

“ Lagarce / Lorca : dramaturgies du confinement ”

Alice Folco

► To cite this version:

Alice Folco. “ Lagarce / Lorca : dramaturgies du confinement ”. Sarrazac Jean-Pierre; Naugrette Catherine. Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique, Les Solitaires Intempestifs, 2008. halshs-03097140

HAL Id: halshs-03097140

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-03097140>

Submitted on 5 Jan 2021

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

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

LAGARCE / GARCÍA LORCA : dramaturgies du confinement

« *Au fond de moi-même, en mon for intérieur,
comment cela qu'on dit ?,
En ma citadelle intérieure* »¹.

Federico García Lorca ne semble pas avoir été un des auteurs de chevet de Jean-Luc Lagarce, mais on peut être frappé par une certaine forme de convergence entre les œuvres dramatiques de ces deux auteurs nés à une soixantaine d'années d'intervalle². Même s'ils vécurent dans des contextes politiques et sociologiques très différents, leurs écritures se ressentent notamment d'une intense pratique itinérante de la mise en scène : Lagarce, on le sait, a beaucoup tourné avec sa compagnie, Le Théâtre de la Roulotte, et García Lorca a sillonné les routes avec une troupe universitaire nommée La Barraca. Le mot *barraca* désigne une « baraque de foire », des tréteaux provisoires et faciles à démonter, et il a, comme le mot *roulotte*, des connotations pour ainsi dire « vilariennes » : malgré l'anachronisme, il s'agissait bien pour le poète andalou, grâce aux subventions de la Seconde République naissante, d'inventer un théâtre populaire, capable de faire résonner les grands classiques jusque dans les campagnes. A côté de ces expériences de « décentralisation théâtrale », il s'avère aussi que leurs vies furent marquées par un attachement ambivalent à leurs régions d'origine, et leurs textes évoquent souvent, plus ou moins directement, le malaise de ceux qui, sans pouvoir totalement échapper à leur milieu, dérogent aux normes admises par la société provinciale.

Au-delà de ce rapide parallèle biographique, la comparaison permet surtout de réfléchir à la manière dont une thématique similaire amène les deux auteurs à faire vaciller les canons du genre théâtral *de manière différente* : il s'agira ainsi d'évaluer les conséquences sur la forme dramatique de ce que Peter Szondi appelle la thématique du « confinement »³ ;

¹ Jean-Luc Lagarce, *Music Hall, Théâtre complet III*, Les Solitaires intempestifs, Besançon, 1999, p. 69.

² Federico Garcia Lorca est né en 1898 près de Grenade, où il mourut en 1936. On trouve quelques mentions éparées du poète espagnol dans le *Journal*, mais la seule allusion à une pièce de théâtre est plutôt négative : sur *Le Public*, mis en scène par Jorge Lavelli au Théâtre de la Colline, Lagarce écrit, en 1988 : « Beau spectacle impressionnant (même si le symbolique surréaliste n'est pas ma tasse de thé) », *Journal 1977-1990*, Les Solitaires intempestifs, Besançon, 2007, p. 313. On notera néanmoins qu'il s'agit de ce que Lorca nommait son « théâtre impossible », et non des pièces qu'il écrivit par la suite, lors de son parcours des routes d'Espagne à la rencontre du « grand public », et dont il est question ici.

³ Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, traduction Sibylle Muller, Circé, 2006, p. 89.

autrement dit, de voir comment l'espace intime (celui de la maison familiale, celui de la structure dramatique) se fait l'écho du conflit qui déchire le cercle des proches.

Dramaturgies du confinement

Dans les trois dernières pièces de García Lorca (*Yerma*, *Doña Rosita la célibataire* et *La Maison de Bernarda Alba*), ainsi que dans *Derniers Remords avant l'oubli*, *Juste la fin du monde*, *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, ou encore *Le Pays lointain*, l'action est conditionnée par une contrainte spatiale, durable ou provisoire, subie ou choisie, qui oblige des personnages qui ne se comprennent pas à cohabiter, bon gré mal gré. Le conflit préexiste bien sûr au lieu, mais la maison matérialise le point de friction entre l'intime et le social. La famille devient l'interface où la divergence entre l'âme et « le reste du Monde »⁴ se fait sentir, avec d'autant plus de violence que la maison commune, symboliquement, aurait dû être un refuge, un abri. Mais la proximité spatiale ne fait que rendre patente la distance affective, comme le résume si bien le rêve de Louis, dans *Juste la fin du monde* : « toutes les pièces de la maison étaient loin les unes des autres, / et jamais je ne pouvais les atteindre, il fallait marcher pendant des heures et je ne reconnaissais rien »⁵.

Faire dialoguer les solitaires

Dans sa *Théorie du drame moderne*, Peter Szondi suggère que, dans les dramaturgies de ce qu'il nomme le « confinement », l'enfermement est une situation forcée, imposée par l'auteur dramatique à des personnages qui n'ont aucune envie de parler entre eux. Par nature, les solitaires seraient plutôt enclins au monologue, si bien que le maintien de la forme dramatique est obtenu par le biais d'un tour de force de l'auteur, qui crée une situation obligeant ses héros à dialoguer. Au sujet d'une pièce comme *La Maison de Bernarda Alba* de García Lorca, il indique que « le caractère dramatique interne est obtenu au prix d'un trait épique externe, pourrait-on dire ; le résultat : un drame dans une bulle de verre »⁶.

Lagarce évite, d'une certaine manière, le « caractère artificiel »⁷ que Szondi reproche à ce genre de dispositif : dans ses œuvres, la réclusion n'est pas tant le fait de l'auteur qu'un souhait des personnages eux-mêmes. La présence dans un espace commun oblige ceux qui ne

⁴ Jean-Luc Lagarce, *Théâtre complet IV*, Les Solitaires intempestifs, Besançon, 2002, p. 393.

⁵ Jean-Luc Lagarce, *Théâtre complet III*, op. cit., p. 256.

⁶ Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, op. cit., p. 92.

⁷ Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, op. cit., p. 92.

se comprennent plus à dialoguer, mais elle est moins subie qu'en partie choisie. Dans *La Maison de Bernarda Alba*, l'action est fondée sur l'opposition entre les filles qui veulent fuir la maison, et leur mère qui les y enferme, par mépris pour leurs prétendants, puis par peur du scandale. Chez Lagarce, il n'y a pas de geôlier, le héros est parti sans violence ouverte, si bien qu'il peut revenir de lui-même : le drame de l'impossible fuite devient celui du retour manqué. Le confinement, parce qu'il est partiellement consenti, est ainsi moins formel que thématique⁸ : il est révélateur de l'ambivalence entre amour et haine qui travaille toute famille, et qui continue d'aimer, presque malgré eux, ceux qui avaient choisi de s'éloigner. Parce que le conflit originel – celui qui a conduit au départ d'un des membres de la famille – n'a pas éclaté, rien d'irréversible n'a été manifesté par la prise de distance, si bien que persiste l'espoir d'une possible réparation : dans *Derniers remords avant l'oubli*, les retrouvailles semblent motivées par le désir de régler, une fois pour toutes, le différend qui oppose ceux qui se sont aimés. Mais très vite, il s'agit de parachever la dissolution du groupe, et non de le recomposer (Pierre : « Vendons et n'en parlons plus »⁹, Paul : « J'aimerais qu'on en finisse. Tu sais. Vraiment. Qu'on en finisse, je crois, chacun de son côté, désormais »¹⁰). Dans une pièce comme *J'étais dans ma maison...*, l'espoir est aussi démenti d'emblée, annulé dès le premier monologue, lorsque l'Aînée annonce : « je songeais qu'il revenait et que rien ne serait différent, que je m'étais trompée »¹¹.

Et en effet, si les retrouvailles dans l'espace commun sont volontaires, elles n'en sont pas pour autant suivies d'un retour au régime du dialogue. La situation de confinement est motivée par la volonté des personnages, mais l'impossibilité de l'échange demeure ; le drame naît précisément de la persistance du sentiment d'enfermement monologique, alors même que l'on a accepté de se parler. On en vient à inverser l'analyse de Szondi sur les drames de la promiscuité : pour lui, la réclusion était « un moyen formel pour rendre possible le drame »¹² – moyen épique parce qu'extérieur à l'action et liée à la seule volonté de l'auteur. Chez Lagarce, on pourrait peut-être dire, au contraire, que la situation de départ est dramatique (un désir de dialogue fondé sur la volonté, le caractère des personnages), mais que la fatalité de

⁸ Lors d'un entretien au Théâtre de la Colline, à propos de la mise en scène de *Juste la fin du monde* à la Comédie Française, Michel Raskine faisait tout de même remarquer que le confinement des acteurs sur le plateau (et non des plus seulement des personnages dans la maison) lui semblait être une contrainte formelle voulue par l'auteur, et qu'il ne répondait pas à une logique psychologique, dès lors que la question de savoir si les protagonistes entendent ou non les monologues de Louis méritait précisément de *ne pas* être tranchée. Entretien avec Christine Hamon et Hélène Kuntz, colloque « Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique », 29 mars 2008.

⁹ Jean-Luc Lagarce, *Théâtre complet III*, op. cit., p. 13.

¹⁰ Jean-Luc Lagarce, *Théâtre complet III*, op. cit., p. 35.

¹¹ Jean-Luc Lagarce, *Théâtre complet IV*, op. cit., p. 229.

¹² Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, op. cit., p. 92.

l'épique s'impose à eux (puisque les solitaires ne parviendront pas à dialoguer). García Lorca forçait le dialogue de personnages qui n'avaient pas vraiment envie d'échanger, Lagarce montre comment ceux qui souhaitaient se retrouver en sont incapables. Le confinement n'est plus ce qui rend impossible le monologue, « ce qui prive, dit Szondi, les hommes de l'espace dont ils auraient besoin pour être seuls avec eux-mêmes, avec leurs monologues ou leur silence »¹³, mais le dispositif qui rend criant l'enfermement involontaire de chacun dans sa solitude.

La claustration volontaire

Pour être exact, *La Maison de Bernarda Alba* est le seul cas ici de réel enfermement des personnages : Doña Rosita aurait pu ne pas rester chez elle, à attendre un hypothétique mariage « par procuration » avec son fiancé parti en Amérique. Elle a préféré l'attendre, alors même que sa tante l'encourageait à sortir (« ton fiancé ne te demande pas de vivre en ermite¹⁴ », ou encore : « Sors de tes quatre murs, ma fille. Ne t'habitue pas au malheur »¹⁵). Yerma, quant à elle, ne quitte pas le mari qui ne veut pas lui faire d'enfants, mais qui souhaite l'enfermer dès qu'elle se réfugie dans la nature : « Je n'aime pas, dit-il, que les gens me montrent du doigt. C'est pourquoi je veux voir cette porte fermée, chacun chez soi »¹⁶. D'autres femmes invitent Yerma à désobéir, mais elle reste fidèle à son époux, dans l'attente du fils qu'il consentira peut-être à lui donner. Rosita refuse de transgresser le serment fait à un parjure, Yerma s'interdit de se dérober aux lois du mariage en trompant son mari, et García Lorca tente de faire comprendre au peuple d'Espagne qu'elles subissent aveuglément le poids d'un code de l'honneur anachronique. D'une certaine manière, il suggère qu'elles ont accepté de se soumettre à l'impératif de claustration demandé par la société. Aucun destin inéluctable ne force ses héroïnes à choisir le malheur, et en ce sens, elles présentent une étrange similitude avec les figures féminines qui hantent les maisons de Jean-Luc Lagarce.

Aucune mère, aucun mari, n'a, en effet, forcé les femmes de *J'étais dans la maison...* à s'étioler chez elles. Elles se sont cloîtrées elles-mêmes, se condamnant au célibat en vivant dans l'attente du retour de leur frère. Elles fantasment sur la possibilité d'une fuite, mais sans jamais passer à l'acte. Et là est la grande différence avec les héroïnes de Lorca : si, dans les

¹³ Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, op. cit., p. 90.

¹⁴ Federico García Lorca, *Œuvres complètes*, édition établie par André Belamich, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1990, volume II, p. 593.

¹⁵ Federico García Lorca, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 616.

¹⁶ Federico García Lorca, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 549.

deux œuvres, les obstacles au départ des femmes sont plus psychiques que physiques, les motivations des personnages de Lagarce sont moins claires, plus diffuses. Dans *J'étais dans la maison*, nous ne connaissons jamais vraiment ce que la Mère nomme « *les raisons de rester, les secrètes raisons de rester* », parce que celles-ci étaient complexes, parce qu'elles se sont surtout « éteintes »¹⁷ depuis longtemps. Dans *Juste la fin du monde*, Suzanne explique elle aussi : « Je voudrais partir mais ce n'est guère possible, / je ne sais comment l'expliquer, / comment le dire, / alors je ne le dis pas »¹⁸. Au fond, on ne sait pas quelle est la vie dont aurait rêvé Suzanne, alors que Yerma et Rosita ont un but, unique, limpide, absolu : la première veut un enfant, la deuxième veut épouser son cousin. Comme le dit García Lorca, le drame de Rosita, c'est celui de « la soif de jouissance que les femmes doivent refouler au plus profond de leurs entrailles brûlantes »¹⁹. Alors que le drame des filles de Lagarce, c'est moins le refoulement du désir (à cause de l'absence de l'autre), que l'absence du désir lui-même. L'Aînée de *J'étais dans la maison...* assimile ainsi, explicitement, la mort du jeune frère et celle du désir : « lorsqu'il sera mort / (...) j'aurai perdu tout désir et tout désir même d'avoir le début d'un désir. / J'en aurai fini »²⁰.

Mais le pire n'est peut-être pas tant la perte du désir que l'impossibilité de connaître ses propres motivations intimes. Comme le suggère Antoine à Suzanne, l'attente du frère n'a peut-être été qu'un leurre : « tu voulais être malheureuse parce qu'il était loin, / mais ce n'est pas la raison, ce n'est pas une bonne raison, / tu ne peux le rendre responsable, / pas une raison du tout, / c'est juste un arrangement »²¹. La confrontation à l'absent ne servira donc à rien, si ce n'est à révéler que les obstacles inconscients au bonheur, dont on blâmait les autres, n'étaient peut-être que des projections de ses propres névroses, des « arrangements » qui relèvent uniquement de l'ordre du discours.

Le « chœur des abandonnés »

Ainsi, c'est parce que le microcosme clos de la maison sert avant tout à donner à voir des entraves *discursives* qu'émerge ce que Lagarce nomme, dans *Le Pays lointain*, le « chœur des abandonnés »²². Seules des hypothèses – « *notre version des choses* »²³ dit l'Aînée de

¹⁷ Jean-Luc Lagarce, *Théâtre complet IV*, op. cit., p. 233.

¹⁸ Jean-Luc Lagarce, *Théâtre complet III*, op. cit., p. 222.

¹⁹ Entretien paru dans le journal madrilène *Crónica* en décembre 1935. *Œuvres complètes*, op. cit., p. 919.

²⁰ Jean-Luc Lagarce, *Théâtre complet IV*, op. cit., p. 264.

²¹ Jean-Luc Lagarce, *Théâtre complet III*, op. cit., p. 259.

²² Jean-Luc Lagarce, *Théâtre complet IV*, op. cit., p. 297.

²³ Jean-Luc Lagarce, *Théâtre complet IV*, op. cit., p. 229.

J'étais dans la maison – viennent se heurter, et les querelles d'interprétation, les exégèses des allégations d'autrui, remplacent les conflits de valeurs morales qui étaient à l'œuvre chez García Lorca.

De la peur du qu'en-dira-t-on à l'autocensure

La coercition imposée par la société est donc moins importante que chez l'auteur espagnol : la loi du qu'en-dira-t-on ne règne plus, et même si les voisins continuent à médire dans *J'étais dans la maison...*, les filles sont à peine blessées par les on-dit. Et pourtant, alors que le respect des convenances ne prime plus sur la quête de bonheur personnel, alors que le conformisme n'a plus force de loi, les personnages continuent à subir, de manière intériorisée, un contrôle de leur parole. Il n'est pas question d'empêcher les gens de s'exprimer, en public comme en privé, parce que l'expression du sentiment serait obscène, comme lorsque Bernarda Alba dit : « ne me fais pas parler, sinon les murs vont s'écrouler de honte »²⁴. Au contraire, chez Lagarce, on est plutôt en demande d'intimité et de partage. Personne ne fait l'erreur de Bernarda, qui s'imagine qu'il suffit de contrôler les apparences et les discours des autres, sans se soucier des pensées et sentiments réels. On pourrait même inverser une de ses maximes : « Chacun sait ce qui se passe en soi. Je ne sonde pas les cœurs ; ce que je veux, c'est une belle façade et l'harmonie dans ma famille »²⁵. Chez Lagarce, à l'inverse, on ne sait pas ce qui se passe en soi, on sonde les cœurs, et on se moque de l'opinion des voisins ; et pourtant la question de la maîtrise du paraître reste omniprésente. Car si personne n'empêche vraiment les héros de parler, s'ils ont même souvent tout le loisir de s'expliquer, tous sont obsédés par l'angoisse de ne pas dominer l'image que leur discours donne d'eux. La censure morale est remplacée par une autocensure du sentiment, une peur de blesser l'autre qui rend précautionneux, comme si le moindre mot avait un impact démesuré. Antoine, dans *Juste la fin du monde*, évoque ainsi le souvenir de la *surveillance* permanente que chacun des membres de la famille exerçait sur lui-même, parce qu'il se sentait responsable de « ce malheur soi-disant »²⁶ qui affectait Louis. Les personnages, tourmentés par le fait que l'on puisse se méprendre sur leur compte, cherchent sans cesse le mot juste, adapté à leur ressenti autant qu'à l'usage courant de la langue. L'angoisse de voir ses propos déformés se substitue à l'injonction au silence imposée par le cercle des proches : il ne s'agit plus de se conformer à l'image attendue par les autres, mais de modeler un juste reflet de soi. Chacun s'enferme alors

²⁴ Federico García Lorca, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 675.

²⁵ Federico García Lorca, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 684.

²⁶ Jean-Luc Lagarce, *Théâtre complet III, op. cit.*, p. 274.

dans sa « citadelle intérieure »²⁷, et le tragique ne vient plus seulement de la coupure entre soi et les autres, mais aussi de l'écart qui existe entre soi et l'expression de soi.

La catastrophe empêchée

Et, comme le sait, cet enfermement monologique, lié à la pulsion réflexive des personnages, empêche le dialogue conflictuel, l'approche frontale et directe qui permettrait peut-être de trouver une issue, même négative, au drame qui secoue la maison. On relève ainsi un même constat d'échec (l'incapacité des humains à se comprendre entre eux), mais qui se réalise, et se manifeste, dans un processus différent. D'une certaine manière, les maisons de Lagarce sont moins étanches que celle de Lorca, et cette différence de perméabilité modifie profondément le déroulement du conflit intersubjectif. Parce que la maison est hermétiquement calfeutrée chez García Lorca, la pression exercée sur le héros est si forte que l'affrontement avec les autres se termine dans une explosion de violence : la pièce montre ainsi la manière dont l'opposition se cristallise jusqu'à la catastrophe finale : Yerma tue son mari, Adela se suicide dans *La Maison de Bernarda Alba*.

Doña Rosita est un cas à part, qui se rapproche plus du « non dénouement » des pièces de Lagarce, où la maison est ouverte, si bien que la catastrophe tragique n'advient pas. La fable ne montre plus un enchaînement causal qui mène à un dénouement, mais le cycle d'un affrontement sans début ni fin : aucune explosion ne vient clore les pièces, mais une tension permanente les habite. Le conflit s'éternise, sans jamais se résoudre, parce que l'un des adversaires est absent (l'amant dans *Doña Rosita*, le père dans *J'étais dans la maison*) ou bien emmuré dans son silence (le jeune frère, Louis). La fable se dédouble alors, exposant deux drames parallèles : celui des personnages paralysés dans une vaine attente, et celui de l'absent, pour qui le voyage n'a pas amené la délivrance attendue, un peu à l'image de L'Ami qui devient fou du *Pays lointain*, pour qui la victoire aurait été de ne jamais revenir : « J'étais, dit-il, si terrorisé par le reste du Monde, tu n'imagines pas cela, j'étais si terrorisé, je ne pouvais plus que revenir ici, me cacher et espérer qu'ils veuillent bien se soucier de moi, me protéger »²⁸.

Mais la jonction des deux mondes, qui se fait par le retour de l'absent, ne règle rien, car le silence de ce dernier ne fait qu'accentuer le déchirement interne du chœur familial, condamné à spéculer, commenter, attendre, encore et toujours. On ne traitera donc pas plus

²⁷ Jean-Luc Lagarce, *Théâtre complet III*, op. cit., p. 69.

²⁸ Jean-Luc Lagarce, *Théâtre complet IV*, op. cit., p. 331.

qu'avant du conflit originel, mais bien de ses répercussions, des ravages que cause l'absence chez ceux qui n'ont pas l'impression d'avoir commis un quelconque crime qui mériterait l'abandon. La pièce se focalise finalement sur le point de vue de ceux à qui on n'a laissé que le rôle pathétique de chœur, à la périphérie de l'action principale, ceux qu'aucune catastrophe héroïque ne viendra délivrer. Une des sœurs de *J'étais dans la maison...* évoque ainsi la douleur d'être exclue de la tragédie : « On voulait la tragédie, la belle famille tragique mais nous n'aurons pas cela, juste la mort d'un garçon dans une maison de filles. / Tu peux sourire, rien d'autre »²⁹.

Echappées de l'auteur

Pour terminer, on peut comparer les différentes solutions trouvées par les deux auteurs pour rendre supportable la situation conflictuelle qui accable leurs personnages et que ceux-ci ne parviennent pas à régler par la voie idéale du dialogue. Comme on l'a vu, la solution interne au litige, chez García Lorca, est plutôt d'ordre « catastrophique », tandis que chez Lagarce, la suspension des querelles (plus que leur résolution), est obtenue par la dispersion des personnages, qui se séparent sans être parvenus à trouver un terrain d'entente. D'une certaine façon, ce principe de dispersion intervient aussi dans la parole dramatique, de manière externe, parce que l'auteur y inscrit une trêve, un espace qui évite au spectateur confronté au spectacle de ces infinis désaccords, de trop souffrir lui-même de claustrophobie.

Chez García Lorca, c'est à la parole lyrique que revient le rôle de relâcher la tension interne au cercle familial : les personnages choraux, l'abondance des métaphores symboliques, et surtout l'insertion de poèmes, de proverbes versifiés ou de chansons populaires sont autant de moyens pour créer une trame mélodique qui offre un contrepoint à l'action dramatique. Et même si ces moments poétiques sont tous proférés par tel ou tel personnage, l'hétérogénéité des énoncés signale la présence indirecte du poète espagnol dans sa pièce. Celui-ci décrit ainsi, dans un entretien donné en 1934, les six tableaux de *Yerma* : « trois ont un dramatisme concentré, une émotion silencieuse, comme le reflet plastique d'un tourment spirituel ; les trois autres, qui reçoivent couleur et ambiance naturelle, mettent des rayons de lumière dans le ton sombre de la tragédie. Dans ces derniers, les protagonistes n'interviennent en rien ; seuls jouent des chœurs authentiques à la manière grecque »³⁰. Cette part lyrique, visiblement

²⁹ Jean-Luc Lagarce, *Théâtre complet IV*, op. cit., p. 260.

³⁰ Federico García Lorca, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 873. Il explique, dans un autre entretien que « *Yerma* n'a pas d'argument ! *Yerma* est un caractère qui se développe au cours des six tableaux qui composent la pièce » (*idem*, p. 902).

greffée sur l'intrigue, semble révélatrice du désir de celui qui espérait, grâce à un « théâtre sensible », parvenir peu à peu à « transformer la sensibilité du peuple »³¹ : désir de faire éclater les limites bornées de la famille, de voir disparaître les carcans sociaux qui enferment les individus, mais aussi désir de voir des formes populaires revivifier un drame bourgeois sclérosé.

Ce goût pour la variété, hérité de la tradition baroque espagnole (l'insertion des chansons populaires était déjà pratiquée par Lope de Vega) fait donc ressortir, d'une certaine manière, la concentration de l'écriture de Lagarce. La dispersion de l'écriture se signale par une tendance à la fragmentation monologique, mais le chœur n'est plus extérieur à l'action, dès lors que le commentaire de la parole, la retouche corrective du personnage par lui-même, sont devenus le thème même du drame. L'usage du vers libre crée une forme de lyrisme atténué, significative peut-être du désir de sublimer formellement l'aspect étouffant du conflit familial. Si les énoncés disent la même désunion, si la parole réflexive enferme chacun dans sa solitude, l'ensemble des personnages subit toutefois la loi du style de leur auteur, si bien que la forme dramatique recrée, malgré tout, une sorte de fraternité dans l'énonciation. On pourrait ainsi généraliser à toutes les pièces travaillées par la dialectique du confinement l'analyse proposée par Adèle Chaniolleau et Julie Sermon à propos du *Pays lointain* : « un lieu discursif et choral se crée, au-delà du dialogue, une forme d'entente musicale qui dépasse les antagonismes premiers »³².

De ce point de vue, *Le Pays lointain* est néanmoins un cas à part, car la dislocation de la parole dramatique y permet, pour une fois, d'ébaucher une sorte de résolution du conflit interhumain. Le régime du commentaire, au lieu de marquer uniquement l'impuissance des personnages, y permet un écart à soi, une sorte d'échappée hors des déterminismes de l'affrontement. L'action, en se déterritorialisant, permet ainsi d'échapper en partie à la fatalité du confinement : un espace mental se superpose à l'espace familial, et aussitôt la discorde semble devenir résiduelle. Tout se passe comme si le régime du commentaire infini, qui enfermait chacun des personnages dans les pièces précédentes, était devenu la solution même du conflit – comme si une part de l'ouverture offerte par le plateau de théâtre parvenait enfin à s'insinuer dans l'espace confiné du drame.

³¹ « Causerie sur le théâtre », 1935 : « Je ne vous parle pas, ce soir, en auteur, ni en poète, ni en simple observateur du riche panorama de la vie humaine, mais en ardent défenseur du théâtre d'action sociale. Le théâtre est un des instruments les plus expressifs, les plus utiles à l'éducation d'un pays ; le baromètre qui enregistre sa grandeur ou son déclin. Un théâtre sensible et bien orienté à tous ses niveaux, de la tragédie au vaudeville, peut transformer en quelques années la sensibilité du peuple. », Federico García Lorca, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 876

³² « Jean-Luc Lagarce, *Le Pays lointain* », *Nouveaux territoires du dialogue*, dir. J-P. Ryngaert, Actes-Sud, Arles, 2005, p. 179.