



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

*Liberté
Égalité
Fraternité*

En français dans le texte

Émission diffusée le 20 février 2021

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 : deuxième partie et épilogue

ANALYSE LITTÉRAIRE

Introduction/Mise en situation

Sur le frontispice¹ de l'édition de 1697 des œuvres complètes de Racine, une allégorie de la tragédie nous est présentée, et, sous ses yeux, se déroule l'action tragique par excellence : deux frères roulent au sol, chacun plante son épée dans le corps de l'autre, et tous deux, à l'instar de Polynice et d'Étéocle, expirent. Deux frères s'entretenant, voilà donc l'essence même de la tragédie, que l'on retrouve, sous une autre forme bien sûr, dans la deuxième partie de *Juste la fin du monde* de Lagarce. Nous ne sommes plus dans ce monde de violence et de fureur qui a nourri les tragédies : les deux frères, Antoine et Louis, ne s'entretueront pas ; il n'y aura ni sang versé, ni coups échangés. Nous ne sommes plus dans la tragédie, antique ou classique, mais dans ce drame moderne et contemporain qui met en crise la parole, les personnages et toutes les composantes traditionnelles de la dramaturgie. La lutte n'en demeure pas moins réelle, et c'est bien sur ce rapport entre les deux frères, Antoine et Louis, que se concentre la pièce dans sa dernière partie. À travers leurs échanges, se dessinent en filigranes d'autres conflits fraternels – étrange oxymore – ceux, bibliques, d'Abel et de Caïn, ou du fils prodigue et de son frère aîné. Mais loin de résoudre une quelconque crise, la parole, ici, l'expose. En définitive, ce n'est pas Louis, le messenger de sa propre mort, qui occupera le devant de la scène, dans la deuxième partie de l'œuvre. Lui qui était venu pour annoncer son décès prochain n'accomplira jamais cette tâche. On ne l'entend presque plus, d'ailleurs, sauf dans la scène 1 ou dans l'épilogue. Entre ces deux moments, deux scènes où, à l'instar du zoom avant d'une caméra, l'écriture de Lagarce viendra se concentrer de plus en plus sur le personnage d'Antoine. Une autre voix se fait entendre : les tirades d'Antoine esquissent, en creux, un autre drame, une autre histoire, un autre Louis, aussi. Il n'y a plus d'épées mais les coups n'en portent pas moins : une parole trop longtemps refoulée éclate avec d'autant plus de violence qu'elle n'avait jamais trouvé le moment de s'exprimer – à l'instar de ce cri réprimé sur lequel se conclut la pièce. Comme si la seule fin possible, ici, était précisément la dissolution de la parole de Louis. Antoine prend tout l'espace discursif, il s'en empare. Un parallèle s'esquisse,

¹ Voir en annexe.

évidemment, entre ce frère qui parle trop, et celui qui ne parle pas assez. Comme si la meilleure façon, pour Lagarce, de se raconter, était justement de passer par la parole d'un autre, par ce jeu de masques et de discours que permet le théâtre. À ce duel de frères, nous voici donc convoqués, dès le commencement de la deuxième partie.

Extrait n°1 : deuxième partie, scène 1 : au seuil du conflit, une parole ambiguë

Régulièrement, dans l'architecture de la pièce, les monologues encadrent les scènes dialoguées. Cette deuxième partie ne fait pas exception. Louis continue ici de jouer son rôle de maître de cérémonie, de narrateur : c'est lui, mort, déjà, ou peut-être pas, qui nous raconte cette histoire, qui nous en livre les scènes. Ce statut très particulier n'est pas sans évoquer le rhapsode de l'antiquité. Interlocuteur de Socrate dans *Ion* de Platon, le rhapsode déclame des épopées, alternant sans cesse entre posture de narrateur et incarnation des personnages. Le chercheur en études théâtrales, Jean-Pierre Sarrazac, a fait du rhapsode une figure centrale pour comprendre la complexité des drames modernes². C'est bien cette figure que nous retrouvons en Louis, à la fois personnage et conteur, capable de s'adresser directement au public pour lui exposer sa vision des faits, son ressenti. Dès le commencement de cette deuxième partie, Louis nous raconte son départ : celui, bien sûr, de la maison, mais aussi, celui, plus métaphorique, de sa mort prochaine. Il part, donc, Louis, et il nous le dit, tout en soulignant également son échec. Qu'un personnage raconte n'a rien d'étonnant en soi. Il s'agit même d'une fonction conventionnelle du monologue. Cependant ce récit s'avère complexe, voire mystérieux, tant il joue de la confusion des temps et des statuts.

À première vue, rien d'étrange pourtant : la première phrase souligne que nous sommes bien dans un enchaînement chronologique des plus classiques : « Et plus tard, vers la fin de la journée ». Cependant, cette fin de journée, qui se traduit par l'échec « sans avoir rien dit de ce qui me tenait à cœur », avait aussi été anticipée : « c'est exactement ainsi, lorsque que j'y réfléchis, que j'avais imaginé les choses ». Cette capacité d'anticipation – que l'on constatait dès le prologue de la pièce, où le personnage sait déjà qu'il mourra l'an prochain – remet en question la nature de ce qui nous est raconté, et de ce qui s'apprête à nous être montré. En effet, le récit qui est fait, est-il le fruit d'événements passés ? S'agit-il d'une invention ? Ne serions-nous pas dans l'esprit du narrateur, qui se joue et se raconte cette histoire, sans qu'elle se soit jamais réellement accomplie ? Entre l'imagination et le réel, Lagarce instaure un trouble, qui s'accroît encore quand le personnage de Louis souligne sa capacité à mentir : « Je promets qu'il n'y aura plus tout ce temps / avant que je revienne, / je dis des mensonges, / je promets d'être là, à nouveau, très bientôt, / des phrases comme ça. » Nous voici donc devant un bien étrange narrateur : il avait anticipé son propre échec, avait déjà tout imaginé, et ne cesse de souligner l'écart qui existe entre ses paroles et son ressenti : « c'était juste la dernière fois, / ce que je me dis sans le laisser voir. » Et tout ce récit se fait au présent de l'indicatif – comme s'il voulait rendre visible, présent, ce moment que les deux scènes à venir vont déployer ensuite à travers les dialogues. L'hypotypose – cette capacité des mots à rendre visible une action par le récit – n'est pas loin : elle ne sera jamais pleinement achevée. Louis ne nous livre que des bribes.

Avant les scènes à jouer, le monologue esquisse deux scènes racontées. Le départ devient plus concret, deux situations apparaissent, avec deux personnages. Le premier, seul le désigne le pronom « Elle » : la

² Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, Paris, Seuil, 2012.

mère, sans doute, mais l'ambiguïté demeure, cela pourrait aussi être Suzanne. Rien n'est dit, tout est suggéré, à l'instar de la façon dont le geste, « elle me caresse une seule fois la joue », se prolonge dans une comparaison qui est aussi un commentaire, une explicitation : « comme pour m'expliquer qu'elle me pardonne je ne sais quels crimes ». La parole fait défaut, encore. On ne se parle pas, on ne s'explique pas. De cette crise ne surnagent que les actes. De cet adieu devant une figure féminine non identifiée, ne restent que les remords. Le second personnage, lui, est clairement identifié : c'est Antoine, le frère. À travers cette seconde évocation, le fossé s'accroît entre la parole et son sens caché. On retrouve la « sous-conversation » chère à Nathalie Sarraute, cette idée qu'entre les paroles et le sens, entre ce que l'on dit et ce que l'on insinue, il y a un écart. La phrase la plus anodine peut faire surgir une menace, un coup, une injure. Ici la phrase prononcée, « plusieurs fois », est qu'Antoine ne veut pas le chasser. Phrase rituelle, conventionnelle : « Je ne vous chasse pas, mais il se fait tard... mais votre train... ». Cette phrase engendre une réception paradoxale de la part de Louis. Il nous dit qu'elle est vraie, et, en même temps, s'impose à son esprit l'idée contraire : « et bien que tout cela soit vrai, il semble vouloir me faire déguerpir, c'est l'image qu'il donne, / c'est l'idée que j'emporte. / Il ne me retient pas, et sans le lui dire, j'ose l'en accuser. » Passant de la position d'accusé, face à sa mère, à celle d'accusateur, face à son frère, la parole de Louis fait tout d'un coup surgir une idée tragique, celle de la vengeance, et d'une vengeance qui serait en train de s'accomplir : « C'est de cela que je me venge. / (Un jour je me suis accordé tous les droits.) » Notre rapport à ce narrateur se complexifie encore davantage. Que demandons-nous, en effet, d'ordinaire, à un narrateur ? De la compétence, de l'objectivité, de nous présenter les faits, rien que les faits. Ici, rien de tout cela ne semble assuré. Avec la vengeance, dont nous ignorons la nature – serait-ce la façon dont Antoine apparaîtra dans les scènes suivantes ? – surgit alors un autre Louis. Il n'est plus simplement celui qui venait annoncer sa propre mort ; il devient aussi celui qui, n'ayant pas réussi à le faire, va régler ses comptes, ou tenter de le faire. Sa vengeance, ces droits qu'il s'accorde, ne serait-ce pas cette maîtrise qu'il exerce sur cette étrange cérémonie d'adieux à laquelle nous sommes conviés ? Les scènes qui suivent sont-elles fantasmées, rêvées, imaginées ou bien réelles ? Les dialogues que nous entendrons, ont-ils été prononcés ? Ou bien sont-ils tels que Louis les a perçus par-delà les phrases toutes faites qu'il nous rapporte ? Il est temps, en tout cas, de commencer le départ.

Extrait n°2 : deuxième partie, scène 2 : naissance d'une crise

Nous retrouvons, ici, l'ensemble des personnages, pour la grande scène du départ. Tout est en place, tout est réglé, Antoine l'accompagne, Louis va partir. Pourtant, ce bel ordonnancement ne tiendra pas longtemps. C'est Suzanne qui va peu à peu faire dégénérer la situation, en essayant de repousser le départ, comme pour conjurer l'inéluctable, comme si elle sentait que derrière ce train à prendre se profilait une autre absence, durable et définitive, celle de la mort. Cette naissance d'une crise se traduit à la fois par la rupture du ton, par la mise en place d'une tension qui va s'effondrer à partir du moment où va se déployer la parole d'Antoine.

Rien de plus anodin, en apparence, que cette scène. L'un s'en va, l'autre l'accompagne, et ainsi s'achève la pièce. Ou du moins elle pourrait. Mais dans ces discours où règne l'épanorthose, à savoir la reprise, la correction, dans un sens contraire, de ce que l'on avait envisagé au départ, rien ne se passe comme prévu. Ainsi les répliques de Suzanne, scandées par la reprise du « Mieux encore », viennent dessiner d'autres possibilités, malicieusement prolongées par Louis, sur le mode du conte de fées : « – Mieux encore, je dors

ici, je passe la nuit, je ne pars que demain, / mieux encore, je déjeune demain à la maison, / mieux encore, je ne travaille plus jamais, / je renonce à tout, / j'épouse ma sœur, nous vivons très heureux. » À travers cette évocation, et sur une tonalité douce-amère, c'est aussi un certain rapport à la mort qu'esquisse Lagarce, celui du déni, du refus de voir la fin arriver : si cette scène de départ se prolonge, sur le seuil, c'est que le seuil n'est pas uniquement celui de la maison qu'il faut quitter, mais celui de l'existence. Dans cet entre-deux s'instaure peu à peu s'instaurer un conflit, quand Antoine essaie de presser les choses, de souligner la nécessité de ce départ - mot sans cesse répété, comme s'il compensait ce mot de « mort » qui, lui, ne sera jamais prononcé.

La bascule s'opère graduellement chez Lagarce, en deux temps, avec à chaque fois un adjectif, « désagréable », prononcé par Suzanne, « brutal », prononcé par Catherine. Deux mots qui s'inscrivent dans une gradation et qui seront ensuite repris comme une ritournelle par Antoine et les autres : « qu'est-ce que j'ai dit de plus ? / Je n'ai rien dit de désagréable, / pourquoi est-ce que je dirais quelque chose de désagréable, / qu'est-ce qu'il y a de désagréable à cela, / y a-t-il quelque chose de désagréable à ce que je dis ? » La tension s'accroît. Une opposition très nette entre Antoine et le reste de la famille se dessine. Cette lutte se traduit aussi par les mouvements des corps au plateau. C'est ce « Je n'ai rien, ne me touche pas ! » d'Antoine qui implique un mouvement de la part de Catherine. Louis, à son tour, tentera d'approcher son frère, geste qui s'accompagnera de cet interdit : « Tu me touches, je te tue » comme un *noli me tangere* excessif. Si, selon la formule de Barthes, la théâtralité est « le théâtre moins le texte »³, force est de constater que l'écriture de Lagarce porte aussi en elle une théâtralité, un appel au corps et à la scène qui fait l'économie des didascalies. Par la répétition de ce refus d'être touché, une tension physique, s'instaure. Elle prolonge celle portée par les paroles en même temps qu'elle met Antoine au centre des regards, au centre de la scène. Ainsi s'instaure une théâtralité supplémentaire : non plus celle définie par Barthes, mais celle, plus vaste, qu'évoque Josette Féral, quand elle pense la théâtralité comme un processus : « un processus, une production qui tient tout d'abord au regard, regard qui postule et crée un espace autre [...] laiss[ant] place à l'altérité des sujets et à l'émergence de la fiction. »⁴ En effet, le personnage d'Antoine ne cesse d'insister sur cette configuration : « je disais juste qu'on pouvait l'accompagner, et là, maintenant, / vous en êtes à me regarder comme une bête curieuse ». Lagarce accomplit un décentrement du regard du public : ce n'est plus Louis qui focalise l'attention, comme lorsqu'il prenait la parole, seul en scène, au début de cette partie, c'est son frère, Antoine. L'exil de Louis est prononcé par Catherine : « Je voudrais que vous partiez ». Un exil qui s'accomplira, au moins partiellement, dans la suite de cette deuxième partie, où le personnage n'aura plus que deux répliques, 7 mots, avant l'épilogue.

Lagarce déploie ainsi une écriture de l'infime, du détail, de la parole qui touche, qui blesse, et qui va ensuite approfondir la plaie pour la rendre béante. Contrairement à certaines idées reçues sur un théâtre contemporain où il ne se passerait rien, il y a bien de l'action, un conflit. Simplement, ils ne se déploient plus à l'échelle d'un empire ou d'un royaume mais dans le cercle familial, dans l'intériorité. Des événements, minimes, quotidiens en apparence, peu à peu prennent une autre dimension. C'est que souligne l'inflation soudaine du discours d'Antoine.

³ Roland Barthes, « Le théâtre de Baudelaire », in *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 44-50, p. 44.

⁴ Josette Féral, « La Théâtralité. Recherche sur la spécificité du langage théâtral », *Poétique*, septembre 1988, p. 348.

Sa dernière tirade raconte un autre conflit, un autre rapport : celui, physique, sur scène, qui aurait pu avoir lieu, a été finalement remplacé par une bataille plus intime, celle des esprits. D'un conflit à l'autre, Lagarce souligne celui qui a été évité « Je n'allais pas le cogner, tu n'as pas à avoir peur » tout en mettant en place le second : « il faut être au moins deux contre celui-là ». Ce qui apparaît alors, ce qui est rendu visible, ce n'est pas seulement le conflit présent, mais la durée d'un conflit initialement physique, celui de l'enfance, qui se trouve relayé à présent que nous sommes au seuil de la maison, de l'existence de Louis, et de la pièce. Antoine devient alors un nouveau narrateur. Il met en intrigue un autre récit, une autre mémoire, une autre compréhension, aussi, des faits passés : « Louis, tu dois t'en souvenir, / lui et moi, elle l'a dit, on se battait toujours / et toujours c'est moi qui gagnais, toujours, parce que je suis plus fort, parce que j'étais plus costaud que lui, peut-être, je ne sais pas, / ou parce que celui-là, / et c'est sûrement plus juste (j'y pense juste à l'instant, ça me vient en tête) /parce que celui-là se laissait battre, perdait en faisant exprès et se donnait le beau rôle ». Le beau rôle, Louis ne l'a plus : Antoine s'en est saisi, et il ne le lâchera plus jusqu'à la fin du drame, dans une scène 3 qui confine au monologue...

Extrait n°3 : deuxième partie, scène 3 – du dénouement à la dissolution

Soyons clairs : cette scène n'est pas un monologue au sens strict⁵. Cela supposerait en effet une « absence d'interlocuteur scénique », or ce n'est absolument pas le cas : il y a bien un interlocuteur scénique. Antoine s'adresse à Louis, directement désigné par l'emploi du « Tu », dès le commencement de la tirade. Simplement, le déséquilibre est colossal, dans la répartition des répliques, comme pour mieux souligner le désir irréprensible de parler qui anime Antoine. Devant une telle tirade, les femmes, Suzanne, la Mère et Catherine, adoptent une posture qui est celle du chœur antique, voire celle du public : « Nous ne bougeons presque plus, nous sommes toutes les trois, comme absentes, on les regarde, on se tait. » Le passage du « nous » au « on », pronom indéfini, devient alors presque une description non plus de ce qui se passe sur la scène, mais bien ce qui se passe dans le théâtre. Scène et salle se retrouvent unies dans une même contemplation, comme le signe, de ce jeu constant de confusion instauré par Lagarce entre l'univers, abstrait, de la fiction, et celui, bien concret, du plateau où elle se joue. Cette scène, donc, n'est pas un monologue mais un face à face, au cours duquel Antoine décrit Louis, raconte sa perception de Louis. Elle fonctionne constamment sur le principe de l'ironie dramatique : Antoine déclare que Louis a toujours joué le malheur sans être réellement malheureux, sans être atteint, au moment même où le public, lui, sait que ce malheur est réel, que cette mort viendra, et qu'il n'a pu justement l'annoncer. Une ironie qui culmine dans cette lucidité involontaire d'Antoine sur Louis : « si tu avais mal, tu ne le dirais pas ».

Cette longue tirade vient à la fois clore la pièce – du moins avant son épilogue – et en même temps elle fonctionne comme un lyrisme *in absentia* : là où la fonction lyrique implique l'expression du moi, elle se fait, chez Lagarce, comme expression du « toi ». Pour se dire pleinement, il faut nécessairement en passer par une parole autre – à l'instar de Lagarce qui passe par l'œuvre théâtrale pour dire son propre départ. De ce détour de la parole, nous en arrivons alors au paradoxe de cette fin. Loin de fonctionner comme un dénouement, un conflit où l'obstacle serait levé, elle apparaît comme une dissolution, celle de Louis. Son absence se fait de plus en plus prononcée, comme si le silence quasi-total auquel il se trouve soumis jouait, à l'avance, sa mort prochaine. Alors la tirade d'Antoine devient comme une oraison funèbre cruelle et

⁵ Anne Ubersfeld parle à ce sujet de « quasi-monologue », « Le quasi monologue dans le théâtre contemporain, Yasmina Réza et Bernard-Marie Koltès » in *Études théâtrales* n°19, 2000, p. 88.

ironique, parce que celui qui la prononce ignore justement qu'il s'agit d'un discours d'adieux, et qu'il en fait un réquisitoire.

Si le monologue célèbre de Figaro dans *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais est un récit de vie, le roman d'une existence, c'est un roman familial que nous délivre ici Antoine, sous la plume de Lagarce. Voilà pourquoi, rien ne se dénoue, mais tout se dissout, s'épuise : cette tirade raconte un passé, elle ne lutte plus pour un présent. Elle revient sur le mal fait par Louis, mais un mal involontaire, difficilement perceptible, où tout repose sur des non-dits et des malentendus. Reprenant à de nombreuses reprises tout le vocabulaire de la tragédie, depuis ses composantes, celles du malheur et de la fatalité, jusqu'à ses effets sur le spectateur par le biais de la catharsis, terreur et pitié, ce discours dessine également un portrait en creux de Louis : lui que nous percevions jusqu'à présent comme solitaire, oublié, devient le centre de toutes les attentions au moment même où il se fait le plus silencieux.

Dernier paradoxe de la pièce, donc, que de nous confronter ainsi à une séparation du corps et de la parole. Lagarce nous donne à voir Louis, mais non à l'entendre. Son écriture renoue avec l'éloge du silence de Maeterlinck, en même temps que l'évocation des petits riens, de l'absence du grand malheur et de la vie ordinaire, s'inscrit dans le « tragique quotidien »⁶ et dans le paradigme de ce que Jean Pierre Sarrazac nomme le « drame de la vie »⁷. L'écriture théâtrale ne se concentre plus sur un grand événement, sur un conflit exacerbé : elle prend, comme ici, la forme d'un retour sur une existence passée au seuil de la mort. Une rétrospection doublée d'une introspection, tel est le voyage que nous propose Lagarce tout au long de cette œuvre, un retour chez les siens qui fut aussi un retour sur soi et en soi.

Extrait n°4 : épilogue – d'un frontispice à l'autre...

Commencée par un prologue, la pièce, logiquement, se conclut sur un épilogue, un moment dont le lien avec les autres est plus diffus. La preuve, loin d'insister sur ce qui fut l'enjeu de ce drame, une mort qui ne parvient pas à se dire, et qui est rapidement évoquée en quelques lignes, « je meurs quelques mois plus tard », Lagarce achève surtout sa pièce sur un récit aux allures de parabole. Dans une écriture si fortement marquée par l'épiscisation – à savoir l'emprunt, par le théâtre, de caractéristiques héritées du roman et donc du mode épique – rien d'étonnant à constater que ce personnage / narrateur achève l'histoire par un autre récit, cette histoire d'un cri qui ne sortit pas, au terme du drame d'une parole qui ne s'accomplit pas, et sur un dernier regret.

Que ce souvenir soit réel, qu'on en trouve même la trace dans l'entrée du 14 juillet 1983 du journal de Lagarce, et que nous nous trouvions dans le Gard, cela n'est pas important – la preuve, l'auteur ne donne à cette marche aucun cadre plus précis que « l'été », « la nuit » et « le Sud de la France ». Nul pittoresque, ici, dans la description, mais un espace épuré, presque géométrique, avec cette voie ferrée, ce viaduc, et cette ligne « à égale distance du ciel et de la terre », mettant le personnage dans un entre-deux significatif. En effet, le lieu de ce drame est la famille, mais si l'on cherchait un endroit plus spécifique encore, sans doute serait-ce le seuil : seuil bien réel de la maison que l'on quitte ; seuil métaphorique de l'existence qui s'achève ; seuil, aussi, des lèvres, qui ne se laissent pas franchir par la parole annoncée ; seuil, enfin,

⁶ Maurice Maeterlinck, *Le Trésor des Humbles*.

⁷ Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne et contemporain*, Paris, Seuil, 2014.

imaginaire, mais bien concret, qui sépare la scène et la salle, et que Lagarce, en homme de théâtre, ne se lasse jamais de transgresser, et qu'il nous invite à franchir pour donner de nouveau corps à ce drame de Louis qui fut son drame à lui.

Il ne s'agit donc pas pour Lagarce de faire son autobiographie mais de livrer, au terme d'un drame marqué par les paradoxes et l'incertitude, un souvenir qui devient l'image, presque l'allégorie de sa pièce – comme l'était, pour la tragédie, ces deux frères roulant sur le sol dans une violente mêlée. Un homme seul, suspendu entre ciel et terre, pourrait crier de bonheur mais il ne le fera pas. Tel est le drame de Lagarce ; telle est sa fin et tel sera peut-être, un jour, le frontispice de ses œuvres complètes.

II. PROPOSITION DE POINT DE GRAMMAIRE

Choix de la notion : la négation

Parce que l'épanorthose constitue une des figures récurrentes de l'écriture de Lagarce, on ne s'étonnera pas de voir à quel point, tout au long du passage, et en particulier dans la scène 2, se joue un véritable affrontement entre affirmation et négation, qu'il s'agisse d'envisager le départ de Louis, ou de discuter de la brutalité d'Antoine : « Elle ne te dit rien de mal, / tu es un peu brutal, on ne peut rien te dire, / tu ne te rends pas compte, / parfois tu es un peu brutal, / elle voulait juste te faire remarquer ».

Rappel sur la négation

La négation reste avant tout une affaire de sens : il s'agit du phénomène qui permet de nier quelque chose ; qu'il s'agisse d'affirmer sa non-existence factuelle, on parlera alors de « négation descriptive », ou de réfuter une affirmation, la négation est alors désignée comme « polémique ».

D'un point de vue grammatical, dans la phrase, la négation se construit à travers des termes négatifs, au premier rang desquels « ne », adverbe de négation du verbe, qui nécessite généralement d'être complété par un autre terme, qu'on désigne parfois comme un « auxiliaire de négation » : « pas, point, plus » etc.

On distingue différentes portées de la négation, selon qu'elle concerne l'ensemble de l'énoncé, ou bien seulement une partie spécifique de celui-ci :

- **la négation totale** se construit d'ordinaire avec « ne... pas » et vient nier l'ensemble de l'énoncé : « tu ne te rends pas compte », qui aurait pour contraire l'affirmation « tu te rends compte » ;
- **la négation partielle** porte sur l'un des constituants de l'énoncé : « Elle ne te dit rien de mal » n'a pas pour contraire l'affirmation « elle te dit quelque chose », mais « elle te dit quelque chose de bien ». Ce qui est ici nié, c'est le caractère malveillant des paroles qui ont été prononcées. Elle se construit avec « ne » qui sera suivi par un autre terme négatif, qu'il s'agisse d'un adverbe (jamais, plus), d'un déterminant indéfini (aucun) ou d'un pronom indéfini (personne, rien, nul).

On citera enfin un cas un peu particulier **qui n'est pas au sens propre une négation**, mais qu'il peut être bon de savoir prendre en compte : **la négation exceptive**, qui équivaut à l'emploi d'un adverbe comme

« seulement », « uniquement », et qui se construit sous la forme « ne... que ».

Proposition d'analyse

SUZANNE. – Moi, je peux aussi bien,
vous restez là, nous dînons tous ensemble,
je le conduis, c'est moi qui le conduis,
et je reviens aussitôt.
Mieux encore,
mais on ne m'écoute jamais,
et tout est décidé,
mieux encore, il dîne avec nous,
tu peux dîner avec nous

Je ne sais pas pourquoi je me fatigue –
et il prend un autre train,
qu'est-ce que cela fait ?
Mieux encore,

Je vois que cela ne sert à rien....

Dis quelque chose.

LA MÈRE. – Ils font comme ils l'entendent .

LOUIS. – Mieux encore, je dors ici, je passe la nuit, je ne pars que demain,
mieux encore, je déjeune demain à la maison,
mieux encore, je ne travaille plus jamais,
je renonce à tout,
j'épouse ma sœur, nous vivons très heureux.

Le passage ici évoqué est évidemment plus long que celui envisagé dans le cadre de l'EAF – il nous permet de recenser différentes formes de négation.

Il y a, dans ces trois répliques, cinq négations : parmi elles, une seule adopte la construction « ne... pas », d'ordinaire assez courante, renvoyant à la négation totale. Toutes les autres se construisent sur des variations à partir du « ne » initial : le « ne...que » exceptif, un « ne » suivi d'un pronom indéfini, « rien » et deux autres qui mettent en jeu une valeur temporelle, par le recours à un adverbe, « ne... jamais », puis deux : « ne... plus jamais ». Cette prédominance d'une tournure temporelle souligne l'importance du rapport au temps des personnages. Leurs paroles dessinent comme seul horizon futur le « jamais », alors même que l'on attendrait, dans l'évocation de la formule des contes de fée « nous vivons très heureux », un « happily ever after » qui nécessiterait le « toujours ». Sans doute peut-on y voir un renvoi à la négation qui se joue dans la fin de cette pièce : celle d'une mort qui ne se dira jamais, d'une existence qui ne se prolongera plus.

De façon plus détaillée, on trouve :

- Une négation totale

« Je ne sais pas pourquoi je me fatigue » : dans cette phrase, la négation est totale, portant sur le verbe de la proposition principale, et qui vient donc nier l'ensemble de l'énoncé et dont l'opposé serait « je sais pourquoi je me fatigue ».

- Trois négations partielles

« on ne m'écoute jamais » : on est ici dans un cas un peu particulier, dans la mesure où l'on a à la fois une apparente négation totale – on pourrait penser que c'est l'ensemble de l'énoncé qui se trouve nié – mais avec malgré tout une restriction, qui fait que la portée de la négation se restreint à la dimension temporelle. Pour bien distinguer cela, recourir à une formulation contraire peut aider les élèves : ce que nie cette phrase, ce n'est pas l'affirmation « on m'écoute », mais « on m'écoute toujours » – c'est bien l'adverbe de temps qui est nié.

On remarquera d'ailleurs qu'un phénomène analogue se retrouve dans le « Je ne travaille plus jamais ». Ici la négation a une portée partielle, ne concernant que la temporalité, et, au sein de celle-ci, que l'avenir. En effet, ce qui est nié ici, c'est bien le fait de travailler à l'avenir, et pas uniquement le fait de travailler.

« Je vois que cela ne sert à rien » : contrairement au cas où la négation portait sur le verbe de la proposition principale, ici la négation porte sur la proposition complétive. Sa portée est partielle, la négation ne concerne que l'utilité de son action, et non la proposition dans son ensemble. On pourra souligner qu'ici la négation est polémique. Le découragement qu'elle met en valeur justifie l'appel à un autre interlocuteur : « Dis quelque chose ».

- Une négation exceptive

« Je ne pars que demain » : la négation exceptive porte ici sur l'adverbe de temps, « demain », qui remplit la fonction de complément circonstanciel de temps du verbe partir et entre dans une logique de retard qui sera encore accrue par l'emploi du « plus jamais » dans la suite de la tirade. On remarquera que si la forme emprunte à la négation, il ne s'agit pas d'une négation mais bien d'une restriction qui se trouve formulée. Ce n'est pas que Louis ne part pas, ni même qu'il ne partira jamais – ce qui sera la prochaine étape de sa reformulation et du « mieux encore » qui scande sa réplique.

Il partira, mais demain...

Restriction, donc, et non négation au sens strict, qui peut probablement se lire, entre les lignes, comme l'annonce la plus explicite de sa mort prochaine qui sera formulée devant sa famille dans la pièce de Lagarce.

Annexe : Frontispice des *Œuvres complètes* de Racine.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9905809/f5.item>

