

La désacralisation des principes de l'écriture théâtrale dans *Juste la fin du monde* de Jean-Luc Lagarce

Placide Bertrand ÉBANGA

Enseignant-chercheur, Chargé de Cours Département de Français,
Université de Ngaoundéré, Cameroun ;
Laboratoire Textes et Imaginaires (LATEXIM)
placidebanga@yahoo.fr

Résumé

Dans cette réflexion, on démontre que dans Juste la fin du monde, Jean Luc Lagarce balaie du revers de la main presque toutes les composantes théâtrales symbolisant le caractère sacré des règles esthétiques. Son style se démarquant de la conception traditionnelle qui magnifiait les ordonnances représente une écriture guidée par un esprit novateur et libéral manifeste à travers l'usage des stratégies dramaturgiques en vue de déconstruire l'ancienne esthétique. Cette analyse dégage alors le problème du renouvellement du drame et des procédés esthétiques dans la pièce de Lagarce. Dès lors, quels sont les éléments dramatiques et non dramatiques qui trahissent la rénovation et la mise à l'écart du caractère indispensable des normes d'écriture classique chez Lagarce ? On s'appuie sur la sémiologie théâtrale telle qu'inspirée par Tadeusz Kowzan pour procéder à l'étude des signes. En empruntant la critique thématique richardienne, le présent travail aboutit au résultat selon lequel l'écriture de la pièce de Lagarce obéit à la nouvelle tendance, laquelle ne s'attarde plus à l'application scrupuleuse d'un ensemble de normes satisfaisant les caprices théoriques d'une école. Le dramaturge qui met en valeur les préoccupations inhérentes à sa vie personnelle bouleverse les structures du genre. La déstructuration de la pièce est visible à travers le fait que son action, qui n'est plus adossée sur la représentation d'un sujet sérieux, est problématique ; sa création représente des personnages en crise et qui n'ont plus véritablement une identité prestigieuse et la spatio-temporalité n'est pas en reste dans ce processus de renouvellement. Enfin, l'écriture reconfigurée est ouverte à d'autres domaines qui donnent une allure composite à la pièce.

Mots clés : Lagarce, genre théâtral, écriture, principes, nouveau, mélange

Abstract

This reflection shows that in Juste la fin du monde, Jean Luc Lagarce sweeps aside almost all the theatrical components that symbolise the sacred character of the aesthetic rules. His style, which differs from the traditional concept that exalts the rules, represents a writing led by an innovative and liberal spirit, which manifests itself in the use of dramaturgical strategies to deconstruct the old aesthetics. This

analysis then highlights the problem of the renovation of drama and aesthetics in Lagarce's play. What are the dramatic and non-dramatic elements that betray the renovation and the rejection of the indispensable character of classical writing in Lagarce's play? The study of signs is based on the semiology of theatre inspired by Tadeusz Kowzan. Borrowing from Richardian thematic criticism, this work concludes that Lagarce's writing follows the new trend, which is no longer based on the scrupulous application of a set of norms that satisfy the theoretical fantasies of a school. The destruction of the play can be seen in the fact that its action, no longer based on the representation of a serious theme, is problematic, that its creation represents characters in crisis and who no longer have any real prestige, and that space and time are not left out of this renovation process. Finally, the redesigned script is open to other domains that give the play a composite appearance.

Key words: Lagarce, theatrical style, writing, principles, new, mixture

Introduction

Focaliser une attention particulière sur la désacralisation des principes d'écriture du genre théâtral consiste à démontrer que les normes sous-tendant son esthétique sont de nos jours déconstruites. L'écriture théâtrale qui se présente sous une forme purement libérale revêt alors une nouvelle orientation, car non seulement ce genre est incapable de produire une véritable action, mais également toutes les composantes référentielles de la dramaturgie ancienne ont été reconfigurées. Il se dégage ainsi le problème du renouvellement du drame dans *Juste la fin du monde*. Ceci étant, quels sont les signes qui symbolisent le renouvellement des procédés théâtraux traditionnels dans la pièce de Lagarce ? Justifier la pertinence de cette problématique amène à émettre quelques hypothèses dont la générale est formulée ainsi que suit : « le style théâtral de Jean-Luc Lagarce s'appuie sur une écriture qui renouvelle le fondement même du genre traditionnel » et l'hypothèse secondaire quant à elle peut être émise en ces termes : « la reconfiguration ou l'absence de l'action, la crise identitaire des personnages, la déconstruction de la fable ainsi que le mélange de différents champs, constituent l'essence de la nouvelle forme théâtrale ». La justification du socle méthodologique de notre analyse, procède d'une part, à la sémiologie théâtrale, étude des signes telle que préconisée par Tadeusz Kowzan dans *Littérature et spectacle* et d'autre part, l'approche thématique ainsi qu'énoncée par Jean-Pierre Richard dans *L'univers imaginaire de Mallarmé*, nous amènera à faire ressortir les motifs ou sous-thèmes, les images, les tableaux et

les représentations qui trahissent l'identité secrète du dramaturge. À l'issue de cette analyse, on retient que l'écriture de la pièce de Lagarce s'arrime à une dynamique purement novatrice. Non seulement la nouvelle tendance ne s'attarde plus à l'application scrupuleuse d'un ensemble de normes satisfaisant les caprices théoriques d'une école, mais aussi tout le pouvoir qui a été attribué aux canons normatifs embrigadant le style dans une sorte de subjectivité formelle est désormais brisé dans le genre théâtral contemporain qui s'est affranchi de toute tendance dogmatique susceptible de compromettre le développement du génie ou du talent de l'écrivain. Tour à tour, nous mettrons d'abord en évidence la dynamique de la nouvelle écriture qui subvertit tous les talons, ensuite, nous présenterons l'écriture de Lagarce comme un tout composite, hybride ou faite à base des mélanges, enfin, nous dévoilerons la perception du dramaturge tout en démontrant que son écriture porte en elle les marques de la reconfiguration du genre théâtral.

I. Juste la fin du monde : de la déconstruction du style classique à une écriture nouvelle

La théorie du drame moderne est la conséquence de la déconstruction de l'esthétique théâtrale classique. Les dramaturges modernes et contemporains déploient tous leurs efforts pour renouveler le drame. À ce propos, Peter Szondi qui est l'un des initiateurs de ce mouvement publiera en Allemagne en 1956, un ouvrage intitulé *La théorie du drame moderne*. En s'inscrivant dans la tradition ouverte d'Hegel qui met en avant le principe de l'identité de la forme et du contenu du drame moderne, il confirme que la forme dramatique fait l'objet, à la fin du 19ème siècle, d'une crise fondamentale due à l'introduction d'éléments épiques en son sein. Des composantes telles les rapports des personnages, la forme d'écriture et l'introduction des traits épiques participent de la caractérisation de la crise du drame. Selon lui, jusqu'à la fin du 19ème siècle, la forme dramatique est progressivement devenue insuffisante pour représenter l'homme de cette époque écartelé par les turpitudes qui le hantent quotidiennement. Les thèmes ainsi que toutes les perspectives du théâtre ne pouvaient donc que subir des mutations, d'où la désacralisation des principes qui constitue le point saillant de cette

analyse. C'est la raison pour laquelle les œuvres qui s'en suivront présenteront une allure problématique. Les éléments du drame traditionnel reconfigurés donnent à la production théâtrale moderne une tendance pas très éloignée du phénomène de l'histoire littéraire. Jean-Pierre Sarrazac appelle cela « redramatisation » contemporaine. La dédramatisation pour ce critique ne signifie donc pas la mort du drame, mais un retournement de la progression dramatique en séries discontinues de micro-conflits relativement autonomes.

I. 1. Le renouvellement des structures de l'écriture dans *Juste la fin du monde*

Selon Jacques Derrida, la déconstruction se prête à un « exercice destructeur qui consiste à développer une méfiance vis-vis des mots, des concepts et des habitudes » (Jacques Derrida, 1999).⁹⁹ À la différence de l'écriture classique, ordonné cohérente et rigoureuse, celle actuelle présente un texte disloqué, affectant les grandes structures dramatiques et leurs fondements. Elle se perçoit comme un style qui s'appuie sur l'aspect formel d'un texte et sur la langue tel qu'on peut le remarquer dans la structure de la pièce qui sous-tend notre travail de recherche.

En effet, dans *Juste la fin du monde*, le genre qui a subi des transformations intègre de nouveaux procédés et des éléments qui empêchent le théâtre de reposer une fois de plus sur des canons. La règle de trois unités, tout comme celles de bienséance et de vraisemblance sont mises à mal par Jean-Luc Lagarce. Afin de mieux appréhender son théâtre, il est judicieux d'apprécier à sa juste valeur la prise de position suivante de Patrice Pavis : « La dramaturgie, en réalité, se dissout dans la textualité : on distingue mal à présent l'action, les conflits, l'intrigue, la fable, l'espace et le temps, comme si ces catégories perdaient, dans ce type d'écriture, toute consistance, ou du moins se reformaient et se reformulaient en d'autres termes » (Patrice Pavis, 2011).¹⁰⁰

Du point de vue structurel, la pièce déconstruit l'esthétique, la structure interne et la forme des didascalies de la tendance esthétique classique. Le théâtre est alors organisé sous la forme suivante : un

⁹⁹ P. 5.

¹⁰⁰ P. 184.

prologue repérable à travers le monologue de Louis, une première partie composée de onze scènes offrant plusieurs monologues scène 3 : Suzanne, scène 5 : Louis, scène 8 : la Mère, scène 10 : Louis, un intermède comprenant neuf scènes très brèves, une seconde partie comprenant trois scènes, dont la première est un monologue de Louis, un épilogue-monologue de Louis. Il renouvelle la forme structurelle dramatique en remplaçant les actes par les parties et en désorganisant toutes les autres subdivisions textuelles. Cette disposition qui tourne le dos à la forme théâtrale basique donne l'impression qu'il s'agit d'un roman. La pièce est en effet parsemée d'éléments de la forme romanesque qui ne peuvent plus favoriser l'action dramatique des personnages. De plus, on remarque dans le passage d'une scène à l'autre, notamment pendant la représentation du texte scénique qu'aucune information n'est donnée quant aux personnages présents dont on ne connaît ni les entrées, ni les sorties. Le dramaturge procède ainsi pour donner plus d'importance à la liberté de la mise en scène.

Lagarce produit une structure dramatique construite comme un roman, c'est-à-dire ne proposant ni début ni fin. Cette disparition subite des combinaisons de structures formelles d'antan remet totalement en question la définition aristotélicienne de la tragédie et les règles héritées du Classicisme sur l'exposition, le nœud et le dénouement. La structure de la forme dramatique du texte à l'étude privilégie des formes. Cette mutation est mise en lumière grâce au nouveau rôle assigné aux didascalies qui ont changé de forme et qui peuplent la pièce.

Cette dramaturgie est constituée de deux composantes, à savoir le texte dialogal qu'est la parole et le paratexte constitué de la didascalie. S'agissant du dialogue, il fait référence aux discours des personnages, tandis que les didascalies quant à elles, mettent en évidence les éléments qui entourent le texte. Faisant partie des éléments présentant le texte étroitement lié aux paroles des personnages, elles permettent d'aider les lecteurs dans l'interprétation du texte, mieux elles accordent l'opportunité au dramaturge de fournir aux lecteurs, non seulement des éléments indispensables dans la compréhension de l'action, mais aussi, de mieux décrypter la représentation scénique. L'indication scénique qui donne des renseignements sur les jeux des personnages est destinée à la représentation et aux paroles qui ne sont pas dites par les personnages,

c'est-à-dire leurs gestes, leur mimique, leur déplacement, sur le lieu, le décor, l'espace et la scène. Pour ne pas être confondues aux tirades, elles sont représentées, soit en italiques ou alors entre guillemets.

Dans cette logique, si elles étaient moins utilisées dans l'école classique, c'est parce que les dramaturges estimaient que le texte à dire se suffisait et donc la représentation obéissait aux codes établis. Toutefois, avec l'évolution du théâtre, elles revêtent un visage tout autre dans *Juste la fin du monde* en ce sens qu'elles présentent les cinq personnages et leurs âges, leur statut ainsi que l'espace et le temps du déroulement des événements du cercle dans la famille de Louis tel que le présente l'extrait ci-après :

« Personnages

LOUIS, 34 ans

SUZANNE, sa sœur, 23 ans

ANTOINE, leur frère, 32 ans

CATHÉRINE, femme d'Antoine, 32 ans

LA MÈRE, mère de Louis, Antoine et Suzanne, 61 ans.

Cela se passe dans la maison de la Mère et de Suzanne, un dimanche, évidemment, ou bien encore durant près d'une année entière.» (Lagarce, 2008).¹⁰¹

Le nombre des personnages qui entrent en scène et leur relation de familiarité qu'ils entretiennent sont consignés dans la didascalie ci-dessus qui oriente l'action vers les rapports familiaux, dans une distribution restreinte des personnages et un lieu unique. On y retrouve la mère, ses enfants ainsi que sa belle-fille. Cette didascalie renseigne également les lecteurs sur le lieu et les temps de la représentation de l'action qui, d'ailleurs, s'écartent de l'illusion théâtrale parce que s'étendant sur une année ou plus.

Tel que présentées ici, les didascalies semblent ambiguës, car afin de mieux apprécier le rôle initial attribué aux didascalies ici, il est d'abord opportun de parcourir longuement le texte qui sous-tend cette analyse. C'est ainsi qu'on trouve à peine deux occurrences y relatives, à savoir : « elle rit toute seule » (p. 60), pour parler de Suzanne après un bref échange entre elle et Antoine et « Catherine reste seule »

¹⁰¹ P. 6.

(Lagarce, 2008 : 42), pour indiquer l'absence des autres sur la scène. Lagarce a donc reconfiguré les didascalies qu'il utilise d'ailleurs très rarement et le fait que son texte théâtral n'en dispose pas assez nous amène à dire que la parole des personnages revêt une importance considérable dans la représentation de l'action. Par conséquent, les signes ne sont plus trop utilisés parce qu'ils sont davantage verbalisés. Les groupes de mots tels « je vous embrasse », « j'entends un bruit de voiture » (p. 10), « où est-ce que tu vas », « ils reviendront, ils reviennent toujours » (p. 42), « je vais t'accompagner, je t'accompagne », « elle me caresse une seule fois la joue » (p. 62), etc., sont certes des didascalies, mais ont déjà subi une transformation parce qu'elles se présentent ici comme des prises de parole normales des personnages.

Lagarce utilise aussi abusivement des didascalies expressives qui traduisent les émotions et les sentiments des personnages. De fait, elles sont plutôt prononcées et ne s'observent qu'à travers les prises de parole. Lorsque Catherine dit qu'« on entendait Antoine s'énerver et c'est maintenant comme si tout le monde était parti et que nous soyons perdus ». (Lagarce, 2008)¹⁰², même s'il n'est pas représenté en didascalie ordinaire, il n'en demeure pas moins vrai que du point de vue discursif, l'extrait dévoile la colère d'Antoine qui est due au retour de Louis. Le dramaturge subvertit l'écriture de base en réorientant le rôle de la didascalie. Il prend plus en compte la parole, moyen par lequel les personnages expriment le mieux leur intériorité. L'abstraction de la didascalie fait perdre par conséquent au théâtre sa forme et embarrasse le lecteur qui est obligé de deviner s'il s'agit d'un roman ou d'une pièce théâtrale.

I. 2. Mutations spatio temporelles dans *Juste la fin du monde*

Les approches conceptuelles de Patrice Pavis quant aux notions d'espace et de temps mettent en exergue le fait que « l'espace, l'action et le temps sont des éléments tangibles du spectacle. Or, la difficulté consiste non seulement à les décrire séparément, mais à observer leur interaction. L'un

¹⁰² P. 58.

n'existe pas sans les deux autres ». (Patrice Pavis, 2016)¹⁰³. Afin de mieux parler d'un texte dramatique, on ne saurait évoquer les trois éléments évoqués ci-haut sans s'en tenir à la mise en valeur de la parole. Lagarce dénature cette norme en éclatant la durée et en utilisant différents espaces scéniques.

La notion de site n'est donc plus déifiée chez ce dramaturge dont la mise en valeur des innovations est la particularité fondamentale de son écriture. Représenter la vie dans un seul lieu scénique serait la réduire dans sa totalité, d'où la diversification des sites de représentation. Ce faisant, la didascalie initiale localise le lieu de l'action comme en témoigne l'extrait suivant : « cela se passe dans la maison de la Mère et de Suzanne » (Lagarce, 2008)¹⁰⁴. Ce lieu est un espace scénique où Louis vient annoncer sa mort prochaine. En dehors de cette brève précision de l'espace scénique, d'autres informations relatives au site de représentation sont données par Suzanne tel que le matérialise l'extrait suivant :

« Je vis au second étage, j'ai ma chambre, je l'ai gardée, et aussi la chambre d'Antoine et la tienne encore si je veux, mais celle-là nous n'en faisons rien, c'est comme un débarras, ce n'est pas de la méchanceté, on y met les vieilleries qui ne servent plus mais qu'on n'ose pas jeter. [...] c'est comme une sorte d'appartement. C'est comme une sorte d'appartement. » (Lagarce, 2008)¹⁰⁵.

L'absence d'informations sur le cadre spatial ne prête pas à un texte dramatique. Ce manque de repère est accentué par l'absence totale des didascalies qui avaient pour fonction de représenter les indications scéniques dans chaque scène. Si l'espace n'est pas présenté par une didascalie, il ressemble à un espace romanesque où tout est vide. En dehors de toutes ces informations données sur l'espace intérieur de la maison, l'on

¹⁰³ P. 158.

¹⁰⁴ P. 6.

¹⁰⁵ P. 23.

note aussi d'autres éléments pouvant être des points de repère pour les lecteurs du point de vue de sa localisation géographique. Le discours de Suzanne fait ressortir cette particularité de la manière suivante :

« Tu dois aimer ces légères nuances, petite maison, bon, comme bien d'autres à quelques kilomètres de nous, par-là, vers la piscine découverte omnisports, tu prends le bus 9 ensuite le 62 et tu dois marcher encore un peu. [...] ... pourquoi, je parle, et cela me donne envie de pleurer, tout ça, que Antoine habite près de la piscine. Non, ce n'est pas bien, c'est un quartier laid ». (Lagarce, 2008)¹⁰⁶.

Non seulement la maison semble logée dans une campagne, mais le quartier est aussi défavorisé et c'est ce qui poussera Suzanne à songer à aller vivre dans un autre monde. Cet espace rêvé qui est projeté au futur déconstruit donc l'espace de la représentation : on parle de l'espace intérieur.

Tout comme l'espace fait fixer l'action théâtrale dans une durée, le temps est aussi un moment qui lui permet de se dérouler dans un lieu. On ne peut pas parler de l'action et de l'espace sans inclure le temps dans un texte théâtral. Patrice Pavis s'exprime à ce sujet : « l'action se concrétise en un lieu et à un moment donnés » (Patrice Pavis, 2016)¹⁰⁷. Dans *Juste la fin du monde*, bien qu'on note peu de référents relatifs au temps, l'action se situe dans un temps rituel, celui des réunions familiales. Comme la didascalie initiale l'indique, on assiste à deux types de temps : temps journalier et temps suspendu : « cela se passe dans la maison de la Mère et de Suzanne, un dimanche évidemment, ou bien encore durant près d'une année entière » (Lagarce, 2008)¹⁰⁸. On a deux types de temps : le temps de la représentation ou temps journalier et le temps qui place les lecteurs dans une action future.

¹⁰⁶ P. 22.

¹⁰⁷ P. 158.

¹⁰⁸ P. 6.

Le temps journalier est comme le temps du moment de la représentation. Cette durée est soulignée dans la didascalie suivante mentionnée dans « un dimanche », celui de la réunion familiale qui regroupe les membres familiaux. La notion est restructurée si bien que la représentation dure plus d'un jour. Étant donné que l'action est intrinsèquement liée au temps, la temporalité chez Lagarce se rapporte au temps du récit qui s'appuie sur des retours dans le passé. Le récit est situé entre le passé et le futur. En dehors du temps de la représentation étudiée, il existe également d'autres temps fictifs ou temps de l'histoire : c'est le temps représenté. Selon Patrice Pavis, il est défini comme « un temps dramatique, celui des événements rapportés » (Patrice Pavis, 2016)¹⁰⁹. Un auteur affirme au sujet de la structure temporelle des œuvres de Lagarce que : « cette tension bipolaire [...] livre une expérience du temps [...] où s'enroulent l'ensemble des retours qui structurent son œuvre, retours des personnages sur leur vie, de l'histoire sur son cours [...]. L'entre-deux où se tient la parole lagarçienne se dote donc d'une durée fondamentalement dynamique où passé et futur coexistent et s'affrontent » (Talbot A., 2008)¹¹⁰.

Le mélange des temps chez Lagarce crée un dysfonctionnement dans la structure temporelle, bouleversant toute action dramatique. À travers l'usage des temps verbaux, la plupart de ses personnages crée un brouillage temporel qu'on peut déceler dans l'extrait ci-après : « CATHERINE. Vous nous aviez envoyé un mot, vous m'avez envoyé un mot. C'était, ce fut, c'était une attention très gentille et j'en ai été touchée, mais évidemment, vous ne l'avez jamais vue. Ce n'est pas aujourd'hui, mais tant pis, non, ce n'est pas aujourd'hui que ça changera mais je lui raconterai. Nous vous avons, avons, envoyé une photographie d'elle » (Lagarce, 2008)¹¹¹.

¹⁰⁹ P. 166.

¹¹⁰ P. 258.

¹¹¹ P. 14.

Le mélange des temps verbaux dévoile le caractère hésitant de Catherine qui emploie des verbes du passé, du présent et du futur. Cette hésitation traduit la structure du temps qui permet d'avancer et de revenir sur un même détail. Toute cette manifestation engendre une lenteur certaine dans le rythme de la représentation et empêche l'avancement d'action qui non seulement devient alors statique, mais retarde également considérablement le personnage qui semble tourner en rond.

I. 3. L'absence d'action dans *Juste la fin du monde*

Aristote définit l'imitation d'une action comme une fable se construisant par : « la composition des faits, et par des « caractères moraux » (ou mœurs) ceux qui nous font dire que ceux qui agissent ont telle ou telle qualité ; par « pensée », tout ce qui, dans les paroles qu'on prononce, sert à faire une démonstration ou à exprimer une opinion » (Aristote, 1973)¹¹². Les paroles prononcées dans une mise en scène doivent être accompagnées par des gestes, des faits des personnages et c'est tout ce procédé qui donne lieu à une action théâtrale.

Qui dit théâtre, dit action et avec l'évolution du genre, quoique moteur du conflit théâtral, celle-ci tend à disparaître. L'action dramatique se présente comme la substance du drame sur laquelle se bâtit l'organisation structurelle de la pièce. Si l'on se refait à sa fonction ayant pour but ultime d'émouvoir les masses dans un espace donné et dans une durée très limitée, l'art dramatique est censé être fondé sur une action qui émeut les spectateurs.

Toutefois, la destruction de la forme structurelle de la dramaturgie empêche une représentation de la mise en scène des conflits, car le respect de la disposition de la forme est nécessaire pour l'accomplissement des actions sur scène. Sous l'influence des bouleversements provoqués par la forme, se projette une vision du monde adaptée à ses propos sur les événements qui se produisent. Dans une pièce bien faite, celle-ci devient alors superflue et son absence est automatiquement perceptible. Dans ce contexte, on ne parvient pas à retrouver une vraie action dans *Juste la fin du monde*,

¹¹² P. 19.

construite autour d'une histoire qui n'évolue pas véritablement du début jusqu'à la fin sur le conflit intérieur. Jean-Pierre Sarrazac appelle cela le « drame intrasubjectif » (Sarrazac, 2012)¹¹³. Le retour qui permet de revenir sans cesse sur leur passé, dans leur moi intérieur, caractérise tous les personnages mis en scène. Une telle démarche ne peut que brouiller la communication entretenue par les personnages. En outre, cette tendance au retour empêche l'accomplissement de l'action dramatique. Même lorsqu'ils sont ensemble, les personnages sont animés par le désir de plonger à nouveau dans leur passé pour raconter sur scène : on dit qu'ils expriment leur intériorité tel qu'on peut le remarquer à travers la tirade suivante de Suzanne :

« SUZANNE. Elle, ta mère, ma mère, elle dit que tu as fait et toujours fait, et depuis sa mort à lui que tu as fait et toujours fait ce que tu avais à faire, elle répète ça. [...] Ce que je suppose, ce que j'ai supposé et Antoine pense comme moi, il me le confirma lorsqu'il pensa que sur ce point comme sur d'autres, j'étais en âge de comprendre, c'est que jamais tu n'oubliais les dates essentielles de nos vies, les anniversaires quels qu'ils soient que toujours tu restas proche d'elle, d'une certaine manière, et que nous n'avons aucun droit de te reprocher ton absence » (Lagarce, 2008)¹¹⁴.

Le monologue explique le désir de Suzanne de raconter son passé sur scène. Le locuteur tient un discours puisé dans un temps donné et passé, mais qui est sans cesse réactualisé par le personnage. Suzanne qui relate un fait intime gardé en elle depuis un certain moment et choisit le moment de représentation pour l'exposer. Au lieu de communiquer à travers des répliques et des échanges avec ses interlocuteurs, le personnage se lance dans un long monologue, laissant la place à la parole qui domine ainsi toute la pièce. Le théâtre de Lagarce peut dans ce cas se définir comme une dramaturgie statique, car il réduit considérablement l'action et cela cède par la même occasion la place à la parole qui se met aussitôt permanemment en mouvement. La parole devient alors le sujet autour duquel se déroule toute l'action dramatique dans la mesure où on ne voit pas de véritables péripéties faire avancer l'histoire vers un dénouement.

¹¹³ P. 104.

¹¹⁴ P. 21.

Néanmoins, on suit plutôt les évolutions discursives de personnages en quête de soi.

Quoique ces derniers s'expriment dans de longues répliques, leur discours ne leur permet pas d'agir et cela se perçoit à travers le fait qu'ils restent bloqués dans leur mutisme. Durant les échanges, ils rencontrent des difficultés à communiquer comme s'ils se gênaient entre eux ou comme s'ils ne parvenaient pas à exprimer leurs idées face au regard extérieur. Les personnages semblent solitaires et isolés par leur propre parole. Ils ne sont pas en mesure de créer une action pouvant mettre en conflit les protagonistes. La déconstruction de l'action dramatique est perceptible à travers une dramaturgie rétrospective dans laquelle le récit envahit toute la pièce. Le fait de raconter un événement antérieur entraîne un resurgissement permanent dans le passé qui rend immobile les personnages. L'action prend alors un effet statique. Le récit est un drame du passé auquel les personnages deviennent eux-mêmes, des spectateurs contre lesquels ils sont impuissants.

L'absence de l'action dans la pièce dérive aussi du refus des personnages d'agir. Ce désengagement se traduit par la position que prennent certains sur scène. A la scène 3 de la deuxième partie, les personnages sur scène ne font aucun mouvement comme en témoigne cet extrait : « SUZANNE. Et puis encore, un peu plus tard. LA MÈRE. Nous ne bougeons presque plus, nous sommes toutes les trois, comme absentes, on les regarde, on se voit » (Lagarce, 2008)¹¹⁵. Il est clair au travers de l'illustration précédente que les personnages ont délibérément choisi de ne pas participer à l'action : c'est pour cela qu'ils deviennent comme des spectateurs.

En substance, l'écriture de la pièce de Lagarce intègre de nouveaux procédés et des éléments empêchant le théâtre de reposer à nouveau sur des principes canoniques. Elle renouvelle la forme structurelle dramatique, remplaçant ainsi les actes par les parties et en désorganisant toutes les autres subdivisions textuelles. L'usage abusif des didascalies a ravi la vedette au dialogue, ce qui empêche l'épanouissement de l'action qui quant à elle est défigurée. La spatio-temporalité qui n'est pas en reste dans ce processus innovant est

¹¹⁵ P. 69.

également déstructurée et éclatée. À la suite de cette analyse, on va vérifier si la communication a aussi subi des innovations dans la pièce à l'étude.

II- Le langage dramatique dans *Juste la fin du monde*

La communication dramatique que représente Lagarce est multiple, c'est-à-dire constituée des actes verbaux, non verbaux et para verbaux. C'est donc un langage composite constitué de la parole, c'est-à-dire ce que Kowzan appelle au système (1 et 2), signes auditifs renvoyant à la parole et au ton. (Kowzan, 1975)¹¹⁶. Toutefois, d'autres éléments dramatiques qui ne s'appliquent pas à la parole explicite, mais qui demandent à être décodés complètent cette communication. Le critique parle des actes non verbaux et para verbaux et montre que le langage au théâtre ne saurait se limiter exclusivement à la seule parole exprimée par les personnages, d'où l'association à cette parole des autres actes de communication que l'on vient de présenter *supra*.

II. 1. Le langage verbal

À travers les échanges, on se rend compte que dans le but d'exprimer leur mélancolie, les personnages mis en scène par Lagarce utilisent différentes tonalités. Des paroles qu'ils articulent, on peut noter soit une tonalité lyrique, soit une tonalité pathétique, voire satirique. Les monologues intérieurs et les dialogues des personnages parviennent à mieux faire ressortir la tonalité ici. Le monologue narratif et informatif est perceptible à travers les discours introspectifs des personnages qui récitent et racontent. Cela remplace le monologue traditionnel. Dès lors, le personnage parle seul sur scène pendant des heures, c'est-à-dire qu'il commente une action, un fait ou alors relate un souvenir, un drame passé perceptible à travers le développement temporel chronologique. Il raconte sa vie dans le but d'informer : on parle alors de « monologue intérieur » (Sarrazac, 2012).¹¹⁷ Le critique présente le langage comme un dialogue qui sépare, accentue la distance entre les individus et perd par la même occasion la communication. Or, étant donné qu'il y a perte de communication, la

¹¹⁶ P. 205.

¹¹⁷ P. 181.

seule forme du dialogue qui pourrait donc rapprocher les personnages n'est autre que l'articulation des paroles qu'ils avancent.

Dans la pièce, c'est effectivement elle qui domine le langage. Les personnages ne dialoguent pas en tant que tel. Si quelqu'un prend la parole, ce n'est pas pour répondre à son interlocuteur, mais pour raconter plutôt ses événements. Les personnages lagarciens tiennent des discours narratifs pour raconter. À titre illustratif, la pièce s'ouvre par le prologue de Louis, un long monologue dans lequel il exprime son désir d'annoncer sa mort prochaine aux membres de sa famille. Le recours au monologue considéré comme l'exposition permettant de donner des informations sur la situation initiale, les personnages et le nœud du dénouement restitue ce langage dramatique. Ici, Louis annonce le point focal de l'histoire sur lequel reposera la trame narrative, celle de sa mort et de son retour, si bien qu'il n'y parviendra pas. Le monologue a une fonction informative, car l'annonce apporte une nouvelle, nécessairement à la compréhension d'un récit.

Il regrette d'avoir quitté les siens : « Je décidai de revenir les voir, revenir sur mes pas, aller sur mes traces et faire le voyage, pour annoncer, lentement, avec soin, avec soin et précision [...] ma mort prochaine » (Lagarce, 2008)¹¹⁸. Ce ne sont que les paroles articulées qui marquent la pièce du dramaturge. S'en tenant à la définition du monologue comme un long discours qu'une personne tient à lui-même ou qui n'est interrompu par aucun autre interlocuteur, Louis crie dans une tonalité lyrique la douleur de la solitude. Le discours monologique qui met en difficulté l'échange entretenu par deux protagonistes, constitue par conséquent la nouvelle écriture dramaturgique pratiquée par la quasi-totalité des dramaturges actuels. À ce sujet, Patrice Pavis se prononce en ces termes : « Dans l'écriture dramatique nouvelle, le dialogue des conversations est banni des scènes comme le reliquat d'une dramaturgie du conflit et de l'échange » (Patrice Pavis, 1988)¹¹⁹.

II. 2. Le langage non verbal

Eugène Ionesco pense que tout est langage au théâtre. Même les gestes, la mimique, le mouvement sont également autant des expressions utilisées par des personnages pour véhiculer des

¹¹⁸ Pp. 7-8.

¹¹⁹ P. 4.

informations. Yves Winkin définit la communication non verbale comme « un processus social permanent intégrant de multiples modes de comportement : la parole, le geste, le regard, la mimique, l'espace interindividuel » (Yves Winkin, 1981)¹²⁰. Le langage non verbal manifesté par des expressions corporelles n'est pas prononcé par les personnages. Ces derniers sont, de par leurs fonctions liées au théâtre, représentés à travers les didascalies. Selon Kowzan, il y a trois signes du langage non verbal liés à l'expression corporelle : « la gestuelle, la mimique et le mouvement ». (Tadeusz Kowzan, 1975)¹²¹.

Les gestes ne sont plus représentés par les didascalies par Lagarce. Ils sont très peu utilisés, mais plutôt racontés ou verbalisés par les personnages qui les présentent comme s'ils étaient des paroles à part entière. Il revient donc aux spectateurs d'être subtil pour distinguer ces éléments mélangés aux discours. Au moment où la famille est rassemblée, Antoine manifeste un désir de désintéressement en quittant le cercle familial :

« ANTOINE. Elle reviendra.

LOUIS. Oui, je veux bien, un peu de café, je veux bien.

ANTOINE. – « oui, je veux bien, un peu de café, je veux bien. »

CATHÉRINE. - Antoine !

ANTOINE. - quoi ?

LOUIS. Tu te payais ma tête, tu essayais.

ANTOINE. - tous les mêmes, vous êtes tous les mêmes !

CATHÉRINE. - Antoine ! Où est-ce que tu vas ?

LA MÈRE. Ils reviendront. Ils reviennent toujours » (Lagarce, 2008)¹²².

On déduit qu'Antoine effectue un mouvement d'un lieu à un autre quoique les didascalies ne le traduisent pas de manière ordinaire comme le pratiquaient les classiques avant. Il y a donc absence de manifestations exprimées par les personnages. La didascalie remplacée, le langage est alors verbalisé par les personnages. Ici, Antoine manifeste sa volonté de ne pas prendre part à cette réunion familiale.

¹²⁰ P. 24.

¹²¹ P. 206.

¹²² P. 42.

II. 3. Le langage para verbal

Tadeusz Kowzan catégorise les signes visuels et auditifs qui renferment à la fois les langages verbaux, non verbaux et para verbaux. La musique, la mimique et le bruitage sont considérés comme des signes para verbaux. La mimique est le troisième signe de la sémiologie théâtrale qui désigne l'expression d'un fait par le visage ou par le rire. Cette manifestation est le dévoilement de l'expression intérieure ou secrète du personnage. Dans *Juste la fin du monde*, longtemps absent aux côtés de sa famille, le fait que Louis revienne chez les siens semble les réjouir. L'accueil est réservé par des sourires et le rire perceptibles à travers les visages de ces derniers. Le sourire de Louis traduit sa joie de se retrouver à nouveau en famille : « LA MÈRE. Petit sourire ? Juste » ces deux ou trois mots » ? LOUIS. Non. Juste le petit sourire » (p.40). Ce moment n'épargne pas aussi Antoine qui n'hésite pas à lancer un rire : « tu ris ? Je ne te vois jamais rire » (Lagarce, 2008)¹²³. Adela Elena constate « que le rire exprime la joie. Seuls les humains peuvent rire, c'est un mécanisme fondamental inné. Le rire peut aussi exprimer une disposition positive (rire avec des plaisanteries de l'autre) ou même une disposition négative (rire de quelqu'un) » (Adela Elena 2006)¹²⁴. Ici, les rires expriment la joie de certains de retrouver leur frère Louis de retour en famille.

En ce qui concerne le bruitage, Elena définit le para verbal comme une « technique utilisée pour jouer avec la voix, soit par son débit, soit par l'intonation, le timbre, la hauteur, la durée (dimensions suprasegmentales). Les manifestations vocales qui dominent le système para verbal sont : le rire, les cris, les soupirs, les murmures, les silences et les pauses » (Adela Elena, 2006)¹²⁵. Dans la même lancée, Tadeusz Kowzan classe le bruitage comme treizième signe de la communication théâtrale. Le bruit fait partie de la catégorie d'effets sonores qui n'appartient ni à la parole ni à la musique.

En mettant en exergue ces différents langages para verbaux, Lagarce ne le fait pas pour la sonorisation ou la beauté de la pièce, mais pour transmettre plutôt des émotions de personnages dépourvus de la parole. Ces signes communiquent une information au travers des

¹²³ P. 57.

¹²⁴ P. 3.

¹²⁵ P. 3.

personnages du drame. Lorsque Louis était revenu chez eux, il avait emprunté un taxi, l'élément par excellence du bruit. Dans les répliques, retentissent des bruits de cette voiture : « SUZANNE. Il est venu en taxi. J'étais derrière la maison et j'entendais une voiture. [...] tu es venu en taxi depuis la gare, je l'avais dit, ce n'est pas bien, j'aurais pu aller te chercher » (Lagarce, 2008)¹²⁶. Des expressions « entendre une voiture » et « venir en taxi », sont des éléments significatifs traduisant le bruit qui prend une signification profonde dans la mesure où il annonce l'arrivée de Louis. De telles représentations des signes para verbaux par la parole affichent la réinvention de la communication. On perçoit aussi les cris dans l'illustration suivante : « Louis. Ce que je pense, (et c'est cela que je voulais dire, c'est que je devrais pousser un grand cri et beau cri, un long et joyeux cri qui résonnerait dans toute la vallée, que c'est ce bonheur-là que je cherche que je devrais m'offrir, hurler une bonne fois » (Lagarce, 2008)¹²⁷. Le cri et le hurlement évoqués par Louis traduisent sa douleur angoissante et justifie aussi le fait qu'il est terrifié par la maladie. Dans le passage suivant : « [...] Je me répète cela, ou bien plutôt je me le chantonne pour entendre le son de ma voix, et plus rien que cela, je me chantonne désormais la pire des choses, « je le sais bien, la pire des choses serait que je sois amoureux » (Lagarce, 2008)¹²⁸, la musique accompagne Louis dans sa solitude. Les mots tels ; « répète », « chantonne », mettent en évidence ce type de communication.

En somme, la communication dans la pièce à l'étude intègre plusieurs éléments langagiers dans la représentation. Le langage est alors pluriel, parce que constitué d'actes verbal, para verbal et non verbal. Ce langage qui ne se limite pas qu'à la seule parole intègre aussi des éléments non linguistiques comme la mimique, la gestuelle, le mouvement, la musique, etc., qui contribuent à la mise en évidence du message véhiculé par les personnages. En dernier ressort, on va questionner l'objectif pour lequel Lagarce procède dans son théâtre par une écriture hybride.

¹²⁶ P. 11.

¹²⁷ P. 77.

¹²⁸ P. 56.

III- Juste la fin du monde : une écriture hybride et de mélange et pour quel objectif ?

Le genre théâtral actuel est dominé par un caractère hybride. L'écriture théâtrale faite sous la forme des mélanges affiche un style réinventé visible à travers la cohabitation du théâtre avec des éléments d'autres genres tels la poésie, le roman ainsi que d'autres formes d'art. L'abandon de la conception de la mimesis a occasionné une transformation profonde du théâtre qui est envahi par d'autres genres littéraires. Le renouvellement du drame donne alors lieu à une écriture de mélange, d'où l'interartialité, l'intermédialité, l'intergénéricité, etc.

III. 1. La juxtaposition d'usages poétiques dans Juste la fin du monde

L'écriture dramatique actuelle dispose de nouveaux procédés et de nouvelles structures qui donnent une allure syncrétique à ce genre. L'introduction des éléments poétiques dans le langage dramatique de Lagarce donne à cette création théâtrale une allure poétique. Les discours semblent construits sur des rythmes poétiques, bien que ceux-là n'aient pas respecté la versification. Tous ses personnages présentent souvent de longs discours formés d'une seule phrase qui est cependant découpée en quintil comme en témoigne ceci :

« ANTOINE. - je ne sais pas ce qu'elle a après moi / Je ne sais pas ce que tu as après moi / Tu es différente / Si c'est Louis, la présence de Louis, / Je ne sais pas, j'essaie de comprendre, / Si c'est Louis, / Catherine, je ne sais pas, / Je ne disais rien / On règle le départ de Louis, / il veut partir / je l'accompagne, je dis qu'on l'accompagne, je n'ai rien / dit de plus, / qu'est-ce que j'ai dit de plus ? / Je n'ai rien dit de désagréable, / pourquoi est-ce que je dirais quelque chose de désagréable, / qu'est-ce qu'il y a de désagréable à cela, / Y'a-t-il quelque chose de désagréable à ce que je dis ? / Louis, ce que tu en penses, / J'ai dit quelque chose de désagréable » (Lagarce, 2008)¹²⁹.

¹²⁹ P. 65.

C'est une forme de mélange où des vers fondés sur les figures de style donnent à l'écriture un caractère hybride. Dans ce passage, il y a une forte dominance de l'anaphore. En tant qu'une autre forme de répétition, elle consiste à insister sur un mot en le répétant sciemment dans une ou plusieurs phrases consécutives. Ce groupe de mots répété se place donc en début de phrase. La succession des mots « elle a après moi [...] Tu as après moi », l'entrecroisement de « la présence de Louis [...] Si c'est Louis » et « désagréable [...] désagréable », créent un effet de jeu de sonorités qui donne une sorte de musicalité poétique à la forme du texte dramatique. Cette forme d'écriture ne répond plus aux exigences traditionnelles, mais confirme que l'écriture intègre effectivement de nouveaux procédés et éléments non dramatiques. L'on a l'impression qu'il s'agit d'un texte poétique. Pavis constate à ce sujet que la parole des personnages se présente comme « une spirale dont le centre est vide, un centre autour duquel s'enroule la répétition, lancinante et incantatoire » (Patrice Pavis, 2002)¹³⁰. De ce constat, la parole se présentant sous cette forme ne favorise ni l'action dramatique, encore moins la matérialisation de la psychologie des personnages. Par contre, par l'intermédiaire de cette forme des discours répétitifs, le langage poétique donne à un texte dramatique une orientation lyrique. Dès l'entame de la pièce, il y a une présentation qui ressemble étrangement à la poésie. On peut la découvrir en ces mots :

« SUZANNE : c'est Catherine

Elle est Catherine

Catherine, c'est Louis

Voilà Louis

Catherine » (Lagarce, 2008)¹³¹.

Visiblement, cette esthétique est la forme d'un texte poétique que l'on perçoit à travers les rimes plates en « ine » et « oui ». L'extrait ci-dessus témoigne à suffisance le caractère interartiel de cette pièce qui est également traversée par des usages anaphoriques et des répétitions. Le caractère répétitif est présent dans le passage ci-après : « LOUIS. - c'était, il y a dix jours à peine peut-être / où est-ce que

¹³⁰ P. 74.

¹³¹ P. 6.

j'étais ? / Ce devait être il y a dix jours [...] / il y a dix jours, j'étais dans mon lit et je me suis éveillé calmement, paisible / cela fait longtemps, aujourd'hui un an, je l'ai dit au début / cela fait un an ». (Lagarce, 2008)¹³². La répétition permet à Louis de se souvenir de son passé, de faire répéter l'envie, ses désirs de revenir en famille. Elle traduit les mouvements de sa pensée qu'il répète sans cesse. En se basant sur elle, Louis ne fait pas avancer l'action, mais la rend plutôt statique parce qu'il fait incessamment un retour dans le passé. En dehors d'extraits poétiques, il y a également la caractérisation du roman dans le théâtre qui sous-tend cette réflexion.

III. 2. La présence des séquences romanesques dans *Juste la fin du monde*

Dans la pièce qui suscite cette étude, les personnages se détachent de l'univers fictionnel de la représentation. Ils se confondent aux personnages du roman. Étant donné qu'ils ne communiquent pas normalement, le dramaturge fait recours au récit romanesque qui vient malheureusement empêcher l'illusion théâtrale. Le fait de relater des scènes du passé ou de décrire les sentiments ne stimule pas l'évolution de l'action théâtrale. Le récit romanesque est donc omniprésent dans cette pièce. En voici la preuve :

« LOUIS. C'était, il y a dix jours à peine peut-être-où est-ce que j'étais ? Ce devait être il y a dix jours et c'est peut-être aussi cette unique et intime infime raison que je décide de revenir ici, je me suis levé et j'ai dit que je viendrai les voir, rendre visite et ensuite, les jours suivants malgré les excellentes raisons que je me suis données, je n'ai plus changé d'avis. Il y a dix jours j'étais dans mon lit et je me suis réveillé calmement, paisible - cela fait longtemps, aujourd'hui un an, je l'ai dit au début cela fait longtemps » (Lagarce, 2008)¹³³.

Le discours de Louis est une histoire qui date de longtemps. Sur scène, il s'évertue à présenter dans un récit du passé centré sur les raisons qui l'ont poussé à revenir. L'introduction d'éléments narratifs dans la pièce aide dans la compréhension de la fable. Cet extrait fait d'abord un rappel du passé qui porte sur les mobiles de Louis, qui depuis longtemps est resté hors du cercle familial. La narration

¹³² P. 29.

¹³³ P. 29.

déforme la forme dramatique en créant des formes d'œuvres nouvelles. Toutefois, est-ce que le style d'écriture adopté par le dramaturge se limite exclusivement à la simple reconfiguration du drame ?

III. 3. L'écriture des mélanges : pour quelle finalité selon Lagarce ?

L'écriture symbolise pour Jean Pierre Richard une aventure spirituelle. Le dramaturge n'écrit pas fortuitement étant donné qu'il a un message à délivrer à sa société ou alors qu'il veut dénoncer les difficultés humaines, d'où son statut de médiateur privilégié au sein de sa société.

Dans *Juste la fin du monde*, le dramaturge qui entrevoit un monde nouveau a chamboulé la quasi-totalité des principes de l'écriture classique. Il réinvente le genre théâtral et dénonce les conflits accablant sa société qu'il veut libérer. La pièce présente une écriture nouvelle, syncrétique parce que cohabitant avec la poésie, la narration, etc. On y retrouve aussi des marques traduisant la musique qui est une forme artistique différente du genre théâtral pur. Ce mélange de genres favorise le dialogue et traduit l'hybridité qui véhicule mieux les informations aux lecteurs. C'est dans la même dynamique qu'Ébanga a affirmé dans sa réflexion que « le théâtre actuel a subi des transformations symbolisant le goût de la nouveauté. Désormais l'écriture est traversée par un vent de l'innovation manifeste à travers le dialogue des arts, des médias, d'autres types d'écriture qui caractérisent l'interdisciplinarité ». ¹³⁴(Ébanga, 2022).

À travers son adhésion au bouleversement de principes esthétiques du théâtre, Lagarce se démarque de l'écriture traditionnelle. Ce positionnement trahit son militantisme non seulement pour la reconfiguration du genre théâtral français, mais aussi pour la libération de l'homme des conflits sociaux. La représentation d'une écriture bouleversée, fragmentée et détachée de toutes contraintes normatives est un prétexte pour le dramaturge actuel qui manifeste le désir de représenter sous forme d'écriture la

¹³⁴ P. 281.

décadence de sa société qui est en proie à des pratiques malsaines et qui a perdu sa valeur humaine.

Ses thèmes développés dans sa pièce dévoilent d'épineux problèmes qui accablent les hommes de sa société. Il s'agit notamment de la rancœur, la haine, le mépris, l'angoisse existentielle, la mélancolie, etc. Il est important de souligner que tous ces maux sont menés par un fil conducteur qu'est le conflit familial. L'œuvre en tant que produit de l'écrivain prend d'abord source dans ses origines. C'est pourquoi le retour sur le passé qui meuble la pièce est une rétrospection sur la vie personnelle du dramaturge. Il part des difficultés auxquelles lui-même a été confrontées pour dénoncer les problèmes contemporains. On relève ainsi le problème des relations au sein du noyau familial dans la société contemporaine. Le conflit engendré par les remords et la rancœur est un conflit sous-entendu et suggéré, puisque les personnages ne parlent jamais, mais expriment leur intériorité et leur silence dans leurs tirades. Le conflit revêt donc une forme de critique sociale acerbe où la règle de famille est tournée en dérision.

Conclusion

Au bout du compte, Lagarce a réussi à renouveler le genre théâtral éclipsant l'aspect formel qui en disposait un poids énorme. De nouveaux procédés et des éléments novateurs ont supplanté la forme basique au point où la forme structurelle dramatique n'est plus en actes, mais en parties. L'usage abusif des didascalies a aussi supplanté le dialogue et cela constitue une entrave pour le déploiement de l'action qui devient reconfigurée, quasi-inexistante ou alors absente. La spatio-temporalité est également déstructurée et éclatée. Les personnages mis en scène sont soit inactifs ou alors en crise. De plus, la communication de la pièce est constituée d'actes verbal, para verbal et non verbal. Le langage qui ne se limite pas qu'à la parole intègre désormais des éléments non linguistiques comme la mimique, la gestuelle, le mouvement, la musique, etc., qui contribuent à la mise en évidence du message véhiculé par les personnages. Le drame a été reconfiguré et ne repose plus sur une fatalité surplombant le héros victime des épreuves inextricables. Désormais, les dramaturges disent leur désarroi, leurs états d'âme et leur expressivité. Enfin, l'écriture

théâtrale actuelle est hybride, c'est-à-dire faite sous la forme des mélanges. Par conséquent, le genre cohabite avec des éléments d'autres genres tels la poésie, le roman ainsi que d'autres formes d'art, d'où l'esthétique des mélanges. *Juste la fin du monde* est une écriture composite qui donne au genre théâtral l'allure d'une discipline-carrefour où arts, médias et bien d'autres domaines non dramatiques dialoguent. Cette réinvention du genre théâtral focalise l'attention du dramaturge sur la dénonciation des problèmes tels la rancœur, la haine, le mépris, l'angoisse existentielle, la mélancolie et le conflit familial. Son objectif consiste donc à dénoncer toutes ces difficultés afin d'améliorer les conditions de vie des individus. En optant pour le bouleversement de l'écriture, Lagarce veut redonner une nouvelle image à sa société d'origine. Le style d'écriture bouleversant les principes qu'il adopte traduit la décadence d'une société qui a tendance à perdre sa valeur humaine. Dans son ouvrage, Ébanga qualifie cette nouvelle forme d'écriture de « théâtre idéologique » dans la mesure où pour lui: « Le Nouveau théâtre entreprend plusieurs démarches qui tendent non seulement à libérer l'homme de toutes sortes de servitude, mais également à libérer l'esthétique théâtrale de toute contrainte normative. [...] Désormais les dramaturges ont pour priorité la mise en scène des préoccupations humaines »¹³⁵ (Ébanga, 2020). Toutefois, étant donné que la déstructuration du genre théâtral ainsi que son caractère hybride, notamment à travers sa communication d'avec d'autres domaines tels l'art, les médias, les genres, etc., sont incontournables à l'heure actuelle, ne serait-il pas judicieux que les chercheurs contemporains créent de nouveaux champs de recherche où par exemple théâtre et médecine dialoguent aussi juste dans le but de réinventer la création littéraire et d'améliorer les conditions humaines ?

¹³⁵ P. 395.

Références bibliographiques

Adena Élena Dumitrescu (2006), « Para verbal et non verbal dans le roman expérimental du XVIIIème siècle », *Universitatea din Pitesti*, pp. 3-4.

Ampiem Talbot (2008), *L'épanorthose : de la parole comme expérience du temps, dans SARRAZAC J.-P. et NAUGRETTE. C. (éd.), Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique : Colloque de Paris III, Besançon, Les Solitaires intempestifs, (Du Désavantage du vent).*

Aristote (1980), *La poétique*, traduction de R. Dupont -Roc et J. Lallot, Paris, Éditions le Seuil.

Derrida Jacques (1967), *L'Écriture et la différence*, Paris, Éditions le Seuil, Collection « Tel Quel ».

Ébanga Placide Bertrand (2022), « Le théâtre contemporain à l'épreuve de l'innovation et des mélanges : une lecture de *Les invités au procès* et *La mercière assassinée* d'Anne Hébert », in *Le théâtre contemporain à la croisée des chemins : entre genres, textes, médias et arts*, Miscellanées au Professeur Maxime Pierre Meto'o Étoua, Douala, Éditions Cheikh Anta Diop, p. 281.

Ébanga Placide Bertrand, (2020), *Esthétiques et regards croisés du pouvoir dans le Nouveau Théâtre*, Douala, Éditions Cheikh Anta Diop.

Kowzan Tadeusz (1975), *Littérature et Spectacle*, Paris, La Haye, Éditions Mouton.

Lagarce Jean-Luc (2008), *Juste la fin du monde, Les Solitaires Intempestifs*, Paris, Éditions 1, rue Gay-Lussac-25000 BESANCON.

Pavis Patrice (2011), *Le théâtre contemporain*, Paris, Éditions Armand Colin.

Pavis Patrice (2012), *Dictionnaire de théâtre*, Paris, Éditions Armand Colin.

Pavis Patrice (2016), *L'analyse des spectacles : théâtre, mime, danse, cinéma*, Paris, Armand Collin, 3^e Éditions.

Peter Szondi (1983), *La théorie du drame moderne, L'âge d'homme*, Col. Théâtre /Recherche.

Sarrazac Jean-Pierre (1999), *L'avenir du drame*, Paris, Éditions Circé.

Sarrazac Jean-Pierre (2011), « Le témoin et le rhapsode ou le retour du conteur aux études théâtrales », <https://www.caim.info>; consulté le 14/09/2020.

Sarrazac Jean-Pierre (2011), *Le théâtre du 20^e siècle*, Paris, Éditions de l'avant-scène.

Sarrazac Jean-Pierre (2012), « Poétiques du drame moderne, de Henri Ibsen à Bernard-Marie Koltes », www.seuil.com, consulté le 20/03/2023.

Richard Jean-Pierre (1961), *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Éditions le Seuil.