

AUX SEUILS DE LA SOLITUDE : LE PERSONNAGE LAGARCIEN DE *J'ÉTAIS DANS MA MAISON ET J'ATTENDAIS QUE LA PLUIE VIENNE*

Accepter de se regarder soi pour regarder le monde,
ne pas s'éloigner, se poser là au beau milieu de l'espace et du temps,
oser chercher dans son esprit, dans son corps, les traces de tous les autres hommes[...].¹

INTRODUCTION

Toute l'œuvre dramatique de Jean-Luc Lagarce² semble peuplée d'hommes et de femmes dont le passage à la parole signifie le difficile franchissement d'une limite. Un seuil s'inscrit entre la parole et soi. Cette parole, creusée de réticences, de répétitions, de pas de côté dans la langue tente de traduire, au plus près et au plus juste, une pensée toujours fuyante. Ces mots prononcés comblent une zone frontière entre les individus, les font se rejoindre, permettant à leur existence fragile de ne pas sombrer. Une fois la parole dite, l'échange est allé en deçà ou au-delà de la zone de contact.

Les corps empêtrés dans cette parole révèlent des êtres pris dans une forme d'instabilité identitaire. Le retour du fils et frère de *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*³ rend compte d'un vide en soi, pour le chœur des femmes qui attendaient. Elles ont sans doute longuement parlé de celui qui n'était plus là. Alors qu'il vient de rentrer, leurs mots comblent encore un manque à être provoqué par la présence de ce revenant muet. L'instabilité identitaire se double d'une forme de permanence créée par le statisme de l'action et la remémoration constante. Il devient difficile d'identifier un véritable passage du temps qui révélerait un seuil vers le monde adulte, un passage vers la vieillesse, une issue vers la mort même, tant le temps glisse sur ces personnages qui sont habités par le passé, peu enclins à imaginer l'avenir et donc suspendus à un présent bien fragile, celui de la parole.

La spatialité du seuil désigne ainsi la manière dont la parole est habitée. La seule limite décelable est peut-être celle qui sépare les personnages les uns des autres dans leur impossible rencontre et qui les laisse, malgré des semblants de dialogues, toujours enfermés dans des monologues. Cette parole s'apparente à un leurre car il s'agit de paroles lancées vers une écoute espérée, qui cherchent invariablement à

¹ Jean-Luc Lagarce, *Du luxe et de l'impuissance*, Éditions Les Solitaires Intempestifs, Belfort, 1995, p. 44.

² Pour une biographie détaillée et de nombreuses analyses de son œuvre ainsi que l'actualité de ses pièces montées, nous renvoyons au site internet qui lui est consacré: « www.lagarce.net ».

³ Cette pièce a été écrite sur la commande de Théâtre Ouvert (1994) et a fait l'objet d'une première diffusion par Théâtre Ouvert sous forme d'un tapuscrit (n°81). L'édition à laquelle nous allons nous référer pour cette étude est la suivante : *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, in : *Théâtre complet IV*, Éditions Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2002, pp. 223-269.

franchir le seuil vers l'autre. La solitude n'est jamais qu'un repli non envisageable car l'ensemble de la pièce *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* ne comprend aucune indication d'entrées ou de sorties des personnages ; enfermés dans une sorte de huis clos et donc constamment dans l'impossibilité de connaître une réelle solitude. Ces difficultés à traduire un état a souvent entraîné les metteurs en scène⁴ à opter, loin de toutes tentatives naturalistes, pour des endroits ouverts et symboliques, aux frontières floues, propres à traduire visuellement à l'extérieur et aux yeux des spectateurs un état intérieur.

Notre propos s'attachera donc à préciser ces seuils, dans le fonctionnement de la parole et notamment dans le monologue, pour évoquer ensuite des lieux scéniques significatifs. Le sens est peut-être à lire dans ces espaces laissés vacants où les corps s'exposent et gardent la trace et l'emprise de la maison familiale.

1. EXPLORATION DES SEUILS DE LA PAROLE

Jean-Luc Lagarce a présenté brièvement la situation de sa pièce ainsi :

Elles tournent autour de ce jeune homme dans son lit. Elles le protègent et se rassurent aussi les unes et les autres. Elles le soignent et écoutent sa respiration, elles marchent à pas lents, elles chuchotent leur propre histoire, cette absence d'histoire qu'elles vivent depuis qu'il les quitta et son histoire à lui, sa longue balade à travers le monde, sa fuite sans but et sans raison.

C'est une lente pavane des femmes autour du lit d'un jeune homme endormi.

Le sourd ballet des filles et leurs éclats parfois, leurs haines rentrées qui explosent soudain, *les cris et les chuchotements*, le règlement des comptes et les derniers déchirements avant l'apaisement définitif, désespéré.⁵

Le synopsis de Lagarce propose une lecture en termes spatiaux. Des femmes marchent, tournent, se déplacent comme dans un ballet chorégraphié. Ces corps de femmes dessinent la géométrie mouvante d'une maison familiale encore vivante dont un homme, parti et revenu, vient de franchir le seuil. La référence explicite au film d'Ingmar Bergman *Cris et les chuchotements* (1972) montre un mouvement inverse. L'agonisante est restée dans la maison où elle meurt et ses sœurs viennent lui rendre visite en attendant d'en repartir. Lagarce choisit un huis-clos plus oppressant encore puisque toutes ces femmes sont restées depuis le départ du fils autrefois et semblent condamnées à rester encore. Le propos mérite d'être rapproché de la définition du chronotope du seuil par Mikhaïl Bakhtine, pour mieux saisir l'enjeu de ce mouvement :

⁴ Ce texte a été créé en 1997 en Suisse au théâtre Vidy-Lausanne par Joël Jouanneau, en France à Théâtre Ouvert à Paris par Stanislas Nordey la même année.

⁵ Ce synopsis est disponible sur le site internet « www.theatre-contemporain.net ».

Le terme même du seuil a déjà acquis, dans la vie du langage (en même temps que son sens réel) un sens métaphorique ; il a été associé au moment de changement brusque, de crise, de décision modifiant le cours de l'existence (ou d'indécision, de crainte de « passer le seuil »). En littérature, le chronotope du seuil est toujours métaphorique et symbolique, parfois sous une forme explicite, mais plus souvent implicite. Par exemple, chez Dostoïevski, le seuil et les chronotopes de l'escalier, de l'antichambre, du couloir qui lui sont contigus [...] apparaissent comme les principaux lieux d'action de son œuvre, lieux où s'accomplit l'événement de la crise, de la chute, de la résurrection, du renouveau de la vie, de la clairvoyance, des décisions qui infléchissent une vie entière. En somme, dans ce chronotope le temps apparaît comme un instant, comme s'il n'avait pas de durée, et s'était détaché du cours normal du temps biographique.⁶

En rapprochant le propos de Lagarce de celui de Bakhtine, l'importance de la notion de seuil dans l'étude de la parole apparaît. La pièce de Lagarce commence par le seuil très concret de la maison qui est franchi par celui qui revient, ce retour déclenche un mouvement de parole qui se déplie et se déploie. La spatialité de la parole est liée au chronotope du seuil or, le temps proposé n'est pas un temps qui s'écoule de manière habituelle, puisqu'il est suspendu au réveil éventuel du frère. Contrairement aux bouleversements évoqués par Bakhtine, le texte de Lagarce met en scène les successifs empêchements qui conduisent à la remémoration en écartant l'action, et ce, dès le début de la pièce :

L'AINEE. - J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne.
Je regardais le ciel comme je le fais toujours, comme je l'ai toujours fait,
je regardais le ciel et je regardais encore la campagne qui descend doucement et
s'éloigne de chez nous, la route qui disparaît au détour du bois, *là-bas*.
Je regardais, c'était le soir et c'est toujours le soir que je regarde, toujours le soir
que je m'attarde sur le pas de la porte et que je regarde.⁷

Si le texte va prendre par la suite la forme d'un dialogue, ce propos liminaire s'apparente à la restitution d'un moment de silence et d'observation sur le pas de la porte, au seuil du lien avec le monde et le lieu du dedans, lieu de l'intime et de la famille. Cette remémoration montre cette femme dans une attente et dans ce moment fragile où quelque chose pourrait survenir. Quelqu'un pourrait arriver sur le chemin et elle même pourrait sortir, le rejoindre, ou partir plus loin. Cette attente va être résolue car le frère parti vient de revenir, il a pris ce chemin. Lagarce a cependant choisi de faire entendre d'abord l'état d'attente, le délicieux espoir de l'arrivée de l'autre, l'espérance de la retrouvaille, le moment où le seuil n'est pas franchi et autorise, pour celui qui contemple, de rester dans une instabilité qui s'étire. Ainsi, le récit de l'arrivée de l'homme est retardé au profit de cette remémoration d'un état qui va persister, reléguant l'événement au second plan,

⁶ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Éditions Gallimard, « tel », 1978, Paris, p. 389.

⁷ L'ensemble du monologue s'étend de la page 227 à la page 230.

minimisant même l'impact qu'il a pu ou qu'il pourrait avoir. Les femmes qui attendaient sont et resteront sur le seuil d'une vie, dans un état qui ne sera jamais résolu. Cet état va se propager à tous les niveaux du texte, gangrené par l'impossibilité de franchir des seuils successifs.

1.1 Fonctionnement de la parole : empêchement des seuils multiples

Entrer dans la parole désigne déjà un mode d'investissement d'un espace. Le personnage de théâtre est défini en partie par son dire. Si un certain nombre d'indices permettent de préciser une forme d'identité (la liste des noms, les informations transmises par les autres personnages, les éléments donnés par l'auteur dans les didascalies), la parole reste le lieu le plus révélateur de l'identité possible de celui qui est énonciateur. Or dans le cas de la pièce étudiée ici, il est légitime de penser que le contenu thématique (la mort, le souvenir, la famille, par exemple) est peut-être mis au deuxième plan derrière la spécificité du mode d'énonciation déjà fortement porteur de sens. Nombre de témoignages⁸ d'acteurs et de metteurs en scène évoquent la beauté et la musicalité particulière de la langue lagarcienne. Cette étrange beauté émane de la respiration du texte imposé par l'auteur, articulée par des virgules, des points, des blancs qui demandent une suspension afin de trouver l'énergie qui supporte le mot à dire à la toute fin de la phrase, l'acteur se trouvant toujours sur le seuil près à perdre pied⁹. Les personnages, en effet, ont un rapport singulier à leur propre parole. Une parole qui semble jouer d'un autre seuil, moment de passage du silence vers le mot, traversé par des hésitations multiples. Ainsi, Jean-Pierre Ryngaert avance :

[...] les personnages de Jean-Luc Lagarce font un usage si scrupuleux des rituels de politesse et des règles de prise de parole qu'ils n'avancent qu'avec une extrême lenteur, constamment occupés à se corriger et à améliorer ce qu'ils viennent d'avancer. L'infinie précaution vient régler leurs échanges et occupe une bonne partie du terrain des relations humaines.¹⁰

« L'infinie précaution » occupe-t-elle une bonne partie ou la place la plus importante de leurs échanges, évince-t-elle le contenu thématique ? Observons ces entrées et sorties de l'échange.

Pour commencer, il nous faut écarter un rapport à la parole fréquemment utilisé dans d'autres pièces - *Le Pays Lointain* notamment - ces moments où les

⁸ Voir le site internet « www.lagarce.net ».

⁹ Toute l'écriture de la pièce est à l'image d'un souffle qui va s'éteindre et passe le seuil vital.

¹⁰ Jean-Pierre Ryngaert, « Dialogue et conversation », in : *Nouveaux territoires du dialogue*, dirigé par Jean-Pierre Ryngaert, Édition Conservatoire national supérieur d'art dramatique, Actes Sud Papiers, Arles, 2005, p. 20.

personnages interrogent leur place dans l'échange. Ce doute énonciatif n'est pas présent ici, comme si ces femmes étaient sûres de leur rôle. Chacun a sa place dans le propos, un rôle défini qui risque de ne pas changer. C'est le cas en particulier de leur place dans la famille par rapport au fils. Cette hiérarchie familiale, soulignée pour le lecteur dans la liste de personnages (L'Aînée, La Mère, La Plus Vieille, La Seconde, La Plus Jeune) instaure un mode d'échange – les trois premières occupant une grande partie de celui-ci. Les personnages ne prennent pas non plus de précautions avant de parler. La parole est assez affirmative et l'entrée dans le dialogue est directe. Toutefois celui-ci est travaillé de l'intérieur par un système d'échos qui donne le sentiment que la parole passe invariablement de l'une à l'autre comme les formules « c'est ce que tu dis ? »¹¹, « ce que tu dis ? »¹², « comment est-ce que tu as dit ? »¹³ le laissent entendre. L'une a entendu la parole de l'autre et cherche à la reformuler, la compléter, l'infléchir ; la parole fonctionnant par ajouts et collages successifs.

Ces femmes hésitent souvent sur la formulation : « qu'il tombe au sol, je ne sais pas dire, j'avais mal, le début de la suffocation »¹⁴. La parole ne parvient pas à traduire de façon juste un état passé. L'hésitation relève parfois d'une difficulté à restituer avec exactitude une pensée passée : « *aujourd'hui*, ce jour précis, je pensais à cela, *en ce jour précis*, je pensais à cela »¹⁵. Elles interrogent aussi les multiples façons de qualifier un comportement : « il sembla toujours surpris, / étonné, oui, je n'ai pas d'autres mots, étonné, *au comble de l'étonnement* »¹⁶. Les italiques viennent renforcer, pour le lecteur, l'importance accordée à ces mots choisis avec précision. Les personnages soulignent aussi les non-dits véhiculés par les expressions toutes faites : « *la Malédiction*, / ces phrases qui dans la voix d'un autre, dans un livre, le cinéma, nous feraient peut-être rire, ou seraient sans importance »¹⁷. Cet effet est renforcé par la formulation de leurs pensées qui auraient pu rester silencieuses mais qui ont motivé la parole ou l'ont mise en doute : « (Et dans ma tête, encore, je pensais cela : est-ce que je n'ai pas toujours attendu ? et cela me fit sourire, de me voir ainsi) »¹⁸. Pensées qui sont traduites, dans le passé, par un mouvement du corps silencieux. La parole présente, creusée de réticences, partagée entre un non-dit et un trop plein de paroles, surgit dans des monologues - nous y reviendrons plus loin.

¹¹ p. 232.

¹² p. 235.

¹³ p. 248.

¹⁴ p. 230.

¹⁵ p. 228

¹⁶ p. 237.

¹⁷ p. 248.

¹⁸ p. 227.

Entre l'assurance de leur place et l'hésitation de la formulation, ces femmes oscillent entre deux pôles de l'échange. Cette sensation est renforcée par les multiples répétitions qui sont en fait de légères modulations du propos. Redire va dans le sens de la précision. Ainsi, si les seuils d'entrées et de sorties de la parole sont franchis, l'intérieur de la parole connaît des seuils multiples, des corrections. Par ailleurs, Patrice Pavis considère que, dans cette pièce, la parole n'utilise aucune des catégories dramatiques usuelles définies par Michel Vinaver¹⁹: attaque, défense, riposte, esquive mais que la parole collective est engagée dans un « mouvement vers l'autre »²⁰, ou encore dans « la recherche unanimiste d'un accord avec le groupe »²¹. Chacun est finalement presque interchangeable, tant les discours sont proches dans un « effet d'ensemble »²². Geneviève Jolly souligne à ce titre « une forme d'homogénéité dramaturgique » liée au fait que « le référent évoqué reste unique et central pour les personnages »²³. Ce référent est bien sûr le fils qui cristallise les discours. Son évocation produit une structure dramatique précise. Selon Pavis : « La progression de la pièce n'est donc ni argumentative, ni thématique ou dramaturgique, elle est musicale, pulsative, rythmique »²⁴. Ce mouvement dialectique, entre le silence et la répétition, cette pulsation proposée par la langue traduit le caractère instable de l'identité fictionnelle de ces personnages car chacun avance seul dans son mouvement vers les autres. Cependant, nous allons voir dans la suite de notre analyse que ces personnages sont individualisés. Nous pouvons donc considérer, pour mieux saisir ce mouvement de parole lagarcien qu'il va, par alternance, à l'encontre de celui imaginé par Marguerite Duras, tel que le définit Arnaud Rykner : « Ils ne se parlent plus, ils parlent devant eux et ne se rejoignent que dans la vision qui les fait parler »²⁵. Chez Lagarce, les personnages se rejoignent parfois dans la remémoration du passé et s'opposent dans leur interprétation.

1.2. Débordement des mots

Dans *Le Pays Lointain*, la plus simple affirmation prend parfois des allures d'accusation, comme par exemple l'expression « une pierre deux coups »²⁶ utilisée

¹⁹ Michel Vinaver, *Écritures dramatiques*, Actes Sud, Arles, 1993.

²⁰ Il faudrait bien sûr distinguer ce mouvement de celui instauré entre les personnages dans le « récitatif durassien », pour reprendre l'expression d'Arnaud Rykner. Voir *Théâtre du Nouveau Roman*, chap. III, IV, Éditions José Corti, Paris, 1988.

²¹ Patrice Pavis, *Le Théâtre contemporain*, Armand Colin, Paris, 2004, p. 190.

²² *Ibid.*

²³ Geneviève Jolly, « La choralité ou la mise en mouvement de la parole théâtrale », in : *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, IV, Colloque de Paris III Sorbonne nouvelle, sld. Jean-Pierre Sarrazac et Catherine Naugrette, Éditions Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2008, pp. 222-223.

²⁴ Patrice Pavis, *Op. Cit.*, p. 193.

²⁵ Arnaud Rykner, *Paroles perdues, Faillite du langage et représentation*, Éditions José Corti, Paris, 2000, p. 45.

²⁶ Voir : Françoise Heulot-Petit, « La Reconnaissance dramatique dans *Le Pays Lointain* : de l'impossibilité de modifier son histoire ? », in : *Jean-Luc Lagarce, Problématiques d'une œuvre*, I Colloque de Strasbourg, Éditions Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2007, p. 103.

par le frère qui déclenche une dispute. Dans *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, nous ne notons pas de véritable révélation. Chacune vient donner sa version de l'arrivée du frère et formuler l'écart entre l'espoir de changement suscité par son arrivée et la déception qui commence à poindre. L'échange se fait autour de ces deux motifs, sans s'adresser à celui qui est revenu. Comme le retour n'assure pas de véritables changements, ces femmes ne peuvent qu'imaginer et supposer à nouveau, sans chercher de justification pour celui qui est à côté. De plus, la présence de ce frère est liée à une dispute avec le père qui l'a conduit à partir autrefois. La catastrophe a eu lieu mais loin dans le passé, le père est mort et les raisons du retour du fils ne sont pas connues. Les femmes, alors spectatrices de cette dispute dans le passé, ne peuvent aujourd'hui que témoigner et redire, avec l'écart du temps, ce passé lointain.

Cependant, la parole de ces femmes dit parfois davantage qu'elle ne devrait parce qu'elle émerge malgré soi. Patrice Pavis la décrit comme une succession de vagues²⁷. L'image traduit la noyade possible d'un esprit qui croit pouvoir rester à la surface mais le mot entraîne plus loin. À ce titre, l'utilisation de deux figures de rhétorique est assez exemplaire de ce mouvement et du passage de seuils dans la parole. L'aposiopèse désigne une interruption dans le discours qui marque une réticence à continuer une phrase et traduit une émotion mais qui ne nécessite pas d'être terminée pour être comprise. D'une certaine manière, un seuil n'est pas franchi mais le sens laissé en suspend par le silence est implicite. L'épanorthose consiste à revenir sur ses propos pour les modifier. Le mouvement semble inverse, il s'agit de revenir en arrière soit pour atténuer, soit pour renforcer une idée. Il y a dans les deux cas une forme de mouvement avec le sens de sa propre parole. Armelle Talbot traduit l'épanorthose aussi spatialement :

[...] se joue ce qui constitue bien souvent l'*ethos* du personnage lagarcien, sa façon de se tenir sur le seuil, au bord de sa propre présence et du drame qu'elle pourrait faire surgir ; se joue tout autant le mouvement singulier de sa parole, à peine prononcée, déjà repentante, revenant aussitôt sur ses pas dans le vain espoir d'en effacer les traces ou d'en corriger la trajectoire.²⁸

La parole garde les traces de ces difficultés à passer des seuils et se joue d'un mouvement à l'intérieur de l'échange qui déborde parfois. Par ailleurs, le corps lui-même est aussi porteur de la difficulté à dire.

²⁷ Patrice Pavis, *Op. Cit.*, p. 193.

²⁸ Armelle Talbot, « L'épanorthose : de la parole comme expérience du temps », in : *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, IV Colloque de Paris III Sorbonne nouvelle, sld. Jean-Pierre Sarrazac et Catherine Naugrette, Éditions Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2008, pp. 255-256.

1.3. Le relais corporel comme révélateur de l'intime

Parfois, le corps vient remplacer la parole (les didascalies sont extrêmement rares) et devient trop signifiant de deux manières : par le rire et le cri. La présence du rire est notée plusieurs fois. La mère imagine la scène au réveil de son fils et leurs attitudes respectives : « [...] Il s'étonnera. (Elle rit.) / Nous pourrions commencer à nous plaindre et lui faire nos beaux et longs reproches »²⁹. Comment interpréter ce rire qui remplace une parole et assure un blanc typographique entre les deux phrases ? Est-il suscité par le plaisir de l'imaginaire ou est-il une forme de rire tragique car ce réveil n'aura pas lieu ? Un autre rire est précisé mais tout de suite invalidé par l'auteur : « Elles rient, peut-être »³⁰. Il s'agit là davantage d'une forme de complicité devant un non-dit entre les deux femmes. Un autre rire crée un écart : « Cela fait rire les trois plus jeunes »³¹ devant l'Aînée qui imagine qu'elle aurait pu partir. Une dernière didascalie enfin indique : « Elles rient peut-être l'une et l'autre »³². Ce rire plus trivial devant une grossièreté peut amener une sorte de joie et révéler une répétition implicite et mécanique. Dans cette tristesse ambiante, seul le rire est évoqué. Cette manifestation la plus évidente et incontrôlable trahit une intériorité. Le rire manifeste un geste social minimum au sein de cette famille. Il est d'autant plus intéressant à mettre en scène qu'il s'échappe dans une situation qui peut être pesante à cause de la présence du frère. Il surgit des chuchotements que le silence recherché pourrait imposer. Il pourrait devenir énorme et montrer des personnages passant au delà du seuil de la raison.

L'autre manifestation corporelle concerne le cri, un cri qui n'a pas lieu, traduisant l'absence d'un changement qui aurait dû naître. L'Aînée s'étonne de ce qui se passe en elle : « Je le vis enfin et rien ne changea en moi, / j'étais étonnée de mon propre calme, aucun cri comme je l'avais imaginé encore et comme vous imaginiez toutes, toujours, que j'en pousserais, que vous en pousseriez, *notre version des choses*, / aucun hurlement de surprise ou de joie, / rien »³³. Comme si le corps aurait dû laisser trahir un sentiment, comme si le départ du frère avait creusé un vide que ce cri aurait pu traduire. Cette absence de cri manifeste l'absence d'événement et révèle l'inanité de leur attente : « Toutes ces années que nous avons perdu à ne plus bouger, à attendre donc »³⁴. Les femmes sont restées comme endormies pendant tout ce temps et une part de leur humanité profonde est éteinte. Le synopsis indique cependant « *les cris et les chuchotements* ». L'auteur imagine donc ces sursauts dans le jeu des comédiennes. La situation est peut-être moins paroxystique que

²⁹ p. 232.

³⁰ p. 245.

³¹ p. 258.

³² p. 268.

³³ p. 229.

³⁴ p. 228.

dans le film de Bergman, lorsque la sœur aînée pousse un énorme cri face caméra qui laisse surgir des frustrations enfouies que les mots ne pouvaient traduire. Le metteur en scène peut jouer de ces tensions au théâtre.

Dans le texte de Lagarce, peu à peu les femmes se remettent en mouvement mais le corps présent du frère est comme une menace à côté : « il a changé, son visage s'est abîmé, il s'est creusé et s'est durci, je le regardais, c'est comme le visage d'un vieillard, une sorte de visage étrange de vieillard ou le corps d'un homme jeune comme devenu vieux trop tôt »³⁵. Ce visage est le miroir tendu à leur propre vieillesse. Dès lors, le moment présent rend compte d'une stagnation provisoire alors qu'elles avaient espéré le mouvement. La seconde dit : « le jour où il reviendra, [...] je cours et j'enfile ma robe rouge et il me retrouve telle qu'il me quitta »³⁶, ou encore L'Aînée : « Lorsqu'il passa le pas de la porte, il pose son sac, /lorsqu'il passe le pas de la porte, il entre dans l'ombre de la maison »³⁷. Or au lieu de ce mouvement attendu qui redonnerait de la vie à la maison, celui qui arrive est un corps qui tombe : « il pose à peine le pas sur le seuil qu'il tombe et s'évanouit et ne nous dit rien, pas un mot / il s'écroule et je le vois à peine, son regard, je ne l'entrevois qu'à peine, juste son corps écroulé, là, à mes pieds »³⁸. Le mouvement n'a pas lieu et le récit espéré reporté à plus tard : « il est comme un cadavre sur qui on ne saurait compter »³⁹. Ce corps silencieux montre que le temps a passé malgré l'énergie dépensée à se remémorer et à imaginer. Celles qui restent ne se définiront jamais mais vieilliront inexorablement, comme le statisme de ce corps à leurs côtés le symbolise. Cette présence du revenant hante les femmes encore vivantes⁴⁰.

Dans ce jeu des corps qui ne parvient pas à s'exprimer, Stanislas Nordey décèle une écriture sensuelle :

Ce n'est de toute façon pas une écriture charnelle comme le sont celles de Pasolini ou d'Heiner Müller mais du bord, à l'image de cet état dans lequel se trouvent souvent ses personnages, "le bord des larmes". Plutôt que de parler avec sa chair, Lagarce parle avec sa peau. Je ressens cela comme une délicatesse, une forme de puritanisme aussi. Son approche est plus sensuelle que sexuelle.⁴¹

La sensualité émerge d'une écriture du bord. Nous y retrouvons un autre seuil, celui d'une forme de désir qui n'est pas exprimé et se laisse traduire par d'infimes mouvements ou d'infimes inflexions de la voix. Ce que Lagarce formule dans le synopsis de la pièce : « Le sourd ballet des filles et leurs éclats parfois, leurs haines

³⁵ p. 231.

³⁶ p. 235.

³⁷ p. 235.

³⁸ p. 238.

³⁹ p. 240.

⁴⁰ La dernière phrase de la pièce : « Rien, j'avais cru entendre un bruit » peut laisser sous-entendre le réveil, ou le cri de douleur ultime, de l'agonisant.

⁴¹ Stanislas Nordey, sur le site internet « www.theatre-contemporain.net ».

retrées qui explosent soudain [...]. On lutte une fois encore, la dernière, à se partager les dépouilles de l'amour, on s'arrache la tendresse exclusive. On voudrait bien savoir »⁴². Ce qui est formulé est donc pensé par Lagarce comme des sursauts, des éclats, une forme de lutte entre soi mais aussi avec soi-même. Pour rejoindre l'état libérateur du cri et du rire, il faut toucher un autre seuil : « (et là encore, peut-être, je me mis, une fois de plus, à sourire de moi-même, de me voir ainsi, de m'imaginer ainsi, et de sourire ainsi de moi-même me mena vers le *bord des larmes*, et j'eus peur d'y sombrer) »⁴³. Le récit de soi est le moyen de rester au bord et de ne pas perdre pieds. La présence dans le hors-scène⁴⁴ du frère proche crée une tension par l'imminence d'un réveil ou de la mort. Ce jeu de tensions révèle une violence contenue, retenue et qui peut surgir, interprétable comme un dernier sursaut d'une énergie vitale.

1.4. Défaillance de la définition identitaire du personnage

Êtres de parole, êtres de chair, ces personnages sont aussi habités par des prises de conscience. C'est le cas notamment à l'arrivée du frère, lorsque l'Aînée dit : « aucun hurlement de surprise ou de joie, / rien, je le voyais marcher vers moi et je songeais qu'il revenait et que rien ne serait différent, que je m'étais trompée »⁴⁵. À la vue de l'autre, une conviction l'habite, celle du caractère immuable de leur situation. Ce qui change c'est la prise de conscience d'un impossible changement. La mère dit encore : « Je me suis trompée, ce n'est pas ainsi que j'imaginai les choses »⁴⁶ et révèle l'écart entre le retour souhaité et ce qui est advenu. Julie Sermon présente ces personnages comme une « communauté linguistique autonome »⁴⁷, des « créatures de langue [...] porteuses d'une même matière obsessionnelle et d'une même rythmique d'énonciation »⁴⁸. Si la parole de tous est effectivement construite sur les mêmes principes de répétitions et de corrections, ces prises de conscience sont liées à des rapports à l'événement différents. De plus, le rythme de la phrase introduit des possibilités de jeux qui différencient nettement les personnages. Le corps n'est pas à envisager de la même manière pour chacune comme reflet de ces individualités diverses. Joël Jouanneau va dans ce sens lorsqu'il monte la pièce en 1997 :

⁴² Jean-Luc Lagarce, Synopsis, sur le site internet « www.theatre-contemporain.net ».

⁴³ p. 228.

⁴⁴ Aurélie Coulon, « Le sujet hors-scène », *Agôn* [En ligne], Dossiers, N° 0 : *En quête du sujet*, mis à jour le : 15/12/2008, URL : <http://agon.ens-lsh.fr/index.php?id=305>.

⁴⁵ p. 229

⁴⁶ p. 230.

⁴⁷ Julie Sermon, « L'entre-deux lagarcien : le personnage en état d'incertitude », in : *Jean-Luc Lagarce, Problématiques d'une œuvre*, Colloque de Strasbourg, Éditions Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2007, p. 61.

⁴⁸ *Ibid.*

Quand je vois ces cinq femmes, l'image qui m'est toujours revenue est celle du couteau suisse et des cinq lames. Des lames scalpels, qui découpent, qui visent, qui cisailent, qui creusent... Chacune ayant un travail bien singulier et précis à faire.

Je pense aussi au travail de la main et des cinq doigts. Le pouce étant pour moi la plus âgée, l'index étant la mère, et puis on a les trois autres. Le majeur l'aînée, l'annulaire qui va très bien à la seconde et l'auriculaire, le doigt qu'on laisse dans son coin et qu'on utilise le moins souvent, pour la plus jeune. Il y a cette main qui se referme sur le lieu de la parole...⁴⁹

Le couteau en travail, la main qui se referme, Jouanneau en tant que metteur en scène trouve des images charnelles et concrètes qui vont conduire les corps d'acteurs à investir un espace, même s'il fait confiance à la langue de l'auteur pour produire du sens. On pourrait s'attarder davantage sur l'image qu'il se fait de chacune des femmes, nous retiendrons quelques mots pour montrer qu'il les a clairement différenciées : « La plus âgée [...] un dolmen. C'est la parole du granit. Mais l'émotion à l'intérieur du granit, il ne faut pas l'oublier ». Sa solidité impose une stature, elle est une sorte de pilier de la maison qui recèle une faille comme les autres. « La mère [...] est le personnage qui rend le plus impuissant Jean-Luc Lagarce. [...] Il met « la Mère point » et il ne met pas un mot après, je crois qu'il ne peut pas. J'ai voulu moi à l'opposé, [...] chercher une mère qui ne puisse plus parler tellement l'émotion est forte. Le statut de mère est, par essence, un statut névrosé ». Jouanneau fait le choix de l'impuissance et c'est alors un état qui est choisi, l'émotion bloque la parole. « L'aînée [...] aura toujours un rôle de mère à jouer pour les autres qui vont venir. C'est aussi celle qui s'accorde des libertés que les autres ne prennent pas. [...] Avec son frère, le rapport est au bord de l'inceste, mais elle a tellement attendu que son retour ne lui fait rien ». L'aînée se définit dans un rapport de dépendance, comme mère des autres et par quelques sentiments contraires. « La seconde [...] a une rébellion que je trouve très belle. Elle a un statut privilégié. Elle a un rêve. Aller au bal avec son frère ». Celle-ci se dégage en partie du groupe grâce à ce désir de liberté. « La plus petite [...] est la petite fenêtre. Je pense qu'elle a toutes ses chances. [...] Et c'est une chance aussi d'avoir droit à la parole mais bien plus tard. Elle a le temps de regarder, de réfléchir et de n'en penser pas moins ». Là encore, Jouanneau l'envisage de manière positive grâce à son rapport à la parole qui génère des attitudes particulières. À travers ces réflexions, il est possible de délimiter les critères de définition de ces personnages : leur place dans la famille qui implique un mode de participation dans l'échange et finalement une emprise de la narration qui empêche de passer à l'action. Ces femmes ne sont pas définies par des actions concrètes. La définition est en termes de place dans le groupe. Les mots de

⁴⁹ Entretien réalisé par Antoine Ronchin en mars 2005. À consulter sur le site internet « www.theatre-contemporain.net ».

Jouanneau relèvent d'une géométrie qui traduit une chorégraphie mouvante qui travaille les seuils de l'espace. Ces définitions portent sur les liens qui unissent ces femmes mais il serait possible aussi de préciser à chaque fois le rapport de dépendance vis-à-vis du frère comme l'avance Nordey :

Je n'ai pas l'impression que la pièce soit tellement "féminine". J'ai plutôt le sentiment qu'il s'agit d'un univers masculin raconté par des femmes. Elles ne racontent pas tant leur histoire que celle de trois autres - des hommes - dont elles sont les témoins ou les victimes.⁵⁰

On ne connaît finalement que bien peu de choses de ces femmes et de ce qu'elles ont vraiment vécu avec le frère et le père. Ces zones d'ombre participent à la définition identitaire défaillante de ces personnages à la limite du type. Cependant Geneviève Jolly reconnaît : « l'annonce d'un récit nourri de diverses interprétations, recommencé ou poursuivi, donne lieu à un polylogue qui permet aux personnages de s'individualiser »⁵¹. La parole monologuée qui traverse la pièce pourrait alors donner de l'épaisseur à ces personnages, en faisant entendre leurs pensées et lever les zones d'ombre, mais la présence des autres écarte cette possibilité.

2. LE MONOLOGUE COMME ESPACE PLURIEL

Le monologue est un moment dans une pièce dialoguée où le personnage s'écarte des autres pour prendre la parole seul, il peut aussi s'adresser à un interlocuteur qui reste muet faisant de sa parole un monologue. La solitude peut être souhaitée, recherchée, ou être subie comme une contrainte. À chaque fois, la parole monologuée reste le lieu d'une révélation de soi dans son rapport aux autres⁵². Dans *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, Lagarce essaime suffisamment d'informations dans les monologues pour produire du vivant en prise avec l'altérité, comme le souligne Gilles Scaringi :

Sans jamais faire référence à sa vie privée, Lagarce s'intéresse davantage à l'intime qu'à l'intimité. Proche en cela de Tchekhov, il ne cède jamais à la tentation du déballage. Ses personnages observent rigoureusement la pudeur et n'y dérogent jamais. Tout est suggéré, rien n'est affirmé. Ce qui passionne Lagarce, c'est de faire percevoir le caractère universel de l'expérience que chacun peut avoir de sa présence à soi-même et des structures de sa relation à autrui.⁵³

⁵⁰ Stanislas Nordey, entretien, novembre 1996, sur le site internet « www.theatre-contemporain.net ».

⁵¹ Geneviève Jolly, *Op. cit.*, p. 224.

⁵² Voir : Françoise Heulot-Petit, *L'altérité absente ? Éléments pour une dramaturgie de la pièce monologuée contemporaine*, Thèse de Doctorat en Études Théâtrales, sous la direction de Jean-Pierre Ryngaert, Université Paris III Sorbonne Nouvelle, 2003.

⁵³ Gilles Scaringi, « Entrées dans l'œuvre », in : *Lire un classique du XXe siècle : Jean-Luc Lagarce*, Éditions Les Solitaires Intempestifs- CRDP de Franche-Comté, Besançon, 2007, p. 39.

2.1. Parole adressée ou parole pour soi ? Au seuil de l'autre

La prise de conscience de l'Aînée dans son monologue initial⁵⁴, se fait effectivement dans le rapport au collectif, visible dans l'expression « chez nous », car la maison est le lieu du groupe. La pluie est espérée en vue d'un souhait précis, elle est attendue pour toutes : qu'elle « nous apaise ». L'attente à plusieurs est développée : les « années que nous avons vécues là [...] nous, vous et moi, toutes les cinq, comme nous sommes toujours et comme nous avons toujours été ». La prise de conscience tresse donc les pensées intimes de l'une (l'espoir du départ) au sein du groupe (l'attente à plusieurs). Ce départ reste au conditionnel et s'estompe vite dans le récit de l'arrivée du frère. Le collectif « nous » réapparaît et se lie au « vous » car l'attente n'a pas été vaine, il se multiplie à nouveau : « nous avons toujours imaginé » ; « il reviendrait ainsi sans nous prévenir » ; « aucun cri comme j'avais imaginé encore et comme vous imaginiez toutes, toujours, que j'en pousserais, que vous en pousseriez, *notre version des choses* ». Cette version issue d'un travail commun n'est pas juste, pas exacte. Le constat final exclut alors toute personne : « aucune solution ». Le collectif s'annule dans cette formule lapidaire et impersonnelle. Cependant la restitution n'est possible que parce que le « vous », l'adresse qui supporte une écoute est présente ; le jeu des pronoms tresse ces nécessités.

Le « je » s'exprime au nom d'un « nous » et « devant un « vous » pour parler de « il », cependant la parole de l'autre est manquante. L'altérité n'est portée que par un corps, la parole espérée n'est pas venue : « Il ne dit rien, Á toi, il ne t'as rien dit ? Juste un mot avant de dormir encore, de sombrer, pas un mot ? J'aurais voulu qu'il parle, qu'il me dise quelque chose, presque rien, toujours la même histoire, [...] J'aurais voulu le son de sa voix - « Comme je suis, comme j'ai toujours été ». L'espoir avorté de la mère est formulé clairement et fait écho au *Pays Lointain*, notamment, comme espoir de retrouver la personne identique à la personne passée et espoir de reprendre le fil d'une histoire interrompue, reprendre les dialogues là où on les a laissés et espérer que le fils n'a pas changé, comme elles sont restées les mêmes. Ce début fait aussi penser à un accouchement où l'enfant ne pousse pas le cri qui le fait vivant, la suffocation évoquée par la mère va dans ce sens. Le silence du frère et du fils à la place de la parole attendue en fait un mort-né. La mère propose d'attendre et imagine à nouveau les paroles que le fils pourrait prononcer : « qu'il nous parle et nous aime et nous dise des choses »⁵⁵. Elle attend à nouveau le récit du voyage pour enfin « commencer à nous plaindre et lui faire nos beaux et longs reproches »⁵⁶. La mère voit le groupe en héroïnes de tragédies prêtes à se lancer dans une belle plainte. La parole doit se déverser dans l'attente de la

⁵⁴ pp. 227-230.

⁵⁵ p. 232.

⁵⁶ p. 232.

parole de l'autre qui a livré des batailles, dont il revient vainqueur, prêt à raconter le monde.

Ces paroles chorales féminines créent un groupe comme pendant à la présence du frère qui est du côté du groupe des hommes. Lorsque la sœur évoque le départ du frère, elle précise « depuis que son père l'avait chassé »⁵⁷ et ne dit pas « notre père ». Elles sont donc caractérisées par cette mise à distance qu'elles formulent elles-mêmes et qui les réunit. Elles ont été prises dans une attente collective et sont restées. Les femmes sont liées au destin du fils et frère par une forme de responsabilité vis-à-vis de lui, de la mère, et du groupe dans son ensemble. L'ensemble des femmes constitue donc un bloc au sein duquel la tentation monologuée relève, par intervalle, davantage d'un faux monologue devant auditeur muet⁵⁸: « Scène de remémoration collective. [...] Gardiennes de la mémoire, les femmes s'arrachent des lambeaux de souvenirs et commentent, à la façon du chœur antique, les événements fondateur du départ du fils »⁵⁹.

2.2. Le récit comme traduction d'un état à travers le jeu des temps verbaux

La parole semble s'enraciner davantage lorsque le récit déploie un état. La narration assure un ancrage et un passage du temps, l'accès à un seuil. Le monologue inaugural de la pièce est à ce titre exemplaire. L'Aînée relate d'abord des états passés : elle attendait, observait et pensait. Ensuite, un homme est arrivé et elle l'a reconnu - arrivée semblable en tout point à ce qu'elle avait imaginé - jusqu'à l'instant infime où elle prend conscience que rien n'a changé. Le monologue restitue l'arrivée et, conjointement, la prise de conscience de l'erreur, essaimée tout au long du monologue. En effet, dès le début, la phrase « comme je l'ai toujours fait » annonce déjà que la chose va se poursuivre. De plus, le moment de l'attente est précis mais toujours le même : « c'est toujours le soir ». Une question rhétorique, « est-ce que j'a n'ai pas toujours attendu ? » vient renforcer cette inertie. La phrase « toutes ces années que nous avons vécues et que nous avons perdues, car nous les avons perdues » est répétée, découpée, déclinée. L'erreur est manifeste. Ensuite, la narration du retour s'articule autour de deux verbes « j'attendais » et « je le vis » ; les deux s'entremêlent en échos comme pour souligner la brièveté et la force de ce surgissement face à la lourdeur du temps qui s'était étiré démesurément sur l'attente. Or ce temps perdu est inscrit dans un moment précis : « perdue ma vie – je l'ai perdue, oui, je n'ai plus de doute, et d'une manière si inutile, là, désormais,

⁵⁷ p. 228.

⁵⁸ Voir à ce sujet Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III, Le dialogue de théâtre*, Éditions Belin, Paris, 1996, p. 27. Elle précise « [...] comme chaque fois qu'il y a au théâtre des éléments qui ne fonctionnent pas, ils portent sens autrement, par leur dysfonctionnement même ».

⁵⁹ Gilles Scaringi, *Op. Cit.*, p. 43.

je sais cela, je l'ai perdue » – le déictique renforce ce moment de pensée, formulé encore plus simplement : « je m'étais trompée ». Le monologue restitue le bref instant d'un basculement. Il capte la pause temporelle où la pensée prend sa source. C'est un état persistant que la présence ou l'absence de l'autre ne vient finalement pas changer car c'est un état situé dans la pensée du personnage et en ce sens issu de sa solitude. Cet état est-il du même ordre que « l'état de fait » abordé par Pavis dans son analyse de la pièce ? « [...] la pièce ne présente pas une suite d'actions, mais des situations toutes issues de la phrase-titre magique. Les locutrices ne font en effet que décrire, de manière épique, énumérative et répétitive, des états de fait (« j'étais », j'attendais », etc.) »⁶⁰. Pavis relève ces deux verbes et il est vrai que l'utilisation de l'imparfait vient renforcer le caractère répétitif de l'état mais l'observation du passage révèle autre chose.

Le monologue initial s'apparente à une parenthèse hors du temps. La pièce est la traduction de cette longue attente, celle du retour, celle du réveil de celui qui dort ou agonise. Or l'attente est celle d'une parole du fils, qui porterait au présent un récit. La phrase balance à chaque fois entre d'un côté l'imparfait, qui restitue le caractère répétitif, et de l'autre le présent qui traduit la persistance de certaines actions (notamment lorsqu'il est mis face au passé composé : « comme je le fais toujours, comme je l'ai toujours fait ») mais aussi le fait que l'insolite puisse surgir, le présent peut produire de l'événement : « je regardais encore la campagne qui descend doucement et s'éloigne de chez nous, la route qui disparaît au détour du bois, *là-bas* ». Quelque chose peut advenir. C'est le souhait rendu par un autre présent, celui du subjonctif : « j'attendais que la pluie vienne, qu'elle tombe sur la campagne ». Pavis commente l'utilisation de ces temps : « [...] le présent sert à persuader l'auditeur qu'il s'agit d'une action réelle et irréfutable. Aussi est-il de courte durée, amené de manière un peu volontariste » [...] Les locutrices ont alors l'illusion que la scène se déroule vraiment devant elles, qu'elle n'est ni rêvée ni fantasmée »⁶¹. Il s'agit de convaincre ou de se convaincre de ce qui est advenu en relatant un instant très ténu, « un seuil de perception » dérisoire :

Un passé ressassé, un avenir invalidé, un présent fragile et écrasé par le passé et l'avenir : telle est la séquence temporelle typique. Son seuil de perception est fort étroit : un court laps de temps, un infime espace entre évocation du passé et annonce de la mort. / Qu'il soit temporel ou spatial, dans cet univers de l'attente le chronotope prend la forme d'un seuil. Le jeune homme vient de franchir le seuil dans l'autre sens, de l'extérieur vers l'intérieur, du monde extérieur vers l'origine. [...] Le chronotope du seuil nous fait comprendre comment dans cette dramaturgie et [...] dans cette écriture, l'espace se mue en temps et réciproquement. Cet espace-temps réduit à un seuil, à un point infime de l'ici et maintenant n'existe qu'à être proféré par la voix humaine, comme une *deixis* de

⁶⁰ Patrice Pavis, *Le théâtre contemporain*, Armand Colin, Paris, p. 184.

⁶¹ *Ibid.*, p. 188.

la présence humaine, une affirmation de la présence dans l'action de proférer des mots.⁶²

Cette affirmation de la présence dans l'action transparait dans les propos de la mère qui attend « l'instant précis, le même moment exact du temps où il était enfant, où il s'éveillait et commençait à diriger aussitôt la maison »⁶³. Si le temps évoqué est un temps qui s'étire, le souhait de la mère est de capter un instant, celui du réveil qui déclenchera la vie qui fait tourner la maison. Le rôle voué à la remémoration d'un état est sur le seuil d'un sursaut qui fait que les choses continuent toujours au bord d'une histoire à poursuivre.⁶⁴ Si la narration est possible, portée par diverses voix, l'état proposé les construit progressivement parce qu'il supporte une énergie vitale. D'après Nordey : « La violence de ces femmes à l'égard du frère presque mort est porteuse de vie »⁶⁵. Cette vie surgit dans la captation de ces instants brefs à travers un jeu subtil des temps et non pas à travers une description très détaillée du passé, comme l'avance Hélène Kuntz à propos du début de la pièce : « L'hypotypose se fait discrète, dépourvue de notations particulièrement frappantes »⁶⁶. Jean-Pierre Sarrazac, lui, parle de « faux présent qui caractérise le théâtre de Lagarce. En fait, les personnages ne sont pas véritablement là devant nous. Ce que nous percevons d'eux c'est une sorte de rémanence. Mais si nous avons malgré cela une impression de présent, c'est que leur régime de parole est celui de l'évocation. D'une évocation que l'hypotypose rend encore plus saisissante »⁶⁷. Nous voyons comment le récit permet de se jouer du temps lui-même, comment le passé surgit à travers l'évocation qui produit de l'image, ce que Bergman met en scène par le flash-back et que Lagarce amène à imaginer.

3. ESPACES SCENIQUES ET REPRESENTATION DE L'INTIME

L'étude de la parole a révélé la spatialité qui se joue dans les entrées et sorties de l'échange, dans les sursauts corporels révélateurs d'intime, dans les monologues qui s'attachent à la restitution d'un instant précis de basculement. L'étude du sens met à jour les strates discursives en jeu, dans une sorte de feuilletage des zones de

⁶² Patrice Pavis, *Op. cit.*, p. 188.

⁶³ p. 234.

⁶⁴ Dans les mots de Jouanneau : « une écriture musicale qui repose sur le ressassement mais, à l'opposé de Duras, c'est comme si chaque phrase était une correction de la phrase qui précède. C'est un ressassement qui va de l'avant. Un art de la répétition qui n'est jamais en boucle, qui construit toujours une histoire », *Journal de Genève et de Lausanne*, 27 février 1997.

⁶⁵ Stanislas Nordey, *Op. cit.*

⁶⁶ Hélène Kuntz, « Aux limites du dramatique », in : *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, IV Colloque de Paris III Sorbonne nouvelle, sld. Jean-Pierre Sarrazac et Catherine Naugrette, Éditions Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2008, p. 20.

⁶⁷ Jean-Pierre Sarrazac, « De la parabole du fils prodigue au drame-de-la-vie », in : *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, IV Colloque de Paris III Sorbonne nouvelle, sld. Jean-Pierre Sarrazac et Catherine Naugrette, Éditions Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2008, p. 288.

référence : le sens dégagé par la langue, le sens porté par la strate familiale, auquel on pourrait ajouter la strate de références intertextuelles tel que le synopsis invite à le faire en se référant à Tchekhov notamment. Ces différentes strates sont à l'œuvre en scène et le choix d'un lieu ouvert, propre à faire entendre la musicalité du texte et le jeu des corps, suffirait. Cependant, l'espace choisi par Lagarce est un espace-limite. On évoque le pas de porte, les trois marches de la maison comme la chambre du frère. « Le seuil est une ligne imaginaire faisant office de séparateur, mais aussi de transition pour l'espace comme pour le temps, et entre l'espace et le temps »⁶⁸, comme le dit Pavis. Comment transcrire ce lieu à la scène ? Comment restituer l'atmosphère qui entoure la présence de celui qui repose ?

3.1. Entre lieu des voix et poids du corps

C'est l'option adoptée par Nordey à Théâtre ouvert, à Paris en 1997, qui monte la pièce comme un oratorio⁶⁹ ainsi que le décrit Pavis :

La lecture de la pièce et sa mise en voix rythmique constitue l'essentiel du travail de mise en scène. C'est ce qu'avait bien compris Stanislas Nordey, dont l'interprétation scénique tenait plus de l'oratorio et du chœur avec sa gestuelle collective que d'une individualisation spectaculaire. La théâtralité chez Lagarce est donc moins visuelle que sonore et rythmique⁷⁰.

Pavis définit cette pièce comme une partition et il est vrai que le travail de mise en bouche est indispensable. L'ensemble des personnages constitue un tout choral. Comme dans l'oratorio religieux, l'adresse à une entité supérieure transcende toutes les autres : « Que ce soit La passion du Christ, la solitude explorée de Marie dans le *Nouveau Testament* ou un épisode de l'*Ancien Testament*, le thème est toujours le même : l'offense ou la louange faite à Dieu par son peuple ou par l'un de ses sujets. Les personnages ne dialoguent presque pas entre eux, mais s'adressent *côte à côte* à une Puissance supérieure »⁷¹. Et en même temps, elles sont toutes dans un intérieur, endroit où les corps s'expriment : « L'univers claustrophobique de *J'étais dans ma maison...* l'apparente [...] à un théâtre de chambre. [...] ce qui me plaît, c'est qu'il s'agisse d'un "théâtre violemment de chambre" ». ⁷² Cette dernière expression laisse entendre que la proximité des corps produit une violence. Elle surgit aussi dans

⁶⁸ Patrice Pavis, *Op. cit.*, p. 187.

⁶⁹ Marie-France Boitier dans sa revue de presse, rappelle l'utilisation de ce vocabulaire pour désigner les mises en scènes de 1997 de Nordey et Jouanneau : « [...] les journalistes se font lyriques pour évoquer notamment *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*. Ils émaillent leurs articles de formules parfois issues des écrits de Lagarce lui-même comme « mélodie à cinq voix », « pavane », « chœur antique », avec une mention spéciale pour oratorio, formules qui se répètent d'un journal à l'autre », « La création de l'œuvre et sa réception par la presse », in : *Lire un classique du XXe siècle : Jean-Luc Lagarce*, Éditions Les Solitaires Intempestifs - CRDP de Franche-Comté, 2007, p. 61.

⁷⁰ Patrice Pavis, *Op. cit.*, p. 196.

⁷¹ Gilles Scaringi, « Une proposition de lecture de *Juste la fin du monde* », in : *Lire un classique du XXe siècle : Jean-Luc Lagarce*, Éditions Les Solitaires Intempestifs - CRDP de Franche-Comté, 2007, p. 126.

⁷² Stanislas Nordey, *Op. cit.*

l'espace ouvert mais délimité et pesant utilisé par Jouanneau en 1997 et qui lui a servi aussi pour sa mise en scène de *Juste la fin du monde* :

Au théâtre du Peuple de Bussang, dans les Vosges, où le spectacle a été créé cet été, la scène s'ouvrait sur la forêt, faisant rentrer l'air froid du dehors dans la maison, dans le théâtre. Ici, théâtre citadin oblige, point de dehors : le huis clos s'en trouve plus étouffant, plus oppressant encore, resserré sur la famille comme éternel foyer de tragédie, sur ce qui y circule de vie et de mort, de haine et d'amour, de sacrifice et de désir de possession, en des courants qui soudain affleurent pour retourner sous terre et rejaillir avec d'autant plus de violence⁷³. »

À chaque fois, quelques éléments significatifs suffisent à capter le regard et l'attention pour déployer l'univers familial - comme la table utilisée par Nordey - ou le souvenir - un plancher et de la poussière chez Jouanneau. Dans la mise en scène de ce dernier au théâtre de la Cité internationale, à Paris, en 2005, se retrouvent pêle-mêle : un praticable légèrement incliné, de la paille, des copeaux, de la poussière, une malle, de vieux cahiers d'écoliers, quelques vieux meubles, des tuiles, des boîtes, éléments chargés du poids des ans et liés à des souvenirs de famille. Une armoire sans porte sert de refuge. Le jeu des lumières peut figurer des espaces : une entrée ou l'escalier pour l'étage.

Toutefois, nous voudrions insister ici sur une légère différence, dans la trilogie, entre *Juste la fin du monde* - et sa réécriture et dans *Le Pays Lointain* - et *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*. Dans les deux premières pièces, le lieu de la maison reste le lieu de l'intime, de la famille restée au même endroit, le lieu du refuge dont Louis repart. Dans *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, ce lieu gagne en intensité car celui qui était parti est revenu et, même si on ignore s'il dort ou non, sa présence obsédante parce qu'invisible mais lourde parce que située au dessus du lieu de parole crée un poids irréversible. En d'autres termes, le seuil bien concret du lieu est choisi par Lagarce pour symboliser cet attachement. On ne peut que souligner l'importance du poids de ce corps dans la maison, celui du solitaire qui a fait intrusion, ce corps atteint par la fatigue ou la maladie⁷⁴ :

[...] posé là, dans la maison, maintenant, épuisé par la route et la vie, endormi paisiblement ou mourant, rien d'autre, revenu à son point de départ pour y mourir. / Il est dans sa chambre, cette chambre où il vivait lorsqu'il était enfant, adolescent, où il vivait avant de les quitter brutalement, il est dans sa chambre, c'est là qu'il est revenu se reposer, mourir, possible, achever sa route, son errance.

La chambre n'a pas changé, y déposer le frère, c'est le faire revenir en arrière et c'est espérer le retrouver vivant. La maison s'articulerait autour de lui et reprendrait

⁷³ Fabienne Darge, *Le Monde*, 13 janvier 2005.

⁷⁴ Lui-même a souhaité ne pas laisser de trace et ne laisser sa présence que dans ses mots maintes fois remis en vie par le théâtre.

un mouvement qui s'est arrêté mais la plus vieille s'inquiète de ce que propose la mère : « ici, dans la maison à l'attendre encore, sur place, sans aucun mouvement, sur la pointe des pieds, attendre le réveil de celui-là comme on attendrait le réveil d'un enfant malade dans sa chambre là-haut et nous, là, à nous relayer à l'infini ? »⁷⁵. La mère propose de contraindre les corps et d'être dans l'attente du réveil de ce corps inerte, de s'oublier pour lui. La chorégraphie des corps dessine l'impossible échappé de ces femmes. Le seuil impossible à franchir est posé entre ces corps qui occupent tour à tour des places semblables. La solitude semble impossible et en même temps les récits successifs ne traduisent que cet état solitaire tendu vers l'arrivée de l'autre qui pourrait changer l'ordre des choses. Ce corps gisant à côté est bien l'autre, l'au-delà d'un seuil et peut-être déjà dans un autre monde, celui des morts. Incorporé à chacune par l'attente, la présence n'est plus nécessaire. Jean-Pierre Thibaudat précise :

L'une des grandes forces de la pièce c'est que le retour du fils, son agonie, sa mort peuvent être lues comme imaginaires, fantasmatiques. Dans une version primitive, Jean-Luc avait mentionné parmi les personnages : « Le Jeune Homme (il est endormi dans son coin, on le voit et on ne le voit pas) » puis il avait lumineusement biffé cette mention. Est-il là ? Revient-il ? On ne sait.⁷⁶

3.2. La « maison onirique »

La trilogie met en scène à chaque fois le motif du retour, le passage du seuil de la maison dans l'autre sens et dans *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, le personnage du fils reste. Le motif est donc celui d'un repli vers la maison de famille, lieu refuge. Or le discours des femmes relève d'une forme de réappropriation mentale de ce lieu. Ce lieu qui porte le vécu de chacune. La plus jeune dit : « on est enfant, j'étais par là, *ce recoin*, / (elle montre) [...] *une de ces colères à faire trembler les murs* »⁷⁷ et la plus vieille qui parle du père rappelle : « Il marchait silencieux lorsqu'il devait venir ici, / son bruit de pas dans l'escalier, l'ouverture de la porte, je tendais l'oreille »⁷⁸. Le souvenir fait place à ce que la maison pourrait redevenir, une maison rêvée, selon les termes de Gaston Bachelard :

La maison onirique est un thème plus profond que la maison natale. Elle correspond à un besoin qui vient de plus loin. Si la maison natale met en nous de telles fondations, c'est qu'elle répond à des inspirations inconscientes et plus profondes – plus intimes - que le simple souci de protection, que la première chaleur gardée, que la première lueur protégée. La maison du souvenir, la maison natale est construite sur la crypte de la maison onirique. Dans la crypte est la racine, l'attachement, la profondeur, la plongée des rêves. Nous nous y perdons.

⁷⁵ p. 235.

⁷⁶ Jean-Pierre Thibaudat, *Le roman de Jean-Luc Lagarce*, Éditions Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2007, p. 317.

⁷⁷ p. 247.

⁷⁸ p. 251.

[...] Au lieu de rêver à ce qui a été, nous rêvons à ce qui aurait dû être, à ce qui aurait à jamais stabilisé nos rêveries intimes.⁷⁹

Ce lamento des femmes n'est-il pas un chant qui s'élève d'une crypte, un lieu où la mort guette et où la voix humaine cherche à retrouver ses racines, ce qui la fait vivante et transmissible ? C'est le lieu où l'enfant a rêvé la vie à venir, le lieu où les femmes restées ont rêvé « à ce qui aurait dû être », un lieu traversé par une volonté onirique. Quel que soit le lieu proposé, les corps mis en mouvement seront dépositaires de la trace de ce lieu rêvé. Le jeu d'acteur privilégié par Claude Régy dans ses mises en scènes (bien qu'il n'ait pas monté le théâtre de Lagarce) irait dans ce sens et pourrait correspondre :

La présence des corps entre eux, et les vibrations magnétiques qui en émanent, sont une force extrêmement grande, que l'agitation détruit complètement. [...] Ce travail sur la passivité, cette façon de s'oublier soi-même pour se laisser traverser par des forces – des forces qui viennent aussi de l'écriture elle-même et donc probablement de choses enfouies dans l'inconscient – cela nous rapproche de la situation du rêve éveillé. Tout se passe entre veille et sommeil. Ou plus encore d'un état entre la vie et la mort.⁸⁰

Pour que les spectateurs gagnent cette qualité d'écoute, il s'agit de leur proposer des supports, des tremplins vers l'autre scène, la scène mentale de l'imaginaire :

(il) faut un minimum d'éléments réels (pas réalistes, réels) comme un canapé pour que l'imaginaire puisse se développer mais ces éléments doivent être isolés dans un espace poético-abstrait pour que le statut des êtres humains puisse aller de l'extérieur vers l'intérieur.⁸¹

En descendant à l'intérieur de lui-même, le spectateur fait l'expérience d'un théâtre mental. Lagarce développe un art incantatoire qui suscite des visions comme l'esthétique symboliste le prônait. Ce théâtre révèle une tension entre le visible et l'invisible. La scène devient un lieu de passage entre la vie et la mort. On comprend comment l'utilisation de la lumière prépare un chemin vers l'impalpable. Comme le précise Kuntz : « Le décor posé dans la première scène de *J'étais dans ma maison...* est si imprécis qu'il en devient abstrait. Cette abstraction, impropre à donner un véritable cadre à l'action, paraît signaler une posture d'écriture au seuil du dramatique mais aussi de l'épique et du lyrique »⁸². Se superposent à la mise en scène nos lieux intérieurs, lieux de famille lointain, lieux de famille proche, lieux de

⁷⁹ Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos : essai sur les images de l'intimité*, Paris, José Corti, 1948, p. 98.

⁸⁰ Claude Régy, *Espaces perdus*, Éditions Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 1998, pp. 88-89.

⁸¹ Jean-Pierre Vincent, à propos de *Derniers remords avant l'oubli*, dans un entretien avec François Berreur, consultable sur le site internet « www.lagarce.net ».

⁸² Hélène Kuntz, « Aux limites du dramatique », in : *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, IV Colloque de Paris III Sorbonne nouvelle, sld. Jean-Pierre Sarrazac et Catherine Naugrette, Éditions Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2008, p. 27.

vie traversés par les souvenirs et les odeurs inscrites dans les meubles, lieux nourris de voyages, de lectures et d'images car l'oeuvre est traversée par un mouvement intertextuel qui superpose des images à celle évoquée. Jean-Pierre Sarrazac fait le rapprochement entre le passage « la *Malédiction*, /ces phrases qui dans la voix d'un autre, dans un livre, le cinéma, nous feraient peut-être rire, ou seraient sans importance, et qui, ce jour-là, résonnent et me font peur»⁸³ et le diptyque de Greuze *La Malédiction paternelle*. En effet, un jeu s'instaure entre l'hypotypose proposée par Lagarce et les tableaux de Greuze comme si les mots de Lagarce venaient se poser sur le tableau que l'on regarde. À l'inverse le spectateur pose l'image mentale du tableau *Le Fils ingrat* (1777) sur le récit fait par La Plus Jeune. Il se souvient du gris des murs et du pavé qui tranche avec la couleur des drapés traduisant la chaleur des vêtements d'intérieur. Les chaises qui sont bousculées alors que le père est encore assis et qui montrent le bouleversement de cet intérieur juste en train de se faire. Le mouvement des corps, ceux qui retiennent le geste du père ceux qui arrêtent le fils déjà à moitié parti, proche de la porte ouverte, tous en tension contre l'extérieur, le monde. Les spectateurs imaginent grâce au tableau, *Le Fils puni* (1778), la pose de l'homme allongé. Mais dans le texte de Lagarce, le fils a pris la place du père, revenu dans la maison il n'a pas eu le temps de la déploration. Les rideaux du lit encadrent le visage mortuaire dans ce drame de la vie familiale comme le lieu théâtral se referme sur les femmes abandonnées.

CONCLUSION

Lieux qui sauraient faire penser à d'autres lieux.
 Lieux où coïncident les contradictions.
 Lieux de fiction.
 Lieux de folie, de mort.
 Endroits sans mesures, de silence et de cris.
 Des endroits où se taire sous la pluie artificielle.
 Qu'on nous laisse la place des larmes.⁸⁴

Si l'étude des seuils de l'échange s'est révélée fructueuse, il n'est pas possible de considérer ces personnages féminins uniquement comme des êtres de parole, voués à être définis par leur mode d'investissement dans le dialogue car la situation familiale crée des attentes et des tensions. La pièce oscille entre la tentation réaliste portée par le nœud familial et le sens que la langue porte. Le travail de l'acteur va laisser émerger du sens par la parole, et la situation familiale va superposer du sens qui peut provoquer de l'émotion. Joël Jouanneau explique ce procédé dans sa recherche avec les comédiens et évoque une langue qui « trouve l'émotion vraie de notre présence au monde »⁸⁵. Il dit encore : « le verbe fait son travail et le sens nous

⁸³ p. 273.

⁸⁴ Claude Régy, *Op. cit.*, p. 136.

⁸⁵ Joël Jouanneau, entretien avec Jean-Claude Lallias, réalisation Philippe Miquel, CNDP, 2007, DVD in : *Juste la fin du monde, Nous, les héros, Jean-Luc Lagarce*, par Bertrand Chauvet et Éric Duchâtel, baccalauréat théâtre, CNDP, décembre 2007.

parvient »⁸⁶. Dans cette pièce, Lagarce a fait le choix d'un espace familial propre à traduire le retour vers l'intime et le poids du passé : la maison, dans laquelle le chronotope du seuil trouve une illustration particulièrement fructueuse comme moyen d'ancrage de la définition identitaire, ce que Bachelard évoque ainsi :

On croit parfois se connaître dans le temps, alors qu'on ne connaît qu'une suite de fixations dans des espaces de la stabilité de l'être, d'un être qui ne veut pas s'écouler, qui, dans le passé même quand il s'en va à la recherche du temps perdu, veut « suspendre » le vol du temps. Dans ses milles alvéoles, l'espace tient du temps comprimé. L'espace sert à ça.⁸⁷

L'espace condense du temps et rend palpable son passage. Le seuil qui se dégage sous diverses formes est une zone de passage transitoire, un espace qui échappe à nos tentatives de définition. Á la fois comme lieu qui cristallise un moment et une transition entre deux espaces dont les limites ne sont pas nettes. Le seuil se définit davantage dans un mouvement dialectique de "flux" et de "reflux". Il n'est pas défini de manière aussi claire que la frontière : « il préserve un espace accessible à l'interprétation et à l'imagination »⁸⁸. Lagarce précise dans son synopsis de la pièce qu'il s'agit d'un parcours chorégraphique, la présence des corps dans l'espace clos est pensée. La tension entre l'intérieur représenté sur scène et l'autre intérieur (la chambre à côté) crée une distance avec l'extérieur de la maison évoqué par le récit. Les paroles tissent un tableau dont la confection ne s'achèvera jamais. Comme abandonnées à un complexe de Pénélope, ces femmes font et défont la tapisserie de mots qu'elles brodent pour le fils et frère. Le suaire s'effilochera toujours comme le fil de la vie dont on ignore s'il est déjà rompu ou encore tendu au dessus du vide. Leur état est bien sur le seuil, leur voix est un appel à l'autre pour sortir d'une forme de solitude, cette emprise de l'instant qui nous écarte les uns des autres et nous condamne à trouver la force du dialogue pour échapper à notre nature profonde, celle de l'homme solitaire.

Françoise Heulot-Petit
MCF Arts du spectacle
Université d'Artois, Arras
9, rue du Temple
BP10665
62030 ARRAS
FRANCE
francoise.heulot@voila.fr

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Quadrige/PUF, 5^e édition, 1992, p. 27.

⁸⁸ Ralf Zschachlitz, « Notion de seuil chez Benjamin et Handke », in : *Seuil(s), Limite(s) et Marges(s)*, sld ; Daniel Azuélos et Eric Leroy du Cardonnoy, Éditions L'Harmattan, Paris, 2001.