

Anna Arzoumanov & Cécile Narjoux (dir.)



Béroul

Rabelais

La Fontaine

Saint-Simon

Maupassant

Lagarce

VI Leca – 979-10-231-2067-7



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

JUSTE LA FIN DU MONDE :
JUSTE LA FIN DU DIALOGUE ?

Florence Leca
Université Paris-Sorbonne

Le théâtre de Jean-Luc Lagarce relève de ce que Jean-Pierre Sarrazac nomme « l'infradramatique », forme marquée par l'absence de héros, de mythes, de progression dramatique, de dénouement. Ce théâtre, qui est aussi celui de Tchekhov et de Strindberg¹, est un théâtre du quotidien, qui a « partie liée avec la *subjectivation* et, partant, avec la *relativisation* qui marque ces événements et micro-conflits. [...] c'est à un théâtre intime et à des conflits souvent intrasubjectifs et intrapsychiques que nous avons affaire »².

Dans ces conditions, le dialogue, unité de base du texte dramatique, assume de nouvelles fonctions : dans un théâtre de l'*agôn* familial, le dialogue n'est plus là, comme dans le théâtre classique, pour informer le public et faire avancer l'action vers son dénouement (il n'y a pas d' « intrigue » *stricto sensu* dans *Juste la fin du monde*³, qui met en scène un fils revenant dans sa famille pour lui annoncer sa mort prochaine et qui repart sans l'avoir fait) ; il n'est pas là pour raconter une crise ; il n'est pas là non plus, comme dans le nouveau théâtre de l'après-guerre, pour manifester une crise du langage et sa remise en cause par la dérision

- 1 Tous deux adaptés par Lagarce dans *Les Solitaires intempestifs* (1992).
- 2 Cité par Alexandra Moreira da Silva, « Briser la forme : vers un "paysage fractal". *Juste la fin du monde* et *Le pays lointain* », dans *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique, Colloques année [...] Lagarce*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2008, vol. IV, p. 68.
- 3 La pièce a été écrite en 1990 et créée en 1999. Toutes les citations renvoient à l'édition du *Théâtre complet* de Lagarce [1999], Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2007, vol. III.

et l'absurde. Le conflit verbal est le conflit à présenter aux spectateurs. Lorsque Suzanne et son frère Antoine se disputent, l'information que l'auteur veut faire passer est celle-ci : « ils se disputent ». Les origines du conflit, les blessures infligées et les rancœurs restent dans le non-dit. Ce qui est représenté et le but de la représentation, c'est la parole conflictuelle.

Distinguant entre les deux acceptions du mot « dialogue » (dialogue comme communication intersubjective, aboutissant ou non à un accord ; dialogue comme forme théâtrale, comme communication codifiée entre deux ou plusieurs personnages), nous tenterons de montrer comment les deux plans s'articulent et comment la mise en scène d'un dialogue conflictuel aboutit à une reconfiguration du dialogue au sens théâtral du terme. Cette reconfiguration débouche sur un renouvellement partiel des codes théâtraux, ouvrant le texte lagarcien à un glissement générique.

176

Nous conduirons cette démonstration en nous appuyant sur les analyses de Jacques Bres qui, relisant Mikhaïl Bakhtine, distingue l'ordre du dialogal et celui du dialogique :

On peut distinguer, sur le plan linguistique, les phénomènes dialogaux des phénomènes dialogiques, de façon suivante :

– les phénomènes dialogaux tiennent à l'alternance *in praesentia* des locuteurs et sont décrits par l'analyse conversationnelle dans leur liaison à l'alternance des tours de parole. [...]

– les phénomènes dialogiques tiennent à l'interaction de l'énoncé avec d'autres énoncés. Ces phénomènes concernent le dialogal comme le monologal. [...] Ils disposent parfois de marques linguistiques, mais c'est loin d'être toujours le cas. [...]

Les phénomènes dialogaux sont à rapporter à l'interaction *dialogale*, qui tient à ce que deux (ou plusieurs) locuteurs partagent un même élément [...]. Les phénomènes dialogiques sont à rapporter à l'interaction *dialogique*, qui tient à ce que le locuteur partage avec d'autres discours, dont celui de son interlocuteur dans le dialogal, un même objet de discours ; plus fondamentalement – mais Bakhtine ne va pas jusque là –, à ce que l'énoncé ne fait sens que dans et de cet *interdiscours*⁴.

4 Jacques Bres, « Savoir de quoi on parle : dialogue, dialogal, dialogique, dialogisme, polyphonie... », dans Jacques Bres, Patrick-Pierre Haillet, Sylvie Mellet, Henning

Nous verrons ainsi que le refus du dialogal se combine dans *Juste la fin du monde* au choix du monologue dialogique.

Nous prendrons soin, à la suite d'André Petitjean⁵, de distinguer entre *texte dramatique*, destiné à la lecture, et *représentation*. Cette distinction est capitale pour notre corpus, car l'écart est particulièrement grand dans *Juste la fin du monde* entre les deux modes de réception. Le dialogue peut ainsi paraître plus opaque à la lecture à cause de l'absence de la gestuelle des acteurs et des didascalies.

DIALOGUE ET CONFLIT. UN THÉÂTRE DE L'AGÔN. ANALYSE CONVERSATIONNELLE

La violation des maximes conversationnelles

Les scènes de *Juste la fin du monde* se divisent en deux grandes catégories : celles à plusieurs personnages, et celles à deux personnages. Elles présentent deux physionomies opposées et traduisent le conflit familial de manière différente. Les scènes de groupe sont marquées par une structure agonistique, par des échanges où la violence verbale traduit celle des rapports, tandis que les scènes à deux sont caractérisées par une captation unilatérale de la parole par l'un des protagonistes.

Nous nous intéresserons ici aux échanges de groupes, les seuls à relever d'une logique de la conversation.

Certes, la base de tout dialogue est un rapport de forces, mais un certain nombre de normes sociales viennent réguler les échanges et empêcher les débordements (éviter le passage de l'affrontement verbal à l'affrontement physique par exemple) et permettre que le dialogue débouche sur un accord ou un compromis.

Dans les scènes de groupe de *Juste la fin du monde*, les dialogues violent en permanence les maximes conversationnelles qui régissent de façon implicite les échanges et doivent prévenir l'apparition du conflit.

Nolke et Laurence Rosier (dir.), *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques*, actes du colloque de Cerisy, Bruxelles, Deboeck/Duculot, coll. « Champs linguistiques », 2005, p. 55-56.

5 André Petitjean, « La figuration de l'espace et du temps dans les dialogues de théâtre », *Pratiques*, n° 74, juin 1992, p. 105.

Rappelons brièvement que H. P. Grice⁶ subsume sous le principe général de « coopération à la conversation », quatre « maximes : 1. Informer en suffisance, ni trop ni trop peu (maxime de quantité) ; 2. Ne pas mentir ou avancer des faits incertains. Il faut comprendre : avoir la sincérité que l'on attend de vous socialement (maxime de qualité ou de sincérité) ; 3. Parler à propos (maxime de relation ou de pertinence) ; la maxime de modalité, enfin, concerne les formes du dialogue (être clair, bref, mais aussi rester courtois, respecter les tours de parole...).

Catherine, la Mère, ne cessent d'infliger aux autres des récits jugés trop longs et inutiles : « ANTOINE. — Laisse ça, tu l'ennuies » (p. 213). Elles violent, aux yeux d'Antoine du moins, la maxime de quantité, lequel viole lui-même celle de modalité en leur coupant ainsi la parole.

178

Lorsque Louis avoue à Antoine qu'il est en fait arrivé la veille, celui-ci prend ce récit pour une violation de la maxime de pertinence : « ANTOINE. — Pourquoi est-ce que tu me racontes ça ? ». En réalité, la non-pertinence, et c'est le cas ici, recouvre bien souvent le désir de faire passer un autre message. Dans l'implicite du discours, ce n'est pas ce qui est dit qui est important, mais ce qui n'est pas dit. Louis veut sans doute faire passer le message : « Tu vois j'étais pressé de vous revoir, c'est donc que je vous aime », mais n'ose pas le faire directement (l'énoncé proféré a alors une valeur illocutoire). Le fait que Louis reste dans l'implicite permet à Antoine de refuser ce « cadeau » de son frère en se réfugiant derrière la lettre de l'énoncé (« Tu violes la pertinence en me racontant un détail sans intérêt »).

La maxime de sincérité est également violée, ce qui a toujours un effet blessant. « Sincérité » doit être entendu au sens de « vérité bonne à dire socialement » et non « vérité morale » (ainsi quand on accueille un ami perdu de vue en lui disant « Oh là là quel coup de vieux tu as pris ! », on respecte peut-être une vérité objective, mais pas la maxime de sincérité, qui voudrait que dans ce cas, pour ménager la face de l'autre, on trouve au contraire qu'il n'a « pas changé »). Ainsi, lorsque la mère explique qu'elle et son mari ont cessé les pique-niques après que les garçons ont déserté, vu que « nous seulement avec Suzanne/ cela ne valait plus la

6 H. Paul Grice, « Logique et conversation », *Communications*, n° 30, 1979, p. 5.

peine » (p. 229), elle viole cette maxime du bon vouloir-vivre ensemble ; et la réponse de Suzanne montre bien qu'elle a pris le propos comme une agression (« C'est ma faute »).

Nous ne nous attarderons pas sur les viols de la « maxime de modalité », qui sont rémanents tout au long de la pièce (interruptions, injures, injonctions grossières...) et qui font perdre la face aux interlocuteurs.

La menace sur les faces

Le dialogue de *Juste la fin du monde*, d'essence conflictuelle, met presque continûment en danger les faces, positive et négative, des interlocuteurs⁷ en présence, par un certain nombre d'actes de langage. Cela est particulièrement net dans les échanges où le cercle de famille est au complet : faire perdre la face à autrui est d'autant plus intéressant que cela se fait devant témoins. Les actes menaçants peuvent être effectués par le locuteur lui-même : il peut ainsi mettre en danger sa face positive en s'excusant, en passant aux aveux... et mettre en danger sa face négative en se « dépouillant » d'une partie de son territoire (par un don, une promesse).

De façon récurrente, les locuteurs mettent en danger leur face positive par le recours à l'auto-correction : « SUZANNE. — il y a plus de confort qu'il n'y en a ici-bas,/ non, pas "ici-bas", ne te moque pas de moi » (p. 224), qui les met en position d'infériorité face à l'interlocuteur.

Mais la plupart du temps, dans ce contexte de dialogue agonistique, les menaces émanent de l'autre. Ordres, interdictions et conseils mettent en danger la face négative de l'interlocuteur, tandis que critiques, reproches, injures, moqueries, ironie, menacent sa face positive : les phrases de type interrogatif et injonctif sont récurrentes, les injonctions à se taire en particulier : « ANTOINE. — Laisse ça, tu l'ennuies » (p. 213) ; mais aussi les interrogations, spécifiquement les interrogations partielles qui

7 Rappelons qu'Erving Goffman (*Les Rites d'interaction*, Paris, Éditions de Minuit, 1967) distingue deux « faces » pour chaque intervenant d'une interaction : une face positive, qui correspond en gros à son narcissisme, et une face négative, qui recouvre son territoire (corporel, spatial, temporel, biens matériels ou symboliques). Une conversation entre deux personnes met donc en jeu quatre faces, que chacun va chercher à préserver d'actes jugés menaçants.

ont valeur de trope illocutoire et masquent/dévoilent une injonction, comme dans la réplique de Louis à celle qui vient d'être citée : « LOUIS. — Pas du tout,/ pourquoi est-ce tu dis ça, ne dis pas ça » (id.). L'absence de point d'interrogation et la glose par l'injonction négative traduisent explicitement le caractère faussement interrogatif, pragmatiquement injonctif de cette interrogation.

Les menaces atteignent également la face négative : « ANTOINE. — Tu me touches : je te tue » (p. 268), tout comme le fait de couper la parole :

LA MÈRE. — Le dimanche...

ANTOINE. — Maman !

LA MÈRE. — Je n'ai rien dit,/ je racontais à Catherine./ Le dimanche...

ANTOINE. — Elle connaît ça par cœur. (p. 225)

Gros mots et injures giflent, eux, la face positive. C'est le lot récurrent de Suzanne : « ANTOINE. — Ta gueule, Suzanne » (p. 260). Ici, l'injure et l'injonction atteignent simultanément les deux faces de la jeune femme.

Mais ce qui caractérise les offenses faites aux faces dans *Juste la fin du monde*, et traduit la cruauté des échanges, c'est le dédoublement de la menace : ainsi, lorsque la mère demande à Louis de promettre diverses choses à Suzanne (p. 239), elle menace certes le territoire de son fils (sa face négative) en lui donnant des ordres, mais en outre, l'objet même de ces requêtes est qu'il mette lui-même en danger sa face négative, puisqu'elle veut qu'il fasse des promesses à sa sœur, qui plus est des promesses de l'accueillir chez lui (violation concrète de son espace intime).

Ces menaces aux faces d'autrui, portées par les dialogues, peuvent aboutir à la néantisation symbolique de l'autre.

La réification de l'autre

Les scènes de groupe sont propices à la néantisation de l'autre dans l'échange. Celle-ci survient quand un participant au dialogue s'en voit exclu par sa désignation à la troisième personne. L'interlocuteur devient la non-personne (au sens où l'entend Benveniste : celle qui

n'est pas dans le jeu de l'interlocution). Ce phénomène n'implique pas automatiquement une néantisation de l'être et une destruction symbolique : dans la mesure où les partenaires sont multiples, il est naturel que l'échange se fasse entre eux tous et que les pronoms de l'interlocution circulent; néanmoins, dans le cadre conflictuel qui est celui de la pièce, ce passage à la P₃, surtout lorsqu'il a lieu au sein d'une même réplique, peut prendre une valeur assassine :

ANTOINE. — Suzanne, s'il te plaît, tu le laisses avancer, laisse-le avancer.

CATHERINE. — Elle est contente

ANTOINE. — On dirait un épagueul » (p. 209)

SUZANNE. — Tu lui serres la main, il lui serre la main (p. 210)

LOUIS. — Je ne sais pas pourquoi il a dit ça, [...] pourquoi est-ce que tu as dit ça ? (p. 214)

ANTOINE. — Je n'ai rien dit,

Ne me regarde pas comme ça !

Tu vois comme elle me regarde ? (p. 214)

Ici, l'intuition du linguiste rejoint celle du philosophe, et la non-personne de Benveniste rejoint le « je-cela » du philosophe Martin Buber, pour qui le « moi » ne peut advenir que dans la reconnaissance d'un « tu » :

Nous vivons endormis dans un Monde en sommeil. Mais qu'un *tu* murmure à notre oreille, et c'est la saccade qui lance les personnes : le *moi* s'éveille par la grâce du *toi*. L'efficacité spirituelle de deux consciences simultanées, réunies dans la conscience de leur rencontre, échappe soudain à la causalité visqueuse et continue des choses. La rencontre nous crée : nous n'étions rien – ou rien que des choses – avant d'être réunis⁸.

C'est en constituant l'autre en « tu » que l'être reconnaît sa propre humanité. La relation « je-tu » s'oppose à la relation « je-cela ».

8 Martin Buber, « Préface », *Je et Tu* [1935], Paris, Aubier-Montaigne, 1992.

Pour Buber, la relation « je-tu » naît dans le dialogue, alors que le rapport « je-cela » est lié au monologue, lequel, selon Buber, transforme l'être en objet. Dans le monologue, l'autre est réifié et instrumentalisé, alors que dans le dialogue, il est reconnu comme conscience et être humain. Dans l'extrait cité plus haut, Suzanne, présente, est nommée par la P₃, puis comparée à un chien : dès les premiers mots de l'exposition, la violence des échanges impose la violence des relations : l'humanité de Suzanne est niée par son frère et sa belle-sœur, et cette négation est renforcée dans l'injonction qui lui est faite de ne pas utiliser ce qui caractérise l'humain : la parole (« ta gueule, Suzanne »).

Dans les scènes à deux, la réification prend un autre aspect : l'un des personnages monopolise la parole, si bien que le dialogue se transforme en monologue. Cela peut prendre des formes extrêmes, comme à la scène 3 de la première partie, où, pour le lecteur, en l'absence d'indication scénique, Suzanne peut apparaître comme seule en scène, Louis, jamais nommé, ne prononçant pas une seule parole.

Cette expression du conflit passe par une remise en question de la forme dialogale qui est l'unité canonique de l'échange théâtral.

LE REFUS DE LA FORME DIALOGALE : BROUILLAGE DE LA COHÉSION DANS LES POLYLOGUES ET ABONDANCE DE DIALOGUES MONOLOGUÉS

Au théâtre, comme l'a montré Pierre Larthomas⁹, les dialogues imitent la conversation réelle, mais ils sont stylisés pour les besoins de la représentation : les enchaînements des répliques sont plus fermes, les accidents de langage soigneusement retravaillés et contrôlés.

Or, les scènes de *Juste la fin du monde*, qu'il s'agisse des polylogues ou des dialogues à deux personnages, ne respectent pas ces conventions théâtrales.

Les polylogues se caractérisent par une très grande liberté vis-à-vis des enchaînements, des accidents de langage (abondance d'épanorthoses ou autocorrections). Ils multiplient les réactualisations au sein d'une même réplique (un même référent est désigné tantôt par « tu », tantôt par « il » ou « elle ») : « Tu lui serres la main, il lui serre la main »

9 Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique*, Paris, Armand Colin, 1972.

(p. 210) ou au contraire l'emploi d'un même pronom pour désigner deux référents (« ANTOINE. — Il t'écoute (te = Catherine)/ cela t'intéresse (te = Louis) », p. 215).

Les chaînes anaphoriques sont souvent interrompues ou sans tête explicites : « Ils sont chez leur autre grand-mère » (p. 212). Or, ces « ils » n'ont jamais été nommés. Une réplique se construit sur deux thèmes parallèles : « CATHERINE. — Je t'ai entendu [à son mari à propos de la querelle]/ [...] il porte avant tout le prénom de votre père [poursuite de son thème principal] (p. 216).

Du point de vue de l'enchaînement des répliques, au lieu d'être bouclées et de fonctionner en paires adjacentes, celles-ci sont très souvent éclatées, alternées, comme dans la scène d'exposition, où, après une longue tirade de Suzanne, la mère intervient sur un autre thème et Louis répond aux deux femmes, d'abord à la seconde intervenante, sa mère, puis à Suzanne, ce qui produit un effet de décousu : « LOUIS. — Je vais bien./ Je n'ai pas de voiture, non » (p. 211). Et lorsque l'enchaînement semble se faire plus traditionnel, sur une paronomase par exemple, ou une répétition, c'est pour mieux souligner une gêne conversationnelle : « LOUIS. — Il y a aussi un petit garçon, il s'appelle comme moi./ *Louis*. CATHERINE. — *Oui*, je vous demande pardon », p. 214 (nous soulignons la paronomase).

Cette absence d'enchaînement traduit l'absence d'harmonie entre les êtres.

De même, deux personnages portent le même prénom (« elle parlait de Louis, tu parlais de Louis, le gamin », p. 215), ce qui arrive dans la vie, mais est évité au théâtre par souci de clarté.

Il faut noter que la confusion qui règne dans les polylogues est rendue plus sensible à la lecture, puisque le texte n'est pas épaulé par des didascalies. C'est pourquoi il faut bien distinguer texte et représentation. C'est uniquement au cours de celle-ci, par la *deixis*, qu'un certain nombre d'ambiguïtés seront levées. Le texte largarcien est particulièrement « troué » (Anne Ubersfeld), ce qui suggère qu'il est avant tout conçu pour être représenté et appelle le face-à-face¹⁰, nous y reviendrons.

10 C'est ce que montre Georges Zaragoza dans son article « Jean-Luc Lagarce, une langue faite pour le théâtre », dans *Traduire Lagarce. Langue, culture, imaginaire, Colloques Année [...]* Lagarce, *op. cit.*, vol. III, p. 25-44.

Du coup, le théâtre de Lagarce se rapproche de la *mimesis*, de ce qui se passe dans les vraies conversations, mais on va voir que cette *mimesis* est mise à distance autrement.

Quant aux scènes où deux personnages seulement sont en présence, elles prennent souvent la forme de ce qu'on pourrait appeler des *dialogues* (puisque deux personnes sont en scènes) *monologués* (puisque une seule monopolise la parole, empêchant l'autre de la prendre ou d'y répondre (« tais-toi, ne dis rien »), comme à la scène 3 déjà évoquée, où Suzanne soliloque tout du long, le lecteur n'étant averti de la présence de Louis que par quelques pronoms de la P2 et par des didascalies internes : « tu ris » (p. 220) ; « ne te moque pas de moi » (p. 224). On notera encore une fois l'avantage du spectateur sur le lecteur.

184

Comment expliquer ces choix structuraux, sinon par le fait que, dans les dialogues *stricto sensu*, l'être ne peut pas s'exprimer ? Le dialogue ne répond pas aux codes classiques puisqu'il mène à l'entropie et non à un progrès dans la communication. C'est pourquoi la forme consubstantielle à la pièce est le monologue et non le dialogue. C'est dans le monologue que chacun peut dire sa vérité. Ainsi que le note Catherine Brun :

Ce sont peut-être ces mésententes généralisées qui permettent de comprendre l'expansion des monologues dans la pièce. Non seulement, en effet, plusieurs scènes sont totalement ou essentiellement monologuées, mais d'autres, dans l'Intermède (scènes 1 et 3), semblent juxtaposer des discours clos sur eux-mêmes¹¹.

Le paroxysme de cela se trouve dans l'intermède, où l'incompréhension intersubjective est matérialisée par l'incompréhension communicationnelle : les personnages ne se voient pas et ne s'entendent pas au sens premier des termes¹².

Ce que matérialise le choix du « dialogue monologué », c'est l'enfermement de chacun dans son *logos*. La pièce se construit par voix/voies parallèles et non par échange dialogal. Murés dans leurs paroles, les

11 Catherine Brun, « Jean-Luc Lagarce et la poétique du détour : l'exemple de *Juste la fin du monde* », *RHLF*, 2009, vol. 109/1, p. 190.

12 Catherine Brun parle à son propos de « jeu de colin-maillard onirique », *ibid.*, p. 187.

êtres n'échangent pas les uns avec les autres, ainsi que le formule Suzanne à la scène 2 de l'intermède : « Les autres jours, nous allons chacun de notre côté, / on ne se touche pas » (p. 256).

Au choix du dialogal, Lagarce substitue donc des formes monolodales, mais un monolod dialogique.

LE CHOIX DU MONOLOGUE DIALOGIQUE

La forme dialogale étant rejetée au profit de « dialogues monolodés » où l'un des deux protagonistes seulement prend la parole, ces monolodés intègrent néanmoins le verbe d'autrui, dans une forme de dialogisme (tel que défini en introduction), qui, loin de manifester un accord, vient au contraire souligner combien la parole de l'autre est intrusive pour chaque protagoniste, qu'il soit locuteur ou interlocuteur.

Les propos de Suzanne à la scène 3 (première partie) sont tissés d'éléments hétérogènes qui indiquent que sa parole est traversée, entravée, par d'autres voix, voix intégrées, intériorisées, phénomène qu'elle vit sur le mode de la soumission/rébellion, comme l'indique le retour qu'elle fait sur son auto-correction : « j'étais petite, jeune, ce qu'on dit, j'étais petite » (p. 218) ; elle corrige son premier choix en reconnaissant se soumettre ainsi à la *doxa* (« ce qu'on dit »), mais cette *doxa* est mise à distance à son tour puisqu'elle revient *in fine* à son choix premier : « petite ». On peut véritablement ici parler de « dialogue intérieur », dans la mesure où la parole d'autrui n'est pas seulement assimilée, mais discutée et finalement mise à distance. On retrouve la même référence à la *doxa* un peu plus loin : « un homme qu'on pourrait qualifier d'habile » (p. 217). Ici, la *doxa* est convoquée pour cautionner le choix lexical, tout comme la question « comment est-ce qu'on dit ? Elliptique » (*id.*).

L'épanorthose chez Lagarce est une constante de son écriture, et a déjà été bien étudiée¹³. Elle peut correspondre à une volonté de *mimesis* des

13 Voir en particulier Cécile Narjoux, « “j'allais rectifier” : auto-rectification et auto-reformulation dans *Juste la fin du monde* de Jean-Luc Lagarce », dans Maria Candéa et Reza-Mir Sami (dir.), *La Rectification*, Ophrys, coll. « L'homme dans la langue », 2010, p. 131-150 ; Armelle Talbot, « L'épanorthose : de la parole comme expérience

« accidents de langage » de la vraie conversation. Mais nous aimerions ici nous pencher sur les cas où cette figure traduit un dialogisme. Lorsqu'elle porte sur la langue elle-même (citations de la *doxa* ou reprises d'ordre grammatical ou lexical), elle traduit l'intériorisation d'une voix extérieure au locuteur, une voix vécue comme censurante, celle de l'opinion (« ce qu'on dit ») ou celle de Louis.

Ainsi, Catherine, s'adressant à ce dernier, se reprend : « c'est une idée auquel, à laquelle il tenait » (p. 216). Même chose pour Suzanne : « ce ne doit pas être bien pour toi non plus, pour toi aussi » (p. 218). Il ne s'agit pas ici de la seule intégration d'une norme linguistique sociale, mais d'une volonté de se conformer à l'idée que le locuteur se fait de Louis, l'écrivain, suscitant « une certaine forme d'admiration » (p. 217). Les autres membres de la famille devançant les corrections que, supposent-ils, il ne manquerait pas de leur infliger s'il surprenait un cuir ou un barbarisme dans leur bouche. Ce faisant, collant à Louis une image stéréotypée d'Académicien gardien de la pureté de langue, ils refusent au vrai Louis un authentique dialogue où il pourrait enfin se montrer « tel qu'il est ».

Ainsi un certain nombre d'épanorthoses révèlent-elles la présence d'un dialogisme au cœur de la parole des personnages. C'est la conclusion à laquelle aboutit Cécile Narjoux :

Ce travail sur les formes de couplage dans le discours m'a permis de dégager le non-UN du discours de Lagarce, lui-même mimétique du dédoublement de ses personnages, de leur non-UN, balançant entre l'adhésion à la *doxa* discursive et familiale et une expression plus individuelle, plus libre, mais alors conflictuelle¹⁴.

Ce dialogisme est donc la négation même du dialogue qui permettrait de co-construire une vérité commune. L'autocensure est bien une marque de dialogisme, mais le dialogue reste fantasmé dans la parole du locuteur, prisonnier de l'image qu'il s'est construite de l'autre.

du temps », dans *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique, Colloques Année [...] Lagarce*, 2008, vol. IV, p. 255-269.

14 Cécile Narjoux, « "j'allais rectifier" ... », art. cit., p. 132.

Une deuxième forme de dialogisme nous est fournie par les propos de la mère à la scène 8. Son discours consiste à anticiper sur ce que la fratrie dira à Louis. Elle sape d'entrée de jeu les dialogues potentiels entre frères et sœur en ruinant leur crédibilité : « ils voudront t'expliquer mais ils t'expliqueront mal,/ car ils ne te connaissent pas, ou mal » (p. 235) ; s'adressant à Louis, elle lui égrène les intentions qu'elle lui impute : « tu ne vas pas traîner très longtemps auprès de/ nous » (p. 236) et met en doute ses compétences : « tu ne comprends pas » (*id.*), sans se rendre compte qu'elle est dans la prophétie auto-réalisatrice : « tu répondras à peine deux ou trois mots » (p. 236) : verrouillant le dialogue en ne donnant à son interlocuteur ni l'espace temporel suffisant ni la reconnaissance de la compétence conversationnelle, son énoncé au futur prend des allures de commandement.

En dépit d'une attaque par préterition (« cela ne me regarde pas », p. 235), elle confisque la parole de ses enfants sous forme de discours narrativisé (« ils diront » « tu répondras ») et de prescriptions (« ce qu'ils veulent, [...] c'est [...] / que tu leur dises... », p. 238).

PROLOGUE, MONOLOGUES ET ÉPILOGUE DE LOUIS : UN DIALOGUE AVEC LE SPECTATEUR

Dans le théâtre, antique, classique ou moderne¹⁵, le prologue est une entité extérieure à l'action. D'un point de vue sémantique son rôle est d'annoncer et de commenter la fable, et d'un point de vue énonciatif il se caractérise par le fait de s'adresser directement au public. Cela ne constitue pas une transgression de la *mimesis* puisque le prologue n'est pas un des protagonistes : il ne se situe pas dans l'action mais à sa « lisière »¹⁶.

L'épilogue est aussi un héritage antique ; beaucoup moins pratiqué que le prologue, il répond aux mêmes spécificités énonciatives que ce dernier : il avait pour rôle de demander l'approbation du public à la fin du spectacle.

¹⁵ Voir par exemple les avatars de la figure du prologue chez Claudel et Anouilh.

¹⁶ Françoise Rullier, *Le Texte de théâtre*, Paris, Hachette, coll. « Ancrages », 2003, p. 58. Elle poursuit : « Le prologue est un moyen d'informer le spectateur en dehors du dialogue. [...] Depuis Euripide, la fonction du prologue est d'exposer l'origine de l'action, de présenter les personnages, d'instruire le spectateur [...] » (*ibid.*).

Or la particularité radicale de *Juste la fin du monde*, c'est d'être encadré d'un prologue et d'un épilogue (clairement nommés pour le lecteur) dont le rôle est assumé par le personnage central de la pièce, Louis.

Pour la représentation, l'apparition de Louis, seul en scène, peut s'apparenter à un monologue.

Cependant, des marques textuelles indiquent au spectateur qu'il s'agit d'un récit, et d'un récit adressé, ne respectant pas les conventions du monologue, lequel figure une « pensée verbalisée », un « monologue intérieur extériorisé »¹⁷ au cours duquel l'acteur feint, pour préserver la vraisemblance, l'inexistence du public.

On ne trouve ici, dans l'analyse conjointe de ces deux textes, aucune des conventions du monologue, comme le type de phrase exclamatif ou l'interrogation délibérative. L'interrogation de la page 207 « et n'ai-je pas toujours été pour les autres et eux, tout précisément, n'ai-je pas toujours été un homme posé ? » est plutôt à interpréter comme une marque de dialogisme que comme une interrogation délibérative. L'interrogation, l'adverbe modalisateur d'énoncé « précisément », lui-même modalisé par « tout », signalent une hétérogénéité discursive sans doute porteuse d'ironie amère : ce jugement est celui des « autres et eux », que Louis reformule en mention échoïque.

À l'instar du prologue classique, Louis énonce l'enjeu de la pièce : « je décidai de retourner les voir [...] / pour annoncer / ma mort prochaine et irrémédiable » (p. 208-209). L'épilogue est un retour au temps du prologue, présent de l'énonciation, qui est aussi présent de la représentation. Entre les deux, la pièce à laquelle on assiste apparaît comme un long flash-back¹⁸.

On peut relever quelques-unes des marques textuelles qui font du prologue et de l'épilogue un récit adressé au public :

– la mise en scène de l'énonciation, qui vaut pour une marque d'adresse : « je me souviens je raconte encore » (p. 279) (dans un monologue, le

17 Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique*, op. cit., p. 372.

18 « *Juste la fin du monde* renoue avec une dramaturgie rétrospective déjà à l'œuvre chez Strindberg », note Hélène Kuntz dans « Aux limites du dramatique », dans Jean-Luc Lagarce dans *le mouvement dramatique*, op. cit., p. 15.

personnage ne dirait jamais « je raconte », puisque justement il n'est pas censé parler mais penser) ; « (et c'est cela que je voulais dire) » (p. 279).

– l'ancrage dans le présent de la représentation.

– le récit au passé simple et à l'imparfait d'habitude : « de nombreux mois déjà que j'attendais [...] / je décidai [...] », avec un repérage temporel, ici opaque (« l'année d'après¹⁹ »), mais qui réfère à un moment déconnecté de l'énonciation, auquel succède, dans l'épilogue, un présent de narration : « c'est l'été, c'est pendant ces années où je suis absent ».

– la stylisation, l'esthétisation de la syntaxe : inversions : « comme on n'ose bouger parfois, / à peine » ; « sans espoir jamais de survivre » (p. 207) ; anaphores, rythme ternaire : « à ne rien faire, à / tricher, à ne plus savoir » ; rythme d'alexandrin : « lentement, calmement, d'une manière posée ». En outre, le prologue est constitué d'une seule phrase, en parallélisme, avec un effet d'accumulation en cadence majeure qui vient mettre en relief le verset : « ma mort prochaine et irrémédiable ».

– la posture du dramaturge. Le premier verset de l'épilogue vient jeter le trouble : si « après ce que je fais, / je pars. Je ne reviens plus jamais » (p. 279) peuvent être interprétés comme des présents de narration commentant le spectacle qui vient d'être vu, comment comprendre : « je meurs quelques mois plus tard, / une année tout au plus » ? Présent d'outre-tombe²⁰ (*Le Pays lointain* mettra aussi en scène des morts) ? Ou bien l'ensemble du verset est-il à lire comme méta-théâtral ? Louis se présente comme l'écrivain de la pièce qui vient d'être jouée et livre au spectateur, sous forme de script une « suite » possible ? Dans tous les cas, cela confirme que l'épilogue s'adresse directement au spectateur. On aurait dans ce verset l'évocation d'une autofiction en train de s'écrire.

– inscription de la P2 et de la P5, aux référents imprécis.

La transgression des codes que représente la prise en charge du prologue et de l'épilogue par le personnage central est confirmée dans le sein de

19 La lecture de l'autre version de *Juste la fin du monde*, *Le Pays lointain*, lève en partie le voile sur le référent : il s'agit de l'année qui a succédé au deuil de l'amant « préféré ».

20 Voir à ce sujet Aude Laferrrière, « "Il y a trop de temps passé (toute l'histoire vient de là)" : les temps verbaux pris dans la reconduction du même », *L'Information grammaticale*, n° 131, octobre 2011.

la pièce par trois monologues de Louis. Celui de la scène 5 (partie I) « enchaîne » sur le prologue, à cette différence près que le repérage spatio-temporel se fait cette fois par rapport au lieu et au moment de l'énonciation fictive (il en était coupé, comme on l'a vu, dans le prologue) : « c'était *il y a dix jours* à peine peut-être », « je décidai de revenir *ici* » (page 229, qui remplace : « je décidai de retourner les voir », nous soulignons), ce qui pourrait laisser penser que l'on est dans la convention du monologue. Le personnage « pense à haute voix » et le « récepteur additionnel » (Catherine Kerbrat) que constitue le public est ignoré. Cependant, d'autres éléments textuels viennent enchaîner avec le prologue : reprise lexico-syntaxique (« je décidai de revenir »), et surtout commentaire méta-linguistique et théâtral faisant référence à l'espace du texte/de la représentation (« cela fait longtemps, aujourd'hui un an, *je l'ai dit au début* », p. 229. Nous soulignons). Cette notation inscrit le personnage dans le même univers référentiel que le lecteur/ spectateur. Il s'inscrit non plus dans le temps de la fiction mais dans celui de la représentation. Cette adresse se retrouve encore dans le second monologue de Louis, à la scène 10, à travers un « vous », cependant plus ambigu, car s'il inclut le spectateur, il peut aussi désigner sa famille, et il s'adresse également à l'ensemble de l'humanité, celle qui ne va pas mourir : « vous souffrirez plus longtemps et plus durement que moi » (p. 244) ; « que ferez-vous de moi et de toutes ces choses qui m'appartenaient ? » (p. 245) ; ce « vous » constitue également une marque de dialogisme au sein du monologue.

Le monologue qui ouvre la deuxième partie revient au temps du prologue et énonce sur le mode narratif, alternant passé simple et présent de narration, ce que nous allons voir dans les scènes qui suivent : « et plus tard, vers la fin de la journée, / [...] je repris la route, / je demandai qu'on m'accompagne à la gare » (p. 263).

On assiste donc à un déplacement du dialogal vers le dialogique et à un déplacement énonciatif : le personnage central, par le truchement du prologue de l'épilogue mais aussi des monologues, tend à rechercher un dialogue direct avec le public, ce qui fait glisser la pièce du genre théâtral à d'autres formes de spectacles. On pourrait ainsi rapprocher *Juste la fin du monde*, non seulement dans les monologues de Louis mais encore dans les dialogues monologués des autres personnages, venant

tour à tour sur le devant de la scène raconter leurs blessures, du *Roman d'un acteur* de Philippe Caubère²¹, où ce dernier, seul en scène, incarne le personnage de Ferdinand Faure, son *alter ego*, dont il raconte toute la vie dans une autofiction épique. La notion même d'autofiction n'est pas étrangère à l'œuvre de Lagarce, comme le rappelle Julie Valero :

La notion d'autofiction permet de mettre en jeu la notion même de personnage en y voyant non plus des représentations mais des figurations possibles de l'auteur [...] et en envisageant chaque mise en discours comme invention de soi²².

Dès lors, on peut aller, comme Hélène Kuntz jusqu'à émettre l'hypothèse que « l'ensemble de *Juste la fin du monde* semble orienté par le point de vue de Louis, et le dialogue qui se noue avec les membres de sa famille peut être interprété comme l'extériorisation d'une scène intérieure, comme une projection des fantasmes du personnage »²³.

Les modalités de la prise de parole dans *Juste la fin du monde* entraînent le texte hors de la sphère du proprement théâtral, vers une forme plus directement interactive de spectacle (d'où cette impression, plus forte que pour la plupart des pièces, de texte « troué » qu'il laisse à la seule lecture). Plutôt que de parler de « storytelling », comme le font Mateusz Borowski et Malgorzata Sugiera²⁴, qui soulignent le caractère « ouvertement hybride, lyrico-épico-dramatique » de la pièce, il nous paraît plus juste d'y voir une forme proche du « stand up », un « stand up »²⁵ lyrique en quelque

21 Cf. Philippe Caubère, *Le Roman d'un acteur*, vol. I. « L'âge d'or », Paris, Joëlle Losfeld, 2003. Il s'agit d'une vaste « épopée burlesque » selon les termes de son auteur.

22 Julie Valero, « Diarisme et écriture dramatique : du journal à l'espace autobiographique », dans *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, op. cit., p. 251.

23 Hélène Kuntz, « Aux limites du dramatique », art. cit., p. 18.

24 Mateusz Borowski et Malgorzata Sugiera, « La mimèsis reformulée dans le théâtre-récit lagarcien », dans *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, op. cit., p. 77-93.

25 *Stricto sensu*, « Le stand-up, ou monologue comique, est une forme particulière de one-man-show. Il s'agit d'un spectacle comique au cours duquel un humoriste s'adresse au public de manière informelle, sans accessoires, sans déguisement, en racontant des histoires drôles, souvent inspirées du quotidien, assez courtes et sans interruption. Le spectacle est mis en scène de façon à paraître le plus improvisé possible (notamment, on brise le quatrième mur et on doit éviter de présenter un

sorte. Redoublant au sein de la fiction la performance de Louis devant les spectateurs, les personnages se livrent les uns devant les autres à des « stand up », comme l'explique la mère dans la dernière scène, avant le dialogue monologué d'Antoine : « On les regarde et on se tait » (p. 271).

Le traitement du dialogue dans *Juste la fin du monde* tend à la quasi-disparition formelle de celui-ci au profit de dialogues monologués ou de monologues, intégrant sous forme dialogique la voix de l'autre. Ce traitement répond à la fois à un désir de renouvellement des formes et à une nécessité psychologique : exprimer les différents points de vue dans leur successivité, en montrant que l'interaction dialogale ne modifie rien, reste impuissante.

192

On pourrait clore ces remarques sur la tentation « monologisante » du dialogue en évoquant un « complexe de Schéhérazade » : ne s'agit-il pas, au final, de parler, tisser des paroles, procéder par détours et épanorthoses afin de reculer le moment de dire la mort ? Car tant que la mort n'est pas dite, elle peut ne pas venir, de même que, ainsi le profère Antoine, ne pas dire l'amour c'est ne pas le faire advenir : « ne pas te dire assez que nous t'aimions, ce doit être comme ne pas t'aimer assez » (p. 273). Que la mort advienne par sa profération – ou au contraire puisse ne pas advenir si on la tait, cela est exprimé dès le prologue :

comme on ose bouger parfois,
à peine, devant un danger extrême [...]
sans vouloir faire de bruit ou commettre un geste trop violent qui
réveillerait l'ennemi et vous détruirait aussitôt,
l'année d'après,
malgré tout,
la peur,
prenant ce risque et sans espoir jamais de survivre[...]
je décidai de retourner les voir [...]
pour annoncer,
[...] ma mort prochaine. (p. 207-208)

personnage stéréotypé). Au cours du spectacle, l'humoriste est à la merci de son public » (Source : Wikipedia).

CHOIX BIBLIOGRAPHIQUE

Sur Lagarce

- BRUN, Catherine « Jean-Luc Lagarce et la poétique du détour : l'exemple de *Juste la fin du monde* », *RHLF*, vol. 109, n° 1, 2009, p. 183-196.
- JOLLY, Geneviève, « En guise d'introduction », *Problématiques d'une œuvre, Colloques Année [...] Lagarce*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2007, vol. I, p. 13-28.
- LAFERRIÈRE, Aude, « "Il y a trop de temps passé (toute l'histoire vient de là)" : les temps verbaux pris dans la reconduction du même », *L'Information grammaticale*, n° 131, octobre 2011.
- MANCEL, Yannick, « Vers une énonciation du « nous » : esquisse d'une identité générationnelle », *Problématiques d'une œuvre, Colloques [...] Année Lagarce*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2007, vol. 1, p. 29-43.
- NARJOUX, Cécile, « "j'allais rectifier" : auto-rectification et auto-reformulation dans *Juste la fin du monde* de Jean-Luc Lagarce », dans Maria Candéa et Reza-Mir Sami (dir.), *La Rectification*, Ophrys, coll. « L'homme dans la langue », 2010, p. 131-150.
- SARRAZAC, Jean-Pierre et NAUGRETTE, *Catherine, Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, Colloques Année [...] Lagarce, vol. IV, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2008.
- ZARAGOZA, Georges, « Jean-Luc Lagarce, une langue faite pour le théâtre », *Traduire Lagarce. Langue, culture, imaginaire*, Colloques Année [...] Lagarce, vol. III, colloque de Besançon, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2008, p. 25-44.

Sur le dialogue

- GRICE, H. Paul, « Logique et conversation », *Communications*, n° 30, 1979.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, « Le dialogue théâtral », dans *Mélanges de langue et de littérature françaises offerts à Pierre Larthomas*, Paris, l'École normale de jeunes filles, 1985.
- LARTHOMAS, Pierre, *Le Langage dramatique*, Paris, PUF, 1972.
- MOESCHLER, Jacques et REBOUL, Anne, « Discours théâtral et analyse conversationnelle », *Cahiers de linguistique française*, 1985.
- MOREL, Mary-Annick, « Vers une rhétorique de la conversation », *DRAVL*, n° 29, 1983.

- PETITJEAN, André, « La conversation au théâtre », *Pratiques*, n° 41, 1984.
p. 63-88.
- PETITJEAN, André, « La figuration de l'espace et du temps dans le dialogue
théâtral », *Pratiques*, n° 74, 1992, p. 105-125.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, III : *Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 1996.

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