



## La stase dramatique chez Jean-Luc Lagarce

*J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* [1]

*Jean-Paul Duflet*

### Un théâtre sans action

Depuis *La Poétique* d'Aristote, le théâtre représente une action dialoguée au présent [2]. On entend le mot « action » comme un conflit [3], entre des individus et/ou des forces (psychologiques, sentimentales, sociales, politiques, historiques), dont la résolution à travers une intrigue transforme la situation initiale du monde représenté. L'absence d'action provoque ce qu'on appellera une *stase dramatique*, comme dans le théâtre français du XVI<sup>e</sup> siècle, avec, par exemple, Etienne Jodelle (1532-1573) et Robert Garnier (1544-1590). La dramaturgie de ces deux auteurs de la Renaissance ne repose nullement sur une action mais sur l'expression lyrique et poétique des personnages. Le théâtre est alors principalement un lieu qui met des discours en résonance.

C'est à partir du XVII<sup>e</sup> siècle que la dramaturgie française a fait de l'action son principe directeur et structurant. Toutefois, dans cette dramaturgie de facture aristotélicienne, la séparation entre action et stase n'est pas absolument radicale. De nombreuses pièces du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècles sont jalonnées de moments pendant lesquels l'action est suspendue par des monologues et des soliloques [4] dans lesquels s'expriment des sentiments irrépressibles. On rencontre cette composition textuelle avec, par exemple, la forme bien connue des stances [5] dans lesquelles les personnages s'examinent et raisonnent. Dans ce cas, l'action n'est pas absente de la pièce, mais elle est plus ou moins brièvement interrompue au profit d'une forme de récitatif. La stase de stance est alors un moment de respiration de l'action ; elle la relance même, en prenant souvent un aspect programmatique qui oriente la suite des événements.

Mais alors que dans la dramaturgie aristotélicienne des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, la stase dramatique a une étendue textuelle limitée, à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle elle embrasse souvent la totalité de la pièce, à l'instar de ce qui se passait au XVI<sup>e</sup> siècle. Bien au-delà des frontières françaises, dans la dramaturgie européenne, Henrik Ibsen (1828-1906), August Strindberg (1849-1912), Anton Tchekhov (1860-

1904) et Maurice Maeterlinck (1862-1949) sont les auteurs les plus couramment cités pour dater cette transformation de l'écriture dramatique qui s'est accentuée tout au long des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles ; elle est devenue une marque de la dramaturgie contemporaine. Un théoricien comme Jean-Pierre Sarrazac en fait une catégorie esthétique à part entière, et parle très exactement de « dramaturgie statique » [6].

La pièce de théâtre « statique » s'est désormais imposée comme un genre textuel, un lieu commun de l'écriture dramatique, avec de nombreuses variantes, cela va de soi. Un des modèles les plus fréquents de la pièce statique est composé de deux éléments structurants : une absence et une attente. L'absence d'un personnage a pour conséquence que les autres personnages attendent son retour ou son apparition. L'attente est par excellence une structure de non-action. Le texte se retrouve alors soumis au dehors de la scène et il déploie fréquemment des figures et des motifs de la passivité. On pense bien entendu à la pièce emblématique de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, *En attendant Godot* de Samuel Beckett, qui repose sur une stase complète parce que tout y est soumis à une attente.

Jean-Luc Lagarce s'inscrit dans cette veine dramatique, en particulier avec *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* [7] (1994). A lui seul, le titre annonce combien il ne faut espérer aucune action [8]. La pièce illustre ce que Lagarce lui-même appelle « le statisme des vies » [9]. Quand *JMM* commence, un homme jeune, sans prénom, vient à peine de revenir mourir dans la maison où il avait vécu jusqu'à la fin de son adolescence. Il en était parti à la suite d'une de ses nombreuses et violentes disputes avec son père. Cinq femmes de plusieurs générations l'ont attendu pendant toutes les années de son absence, y compris après la mort du père. Elles sont elles aussi sans prénom, exclusivement nommées les unes par rapport aux autres : L'Aînée, La Mère, La Plus Vieille, La Seconde, La Plus jeune. L'homme qui est revenu peut être le frère, le fils ou même le petit fils de ces cinq femmes ; comme il est sans nom, nous l'appellerons le frère-fils. Les cinq femmes l'ont attendu, sans rien faire d'autre que l'attendre. Un tel dispositif dramatique fait naître immédiatement une question au début de la pièce : qu'en sera-t-il de cette famille, maintenant que le frère-fils est revenu, comme le suggère L'Aînée, dans un long monologue qui ouvre la pièce :

J'attendais la pluie, j'espérais qu'elle tombe,  
j'attendais, comme, d'une certaine manière, j'ai toujours attendu,  
j'attendais et je le vis,  
j'attendais et c'est alors que je le vis, celui-là, *le jeune*  
*frère*, prenant la courbe du chemin et montant vers la  
maison, j'attendais sans rien espérer de précis et je le  
vis revenir, j'attendais comme j'attends toujours,  
depuis tant d'années, sans espoir de rien,  
et c'est à ce moment exact qu'il apparut, et que je le vis (p. 9)

Non seulement le retour du frère-fils devrait mettre fin à cette attente, mais il devrait également susciter les questions des femmes et enclencher des réponses et des discours : un récit de voyage et d'expérience, des confidences aussi. Il y aurait ici comme une *odyssée* à dire. Ce retour devrait transformer radicalement la situation des cinq femmes et leur permettre de sortir, enfin, de leur immobilisme de pierre. En fait, c'est très exactement tout ce qui ne se produira pas. Lagarce liquide ce programme

dramatique potentiel aussi rapidement qu'il l'a suggéré. Grâce au retour, ce ressort dramatique apparemment destiné à créer une situation nouvelle dans la maison familiale, Lagarce souligne combien il choisit l'immobilisme radical. L'Aînée poursuit ainsi son monologue :

Celui-là, *le jeune frère*, revenu de ses guerres, je le vis  
enfin et rien ne changea en moi,  
j'étais étonnée de mon propre calme, aucun cri comme  
j'avais imaginé encore et comme vous imaginiez  
toutes, toujours, que j'en pousserais, que vous en  
pousseriez, *notre version des choses*,  
aucun hurlement de surprise ou de joie,  
rien (p. 10)

Elle constate qu'elle n'éprouve aucune des réactions de joie et d'enthousiasme qu'elle-même et les autres femmes avaient imaginé ressentir au moment de ce retour. Elle comprend à l'instant du retour combien elle est engluée dans sa propre stase : « Je le voyais marcher vers moi et je songeais qu'il revenait et que rien ne serait différent, que je m'étais trompée » (p. 10).

Le retour ne met pas un terme à l'attente ; il n'est pas un agent transformateur de la situation et il n'inaugure pas un recommencement de la vie. L'attente ne connaît pas d'épilogue et l'enlèvement des cinq femmes se prolonge, entre le verbe « attendre » et l'adverbe « toujours », l'un et l'autre continuellement répétés. D'ailleurs, au plan dramaturgique, la scène du retour n'est pas montrée aux spectateurs ; elle est seulement dite, au passé, au passé simple même, séparée du présent, et le frère-fils n'apparaît jamais en scène. Celui qui était attendu est revenu, et c'est peut-être pire que de ne pas voir Godot arriver. D'ailleurs, rappelons qu'*En attendant Godot* commence par le retour d'Estragon que Vladimir attendait. Estragon, qui croyait être parti pour toujours [10], au cours de son bref éloignement a dormi dans un fossé et n'a récolté que des coups [11]. Le début d'*En attendant Godot* n'offre-t-il pas le schéma que *JMM* porte à l'extrême ? Le frère-fils est allé prendre des coups, seul, hors du cocon familial et il revient dans un très piteux état. Les cinq femmes racontent qu'il s'est écroulé au seuil de la porte, sans rien dire, et qu'elles l'ont mis dans son lit. Elles le soignent et le veillent. Rapidement, elles le considèrent comme au bord de la mort : « Désormais tout le temps où il sera dans sa chambre, tout ce temps qu'il prendra à s'épuiser, à disparaître, tout le temps qu'il prendra à mourir, le temps de l'agonie » (p. 22). Seules les femmes apparaissent en scène, sans que la dramaturgie ne donne sens à leur attente qui ne fut nourrie que d'illusions. Grâce au motif de l'attente, Lagarce construit une stase dramatique, et en même temps, il écrase les réserves d'imaginaire qu'on pourrait lui attribuer.

Les cinq femmes en scène vont donc raconter leur attente passée, ausculter leur attente présente, et entrevoir, toute illusion abandonnée, leur immobilisme à venir. Nous sommes ici dans ce que Jean-Pierre Sarrazac appelle « l'infradramatique » [12] qu'il définit comme une absence de progression dramatique ; rien ne se noue ni ne se dénoue, l'univers de référence est absolument quotidien et « la subjectivation » envahit situation et discours. L'attente semble d'ailleurs être un destin subi, un état de l'être qui a renoncé à toute décision. Cet accent de mélancolie qui domine le texte pourrait aussi être retourné en ironie

désabusée : à force d'attendre le frère « sans espoir de rien » [13], les femmes ont préféré attendre la pluie, parce qu'elle, au moins, ne manque jamais très longtemps, et qu'elle apaise.

### Une dramaturgie de la stase

Les personnages qui attendent sont entièrement enveloppés dans un temps immobile et répétitif et dans un espace unique où s'incruste leur patience. C'est ce que dit L'Aînée dès la première réplique du texte :

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 (p. 7).

L'espace subit une double clôture. C'est d'abord l'espace référentiel qui est borné, sans horizon. Aucune étendue n'existe au-delà de ce que voit L'Aînée. Mais son paysage intérieur, comme celui des autres femmes, n'est pas plus vaste que le paysage réel : celui qui est parti obsède tous les esprits. L'espace clos, qui pourrait enserrer une action dramatique, comme dans tout le théâtre classique, enferme dans l'inaction.

La durée de la parole des cinq femmes est elle aussi limitée. Il ne leur faut qu'une seule journée pour dire toutes leurs années d'attente, dont elles ont d'ailleurs perdu le compte. Mais cette journée n'a pas de date. On ne sait pas quelle heure il est dans le temps de cette famille. En fait, le retour est comme la date de l'épilogue de l'attente, le jour où chacune éprouve la confirmation qu'il n'y aura pas de retrouvailles authentiques. Aux limites visuelles de l'espace fait ainsi écho l'enfermement de toutes les temporalités dans la parole. L'énonciation dit le présent au passé : « Aujourd'hui, en ce jour précis, je *pensais* à cela, en ce jour précis, je *pensais* à cela » (p. 8) [14]. Arrive un imparfait là où s'imposerait un présent. Mais le futur aussi est absorbé par l'énonciation fictionnelle : « Il nous quitte, il nous laisse, c'est nous qui toujours, là, toutes les cinq, c'est nous, toutes, qui *l'attendrons*, toutes ces années perdues, restées bloquées, épuisées, là » (p. 38). Le trauma indélébile du départ du frère-fils est le point de départ de toutes les énonciations des personnages. Dans la stase, c'est le présent qui ne se présente plus, parce que chaque instant est identique au passé, et promis à la chaîne des répétitions. Toutes les temporalités s'annulent ou se confondent. La pièce est à « l'écart du temps » [15].

En l'absence de toute progression dramatique au sens classique, *JMM* enchaîne des discours de manière très relâchée. En somme, la composition semble parfois hasardeuse ou même inexistante : « De la déliaison entre les différents moments (...) Lagarce fait même le principe de sa dramaturgie » [16]. L'enchaînement « chronologique et causal » [17] est réduit au minimum avec ce départ ancien, qui entraîne l'attente à laquelle répond finalement le retour muet. On parlera ici d'un art de l'évidement théâtral. En fait, le texte élimine les événements, les narrations, les scènes. On ne voit aucune rencontre, aucun échange entre le frère-fils et les cinq femmes. Et pas même une bribe de discours rapporté du frère-fils ne parvient au spectateur. Les cinq femmes elles-mêmes répètent qu'elles n'ont pas

d'histoire, et celui qui est revenu se tient hors de la parole échangée [18]. La dramaturgie de la stase est aussi une construction elliptique, métonymique, une pointe d'iceberg qui exige que le spectateur accepte l'absence de réponses.

Dans les rares faits qu'elles révèlent, les cinq femmes confient au spectateur que le départ du frère-fils est la conséquence d'une dispute de trop avec le père, et d'une malédiction [19] que ce dernier a lancée à son fils. Mais même si l'on comprend que ces disputes étaient fréquentes, leur motif, en revanche, reste inconnu : « Lorsque le père le chassa, le mit à la porte, vous ne dites jamais cela, vous gardez votre secret » [20]. S'agit-il d'un conflit de génération et d'un problème d'autorité ? Si l'on se réfère au caractère autobiographique de la pièce, qui fait du frère-fils un double très évident de Lagarce lui-même, on peut faire l'hypothèse que l'homosexualité, dans une bourgade de province où le qu'en dira-t-on a toute son importance [21], créait un scandale public et faisait honte à des esprits formés pour la rejeter et la condamner. La Plus Jeune parle de « la haine et la lueur du crime » (p. 30). Mais quoi qu'il en soit, aucune raison claire ne transpire. Le motif est tu, et ce silence appartient aux importants non-dits de la pièce, à la violence familiale qui reste muette et ne sort pas des murs de la maison. La Plus Jeune secoue les quatre autres femmes et formule même deux accusations contre elles : n'avoir rien fait pour s'opposer au père et ne pas avoir su ou voulu retenir leur frère-fils (p. 31). Au plan dramaturgique, la pièce relègue dans une mémoire familiale étouffée l'antagonisme qui explique le départ du frère-fils, ce traumatisme, cette scène originelle de la vie des cinq femmes. La stase est associée au non-dit.

Ainsi *JMM* est un théâtre de la famille qui expose deux voies d'échec. Les femmes qui restent dans la famille s'y consomment dans le ressassement, mais celui qui la quitte se perd, y revient sans force et incapable de rien donner à celles qui sont restées. Son départ ne les a pas libérées, il les a figées dans leur dépendance. Ne peut-on pas en déduire que la paralysie existentielle des femmes de cette famille est la conséquence du conflit des hommes ?

Mais en réalité, la vie de cette famille avait-elle jamais commencé ? La stase ne serait-elle pas son état, sa manière, depuis toujours, d'être ensemble et de se protéger des coups du monde, comme le font Estragon et Vladimir ? Ne vaut-il pas mieux attendre Godot que se risquer à la vie ? « Est-ce que je n'ai pas toujours attendu ? » (p. 7) dit une des sœurs, sans que ce « toujours » ait aucune date d'origine. En somme, au commencement était l'attente, au point qu'aucune force interne, qu'aucune cause externe ne peut débloquer la stase. Ces cinq femmes continuent la vie sans la volonté qui devrait la porter, dans une sorte de démenti à Schopenhauer, comme si la vie elle-même n'avait aucun intérêt à vivre. Le départ, l'attente et le retour du frère-fils ne composent pas un drame dans la vie, mais sont le drame de la vie entière [22].

En ce sens, la figure et la fonction du frère-fils sont très symboliques. Le personnage est aussi omniprésent dans l'esprit et dans le discours des cinq femmes qu'il est totalement absent de la scène. A la lettre d'ailleurs, il fait parler et il est invisible, ce qui est le propre du dramaturge : présent partout, visible nulle part. Et si l'on reprend la perspective autobiographique [23] dans laquelle s'inscrit l'essentiel de la production dramatique de Lagarce, n'est-ce pas en fait le groupe des cinq femmes qui est dans l'esprit du frère-fils dramaturge ?

L'unique situation mise en scène – les cinq femmes qui parlent de leur frère-fils absent –, le manque de coordonnées mimétiques précises, l'omission de références spatio-temporelles reconnaissables et l'absence d'action donnent à la pièce un fort caractère archétypal, comme un rituel intérieur. En d'autres termes, elle ressemble à un fantasme adolescent, qui n'est pas sans narcissisme : celui qui n'est pas là imagine ce que sa famille pense de lui pendant son absence, et ce qu'elle dirait de lui à son retour. Comme s'il avait peur d'être oublié [24], lui qui a si bien oublié les autres. Le frère-fils rêve d'être l'objet d'intérêt non seulement principal, mais unique, de celles qu'il a laissées. « Nous sommes passés du *theatrum mundis* au *theatrum mentis* » [25]. La stase des personnages de femme qui ne savent pas, comme elles disent, « bouger d'elles-mêmes » (p. 8) correspond à un théâtre de l'esprit qui fait parler sans faire agir. Ce qui manque au frère-fils pour compléter sa propre histoire, c'est ce que disent de lui celles qui sont restées. N'a-t-il pas désiré qu'elles aient passé leur vie à parler de lui, toujours, à l'attendre et à perdre leur vie pour lui ? N'est-ce pas pour qu'elles soient obligées de parler de lui qu'il leur apporte son corps agonisant devant la porte de la maison ? Le dramaturge frère-fils, au bord de la mort dans son lit, transforme le drame de son départ, de son voyage et de son retour en drame de l'attente des femmes. Il peut, en tant que personnage dramaturge, accomplir la magie théâtrale d'être là sans y être, dans une position semblable à celle de l'outre-tombe, d'où il provoque la parole.

### La parole des personnages

La parole des personnages s'avère aussi être un vecteur de la stase. Mais dans le cas présent la stase ne se réalise pas par le silence [26], mais tout au contraire par la dépense verbale. Les non-dits qui ont été évoqués précédemment et le mutisme absolu du frère-fils sont submergés par une parole surabondante, par un débordement verbal des femmes. Lagarce, dans toute son œuvre, revient à un théâtre très rhétorique. Dans *JMM*, ce sont des monologues ou des soliloques dans lesquels chaque femme, en écho aux autres, dit les vicissitudes de son attente, en se parlant plus à soi-même ou au spectateur qu'aux autres personnages féminins de sa famille. Les vrais dialogues, qui traditionnellement sont les agents principaux des conflits dramatiques, sont très rares. On assiste plus à une rhapsodie de discours qu'à un dialogue. En fait, les femmes forment d'abord un chœur qui réunit des caractéristiques thématico-structurelles : répéter l'arrivée du frère-fils, parler de soi-même en parlant de sa propre attente, reconnaître directement ou indirectement que le verbe « attendre » restera au centre de la vie, dire ce que l'on pense et ce que l'on imagine du frère-fils, évoquer directement ou par détour ses relations avec les autres femmes de la famille, éventuellement souligner le poids psychologique et social que l'on donne à la bourgade, et enfin rêver sans y croire d'un avenir différent. Cette union des voix constitue une structure chorale [27] de la stase dramatique, conjuguant ainsi la convergence énonciative avec la discordance de certaines opinions.

Parallèlement, l'acte de parler s'avère très compliqué pour chaque personnage. Leur parole est faite de multiples figures de rhétorique très proches les unes des autres [28]. Se bousculent dans les phrases : des répétitions, des reformulations, des ajustements, des reprises, des nuances, et dans d'autres cas des

réticences, des rectifications, des parembolés [29], des incisives aussi, et parfois des digressions assez longues. C'est une parole qui ne sait pas aller droit au but. Chaque femme cherche moins le mot juste que la totalisation de tous les mots possibles qui envelopperaient sans reste la situation, l'événement, la pensée, les sentiments et jusqu'à l'acte même de dire. Le sens tend alors à se gélifier sous la pression de trop de possibilités lexicales proches mais différentes. La parole piétine et bégaie. Le discours n'avance que très lentement, revenant sur son lexique comme les anneaux d'une spirale. Les prédicats sont en suspension, le focus arrive en retard, la parole entre en stase en raison de sa surabondance [30]. Des phrases simples, indépendantes, brèves se juxtaposent avec des liens sémantiques mais sans liens syntaxiques, ou avec des liens syntaxiques très faibles. Les énoncés s'accumulent les uns à la suite des autres comme si le réel n'était constitué que de faits et de moments isolés qui ne se relient pas, que ce soit dans la logique, dans l'émotion ou dans le souvenir. Le monde n'est pas seulement clos, il est également morcelé. Les énoncés tendent à s'empiler sur l'axe paradigmatique ; la parole se paralyse en proliférant dans une sorte d'ébullition verbale ; au lieu d'avancer la parole bouillonne.

Ce phénomène est aussi dû à la manière dont les personnages gèrent les différents points de vue qui entourent les maigres événements qu'ils vivent. Chaque femme subit une sorte de tourment de la polyphonie [31]. Toute parole est en effet soumise à la multiplicité des points de vue. Comme le fait La Plus Vieille de manière assez exemplaire :

Il dort comme il dormait lorsqu'il était enfant. Il était évanoui à mes pieds, j'ai eu peur aussitôt qu'il meure.

Je le regardais et je me suis dit cela : « Il dort comme il dormait lorsqu'il était enfant. »

C'est drôle. Nous l'avons pris, une sous les bras, comme on le voit toujours faire, comme on suppose toujours qu'il faille porter les corps évanouis, je ne sais pas, les gens tombés à terre, les photographies, les tableaux.

Nous l'avons pris, l'une sous les bras et l'autre empoigna ses pieds – c'est moi qui empoignai ses pieds – et nous l'avons monté à l'étage. Il est devenu léger, son corps est amaigri, mais pour nous c'était lourd encore.

C'est du travail.

La petite a pris le sac, il n'y avait que ça qui l'intéressait. On le lui a laissé (p. 12).

A sa pensée et à son sentiment s'ajoute son jugement sur ce qu'elle pense et sur ce qu'elle a pensé ; en procédant ainsi, elle coupe le fil de son discours. Mais elle insère aussi les pensées qu'elle prête à celle ou à celui dont elle parle. En outre, elle peut également introduire la doxa provinciale, et parfois, lorsqu'elle s'adresse à une autre femme, inscrire dans son discours les pensées supposées de cette interlocutrice à propos de ce qu'elle est en train de dire.

Même si de telles opérations verbales s'appuient sur le fait que toute parole aspire au dialogue [32], les opérations que l'on vient de décrire ne recherchent pas pour autant une véritable interaction. Cette polyphonie fait droit au point de vue d'autrui tout en désamorçant sa parole, parce que de fait, puisque celle-ci a été anticipée, elle devient inutile ou superfétatoire. Il en résulte d'ailleurs que les personnages de Lagarce parlent souvent à la place des autres. « La prolifération de la parole épuise le champ des réponses possibles de sorte que le destinataire (...) n'a

plus qu'à jouer solipsisme contre solipsisme » [33]. Ici, la parole polyphonique ferme le dialogue, bouche tout échange, élimine la possibilité même d'un conflit dramatique parlé. D'une certaine manière Lagarce a une conception très aristotélicienne du théâtre, qu'il réalise à rebours des intentions du théoricien grec : pour éliminer l'action dramatique, il élimine le dialogue authentique par la polyphonie, laissant se créer un chœur des voix.

*JMM* repose donc sur une solidarité essentielle de la parole et de l'immobilité. Puisque le discours de chaque femme est embouteillé par l'accumulation des points de vue, il en résulte que la parole est dévitalisée, qu'elle perd la force performative qui est sa propriété première au théâtre. En scène, la performativité naît d'une expression verbale complète, clôturée, libre de toute modalité de doute et d'incertitude. A l'inverse, la parole qui revient sur elle-même et se conteste constamment est profondément anti-performative. La reformulation et la variation continues épuisent la force du dire. C'est alors une autre fonction de la parole qui se réalise dans *JMM*. Les cinq femmes, parce qu'elles examinent continuellement les mots qu'elles emploient, ont une conscience métalinguistique permanente et aiguë qui se substitue à l'efficacité de leur parole, à sa performativité. En s'exposant exclusivement comme un parleur et en intervenant constamment sur son propre discours, chaque personnage de *JMM* affirme ainsi sa présence énonciative contre son impuissance performative et conquiert l'existence dont le prive son inaction dans le réel de la fiction.

### **La théâtralité de la stase**

Toute notre réflexion sur la stase dans *JMM* nous conduit à nous poser une question : comment la dramaturgie de cette pièce fait-elle théâtre ? C'est en fait dans le rapport à leur propre histoire, à leur propre situation, et à leur propre parole, que les cinq femmes déploient la théâtralité de *JMM*.

Chez Lagarce, comme chez Novarina ou Minyana par exemple, la stase de l'action dramatique libère la parole. Le dialogue n'est plus contraint et limité par sa fonction narrative, par ses obligations fictionnelles et par ses structures d'antagonisme entre les personnages. La stase dramatique, parce qu'elle laisse le sujet fictionnel en dehors de toute entreprise, lui offre en même temps une forte capacité d'examen de soi. Depuis Hamlet et les figures qui s'enlisent dans l'irrésolution, on sait que très souvent au théâtre, les personnages qui agissent le moins sont ceux qui s'auscultent le plus. Chez Lagarce cette tendance se concrétise dans la méta-discursivité et la méta-théâtralité.

Les cinq femmes de *JMM* vivent le métadrame de n'avoir pas de vrai drame dans leur propre vie, de n'avoir aucun événement terrifiant qui explique ou justifie ces vies que toutes, même les moins âgées, jugent perdues. Leur bagage existentiel ne contient qu'un fait qui n'a rien d'exceptionnel : un frère-fils qui au seuil de sa vie d'adulte quitte le toit familial pour l'aventure de la vie. Et ces cinq femmes possèdent une authentique conscience de leur situation puisque souvent elles examinent leurs propres pensées, ou celles des autres, avec le recul d'un second degré :

« Et dans ma tête, encore, je pensais cela : est-ce que je n'ai pas toujours attendu ? et cela me fit sourire de me voir ainsi » (p. 7) [34] ; « cela leur plaît

aujourd'hui : des souvenirs de batailles rangées. Ont [35] la belle imagination et fertile » (p. 42) ; « j'ai pensé ça : Ai-je jamais vu un sac de marin de ma vie ? » (p. 17).

Les femmes s'inscrivent fréquemment dans une distance énonciative vis-à-vis de leur propre univers. On peut en relever plusieurs manifestations. Par exemple elles se détachent de leur unique lieu de vie : « Je le regarde venir vers moi, vers moi et *cette* maison. Je le regarde » (p. 9) [36]. Elles introduisent une forte distance avec leur frère-fils et les autres femmes : « lorsque le jeune frère *celui-là* » (p. 17), « *celles-là* », « et *celles-là* encore » (p. 23), « *celle-là* ta mère » (p. 34), « *le* jeune frère » (p. 43), « la mort de *celui-là*, la mort *du* jeune frère » (p. 44). La famille semble étrangère à elle-même. De nombreuses expressions effacent les liens affectifs ; la parole paraît extérieure au vécu et à l'intimité. Leur séparation énonciative suggère qu'elles ne participent pas pleinement au monde de leurs vies perdues, mais qu'elles y récitent des rôles. Elles appartiennent à un événement qu'elles n'ont pas décidé intimement et dans lequel elles sont embarquées, semblables à des actrices en scène en train de jouer une pièce qu'elles écrivent sans le vouloir vraiment :

ce que nous faisons (...) on chante notre chanson, on danse notre danse un peu  
lente, toutes les cinq,  
toutes toujours comme nous nous avons toujours été,  
comme nous avons toujours appris à le faire,  
toutes ces années perdues,  
notre pavane pour le jeune homme, cette histoire-là (p. 44).

Les femmes commentent leur comportement avec la conscience qu'un acteur a de son personnage. Les personnages tendent à se considérer, avec lucidité, comme des comédiennes jouant une pièce qui représente un malheur à la fois intense et insuffisant : « on voulait la tragédie, la belle famille tragique mais nous n'aurons pas cela, juste la mort d'un garçon dans une maison de filles (...) rien d'autre » (p. 45). Elles voudraient donner de l'intensité à leur histoire familiale, la faire entrer dans les histoires exemplaires : « on rêvait, on voudrait cela, on aurait voulu cela, ce serait beau et douloureux et noble encore... » (p. 45). Elles voudraient participer à un destin admirable, à l'héroïsme des sentiments familiaux absolus : « elle ne survécut pas à son frère, elle l'aimait tant qu'elle mourut avec lui, de détresse comme ça » (p. 45).

La mort du frère-fils hors scène ne fait pas une tragédie, mais une plainte modulée à cinq voix, un Stabat Mater sans religion, une mélodie des affects changeants au cours de cette attente. Pour ce frère-fils tant attendu, aucune femme ne mourra. Nul n'acquiert ici le statut de héros. Celui qui revient n'a pas le prestige des voyageurs au long cours, et celles qui sont restées n'ont pas l'aura des femmes qui se sont sacrifiées. La stase chez Lagarce est synonyme d'échec et d'impuissance [37].

Les cinq femmes ne peuvent que constater l'abîme qui existe entre l'idée sublime qu'elles ont d'elles-mêmes, et la plate réalité dont elles ne sortent pas : « Elles se jouent à elles-mêmes la légende de leur vie » (p. 63). En fait, elles rêvent un autre théâtre, comme on rêve une autre vie. La « légende » donnerait sens au malheur de l'attente, la vérité familiale pourrait résonner sur la scène de la vie, et les cinq femmes seraient dignes du grand genre théâtral, la tragédie. Cette vision méta-théâtrale laisse entendre que la vie, pour devenir idéale, devrait être la mimésis du théâtre.

Au plan structurel la stase de *JMM* est un effet de l'absence d'action, de la disparition de toute narration dramatique et de l'épuisement de l'invention fictionnelle ; tout concourt à une théâtralité minimale, rassemblée dans une seule situation élémentaire qui reproduit le réel familial et domestique le plus banal, en un seul lieu sans matérialité, dans un temps qui s'est arrêté. C'est dans ce cadre structurel que la pièce concentre sa théâtralité de la parole. La stase produite par la langue des personnages est perceptible immédiatement, et, paradoxalement pour une pièce aussi élaguée, de manière spectaculaire. Les procédés linguistiques de Lagarce dénaturent la parole en l'amplifiant. La théâtralité de *JMM* tient d'abord à l'effet de tension entre deux formes dramatiques de stases complémentaires : d'un côté l'effacement de l'action conflictuelle et de la narration qui amenuise les structures textuelles au point de les rendre squelettiques ; et de l'autre côté, une expression verbale qui déborde, qui prolifère, au point de rompre avec la mimésis conversationnelle et de métamorphoser totalement les usages de la parole authentique. Comme dans deux ou trois autres pièces de Lagarce, l'esthétique de *JMM* repose sur une alliance entre l'excès du verbe et l'effacement des structures dramaturgiques de l'*agon*.

## Notes

[1] Jean-Luc Lagarce, *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 1997. La pièce est de 1994.

[2] Aristote, *La Poétique*, trad. R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, Editions du Seuil, 1980, pp. 53-57.

[3] Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Editions sociales, 1980, pp. 86-89.

[4] Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1977, pp. 245-260. Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980, pp. 369-379.

[5] Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, *Op. cit.*, p. 291 : « Le personnage qui prononce des stances analyse volontiers ses sentiments en cherchant à les comprendre par référence à des idées générales ».

[6] Jean-Pierre Sarrazac, « De la parabole du fils prodigue au drame-de-la-vie », dans *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, IV, *Colloque de Paris III*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2008, pp. 271-296 ; Jean-Pierre Sarrazac, « Penser le drame contemporain », dans *Critique du théâtre 2, Du moderne au contemporain et retour*, Strasbourg, Circé, 2015, pp. 19-41.

[7] Dorénavant *JMM* dans la suite de l'article. Les numéros de page sont désormais indiqués entre parenthèses, à la suite des citations.

[8] Hélène Kuntz, « Aux limites du dramatique », dans *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, *Op. cit.*, pp. 11-28.

[9] Jean-Luc Lagarce, *Théâtre et pouvoir en occident*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2011, p. 132.

[10] Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Paris, Minuit, 2014, p. 9.

[11] *Ibid.*, p. 10.

[12] Jean-Pierre Sarrazac, « La reprise (réponse au post dramatique) », dans Jean-Pierre Sarrazac et Catherine Naugrette (dir.), *Etudes théâtrales. La réinvention du drame (sous l'influence de la scène)*, n° 38-39, 2007, p. 7 (consulté le 5 janvier 2021).

[13] *Ibid.*, p. 9.

[14] Nous soulignons.

[15] Christophe Bident, « L'Expérience du personnage », dans *Europe*, n° 969-970, 2010, p. 60.

[16] Jean-Pierre Sarrazac, « Jean-Luc Lagarce, le sens de l'humain », dans *Europe*, *Op. cit.*, p. 5.

- [17] *Ibid.*, p. 5.
- [18] Le dispositif de *Juste la fin du monde* est plus disert. Louis, qui revient dans la demeure familiale pour annoncer sa mort, en dit plus au spectateur qu'à ses parents ; toutefois, il est bien loin lui aussi de raconter une histoire complète.
- [19] Jean-Pierre Sarrazac, « De la parabole du fils prodigue au drame-de-la-vie », art. cit., pp. 271-296.
- [20] *Ibid.*, p. 29.
- [21] Une des sœurs l'évoque à propos des commentaires qui sont faits sur leur fidélité au souvenir de leur frère.
- [22] Jean-Pierre Sarrazac, *La Reprise (réponse au post dramatique)*, dans « Etudes théâtrales. La réinvention du drame (sous l'influence de la scène) », *Op. cit.*, p. 7.
- [23] Julie Valéro, « Diarisme et écriture dramatique : du journal à l'espace autobiographique », dans *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, IV, *Colloque de Paris III*, *Op. cit.*, pp. 237-252.
- [24] Christina Mirjol, « L'oublié, tous les oubliés », dans *Europe*, *Op. cit.*, p.71.
- [25] Jean-Pierre Sarrazac, « De la parole du fils prodigue au drame-de-la-vie », art. cit., p. 277.
- [26] « Cette stase dramatique », selon Louis Jovet, *Réflexions du comédien*, Paris, Librairie théâtrale, 1986, p. 156.
- [27] Geneviève Jolly, « La choralité ou la mise en mouvement de la parole », dans *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, IV, *Colloque de Paris III*, *Op. cit.*, p. 222.
- [28] Ce qui n'est pas vrai dans toutes les pièces de Lagarce. Voir Sylvain Diaz, « L'action mise en crise dans *Les Prétendants* », dans *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, IV, *Colloque de Paris III*, *Op. cit.*, p. 31.
- [29] Jean-Pierre Sarrazac, « Du fils prodigue au drame-de-la-vie », art. cit., pp. 284-285.
- [30] Chez Beckett la stase de la parole est due au contraire à l'épuisement du verbe.
- [31] Jean-Pierre Sarrazac, « Du fils prodigue au drame-de-la-vie », art.cit., p. 278.
- [32] Armelle Talbot, « L'Epanorthose : de la parole comme expérience du temps », dans *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, IV, *Colloque de Paris III*, *Op. cit.*, p. 258.
- [33] *Ibid.*, p. 265.
- [34] Jean-Luc Lagarce, *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, *Op. cit.*, p. 7. Les références des citations suivantes sont notées entre parenthèses. Nous soulignons.
- [35] Sic
- [36] Dans cette citation comme dans les suivantes, nous soulignons.
- [37] Béatrice Jongy, « Introduction », dans *Les "Petites tragédies" de Jean-Luc Lagarce*, Neuilly-les-Dijon, Les éditions du Murmure, 2011, p. 9.