

LA NOTION SPATIALE DANS LE THÉÂTRE DE JEAN-LUC LAGARCE

Cristina Vinuesa Muñoz

Universidad Complutense de Madrid

RÉSUMÉ: Il sera question ici d'envisager la notion spatiale dans l'œuvre théâtrale du dramaturge français Jean-Luc Lagarce (1957-1995) sous l'angle innovant de la circularité, d'en analyser sa structure et sa manifestation par le langage. Contrairement au schéma de progression dramatique traditionnelle, à savoir «présentation, intrigue et dénouement», nous étudierons une spatialité circulaire en trois étapes: les espaces qui emprisonne la fable, ceux qui au contraire permettent une issue: le rêve et enfin ceux qui l'éternise permettant en réalité un retour au point de départ. Cette circularité se manifeste par un dialogue à deux niveaux, à savoir théâtral et métathéâtral. L'ensemble, agencé par un ressassement langagier et un «mal à dire» postdramatique, ayant néanmoins hérité du théâtre symboliste, l'atmosphère.

MOTS CLÉS: Circularité, digression, drame-de-la-vie, énonciation, épanorthose, espace.

LA NOCIÓN ESPACIAL EN EL TEATRO DE JEAN-LUC LAGARCE

RESUMEN: Trataremos aquí de investigar la noción de espacio en la obra teatral del dramaturgo francés Jean-Luc Lagarce (1957-1995) desde un enfoque singular ya que se caracterizan los espacios por su estructura circular y su manifestación textual. Contrariamente a un esquema de progresión dramática tradicional "presentación, nudo y desenlace", estudiaremos cómo los espacios ofrecen una estructura en tres etapas muy diferentes a lo conocido es decir: espacios que obstaculizan la realización de la trama, espacios que permiten la ensoñación y por fin espacio que abren a un inmovilismo dirigiendo la trama hacia el punto inicial. Esta circularidad muestra además un diálogo teatral y metateatral. El conjunto, articulado por una repetición en el lenguaje y una dificultad para decir característica del teatro postdramático, muestra una clara influencia del teatro simbolista.

PALABRAS CLAVE: Circularidad, digresión, drame-de-la-vie, enunciación, epanortosis, espacio.

Convention de lecture

Afin de faciliter la lecture de cet article et d'alléger les notes de pages, nous adopterons les conventions suivantes lorsque nous citerons les pièces de l'auteur:

La Place de l'autre (LPA)

Les Serviteurs (LS)

Histoire d'amour (repérages) (HAR)

Les Orphelins (LO)

Juste la fin du monde (JFM)

Histoire d'amour (Derniers chapitres) (HAD)

J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne (JMM)

1. Introduction

Si nous parlons d'espace en théâtre, nous définirons brièvement le lieu théâtral, pour reprendre les termes de Christian Biet et Christophe Triau, comme « un lieu concret, généralement urbain au sein duquel se déplacent des corps et sont placés des objets. [...] De plus, on sait qu'au spectacle, comme dans la plupart des pratiques sociales collectives, topographiquement, le lieu est double : il y a celui des regardants et celui des regardés. Puis qu'il se dédouble à nouveau : il y a le lieu scénique et l'espace dramatique, qualitativement différents. » (Biet, Triau 2006: 91) Il faut souligner qu'il existe donc trois espaces bien distincts dans l'espace du lieu de théâtre. Revenons donc à la première affirmation de l'auteur : si J-L. Lagarce envisage une relation dans le cadre théâtral, que fait-il de cette triple distinction spatiale ? Dans lequel des trois espaces se situe-t-il ? Fait-il aussi la distinction entre la salle et la scène, entre fable et vie, entre personne et personnage, entre échange réel et dialogue théâtral ? Sa relation au monde enferme donc toute cette complexité et oriente son écriture vers une ambiguïté entre fiction et réalité qui prendra une forme circulaire. Le cercle tel qu'on le connaît avec un centre et une circonférence, permettra de visualiser le mieux l'espace et le temps chez J-L. Lagarce car le cercle ne dessine pas une ligne droite mais une courbe qui roule sur elle-même à l'infini. Il est constitué d'une multitude de points côte à côte jusqu'à ce que le premier se superpose au dernier et ferme le cercle. L'écriture de J-L. Lagarce pourrait parfaitement s'appliquer à cette figure géométrique : l'objectif de l'auteur ne sera pas d'avancer dans le temps en suivant une ligne chronologique mais plutôt de situer la fable à un moment précis (dans le présent), dans le but d'essayer de définir le mieux possible le moment en question, quitte à

ce que cela entraîne des retours vers le passé ou des projections vers un futur imaginé, pour revenir finalement au point de départ avec la satisfaction ou non, d'avoir atteint son objectif. Les espaces dans lesquels l'auteur situe ses pièces possèdent tantôt des didascalies proposant des espaces définis et précis, tantôt des « lieux intermédiaires » dès qu'on atteint l'imaginaire ou l'inconscient. C'est là que se brouillent les pistes qui font donc intervenir un nouvel espace capable de ne pas respecter les règles de la chronologie : l'espace intérieur. Autant de va-et-vient spatiaux et textuels entre le passé et le futur qui peuvent représenter les circonvolutions dramatiques, dramaturgiques et refoulées des personnages, des comédiens, de l'auteur, du metteur en scène et des spectateurs. Patrice Pavis remarquera à ce propos que :

Le théâtre est, à première vue, le lieu de l'extériorité où l'on contemple impunément une scène, en s'en tenant soi-même à distance. C'est selon Hegel, le lieu de l'objectivité et c'est aussi celui de la confrontation entre scène et salle ; donc apparemment, un espace extérieur, visible et objectif. (Pavis 2006 :120)

Mais il serait aussi le lieu dans lequel le spectateur doit se projeter : le principe aristotélicien de la *catharsis* mentionné plus haut. Il pourrait aussi avoir pour fonction de poser sur un plateau le parti pris du metteur en scène, émergeant de la thématique de la pièce, où apparaîtraient l'espace intérieur des personnages, leurs rêves et leurs fantasmes : la visualisation scénique du conscient et de l'inconscient de celui-ci.

Ce qui est frappant dans l'écriture de J-L. Lagarce, c'est que la distinction entre les espaces devient secondaire dans la mesure où ils sont principalement des supports pour faire avancer le seul élément qui lui s'arrête, progresse, recule et sursaute librement : la langue. C'est elle qui, comme porte-parole de la pensée, se déplace d'un espace à l'autre afin de mieux *dire*. Le moment de l'énonciation fusionne avec l'énoncé, dans le seul but de *dire* un état le plus précisément possible. Le *dire* pourra simultanément ou séparément, circuler dans l'espace interpersonnelles, ou bien s'adresser directement à la salle. La construction de l'espace dramatique est donc une sorte de mouvement constant et collectif et en quelque sorte aussi, l'espace de la fiction (l'espace symbolisé) provenant à parts égales, autant des indications que nous donne l'auteur, que de notre imagination comme lecteur et spectateur. Cette projection provoque alors chez le spectateur, une « extension du moi » avec toutes ses possibilités (réelles et imaginaires, conscientes et inconscientes) dans le précis moment de l'énonciation. (Mannoni 1969 : 181) « On pourrait croire, écrit Benveniste, que la temporalité est un cadre inné de la pensée. Elle est produite en réalité dans et par l'énonciation [...] Le présent est

proprement la source du temps. Il est cette présence au monde que l'acte de l'énonciation rend seul possible, car qu'on veuille bien y réfléchir, l'homme ne dispose d'aucun autre moyen de vivre le "maintenant" et de le faire actuel que de le réaliser par l'insertion du discours dans le monde. » (Benveniste 1974 :83) Cette ambiguïté fait entrer en jeu une technique très employée chez l'auteur : la distance et la performativité. Il existe à la fois une prévision, un texte écrit d'avance, mais celui-ci décrit une pensée en marche, l'élaboration d'un discours. Il existe donc une performativité épique : *je vous raconte que je suis en train de raconter*. Et si quelqu'un nous raconte, *in situ*, c'est justement que ce quelqu'un englobe la scène comme partie indispensable du spectacle. Il existe donc l'espace scénique, agencé par le metteur en scène en fonction du texte, puis l'espace dramatique, donné par le texte lui-même et guidé par la spatialisation du texte ou l'espace textuel. D'ailleurs ce dernier, selon la définition de Patrice Pavis ne devrait pas « être assimilé aux indications spatio-temporelles contenues dans le texte dramatique : comme tout texte qui parle du monde (figure un certain réel), le texte dramatique contient lui aussi de telles expressions de l'espace (les compléments de lieu, les embrayeurs, pronoms personnels, par exemple) qui relient toute énonciation à son lieu et temps. L'espace textuel constituerait donc l'énonciation du texte, la façon dont se présente oralement ou du moins visuellement les phrases et le discours en général. » (Pavis 2006 :123) En ce sens, l'espace textuel et l'architecture rythmique sont scéniquement reliés. Dans certains cas, comme chez Peter Handke ou J-L. Lagarce, le texte dramatique recherche plus à figurer un référent qu'à porter l'attention sur un discours, ce qui attribue à cet espace une véritable configuration matérielle perceptible par le spectateur. On parle même de matérialité et de « spatialité » des vers. Le résultat renforce d'autant plus l'image d'un texte projeté dans l'espace. Ceci est le premier point sur lequel il faudrait s'arrêter. Dans le théâtre de Lagarce, l'espace du texte occupe une première place, il devient primordial, il représente un actant à proprement parler, il détermine le mouvement principal de la pièce, donne la mélodie et dicte le mouvement scénique. L'omniprésence de la parole et l'extrême longueur des monologues marquent le tempo souvent lent de ses pièces et propose un déplacement réduit du corps des acteurs. La parole remplit le corps et envahit l'espace, et se place face à la fable. Celle-ci ne sera qu'un pré-texte pour s'en éloigner, la commenter et la déformer si besoin est. La parole arrive de tous côtés, et se donne tous les droits : elle jaillit de la bouche des personnages, parle aux personnages, aux acteurs, au metteur en scène ou au public. Elle revêt d'ailleurs la même apparence quel que soit le locuteur, ce qui offre une impression d'uniformisation du discours, un discours à plusieurs voix, d'une variation sur un même thème. Le spectateur en arrive à se demander s'il s'agit en réalité du même discours dispersé dans plusieurs corps : c'est pourquoi

on a souvent parlé de la choralité du langage chez J-L. Lagarce. Cette forme de récit est directement liée à un autre point qui est celui de la technique de l'écriture. On assiste depuis la pièce charnière de Jean-Luc Lagarce, *Juste la fin du monde*, à une écriture basée sur la redite, la correction, la répétition. Ces variations chorales se reprennent d'un discours à l'autre, ainsi qu'à l'intérieur du même discours. Cette technique appelée épanorthose posera en conséquence la question d'une temporalité complexe. En effet, la parole s'arrêtant, reprend des concepts qui appartiennent soit au présent, soit au passé, soit au futur. Le moment de l'énonciation devient confus car tous les temps sont posés sur un même plan. Dans *Juste la fin du monde* J-L. Lagarce raconte une histoire plutôt simple : Louis, un homme d'une trentaine d'année, va mourir. Il décide de retourner dans la maison familiale pour l'annoncer à ses proches mais il n'en fera rien. Louis repartira tel qu'il est venu et mourra quelques temps après. A mesure que la pièce avance dans le temps, la narration initiale se fait oublier pour laisser place à une nouvelle narration. L'attention du spectateur se détourne peu à peu pour se situer entre les lignes, au milieu des silences, des sous-entendus, des présupposés et des points de suspension entre parenthèses. Commence alors le décryptage d'une thématique récurrente de l'univers lagarcien. Sous l'histoire simple de *Juste la fin du monde*, s'inscrit une autre histoire appartenant au changement de paradigme du drame appelé absolu. En effet, il n'y aura plus de « journée fatale » ou de « grand retournement ». Ce que fait Lagarce, c'est de passer du *drame-dans-la-vie* au *drame-de-la-vie* pour reprendre les termes de J-P. Sarrazac. L'histoire n'est plus chronologique, elle « n'avance et n'évolue » pas, elle tourne en rond comme une réflexion philosophique sur la vie si bien que la vie qui nous est présentée n'est plus linéaire mais fragmentée et décousue. La rétrospection ne se situera pas seulement par rapport à la famille ou à la trajectoire du héros, mais à une rétrospection qui réfléchira à la place de l'individu dans le monde et à son rapport à la solitude. En effet, J-L. Lagarce place l'individu à équidistance entre le monde subi (la sphère familiale) et le monde choisi (la sphère affective). Cet individu se retrouve en définitive au milieu d'une multitude dans laquelle il trouvera des arrangements pour concilier ces sphères :

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

C'est tout le paysage d'une vie, dans ses multiples connexions, qui entre alors dans le théâtre et qui élargit la scène (Colloques Année (...) Lagarce, Vol. IV 2008 : 292-293).

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

Découvrons tout d'abord à travers les signes spatio-temporels appartenant aussi bien à l'espace dramatique et textuel qu'à l'espace scénique – même si nous nous placerons majoritairement dans l'espace dramatique – et au temps dramatique et scénique, une circularité manifeste qui changerait les paradigmes jusqu'ici observés. Il a été dit jusqu'alors que l'œuvre lagarcienne tenait beaucoup par exemple, du *Gesamtkunstwerk* conçu en 1850 par Wagner (Tesson 2008 : 254), c'est-à-dire un théâtre vu comme un tout signifiant et autonome, fermé sur lui-même et ne correspondant pas de façon mimétique à la réalité. Comme Maeterlinck, J.-L. Lagarce chercherait plus un climat qu'une action. On l'inclurait dans ce que l'on appelle le drame « statique » où, devant la mort le plus souvent, les différences entre les êtres humains et leurs débats, s'effacent. On assisterait alors à une fusion dynamique du sujet et de l'objet dans la forme et à un statisme dans le contenu : toute la contradiction interne du drame moderne. Si par ailleurs, on définit l'espace symboliste comme un espace dématérialisant le lieu, stylisant un univers fondamentalement subjectif ou onirique et soumis à une logique différente qui perd toute spécificité au profit d'une atmosphère globale, on pourrait croire que Jean-Luc Lagarce hérite pleinement de cette influence, à en juger les didascalies telles que « peut-être », « un lieu intermédiaire », « c'est dans ce genre de ville que cela se passe » etc. Pourtant, certains espaces apparaissent de manière très précise, et reviennent de façon récurrente tout au long des quatre volumes de son théâtre : des lieux sont modelés à la façon de l'espace expressionniste, en lieux paraboliques (la maison de famille, la ville, le fleuve, la montagne, le bois, le chemin...) et il serait donc inexact et dangereux de les associer si rapidement à un certain modèle spatial.

D'autre part, il a également été question de souligner son ressassement aussi bien formel que thématique. Le retour d'un fils dans sa famille, sa réflexion métathéâtrale, la reconstitution exacte d'un passé, une nostalgie du souvenir... Ce ressassement est juste mais il sera ici question d'en élucider le but et d'apporter une nuance à cette observation. Plutôt que de parler de ressassement ou de reformulation, nous parlerons plus précisément de circularité spatiale.

Jean-Luc Lagarce paraît au premier abord écrire pour revenir en arrière comme il le précise clairement dans son prologue de *Juste la fin du monde*, « je décidai de retourner les voir, revenir sur mes pas, aller sur mes traces et faire le voyage pour [...] dire, seulement dire, ma mort prochaine et irrémédiable » (JFM, 208) et « dire » ou « arranger » non sans difficulté, ce qu'il n'a pas osé dire ou faire à un moment donné. La plupart du temps, les tentatives présentées par l'auteur et ressenties d'avance par le spectateur, seront vouées à l'échec. C'est là que la manifestation circulaire comme nouvelle piste de recherche intervient. Et si le retour en arrière n'était pas – volontairement ou involontairement – construit dans ce but? Ne s'agirait-il pas plutôt de laisser les « affaires à régler » en l'état, et de revenir à un point de départ plutôt diachronique que synchronique ?

Nous poserons cette hypothèse et diviserons cette étude des espaces en trois étapes. Celles-ci formeront à elles trois, un cercle semblable à l'image de la roue : un premier point (la porte verrouillée) constituerait le point de départ pour dessiner la roue, le deuxième (la clé nécessaire) formerait la circonférence et le troisième (le cadenas qui referme) se superposerait au premier, pour clore le cercle. Le raisonnement débutera par une première étape que nous appellerons métaphoriquement « la porte verrouillée ». Celle-ci inclut des espaces et des temps qui présentent exclusivement un caractère d'enfermement ou d'oppression. Cette caractéristique provoque un tel emprisonnement dramatique, qu'elle se montre comme détonateur ou déclencheur dramatique. Ce « verrouillage spatio-temporel » provoquera dans certains cas un appel à la liberté ou au rêve. C'est donc la deuxième étape nommée « la clé nécessaire » qui ouvrira la porte au rêve. C'est ainsi que la circonférence du cercle sera conçue comme un élan de rêverie. Cette clé sera l'élément qui ouvre la digression spatiale et temporelle. Cette deuxième partie montrera un espace qui ouvre et un temps qui suspend permettant, pour ceux qui y adhèrent, une certaine liberté imaginaire ou langagière.

Enfin, la dernière étape appelée « le cadenas qui referme » constitue la fermeture définitive du cercle se juxtaposant au premier type d'espace. Le rêve étant terminé, la parenthèse se referme et la situation est inchangée. Tout reste et sera comme avant.

Là encore, c'est par l'espace que nous observons que la boucle est bouclée. L'espace agit « *en fermeture* » sur le *continuum* dramatique et sur les personnages.

2. Espace: la porte verrouillée

Il existe quatre principaux types d'espaces : d'abord les espaces totalement « inexistants » pour l'œil du spectateur, c'est à dire qu'aucune didascalie n'est indiquée décrivant un lieu précis ou habitant la scène. Sur les vingt-quatre pièces publiées, treize n'offrent aucune précision scénique au début de la pièce. Ensuite, viennent les espaces flous, « intermédiaires » ou présents, mais situés dans l'inconscient collectif. Nous trouverons par exemple « un lieu intermédiaire entre une gare et une plage. Vestiges métalliques d'une architecture de la fin du XIX siècle et sable ; (ou encore, un espace sonore : bruit de l'eau, bruits d'une gare, des oiseaux, du vent...) » (Lagarce 2000a :156) cette impression est due à l'utilisation de la copule « ou », renforcée par des formulations interrogatives ou des modifications adverbiales, ce qui renforcera le caractère potentiel. « Où est-ce que cela se passe ? Villa de Santa Monica ou de San Simeon, bateaux, lieux intermédiaires, gravure de Hooper ou studio de cinéma.» (Lagarce 2000b : 56) « Où est-ce que cela se passe ? Par exemple une salle des réceptions ... » (Lagarce 2000b : 156) « Il y a toujours un lieu comme ça dans ce genre de ville, qui croit pouvoir servir de music-hall : c'est dans ce lieu que cela se passe. » (Lagarce 1999 : 60). Par ailleurs, il existe les espaces existants à travers une indication destinée aux personnages (leurs déplacements, leurs gestes) par exemple « F. et G. portent sur leur dos, dans leurs bras, ou sur une charrette qu'ils tirent, quantité d'accessoires, des meubles, de façon à pouvoir constituer un décor « réaliste » à chaque halte. » (Lagarce 2000a : 114) « La femme asiatique [...] traîne par là. Elle ramasse les gens ou les verres, elle essaie de faire un peu d'ordre.» (Lagarce 2000b : 56) Enfin, surgissent des lieux bien précis, indiqués sous la distribution des personnages et/ou évoqués tout au long de la pièce. Ceux-ci peuvent être fermés, ouverts, réels ou rêvés. Ils peuvent apparaître comme des dualités des plus concrètes aux plus abstraites: ville/campagne, maison/ bois, nouvelle ville/ ancienne ville, nuit/jour, intérieur/ extérieur.

Une fois la localisation spatiale faite, voyons le rapport qu'entretient le personnage avec ces différents types d'espaces. Le personnage, comme le disent Julie Sermon et Jean-Pierre Ryngaert dans *le personnage théâtral contemporain : décomposition recomposition*, « En général, (un personnage) est situé dans l'espace : il est de quelque part ou il va quelque part. A l'opposé, s'il n'est de nulle part, son absence de localisation est également significative. Il arrive qu'une

problématique, tel le fait de « trouver sa place dans le monde », le caractérise. (Ryngaert Sermon 2006 : 22) L'espace pourra soit caractériser, soit dénaturer son personnage. Les déplacements et les mouvements définiront également celui-ci. La fixité au même titre qu'un déplacement constant, pourront confirmer par exemple une volonté ou du moins un constat d'enracinement ou au contraire, une fuite, une tentative d'échapper à cet espace réel ou symbolique. L'espace structure et fixe le personnage de manière métaphorique ou poétique et leur rapport nous révélera le sens de l'un à l'autre.

Pour Jean-Luc Lagarce, l'espace est révélateur comme il peut l'être dans l'esthétique symbolique voire expressionniste. Le lieu devient parabolique, revêt tout son sens en se rattachant directement à la figure. Il se pose comme un cadre emprisonnant et en conséquence, deviendra le point initial actif de la circularité.

Observons la didascalie *des Serviteurs* : « La cuisine. Lieu souterrain. On y accède, ou on en sort, par un escalier, ou mieux encore, par une échelle. Peut-être le lieu a-t-il été construit autour de la cuisinière. » (LS, 182). L'auteur nous présente une cuisine avec des caractéristiques bien particulières : tout d'abord, elle est un lieu souterrain. Il est vrai qu'en lisant cette didascalie, vient peut-être immédiatement à l'esprit la question de l'obstacle technique et scénique. On peut s'interroger sur la précision de l'adjectif : « souterrain ». Pourquoi l'auteur tient-il à dire que la cuisine est « souterraine » ? On peut se plaire à croire que Jean-Luc Lagarce faisait surtout allusion, en employant ce qualificatif, à une atmosphère. D'autant plus qu'« on y accède, ou on en sort, par un escalier ou mieux encore, par une échelle. » (LS, 22) L'accès est compliqué par nature, et devient volontairement difficile par la nuance « ou mieux encore, par une échelle ». Ce comparatif indique le souhait de rendre cet endroit presque inaccessible de l'extérieur et impossible à quitter de l'intérieur. Enfin, la précision finale faussement hasardeuse « Peut-être le lieu a-t-il été construit autour de la cuisinière... » (LS, 182) montre un espace permanent, concentré autour d'une espèce de trésor caché qu'est la cuisinière... Mais de quelle cuisinière s'agit-il ? De l'appareil ménager généralement constitué d'un four surmonté d'une table de cuisson à un ou plusieurs foyers et qui sert à cuire les aliments ou de la femme qui se consacre à faire la cuisine, à servir, enfermée depuis toujours. « Ne plus jamais en sortir, s'en sortir... s'égarer de là, s'évader aussi. [...] Rester à la cuisine, s'y enfermer, y séjourner... » (LS, 183) chez Madame et Monsieur car « la cuisinière cuisinait, c'est son rôle, sa mission. » (LS, 185). Le trésor caché n'en est plus un et cette cuisinière autour de laquelle cet antre brûlant a été conçu, ressemble plus symboliquement à l'enfer, à une condamnation des dieux, qu'à une caverne

magique! Et en effet, la difficulté de circulation entre la cuisine et l'étage, précisée par l'auteur au début de la pièce, marque l'inconcevable communication entre les serviteurs et leurs maîtres... Voyons plutôt ce que dit la cuisinière concernant une relation possible entre serviteurs et maîtres :

[...] Il est de moins en moins probable que Madame et Monsieur... même un soir de grand bombardement, prennent le risque de descendre... manquent de tomber... En connaissent-ils encore le chemin?... manquent de tomber dans l'escalier qui mène à nous... fort raide, cet escalier et si dangereux après l'encaustique... (LS, 184).

Le statut social n'est pas un choix mais une fatalité, matérialisée par l'enfermement spatial. L'espace et le rôle dans la société déterminent irrémédiablement l'individu : « La cuisinière : [...] Le seul but des serviteurs était d'être serviteurs... » (LS, 212) et cette présentation précise d'un espace fermé, dissimule en réalité une critique de la hiérarchisation sociale et de son immobilité. Dans les *Serviteurs*, le point premier du cercle, celui qui provoquera cette nécessité de mouvement, sera précisément cette cuisine souterraine...

L'espace joue un véritable rôle, celui d'un actant isolant, empêchant la réalisation personnelle et la communication entre les figures. L'espace empêche le dire et protège du dire. En cela, on pourrait établir un parallélisme entre l'espace chez Ionesco et l'espace chez Lagarce comme le montre la réflexion de Bertrand Chauvet :

on voit [...] ce qui sépare Lagarce de Ionesco. [...] Il est théâtral chez Ionesco et dramatique chez Lagarce. Il est un milieu chez Ionesco, un élément comme l'eau pour les poissons, le cadre en trois dimensions dans lequel on évolue et où les paroles résonnent ; les personnages sont dans l'espace. Chez Lagarce, au contraire, l'espace devient un actant et les personnages sont séparés par lui ; l'espace est entre eux. (Chauvet Duchâtel 2008 :19)

Par ailleurs, nous pourrions dessiner trois types d'espaces dramatiques fermés chez Lagarce. Tout d'abord, le territoire familial, matérialisé par une demeure gérée par une autorité paternelle intransigeante. Cet espace sera marqué par un affrontement père/fils provoquant l'abandon et donc la libération de celui qui quitte ce lieu, soumis aux règles familiales. Ensuite, l'espace matérialisant une autorité sociale. Cet espace sera conçu verticalement pour montrer la hiérarchie sociale immuable. Les domestiques logent sous terre et les maîtres à l'étage. Cette disposition rend difficile la relation des différentes classes et fige les personnages dans une situation de permanente soumission. Enfin, un dernier espace, celui de la nostalgie d'un idéal amoureux passé, d'une époque révolue, isolant celui qui y

habite et le protégeant de la réalité qui a évolué malgré lui. Cet espace protège, mais il est important de souligner qu'à la fois, il isole du présent et des autres qui jadis adhéraient à cette conception spatiale. L'espace fermé chez Lagarce est intimement lié au temps, puisque cet isolement est non seulement spatial mais temporel. Celui qui décide de se réfugier dans ces espaces, se fige dans un état qui l'incitera à trouver « la clé nécessaire ». De cet immobilisme jaillira l'élan de liberté, de digression imaginaire.

Il existe aussi ce que nous nommerons l'espace interne/externe. En suggérant cet axe des contraires, nous dissocierons ce que l'on pourrait appeler d'une part, le for intérieur ou « l'espace du dedans » du personnage, celui de la quête individuelle, indépendamment de l'espace et d'autre part, son évolution interne, mais dans un espace. L'espace du dedans pourra également inclure l'imaginaire de la figure et sa perception singulière du monde. Ces deux espaces pourraient aussi tenir compte du dit et du non-dit. En effet, la parole dans un geste de censure ou d'autocensure ouvre sur le spectacle intérieur... L'espace externe dramatique revêt chez Lagarce plusieurs profils : du plus précis au plus vague. En analysant de plus près le paratexte de quelques unes de ses pièces, nous pourrions peut-être ainsi, en savoir davantage et en arriver à la relation de cause à effet qui existe entre l'espace interne défini ci-dessus, et l'espace externe dramatique et parfois scénique dans lequel est inscrit le personnage, plus que leur opposition. Nous verrons donc, par l'intermédiaire des énoncés didascaliques, les indices de ces deux espaces et par la suite, nous analyserons leur relation.

Si l'on s'intéresse de plus près à l'espace externe, on remarque que le paratexte chez Lagarce s'intègre plus facilement au dialogue des personnages. Mais les remarques sur les espaces externes dans l'ensemble sont vagues et curieusement, révéleront une intention paradoxale. On constatera en effet, que plus le dépouillement spatial est progressif, plus le cadre s'élargit et s'ouvre sur l'espace mental, interne du personnage. L'espace externe (scénique et dramatique) se mettrait au service du dialogisme interne et ainsi, le reflèterait. Commençons peut-être par le premier paratexte que Lagarce emploie dans *Les Serviteurs*. Nous avons remarqué que la cuisine dans laquelle travaillait la cuisinière ressemblait plus à une prison qu'à un espace de travail par sa localisation « souterraine » avec des accès d'entrée et de sortie difficiles. Voyons si cet enfermement externe vient renforcer aussi un sentiment d'enfermement interne. La cuisinière dévoile dans sa présentation « La cuisinière. – [...] Ne plus jamais, en quelques sortes, en sortir, s'en sortir... s'égarer de là, s'évader aussi... ». (LS, 186)

Jean-Luc Lagarce, en employant volontairement la locution verbale « s'en sortir » à la suite d' « en sortir », place au même plan l'enfermement physique et mental. Par ailleurs, l'emploi de l'adverbe « aussi » indique que l'auteur fait allusion à ce double état. On constate clairement que l'enfermement social existe au sens propre et figuré et cela confirme cette fusion des espaces internes et externes. Mais dans *Les Serviteurs*, la cuisinière n'est pas la seule à fusionner avec son espace externe. Si l'on s'intéresse à la figure du chauffeur, on peut également remarquer qu'il est le seul de tous les domestiques de « Monsieur et Madame » à vouloir essayer d'imaginer une vie après les maîtres, du moins, de verbaliser une vague tentative de liberté. L'espace interne opère un élargissement, contrairement au phénomène décrit ci-dessus. Cette vie, imaginée après les maîtres, passe d'abord par le crime, non sans violence au demeurant, puis par la fuite dans un autre espace. Ce qu'il est intéressant de repérer, c'est que son instrument de travail, sa voiture - considérons-la comme l'espace externe dans lequel le chauffeur se déplace - est envisagé comme une arme du crime possible:

Le chauffeur. – Ce qui aurait pu nous sauver, nous éloigner de ces inquiétudes... [...] Echafauder selon la tradition, des plans de serviteurs rêvant de tuer leurs maîtres... [...] ou encore, lui (Madame) passer sur le corps avec la voiture révisée du matin... (LS, 192).

Mais le chauffeur exprime aussi un désir de changement « Le chauffeur. – [...] Mais se laisser là, les uns, les autres, sans plus bouger, cela non plus, c'est certain, n'était pas une solution ». (LS, 195). Enfin, la liberté rêvée du chauffeur passera par la fuite et la reconversion professionnelle, liée tout de même à un autre moyen de locomotion « Le chauffeur. – Je serai marin, Monsieur, au long cours... J'apprendrai à nager, à ramer, à faire des signaux de détresse [...] » (LS, 207).

Ainsi, la voiture ne lui permettant pas d'aller suffisamment loin, le bateau ou la barque semblent lui donner accès à un espace ouvert idéalisé. On constate donc une fois de plus, que l'espace externe matérialisé par la voiture ou la barque, aboutissent à la liberté interne liée à son rêve. L'espace mental sera le prolongement de l'espace externe et inversement. Le personnage possède avec lui désormais, une vérité qui repose sur l'intériorité. Cette intériorité isole peu à peu du temps, de l'espace et des autres. Les motivations n'obéissent plus à un *continuum* défini et les êtres deviennent solitaires et enclin à la rêverie. C'est ainsi qu'inévitablement, on songe à l'œuvre lagarcienne en se laissant doucement glisser dans son univers. Intéressons-nous maintenant à la notion spatio-temporelle, en tenant compte de cette intériorité isolante précédemment citée. Si dans *Histoire d'amour*, le Premier homme écrit, « c'est son métier », c'est pour dire, *se dire*, la situation intermédiaire, complexe et oppressante dans laquelle il se trouve. Situation de solitude en fin de compte, car il est et se sent

abandonné par le Deuxième Homme et la Femme. Ce personnage cherche à constituer ou reconstituer une vérité intrasubjective, intimement liée à une ancienne histoire d'amour, un projet d'écriture et un contexte historique. Louis dans *Juste la fin du monde* écrit également, mais ce « don » semble exclure la sphère familiale qui n'obtient de lui que « des phrases elliptiques au dos de cartes postales » et l'isoler de celle-ci. La famille ne peut que le situer dans un espace méconnu et flou. La seule option qui lui est offerte est d'imaginer la vie de ce fils énigmatique dans un espace flottant entre le passé et le présent. Enfin, dans *Music-hall*, la Fille rappelle sans cesse la configuration spatiale des lieux dans lesquels ils jouent : c'est pour informer d'une exposition réelle, présente, risquée, « coincée » entre le passé et l'avenir. La rêverie dans ce cas précis davantage que l'intériorité, ne peut avancer librement puisqu'elle est écrasée par la réalité spatiale présente. Comme dans la littérature romantique, pour échapper à cette fatalité « réelle », les figures lagarciennes chercheront parfois à retourner au lieu natal perdu, revenir sur leurs pas car leur situation présente semble conflictuelle, délicate ou affligeante.

Que ce soit dans *Les Serviteurs*, *Les Orphelins*, *Histoire d'amour (repérages)*, *Derniers remords avant l'oubli*, *Juste la fin du Monde*, *Music-hall* ou *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, l'espace agit de différentes manières en fonction des relations qu'il entretient avec les actants concernés par lui: enfermer physiquement et émotionnellement ; refléter une hiérarchie établie ; systématiser un schéma familial ; fusionner avec l'état interne du personnage présenté ; permettre une ouverture suivant la perspective de l'horizon et informer d'une réalité culturelle voire historique.

L'espace passé enferme en son sein un *objet* potentiellement *sujet*. Dans *Les Serviteurs*, il y a spéculation de départ. La réalisation reste impossible car la décision dépend ici d'une prise de l'espace. En effet, tant que les domestiques ne monteront pas à l'étage où vivent leurs maîtres -espace de domination -ils ne pourront ni constater la mort de monsieur et madame, ni quitter le lieu pour s'affranchir de leur soumission. L'espace passé et l'espace présent fusionnent, seule l'incertitude donne accès à la rêverie... Ainsi l'espace du passé présent pour les objets, paralyse car il est justement ancré dans le passé. Pour J-L. Lagarce tous les cas de figures sont possibles et le passé plongé dans le présent reste un axe malléable, manipulable par tous les personnages qui osent s'y frotter. La fonction dramatique du présent est celle de la distanciation par la mémoire sélective, et le langage. En effet, ce phénomène de distanciation est souvent employé par Lagarce soit pour des raisons métathéâtrales, soit pour attribuer une fonction comique, soit pour des raisons dramatiques. Cette dernière option concernera principalement l'espace présent. La

crise de l'action n'est donc pas due à une idéalisation du passé car celle-ci est inexistante. Le spectateur observe un sujet ou un objet dans un espace présent manipulant à sa guise le passé. « L'arrangement avec le passé » est une expression non seulement récurrente chez l'auteur, mais revendiquée. La réplique prononcée par le Premier Homme dans *Histoire d'amour (repérages)* utilisée d'ailleurs comme une mise en abîme, nous éclaire parfaitement sur ce parti pris:

Le Premier Homme. - [...]

« Histoire d'amour », cela sera le récit de ce qu'ont été nos vies, comme je les vois maintenant, avec le recul, comme je ressens aujourd'hui ce que nous vivions avant, tous les trois, ensemble (HAR, 141).

Cet exemple donne implicitement à comprendre l'essentiel de la relation présente avec le passé. Ce sera la vision présente du passé et non le passé lui-même qui comptera. Il ne s'agit ici ni d'un souci de reconstitution fidèle et objective du passé, ni d'une idéalisation au sens « romantique » de celui-ci. C'est plutôt une représentation subjective et une vérité instantanée répondant à l'énonciation du moment. La figure lagarçienne ne remémore pas son passé, ne ressasse pas les souvenirs, ce qu'il reformule de façon obsessionnelle, c'est une vérité imaginaire faite de bribes du passé afin que cet arrangement soit surtout un arrangement avec le présent. Ce retour transforme l'espace du passé en espace du présent et aura de cette manière deux principaux objectifs : confirmer ce statut de *sujet* pour celui qui part, et permettre pour l'*objet* qui appartient à cet espace, de reformuler un passé qui ne convenait pas avec le recul. Ainsi, l'espace du présent ouvre la possibilité d'un autre espace, celui de la rêverie, un espace intermédiaire. Le personnage restant comme bloqué, figé dans cet espace présent cherchait une issue réelle ou imaginaire.

Nous pouvons donc en conclure qu'il y a crise de l'action chez Jean-Luc Lagarce. L'idéalisation du passé est inexistante et le présent est une voie vers la vérité subjective et l'espace intermédiaire de la rêverie. Les personnages choisissent tantôt de subir comme objet, tantôt de rompre cette soumission par la prise de décision et devenir sujet. Comme l'affirme Joseph Danan, « Agir, c'est vouloir agir ». Cette volonté d'action est présente dans tous les cas si l'on considère que l'action englobe la parole et la rend performative.

3. Espace : la clé nécessaire

Elle, *debout*. - A la limite, d'ailleurs, excusez la digression... Vous, vous savez ce que veut dire « digression » ? (LPA, 98)

Elle, debout, personnage instable de *La Place de l'autre*, utilise pour se protéger du danger que représente *Lui, assis*, tous les détours langagiers et corporels qu'elle connaît. La problématique est apparemment simple et tourne autour de ce danger. Lui, assis, veut qu'elle, debout, prenne sa place. Le spectateur n'en connaît pas les raisons mais à mesure que la pièce avance, on comprend mieux le champ extrascénique. Le débat auquel assiste le spectateur n'est pas le premier qui a existé entre eux et les points de départ et d'arrivée, semblent connus des deux figures. « C'est toujours la même histoire... » est la première phrase qu'Elle prononce. Les personnages connaissent d'emblée la fin de cette histoire, ils échangeront leur position indéfiniment... L'essence dramaturgique de cette courte pièce ne semble donc pas la chute, mais les conversations, les gestes, les regards, tous les détours qui seront autant de stratagèmes et de jeux de théâtre pour éviter cette *Place* de départ.

Dans ce contexte, qu'entendrons-nous par digression? La digression comprendra tous les types de détours qui sont employés pour s'éloigner, retarder, se protéger ou tenter d'éviter ce retour au point de départ. Ces digressions concerneront principalement l'espace et le temps. En résumé, il s'agira de voir les moyens spatiaux que les personnages et à travers eux l'auteur, emploieront pour s'évader de cet enfermement. Nous verrons que les personnages lagarciens qui sont « enfermés » derrière cette porte verrouillée, trouveront la clé nécessaire. Cette clé constituera des espaces qui ouvriront sur la poésie et l'imagination afin de percevoir l'espoir d'une liberté dans un état de rêverie consciente.

Abordons maintenant les espaces « flous » et/ou « intermédiaires » qui font référence soit à un espace qui renvoie à une localisation vague mais néanmoins connue du spectateur, soit à un espace dramatique formulé par un embrayeur qui renvoie directement à la scène, à l'instance performative. Arrêtons-nous un instant aux types d'espaces flous aux contours imprécis mais indirectement connus de tous. Nous trouverons par exemple dans les didascalies de *Music-hall*, *La Fille* et les deux *Boys* voyageant sans cesse pour jouer « [dans] une salle de réceptions. Il y a toujours un lieu comme ça dans ce genre de ville, qui croit pouvoir servir de music-hall : c'est dans ce lieu que cela se passe. » Ce lieu revient un peu plus loin sous la forme de « salles des fêtes » dans une « banlieue grise » où des goguenards ne comprennent rien à leur spectacle, ni à leurs exigences d'artistes... Ce sera précisément dans cette réalité sordide, que surviendront principalement les digressions de *La Fille* : elle prétendra être fatiguée en « [descendant] du bateau, épuisée par la traversée » ou quand elle descendra « de l'avion, malade des ballottements atmosphériques, ou la voiture et les virages ». On comprendra, par

la remarque du Deuxième Boy, que l'énumération des moyens de transports évoquée par La Fille, est fausse.

Le Deuxième Boy. - [...] Assez de la marche à pied,
parce que tout de même,
dire la vérité de temps à autre,
plus souvent marche à pied que dans les bateaux transatlantiques et somptueux et
plus souvent sur les routes vicinales et chemins de terre pour gagner des endroits
comme celui-ci que avions de luxe et aéroports internationaux (Lagarce 1999 : 81).

La Fille, en imaginant ces déplacements, transforme sa réalité, ancrée dans une banlieue grise en tournée magnifique. Elle s'imaginera transportée d'un endroit à un autre comme le sont les vedettes reconnues, dans des bateaux ou des avions de luxe. Le lieu où se déroulera le spectacle fictif importe peu à La Fille, tout comme le spectacle en lui-même. Ce qu'elle manifeste surtout, c'est la volonté profonde de quitter ce lieu. Elle y parviendra uniquement en songeant aux moyens de transports qui l'arracheront de cette situation. C'est justement le « flou » de la salle de réceptions, métonymie de la vie incertaine et médiocre des artistes de seconde zone, qui permettra la digression. Cette digression reflète un désir de changement personnel, un besoin de changement de statut social, une reconnaissance digne de sa condition d'artiste. On peut dire que c'est dans la digression que réside la progression dramatique. Le spectateur suit en parallèle le récit épique de la réalité, et la digression imaginaire de l'autre vie rêvée.

Dans ce premier cas, la digression est performative : elle existe au moment même de l'énonciation par l'acte de parole. Toutefois, il existe un autre cas, plus complexe, où le personnage évoque une digression avortée : c'est le cas de La Cuisinière dans *Les Serviteurs*. Assurément, nous avons vu « l'étage » où vivent Madame et Monsieur : cet espace est souvent mentionné par tous les domestiques et plus particulièrement par ceux qui n'y accèdent jamais ou seulement par obligation. La Cuisinière dit que l'étage est « au-dessus de [sa] tête ». Cette expression, au sens propre comme au sens figuré, montre un personnage conscient de sa situation de soumission. Cependant, elle l'évoque tout de même comme un espace où elle vivait une belle époque car elle recevait de ses maîtres, les compliments concernant sa fonction. Néanmoins, cette étape est au moment de l'énonciation, passée et révolue. « La Cuisinière. – La cuisinière, rêveuse : « L'Etage !... ». (LS, 291)

Elle ressent la nostalgie de l'époque où elle montait voir ses maîtres, timide, avec les mains jointes pour écouter leurs commentaires sur l'exécution des repas.

Aujourd'hui dit-elle, elle n'y va plus car elle pense être « trop vieille, trop laide, trop lourde à déplacer ou trop sale encore... » Le châtiment de ce personnage est de ne plus avoir le droit d'accéder à cet espace qui constituait sa digression car sa dégradation physique est trop grande et sa fonction abjecte. Elle aura beau joindre les mains et prier, l'accès au paradis lui est interdit, elle sera vouée à l'enfermement éternel et punie dans sa cuisine infernale. Sa digression à elle était le changement provisoire d'espace, le contact avec le monde « supérieur ». Elle est le seul personnage qui ne détient pas la capacité de rêver hors de la réalité qu'elle vit. Ce personnage vivra par et pour ses maîtres, sa soumission ne lui permettra plus aucune digression. Sa résignation l'empêche de rêver et la situe dans une attente constante et invariable. Son rêve était la connexion avec l'étage et l'impossibilité de réalisation de ce projet empêche toute digression. Cette figure attendra l'impossible, encerclée par un macrocosme dévorant.

Si comme la scène symboliste, la scène lagarcienne viserait à promouvoir le rêve (ici, nous l'appellerons digression)¹, elle visera aussi à promouvoir l'imaginaire collectif en passant par l'intime. Selon R. Abirached, le personnage de théâtre contemporain qui investit et se charge de représentations qui le dépassent constitue l'une des trois composantes matricielles, indispensables à son équilibre théâtral. C'est ce qu'il nomme le « type », ce par quoi le personnage peut « échappe[r] à la subjectivité de l'auteur », parce qu'il est doublé d'une ombre immédiatement reconnaissable » : celle qu'imprime « les marques de l'imaginaire collectif ». Pour l'auteur, cet imaginaire peut se cristalliser de la manière suivante :

Le personnage est tantôt en consonance avec la mémoire de son public, et il porte alors les reflets parfaitement repérables d'un système d'images exemplaires, valorisées par l'idéologie de son époque rassemblées dans un trésor pour l'usage des générations suivantes. Tantôt il est relié à un imaginaire social, producteur de types familiers à chacun et où chacun, dans la collectivité, aime à reconnaître sa vision de la vie quotidienne, des croyances et des morales du groupe : il est alors soumis à un code, admis par tous, qui fonde une typologie générale des rôles et des modes d'expression. Tantôt enfin, le personnage est en liaison avec les instances fondatrices de l'inconscient collectif, et on perçoit alors en lui, par transparence, le filigrane des ombres archétypales (Abirached 2001: 42).

1. Nous nous appuyons ici sur le cinquième chapitre, consacré aux « rêveries symbolistes » de la troisième partie « Le principe de réalité » in *Introduction aux grandes théories du théâtre*. (Roubine 2004 : 106-111).

Ce champ imaginaire constitué de quatre sources, renvoie selon R. Abirached aux modèles fondateurs d'une civilisation. Ces sources étant la religion, la légende, l'histoire et la culture. C'est à travers ces principes, que le personnage théâtral constituera son identité telle qu'elle apparaît au spectateur et s'inscrit dans une mémoire commune. De sorte que le rêve à travers ces espaces, accroîtra l'intimité avec le spectateur ou le lecteur, et favorisera la relation affective au lieu de relever d'un traitement réaliste du personnage visant le pathos. Pour cela, Lagarce fixera un état d'incertitude visant à déstabiliser les personnages qui oscilleront ou basculeront dans la relation conditionnelle. Ce sera cette relation conditionnelle qui poussera la figure à la rêverie et à l'imaginaire collectif. Prenons *Les Serviteurs* ou *Les Orphelins* : l'état d'incertitude est manifesté par le mystère de la mort des maîtres ou du Plus Âgé. Qu'il s'agisse des uns ou de l'autre, c'est la figure du pouvoir dictatorial qui est ébranlée. Les structures sociales et spatiales posées par la pièce, empêchent tout agissement de rébellion. Ainsi, La seule issue possible passera par la formulation hypothétique. Les conditionnels présent ou passé, libèrent des contraintes sociales et permettent ainsi d'entrer dans la digression. Cette parenthèse prendra souvent la forme d'intermède. Ceux-ci sont de véritables divertissements, où chacun s'exprime librement hors de sa réalité. Voyons celui du chauffeur dans *Les Serviteurs* :

Le Chauffeur. – Nous aurions dû tout casser, tout détruire. [...] Personnellement, je dois le dire, je ne suis pas d'un naturel violent et agressif... [...] Mais en cette circonstance, nous aurions dû piller, mettre à feu et à sang, faire un grand sac de palais d'été... Nous aurions dû lacérer les tentures, retourner les meubles et battre les tapis. Faire un carnage dont on se serait souvenu. Ce que d'autres à notre place... quoique personne ne sera jamais à notre place... (LS, 203).

L'emploi de l'irréel du passé place la digression dans la sphère onirique. Le Chauffeur façonne une toute autre réalité, celle d'une révolution « historique » qui n'aura jamais lieu, mais que le spectateur partage affectivement avec le personnage car elle touche l'Histoire. La verbalisation lui donne une certaine consistance qui n'a d'intérêt que dans l'échange avec le spectateur ou le lecteur. Mais le rêve peut aussi renvoyer l'archétype de la famille à la morale du groupe. C'est le cas de La Mère dans *Juste la fin du monde* : elle s'adressera à Louis au conditionnel présent. Elle formule cette fois-ci un irréel du présent. La Mère rêve à haute voix d'un comportement autre pour sa famille, d'échanges stéréotypés. Elle pose le schéma de la famille exemplaire. La mère voudrait que son fils soit plus là, elle aimerait qu'il encourage ses frères, qu'il leur dise qu'il les aime. Elle confie à Louis que ses frères voudraient lui parler, que Suzanne aimerait lui rendre

visite de temps en temps. Ces souhaits semblent peut-être plus « réalisables » que ceux du Chauffeur mais ce n'est qu'en apparence, puisque la réalité scénique exprime tout le contraire. Ces digressions mourront dans l'évanouissement de la parole.

4. Espace: le cadenas qui referme

Cette dernière partie tentera de fermer le cercle de l'espace en abordant un thème qui en ce début de XXI^e siècle, peut poser particulièrement problème. Il s'agit de l'espace corporel et de l'espace verbal. Cette question du rapport de l'acteur à la réplique sera au centre de l'ère et de l'aire du théâtre. Cette question est effectivement épineuse ou du moins en cours de réflexion et concerne une période marquée par la performance des corps et du texte fragmenté, le jeu de l'acteur, son interprétation et sa relation au texte – quand celui-ci existe –.

Sans avoir l'intention d'énumérer les nombreuses méthodes d'interprétations et de formation de l'acteur, on pourrait peut-être simplement se borner à présenter les risques d'un déséquilibre du tandem corps/jeu sur scène. D'un côté, nous pouvons trouver l'absolue nécessité de vouloir « donner du sens à la réplique » en l'envahissant de gestes ou de manifestations scéniques diverses offrant un résultat quelque peu maladroit ou lourd, ou bien au contraire, refuser l'explication et l'incarnation, revendiquant une volonté radicale de « non jeu » où les corps auraient pour principale fonction de désapprendre les techniques de jeu, ce qui finalement remettrait en cause l'utilité de l'interprète et la notion de rôle ou de personnage². Ces risques étant envisagés, Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon schématiseront très justement le rapport de l'acteur à la réplique en proposant deux modèles:

L'un, issu du réalisme ou du naturalisme, (qui) le conduit à s'emparer du texte pour le faire sien, dans une continuité d'humeur fondée sur les exigences globales de la situation ou de la conversation avec, en général, la perspective de la progression lente et de l'émergence de l'émotion. Selon l'autre modèle, l'incarnation du texte dans les personnages n'est pas recherchée, il faudrait surtout que l'acteur se laisse traverser par les qualités rythmiques et phonétiques du texte et qu'il les fasse entendre (Ryngaert Sermon 2006 : 161).

2. Voir le chapitre VI consacré à l'ACTEUR ET LE PERSONNAGE en particulier les deux premiers points intitulés : 1. *Le texte comme partition?* et 2. *Jouer le texte en éclats in Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition.* (Ryngaert Sermon 2006 : 155-162).

Maintenant on pourrait se demander lequel de ces deux modèles conviendrait le mieux aux textes de Jean-Luc Lagarce ? Pour répondre à cette question, nous partirons de la mise en scène de *Juste la fin du monde* réalisée par Joël Jouanneau en 2000³, au théâtre de la colline où les personnages suivaient dans leurs déplacements des lignes obliques ou circulaires. Le plateau présentait trois murs blancs et un parquet en bois au sol. Une banquette de bois était placée contre le mur blanc côté jardin et un renfoncement côté cour permettait les entrées et sorties des acteurs. Les déplacements des comédiens étaient minimes, ainsi que le mouvement corporel des acteurs qui portaient par ailleurs une tenue discrète aux couleurs neutres (gris, beige, blanc). La position dominante des corps était la position verticale, les bras le long du corps et les mouvements, mécaniques, suivaient des lignes obliques ou circulaires. La prise de parole s'effectuait à tour de rôle, respectant parfaitement la ponctuation, les silences et les registres de langue. Il n'y avait là, aucune intention de quotidien ou de familiarité. L'économie scénique, scénographique et gestuelle, laissait intégralement place à la parole. D'après cette description, nous pourrions en conclure que les textes lagarciens répondraient pleinement au deuxième modèle où les comédiens recherchent à donner à voir et à mettre en jeu un imaginaire évinçant l'illusion du vraisemblable. Néanmoins, en assistant à la mise en scène de *Music-hall*, réalisée par Lambert Wilson en 2009 au théâtre des Bouffes du nord à Paris, le parti pris était totalement naturaliste⁴.

Les deux Boys portaient un costume de cabarets. Aucun détail vestimentaire ne manquait : la cravate à paillettes, les chaussures charleston. De son côté, la Fille portait une perruque blonde platine, était vêtue d'une robe de satin couleur vert pistache et une fausse fourrure soulignant la décadence de cette comédienne sans succès en fin de carrière. Par ailleurs, le metteur en scène respecta à la lettre le texte de l'auteur indiquant par des didascalies intratextuelles la présence d'un tabouret et d'un radiocassette. La scène où ils jouaient était aussi dépourvue que les salles des fêtes auxquelles La Fille fait allusion dans la pièce. La mise en scène de Lambert Wilson renforce point par point en images, le texte de l'auteur. Les Boys dansent comme l'indique le texte, respectent les emplacements, les pas de danse, et chantonnent *De temps en temps* de Joséphine Baker. Le souci de vraisemblance est tel, que même la comédienne choisie par Lambert Wilson sera Fanny Ardant, comédienne mûre, connue de tous, laissant derrière elle le souvenir d'une longue trajectoire cinématographique et théâtrale. A l'issue de la représentation, le

3. <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Juste-la-fin-du-monde/extraits/idcontent/2192>.

4. <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Music-hall-3518/extraits/>.

spectateur a reçu le message : le texte a subi une « tentative d'incorporation » de la part de l'acteur. Lambert Wilson a recherché « la prise de possession » du texte par le personnage. Y a-t-il donc, dans les textes de Jean-Luc Lagarce, une mise en scène plus appropriée qu'une autre ? La question ne se poserait pas exactement en ces termes car les possibilités scéniques, comme nous venons de le constater, sont larges et les résultats justifiables.

Ce qu'il faudrait peut-être chercher à découvrir et cela nous aiderait à mieux saisir toutes les pistes de réflexions jusque là posées, c'est ce qu'apporte l'espace du corps sur scène dans les textes de J-L. Lagarce et les rapports qu'il entretient avec l'espace verbal.

Que ce soit dans *La Place de l'autre*, *Les Serviteurs*, *Les Orphelins*, *Histoire d'amour (repérages)*, *Juste la fin du monde* ou encore *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* pour n'en citer que quelques unes, nous observerons que l'espace du corps appartient à une dimension flexible, dominée par des mouvements d'éloignement et de rapprochement. En effet, les corps sont présents au moment de la représentation mais leur union semble fragile car elle revêt un caractère exceptionnel d'une part, (une réunion de famille, un partage d'héritage, une vente immobilière etc.) et tendu d'autre part, car elle se situe dans un espace plus ou moins hostile (maison familiale oppressante, lieu souterrain etc.). Ce rapprochement est susceptible à tout moment de s'ébranler. D'ailleurs c'est précisément le cas de l'intermède de *Juste la fin du monde* où durant neuf scènes, les personnages multiplient les entrées et sorties comme s'il s'agissait d'une partie de cache-cache vaudevillesque. Les personnages se cherchent et se perdent de vue. Cette fragilité vient du fait également que cette occasion extraordinaire provoque chez le corps des personnages une rigidité qui bloque même le langage. Les corps sont là, sans qu'ils sachent s'insérer dans la gestuelle quotidienne. Ainsi, les entrées en scène sont particulièrement significatives puisque souvent, les salutations et présentations n'en finissent pas. Les protocoles s'allongent et perdent ainsi leur sens car le geste simple du serrement de main ou d'échange de bises devient un obstacle et génère une tension. Voyons la scène 1 de la Première partie de *Juste la fin du monde* :

Suzanne. – C'est Catherine.
Elle est Catherine.
Catherine, c'est Louis.
Voilà Louis.
Catherine.

Antoine. – Suzanne, s'il te plaît, tu le laisses avancer,
laisse-le avancer.

Catherine. – Elle est contente.

Antoine. – On dirait un épagueul.

[...]

Suzanne. (à Louis) – Tu lui serres la main ?

Louis. – Louis.

Suzanne l'a dit, elle vient de le dire.

Suzanne. - Tu lui serres la main, il lui serre la main. Tu ne vas tout de même pas lui serrer la main ? Ils ne vont pas se serrer la main, on dirait des étrangers. [...] (JFM, 209-210).

Cette entrée en scène montre deux phénomènes. On constate premièrement que le rituel social pose problème car il engage principalement les corps et deuxièmement, la parole tente tant bien que mal d'accompagner l'espace physique. Résultat : la réalité physique est *déréalisée* si bien que la parole cherche sa place et tente de « corporaliser » ce corps sans substance. Dans cette pièce, c'est le corps de Louis qui revient et c'est sa présence qui déséquilibre la famille. Sa présence replace physiquement chacun des personnages à sa place. C'est ainsi que les suppositions des uns et des autres s'achèvent et que le cercle se referme. Louis permet par sa présence corporelle, de recommencer l'histoire de cette famille.

Le texte lagarcien peut également être vu comme un espace sonore et musical. Ensuite, nous nous analyserons la forme du soliloque car il caractérise le fonctionnement de la progression chez Lagarce. Enfin, nous parlerons d'une figure stylistique dont on ne peut pas faire l'impasse en travaillant l'écriture lagarcienne : l'épanorthose. Bien que le langage mérite une étude plus approfondie et exclusive, il sera question ici de l'envisager d'un point de vue spatial dans la mesure où il occupe une place sonore et musicale bien particulière. Il s'agit de voir la place qu'occupe le texte sur scène, les formes de présence et d'absence de celui-ci et les conséquences circulaires de sa fonction.

Si l'on considère que le théâtre touche l'autre par la vibration, on pense à la vue et à l'ouïe. La vibration visuelle acquiert il est vrai en ce début de XXIème siècle, une place prépondérante quand on considère l'apogée de l'interdisciplinarité où le spectaculaire prime, néanmoins, il existe une autre tendance venue de la mise en scène symboliste initiée par A. Lugné-Poe ou A. Appia et perpétrée par Robert Wilson plus tard ou Claude Régy. Ceux-ci proposeront une esthétique atemporelle, où comme le précise Patrice Pavis dans la partie consacrée aux origines de la mise en scène, « d'autres types de codification, de mécanismes sémiologiques, plus cachés, [qui] organisent à l'insu du spectateur le réel en des réseaux de signes. »

(Pavis 2007 : 22). Ces réseaux de signes peuvent passer par l'usage de la musique comme a pu le faire Robert Wilson en collaboration avec Philip Glass ou par une musicalité propre au langage. C'est le cas des textes de Lagarce où la musicalité se place au cœur du texte. Cette « dramaturgie de la voix » passera par le rythme qui peut se révéler lent et poétique. Cette poéticité concernera les passages consacrés à la digression, cette ouverture sonore au rêve. A ce sujet, l'entrée en scène de L'Aînée dans *J'étais dans maison et j'attendais que la pluie vienne* est très éclairante:

L'Aînée. – 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.
J'étais là, debout comme je le suis toujours, comme je l'ai toujours été, j'imagine
cela
J'étais là, debout et j'attendais que la pluie vienne, qu'elle tombe sur la campagne,
les champs et les bois et nous apaise.
J'attendais. [...] (JMM, 227).

Cette prise de parole offre une musicalité là encore circulaire, formée par un caractère itératif dominant, donnant une impression d'hypnose et de permanence atemporelle pour celui qui écoute. D'un côté, l'usage de l'imparfait et de l'autre, les allitérations en « j », en « m » et « n » ouvrent la voie de l'incantation. Cette musicalité concernera surtout les soliloques, ces passages qui correspondent aux moments suspendus, à ceux du rêve. Cette musicalité sera la voix intérieure, l'espace verbal qui circulera de façon fluide entre le personnage et le spectateur comme une expérience d'individuation. Cette parole peut être lyrique lorsqu'il s'agit « d'attendre dans sa digression », s'accélérer lorsqu'elle devient dramatique dans les dialogues que referme le cercle, et épique quand il s'agit d'ajuster la forme linguistique au fond thématique. En effet, il existe un état intermédiaire où comme le précise Armelle Talbot dans sa communication *L'épanorthose comme expérience du temps*, consacrée à Lagarce, où la parole se compose de reformulations, gloses, incises, et diffracte le présent de l'énonciation jusqu'à l'implosion. L'épanorthose consistera à revenir sur ce qui a été dit pour l'amplifier, le nuancer ou l'infirmier complètement. Ce retour du discours sur lui-même est l'expérience circulaire de la parole. Nous donnerons comme exemple l'intervention de Catherine dans *Juste la fin du monde* sur le choix du prénom de leur fils aîné Louis. Cette intervention

débutera par « Il porte le prénom de votre père, [...] nous croyons [...] que c'est bien [...] » et finit par « nous nous sommes dit ça, que nous l'appelions Louis, comme votre père [...] » L'entre-deux comme le déclare Armelle Talbot, constituera l'épanorthose,

[...] se dote(ra) donc d'une durée fondamentalement dynamique où passé et futur coexistent et s'affrontent. Plutôt que de suspendre le vol ou de s'éterniser, à la faveur d'un présent immobile où jamais rien ne commence ni ne finit, le temps s'ouvre sur une conflictualité paradoxale entre un commencement à rétracter et une fin à surseoir, entre la mémoire et l'attente, entre le début de sa phrase et son point. (Colloques Année (...) Lagarce Vol. IV 2008 : 258-259).

L'épanorthose se présente plus comme un instrument de précision que d'hésitation. Le propos du début de la phrase restera identique à celui de la fin. Le propos n'en sort que renforcé. La circularité est nette, sans ambiguïté et sa communication reste entière. Le fait initial obligatoire et l'axe spatio-temporel sont liés par un mouvement de *déterritorialisation* réalisé ou réalisable pour reprendre le terme de Gilles Deleuze. Ce besoin de chercher « sa place dans le monde » (Ryngaert Sermon 2006 : 22) peut provenir de deux raisons : soit que l'origine géographique est inexistante, et donc le fait de n'être de nulle part oblige à une quête vitale de l'espace, soit que l'espace originaire est oppressant de telle façon que la figure ressent la nécessité de fuir pour en trouver un autre. Auquel cas, l'espace présente bien la caractéristique de déclencheur de mouvement : que ce mouvement migratoire soit réalisé ou non, il n'empêche que le concept de déplacement existe et qu'il est provoqué.

5. Conclusion

Dans le théâtre de J-L. Lagarce, l'espace sera lié au mouvement par le conflit et se présentera sous trois formes : le territoire familial, l'espace représentant une autorité sociale et celui abritant la nostalgie d'un idéal amoureux passé. Il faudra également préciser que la relation oppression/ espace vient du fait que ce dernier soit subi et qu'il ait été témoin d'un conflit extrascénique interpersonnage. L'espace qui permet de fuir doit répondre à un espace indéterminé. J-L. Lagarce place souvent ses pièces dans des espaces dits « intermédiaires » souvent associés à des lieux de transition ou de passage. Ceux-ci permettent de réaliser la digression au moment de l'énonciation. Cette digression sera de nature individuelle et ne renverra qu'à l'intime du personnage concerné. Toutefois, les espaces incitant à la digression peuvent être aussi déterminés et connus de tous. Dans ce cas, la digression deviendra

symbolique et renverra à des dualités universelles : ces espaces prennent la forme de bois, de maison, de ville éteinte, de campagne, de fleuve, de viaduc, de voie ferrée et invitent à des affrontements de types : liberté vs enfermement, tradition vs rébellion, réalité vs rêve, isolement vs société. Le fonctionnement amènerait assez naturellement, on en convient, au raisonnement suivant : le personnage n'accepte pas la réalité et tente par tous les moyens d'y échapper. En effet, les pièces de J-L. Lagarce racontent des histoires confinées dans un espace et une temporalité frustrantes, déclenchées le plus souvent par des faits conflictuels non résolus. La résolution du conflit étant difficile voire impossible, l'issue du rêve prend place et permet l'évasion si ce n'est physique, du moins intellectuelle ou imaginaire des personnages. Une fois le rêve terminé, la réalité physique étant ce qu'elle est, prend le dessus, le personnage se « réveille » et constate qu'il en est au même point dans son histoire. Cette constatation d'immobilisme s'oppose au mouvement naturel et vital de l'homme, et la construction circulaire montre du doigt les apparentes contradictions de l'homme contemporain. Ainsi, ce retour inexorable au point de départ dévoile de façon sous-jacente la problématique de l'homme et de sa place dans le monde.

Les manifestations circulaires lagarciennes montrent tout d'abord que l'écriture de l'auteur ne répond pas à une ligne chronologique progressive, mais plutôt à une recherche d'identification d'une idée de départ. J-L. Lagarce ne cherche pas à écrire une histoire bien construite mais à bien construire une sensation.

Références

- ABIRACHED, R. (2001). *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris : Gallimard.
- ARISTOTE, 1990 [IVe siècle av. J.C.]. *Poétique*. Paris : Livre de Poche.
- BIET, C. et TRIAU, C. (2006). *Qu'est-ce que le théâtre ?* Paris : Gallimard, coll. Folio Essais.
- BENVENISTE, E. 1974 (1966). *Problèmes de linguistique générale, I*. Paris : Gallimard, coll. Tel.
- BENVENISTE, E. 1974 (1966). *Problèmes de linguistique générale, II*. Paris : Gallimard, coll. Tel.
- CHAUVET, B. et DUCHÂTEL, E. (2007). *Juste la fin du monde / Nous, les héros, Jean-Luc Lagarce*. Paris : Scéren.
- Colloques Année (...) Lagarce (2008) vol. IV *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs.

- DELEUZE, G. et GUATTARI, F. (1996). *Dialogues*, (en collaboration avec Claire Parnet). Paris : Flammarion, Champs, Essais.
- SARRAZAC, J-P. (2004). *L'avenir du drame*. Belfort : Saulxure, Circé / Poche
- SZONDI, P. 1983 (1959). *Théorie du drame moderne*. Lausanne : L'Âge d'homme.
- LAGARCE, J-L. (1999). *Derniers remords avant l'oubli, Juste la fin du monde, Histoire d'amour, (Derniers chapitres); Music-Hall*. Théâtre complet III. Besançon : Les Solitaires intempestifs.
- LAGARCE, J-L. (2000a). *La place de l'autre, Voyage de Madame Knipper vers la Prusse Orientale, Ici ou ailleurs, Les Serviteurs*. Théâtre complet I. Besançon : Les Solitaires intempestifs.
- LAGARCE, J-L. (2000b). *Hollywood; Histoire d'amour (repérages); Retour à la citadelle*. Théâtre complet II. Besançon : Les Solitaires intempestifs.
- LAGARCE, J-L. (2002). *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*. Théâtre complet IV. Besançon : Les Solitaires intempestifs.
- MANNONI, O. (1969). « L'illusion comique ou le théâtre du point de vue de l'imaginaire », Clés pour l'imaginaire. Paris : Le Seuil.
- PAVIS, P. (2002). *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Nathan, Lettres sup.
- PAVIS, P. (2007). *La mise en scène contemporaine, Origines, tendances, perspectives*. Paris : Armand Colin, coll. U.
- ROUBINE, J-J. (2000). *Introduction aux grandes théories du théâtre*. Paris : Nathan.
- RYNGAERT, J-P. et SERMON, J. (2006). *Le personnage contemporain: décomposition, recomposition*. Paris : éditions Théâtrales.
- SARRAZAC, J-P. (Dir.) (2005). *Lexique du drame moderne et contemporain*. Belval : Circé.
- TESSON, P. (2008). *Anthologie du théâtre du XIX siècle*. Paris : Avant-scène théâtre.