

LE THÉÂTRE DE JEAN-LUC LAGARCE : UN DISCOURS DÉLIRANT

Alina KORNIENKO²⁶⁷

Université de Paris 8- France

Résumé : D'après Michel Foucault, la folie en littérature devient non seulement un choix volontaire de l'auteur, mais plus qu'une simple critique de la société car c'est la folie qui attribue à l'œuvre littéraire dont elle est une partie intégrale un goût et une sonorité particuliers qui font distinguer cette œuvre de toutes les autres. Il existe pourtant plusieurs niveaux et plusieurs dérivations de la folie en littérature : celle de certains personnages qui sous-entend une psychologisation des membres de la fiction et de l'auteur même ce qui ne rentre pas dans le cadre de l'étude actuelle, la folie anthropologique et sociologique qui remet en cause les normes imposées par la société et leurs limites, et la folie langagière qui est la plus intéressante parmi les formes citées car elle permet une transition et les liens entre les trois acteurs principaux des deux dramaturgies en question en particulier et de la littérature en général : l'individu, le langage et la société. Cet angle unique d'étude nous permet de postuler que nous considérons la folie comme un discours dont le nom est délire. La folie questionne les mécanismes de la communication humaine et les mécanismes perceptifs du cerveau face au monde : dépassant les normes sociales admises, Lagarce se focalise sur ce qui est hors de la raison et hors du communément acceptable. Au sein de sa dramaturgie Lagarce privilégie l'expérience existentielle de l'imagination en la rapprochant de l'expérience existentielle du délire. La folie comme expérience est exploitée d'une manière poétique par Lagarce lorsqu'il la considère en tant que meilleur révélateur de la nature humaine. Nous pouvons donc parler de plusieurs instances de la vérité chez Lagarce exprimées et incarnées par l'auteur dont la folie est une des plus honnêtes et raisonnables. La folie pour Lagarce est, parmi autres, une trop grande vulnérabilité à la parole dont la puissance se nourrit de l'effet qu'elle produit sur le destinataire. Il est également notoire que la déraison permet au dramaturge de mettre en scène et incarner un concept poétique et dramatique unique dans le cadre de sa création qui est celui d'une logorrhée. Une parole abondante, une parole excessive, répétitive et centrée sur soi-même, la parole qui n'aboutit jamais ni à sa fin, ni à une réponse quelconque, elle est, d'après Lagarce, une des meilleures représentations de notre temps ainsi que de la parole elle-même en toute sa liberté. Il est important que malgré son caractère abusif et étrange les instances langagières de la logorrhée qui semblent de prime abord trop artificielles et inventées s'intègrent parfaitement dans le canevas de l'œuvre littéraire tout en démontrant qu'un tel acte de parole est plus que réel, ayant uniquement subi un renforcement poétique sous la plume du dramaturge.

Mots clé : Lagarce J.-L., théâtre du langage, dialogue déconstruit, poétique de l'époque.

²⁶⁷ Alina Kornienko, docteur de l'équipe de recherche *Littérature, Histoires, Esthétique*, Université Paris-VIII-Vincennes-Saint-Denis, avec une spécialisation en dramaturgie française contemporaine et en études du langage dans le théâtre contemporain. Son axe de recherche est la poétique dramatique et littéraire de Jean-Luc Lagarce. Traductrice des œuvres de Jean-Luc Lagarce en russe, consultante littéraire pour des mises en scène du théâtre français contemporain en Russie.

Dans sa leçon inaugurale au Collège de France intitulé *L'Ordre du discours* (1971) Michel Foucault tout en insistant sur une opposition entre la raison et la folie en tant que réalité éthique permanente de la société, souligne le fait que le discours d'un fou ne peut pas circuler comme tout autre discours humain. Entre autre, car ce discours particulier se construit d'après ses propres principes et n'obéit donc pas aux normes communicatives et sociales quelconques. D'après Foucault, le discours « *délirant* » était, par conséquent, toujours reçu sous deux angles extrêmes : d'un rejet total et d'une prise en tant que la vérité ultime. Ces deux angles sont entièrement repris par les personnages dramatiques de Jean-Luc Lagarce en tant que comportement dialogal scénique. Foucault souligne également que malgré la seconde façon de recevoir ce discours, un fou a toujours été privé de sa parole par la société d'une manière ou d'une autre. Pour le philosophe, ainsi que pour Lagarce, c'est à travers son expression langagière que la société reconnaît un fou. Les deux auteurs comprenaient, désignaient et exploraient donc d'une manière scientifique, dans le cas de Foucault, et poétique, dans le cas de Lagarce, la liaison entre la déraison et l'acte de parole. En outre, Foucault admet que de nos jours la parole « *délirante* » est beaucoup plus écoutée qu'auparavant mais toujours avec un certain rejet (aujourd'hui ce sont des institutions, des moyens et des approches de déchiffrement qui travaillent la censure de ce type de discours en question). En gros, Foucault, prenant l'exemple de la folie, constate la tendance d'exclure toute altérité du cercle communicatif social à toute époque. C'est cette exclusion ainsi que cette expérience existentielle et langagière que travaille et valorise Lagarce au sein de son théâtre.

L'Enfant. - Dehors, ils étaient là, immédiats... Quand ils étaient partis, c'était encore la nuit. On ne voyait rien et ils avaient sommeil. Ils se sont méfiés... pas encore fous en ce temps-là ... pas vraiment crétins, on peut le dire... Ils disent qu'ils n'ont pas de carton, c'est vrai, qu'ils l'ont perdu ou qu'ils n'en ont jamais eu... Ils veulent faire la Noce, c'est tout...²⁶⁸

Au sein de l'univers dramatique de Lagarce, une aliénation mentale est forcément liée à l'acte de parole. Cette aliénation pousse les personnages à parler et à tenir un discours tout à fait différent des autres membres de la même fiction dramatique. Les caractéristiques primaires (ton, mode, rythme, champs lexicaux, etc.) d'un tel discours « *délirant* » démontrent qu'il est beaucoup plus hermétique et contradictoire et fournit parfois moins d'informations que le discours des autres personnages de la pièce précise :

Nelly. - Quelle heure il est? Quelle heure est-il? Il est moins le quart.

²⁶⁸ J.-L. Lagarce, *Noce, Théâtre complet (I)*, p.270.

Ripoux. - Moins le quart, à peine, quarante-trois, moins dix-sept.

Nelly. - Ne commence pas! Moins le quart, c'est ce que je veux dire.²⁶⁹

L'heure sert dans l'extrait cité des *Prétendants* (1989) de prétexte pour hésiter sur le réel et essayer d'implanter sa réalité subjective dans une qui est objective. Cela en substituant même les indications les plus concrètes et incontestables (le temps, par exemple) ce qui nous revoit à l'égalité des expériences existentielles oniriques et délirantes. Nelly ne veut, à ce moment de la pièce comme tout au long de l'action dramatique, qu'entendre sa propre parole et ignore la réalité objective rappelée par son mari. Elle place la signification de ses répliques dans la dimension de l'intime, de la perception personnelle. La parole est alors un pur reflet du pays imaginé de ce personnage. Les membres de la fiction dramatique et littéraire de Jean-Luc Lagarce, tout en étant enfermés dans leurs petits mondes imaginés et inventés, sont désignés par leur passé auquel ils tiennent tellement. Ce passé est à la fois la source de leur nostalgie constante ainsi qu'un sol fructueux pour leur imagination. Ils vivent, par conséquent, dans un état intermédiaire tout en réactualisant sans cesse ce passé duquel ils ne peuvent et ne veulent absolument pas se détacher. Cette réactualisation s'effectue grâce à la parole. Cela donne lieu à une atmosphère particulière où le présent n'est qu'une forme grammaticale qui change, pour sa part, sa notion classique tout en renvoyant au passé en tant que mode existentiel, un sujet et un objet de tout discours lancé dans le cadre de la création littéraire en question. Ses pièces sont ainsi dominées par ce passé omniprésent. Il est le fil conducteur du déroulement de chaque histoire car le temps du récit ne constitue qu'un espace intermédiaire entre un passé dont on ne peut se débarrasser et un présent dans lequel les personnages, en se souvenant, essayent de rendre actuel ce qui s'est déjà déroulé.

La parole chez Lagarce possède, par conséquent, le pouvoir de capturer et exprimer la réalité subjective, imaginée de chaque individu ainsi que la rendre possible. En même temps, il faut bien souligner que la parole dite « délirante » diffère de toute autre parole au sein de la construction dramatique et littéraire de Lagarce. Elle possède malgré toutes les ressemblances avec l'expérience langagière de l'imaginaire et de la rêverie, un tout autre poids et transforme jusqu'aux notions les plus ordinaires de la vie quotidienne, étant la forme la plus radicale et la plus précise de la nature humaine.

Karl. - Mon père dit qu'il craint que je ne devienne un
second oncle Rudolph, celui dont on ne parle plus jamais,
(à Raban) celui que tu remplaças et dont tu joues
désormais les rôles,

²⁶⁹ J.-L. Lagarce, *Les Prétendants, Théâtre complet (III)*, p.110.

un second oncle Rudolph, c'est-à-dire le fou de la génération
nouvelle, un fou plus moderne, un fou moins romantique,
un fou conscient de ses devoirs, un fou né avec les
bruits de la Guerre, un fou connaissant les dernières
évolutions de la maladie mentale, sans poésie, sans
littérature, un fou d'aujourd'hui, légèrement retouché pour les
besoins d'une époque plus pratique...²⁷⁰

D'après cette comparaison entre les deux types de fous chacun appartenant à sa propre époque contemporaine faite par Karl de Nous, les héros (1993), nous pouvons, d'abord, constater l'association que Lagarce fait entre l'époque et la figure d'un fou qui représente d'une manière exagérée tous les traits les plus typiques de sa société. Pour le dramaturge, le fou d'aujourd'hui est un individu ordinaire, même pragmatique à sa manière (ce qui n'était pas du tout le cas pour les générations précédentes où un fou était hors jugement pratique mais vivait dans un paradigme purement rêveur). Ce fou de Lagarce se rend compte de ses aliénations, c'est un individu éloigné du domaine artistique et n'a pas l'aura romantique de mystère des époques précédentes avec aucune similitude avec les images des poètes. Malgré cette banalisation de la folie au niveau social et représentatif ainsi qu'au niveau même de la personnalité, cette folie chez et pour Lagarce est beaucoup plus significative au niveau linguistique. Car, pour ce dramaturge, comme pour Foucault, la folie est une des incarnations les plus justes de la vérité pas uniquement individuelle, subjective, mais également de la vérité globale, portant sur tout le système social, éthique et esthétique de son temps. En même temps, le fait que le personnage fou soit tabou pour les autres, comme le souligne Karl, met en évidence le pouvoir de la parole. Car son absence signifie un renoncement de la part des personnes qui se proclament et se comportent comme « saines », qui se forcent tellement de faire semblant d'être le plus ordinaire possible. Cette dernière constatation de Karl nous indique bien que malgré les transformations de l'image et du type d'un fou il reste toujours exclu du cercle social à une époque quelconque ce que constate Foucault dans ses recherches et réflexions citées ci-dessous.

Le personnage de Pierre, dans *Derniers remords avant l'oubli* (1987), dont une aliénation mentale est constatée par les autres personnages de la fiction dramatique en question, est la source d'une parole abondante durant toute la pièce. Et c'est bien souvent le cas dans l'univers. La particularité de son discours consiste dans la nécessité de commencer chaque réplique par une annonce mettant en exergue l'action de parler et insistant sur le choc que peut produire sur lui les mots lancés par l'Autre :

Pierre. - Qu'est-ce que c'est que ça? Le mot qu'elle vient

²⁷⁰ J.-L. Lagarce, *Nous, les héros, Théâtre complet (IV)*, p.126.

d'employer, ce que tu viens de dire, l'expression, là? [...] ²⁷¹

La folie, pour Lagarce est également une trop grande vulnérabilité à la parole dont la puissance se nourrit de l'effet qu'elle produit sur le destinataire. Il est également notoire que la déraison permet au dramaturge de mettre en scène et incarner un concept poétique et dramatique unique dans le cadre de sa création, celui d'une logorrhée. Une parole abondante, une parole excessive, répétitive et centrée sur soi-même, la parole qui n'aboutit jamais ni à sa fin, ni à une réponse quelconque, une telle parole est, d'après Lagarce, une des meilleures représentations de notre temps ainsi que de la parole pure en toute sa liberté. Malgré son caractère abusif et étrange, les instances langagières de la logorrhée qui semblent de prime abord trop artificielles et inventées s'intègrent parfaitement dans le canevas de l'œuvre littéraire tout en démontrant qu'un tel acte de parole est plus que réel, ayant uniquement subi un renforcement poétique sous la plume du dramaturge.

[...] je suis peut-être la personne, l'homme, la personne exactement, je suis certainement la personne qui fait (qui fasse?), qui fait le moins d'histoires. ²⁷²

Les personnages de théâtre du langage sont donc des marionnettes qui ne font qu'incarner d'une manière charnelle et sonoriser la parole choisie scrupuleusement par l'auteur. Toute recherche de la parole juste qui donne lieu à des formes impropres dans l'usage français est une manière dont le langage sort du sillon. Le langage qui est au centre de la création dramatique et littéraire en question se délibère, se teste et permet à l'auteur de démontrer sa folie ainsi que la folie du discours humain :

Louis. – [...] comme on commémore, je me suis dit ça, les expressions que j'emploie, solennelles, comme on commémore, les expressions que j'utilise pour me moquer un peu de mon propre sérieux et me faire sourire derrière le masque [...] ²⁷³

Cette folie de rectification, d'autocorrection faite par l'auteur ainsi que par le langage lui-même renvoie le lecteur/spectateur au fait que la société impose des règles d'expression verbale, de réception communicative et du comportement. Les personnages de Lagarce tout en reflétant et incarnant la poétique de l'époque contemporaine sont assujettis à ces règles susmentionnées. L'auteur souligne, grâce à ses personnages, la relativité et la fausseté des règles en question : ce ne sont pas les personnages eux-mêmes mais c'est la société qui

²⁷¹ J.-L. Lagarce, *Derniers remords avant l'oubli, Théâtre complet (III)*, p.14.

²⁷² *Ibid.*, p. 15.

²⁷³ J.-L. Lagarce, *Le Pays lointain, Théâtre complet (IV)*, p. 302.

parle sur scène car elle est présente dans les œuvres dramatiques de Lagarce au titre d'une citation.

"[...] la folie est contemporaine de l'oeuvre, puisqu'elle inaugure le temps de sa vérité. [...] Ruse et nouveau triomphe de la folie: ce monde qui croit la mesurer, la justifier par la psychologie, c'est devant elle qu'il doit se justifier [...]"²⁷⁴

Les personnages dramatiques et littéraires de Jean-Luc Lagarce essayent constamment de se justifier à l'aide du langage et de l'acte de parole devant leur propre raison et produisent ainsi une vision particulière de la réalité subjective, imaginaire, inventée et tellement chérie par chacun d'entre eux. La dramaturgie étudiée se referme sur une cacophonie des discours personnels qui, malgré toutes les tentatives, ne se répondent pas et confirment la solitude des héros et leur incapacité à communiquer avec les Autres. Dans l'alternative essentielle entre parler et de garder le silence, les personnages de Lagarce choisissent en général la parole et essayent de se légitimer et de prolonger leurs vies à travers celle-ci. La parole est la puissance majeure et l'élément dramaturgique le plus actif par opposition aux héros qui ne font rien et remplacent toute activité par les mots. La parole dépasse, d'une telle manière, son rôle d'instrument et devient actrice. Elle impose sa marque sur les personnages et sur le déroulement de l'action. Le développement de la culture théâtrale dans le paradigme historique mondial a conduit à la naissance d'un idiome presque unifié de discours dramatique au sein du théâtre contemporain. Cet idiome considère l'acteur comme simple instrument de la machine communicative que devient le théâtre et le drame d'aujourd'hui. Ce nouveau modèle qui provient de la succession créative et phénoménale Brecht-Artaud-Becket-Ionesco-Forman-Wilson est radicalement épique surtout du point de vue de sa discursivité. Bertold Brecht, créateur du théâtre épique, oppose la forme épique au théâtre dramatique, classique, né d'Aristote. Son théâtre épique présente une forme dramatique extrêmement narrative. En tout premier lieu, ce théâtre met en scène le discours qui est très souvent argumentatif tout en se servant du montage comme technique de construction dramatique et poétique. Le théâtre épique est composé de scènes qui placent le spectateur devant une narration dramatique à laquelle il s'identifie et commence, par conséquent, à réfléchir. Les personnages dramatiques sont inscrits dans une imitation de canevas de dialogues. Le dialogue théâtral dans sa forme classique n'existe plus. Le moment de l'acte de parole est mis en scène de manière plus significative et le public lui-même pousse les personnages à la production de la parole. Celle-ci devient collective à deux égards : dans le cadre de l'action dramatique entre les personnages de la même fiction théâtrale et avec l'auditoire qui y participe grâce à l'écoute et à l'auto-identification avec les personnages. La nouvelle discursivité dramatique mise en scène par le théâtre contemporain n'est plus originaire d'un logos unique et uniforme. Elle réside dans un espace littéraire et scénique du sens et du son qui sont ouverts à tous les usages possibles de la parole écrite et prononcée. La différence entre ce que l'on voit des Autres et ce que l'on dit d'eux en leur absence est,

²⁷⁴ M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Éditions Gallimard, 1972, 553 p.

dans les textes dramatiques de Lagarce, emblématique d'un fait essentiel : la fiction dramatique en question suppose un processus fait de trois actions : rencontrer, voir et raconter. Les deux premières se déroulent soit partiellement, soit complètement dans l'imagination du personnage et sa parole représente alors une image de l'Autre inventée qui n'a presque aucun lien avec la réalité objective. Ce rêve de l'Autre qui produit son image propre influence le réel car la limite entre la réalité objective et la réalité subjective se perd et contribue au fait que la parole n'assure plus de communication. Par conséquent, les personnages de Lagarce tentent de maîtriser, de mieux saisir une parole qui leur échappe et qui rend impossible une reconnaissance de l'Autre quelconque. L'écoute et la compréhension restent improbables car le lointain passé remonte et vient faire écran entre les personnages. Même si le dialogue, dans son sens premier, ne caractérise pas la création dramatique de Jean-Luc Lagarce, ses personnages se livrent sans cesse à l'activité de parole qui se substitue à toute autre activité et crée une illusion d'action. En exprimant la perception individuelle de chaque personnage, cette parole leur permet de faire revivre, de faire renaître leur passé et de se créer un monde particulier où ils peuvent exister. La parole est véritablement créatrice, au même titre que l'auteur lui-même. Elle est également fondatrice car ce n'est qu'elle qui peut mettre en place un semblant de lien entre l'individu et le monde qui l'entoure. Au sein de l'univers dramatique de Lagarce, la folie seule peut condamner à l'oubli et au néant. La folie est un des moteurs de la parole, rendue ainsi plus significative au niveau linguistique, celui de la déraison dans la dramaturgie de Lagarce. La folie devient, au sein de l'œuvre complète en question, un des moteurs de la parole qui prend une signification forte et indépendante devenant l'incarnation même de la déraison. La folie questionne également les mécanismes de la communication humaine et les mécanismes perceptifs du cerveau face au monde. Dépassant les normes sociales admises, Lagarce se focalise sur ce qui est hors de la raison et hors du communément acceptable.

La folie est absolue rupture de l'oeuvre; elle forme le moment constructif d'une abolition, qui fonde dans le temps la vérité de l'oeuvre; elle dessine le bord extérieur, la ligne d'effondrement, le profil contre le vide. [...] La folie n'est plus l'espace d'indécision où risquait de transparaître la vérité originaire de l'oeuvre, mais la décision à partir de laquelle irrévocablement elle cesse, et surplombe, pour toujours, l'histoire.²⁷⁵

D'après Michel Foucault, la folie en littérature devient non seulement un choix volontaire de l'auteur, mais plus qu'une simple critique de la société car c'est la folie qui attribue à l'œuvre littéraire dont elle est une partie intégrale, un goût et une sonorité particuliers qui font distinguer cette œuvre de toutes les autres. La folie est donc un des points de départ essentiels qui influenceront les lecteurs et le temps de l'œuvre littéraire car elle permet de prendre des nouvelles pistes de réflexion et de vision sur la réalité dans laquelle on est censé vivre. Il existe pourtant plusieurs niveaux et plusieurs dérivations de la folie en littérature : celle de certains personnages qui sous-entend une psychologisation des membres de la fiction et de l'auteur même, ce qui ne rentre pas dans le cadre de l'étude

²⁷⁵ M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972, p. 556.

actuelle. La folie anthropologique et sociologique qui remet en cause les normes imposées par la société et leurs limites, et la folie langagière qui est la plus intéressante parmi les formes citées. Car cette forme de folie permet une transition et les liens entre les trois acteurs principaux de la dramaturgie de Lagarce en particulier et de la littérature en général : l'individu, le langage et la société. Ce dernier angle d'étude nous permet de postuler que la folie chez Lagarce devient un discours dont le nom est délire. Ce discours envahit et construit la dramaturgie de Jean-Luc Lagarce en donnant vie au dialogue décomposé, « en faillite » comme une forme langagière et communicative contemporaine, typique et formatrice du discours contemporain : « l'attirance en réponse à l'appel [...] du sans-fond de la rumeur propre à la langue, appel de l'infinité propre à la langue auscultée pour elle-même, dans son jeu le plus nécessaire et gratuit²⁷⁶ ».

à ne parler plus que des combats que nous leur
intimons de livrer, dans notre bon confort, les
batailles à livrer et les questions que nous leur
ordonnons de se poser, et les jugements définitifs
que nous assenons sur leurs vies, leurs erreurs,
leurs victoires et leurs imbéciles défaites, nous
mourons, nous sommes morts, nous regardons
le spectacle, tout nous est spectacle, la vie nous
quitte, nous ne nous interrogeons plus, nous
nous aimons tells que nous avons patiemment
décidé d'être. Nous trichons.²⁷⁷

Pour conclure, nous pouvons résumer qu'au sein de l'univers dramatique et littéraire de Jean-Luc Lagarce règne une conception éthique, philosophique et langagière de la vérité tout à fait particulière. Cet univers artistique et poétique est composé d'une multitude de réalités subjectives qui incarnent chacune sa propre vérité ultime et incontestable. Lagarce ne travaille pas une antithèse commune entre la vérité et le mensonge tout en se focalisant sur la vérité du dire et exploite, par conséquent, l'acte de parole ainsi que sa résonance sur les interlocuteurs, comme sur son producteur même. L'auteur démontre jusqu'à quel point la vie humaine se fictionnalise et devient artificielle tout en repensant le postulat de Shakespeare que « le monde entier est un théâtre ». Lagarce démontre les deux côtés différents de cette fictionnalisation de sa vie : le recours complet à sa réalité subjective et la perte totale de sa propre individualité causée par une réconciliation avec ce qu'on n'a pas

²⁷⁶ M. Deguy, « *La folie de Saussure* », *Critique*, janvier 1969, p. 22.

²⁷⁷ J.-L. Lagarce, *Music-hall, Théâtre complet (III)*, p. 81.

pu devenir. Tout cela présente pour les personnages de Lagarce le mensonge le plus grave qui signifie l'arrêt de toute bataille avec le monde entier qui n'attend pas à nos aspirations et ne comprend pas nos rêveries et nos propos. Au sein de son œuvre complète Lagarce privilégie l'expérience existentielle de l'imagination en la rapprochant de l'expérience existentielle du délire. La folie comme expérience est exploitée d'une manière poétique par Lagarce lorsqu'il la considère en tant que meilleur révélateur de la nature humaine ainsi que des traits typiques du comportement communicatif de sa société contemporaine. Nous pouvons donc parler de plusieurs instances de la vérité chez Lagarce exprimées et incarnées par l'auteur dont la folie est une des plus honnêtes et raisonnables.

BIBLIOGRAPHIE :

- M. Deguy : « La folie de Saussure ». Critique, 25, no. 260, janvier 1969, p. 22-24.
- M. Foucault : Histoire de la folie à l'âge classique. Paris: Éditions Gallimard, 1972, 688 p.
- J.-L. Lagarce : Théâtre complet (I). Besançon: Les Solitaires intempestifs, 2011, 285 p.
- J.-L. Lagarce : Théâtre complet (III). Besançon: Les Solitaires intempestifs, 1999, 319 p.
- J.-L. Lagarce : Théâtre complet (IV). Besançon: Les Solitaires intempestifs, 2002, 419 p.