnage au sens traditionnel du terme, est toujours cantonné dans un ailleurs de l'espace scénique car les figures inaugurent une manière d'être en scène qui fait problème. Il y a une présence propre à la figure, présence que *Julie Sermon* estime de type performatif : « *Sur scène, les figures ne représentent rien ; elles s'imposent comme force d'apparition par la parole, et ne donnent rien d'autre à dire que cet événement poïétique-là.* »<sup>60</sup>

La figure des acteurs semble pourtant jouer des habitudes des spectateurs, s'attendant encore à voir au théâtre des personnages. C'est ce temps d'adaptation nécessaire au regard du spectateur qui amène une interrogation sur la présence véritable de ces êtres fragmentaires ou paradoxaux, souvent habités par un passé hors-scène inconnaissable. Bien sûr, les figures sont présentes puisque les comédiens sont là sur scène. Mais justement, il ne s'agit pas d'une présence de l'ici et maintenant ; mais de déplacement dans le lieu scénique consacré au présent ; des créatures qui viennent d'ailleurs et de loin et qui peuvent être ailleurs et loin tout en étant là. Le théâtre de Lagarce

---

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 17.

---

pose avec acuité la question de la présence qui nous semble intrinsèquement liée au hors-scène<sup>61</sup>.

À travers le mouvement vers un passé perdu, vers la portion hors-scène de l'existence des personnages, on peut se demander si l'effet-statico n'est pas une partie indispensable du théâtre lagarcien ; alors qu'on retrouve l'obsession du présent que Ryngaert considère comme caractéristique de la dramaturgie contemporaine : « *L'« ici et 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 du rêve ou bien, davantage encore, par le travail de la mémoire.* »<sup>62</sup> C'est un présent "théâtral" que crée l'écriture lagarcienne, qui instaure une temporalité du jeu caractérisée par un mouvement de répétition comme une « *esquisse de ce que cela aurait pu être ou de ce que cela fut* » : toute représentation se définit dans cet entre-deux, à la fois répétition et moment unique. En 1995, lors d'un entretien avec Lucien Attoun, J-L. Lagarce formulait en ces termes cette idée

---

<sup>61</sup> « *Le drame est absolu. Pour qu'il puisse être un pur système de relations, c'est-à-dire pour être dramatique, il faut avant tout qu'il soit détaché de tout ce qui lui est extérieur. Il ne connaît rien d'autre que lui-même.* » : Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, Belfort, Circé, coll. Penser le théâtre, 2006, p. 14.

<sup>62</sup>Jean-Pierre RYNGAERT : *Lire le théâtre contemporain*, op. cit., pp. 102-103.

du théâtre comme répétition : « *Je ne peux pas m'empêcher de considérer ce qui a lieu sur la scène comme ayant déjà eu lieu, comme étant répété, comme ayant déjà été entendu.* »<sup>63</sup>

Il s'agit donc d'un théâtre qui brouille à plusieurs niveaux les acceptions de la notion de sujet, mais toujours un sujet statique. Le statut des personnages devient incertain : ces êtres parlent tous la même langue, les phrases longues, une perpétuelle autocorrection. Tenter de définir le sujet lagarcien, c'est se confronter à ses incomplétudes : fragmentaire, étranger aux autres et à soi-même, travaillé par un passé souvent mal connu, il semble toujours relégué ailleurs. Dans *Juste la fin du monde*, le sujet se définit ainsi entre présence et absence. Parfois absent et relégué hors-scène, il peut aussi avoir une présence problématique, lorsqu'il oscille entre les fonctions de personnage, d'acteur, ou de narrateur. D'autre part, le passé des personnages reste bien souvent inconnaissable, leur identité troublée n'est dévoilée que partiellement, tous sont voués à l'incertitude.

---

<sup>63</sup>Interview avec Jean-Luc Lagarce, « *Vivre le théâtre et sa vie* » (Mégaphonie, deuxième, France Culture, émission de L. Attoun, n°125, septembre 1995), *Théâtre/ Public* n° 129, mai-juin 1996, p. 7.

---

**Une scène hors-scène :**

« *Le statut du hors-scène varie selon le degré de réalité que le milieu scénique prétend avoir.* »<sup>64</sup> Dans les textes de notre dramaturge ce "degré" ne peut être évalué avec certitude. L'indécidabilité du lieu scénique lagarcien oblige à repenser la dichotomie "représentation naturaliste", "spectacle limité à l'aire de jeu"<sup>65</sup> pour créer un espace autre. Ainsi, le statut du hors-scène se donne toujours à construire, à interpréter. De ce point de vue, le hors-scène de ce théâtre accorde une place primordiale au spectateur, sujet remis au centre de la relation théâtrale dans cette dramaturgie. S'il y a un hors-scène spécifique aux écritures contemporaines, il serait à situer du côté de la recherche de présence.

Pour le décor, aucune didascalie n'en donne les détails ; Lagarce s'abstient de décrire le décor de la scène, sauf pour dire que la maison d'enfance de Louis où vivent désormais Suzanne et la mère, c'est-à-dire le lieu de l'intrigue, se trouve à la campagne. Il y a là l'idée de la routine et du monde figé, mais aussi celle de l'isolement de tous ceux bougeant à l'extérieur.

---

<sup>64</sup>Patrice PAVIS : *Le théâtre contemporain, Analyse des textes, de Sarraute à Vinaver*, Paris, Nathan, coll. Lettres sup, 2002, p. 187.

<sup>65</sup>*Ibid.*, p. 163.

Le sujet lagarcien est d'abord sujet de parole : c'est en parlant qu'il se crée, c'est ainsi que surgit le personnage mais aussi l'espace de jeu qui progressivement se dessine. On ne sait si ceux qui se trouvent en scène sont des personnages, des comédiens ou des êtres de fiction venus raconter et rejouer un drame déjà vécu puisque cette dramaturgie crée des êtres pour la scène dont la spécificité réside précisément dans cette ambiguïté<sup>66</sup>.

Dans cette pièce, le drame est déjà joué depuis longtemps : un jeune homme a quitté sa famille à la suite d'une dispute avec son père. La teneur exacte de cette dispute échappe au spectateur et aux personnages. La catastrophe est lointaine et la scène a été oubliée, déformée à force d'être ressassée. Incertitude concernant le passé, concernant l'identité et l'aptitude du langage à dire quelque chose à propos de l'énonciateur, portant sur la nature même des personnages-acteurs qui sont en scène : le protagoniste ne semble pouvoir s'appréhender que par le biais de ce qui, en lui, nous échappe. Pour esquisser un sujet lagarcien, il faudrait d'abord repérer ses points de fuite, ses manques, ses zones d'ombres ; ici, le hors-scène. Les identités en suspens de l'être-là théâtral ont une ontologie flottante, entre

---

<sup>66</sup>Sur cette question, on peut se référer à la thèse de Julie Sermon *op. cit.*, pp. 59-78.

acteur et personnage, réalité et fiction, un état de présence équivoque qui questionne l'imaginaire même de la représentation, critique et dialectise l'image théâtrale<sup>67</sup>. Nous croyons que c'est justement tout l'intérêt de la crise du personnage que de donner lieu à ce que Georges Didi-Hubermann nomme des images critiques, c'est-à-dire des images de « *mémoire et de critique tout à la fois* »<sup>68</sup>, qui parce qu'elles sont des images « *en crise* », des images « *critiquant l'image* »<sup>69</sup>, ont pour spécificité d'échapper à l'alternative « *lecture croyante* » (illusion) ou « *lecture tautologique* »<sup>70</sup>.

Le plus souvent d'ailleurs, Lagarce préfère ne pas nommer ses personnages, et les désigne seulement par un statut minimal (L'homme, La femme, L'aînée etc.). L'important est donc d'abord et seulement de savoir qui parle à qui. Chacun des locuteurs y apparaît seulement comme spécimen, individu-type

---

<sup>67</sup>Nous nous appuyons ici sur la réflexion de Georges Didi-Hubermann, qui évoque le concept d'"image dialectique", de W. Benjamin, et se demande ce que Benjamin voulait dire en écrivant que « *seules les images dialectiques sont des images authentiques* », et pourquoi, en ce sens, une image authentique devrait *se donner comme image critique* » (Georges Didi-HUBERMANN, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, coll. Critique, 2001, p.128).

<sup>68</sup>*Ibid.*, p.134.

<sup>69</sup>*Ibid.*, p.128.

<sup>70</sup>*Ibid.*, pp.17-25.

d'un monde visiblement régi par d'autres modes de fonctionnement et d'autres déterminismes.

C'est par répétitions–variations, enchevêtrement des situations de parole et porosité des énoncés que l'auteur donne alors forme à un univers profondément étrange, une scène énigmatique où les identités des locuteurs s'effritent à mesure qu'elles se trouvent affirmées et mises en scène. Le flux narratif constitue le hors–scène : le passé hante les personnages qui, à leur tour, ne cessent de le raconter en variant les versions et les formulations : c'est un théâtre du *dire* dont tout l'enjeu se situe sur le terrain de la parole, de la mise en récit du passé, et c'est précisément de cette matière narrative que naissent les situations dramatiques qui ancrent la pièce dans un hors–scène.

L'œuvre fait appel à l'enjeu du retour au pays lointain familial, en usant d'une parole rongée d'absence déjà, puisqu'il s'agit d'annoncer la mort sans l'énoncer, de la dire tout en renonçant à la dire. L'élan vers le futur est forcément court–circuité par l'élan vers la fin, de sorte que le souvenir narré et l'épanchement lyrique se substituent fatalement au dialogue dramatique. Ce qui est logiquement perdu, révolu, c'est le drame fondé sur la tension et le désir, puisque cette tension postule ce dont Louis est privé : un avenir à investir. L'attitude psychique préside ce théâtre,

---

n'étant plus le désir ni la quête, la rétention d'images et leur circulation remplaçant l'intrigue dramatique.

Certes la transformation du présent en passé caractérise le fonctionnement mental de l'auteur : « *Je ne peux pas m'empêcher de considérer ce qui a eu lieu sur la scène comme ayant déjà eu lieu, comme étant répété, comme ayant déjà été entendu* »<sup>71</sup>. Mais au-delà, le drame théâtral sans projection vers l'avenir accroît le poids du passé et attire le récit.

C'est alors que règne l'effet-statico sur le théâtre de Lagarce par le manque d'engagement en premier lieu : le personnage tend à être toujours moins agissant, se contentant la plupart du temps de se livrer à des actions anodines, à des gestes sans conséquences. Manque de cohérence ensuite : le personnage ne parle plus comme il faut, toujours trop, ou pas assez, ou alors pour ne rien dire, en tout cas rien d'essentiel. Enfin un manque d'épaisseur : le personnage n'a plus forcément d'identité clairement définie, ni vraiment stable, et semble la plupart du temps traversé par ses propres paroles beaucoup plus qu'il ne les porte ou n'en est l'origine. Désœuvré et destitué de ses fonctions d'usage, dénaturé, le personnage tend malgré tout à

---

<sup>71</sup>Jean-Luc LAGARCE : *Vivre le théâtre et sa vie, op. cit.*, p. 16.

persister ; mais il ne relève que d'un statut incertain et d'un mode d'existence problématique. Les êtres qui apparaissent désormais sur scène imposent leurs propres lois et leurs propres registres d'existence. *Juste la fin du monde*, nous déporte vers l'au-delà d'où parle déjà Louis : outre-tombe, outre-temps, au-delà de l'histoire dans laquelle se déploient encore les émotions et les actions des hommes. Une œuvre ultime consacrée à jouer et rejouer une technique majeure chez Lagarce qu'est l'effet-statico. « *Après, ce que je fais, je pars. Je ne reviens plus jamais. Je meurs quelques mois plus tard, une année tout au plus.* » Il mentionne son séjour dans le Sud de la France : égaré dans les montagnes durant une promenade nocturne, il décida de suivre une voie ferrée. Arrivé devant l'entrée d'un immense viaduc qui dominait une vallée, il éprouva un farouche besoin de « *pousser un grand et beau cri, / un long et joyeux cri qui résonnerait dans toute la vallée, [...].* » Mais il se tut.<sup>72</sup>

---

<sup>72</sup> *Juste la fin du monde*, p. 260

---

---

**BIBLIOGRAPHIE****Corpus :**

–Jean–Luc LAGARCE, *Music–hall, Juste la fin du monde*, in *Théâtre complet III*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 1999.

**Ouvrages de critique et théories**

–Robert ABIRACHED : *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994.

–Bertrand CHAUVET et Éric DUCHATEL : *Juste la fin du monde, Nous, les héros : Jean–Luc Lagarce*, Paris, SCEREN–CRDP de Paris, 2007.

–Georges DIDI–HUBERMANN : *Devant l'image*, Paris, de Minuit, coll. Critique, 1990.

–Georges Didi–HUBERMANN : *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, coll. Critique, 2001.

–Oswald DUCROT : *Le dire et le dit*, Paris, de Minuit, 1984.

–Jean–Luc LAGARCE : *Dire ce refus de l'inquiétude, Du luxe et de l'impuissance et autres textes*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2000.

–NOVARINA : *Le Théâtre des paroles*, Paris, Actes Sud, 2007.

–Patrice PAVIS : *Le théâtre contemporain, Analyse des textes, de Sarraute à Vinaver*, Paris, Nathan, coll. Lettres sup, 2002.

–Paul RICŒUR : « *Le Soi et l'identité narrative* » in *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1990.

–Jean–Pierre RYNGAERT : « *Aux limites du dialogue* » in *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, coll. Lettres sup., 2015.

–Jean–Pierre RYNGAERT : *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Nathan Université, coll. Lettres sup. (1<sup>ère</sup> éd., Paris, Dunod ,1993), 2000.

–Jean–Pierre SARRAZAC : *L'Avenir du drame*, Belfort, Circé, coll. Poche, 1999.

Julie SEMON : *L'entre–deux lagarcien : le personnage en état d'incertitude*, Paris, Armand Colin, 2011.

–Peter SZONDI : *Théorie du drame moderne*, Belfort, Circé, coll. Penser le théâtre, 2006.

–Michel VIVANER : *Ecrits sur le théâtre, Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1983.

–Michel VINAVER : *Écritures dramatiques. Essais d'analyse des textes de théâtre*, Arles, Actes Sud, coll. Babel, (1<sup>ère</sup> éd. 1993), 2000.

### **Articles de périodiques**

–Emile Michel CIORAN : *Aveux et anathèmes*, cité par Jean–Luc Lagarce dans son entretien avec Lucien Attoun et Jacques Gayot intitulé *Vivre le théâtre et sa vie* [1995], Gennevilliers, Théâtre /Public, n°129, mai–juin 1996.

–Céline HERSANT : « Nomades et sédentaires », *Europe*, n° 969–970, janvier–février 2010, article cité par Aurélie Coulon in *L'espace des possibles : analyse comparée du hors–scène dans Derniers remords avant l'oubli et Juste la fin du monde*, in *Lectures de Lagarce : Derniers remords avant l'oubli, Juste la fin du monde*, Catherine Douzou (dir.), Presses universitaires de Rennes, 2011.

–Jean–Luc LAGARCE : *Journal 1977–1990*, "Cahier XV", 3 novembre 1989, Besançon, Les Solitaires Intempestifs.

–Michel VINAVER : *Écritures dramatiques*, Actes–sud, Paris, Babel, septembre 2000.

–Textes du programme des *Rencontres amateurs*, mai 1975, Besançon, rappelés par Jean–Pierre Thibaudat in *Le roman de Jean–Luc Lagarce*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007.

### **Thèse :**

–Julie SERMON sous la direction de Jean–Pierre RYNGAERT : *L'Effet–figure : états troublés du personnage contemporain, (Jean–Luc Lagarce, Philippe Minyana, Valère Novarina, Noëlle Renaude)*, Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle (soutenue le 22 novembre 2004).

### **Entretiens**

–Interview avec Jean–Luc Lagarce, « *Vivre le théâtre et sa vie* » (Mégaphonie, deuxième, France Culture, émission de L. Attoun, n°125, septembre 1995), *Théâtre/ Public* n° 129, mai–juin 1996

### **Sites consultés :**

–<http://annee.lagarce.net/+--acte1--?type=1528>

–BNF Agrégation de lettres modernes 2012 Bibliographie des ouvrages disponibles en libre–accès en ligne.

–<https://www.festival-cannes.com/fr/69–>

[editions/retrospective/2016/actualites/articles/juste-la-fin-du-monde-de-xavier-dolan-grand-prix](https://www.festival-cannes.com/fr/69–editions/retrospective/2016/actualites/articles/juste-la-fin-du-monde-de-xavier-dolan-grand-prix)

–<https://www.theatre-contemporain.net/biographies/Jean-Luc-Lagarce>

-[https://www.lemonde.fr/culture/article/2009/01/23/michel-vinaver-dramaturge-du-reel\\_1145896\\_3246.html](https://www.lemonde.fr/culture/article/2009/01/23/michel-vinaver-dramaturge-du-reel_1145896_3246.html)

-<https://www.theatre-contemporain.net/textes/Juste-la-fin-du-monde/contenus-pedagogiques/idcontent/69931>

<http://www.unicaen.fr/puc/revues/thl/questionsdestyle/www.unicaen.fr/services/puc/revues/thl/questionsdestyle/dossier9/textes/05july>

-<https://edu.ge.ch/site/ecoletculture/wp-content/uploads/sites/11/2017/11/Juste-la-fin-du-monde-colle%CC%80ge.pdf>

-<https://nouvellesdufront.jimdo.com/social-et-du-reste/nouvelles-du-front-de-131-%C3%A0-140/confiscation-de-marie-jos%C3%A9-mondzain>