



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

En français dans le texte

Émission diffusée le 17 octobre 2020

Objet d'étude : Le théâtre du XVII^e siècle au XXI^e siècle

Parcours : crise personnelle, crise familiale

Œuvre : Jean-Luc Lagarce, *Juste la fin du monde*

Extrait : *Juste la fin du monde*, prologue, scènes 1 à 3

I. ANALYSE LITTÉRAIRE

Introduction/Mise en situation

« Famille, je vous hais », déclarait Gide. Cri de révolte ou simple constat, difficile de lui donner tort quand on se tourne vers une scène : la famille, au théâtre constitue rarement un milieu sain et rassurant. Cela peut être lié aux lubies d'un père, comme souvent chez Molière – ou aux sombres secrets qui conduisent, en définitive, aux pires atrocités. Voyez, dans *Thyeste*, ce frère faire dévorer ses enfants à son frère ! Dans *L'Orestie*, cette femme tuer son mari ! Cette fille et ce fils venger à leur tour leur père en tuant leur mère ! Et je ne parle même pas d'Œdipe ! Ou de Strindberg !

La crise qui se situe au cœur de la pièce de Lagarce, paraît, en comparaison, bien pâle. Mais sa violence, pour être masquée, n'en est pas moins réelle. À l'explosion tragique, Lagarce préfère l'implosion ; à la parole qui déchire, le silence qui étouffe ; la mort n'en reste pas moins au bout du chemin – et le messager, contrairement à celui de la scène antique ou classique, ne parviendra jamais à délivrer son message, sinon par le biais du théâtre. Crise personnelle et familiale, sans doute, le texte de Lagarce est aussi une crise de la communication : le langage se dérobe, loin des envolées lyriques et rhétoriques des scènes d'antan. Non seulement Louis ne pourra dire son mal – mais la famille entière se trouve contaminée par un mal-dire, un « mal à dire », qui vient sans cesse entraver et menacer la parole. Comme si le monologue était la seule solution, le seul état naturel du discours humain – et sans doute n'est-ce nullement un hasard si c'est par un prologue que débute cette pièce.

Écoute de l'extrait n°1.

Le prologue : étrangeté d'un commencement

« Faire du neuf avec du vieux », c'est un peu ce que nous propose Lagarce ici. Point de scène d'exposition – du moins, pas encore – mais un prologue.

Un prologue, c'est-à-dire une forme issue des origines du théâtre, de la tragédie antique jusqu'aux drames shakespeariens en passant par les tragédies humanistes, et que Brecht et son théâtre épique viendront remettre au goût du jour.

Un prologue, c'est-à-dire une prise de parole qui se déploie en dehors, à la marge, de l'intrigue et de la fiction proprement dites.

Qui parle ici ? Louis, personnage principal de la pièce. Au fil de son discours, il va préciser l'enjeu des scènes à venir : annoncer à ses proches sa mort prochaine. Proximité familiale, proximité temporelle, voici qui devrait mettre en place une intensité certaine : pourtant, ce qui domine ici, dans ces paroles, c'est avant tout une sensation de détachement.

Détachement, par exemple, vis-à-vis des conventions théâtrales, comme celle du 4ème mur. Louis s'adresse directement à nous, public : « toi, vous, elle, ceux-là » tout en désignant, de manière récurrente un « eux » qui demeure, pour le moment, indéfini.

Le costume revêtu par Louis n'est pas celui du héros de théâtre, mais une figure plus trouble, esquissée dans un entre-deux : entre narrateur omniscient – il peut annoncer sa mort – et personnage – il ne sait pas encore s'il va parvenir à le faire. Et s'il se présente sous les traits d'un messenger – chose courante, figure habituelle du conteur dans l'univers théâtral – il la dépasse largement, en réalité. Il tient du maître de cérémonie du « music-hall » pour reprendre le titre d'une autre pièce de Lagarce.

Le voici qui déploie devant nous l'insensée longueur d'une phrase dont la syntaxe épouse à la fois ses hésitations et ses repentirs. Surtout, ce n'est, justement, qu'une seule phrase ! Comme si l'habitait une urgence, un désir de parler, comme s'il n'y avait ici aucune possibilité de venir reprendre son souffle, au moins un moment. Alors se joue devant nous ce moment étrange : à la fois profondément émouvant – un homme, nous annonce qu'il va mourir, qu'il va le dire à ses proches – et en même temps, cette prise de parole s'inscrit dans une distance qui vient amoindrir le pathétique tapi là, tout proche, et qui pourrait surgir à tout moment.

Ici intervient un second détachement, un entre-deux tonal, entre pathétique et neutralité clinique, écriture blanche, sans affect, alors que le moment devrait être profondément émouvant. La situation est douloureuse, mais de cette douleur l'écriture ne dit mot. Nous nous trouvons devant un monologue – discours sans interlocuteur scénique – mais un monologue qui loin de constituer, comme c'est souvent le cas, un moment de bravoure, dévoile au contraire la fragilité profonde de cette parole.

Ce n'est pas un rhéteur, non, cet homme qui se présente devant nous : ne l'entendons-nous pas hésiter ? La structure même de sa syntaxe ne dévoile-t-elle pas constamment les doutes et les hésitations qui viennent affleurer dans le choix d'un mot, d'un terme, d'un adjectif ? Et ce choix, lui-même, peut se trouver remis en cause, comme quand la grandiloquence de l'annonce resurgit après avoir été, dans un premier temps, disqualifiée : « pour annoncer, / dire / seulement dire, / ma mort prochaine et irrémédiable/ l'annoncer moi-même »

Ce choix des mots nous renseigne peut-être encore davantage sur l'un des traits essentiels de cet être : c'est un écrivain – allons même un peu plus loin, un poète.

Et, pour paraphraser Aragon dans « Le premier », « un poète c'est un poète à quoi voyez-vous que c'est un poète » ?

Eh bien, peut-être, tout simplement à cette hésitation qui vient dans le choix des termes ; à ces images, aussi, qui affluent, comme cette comparaison sur la lenteur nécessaire face au danger et la position de Louis face à sa maladie : « Comme on ose bouger parfois, / à peine / devant un danger extrême » ; à ce rythme, enfin, ce rythme si particulier de la phrase Lagarce, qui sans cesse se répète, varie, puis se déploie, hésitant à l'instar du ressac, ne venant jamais droit au but... Si un prologue annonce souvent le thème de la pièce, il y a dans cette longue et sinueuse trajectoire de la phrase, comme le dessin d'une pièce où, en définitive, le messenger, jamais, ne parviendra à délivrer son message.

Écoute de l'extrait n°2.

Première partie, Scène 1 : retour et présentations, lieux communs d'une exposition peu commune

Un prologue, donc, et puis ensuite une scène d'exposition : comme si Lagarce ne savait pas vraiment par où commencer, comme s'il y avait, dès le départ, dans la structure même de la pièce, le même jeu de variation entre les termes qui vient de façon si caractéristique faire osciller la phrase, le propos... on hésite, et puis, finalement, en définitive, pourquoi choisir ?

Les didascalies prolongent cet entre-deux. L'appellation « scène », se structure en France par les entrées et sorties des personnages, supposant une continuité. Et qui dit scène, dit, souvent, acte. Or Lagarce choisit le terme « partie ». Cela suppose qu'il y en aura une autre, et, en même temps, que nous sommes dans le partiel, le fragmentaire. Cette autonomisation nous la ressentons d'autant plus qu'aucune indication spatiale ou temporelle ne nous est offerte.

Voici un commencement flottant, où d'ailleurs la première réplique – « C'est Catherine », vient comme isoler le personnage qui apparaît ici : ce n'est qu'ensuite que l'interlocuteur sera précisé. Comme si Suzanne, un instant, avait hérité de son frère cet étrange pouvoir de « l'adresse public ». Dans cette ambiguïté se perçoit le sens du théâtre d'un Lagarce, qui est aussi un praticien – il mettra notamment en scène *Le Malade Imaginaire* de Molière. Loin de chercher à figer le sens des répliques, il ouvre les possibles au plateau, engendrant moins un dialogue clairement structuré que, selon la formule de Jean-Pierre Ryngaert, « un jeu de paroles en quête d'adresse » .

Après le prologue, une exposition, donc marquée par une situation tant exploitée par le théâtre classique qu'elle en devient topique : mettre face-à-face des personnes, ici Louis et Catherine. Mais ce n'est pas le seul topos convoqué par Lagarce ! Il y ajoute un second, celui du retour : retour de Pylade à la cour de Pyrrhus au début d'*Andromaque*, et ici, retour de Louis à la maison – en train, puis en taxi, nous est-il précisé.

Ce retour convoque, en filigrane, différents modèles.

Celui du fils prodigue des évangiles, d'abord, à travers la tension entre les deux frères, Louis et Antoine. Le fils parti s'en revient : on le fête. Alors surgit la déception de l'autre frère qui, lui, est resté. Il a fait ce qu'on lui demandait, et il finira par s'interroger : pourquoi est-il célébré, l'autre ? Pourquoi n'y a-t-il aucune reconnaissance pour celui qui est resté, lui, toutes ces années ? Si cette tension croîtra beaucoup plus clairement dans la suite de la pièce, elle trouve sa source ici, dans l'accueil réservé à celui qui n'était plus là – et dont l'absence temporaire sera suivie – la famille l'ignore encore – d'une absence définitive et durable...

Un second retour s'esquisse, aussi, à travers l'étrangeté d'une comparaison : « on dirait un épagneul ». S'il s'agit ici de rendre compte de l'agitation et de la joie de la jeune sœur, cette image du chien fêtant le retour de son maître engendre une autre réminiscence : le retour d'Ulysse à Ithaque. Son chien Argos le reconnaîtra – faisant partie, comme la nourrice Euryclée – de ceux qui savent percer, sous l'apparence du mendiant, la présence du roi disparu. Louis, lui aussi, déguise quelque chose : le mal qu'il a en lui, et qui le ronge. Le sida – si l'on s'inscrit dans une perspective biographique – mais l'absence de dénomination spécifique, le refus d'appeler le mal par son nom, est significatif. Si la pièce parle d'une crise personnelle réelle traversée par l'auteur, elle en élargit le spectre en restant suffisamment imprécise pour ouvrir le champ des interprétations. On ne sait pas de quoi Louis va mourir – on sait seulement que c'est pour bientôt – et en dépit de cette urgence, de cette imminence, on constate que cette parole lourde, grave, ne sort pas.

Le retour à la maison devrait être l'occasion de donner et de prendre des nouvelles, et donc de faire cette annonce – mais la scène à faire, celle de la déclaration, vient se gripper. Toute la scène joue donc sur les ressources de la double énonciation théâtrale : les présentations entre Catherine et Louis sont parcourues, en sourdine, pour le public, par ce lourd secret : « Louis va mourir ». Ironie dramatique – peut-être même tragique qui souligne qu'il n'y a pas

de place, ici, pour un tel message. On se perd dans l'anecdotique, et dans cette étrange cérémonie que Suzanne dirige, elle qui rêvait, sans doute, peut-être, de ce retour depuis si longtemps.

En unissant deux procédés, celui des présentations et celui du retour, Lagarce entrave finalement la dynamique initiale : un retour, normalement, ne nécessite pas de présentations. Il s'agit bien de revenir « sur ses traces ». Mais voici que le lieu où l'on revient a lui-même changé. De nouvelles personnes s'y trouvent. Alors s'imposent les présentations.

La construction du dialogue est d'abord marquée par le rôle important de Suzanne, maîtresse de cérémonie : elle devance les répliques des autres, « Louis, /Suzanne l'a dit, elle vient de le dire », et infléchit les actions : à la poignée de main, elle préfère l'embrassade.

Un autre personnage occupe une fonction importante : la mère. Elle apparaît, par les commentaires dont elle accompagne la scène, comme un vestige du chœur. Ses propos soulignent l'incongruité de ce qui se passe devant nous : « Ne me dis pas ça, ce que je viens d'entendre, c'est vrai, j'oubliais, ne me dites pas ça, ils ne se connaissent pas ». On remarquera d'ailleurs que toute la syntaxe vient jouer sur une ambiguïté : on peut penser qu'elle a appris autre chose, on ne sait pas au commencement ce qu'elle ne veut pas entendre, ce refus concerne-t-il l'annonce de la mort ? Non. Simplement, Louis et Catherine ne se sont jamais vus. Et en même temps, la répétition des « ne me dis pas », tout comme le constat « Vous vivez d'une drôle de manière », vient scander la scène et augmenter l'impression que quelque chose, ici, ne va pas.

Ce qui s'expose, alors, ce sont d'abord des personnages. Le cercle de famille se trouve ici rassemblé : la mère, la jeune sœur, le frère, la belle-sœur. Le « eux » du prologue s'incarne sous nos yeux. Une absence, aussi, se remarque : celle du père. Elle vient peut-être éclairer l'énigmatique « à mon tour » de la deuxième ligne du prologue : « Plus tard, l'année d'après / – j'allais mourir à mon tour – ». Après le père, le fils aîné – la mort en héritage ? Mais tandis que les indéfinis se précisent, un processus inverse affecte Louis. Il parle peu, comme si le surgissement des autres entraînait son effacement, il devient une figure, une ombre – peut-être un spectre. On ne parle pourtant que de lui, on s'adresse à lui, mais sa parole reste dans des banalités. Un creux commence à se former, qui va encore s'approfondir dans la scène suivante.

Écoute de l'extrait n°3.

Scène 2 : malaise en famille

Après les présentations, on parle des enfants. Le cercle de famille vient de se restreindre : Suzanne a disparu. Lagarce conserve un fil conducteur – les échanges entre Catherine, la dernière venue, et Louis, le revenu.

Le changement de scène, s'il obéit à la logique classique (sortie d'un personnage) s'accompagne aussi d'un sentiment de rupture, d'ellipse, avec un début in medias res. Une durée vient s'instaurer, comme si cette conversation ne nous était livrée que par bribes. Une autre famille se dessine, une autre vie, et au fil de la conversation, le malaise s'accroît : Antoine dénonce le peu d'intérêt de ce qui est évoqué – Louis proteste – et voici que le discours de Catherine va se déployer peu à peu, entre interruption et relances. La tension, ici, repose sur ce couple – avec, de temps à autres, des remarques de la mère. Au fil de la conversation, des îlots de conflit surgissent. Non seulement les personnages ne cessent de se reprendre, de se corriger, voire de commenter leurs propres paroles, mais le rapport de force entre Antoine et Catherine se prolonge jusque dans certains silences, dans certains non-dits. La tension n'éclatera, en définitive, que dans l'ultime réplique d'Antoine « Mais

merde ce n'est pas de ça qu'elle parlait » - comme si Louis n'avait rien compris à cette évocation du fils, Louis, leur second enfant.

Ce fils, on ne le verra jamais, mais son prénom convoque des fantômes : un autre Louis, enfant, un autre Louis qui aurait eu des enfants, et qui aurait appelé son fils Louis conformément à la tradition... D'autres possibles se déploient, et avec eux s'accroît un sentiment de malaise. On retrouve ici au plateau le concept même d'unheimlichkeit cher à Freud, ce sentiment d'inquiétante étrangeté, qui, comme le suggère la langue allemande, joue sur l'étrangeté au cœur de la maison, au cœur du familier...

C'est un même sentiment que peut faire naître la dramaturgie de Lagarce : nous y reconnaissons des formes connues, familières, mais nimbées d'une étrangeté. Ce qui vient fragiliser la forme théâtrale et dramatique se révèle moins immédiatement que chez un Beckett ou un Ionesco. Le dialogue de Lagarce n'échappe pas pour autant à une mise en crise : parler devient une nécessité, une lutte contre le silence, ce silence qui pourtant serait la seule possibilité pour l'annonce de s'accomplir. Mais non : une parole autre se déploie, qui se perd dans les parenthèses, les corrections et les reprises. La remarque d'Antoine « Laisse ça, tu l'ennuies », l'interrompt un moment ; Catherine alors peine à continuer : « Il y a un petit garçon, oui. / LE petit garçon a, il a maintenant six ans. Six ans ? / Je ne sais pas, quoi d'autre ? [...] Qu'est-ce que je pourrais ajouter ? » ; mais Louis lui-même encourage, invite à continuer.

Dans ces deux premières scènes, Louis se trouve donc entravé, dans l'impossibilité d'avancer, tant physiquement dans la première scène, que discursivement, dans la seconde. Parvient-il à parler ? C'est toujours à contre-temps : il dit ce qui a déjà été dit, fait remarquer en outre que cela a déjà été dit, et ne prononce jamais les paroles qu'il était déterminé à dire. Pour un messager, il n'est donc pas d'une très grande efficacité.... Il annonçait, à la fin du prologue, sa volonté de maîtrise ? Il se retrouve d'emblée confronté à l'échec. Quand Louis est seul – il est sur le devant de la scène. Que d'autres surgissent, s'il reste le personnage principal autour duquel s'ordonnent les discours des autres, il n'a plus à proprement parler de contrôle sur ce qui se joue... Avec le recul, le prologue n'était-il pas son moment, le seul où il pouvait enfin annoncer quelque chose ? Sa parole s'amenuise. Elle va, dans la troisième scène, totalement s'abolir : vertigineux parcours que celui qui débute par un prologue en majesté, et ne devient, en définitive, qu'un confident, dont la fonction même le plonge dans le silence.

Scène 3 : Du messager au confident

Seule parle la sœur. Disparue de la scène 2, elle revient avec une tirade. La parole, ici, devient confidence : elle ne se déploie plus devant les autres, ce n'est plus une cérémonie ou un duel : c'est une parole intime, cette parole que, précisément, Louis souhaiterait faire émerger, mais qu'il ne parvient pas à maîtriser. Ne parlant pas, il est, textuellement, in absentia, ne se déployant que dans les plis et les creux du discours de Suzanne, quand celle-ci évoque ses réactions : « tu ris ».

Alors Suzanne parle.

Elle fait le récit de son existence. Son discours lui confère une épaisseur et une profondeur, à elle et aux autres. Nous étions, au début, dans le flou. Voici qu'un paysage se précise. Hugo, à propos des monologues lyriques, parlait d'« illumination intérieure des personnages » : il y a un peu de cela, dans cette tirade de Suzanne, qui, tout en souhaitant rassurer, esquisse des failles, des fêlures, des regrets. Bien sûr, la poésie de Lagarce, dont le travail formel et rythmique est réel, n'a que peu de ressemblances avec le lyrisme romantique. Il y a cependant, ici, comme une poésie urbaine qui se fait jour. De la même façon que Maeterlinck parlait d'un « tragique quotidien » il y a, dans cette longue réplique, un « lyrisme quotidien » - celui du pavillon, de la périphérie de l'ennui, un spleen des centres commerciaux et des zones d'activité.

Ainsi parle Suzanne, avec ses mots qui oscillent entre amour pour son frère et déception profonde. Ses mots, elle les choisit avec soin – elle cite, et les guillemets viennent couronner les bonnes formules : « plein d'une certaine habilité » ; « Parfois, tu nous envoyais des lettres elliptiques ».

D'ailleurs, cette tirade vaut aussi par ce qu'elle dit de l'écriture, notamment avec cette insistance sur la déception, celle des cartes postales, des lettres elliptiques. Cette écriture qui ne répond pas aux critères du grand style, c'est aussi, d'une certaine façon, celle de Lagarce, qui ne convoque ni les grands mots, ni les figures aisément identifiables : et son théâtre lui-même dérobe ce qu'il devrait montrer. L'ellipse n'intervient pas uniquement dans la construction dramatique – où chaque scène se retrouve sous une forme fragmentaire. L'ellipse, c'est aussi, celle, centrale, de la scène à faire qui jamais n'advient, de cette annonce qui ne se fera pas. La carte postale est décevante – elle ne présente que du quotidien, non de l'extraordinaire. Le théâtre de Lagarce ne fait pas autre chose. Point de grands secrets de famille ici. Mais une vie qui se déploie, un quotidien au sein duquel vient imploser une crise, celle d'une mort à venir qu'il faudrait annoncer, mais que l'on ne dira pas.

Conclusion/bilan

Dans ces trois scènes, dans cette disparition de Louis par laquelle débute la pièce, Lagarce établit une véritable tension dramatique. Elle ne ressemble pas à celle à laquelle nous sommes accoutumés - dans les pièces du passé ou les films présents - ; elle n'en demeure pas moins bien réelle. Nous pouvons non seulement la comprendre, mais la ressentir. Sans doute avons-nous vécu ce moment où l'on a tant de mal à supporter une conversation quotidienne parce qu'en nous vient peser un secret, quelque chose dont on aimerait parler, mais on ne le pourra pas. Louis se retrouve au cœur de cette tension. On ne nous expose donc pas grand-chose ici – si ce n'est justement une action qui peut paraître minime et se résumer ainsi : parlera-t-il ou non ? Et voici que surgit comme un écho, voire un héritage de la dramaturgie symboliste d'un Maeterlinck – notamment dans *Intérieur*. On y voit une maison, et, à travers la fenêtre, une famille. Au premier plan, dehors, deux hommes discutent. Ils viennent de trouver la fille de cette famille morte, noyée, et ils ne savent pas comment venir l'annoncer. Seulement, chez Maeterlinck, il s'agit, comme souvent dans les pièces, d'annoncer une mort passée ; chez Lagarce, la mort est encore à venir. Elle vient soumettre la parole à l'urgence, mais sans cesse des digressions interviennent, empêchant Louis de parler – comme si cette annonce tant attendue devait se figer à jamais pour le spectateur dans l'ombre de ce Godot qui jamais ne viendra, mais qui toujours s'annonce...

II. PROPOSITION DE QUESTION DE GRAMMAIRE (*Juste la fin du monde*, scène 3)

Les subordonnées conjonctives

Le style de Lagarce, ponctué de répétitions et de variations, rythmé par des passages à la ligne, n'est pas toujours d'une grande lisibilité. La construction même de ses phrases, alternant hypotaxe et parataxe, peut sans nul doute entraîner un peu de confusion... Analyser la question des subordonnées conjonctives permet alors de mieux prendre conscience de l'architecture de la syntaxe – souvent plus complexe qu'il n'y paraît – et de ne pas perdre de vue la façon dont les subordonnées et les principales viennent s'enchevêtrer.

« Lorsque tu es parti

– je ne me souviens pas de toi –
je ne savais pas que tu partais pour tant de temps,
je n'ai pas fait attention,
je ne prenais pas garde,
Et je me suis retrouvée sans rien. »

1. Rappel sur la notion de subordonnée conjonctive

Il existe trois sortes de propositions subordonnées : les propositions subordonnées relatives, introduites par un pronom relatif (*qui, que, quoi, dont, où*, pour les pronoms simples) ; les propositions subordonnées conjonctives complétives, introduites par un *que* qui n'est ici nullement un pronom – il est dépourvu de référent – mais constitue une conjonction de subordination ; enfin, les propositions subordonnées conjonctives circonstancielles, introduites par des conjonctions de subordination ou des locutions conjonctives. La principale difficulté, on le voit, réside surtout dans la distinction entre « que » pronom relatif et « que » conjonction de subordination, donc entre les propositions subordonnées relatives et les subordonnées conjonctives complétives. Pour les distinguer, on pourra :

- regarder si la proposition subordonnée dans son ensemble complète un nom – dans ce cas elle sera relative – ou bien un verbe ou une proposition – dans ce cas elle sera conjonctive ;
- s'interroger sur ce à quoi renvoie « que » : s'il sert uniquement à lier entre elles les propositions, ce sera une conjonction de subordination ; s'il renvoie à un nom dans la phrase, et occupe une fonction spécifique dans la proposition subordonnée (complément d'objet, sujet etc.), alors il s'agira d'un pronom relatif ;
- se rappeler que la conjonction de subordination n'occupe donc aucune fonction dans la proposition subordonnée qu'elle introduit (à la différence du pronom relatif). Comme le soulignent Delphine Denis et Anne Sancier-Château elle a à la fois un rôle de démarcation, « en ce qu'elle marque la limite initiale de la proposition qu'elle introduit », et d'enchâssement « en ce qu'elle permet à cette proposition de s'intégrer à la phrase en y assumant une fonction » (*Grammaire du français*, Librairie Générale Française, 1994, p. 142).

2. Analyse logique

« Lorsque tu es parti
– je ne me souviens pas de toi –
je ne savais pas que tu partais pour tant de temps,
je n'ai pas fait attention,
je ne prenais pas garde,
Et je me suis retrouvée sans rien. »

La phrase est composée de 7 propositions : une proposition subordonnée conjonctive circonstancielle, suivie d'une proposition indépendante, une « incise » comme le souligne le recours à la ponctuation des tirets et le passage à un temps différent, le présent de l'indicatif – puis une proposition principale, régissant aussi une proposition subordonnée conjonctive complétive ; s'ensuivent ensuite 2 autres propositions juxtaposées, et, en guise de conclusion, une proposition coordonnée avec le recours à la conjonction de coordination « et » : ces trois propositions sont à placer sur le même plan que « je ne savais pas » et

fonctionnent donc comme des principales complétées par « Lorsque tu es parti » placé en dénominateur commun en début de phrase.

Nous avons donc, dans cette phrase complexe, deux propositions subordonnées conjonctives :

- la première, « Lorsque tu es parti », est introduite par une conjonction de subordination de temps « Lorsque » - dont l'écriture laisse d'ailleurs deviner qu'elle fut, anciennement, une locution conjonctive « lors que... ». Sa fonction est celle de complément circonstanciel de temps des verbes « savoir », « faire », « prendre », « se retrouver » des quatre propositions principales. « Lorsque tu es parti » ne complète donc pas la seconde proposition, « je ne me souviens pas de toi », qui est au présent et ne renvoie donc pas au même moment passé, celui du départ, qui implique l'emploi du passé composé ou de l'imparfait de l'indicatif ;
- la seconde, « que tu partais pour tant de temps », est introduite par un « que » conjonction de subordination, à bien distinguer du « que » pronom relatif. Ici il sert uniquement à introduire le complément d'objet direct du verbe « savoir ». C'est donc une subordonnée conjonctive complétive de la proposition principale « Je ne savais pas ».

On peut donc observer deux fonctionnements bien distincts s'agissant des propositions subordonnées conjonctives : l'une, assumant une fonction de complément circonstanciel, vient s'inscrire dans une relation sémantique avec la quasi-totalité des propositions juxtaposées dans la phrase ; l'autre, étant complément d'objet direct du verbe savoir, renvoie uniquement à l'une d'entre elles.

L'analyse des subordonnées conjonctives met en lumière la structure orale de la phrase : l'usage typique de l'incise, le goût de la parataxe dans le recours à la juxtaposition. Mais cet oral travaillé par le rythme, la mise en page, l'ouverture par l'évocation du départ originel du frère (« Lorsque tu es parti... ») exprime remarquablement dans le décrochage de la deuxième proposition (« je ne me souviens pas de toi ») la douleur d'une relation fraternelle devenue absence.