Revue TDFLE

hors-serie n° 9 | 2019
Créativité et enseignement/apprentissage des langues

Atelier de théâtre francophone autour de Jean-Luc Lagarce : entremêler les voix

Jonathan DURANDIN

Rose-Marie VOLLE

Édition électronique :
URL :
https://revue-tdfle.fr/articles/hors-serie-9/382-atelier-de-theatre-francophone-autour-de-jean-luc-lagarce-entremeler-les-voix
DOI : numerev_1378
Date de publication : 10/12/2019

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : DURANDIN, J., VOLLE, R.-M. (2019) Atelier de théâtre francophone autour de Jean-Luc Lagarce : entremêler les voix. *Revue TDFLE*, (hors-serie n°9). https://doi.org/10.34745/numerev_1378

Mots-clés :

Dans le cadre de l'atelier francophone de l'académie de la Culture de Lettonie (LKA) et durant l'année universitaire 2015-2016 *Les règles du savoir-vivre dans la société moderne* de J.-L. Lagarce a été adapté sous le titre d'*Ainsi que cela continue*. Jonathan Durandin, enseignant-chercheur à LKA assisté d'Aurélie Saillard, étudiante en Master II Français Langue Etrangère (FLE) à l'Université de Franche-Comté (UFC), était à la mise en scène. Deux étudiantes de 4ème année de la section Relations interculturelles Lettonie/France, Agita et Ilze, jouaient le rôle des deux personnages féminins. *Ainsi que cela continue* a été joué une première fois le 13 mai 2016 à Riga puis le 27 mai à Besançon. L'adaptation théâtrale de la pièce de Jean-Luc Lagarce a été menée en parallèle d'un projet international de recherche et de formation interrogeant les pratiques théâtrales dans l'appropriation d'une langue étrangère porté par Rose-Marie Volle[1].

Jean-Luc Lagarce est un auteur de théâtre contemporain, né en Franche-Comté et ayant acquis une renommée internationale. Mort prématurément en 1995, son œuvre connaît un succès croissant au point qu'il est reconnu comme un des auteurs de théâtre contemporain les plus joués en France. Agita et Ilze, les deux étudiantes qui ont joué l'adaptation, avaient débuté leur apprentissage du français quatre années seulement avant d'aborder l'œuvre de Lagarce. Elles avaient participé au cours de leur formation à la création collective d'une pièce mais elles se confrontaient pour la première fois à l'adaptation d'un texte de théâtre.

Nous avons abordé la question de la pratique théâtrale dans l'appropriation du français langue étrangère en postulant que l'écriture dramatique, comme la littérature en général, révèle de manière privilégiée ce que toute parole met en jeu. La parole ordinaire est une parole extraordinaire, à condition de ne pas créer les conditions d'un rejet de l'inconnu qu'elle recèle. En réécrivant un manuel de savoir-vivre de la fin du XIX° siècle, Lagarce invente « sa propre langue » au sein de la langue française dont il sonde à la fois les possibilités systémiques et l'épaisseur mémorielle. La confrontation à une langue étrangère impose de créer sa propre énonciation à partir d'une langue dont les singularités systémiques et la mémoire discursive apparaissent d'abord comme radicalement autres. Notre réflexion établit donc un parallèle entre la position dans le

langage de l'écrivain - ici l'auteur de théâtre - et celle du sujet qui passe d'une langue à l'autre. Comment la singularité de l'écriture de Lagarce va-t-elle jouer dans la possibilité de s'approprier pour les étudiantes lettones des mots venus d'ailleurs ? Nous verrons, notamment à travers la question des voix qui traversent toute énonciation, que l'altérité est fondamentalement à l'œuvre dans la parole et dans le travail d'écriture. C'est à partir de cette altérité que chacun est appelé à forger sa propre énonciation. Si la langue maternelle tend à la faire oublier, l'écriture et l'appropriation d'une langue étrangère ne cessent de la rappeler.

I. L'écriture dramatique : les voix entremêlées de la Baronne de Staffe et de Jean-Luc Lagarce

Les règles du savoir-vivre dans la société moderne de Jean-Luc Lagarce est une réécriture d'un manuel de savoir-vivre de la Baronne Staffe paru en 1891 sous le titre *Usages du monde : règles de savoir-vivre dans la société moderne*. Dans ce volumineux manuel de 483 pages, la Baronne écrit à l'attention des jeunes filles et jeunes hommes de haute lignée un code de bonne conduite qui doit permettre de faire bonne figure dans toutes les occasions de la vie mondaine, de la naissance à la mort. En réalité, la Baronne Staffe n'est pas une aristocrate, l'écriture de ses manuels de savoir-vivre qui connaissent un certain succès est le seul moyen pour elle d'échapper à une existence étriquée et rigide, celle de la petite bourgeoisie provinciale à laquelle elle appartient et celle d'une vie sans homme et sans enfant à tenir dans ses bras. Son manuel de savoir-vivre est ainsi une œuvre de langage dans laquelle elle fantasme un monde où chaque parole, chaque geste seraient réglés d'avance afin de « rendre ceux avec lesquels nous vivons contents d'eux-mêmes et de nous » (Baronne Staffe, 1891 : V).

En 1994, un siècle plus tard, Jean-Luc Lagarce réécrit *Usages du monde* sous la forme d'une pièce de théâtre. Les règles de savoir-vivre prennent la forme d'un monologue énoncé par le seul personnage de « la dame » et adressé à un public dès lors mis à la place des jeunes gens à éduquer. Lagarce sélectionne certains passages écrits par la Baronne, y intègre sa propre voix, en invente entièrement d'autres et projette ainsi le manuel dans une nouvelle sphère de discours : le théâtre contemporain.

Dans la pièce de Lagarce, l'énoncé du code de bonne conduite est en prise avec une parole intempestive[2], imprévue, dont les jeux de mots, les *non-coïncidences du dire*, les dérapages sur le thème de la mort, de la jalousie, de l'envie, de l'avarice, du désir ne cessent de faire échouer la tentative de la Baronne d'enfermer le langage dans un code propre à régir la totalité de l'existence. Ce faisant, Lagarce interroge le fonctionnement-même du langage. Ne nous y trompons pas, cette tension entre l'énoncé du code de bonne conduite et la parole intempestive travaillait déjà – involontairement - le manuel de la Baronne Staffe, Lagarce s'est amusé à forcer le trait.

I.1 L'écriture dramatique comme ré-énonciation

L'étude de l'incipit renseigne d'emblée sur les enjeux du texte de Lagarce comme une ré-énonciation du manuel de la Baronne Staffe.

Le manuel de la Baronne Staffe

1er chapitre : Naissance

« La déclaration doit être faite dans les trois jours de l'accouchement. Ce délai est absolument rigoureux. Après, il serait trop tard, et l'on obtiendrait l'inscription de l'acte de naissance qu'au prix de mille ennuis, de mille dépenses et de peines édictées par le code ». (Baronne Staffe, 1891 : 1)

« Si l'enfant est né mort, il faut quand-même déclarer sa naissance, et un médecin doit attester que sa mort a précédé sa naissance » (Baronne Staffe, 1891 : 1-2)

La pièce de Lagarce

LA DAME – Si l'enfant naît mort, est né mort, il faut quand-même, tout de même, déclarer sa naissance, déclarer sa naissance et sa mort et un médecin devra attester que la mort a précédé la naissance.

Ainsi que cela commence.

Si l'enfant naît vivant, est né vivant, il arrive parfois que cela arrive, si l'enfant naît vivant, sa naissance doit être déclarée à la mairie du lieu où la mère a accouché. La déclaration doit être faite dans les trois jours suivant l'accouchement,

après il sera trop tard, on n'obtiendrait l'inscription qu'au prix de mille ennuis, de mille ***[3]*** *dépenses, ce n'est pas négligeable, et de peines, encore, édictées par le code.* (Lagarce, 2002 [1995] : 13)

Le manuel de la Baronne détaille un ensemble de règles précises et rigoureuses afin de ne rien laisser au hasard, de ne rien laisser à désirer. Les règles de savoir-vivre tendent à s'énoncer au travers d'une langue réduite à un code univoque qui fonctionne sur le mode de l'ordre, de la parole efficace. Or, d'emblée et au-delà du discours intentionnel de la Baronne, un effet comique se produit au travers de la formule paradoxale « le médecin doit attester que [la] mort a précédé [la] naissance ». Ici le sens vacille, l'univocité vole en éclat sous le paradoxe que la Baronne ne semble pas remarquer.

Sur le plan de l'écriture dramatique, la voix de Lagarce s'immisce dans les écrits de la Baronne et en exacerbe les travers. En occultant le présentatif « c'est » dans la formule « Ainsi que cela commence », Lagarce pousse jusqu'à l'excès le désir de la Baronne de présenter les règles de savoir-vivre comme des règles absolues,

désubjectivées. Sous forme d'incises - « tout de même », « ce n'est pas négligeable », « encore » - la voix de Lagarce commente, corrige, caricature ses propos. Cette voix autre peut être entendue comme une voix extérieure introduite par effraction dans le fil du discours ou encore comme une voix intérieure, refoulée, celle des « mauvais sentiments » que la Baronne tente de réprimer. Dans cette tension entre énoncé du code de bonne conduite et parole intempestive, l'écriture de Lagarce met en relief l'altérité qui travaille toute énonciation, celle dont le discours intentionnel cherche à aplanir les incohérences, les heurts.

Toute l'écriture de Lagarce consiste à mettre en échec l'univocité du code de bonne conduite par des répétitions (« il arrive que cela arrive »), l'homophonie (« *Si l'enfant naît mort, est né mort* ») qui viennent interroger le fonctionnement de la langue comme système de différences et d'opposition (Saussure). En effet, si la valeur du signe est purement différentielle - « leur plus exact caractéristique est d'être ce que les autres ne sont pas[4] » -, la répétition, l'homophonie viennent brouiller ce repérage de la différence et perturber la saisie du sens.

Où le sens vacille-t-il dans cette scène inaugurale ? Sur la question de l'origine, l'origine de la vie mais aussi l'origine du langage. Les catégories de langue « naissance » et « mort » s'opposent logiquement (on est soit mort, soit vivant) et chronologiquement (pour être mort, il faut avoir été vivant). Or l'ordre logique se renverse dans la formule qui se saisit du cas de la mort *in utero* de l'enfant : « le médecin doit attester que sa mort a précédé sa naissance ». La formule se charge d'autant plus d'un effet comique que le savoir de la science, celui du médecin, est convoqué pour attester d'un tel paradoxe. Le paradoxe naît de ce qui apparaît comme un hiatus entre les catégories de langues et la réalité. Lagarce interroge ainsi l'origine du langage, met en évidence son autonomie sémiotique et dénonce ainsi l'illusion référentielle qui le sous-tend[5].

I.2 Enoncé du code de bonne conduite *vs* parole intempestive

Tout au long de la pièce, l'écriture de Lagarce procède d'une mise en tension entre d'une part l'énoncé du code qui voudrait dire le réel, tout le réel, sans souffrir de contradiction et une parole intempestive qui jette le soupçon sur le pouvoir de cette langue à nommer le réel, à le régenter. Dès l'incipit, nous l'avons vu, l'énoncé du code de bonne conduite prend la forme d'un discours désubjectivé avec l'occultation du présentatif « c'est », cette désubjectivation caractérise tout au long de la pièce l'énoncé des règles de savoir-vivre par la disparition du pronom « je », le recours aux phrases nominales et au pronom « on ». Le code se voudrait énoncé depuis une position hors langage et cet énonciateur « omniscient » rejette à priori tout sentiment, tout épanchement qui pourrait perturber la parfaite mécanique d'une vie bien réglée : « Il serait imbécile de se laisser déborder par les futilités accessoires que sont les sentiments » (Lagarce, 2002 [1995] : 27). L'énoncé du code se dote même d'une visée totalisante par l'accumulation sur la ligne syntagmatique du discours de mots, de

propositions, qui auraient dû faire l'objet d'un choix sur l'axe paradigmatique.

« On peut aussi désirer, souhaiter, on peut souhaiter assurer à ses enfants des appuis en dehors de la famille […] » (Lagarce, 2002 [1995] : 15-16)

« On doit faire connaître l'ordre dans lequel ils sont nés, afin qu'on puisse établir quel est l'aîné, qui est l'aîné, lequel est l'aîné. (Lagarce, 2002 [1995] : 14)

Par ce renoncement au choix qu'implique la linéarité de la langue, le discours voudrait couvrir tout le champ du réel et renoncer à la perte qu'implique le fait même de parler.

L'énoncé du code réduit à néant non seulement la place de l'énonciateur mais aussi la place de l'interlocuteur comme co-énonciateur :

« Mais avant d'entamer l'affaire matrimoniale, car affaire c'est, ne nous cachons pas la vérité des mots … » (Lagarce, 2002 [1995] : 24)

« Plus tard, espérons-le, les dissonances, car dissonances et pas autre chose, les dissonances se fondront dans un accord plus parfait ». (Lagarce, 2002 [1995] : 39)

« On a convenu au moins huit jours à l'avance, avec le prêtre qui la bénira, de l'heure, des détails, et du prix de la cérémonie, inévitable, car prix à payer et pas d'autre mot » (Lagarce, 2002 [1995] : 37)

Voici donc un discours qui revendique d'avoir le « bon mot », celui dont le lien au réel ne pourrait être contesté. Détenir la seule façon de décrire le monde, c'est annuler par avance toute altérité, la place que le langage laisse non seulement à l'énonciateur mais aussi à l'autre de l'adresse.

Or la visée totalisante du code poussée à l'excès finit par produire l'effet contraire. Dans cette boucle que le discours fait sur lui-même pour nier qu'un autre mot pourrait être choisi, l'énonciation cesse de se dérouler sur le mode de l'évidence et se redouble d'un commentaire confirmant par la dénégation le hiatus entre la langue et le monde. Il s'agit ici de phénomènes de non coïncidence du dire tels que conceptualisés par Authier-Revuz et qui prennent cette forme singulière dans l'écriture de Lagarce (Authier-Revuz, 1995).

Ainsi, l'énoncé du code de bonne conduite échoue-t-il dans un dire non coïncident à lui-même qui ouvre la voie à une parole intempestive. Le pronom « je » et les différentes formes de modalisation réapparaissent alors comme l'énonciation d'une parole refoulée qui brise les convenances : « Il y a des fiancées qui ont peur des perles, parce qu'elles s'imaginent qu'elles présagent des larmes. C'est crétin, mais on ne peut commencer dès le jour des fiançailles à le dire » (Lagarce, 2002 [1995] : 28). Cette

parole intempestive s'affranchit des bonnes manières en dispensant par exemples des conseils pour éviter aux parrains la charge des cadeaux ou encore en proférant des stéréotypes : « Or s'il est bon qu'une jeune fille n'ait jamais trop haute opinion d'elle-même, il ne faut pas davantage qu'elle se croie au-dessous de ce qu'elle est » (Lagarce, 2002 [1995] : 28). La thématique de la mort réapparait sans cesse dans le texte, comme un sous-texte qui viendrait briser les apparences savamment entretenues. A chaque fois qu'une personne est évoquée, une incise vient rappeler qu'il faut aussi envisager la possibilité que cette personne soit morte :

« Un baptême est toujours l'occasion d'une fête à moins de circonstances exceptionnelles et douloureuses, mort de l'enfant possible, mort de la mère, envisageable. » (Lagarce, 2002 [1995] : 22)

« [L'enfant baptisé] s'ouvre de ses intentions à ses parents ou, à leur défaut – ils sont absents, envisageable, ou morts, possible – à leur défaut, à un ami âgé, à son professeur… » (Lagarce, 2002 [1995] : 23)

La ligne syntagmatique du récit se brise ainsi par les incises que lui impose la possibilité de la mort. L'énoncé des règles de savoir-vivre voudrait bien occulter l'idée de la mort mais celle-ci ne cesse de faire retour dans le fil du discours. Dans la scène finale de l'enterrement, c'est la sexualité qui réapparaît sous forme d'une équivoque « Le corbillard s'ébranle, les corbillards s'ébranlent toujours, ce sont des mots qui vont très bien ensemble. » (Lagarce 2002 [1995] : 46)

Ainsi Lagarce invente-t-il son écriture à partir d'une ré-énonciation d'un manuel de savoir-vivre de la fin du XIX siècle. En créant une tension entre l'énoncé d'un code de bonne conduite et une parole intempestive, il livre au final une leçon sur langage. Comment deux étudiantes-comédiennes lettones se sont-elles approprié la singularité de cette écriture ? Comment ont-elles construit leurs deux personnages, comment leur ont-elles donner voix ?

II. L'adapatation : dialogue et dialogisme

Le travail d'adaptation de la pièce de Jean-Luc Lagarce s'est déroulé durant quatre mois environ, à raison d'une séance hebdomadaire de deux heures et de huit à dix heures de répétition pendant une demi-douzaine de « fins de semaine ». Le résultat de ce travail a été peaufiné lors des répétitions qui ont précédé les représentations d'*Ainsi que cela continue* en mai 2016 à Riga puis à Besançon. Du temps des lectures et des répétitions au temps de la représentation s'est progressivement mis en place le repérage et l'émergence des différentes voix à travers lesquelles l'appropriation du texte par les étudiantes-comédiennes s'est jouée.

En effet, tout au long du processus d'adaptation théâtrale, il s'est agi principalement de transformer le monologue de « la dame » écrit par Jean-Luc Lagarce

en un dialogue pour deux personnages, Dame A et Dame B. Cette transformation du monologue en dialogue a imposé peu à peu au metteur en scène, à son assistante mais surtout aux deux étudiantes comédiennes d'entendre et de faire entendre les différentes voix qui travaillent à la fois l'énoncé, par le bais du dialogisme, et l'acte d'énonciation au travers de la question de l'adresse (Bakhtine). C'est de cet entremêlement de voix constitutif de l'adaptation dont nous allons rendre compte ici.

En effet, l'adaptation du monologue en dialogue suppose d'abord de repérer, comme nous l'avons fait dans la première partie de ce travail, les différentes voix qui travaillent le texte même de Lagarce. En outre, l'interprétation théâtrale implique la voix du metteur en scène, de son assistante, des deux étudiantes-comédiennes qui vont apporter un sens nouveau à la pièce et qui participent de ce que Barthes repère comme la « mort de l'auteur » (Barthes, 1977). Sur le plateau, les étudiantes-comédiennes entre elles se constituent réciproquement comme partenaire de jeu. Beaucoup d'exercices au temps des répétitions travaillaient cette dimension[6]. Sur la scène fictive, les personnages de la dame A et de la dame B ont émergé l'une par rapport à l'autre dans la transformation du monologue en dialogue. Dans ce dialogue, l'adresse au « public imaginé », jeunes gens réunis pour être éduqués par leur soin, a joué un rôle crucial. Enfin, au temps des représentations, est intervenu la voix du public, qui par son écoute, ses rires, fait de la représentation non pas une nouvelle répétition mais une énonciation inédite.

II.1 Du monoloque au dialogue : les voix entremêlées au temps des répétitions

A partir d'un extrait du texte de Jean-Luc Lagarce que l'équipe d'adaptation nommait « la scène des prénoms », nous allons tenter de préciser comment les deux personnages ont peu à peu émergé par le jeu des voix entremêlées.

Le premier prénom est choisi par la marraine, le second par le parrain, le troisième l'est par la mère. Mais le parrain, quant à lui, laissera toujours le choix des prénoms à donner aux père et mère et à la marraine.

[…]

Ce n'est pas compliqué.

Les prénoms ne doivent pas être choisis en dehors de ceux que la loi permet d'employer, ce qui limite l'ampleur de l'embarras mais les personnes, il en est, les personnes dépourvues d'imagination n'ont qu'à consulter le calendrier, et pallier ainsi habilement le vide qui les habite.

[...] si vous voulez, parrain, marraine, pousser plus avant la complexité du choix et établir relation entre le prénom choisi et quelques notions d'ordre général, rappelez-vous que, par exemple, Georges signifie « travailleur de la terre » ; Victor : « vainqueur » ; Maximilien : « le plus grand » ; Philippe : « qui aime les chevaux » ; Bernard : « chasseur d'ours » ; Louis : « qui s'y connaît en hommes » ; Maurice : « le fils du Maure » : Gustave : « sur qui Dieu s'appuie » ; Sophie : « pleine de sagesse » [...]

Il peut paraître fastidieux d'être éclairé sur ces étymologies, [...], mais on voudra bien réfléchir tout de même, suis là pour ça, on voudra bien réfléchir qu'il est bon en cette circonstance, et en toutes circonstances, l'ai déjà dit, il est bon d'être éclairé pour éviter de donner le nom de Maximilien à un enfant né de parents minuscules auxquels il ressemblera, ou le nom de Maurice quand il est à craindre que la mère ait fréquenté à l'excès les dancings aux professeurs mulâtres. On rit, on plaisante et on sombre sans le savoir dans l'infamie. (Lagarce, 2002 [1995] : 1819)

Comment adapter le monologue de Lagarce en un dialogue pour deux personnages à partir de la tension, précédemment repérée, entre énoncé du code de bonne conduite et parole intempestive ? Le choix aurait pu être fait de confier à un des personnages l'énoncé du code et à l'autre la parole intempestive. Or, dans l'adaptation *Ainsi que cela continue*, les deux personnages féminins se construisent sur une relation de concurrence pour l'énoncé du code de bonne conduite, chacune voulant en être l'énonciatrice. La parole intempestive se trouve dès lors être le moyen de reprendre la parole à l'autre, de refuser d'être reléguée au second plan. Dans ce jeu de concurrence entre la dame A et la dame B, le public imaginé, les jeunes gens à éduquer, devient le troisième personnage-clef. La dame A et la dame B s'adressent à lui, le prennent à parti, pour se mettre en valeur, valoriser leurs connaissances et dévoiler les faiblesses de l'autre. Les personnages de deux dames se construisent donc sur un rapport de force qui implique fondamentalement la question de l'adresse. Au fil de l'adaptation, ce rapport de force évoluera vers une relation de plus en plus apaisée.

Sur le plateau se mêlent ainsi plusieurs jeux d'adresse : les dames s'adressant à l'assistance des jeunes gens à éduquer, les dames se parlant entre elles, leurs messes basses censées échapper à l'assistance des jeunes gens mais qui seront bien sûr perçues par le vrai public, les sous-entendus adressés à l'audience par l'une des deux censés échapper à l'autre et enfin une dame ne s'adressant qu'à elle-même.

La variété des jeux d'adresse donne lieu à différents jeux scéniques. La concurrence entre les deux dames pour l'énoncé du code de bonne conduite se traduit par des variations dans la distribution et la longueur des tours de parole mais aussi dans leur enchaînement et dans les intonations prises par les deux personnages. Madame A engage son discours calmement mais Madame B lui coupe la parole à deux reprises, ce que Madame A n'accepte pas en reprenant tout de suite cette parole par « (quant à) lui » puis « je recommence » suivis d'une longue pause pour vérifier qu'elle a bien gagné le tour de parole. Madame B utilise un autre moyen pour reprendre cette parole en intervenant simplement après que Madame A a fini son discours. Elle lance alors un échange très rythmé avec Madame A, ponctué de courtes pauses, ce qui lui permet

finalement de monopoliser la parole (après « Sophie ») dans une tirade qui se clôt par l'intervention définitive de Madame A, qui reprend ainsi son positionnement dominant avec « On rit, on plaisante et on sombre sans le savoir dans l'infamie ». Les évolutions du positionnement des deux personnages, entre dominante et dominée, marquées par le phénomène des tours de parole sont renforcées par leurs déplacements dans l'espace et leur rapport corporel et visuel au public. Ainsi, au début de la scène, Madame A est debout à l'avant de l'espace scénique en contact direct avec le public alors que Madame B se trouve plus loin, derrière une table de service. Pendant l'échange de paroles où les deux personnages s'affrontent, leur rapport au public est parfois rompu et elles se tournent alors l'une vers l'autre. Madame B remportant l'échange, Madame A vient s'asseoir au centre de la scène, laissant à Madame B le droit de s'adresser au public directement à l'avant de la scène. Quand Madame A reprend la parole, elle reste dans son fauteuil au centre de la scène alors que Madame B bat en retraite derrière la table de service.

II.2 L'autre, l'audience des invités, imaginée au temps des lectures et des répétitions

Les différents niveaux d'adresse qui apparaissent dans cette scène ont été mis en évidence sur le plateau en cherchant à se représenter les voix hypothétiques de ceux à qui s'adressent les personnages : l'audience des jeunes gens à éduquer. Durant les répétitions et les représentations, l'adresse à cette audience était un élément primordial de la pièce. Les comédiennes ont donc dû « écouter » les voix de ceux auxquels elles s'adressaient, en convenant que ces personnes avaient été invitées pour être éclairées par elles et, finalement, pour servir de faire-valoir. Il était donc nécessaire pour les comédiennes d'imaginer continuellement quelles pouvaient être les réactions des « invités ». Cela se découvre dans cette scène à travers le rapport de force qui s'organise dans l'entremêlement des voix, Madame A et Madame B jouant entre elles mais aussi avec l'audience. Madame A indique aux invités d'un air détaché et rassurant que « ce n'est pas compliqué » de décider qui doit donner ses prénoms à l'enfant, comme on le ferait à un enfant apprenant sa leçon. Madame B se comporte de la même façon face au public lorsqu'elle lui dit « (…) on voudra bien réfléchir tout de même, suis là pour ça, (…) ».

La parole adressée aux jeunes gens à éduquer permet également à chaque personnage de se valoriser tout en dévalorisant l'autre. C'est le cas, par exemple, lorsque Madame A dit « les personnes dépourvues d'imagination n'ont qu'à consulter le calendrier, et pallier ainsi habilement le vide qui les habite » tout en se décalant très légèrement afin de montrer au public de qui elle parle, c'est-à-dire Madame B, et d'attendre du public une approbation. C'est le cas, encore, lorsque Madame B répète plusieurs fois « Sophie » afin que le silence de Madame A, qu'elle sait ne pas connaître la réponse attendue sur l'étymologie de ce prénom, la discrédite aux yeux du public,

pris à témoin de la défaillance de celle qui se veut la maîtresse de cérémonie. Madame A se venge en fermeture de la scène et reprend la main sur les événements. Pour cela, elle utilise le pronom « on » dans « On rit, on plaisante et on sombre sans le savoir dans l'infamie » qui discrédite la parole de Madame B. Le pronom indéfini « on » incite le public à se désolidariser de la parole de Madame B, qui vient de commettre une faute de goût inacceptable, et à se rapprocher à nouveau de Madame A, garante des règles de bienséance et digne d'être écoutée et regardée.

II.3 Du texte dramatique à la scène : l'autre du public au temps de la représentation

Au temps de la représentation, la parole théâtrale se dote d'un niveau d'adresse supplémentaire : le public réel et plus seulement celui qui a été imaginé au temps des répétitions. C'est ce que P. Brook repère comme la relation d'assistance entre les deux parties :

Les spectateurs peuvent très bien regarder passivement le spectacle, attendant de l'acteur qu'il fasse tout le travail, et sous ce regard passif, l'acteur peut découvrir qu'il ne peut produire qu'une répétition des répétitions. (…) Il dit alors que la salle est « mauvaise ». Parfois, au contraire, au cours de ce qu'il appelle une « bonne » soirée, il se trouve devant un public qui, par hasard, tient activement son rôle de spectateur vivant. Ce public « l'assiste ». C'est grâce à cette « assistance » - l'assistance des regards, des désirs, du plaisir et de la contestation – que la répétition devient représentation. Alors, ce qui est « représentation » n'isole plus l'acteur de la salle ni le spectacle du public. Il les englobe : ce qui est présent pour l'un est présent pour l'autre. (…) Le public assiste au spectacle, mais, en même temps, l'acteur assiste le public. (Brook, 1977 : 182-183)

Ce que P. Brook envisage comme une « relation d'assistance » propre à la représentation théâtrale, nous l'appréhendons sous le terme de co-énonciation qui implique une nouvelle « mort de l'auteur ». Toutes les voix qui ont constitué l'énonciation au temps des répétitions (dramaturge, metteur en scène, comédiens) mais aussi dans la scène fictive de la pièce (personnages, audience présumée) vont se rejouer au temps de la représentation dans cette nouvelle adresse, toujours unique et en partie imprévisible. Cette relation d'assistance, cette co-énonciation, est vitale pour que la représentation ne se réduise pas à une « répétition de répétitions ». Un sens nouveau doit advenir à chaque représentation. La qualité de cette relation d'assistance, contrairement à ce que P. Brook note, ne dépend pas du hasard mais de la façon dont le comédien joue pour son public, et comment le public l'écoute. C'est ce que les étudiantes-comédiennes ont pu expérimenter dans les deux représentations d'*Ainsi que*

cela continue dont l'une a été donnée à Riga, devant un public composé principalement d'étudiants et d'enseignants de français langue étrangère, et l'autre à Besançon, devant un public venu pour un festival de théâtre étudiant consacré à l'œuvre de J-L Lagarce.

Au cours de la première représentation en Lettonie, pour elles-mêmes et pour le public dans sa majorité, les étudiantes-comédiennes demeuraient des étudiantes qui se trouvaient en situation de prouver leur « maîtrise du français », leurs « compétences » dans cette langue. Comme, en outre, la plupart des membres du public ne comprenaient pas une grande part des nuances du texte joué, cette situation avait pour enjeu principal l'appréciation de la réussite des étudiantes-comédiennes dans leur exercice théâtral plutôt que le sens de la pièce. Les étudiantes ont été d'une certaine manière placées en situation de devoir « bien parler », « bien jouer ». Cette situation ne manquait pas d'ironie dans la mesure où la pièce jouée dénonce justement la portée mortifère du « bien parler », du « bien dire ». Du fait de ce public, venu assister à un exercice scolaire plutôt que venu assister - au sens de P. Brook – les étudiantes-comédiennes pendant la représentation théâtrale, celles-ci se sont retrouvées à réciter le texte au lieu de le dire avec tout ce que cela comporte d'ouverture à l'inconnu.

A contrario, au cours de la seconde représentation en France, les comédiennes ne connaissaient pas les membres du public qui, lui, était venu voir jouer une pièce de Lagarce. Portées par ce public qui réagissait au texte et à leur jeu, les étudiantes-comédiennes pouvaient à la fois faire entendre toutes les voix qui au fil des répétitions avaient donné sens au texte de Lagarce mais aussi faire entendre leur propre voix, leur interprétation singulière du texte.

III. Une interpréation singulière

De l'écriture dramatique à la représentation, le texte est fondamentalement polyphonique. Si l'écriture dramatique de Lagarce trouve sa singularité dans le processus de réécriture au cours duquel il vient interroger le fonctionnement même du langage, se pose la question pour les étudiantes-comédiennes de trouver leur singularité dans le travail d'interprétation. Comment s'approprier le texte de Lagarce au sens d'y mettre quelque chose de soi ?

III.1 Les mots de Lagarce, des mots à soi ?

Le metteur en scène, Jonathan Durandin, a fait le choix de ne pas travailler avec les étudiantes-comédiennes à partir d'une « explication de texte », refusant ainsi l'idée d'un texte dont le sens, unique, pourrait être rendu « transparent ». Au contraire, il a laissé Ilze et Agita se confronter à tout ce qui dans le texte résistait à leur compréhension. C'est à partir de cette « opacité » du texte qu'elles étaient appelées à s'interroger sur le langage, l'écriture singulière de Lagarce et trouver une manière singulière de l'interpréter. Dans un entretien Agita raconte comment elle a ré-écrit le

texte de Lagarce aves ses propres mots, en griffonnant le texte au point de ne plus savoir faire la différence entre ses mots et ceux de Lagarce. Elle n'a pas utilisé le dictionnaire mais les mots qu'elle connaissait déjà en français. Elle a ensuite fait disparaître ses mots pour utiliser le texte exact de la pièce. C'est elle qui a trouvé le plus rapidement son personnage. En voulant reproduire exactement le texte de Jean-Luc Lagarce dans les répétitions, Ilze s'est enfermée dans un exercice de récitation cherchant à reproduire un modèle, sans concevoir que son jeu était une ré-énonciation qui impliquait une part de singularité. Ce n'est que le repérage progressif des différentes voix comme nous l'évoquions précédemment qui lui a permis de trouver peu à peu son personnage.

Sur le plan de l'interprétation, Agita a inventé son propre langage théâtral pour rendre compte de son appropriation des mots de Lagarce. Au cours d'une scène, son personnage, la dame A, est à l'arrière-plan, à côté de la table de service où se trouve le thé et les petits gâteaux tandis que la Dame B occupe l'avant-scène et édicte le code de bonne conduite. Alors que le regard du public est censé se focaliser sur la dame B, la dame A note tout à coup la présence de petits gâteaux sur la table de service et s'en trouve fort tentée. A partir de là, s'engage par un jeu de regards et une tension corporelle une lutte entre la tentation de s'emparer à la sauvette d'un petit gâteau ou de respecter les bonnes manières. La partie du public qui a commencé à remarquer cela commence à rire et indique au reste du public que quelque chose se passe aussi à l'arrière-scène. Par ce jeu totalement singulier, proche du cinéma muet, Agita incarne non seulement la tension entre les bonnes manières et la parole intempestive mais donne aussi une nouvelle dimension à la concurrence avec la dame B en lui reprenant la vedette depuis l'arrière-scène. Le texte dramatique, dans ses espaces non écrits, laisse une grande place aux comédiens pour inventer une interprétation singulière.

Enfin, sur le plan de la parole ordinaire, Agita raconte comment la singularité de l'écriture de Lagarce a d'abord été une difficulté avant de devenir tout à fait familière. En effet, les constructions syntaxiques, les « agencements singuliers » que Lagarce impose au système de la langue française rebutent d'abord l'étudiante avant de lui devenir tout à fait familiers au point de s'inviter dans son propre discours au cours de l'entretien :

« quand on trouve quelques constructions / quelques phrases qu'on ne peut pas comprendre / donc il faut faire plus d'effort pour revenir en arrière / trouver les mots qui sont liés tout ça donc / trouver le français /// c'était un petit peu dur au début mais quand on arrive de comprendre le principe, la méthode qui est utilisée pour écrire le texte / vers la fin c'est vraiment facile à lire en fait /// oui, les petites constructions qu'il utilise et tout ça c'est c'est pas *juste une fois et ça suffit* [rire] tu vois j'arrive à citer Lagarce c'est génial [rires][7]

Ilze et Agita ont en effet témoigné que des expressions et des constructions propres à l'écriture de Lagarce avaient fini par rentrer dans leur répertoire, que ces mots leur venaient naturellement à la fois en français mais en letton aussi.

III.2 Des mots ouverts sur l'inconnu

Les deux étudiantes-comédiennes ont choisi avec le metteur en scène de jouer les dernières parties de l'adaptation de la pièce, celles qui traitent de la vieillesse, de la mort et du deuil avec un ton posé, grave, respectueux, en accord avec le sens littéral du texte. L'option retenue pour l'interprétation est celle du songe triste ne soulignant pas les équivoques du texte de Lagarce. Leur jeu qui amène une émotion empreinte de nostalgie laisse ainsi le public se saisir ou non de la dimension carnavalesque que Lagarce peut donner à la mort. Lors de la représentation à Besançon, la scène de l'enterrement faisait donc coexister deux niveaux de réception du texte. Le public était à la fois touché par le jeu de ces deux jeunes femmes qui appréhendent la mort avec gravité et respect mais il a aussi entendu en filigrane la voix de Lagarce retentir dans l'équivoque. Cela s'est particulièrement joué au moment de la réplique « Le corbillard s'ébranle, les corbillards s'ébranlent toujours, ce sont des mots qui vont très bien ensemble. » (Lagarce, 2002 [1995] : 46). Connaissant la biographie et l'œuvre de Lagarce dans laquelle mort et sexualité se marient de manière dramatique et carnavalesque, le public s'est saisi de cette équivoque et ses rires ont renvoyé aux comédiennes un sens autre qu'elles n'avaient pas retenu durant les répétitions. Ainsi, Ilze et Agita qui se risquaient à jouer un texte d'un auteur français devant un public français se retrouvaient-elles à entendre autrement les mots qu'elles prononçaient. Peut-être est-ce cela qu'implique la créativité ? Ouvrir sa parole à de l'inconnu, parler avec des mots venus d'ailleurs, y mettre un peu de soi et l'adresser à un autre qui en fera à son tour du nouveau.

Authier-Revuz, Jacqueline, *Ces mots qui ne vont pas de soi*. Tome I et II, Paris, Larousse, 1995.

Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1979/1984.

Baronne (De) Staffe, Usages du monde, Règles du savoir-vivre dans la société moderne, Paris, Victor-Havard éditeur, 1891.

Barthes, Roland, "The Death of the Author", *Image Music Text*, London, Fontana Press, p.142 – 148, 1977.

Brook, Peter,*L'espace vide*, Paris, Editions du Seuil, 1977.

Humboldt (von), Wilhem, *Introduction à l'œuvre sur le Kavi et autres essais*, Paris, Le Seuil, 1974[1822-1830].

Lagarce, Jean-Luc, *Les règles du savoir-vivre dans la société moderne* in *Théâtre complet IV,* Besançon, Les solitaires intempestifs, 2002 [1995].

Saussure (de), Ferdinand, Cours de linguistique générale, Paris, Payot, 2004 [1916].

[1]
___Le Théâtre Universitaire de Franche-Comté (TUFC) en collaboration avec l'académie de la Culture de Lettonie (LKA) organisait du 24 au 27 mai 2016 des rencontres internationales de théâtre universitaire autour de l'œuvre de J-L Lagarce : « Les mots de Lagarce ». En parallèle, un projet de recherche sur la pratique théâtrale dans l'enseignement/apprentissage du français langue étrangère (Projet BQF 2017) qui incluait un atelier de théâtre avec les étudiants du master était mené au sein du département de Français Langue Etrangère de l'Université de Franche-Comté en partenariat avec le TUFC et LKA.

[2]
___En référence au nom de la maison d'édition fondée par J-L Lagarce et F. Berreur « Les solitaires intempestifs », titre d'un collage que Lagarce avait réalisé en 1987 (cf. www.solitairesintempestifs.com)

[3]
___Nous soulignons les mots que Lagarce reprend à l'identique à la Baronne Staffe.

[4]
___« Dans tous ces cas nous surprenons donc, au lieu d'*idées* données d'avance, des *valeurs* émanant du système. Quand on dit qu'elles correspondent à des concepts, on sous-entend que ceux-ci sont purement différentiels, définis non pas positivement par leur contenu, mais négativement par leurs rapports avec les autres termes du système. Leur plus exact caractéristique est d'être ce que les autres ne sont pas » (Saussure, [1916] 2005 : 166)

[5]
___Ce serait là l'occasion d'une véritable leçon sur le langage à partir de l'approche non référentielle et non substantialiste du langage chez Humboldt et Saussure.

[6]
___Cf. Aurélie SAILLARD, *Pratique théâtrale en français langue étrangère : l'émergence d'une énonciation singulière*, Mémoire de Master II FLE, sous la dir. de R-M Volle, Université de Franche-Comté, soutenu en 2016.

[7]
___Cf. Mémoire d'Aurélie Saillard précédemment cité.