

Anna Arzoumanov & Cécile Narjoux (dir.)



Bérroul

Rabelais

La Fontaine

Saint-Simon

Maupassant

Lagarce

STYLES, GENRES, AUTEURS N°11

TRAVAUX DE STYLISTIQUE ET LINGUISTIQUE FRANÇAISES

collection dirigée par Olivier Soutet

« Bibliothèque des styles »

Styles, genres, auteurs

- 1 Ronsard, Corneille, Marivaux, Hugo, Aragon
- 2 Montaigne, Bossuet, Lesage, Baudelaire, Giraudoux
- 3 *La Chanson de Roland*, Aubigné, Racine, Rousseau, Balzac, Jaccottet
- 4 *La Queste del Saint Graal*, Louis Labé, Cyrano de Bergerac, Beaumarchais, Tocqueville, Michel Leiris
- 5 Marguerite de Navarre, cardinal de Retz, André Chénier, Paul Claudel, Marguerite Duras
- 6 *La Suite du roman de Merlin*, Marot, Molière, Prévost, Chateaubriand, Saint-John Perse
- 7 Du Bellay, Rotrou, Diderot, Verlaine, Gracq
- 8 Jean Bodel, Adam de la Halle, Viau, Des Périers, Voltaire, Hugo, Bernanos
- 9 Chrétien de Troyes, Ronsard, Fénelon, Marivaux, Rimbaud, Beckett
- 10 Charles d'Orléans, Montaigne, Racine, Crébillon, Aloysius Bertrand, Robbe-Grillet

*La Réécriture : formes, enjeux, valeurs
autour du Nouveau Roman*
Anne-Claire Gignoux

*René Char : une poétique de résistance Être et
faire dans les « Feuilles d'Hypnos »*
Isabelle Ville

Écrire l'énigme
Bernard Magné
& Christelle Reggiani (dir.)

Une syntaxe du sensible
Claude Simon et l'écriture de la perception
David Zemmour

« Études linguistiques »

*Référence nominale et verbale,
analogies et interactions*

Maria Asnes

Par les mots et les textes.

*Mélanges de langue, de littérature
et d'histoire des sciences médiévales
offerts à Claude Thomasset*

D. James-Raoul & O. Soutet (dir.)

*Empirical issues in formal syntax
and semantics 4*

C. Beyssade, O. Bonami,
P. Cabredo Hofherr
& F. Corblin (dir.)

La Polysémie

Olivier Soutet (dir.)

Cohérence et discours

Frédéric Calas (dir.)

Indéfini et prédication

Francis Corblin, Sylvie Ferrando
& Lucien Kupferman (dir.)

Études de linguistique contrastive

Olivier Soutet (dir.)

*Langue littéraire
et changements linguistiques*

Françoise Berlan (dir.)

Les Moyens détournés d'assurer son dire
Corinne Rossari (dir.)

Le Subjonctif en français moderne
Esquisse d'une théorie modale

Hans Lagerqvist

Linguistique, cognition et didactique
Principes et exercices de linguistique didactique

Samir Bajric

L'Emphase.

Copia et brevitatis (XVI^e-XVII^e siècles)
Mathilde Lévesque & Olivier Pédeffous

L'Hyperbate.

Aux frontières de la phrase
Anne-Marie Paillet & Claire Stolz (dir.)

Anna Arzoumanov &
Cécile Narjoux (dir.)

Bérroul, Rabelais,
La Fontaine, Saint-Simon,
Maupassant, Lagarce



Ouvrage publié avec le concours de l'UFR de langue française
et l'équipe « Sens, texte, histoire » (EA 4089) de l'université Paris-Sorbonne

Les PUPS, désormais SUP, sont un service de la faculté des Lettres
de Sorbonne Université.

© Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2011
© Sorbonne Université Presses, 2021

ISBN de la version papier : 978-2-84050-801-4
PDF complet – 979-10-231-2057-8

Avant-propos – 979-10-231-2058-5
I Marcotte – 979-10-231-2059-2
II Menini – 979-10-231-2060-8
III Fortin – 979-10-231-2061-5
III Welfringer – 979-10-231-2062-2
IV Géraud – 979-10-231-2063-9
IV Raviez – 979-10-231-2064-6
V Rullier – 979-10-231-2065-3
V Helms-Maulpoix – 979-10-231-2066-0
VI Leca – 979-10-231-2067-7
VI Laferrière – 979-10-231-2068-4

Composition : Compo-Méca s.a.r.l. (Mouguerre)
version numérique : Emmanuel Marc Dubois/3d2s

SUP

Maison de la Recherche
Sorbonne Université
28, rue Serpente
75006 Paris

tél. : (33) 01 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

SIXIÈME PARTIE

Lagarce

« CE N'EST PAS CONNAÎTRE CELA, C'EST IMAGINER »¹ :
MODALISATIONS ET COMPARAISONS
OU LA MÉCONNAISSANCE DE L'AUTRE

Aude Laferrière
Université Paris-Sorbonne

Louis, décidant « de revenir sur [s]es pas, aller sur [s]es traces et faire le voyage » (p. 7) apparaît comme un Ulysse de retour après de nombreuses d'années, et devenu étranger aux siens. Bien que déplorant cette longue absence, ses proches ne semblent pas vraiment chercher à le connaître. Ils *accusent* le défaut de connaissance (au sens où ils le font ressortir) plutôt qu'ils ne cherchent à y remédier. Ainsi, nul véritable questionnement pour pallier les années d'absence, seulement des témoignages qui ne font que la creuser : le temps perdu est ainsi moins rattrapé qu'entériné.

Mais cette distance entre Louis et les siens donne l'impression de gagner tous les membres de la famille, comme si la venue du fils aîné, tremblement dans le quotidien, mettait au jour des lignes de fracture entre eux, à l'image d'Antoine déplorant que sa sœur « toute la journée » se soit « mise » avec Louis : « on n'est pas trop de deux contre celui-là » (p. 68).

Dès lors, toute une rhétorique de la méconnaissance de l'autre, qui est autant défaut de connaissance (ignorance) que connaissance défectueuse (erreur, illusion), émerge au cœur de l'intimité familiale. Le théâtre qui impose la présence (physique) des êtres, se trouve chargé ici d'exhiber l'absence de soi véritable aux autres, de sorte que, devant le spectacle de cette famille, le spectateur pourrait prendre à son compte le commentaire de Suzanne : « on dirait des étrangers » (p. 10).

1 Jean-Luc Lagarce, *Juste la fin du monde* [1999], Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2004, p. 35.

Alors pour s'approcher, les personnages utilisent deux procédés linguistiques qui révèlent leur méconnaissance au moment où ils cherchent à passer outre : il s'agit de la comparaison et de la modalisation épistémique, très présentes dans la pièce. Elles ont pour point commun d'être des approches de l'autre qui disent en même temps toutes les difficultés et les limitations de cette saisie. En effet, la comparaison, pour saisir l'inconnu tend à le rapprocher du connu et la modalisation épistémique permet la formulation d'un propos sur l'inconnu qui exhibe sa marge d'incertitude. Toutes deux constituent des voies d'approche de l'autre mystérieux, qu'elles *trahissent* l'une comme l'autre mais dans une acception différente : la modalisation épistémique *trahit* l'inconnu au sens où elle *révèle* la part de l'autre qui nous échappe, son mystère, alors que la comparaison, elle, *trahit* l'autre, puisque, en le rabattant sur le même, le connu, elle lui *est infidèle*. Ce sont à ces deux procédés, en tant qu'indices stylistiques révélateurs de la méconnaissance de l'autre, que nous avons choisi de nous intéresser ici.

« JE NE RETROUVE PERSONNE »² : LA MÉCONNAISSANCE COMME DÉFAUT DE CONNAISSANCE

La pièce s'ouvre sur une scène de rencontre (« Ils se voient pour la première fois ! », p. 10) : Louis fait la connaissance de sa belle-sœur, pourtant mariée depuis des années déjà à son frère. Mais cet échange premier est empêché par les commentaires de Suzanne et de la Mère et se borne à des salutations protocolaires (non verbales avec la poignée de main, puis verbales – « Je suis très content »/ « oui moi aussi... »). Suzanne entrave littéralement la rencontre de Louis et de Catherine :

Suzanne, s'il te plaît, tu le laisses avancer, laisse-le avancer. (p. 9)

La véritable rencontre est empêchée : de manière significative, Catherine est conduite à parler de Louis, en sa présence, à la personne de l'absence : « Lorsque nous nous sommes mariés, il n'est pas venu »

2 *Ibid.*, p. 55.

(p. 10). La scène d'exposition est occupée par une surexposition de la méconnaissance, tout particulièrement dans les répliques de la Mère qui constituent une vaste expolition :

ne me dites pas ça, ils ne se connaissent pas.

Louis, tu ne connais pas Catherine ? Tu ne dis pas ça, vous ne vous connaissez pas, jamais rencontrés, jamais ? (p. 9)

jamais je n'aurais pu imaginer qu'ils ne se connaissent,
que vous ne vous connaissiez pas,
que la femme de mon autre fils ne connaisse pas mon fils. (p. 10)

Dans la pièce, le verbe *connaître* apparaît de très nombreuses fois encadré par la négation totale. La déclinaison personnelle qu'il subit montre qu'il s'agit d'une ignorance partagée : « on ne te connaît pas » (p. 21), « vous ne vous connaissez pas » (p. 9), « vous ne la connaissez pas » (p. 32) « ils ne te connaissent pas » (p. 34), « tu ne me connais pas » (p. 52), « on ne se connaît pas » (p. 52), « tu ne le connais pas » (p. 68). Dès lors, la méconnaissance se donne comme un air de famille. De manière révélatrice, tout contact, au sens physique du terme, semble banni :

on ne saurait m'atteindre, me toucher (Louis, p. 30)

ne me touche pas ! [...] toi non plus, ne me touche pas ! (Antoine, p. 65)

Tu me touches : je te tue. (Antoine, p. 66)

On ne se touche pas. (Suzanne, p. 56)

Il semble s'agir de se tenir hors de portée de l'autre, comme si le contact était une atteinte, suscitant des réactions épidermiques.

Louis n'est donc pas tout à fait le seul à être l'« absent ou l'étranger » (p. 40). Tous les membres de cette famille apparaissent comme des monades plus ou moins étrangères les unes aux autres. Alors, pour cerner l'inconnu, le cercle familial tend à le rabattre sur du connu, au moyen de la comparaison globale, si abondamment employée dans la pièce. La comparaison globale étant « le terme d'un processus qui consiste à *confronter* les qualités, les quantités ou les comportements d'au moins deux êtres, entre eux, et à *conclure* sur les *ressemblances* ou *dissemblances*

de ces qualités, quantités ou comportements »³, dans la pièce, elle aboutit le plus fréquemment à l'établissement d'une similitude. Mais cette similitude ne doit pas occulter le fait qu'il s'agit toujours de saisir l'autre d'une façon, si ce n'est approximative, du moins médiate, indirecte.

Cette similitude peut être de soi à soi, « intrapersonnelle » pourrait-on dire :

tu le vois là comme il a toujours été (p. 26)

La conjonction *comme* constitue une jonction entre deux dimensions temporelles et permet de marquer la conformité de l'être présent (d'éictique « là ») à l'être passé (« a été »). L'être actuel est saisi comme un invariant, à partir de son être passé. La comparaison exprime alors la permanence.

198

On peut à ce titre rapprocher ce type de comparaison de l'anaphorique *ainsi*, qui instaure un lien d'analogie (lui aussi étant un adverbe de manière et pouvant être paraphrasé par « comme cela ») :

j'ai toujours été ainsi (p. 35)

Ici, l'adverbe prend une valeur adjectivale attributive. Anaphorique, il renvoie au segment précédent : « je me mêle souvent de ce qui ne me regarde pas. Je ne change pas ». Le fonctionnement anaphorique, s'appuyant par définition sur un antécédent cotextuel, s'accorde parfaitement à ces personnages qui se décrivent comme immuables.

D'autres ressemblances peuvent d'abord s'établir entre les autres, pour finalement mener à soi. C'est le cas de la comparaison en série :

vous êtes semblables
lui et toi,
et moi aussi je suis comme vous (p. 59)

La comparaison explicite en « comme » vient étendre à un tiers la similitude implicite instaurée par l'adjectif « semblables », donnant à voir l'« imitation » évoquée par Antoine (p. 70).

3 Patrick Charaudeau, *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris, Hachette, 1992, p. 360.

Enfin, la similitude peut être simplement établie entre les autres (comparaison « interpersonnelle »), comme le fait l'expression « elle est la même » (p. 10), par laquelle Catherine se voit rapprochée de Louis. Le pronom « la même » est aussi anaphorique et désigne une occurrence du même type que celle de son antécédent : il permet de rabattre l'individualité des deux êtres, l'une sur l'autre. La comparaison peut même être redoublée :

Il paraissait logique,
[...] que nous l'appelions Louis,
comme votre père, donc, comme vous, de fait. (p. 17)

La comparaison remonte même à l'origine avec mention des pères de la patrie que sont les « Rois de France » (p. 16). Elle court en tout cas de génération en génération. De manière emblématique, c'est la nomination de l'autre qui passe par la comparaison, la nomination du nouveau (l'enfant), qui se fait par l'ancien (l'aïeul).

La comparaison permet donc de resserrer encore ce que Roland Barthes appelle le « lignage », qui, selon lui :

livre une identité plus forte, plus intéressante que l'identité civile, plus rassurante aussi, car la pensée de l'origine nous apaise, alors que celle de l'avenir nous agite, nous angoisse ; mais cette découverte nous déçoit par ce qu'en même temps qu'elle affirme une permanence (qui est la vérité de l'espèce, non la mienne), elle fait éclater la différence mystérieuse des êtres issus d'une même famille⁴.

La comparaison intergénérationnelle masque la singularité en rapprochant du même coup, le même et l'autre, le passé et l'avenir. Suzanne, quant à elle, marche sur les traces de son frère aîné et la similitude se dit cette fois par la négation de la dissimilitude :

Suzanne voudrait partir [...]
rien de bien différent de toi. (p. 37)

4 Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile/Gallimard/Le Seuil, 1980, p. 162.

Dans la réplique de la Mère, les marqueurs implicites et explicites de comparaison convergent pour ne faire de sa petite-fille qu'une réplique, une miniature de son père Antoine :

Le même caractère, le même sale mauvais
caractère,
ils sont les deux mêmes, pareils et obstinés.
Comme il est là aujourd'hui, elle sera plus tard. (p. 13)

200

La comparaison connaît une gradation : d'une comparaison d'*avoir* (« le même caractère »), on passe à une comparaison d'*être* (« les deux mêmes », « pareils »), qui réduit l'essence de la fille à être une copie en puissance : « comme il est là aujourd'hui, elle sera plus tard ». L'un deviendra l'autre, dans un processus d'aliénation littérale : « la même personne » (l'*alter ego* au sens strict) de sorte que grandir, c'est se mettre à *devenir comme*, ce que suggèrent *a contrario* les propos de Catherine : « quand on est si petit, on ne ressemble à rien » (p. 13).

Les marqueurs de comparaisons implicites sont nombreux dans la pièce et de toutes natures : adjectivale – « mêmes », « pareil » –, verbale – « ressembler » – ou même locutionnelle – « être le portrait de » (p. 13). Dans cette famille dont les membres ne paraissent pas si proches, ou plus si proches, comme en témoigne la nostalgie maternelle révélée par les *ne...plus* (« ils ne voulurent plus venir avec nous », « cela ne valait plus la peine » (p. 13), la comparaison est utilisée pour son pouvoir de rapprochement. Car la différence semble synonyme de scission :

ils ont deux années de *différence*, deux années qui les *séparent*⁵ (p. 14)

Symboliquement, l'écart n'est pas seulement *intervalle* mais *éloignement*.

Si la singularité est amoindrie par les comparaisons intrafamiliales, elle est encore davantage diluée dans les généralisations :

Antoine et Catherine [...] ont une petite maison,

5 Je souligne.

[...]

comme bien d'autres. (p. 22)

Le comparant (« bien d'autres ») étant un indéfini pluriel, le passage de la conformité au conformisme semble franchi. De fait, l'individu est souvent fondu dans un ensemble. Ainsi, Antoine, qui vit les remarques de ses proches comme des agressions, se livre à toutes sortes de généralisations sous le coup de la colère : « Tous les mêmes, vous êtes tous les mêmes ! » (p. 42). En ramenant de manière dépréciative les autres au même, il exprime en réalité autant un écart qu'un rapprochement. En effet, si les membres de la famille se voient englobés dans une comparaison générale, cette comparaison exprime surtout l'isolement d'Antoine, la comparaison marquant ici l'éloignement entre le comparé (les interlocuteurs d'Antoine) et celui qui formule la comparaison (Antoine).

Les rapprochements multiples avec le collectif entraînent la séparation d'avec la singularité :

il te connaît mais à sa manière comme tout et tout le monde,
comme il connaît chaque chose ou comme il veut la
connaître. (p. 36)

La coordination adversative « mais » marque l'ouverture d'une restriction, d'une limitation de la connaissance. De fait, la connaissance du frère est ravalée, par le biais de la comparaison, au même rang que celle d'une collectivité indéfinie, anonyme, parcourue d'abord sous un angle globalisant – « tout et tout le monde » – puis sous un angle distributif – « chaque chose ». Toute connaissance singulière semble se perdre dans *l'autre*. C'est aussi ce que suggèrent les nombreux procédés de classification. L'individu est souvent reversé dans une classe :

il doit ressembler à *ces hommes-là* (p. 51)
Tu dois être devenu *ce genre d'hommes*⁶ (p. 50)

6 Je souligne.

Le proche se trouve classé dans une typologie, rejoignant une collectivité anonyme. Dans le dernier exemple, la préposition « de » instaure un rapport de « catégorisation discursive⁷ » entre un nom à valeur générale classifiante (« genre ») et le référent particulier désigné par son complément (« d'hommes ») mais qui a ici la caractéristique d'être un hyperonyme (« hommes ») diluant l'individualité dans le collectif.

Il est encore une structure qui révèle une caractérisation par appartenance typologique : il s'agit de la tournure *être + article indéfini + adjectif* :

Il est un homme en colère. (p. 38)

C'est un homme passionné. (p. 15)

Tu es un homme habile, un homme qu'on pourrait qualifier d'habile, un homme « plein d'une certaine habileté ». (p. 19)

n'ai-je pas toujours été pour les autres [...] un homme posé ? (p. 7)

Par rapport à une qualification adjectivale attributive simple (*il est en colère, tu es habile...*), cette structure semble porteuse d'une mise à distance : l'hyperonyme « homme » opère une première classification de l'individu dans un ensemble large que vient restreindre l'adjectif épithète « habile » ou « passionné », lequel crée un sous-ensemble. On peut rapprocher ce type de caractérisation de celle opérée par un adjectif qualificatif substantivé. Comme le mentionne Martin Riegel :

La substantivation de l'adjectif qualifiant s'interprète comme la création d'un concept typan à partir d'une propriété⁸.

Il en est de même ici : l'individu est rangé au nombre des individus de type « homme habile », groupe nominal fonctionnant en quelque sorte comme « un nom de classe »⁹. Cette démarche caractérisante s'apparente à celle de la définition laquelle, formée de l'auxiliaire *être* suivi d'un article, d'un nom et le plus souvent d'un adjectif, « consiste à inclure

7 Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, coll. « Linguistique nouvelle », 2009, p. 348.

8 Martin Riegel, *L'Adjectif attribut*, Paris, PUF, coll. « Linguistique nouvelle », 1985, p. 193.

9 *Ibid.*, p. 204.

l'être qualifié dans un sous-ensemble qui joue un rôle classificatoire »¹⁰. La glose montre bien que la saisie des proches est indirecte, que l'individuel n'est entrevu qu'à travers le prisme du général.

L'être se voit ramené à l'autre par le biais de la comparaison ou aux autres, par celui de la généralisation. De la *méconnaissance* à la *malconnaissance*, il n'y a qu'un pas, comme le révèle l'alternative d'Antoine : « ils ne te connaissent pas ou mal » (p. 35).

L'AUTRE À APPROCHER AVEC PRUDENCE : LA MODALITÉ ÉPISTÉMIQUE

Quand le propos veut rester centré sur l'individuel, il ne peut opérer que par conjectures. Les comparaisons hypothétiques – « comme si tu voulais de cette manière » (p. 20) – qui opèrent une « identification atténuée »¹¹ et les comparaisons approximantes – « comme par découragement, comme par lassitude de moi » (p. 30) – font alors leur apparition. Dans les deux cas, le « comme » permet d'envisager avec réserve les intentions et mobiles de l'autre, toute chose restant secrète dans cette famille où, selon l'expression de Louis, on « ne laiss[e] rien deviner » (p. 46).

Dès lors, les personnages ne peuvent se livrer qu'à des reconstitutions des événements tus par l'autre, tel Antoine retraçant le voyage de son frère :

tu *devais* boire un café
 [...]
 tu *dois* être devenu ce genre d'hommes qui lisent les journaux
 [...]
 voilà les journaux que *doit* lire mon frère. (p. 50)

ou Suzanne :

Tu *as dû*, parfois,
 même si tu ne l'avoues pas, jamais,
 [...]
 tu *as dû* parfois avoir besoin de nous. (p. 18-19)

¹⁰ Patrick Charaudeau, *Grammaire du sens et de l'expression*, op. cit., p. 341.

¹¹ Catherine Fromilhague, *Les Figures de style*, Paris, Armand Colin, 2010, coll. « 128 », p. 75.

La modalité épistémique, qui « réfère à la connaissance, au savoir, au doute »¹² et qui « indique le degré d'engagement ou de désengagement du locuteur à l'égard de ce qu'il dit »¹³ est omniprésente dans la pièce. Mais sa mobilisation massive est presque exclusivement au service de l'expression de l'incertitude : c'est toujours pour inscrire leurs propos sous le sceau du probable que les personnages l'utilisent si abondamment. Elle connaît de très nombreuses réalisations lexicales.

En effet, elle apparaît sous forme verbale avec *sembler* (p. 31, 38, 39, 62, etc.), *paraître* (p. 17), semi-auxiliaires modaux indiquant l'apparence ou encore *croire*, qui modalise les jugements sur l'autre, en rappelant toute la subjectivité pesant sur l'assertion (p. 20, 43, 45). Les personnages ont conscience de la précarité de leur savoir sur l'autre. Les modalisateurs adverbiaux, tels « probablement » (p. 33), « peut-être » (p. 23, 28, 29, 38, 51, 70, etc.), « très certainement » (p. 20), émaillent leurs propos, illustrant bien l'ignorance réciproque, révélée *a contrario* par le fait que Louis rêve de « savoir enfin ce qu'ils pensent » (p. 44).

Pour pallier cette carence, les personnages recourent à leurs intuitions – « je suppose » (p. 21, 33, 34) – à leur activité créatrice, fabulatrice même : « inventer » (p. 38, 52 deux fois), « imaginer » (p. 33) et « deviner » (p. 35, 43) apparaissent à de multiples reprises. Ou bien ils se livrent à une activité plus rationnelle, comme en témoignent le verbe « déduire » (p. 33) et l'adjectif « logique » (p. 33, 17 à cinq reprises). Ne pouvant accéder à un savoir certain sur autrui, ils recourent à leur bon sens pour cerner la réalité. Ainsi, Catherine se voit réduite à des suppositions sur son mari même, comme le montre la surmodalisation :

je *ne saurais* vous dire exactement

[...]

il construit des outils, *j'imagine*, c'est logique, *je suppose*¹⁴. (p. 33)

12 Claudine Day, *Modalité et modalisation dans la langue*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 26.

13 *Ibid.*, p. 92.

14 Je souligne.

Que ce soit par reconstitutions rationnelles ou scénarios purement imaginaires, il s'agit toujours de saisies médiates de l'autre, qui exhibent leurs tâtonnements.

Mais la frontière entre l'apparence et l'erreur est bien poreuse, comme le révèle Antoine, « ce n'est pas une chose juste, ce n'est pas exact » (p. 67), écho lointain des propos de Jean-Luc Godard dans *Vent d'Est* (1969) : « Ce n'est pas une image juste, c'est juste une image ».

« TU CROIS ME CONNAÎTRE »¹⁵ : LA MÉCONNAISSANCE COMME CONNAISSANCE DÉFECTUEUSE

L'imagination est hissée au rang de faculté, d'activité discriminante entre les êtres. Il y a les « imaginants », tels Louis – « j'avais imaginé les choses » (p. 61) – Catherine (p. 33) ou Suzanne dont il est dit que « toujours elle imagine » (p. 35) et ceux qui ne le sont pas, comme la Mère – « je n'aurais pu imaginer » (p. 10), « je ne l'aurais pas imaginé » (p. 10) – ses petits-enfants – « ils ne vous imaginent pas » (p. 12) ou encore Antoine « garçon qui imagine si peu » (p. 40).

Employé de manière absolue (« c'est un garçon qui imagine si peu », « toujours elle imagine »), le verbe *imaginer* tend à faire de l'imagination une caractéristique ontologique, parfois valorisée. Pourtant, elle est aussi pleinement cette « maîtresse d'erreur et de fausseté » en termes cartésiens :

C'est vous qui imaginez cela, vous ne me regardez pas. (p. 67)

La saisie imaginaire remplace la perception visuelle, masque la présence physique, l'*évidence* littéralement, au profit d'une vue de l'esprit, comme le révèle l'expression « se faire une idée » :

après s'être fait une certaine idée de moi (p. 30)

s'en faisant une idée et ne voulant plus en démordre (p. 36)

Elle révèle une saisie erronée, tout comme le verbe *croire* au passé, temps qui fait basculer de la connaissance incertaine (*je crois*) à l'erreur avérée :

15 Jean-Luc Lagarce, *Juste la fin du monde*, op. cit., p. 52.

j'ai cru que tu criais
je croyais t'entendre (p. 55)
– il ne l'a jamais été,
[...]
mais il a toujours cru qu'il l'était (p. 39)

206

L'imagination devient alors synonyme d'*illusion*, ainsi que le montre le verbe « se tromper » employé à de multiples reprises (p. 18, 32, 33, 34, 38, 68). Mais l'opacité n'est pas le seul frein à la connaissance de l'autre : la tromperie constitue aussi dans la pièce un véritable obstacle épistémologique. Le verbe *se tromper* perd parfois son pronom réfléchi pour se faire synonyme de *mystifier*.

Le thème de la mascarade envahit la scène et le genre dramatique s'avère particulièrement qualifié pour montrer que la famille est un théâtre où chacun joue un rôle. Ce dernier terme apparaît d'ailleurs plusieurs fois dans la pièce. Antoine, « vol[e] un rôle qui n'est pas le sien » (p. 39) selon sa mère, Louis se voit accusé de s'être « donn[é] le beau rôle », et même d'être « pris à ce rôle » (p. 72), ce qui révèle littéralement une aliénation, un individu enfermé dans un autre qu'il n'est pas.

Les rôles semblent faire l'objet d'une distribution familiale, comme au sein d'une troupe d'acteurs. Ainsi, Antoine affirme de son frère que « c'est lui l'Homme malheureux » (p. 58). La capitale au mot « Homme » ainsi que l'article défini produisent un effet d'antonomase : l'être de Louis est masqué derrière le type ou l'emploi au sens théâtral du terme. Louis ne fait que l'incarner, aux dires de son frère, ironique à son endroit, mais il est vraiment cet homme aux yeux du spectateur. L'ironie tragique qui résulte du décalage de savoir entre Antoine et le spectateur est encore un puissant moyen pour le dramaturge de suggérer la méconnaissance régnant entre les membres de la famille. L'isotopie de la feinte (« tricheur », p. 40 ; « tricher », p. 72) et du masque :

C'est ta manière à toi, ton allure,
le malheur sur le visage comme d'autres un air de crétinerie satisfaite.
(p. 73)

entraîne dans son sillage le verbe *paraître*, qui de semi-auxiliaire, se met à recouvrer son sens plénier de « se faire passer pour » et non plus seulement de « être vu sous un certain aspect ».

Ce passage de « avoir l'apparence de » à « prendre l'apparence de » signe celui d'une certaine passivité à une démarche volontaire de mystification. Le verbe apparaît d'ailleurs à proximité de verbes puissanciers : Louis veut « paraître *pouvoir* décider » (p. 8) ou encore « *voul[oir]* [...] toujours paraître être » (p. 20). *Paraître* est ici l'objet d'une modalité boulesitique, qui peut aussi régir un de ses parasyonymes « *vouloir* avoir l'air » (p. 41). L'isotopie du faux semblant est abondante : « mine de circonstance » (p. 46), « soi disant » (p. 72), « faussement » (p. 45), « avoir l'air » (p. 41 x 2), « mensonge » (p. 39, 44, 50), « supercherie » (p. 72), « faire semblant » (p. 46) : le personnage est bien un acteur, au sens métaphorique du terme – il « prend des poses » (p. 46) – et la famille, une « parade » (p. 43), un « spectacle » (p. 72). D'ailleurs, le souhait de Louis de jeter un regard démiurgique sur ses proches, depuis « les nuages » (p. 43) n'est pas sans rappeler la configuration du *theatrum mundi*, comme y renvoient aussi les substantifs « jeu » – « tout le monde aujourd'hui voit ce jeu clairement » (p. 72) – et « illusion » dans l'expression « donner l'illusion » (p. 8, 39).

La comparaison accuse le défaut de connaissance : elle le révèle au moment même où elle cherche à le pallier, tout comme la modalité épistémique, qui avance à tâtons sur le chemin tortueux de la connaissance de l'autre.

Mais la comparaison est peut-être tout autant chargée d'appivoiser l'inconnu. De manière révélatrice, elle est fortement présente dans les propos de Louis quand il évoque la mort : « on m'aimait déjà vivant comme on voudrait m'aimer mort » (p. 31). L'antithèse formée par les antonymes de type contradictoire (« vivant »/« mort ») est dépassée par la comparaison : *comme* pose une continuité par-delà la rupture. La comparaison joue alors le rôle d'une image d'Épinal rassurante : « comme dans les livres d'enfant » (p. 43), « comme aux enfants qu'on endort » (p. 43).

Elle permet d'approcher l'inabordable que ce soit autrui ou la mort. Tout autant que frontière formelle, « comme » peut donc *in fine* apparaître

comme un ligateur qui, par le rapprochement des éléments comparés et comparants, assure une co-présence des êtres peut-être destinée à faire oublier ce que Louis appelle « [l]a solitude au milieu des autres » (p. 30).

BIBLIOGRAPHIE

BARTHES, Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile/Gallimard/Le Seuil, 1980.

CHARAUDEAU, Patrick, *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris, Hachette, 1992.

DAY, Claudine, *Modalité et modalisation dans la langue*, Paris, L'Harmattan, 2008.

FROMILHAGUE, Catherine, *Les Figures de style*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2010.

RIEGEL, Martin, *L'Adjectif attribut*, Paris, PUF, coll. « Linguistique nouvelle », 1985.

RIEGEL, Martin, PELLAT, Jean-Christophe, RIOUL, René, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, coll. « Linguistique nouvelle », 2009.

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos	
Anna Arzoumanov et Cécile Narjoux	7

PREMIÈRE PARTIE

BÉROUL

Le nom de Dieu dans le <i>Tristan</i> de Béroul	
Stéphane Marcotte.....	15

DEUXIÈME PARTIE

RABELAIS

« Babilbabou (disoit il) voicy pis qu'antan » :	
L'onomatopée dans le <i>Quart livre</i>	
Romain Menini.....	37

TROISIÈME PARTIE

LA FONTAINE

Les grâces du « vieux langage » : Formes et enjeux de l'archaïsme dans la première livraison des <i>Fables</i> de La Fontaine	
Damien Fortin.....	57
Peut-on interpréter les <i>Fables</i> de La Fontaine?	
Arnaud Welfringer	77

QUATRIÈME PARTIE
SAINT-SIMON

Prédications et portraits dans l'*Intrigue du Mariage de M. le duc de Berry*
Violaine Géraud 99

De l'analogie dans les *Mémoires*, ou l'*Intrigue* en images
François Raviez 121

CINQUIÈME PARTIE
MAUPASSANT

210 La caractérisation négative dans quelques nouvelles de Maupassant
Françoise Rullier 141

Maupassant ou le piège de la transparence
Laure Helms-Maulpoix 153

SIXIÈME PARTIE
LAGARCE

Juste la fin du monde: juste la fin du dialogue?
Florence Leca 175

« Ce n'est pas connaître cela, c'est imaginer » :
modalisations et comparaisons ou la méconnaissance de l'autre
Aude Laferrière 195