

## Dissertation

Françoise Heulot-Petit

► **To cite this version:**

Françoise Heulot-Petit. Dissertation : Lagarce, ou l'apprentissage de la séparation. Derniers remords avant l'oubli, Juste la fin du monde. Lagarce ou l'apprentissage de la séparation, CNED PUF, 2011. hal-03183796

**HAL Id: hal-03183796**

**<https://hal-univ-artois.archives-ouvertes.fr/hal-03183796>**

Submitted on 10 Apr 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## I.

### DISSERTATION

*Françoise Heulot-Petit*

**Sujet :** Joseph Danan interrogeant Joël Jouanneau : « Y a-t-il de “purs” monologues chez Lagarce ? Comment se pose la question de l’adresse ? », reçoit la réponse suivante : « La réponse est dans le *Robert* qui donne du mot une double définition : 1 : Scène à un personnage qui parle seul. 2 : Long discours d’une personne qui ne laisse pas parler ses interlocuteurs – ou à qui ses interlocuteurs ne donnent pas la répartie. Les monologues de la première catégorie sont très rares chez Lagarce, et toujours adressés au public. Je n’ai pas trouvé dans son œuvre un personnage parlant tout haut tout seul, et à lui-même, signe premier d’un possible dérèglement mental. Mais ce qui est assez constant, et pas seulement dans la trilogie de la fin, ce sont les personnages atteints de logorrhée, les mêmes pouvant ensuite être parfaitement mutiques ».

Dans quelle mesure la remarque de Jouanneau s’applique-t-elle aux monologues des deux pièces du programme ?

### INTRODUCTION

#### a. Accroche

Le théâtre de Jean-Luc Lagarce s’inscrit sans conteste dans ce que Jean-Pierre Ryngaert désigne comme « un théâtre de la parole »<sup>1</sup>, dans la continuité de Nathalie Sarraute et Marguerite Duras. Un soupçon est porté sur le langage dans sa capacité à transmettre un message et cependant la dramaturgie<sup>2</sup> s’appuie sur la parole au point de déplacer l’action dramatique vers l’espace de celle-ci.

#### b. Sujet et analyse

À ce titre, la question posée par Joseph Danan sur la nature du monologue dans les pièces de Lagarce est tout à fait pertinente puisque ce dernier offre une place centrale au monologue, au point de lui consacrer certaines scènes dans leur globalité de manière récurrente dans l’œuvre. Joël Jouanneau se réfère au dictionnaire pour rappeler deux définitions du monologue. Même si elle est issue d’un dictionnaire de langue, la première : « Scène à un personnage qui parle seul » évoque une « scène » et s’inscrit donc dans le contexte théâtral. Elle met l’accent sur le caractère circonscrit de ce type de monologue autonome. La deuxième, « Long discours d’une personne qui ne laisse pas parler ses interlocuteurs – ou à qui ses interlocuteurs ne donnent pas la répartie » précise la mise à l’écart de la relation intersubjective provoquée par la situation d’empêchement, qu’elle soit du fait de celui qui parle ou de celui qui écoute. De plus, Jouanneau avance que son approche de l’œuvre ne lui a pas permis de trouver chez Lagarce « un personnage parlant tout haut tout seul, et à lui-même, signe premier d’un possible dérèglement mental ». Cette observation fait glisser la réflexion proprement dramaturgique sur le plan d’une lecture plus naturaliste de l’œuvre en soulignant la dimension psychologique du personnage car Jouanneau s’intéresse à ces personnages doubles dans leur comportement vis-à-vis des autres, à la fois « atteints de logorrhée », et « ensuite (être) parfaitement mutiques ».

La réflexion de Jouanneau interroge donc la nature du monologue et celle des personnages qui y prennent la parole or ce qui lui semble frappant, c’est la possibilité d’une

---

<sup>1</sup> Voir Jean-Pierre Ryngaert (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Arles, Actes Sud, « Apprendre », 2005.

<sup>2</sup> Voir pour cette notion Joseph Danan, *Qu’est-ce que la dramaturgie ?*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2010.

dualité radicale dans leur comportement vis-à-vis des autres : à la fois très silencieux puis très bavards, comme si une vanne lâchait brusquement et que la parole se déversait de manière fiévreuse. Cette particularité est véritablement liée à la présence d'autrui et pose l'enjeu théâtral sur la relation interpersonnelle. Jouanneau s'écarte d'un théâtre qui ne verrait qu'un personnage en proie à ses propres démons et résolument solipsiste. Bien au contraire, c'est un théâtre qui s'attache à l'humain, dans son rapport à l'autre, même si ce rapport le conduit à se retourner parfois vers lui-même. La réponse de Jouanneau n'évade donc pas la question de l'adresse, posée par Danan, car elle est au cœur de cette manière d'interpréter le monologue et l'altérité qu'il envisage. Le personnage n'est là jamais véritablement seul puisque sa parole est adressée et toujours envisagée comme une parole qui peut se tourner aussi vers la salle.

### **c. Problématique**

La réponse de Jouanneau peut être lue comme un détour. Le recours à la définition du dictionnaire donne le sentiment de pouvoir circonscrire aisément le monologue théâtral mais, à la scène - et Jouanneau le sait bien ayant monté plusieurs pièces de Lagarce - l'enjeu énonciatif est parfois retorse et nécessite de vrais choix dramaturgiques de la part du metteur en scène qui vont orienter le sens de lecture par le spectateur. Ensuite, la référence au dérèglement mental du personnage a recours à une épaisseur psychologique dont on peut reconnaître la présence dans les deux œuvres étudiées mais qui n'est pas commune aux autres pièces dont les personnages sont davantage des êtres de langages, sans véritables identités propres. Enfin, l'alternance entre un silence obstiné et une parole débordante semble être au centre de l'enjeu monologal, au sens où le mouvement alternatif proposé crée véritablement une respiration qui expose des enjeux de rythme significatifs. Cependant, cet enjeu rythmique interne, propre au monologue, ne doit pas évincer l'enjeu macro-structurel car le retour régulier de certains monologues est constitutif d'une fonction encadrante qui s'inscrit dans la continuité de l'usage traditionnel du monologue, avec des fonctions spécifiques au sein du drame, notamment dans le prologue et l'épilogue. La nature intime du monologue est liée à ces fonctions structurelles et nous pouvons nous interroger sur la manière dont Lagarce a su utiliser cet outil traditionnel du théâtre et en renouveler la nature pour l'inscrire de manière exemplaire dans sa propre dramaturgie. Ces monologues adressés qui déversent des reproches lorsque les autres ne peuvent, ou ne cherchent pas à les arrêter, ne sont-ils pas le moyen de faire résonner avec d'autant plus de violence la difficulté à communiquer et la solitude au sein du groupe ?

### **d. Annonce de plan**

Nous montrerons d'abord de quelle manière les usages du monologue dans les pièces étudiées s'inscrivent dans la continuité des fonctions traditionnelles du monologue tout en les renouvelant, puis nous nous attacherons plus spécifiquement à la nature de cette parole par rapport au dialogue afin de dégager ce que l'on peut distinguer comme une voix surplombante.

## **1. LE MONOLOGUE : UN OUTIL TRADITIONNEL AU SERVICE D'UNE DRAMATURGIE NOVATRICE**

À première vue, Lagarce utilise le monologue en usant des fonctions qui lui sont propres toutefois, si la place qui lui est dévolue est identique, le rôle qui lui est accordé diffère d'une dramaturgie classique.

### **a. Leurre des fonctions d'encadrement au service de l'action : Prologue et épilogue**

C'est sans conteste dans *Juste la fin du monde* que le monologue emprunte apparemment à la dramaturgie traditionnelle, en encadrant la pièce et en assurant une stabilité

du drame. Prologue et épilogue sont des fonctions déjà abordées par Aristote dans la *Poétique*. Le monologue s'inscrit dans une logique où il assure des fonctions épiques et lyriques pour communiquer des informations qui échappent, soit à l'ici et maintenant de l'acte énonciatif, soit à la sphère « *inter-humaine* » en mettant à jour l'état intérieur du personnage. Sa présence marque un arrêt dans la chaîne dialectique de l'action dialoguée qu'il prépare, commente ou résume. Le prologue donne des informations pour aiguïser l'attention du spectateur et orienter l'écoute du texte. Ainsi, Louis révèle son âge, situe l'action en expliquant le temps pris pour se décider à venir, les sentiments qui l'habitent dans cette entreprise, l'objet de sa venue et son comportement attendu des autres. Il s'agit bien d'une « scène à un personnage qui parle seul » comme le rappelle Jouanneau, mais adressé. Ce prologue est tourné vers le public et place celui-ci en position de surplomb sur les personnages du drame, lui seul sait la mort prochaine. Dans une situation de connivence avec Louis, le lecteur/spectateur devient plus apte à apprécier le comportement du personnage vis-à-vis des autres.

De la même manière, l'épilogue de la pièce est véritablement conclusif puisqu'il fait référence à l'action quelques mois plus tard, avec la mort du personnage principal. Mais la conclusion est bien partielle puisqu'elle ne fait pas mention des autres personnages. Elle s'attarde sur un événement (le cri non poussé) qui n'a plus rien à voir, ni dans le temps ni dans l'espace, avec les rencontres abordées dans la pièce. Un premier repérage pourrait donc faire de ces monologues des héritiers d'une dramaturgie traditionnelle, analysée notamment par Jacques Scherer<sup>3</sup>, mais cette complicité instaurée est bien contaminée par un brouillage systématique des données spatio-temporelles et, de fait, concourt à la mise en question du personnage, mais aussi de l'action dramatique.

### **b. Le Lieu d'expression d'une dramaturgie rétrospective**

En effet, la nature du prologue de *Juste la fin du monde* est plus complexe qu'il n'y paraît. En nous attachant aux premières lignes, nous repérons trois strates temporelles consécutives. Un personnage narrateur se distingue, offrant un regard épique sur le drame. Cette posture est aussi ancienne que le drame lui-même. Cependant ici, ce narrateur n'appartient pas au même temps que celui des scènes dialoguées qui vont suivre. Son regard omniscient lui offre la possibilité de connaître l'avenir, de situer le présent au regard du passé et surtout se place du côté des morts : capable d'observer et de narrer cette histoire qui se déroule chez les vivants, où il sera le « messenger » de sa propre mort. La visée du drame est donc rétrospective. Le critère de vraisemblance n'est évidemment plus de mise pour appréhender ce monologue. La cohérence intrafictionnelle est en partie maintenue car le dialogue de la scène suivante s'inscrit dans un présent qui replace l'action apparemment dans un système traditionnel, basé sur l'illusion mimétique et l'expression psychologique des personnages. Mais l'ensemble de la pièce devient un monodrame, ce genre qui s'efforce de tout réduire à la vision unique d'un seul personnage à l'intérieur d'une pièce à plusieurs. Joseph Danan le considère comme un équivalent dramatique du monologue intérieur<sup>4</sup>, apparu avec *Les Lauriers sont coupés* (1887), le roman d'Édouard Dujardin. Lagarce en est un héritier, utilisant des monologues encadrants qui décentrent la perception du drame.

Dans *Derniers remords avant l'oubli*, le monologue peut permettre aussi de revenir sur un passé commun, en donnant des informations qui viennent l'expliquer. Hélène expose ainsi les sentiments qu'elle a pu avoir pour Pierre et Paul dans le passé, devant eux qui l'écoutent (p. 27-28). La parole s'étire, Hélène obtient à son issue des réactions bien laconiques de la part des deux hommes et la scène s'arrête là. Ce monologue est l'outil d'une révélation au

---

<sup>3</sup> Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France* [1950], Paris, Éditions A.G. Nizet, 1986.

<sup>4</sup> Joseph Danan, « Monodrame (polyphonie) », in Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique de drame moderne et contemporain*, Belval, Circé / Poche, 2005, p. 123.

sujet du passé commun du trio dont l'on ne connaîtra que peu de choses : le mensonge d'Hélène et la fin de son amour pour ces deux hommes. Elle se souvient de leurs incessantes questions d'autrefois, leurs soupçons et elle leur reproche : « vous n'écoutez jamais » (p. 28), apparentant leur comportement passé à celui d'aujourd'hui. Le lecteur/spectateur peut en déduire qu'elle a écarté ce passé et s'en débarrasse définitivement. La dramaturgie n'est donc pas rétrospective car ce passé ne va pas venir continuellement contaminer le présent. Il donne au personnage le moyen de se délivrer de certains sentiments parce que le présent a fait bouger les lignes : « [...] je mentais tout le temps, tellement. J'avais oublié ou je ne me l'étais jamais avoué » (p. 27). On retrouve un trait du monologue classique dont Scherer rappelle volontiers que « Le traître y révèle volontiers sa trahison » mais cet aveu n'est pas suivi ici de retournement de situation ou d'effets particuliers.

Passé commun ou passé solitaire sont donc convoqués dans le monologue mais au moment présent, comme le souligne Jouanneau en évoquant l'adresse, le personnage n'est jamais seul avec lui-même. Si le prologue et l'épilogue de *Juste la fin du monde* amènent le lecteur/spectateur à adopter le point de vue du personnage principal, il est pourtant ensuite parmi les autres. Toutefois, le prologue ne pose pas l'enjeu d'une situation qui présente l'ensemble des protagonistes, il s'attache en premier lieu de manière intime à transcrire la place et le sentiment d'un seul. De même, l'épilogue met en scène Louis relatant un moment solitaire et isolé, et il se souvient du cri qu'il n'a pas poussé alors. La focalisation se porte sur la mise à nu d'une seule subjectivité. Cependant, Jouanneau a mis l'accent sur le fait que ces monologues, où le personnage est seul, sont adressés au public. Le geste de désignation proposé dans le prologue « eux [...], toi, vous elle, ceux-là encore que je ne connais pas » place Louis parmi les autres qu'il montre. Il est donc au sein d'une communauté et en dehors à la fois, dans une zone intermédiaire où sa présence véritable est mise en doute tout en réactivant de manière évidente le rapport scène/salle. À la fois narrateur, montreur de personnages, meneur de jeu et actant du drame, le personnage est toujours conscient du regard du spectateur. Difficile alors de dire s'il s'agit d'un véritable monodrame qui met en scène un moi ou l'histoire d'un voyage à la rencontre des autres, de ce qu'ils sont devenus, et qui se résout en l'inventaire des images qu'ils ont gardé en mémoire. Les intériorités qui s'exposent sont toujours dans une relation à l'autre au présent, qui réactive des actions passées.

### **c. La possible impasse d'un drame statique**

Le présent du monologue est donc un enjeu majeur. La portée des monologues encadrants de *Juste la fin du monde* suscite une lecture plurielle car le jeu temporel brouille volontairement l'inscription du drame dans le présent et le transpose davantage dans un temps suspendu. Ces propriétés le placent dans la droite lignée de ce que Jean-Pierre Sarrazac a nommé un « drame statique »<sup>5</sup>. Celui-ci, proposé par Maurice Maeterlinck à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, se définit comme une force qui peut ralentir la construction de l'action et modifier le temps dramatique, à l'image plus tard de l'attente beckettienne. Toutefois, chez Maeterlinck, la situation se substitue à l'action et le mouvement dramatique naît d'une tension entre l'immobilité physique des personnages et leur mobilité psychique. Dans les deux pièces, ce mouvement fonctionne par intermittence car le dialogue et le rythme des échanges provoqués par certaines répliques ne transposent pas l'ensemble du drame dans cette manière d'explorer la psyché. À ce titre, le régime dramatique n'est peut-être pas tout à fait de même nature dans les deux pièces. La localisation des monologues de *Juste la fin du monde* s'approche de ce « théâtre intime » alors que le surgissement de paroles individuelles plus longues au sein du

---

<sup>5</sup> Voir Hélène Kuntz et Mireille Losco, « Statisme », in Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique de drame moderne et contemporain*, Belval, Circé / Poche, 2005, p. 207-210 ; Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres Intimes*, Arles, Éditions Actes Sud-Papiers, « Le temps du théâtre », 1989 ; Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtre du Moi, théâtre du monde*, Rouen, Éditions Médiannes, « Villégiatures / Essais », 1995.

collectif, dans *Derniers remords avant l'oubli*, l'en écarte. Louis le mort-vivant rend compte de l'agonie de son monde (*JFM*, Scène 10) alors qu'Hélène reste cynique dans son observation du comportement de ses anciens comparses (*DR* p. 27-28), se tourne résolument vers l'avenir et ne cherche pas à développer sur ce point. C'est que le découpage dramatique diffère : *Juste la fin du monde* est composé de scènes (Prologue, Première partie : 11 scènes, Intermède : 9 scènes, Deuxième partie : 3 scènes, Epilogue) plus délimitables. *Derniers remords avant l'oubli* se compose de tableaux détachés, à base de situations de langage s'appuyant sur des lieux communs (se dire bonjour, au revoir, faire connaissance, demander des nouvelles, parler du passé, parler argent, etc.). La structure est lâche et le principe de déliaison marqué par les points de suspension entre parenthèses (...) indique l'arbitraire du découpage et, de fait, la difficulté de séparation du monologue du reste du dialogue. Cette construction en parataxe de situations de langage gagne les deux pièces, restituant un certain statisme de l'action.

Si les fonctions encadrantes relèvent des types de monologues évoqués par Jouanneau, Lagarce en fait toutefois varier les enjeux. Paradoxalement, alors que le prologue de *Juste la fin du monde* déjoue les attentes, sème le trouble, il assure des fonctions d'annonce et avertit le spectateur que sa perception sera décentrée. Il fait entrer dans une langue spécifique, propose des repères brouillés et donc un autre monde. Le monologue reste aussi le moyen de révéler des sentiments cachés mais sans produire d'effets majeurs sur le déroulement du drame. Difficile, dès lors, d'évoquer la pureté générique avancée par Joseph Danan. Si le monologue apparaît de manière dissociée parfois clairement, il s'insinue davantage, comme le concède Jouanneau, au sein des échanges et reste dans le collectif.

## **2. UNE PAROLE LIEE AU DEREGLEMENT INTEMPESTIF DE L'ECHANGE DIALOGUE**

Comme nous venons de le voir, le monologue est clairement dissociable de l'échange dialogué. D'un point de vue textuel, sa longueur le sépare du reste de l'échange. Mais que l'on ne s'y trompe pas, la tentation du monologue est à déceler à l'intérieur même de l'échange dialogué, dans ces moments où la logique conversationnelle dérape.

### **a. Les décrochages et les refus de l'échange**

Dans *Derniers remords avant l'oubli*, l'intervention trop longue de Pierre (p. 11-12), qui refuse de prendre la parole alors qu'on lui demande de le faire, pourrait devenir un monologue si elle se prolongeait encore - on lui reproche déjà de « faire des histoires, parler pendant des heures » (p. 13) - mais elle reste inscrite dans le dialogue, n'est qu'une simple digression et relance l'échange. Une prise de parole trop longue finit par ennuyer tout le monde, qui perd pied sur la nature initiale du propos. Lorsqu'Antoine détaille le « sens de la psychologie » de l'attaché commercial (p. 32-35), rien ne nous permet de savoir à la fin de la séquence si Paul est encore là à l'écouter. Le faire sortir de la scène accentuerait le pathétique du moment, mais voir sur le visage de Paul une certaine impassibilité face à ces explications ne manquerait pas de produire un effet comique. Comique manifeste lorsque la parole s'étire sans que rien ne semble pouvoir l'arrêter et que l'interlocuteur souhaite passer à autre chose. Or c'est bien aussi le plaisir visuel de ces chassés croisés que Lagarce exploite.

Outre le décrochage de l'échange dialogué, le refus d'entrer dans l'échange transforme une parole avec l'autre en parole devant l'autre. Jouanneau distingue le « Long discours d'une personne qui ne laisse pas parler ses interlocuteurs » du monologue d'une personne « à qui ses interlocuteurs ne donnent pas la répartie ». Cette dissociation est essentielle car c'est bien d'une relation de pouvoir dont il s'agit : « laisser » et « donner » sont tous deux à la tournure négative et révèlent de part et d'autre un blocage. Des deux côtés l'échange ne se fait pas. Il arrive que le monologueur ne laisse pas parler l'autre, comme Anne devant Pierre, en précisant pourtant : « C'est la première fois que nous nous parlons à nouveau et j'en suis très

heureuse. » (p. 25) alors qu'il n'a encore rien dit ! « Bon » qui suit cette phrase peut laisser entendre qu'elle attend une réaction qui ne vient pas, car la parole reste une quête : l'un lance des mots en espérant une réponse mais l'autre reste mutique. Dans *Juste la fin du monde*, chaque membre de la famille vient asséner son monologue à Louis mais son impossibilité de répondre est plus grave car il devrait pouvoir dire sa mort prochaine et il n'y parvient pas.

Dès lors, ce refus se trouve interprété par l'autre, voire sur-interprété. Le monologueur finit par douter de l'écoute de l'autre : « Anne. -Vous restez silencieux ? » (p. 25) et alors que Pierre répond : « Je vous écoutais avec beaucoup d'attention », Anne s'excuse de ne pas être claire. D'une certaine manière, elle ne se considère pas à la hauteur de l'échange, en doutant de sa capacité à clairement formuler ses idées. L'écoute passive et silencieuse de Pierre devient presque une agression. L'absence de réponse de la part de l'autre crée une béance que Lagarce nous laisse combler en exploitant la richesse du silence théâtral. Se taire devant l'autre qui parle, c'est écouter et c'est penser tout en même temps, et ne pas exprimer ses pensées, ce peut être mentir déjà. Quant aux propos « écouter avec beaucoup d'attention », ils peuvent être interprétés comme un véritable intérêt pour ce qui est dit ou une difficulté à comprendre. Quelques mots, après beaucoup de silence, se chargent d'une polysémie dangereuse et l'intonation peut en faire un propos ironique aisément. Dans l'enchaînement des scènes, le vide est vite comblé par une autre situation de parole. C'est le choix donné au metteur en scène que de laisser ou non s'étirer les (...) pour rendre le silence pesant.

### **b. Entre logorrhée et mutisme : une parole au bord du gouffre**

Des raisons plus simples peuvent entraver le dialogue et conduire au monologue. Dans l'intermède de *Juste la fin du monde*, les conditions concrètes de l'échange ne sont pas optimales et empêchent d'entrer en dialogue. Pour autant la parole ne s'étend pas en monologue et chacun cherche à trouver un interlocuteur. On pourrait cependant interpréter cette partie comme un jeu des voix issues d'un seul et donc un polylogue dans un espace rêvé. Il arrive aussi que les interlocuteurs s'appuient sur des modèles référentiels différents. Suzanne se raccroche à l'image qu'elle a gardée de son frère mais ne connaît rien de ce qu'il est devenu à présent et ne peut faire que des hypothèses qui nourrissent son monologue. Toutefois, le monologue n'est pas qu'une échappée d'un dialogue à faire. Il peut être motivé par une nécessité intérieure de dire, trop forte pour être retenue et celui qui fait face au monologueur ne peut pas répondre car la douleur impose le silence. Lorsque le monologue est l'épanchement d'un sentiment violent, il n'attend pas de réponse et l'autre en est le support. On pourrait rapprocher ce procédé du « monologue devant le confident » de la tragédie classique.

À ce titre, Jouanneau souligne la « logorrhée » verbale de certains personnages alors qu'ils se sont révélés muets face aux autres. Il fait référence ici à ces situations où l'homme ne maîtrise pas toujours son langage. Ionesco a su mettre en scène des personnages qui semblent pris de certains troubles comme l'aphasie (trouble ou perte de la capacité de parler ou de comprendre le langage parlé par lésion des centres nerveux cérébraux correspondant) et la logorrhée (flux de paroles inutiles, s'appuyant sur le besoin irrésistible et morbide de parler). Dans les mots de Jouanneau les personnages sont maladifs, le vocabulaire le souligne, ils sont « atteints » comme on l'est par une maladie qui s'attaque aux capacités de maîtrise de son langage. L'échange se trouve miné par cette incapacité à dire qui se mue en décharge de mots. Cette parole semble toujours au bord d'un gouffre risqué où le personnage peut perdre pied. À travers ce vocabulaire le rapport à la parole devient une douleur. Le monologue de Suzanne nous fait bien de cette manière entrer dans les méandres de la pensée, avec ses doutes, ses rebonds, la parole des autres qui revient en mémoire, les pleurs et les rires.

Et en même temps, pourtant, le monologue est une victoire sur le silence. La surprise de Jouanneau tient au fait que des personnages très silencieux puissent tout à coup devenir

bavards. C'est que la présence de l'autre change tout à coup leurs habitudes, comme le dit Suzanne : « Je parle trop mais ce n'est pas vrai, / je parle beaucoup quand il y a quelqu'un, mais le reste du temps, non » (p. 24). Effectivement, Erving Goffman a montré dans quelles circonstances dans la vie courante une personne pouvait monologuer, sous le coup d'une émotion violente par exemple<sup>6</sup>. Le retour de Louis dans sa famille produit ce choc comme les retrouvailles des trois amis de *Derniers remords avant l'oubli*, soulève un voile sur le silence installé entre eux. La parole rare, soudain, s'éternise, sa durée n'est pas ordinaire. C'est une parole frontale qui tient en joue le regard de l'autre. Enfin, cette lutte de pouvoir peut aussi devenir un plaisir, celui de conquérir en totalité l'espace de la parole, maintenant son interlocuteur en face par la seule force de son verbe en pouvant lui asséner des vérités qu'il ne voulait pas entendre et qu'il est sommé d'écouter. Mais c'est une parole qui se révèle finalement fuyante puisqu'elle ne laisse pas l'autre répondre. La nature du flot de paroles qu'elle introduit est paradoxale : fluide et longue, elle se clôt sur elle-même comme si elle tombait à l'eau. C'est une parole à côté puisque l'essentiel n'a pas été dit : Louis est venu révéler une maladie qu'il ne va pas dévoiler.

### 3. UNE VOIX LYRIQUE SURPLOMBANTE

Entre aphasie et logorrhée, le monologue est un écueil de l'échange, toutefois sa capacité épique en fait aussi un recul nécessaire. Ce lâcher-prise de la parole pourrait être interprété aussi comme une forme de jubilation, celle que connaissent les personnages de Philippe Minyana dans *Inventaires*<sup>7</sup>, par exemple. Une jubilation ou une peur ?

#### a. La parole adressée ou l'enfermement sur soi

Jouanneau a commenté la première définition qu'il rapporte du monologue « Scène à un personnage qui parle seul » en précisant : « Les monologues de la première catégorie sont très rares chez Lagarce, et toujours adressés au public ». C'est effectivement le cas du monologue de Lise dans *Derniers remords avant l'oubli*. Sa prise de parole est un point de vue distancié et ironique sur le monde des adultes qui l'entourent et qui pour certains sont pour le moins pathétiques. Le monologue a bien là encore pour fonction de révéler au spectateur des choses cachées puisque Lise présentée comme une « fillette » par son père, et « peu bavarde » avec les inconnus se montre, non seulement loquace, mais incisive. Elle dresse le portrait d'une génération que l'on peut reconnaître comme celle de 1968 - son retour à la terre puis son entrée dans le rang - en une seule longue phrase lapidaire qui relègue définitivement leurs expériences dans un passé désuet, où les espoirs et la naissance des enfants sont mis sur le même plan que l'acquisition d'une table basse. Elle les présente comme liés intimement à la société de consommation et leurs idéaux ne transparaissent que dans la citation des propos d'autrefois : « la vraie vie » alors que la situation présente, qui s'illustre dans les dialogues entendus jusque là, ne développe pas cette dimension. Faut-il y lire une forme d'adresse similaire à celle du modèle brechtien, qui est une suspension momentanée de l'illusion et qui s'intègre dans une réflexion globale sur la fiction ? Elle en est en partie un résidu dans ce regard ironique qui peut faire entendre la voix de l'auteur. Mais ensuite Lise se présente elle-même, tournée vers l'avenir, savourant le mot « destin » et surtout sûre de ne pas se prendre au sérieux. C'est un appel à la connivence avec le public que propose cette adresse, un contre-point comique à la tension ambiante. Cette adresse est bien une héritière de ce procédé ancien, dans une langue lagarcienne acérée.

Elle s'oppose au lyrisme qui transparait dans les monologues de Louis qui se rapprochent alors d'une forme plus classique. Nous savons que le XVII<sup>e</sup> siècle a théorisé le monologue, tenté de circonscrire cette forme très répandue et appréciée du public comme

<sup>6</sup> Voir Erving Goffman, *Façons de parler*, Paris, Éditions de Minuit, Paris, 1981.

<sup>7</sup> Philippe Minyana, *Chambres, Inventaires, André*, Paris, Éditions Théâtrales, 1993.



« morceau de bravoure » pour le comédien. Or voir soudain avancer Louis, lui qui ne cesse de ne pas parvenir à parler, qui ne cesse d'écouter les reproches, donne le sentiment d'un grand effort sur soi pour prononcer ces longues phrases ininterrompues, tout en brisures mais d'un seul souffle. Une bravoure vaincue, désolée, une bravoure qui avoue son regret. « C'est le héros vaincu ou torturé qui monologue »<sup>8</sup>, disait Jacques Scherer. Il semble bien que l'action transposée à l'espace de la parole signifie juste que le personnage a gagné contre son propre silence et un peu échoué dans son rapport à l'autre. La parole est adressée et le lyrisme est lié à une structure proche du vers libre qui laisse la place pour une énonciation clivée entre la volonté de dire et le doute systématique des possibilités de l'exactitude véhiculée par les mots. Cette séparation travaille la langue et ne met pas en scène un personnage empêché mais davantage conscient de sa volonté d'être précis. Il s'agit d'une énonciation conjointe de l'écueil et de la distance critique apte à travailler à l'amélioration. Le personnage est séparé entre sa langue et sa volonté. Nous retrouvons ici la distinction faite par Emile Benveniste considérant le monologue comme : « un dialogue intériorisé, formulé en "langage intérieur", entre un moi locuteur et un moi écouteur »<sup>9</sup>. Or cette séparation peut provoquer le rire, comme la marche difficile de l'enfant qui fait ses premiers pas suscite des chutes risibles parce que sans gravité.

## **b. Le plaisir du dire**

Le silencieux qui prend la parole goûte le plaisir d'avoir franchi un seuil. Le monologue de Suzanne (*JFM*, scène 3) s'impose en tant que tel et n'interroge pas la posture de Louis, présent et silencieux. Suzanne s'attache à comprendre la situation de chacun depuis le départ de Louis, fait le récit du passé proche et de ce qui constitue le quotidien de la famille, le présent qui va se poursuivre puisque les choses semblent installées dans une permanence statique. Toute cette vie est mise en regard de l'attitude de Louis et de ce que son départ a suscité. S'y déploie le portrait d'une famille, le reflet de la société de consommation à travers une réflexion sur l'attachement. Suzanne est attachée aux objets qu'elle possède, qui attestent d'un revenu qui lui assure une existence, et cet attachement est aussi un lien qui la retient à ce lieu, à cette famille qui la rend prisonnière et exclut toute forme d'émancipation. La voiture devient le symbole dérisoire de cette aliénation. Le propos qui porte sur des choses futiles est au contraire exemplaire et le détour subtil. L'autre ne peut intervenir car Suzanne juge son comportement, fait des suppositions, ne pose pas de questions, anticipe ses réactions et, précautionneusement, désamorce toute réponse possible. La logorrhée est malade, comme le rappelle Jouanneau, mais ici c'est une parole issue du silence dû à l'absence, le lieu d'épanchement de toutes ces pensées retournées dans la tête avec l'espoir du retour de celui auquel on pourrait s'adresser. La présence de Louis, son écoute, n'est pas celle d'un psychanalyste puisque tout le discours de Suzanne ne parle que de lui. La béance creusée par son absence a laissé la place pour ces pensées refuges qui surgissent pour retourner au silence. Il n'a pas de doute quant à son départ imminent, il ne reste donc qu'à retracer actions et pensées vécues depuis ce départ avant l'autre, une urgence pour ne pas rester avec des regrets de ne pas avoir dit. Le tragique de la situation c'est de ne pas laisser l'autre donner sa version des choses, un sentiment, un souvenir, un projet. Préciser : « Ce que je veux dire, c'est que tout va bien et que tu aurais eu tort,/ en effet,/ de t'inquiéter. » (p. 24) renvoie l'autre dans le passé et n'envisage pas l'avenir. Ce discours peut-être dit devant une tombe, et fait bien de Louis un « gisant vertical », selon expression de Jean-Pierre Sarrazac<sup>10</sup>, car Suzanne regrette déjà ce qu'elle est en train de dire. Le plaisir de dire est donc bien ambigu.

---

<sup>8</sup> Jacques Scherer, *La dramaturgie classique en France*, op. cit., p. 247.

<sup>9</sup> Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Éditions Gallimard, 1966, p. 86.

<sup>10</sup> Voir Jean-Pierre Sarrazac, *L'Avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*, Lausanne, Éditions de l'Aire, 1981, p. 120.

Ce plaisir est à rapprocher du plaisir de tenir un monde par le récit. La jubilation de la parole est manifeste dans le comportement de la mère racontant les sorties du dimanche d'autrefois. L'énergie de la parole emporte les personnages loin de ce qu'ils étaient venus dire. La lecture psychologique ne peut que réduire la portée universelle de ces boules d'énergie qui délivrent du sens par le rythme et l'être-là. Les monologues relèvent de ces luttes contre le silence et moins d'une lutte contre l'autre. Louis écoute, n'agresse pas, mais sa seule présence, après tant d'absence, réveille une charge de mots qui s'expulsent des corps. Au-delà, il y a la voix de l'auteur rhapsode qui coud ensemble ces situations de langages. Si *Derniers remords avant l'oubli* met en scène des vivants, *Juste la fin du monde* offre à l'écoute une voix d'outre-tombe qui donne un autre regard sur le drame. Le monologue dans tous les cas y révèle l'intime au creux du monde, une voix qui cherche une réponse qui ne vient pas toujours, l'énergie de la parole au présent.

### c. Le jeu des voix

D'un monologue à l'autre un jeu des voix se tisse, créant des contrepoints. Les paroles qui s'étirent d'Anne et Hélène dans *Derniers remords avant l'oubli* font véritablement entendre cet enjeu rythmique. Soudain, alors que les échanges étaient relativement brefs, une parole s'impose comme une déferlante pour porter un aveu. Le fait que l'autre soit présent et silencieux porte un coup. Or lorsque Lise prend la parole après ces deux longues interventions de femmes plaintives, elle affirme face au public la voix de l'émancipation dans un monologue clair, court et ironique. Ensuite, c'est Antoine qui va se lancer dans le monologue de l'attaché commercial pour briller devant l'ancien mari d'Hélène, alors qu'il se sent en position d'infériorité, faisant rire à ses dépens. Ce jeu des voix met en regard des points de vue féminins et masculins, portés par le même souci de percer la vérité de l'autre. Le monologueur s'obstine à trouver des propos pour créer une faille et connaître les pensées de son interlocuteur, ce qui maintient une tension interne du monologue. Alors que, lorsque Pierre monologue avec un ton désabusé (p. 43-44), il s'adresse à « vous » désignant Hélène et Paul, puis à « il » et « elle » - se détachant de la situation d'énonciation - et ensuite aucun des deux anciens amis ne revient sur ce propos. À qui s'adresse-t-il alors vraiment ? Ne dévoile-t-il pas face public son impossibilité à communiquer qu'il cache, dans les échanges, derrière des propos sarcastiques ? Ce genre d'aveu de faiblesse et d'échec le rendrait plus humain. Mais on peut l'entendre juste comme ce qui fonde le monologue : un aveu de solitude et d'abandon. Cette solitude est à l'image de celle qu'il a vécu depuis qu'ils sont partis, celle qu'il va retrouver après leur départ, dans laquelle il ne peut qu'égrener le fil de sa vie avec un certain désenchantement. Cette voix intime serait bien à la limite de l'enfermement sur soi et de l'adresse à autrui, elle cherche une écoute, quelle qu'elle soit.

### CONCLUSION

La question initiale de Joseph Danan « Y a-t-il de “purs” monologues chez Lagarce ? » trouve sa réponse dans le caractère protéiforme du monologue. Ce terme recouvre une réalité littéraire complexe, dont le théâtre contemporain a su renouveler les enjeux pour en faire une forme hybride. Dans les deux œuvres étudiées, la logorrhée prédomine et laisse entendre que beaucoup est dit, que les sentiments sont exprimés. Tous ces monologues sont autant de coming-out qui révèlent combien la parole prononcée est toujours à côté, esquivant la rencontre parce que face à elle l'autre se tait, la parole attendue ne vient pas. Le monologue est cependant véritablement à traiter comme un espace autre et c'est le choix opéré par Jouanneau lorsqu'il éclaire par une fenêtre lumineuse ces monologues, dans sa mise en scène de *Juste la fin du monde* (Théâtre de la Colline en 2000). Il les détache de la narration et ouvre une brèche.

Au-delà du monologue en tant que tel - repérable par sa longueur et son détachement de l'échange interpersonnel- le dialogue est lui-même toujours au bord de l'implosion. C'est que le dire - dont il est tout le temps question dans les échanges - est frappé de suspicion, soulignant les formules elliptiques des cartes postales, commentant l'arbitraire du choix d'un mot, invitant l'autre à se taire, revendiquant le silence comme engagement et exemple pour les autres. Chacun pourtant va s'extraire de ce silence pour venir asséner son monologue à l'écoute de Louis. Cette solitude au milieu des autres, c'est ce que formule Louis (scène 5) : une pensée précise de l'abandon, le fait que les autres aient renoncé à lui et à l'amour qu'ils peuvent ressentir encore pour lui. Louis comme Pierre, plaintifs et solitaires, détachés des autres (Louis envoie des lettres elliptiques et Pierre ne répond pas aux lettres de Paul) polarisent l'agressivité des autres parce qu'ils attirent l'attention par leur silence et créent l'empêchement autour d'eux.

Pierre, le solitaire, donne alors sa définition du monologue : « J'étais persuadé que tu allais me faire un petit discours. Un long monologue. Une déclaration bien sentie. Dire enfin le fond de ton cœur, ce qu'on a dans la tête, là, les méchancetés accumulées. » (p. 55). Selon lui, le monologue est un discours, une forme adressée qui requiert le silence de l'interlocuteur, se caractérisant par sa longueur, ressenti comme une contrainte, laissant émerger une parole longtemps retenue et qui ne peut porter que des méchancetés. C'est un trop plein de ce qui se loge dans le cœur et dans les pensées, l'intime ressentiment, un poids dont on pressent qu'il pourrait enfin s'envoler comme une couche de poussière sur un vieux meuble. Mais le monologue de ces pièces, en digne héritier d'une double tradition, creuse encore le sillon tragique et surtout porte une véritable dimension comique, revendiquée par le personnage ou émanant de son discours, malgré lui. C'est sans conteste en œuvrant à cette ambivalence que Lagarce a su renouveler l'usage du monologue. Cette étude démontre ainsi combien son travail s'inscrit dans une tendance du théâtre qui consiste à recourir à des formes et des procédés traditionnels (chœur, didascalie, etc.) pour en révéler la richesse et les réinterpréter, afin de mieux faire résonner les enjeux du monde contemporain.