

Alexandru N. LAZEA
(Université de l'Ouest de
Timișoara, Roumanie)

**Le langage comme obstacle à la
communication dans *Erreur
de construction* de Jean-Luc Lagarce**

Abstract (Language as a barrier to communication in *Erreur de construction*, by Jean-Luc Lagarce):

In this article, we offer a semiological analysis of the characters in Jean-Luc Lagarce's play *Erreur de construction* (1977). The characters in this text lack spiritual drive and intellectual depth. They are incapable of self-analysis, do not participate in social movements, and display an inextricable inner strength. This strength is due to their survival instinct, their ability to adapt, and their gift of speech, which dispels and reduces the anxiety of the crisis in which they find themselves. We will show how language becomes an obstacle to communication and conclude with the importance of the reader's recovery of signs and traces and their detailed analysis. These semiological elements (signs and traces) are tools that provide important details about a character's identity.

Keywords: *crisis, character, sign, theatre, trace.*

Résumé : Dans cet article, nous proposons une analyse sémiologique des personnages de la pièce *Erreur de construction* (1977) de Jean-Luc Lagarce. Les personnages dans ce texte sont dépourvus d'élans spirituels, d'élaboration intellectuelle. Ils sont incapables d'auto-analyse, ne participent pas au mouvement social et montrent une force intérieure inextricable. Cette force est due à l'instinct de survie, à la capacité d'adaptation ; et au don de la parole, qui dissipe et réduit l'anxiété de la crise dans laquelle ils se retrouvent. Nous montrerons comment le langage devient un obstacle dans la communication et nous concluons sur l'importance de la récupération des signes et des traces par le lecteur ainsi que de leur analyse détaillée. Ces éléments sémiologiques (les signes et les traces) sont des outils qui fournissent des détails importants sur l'identité d'un personnage.

Mots-clés : *crise, personnage, signe, théâtre, trace.*

« La parole est autant ce qui révèle, débusque l'être, que ce qui lui permet de se dissimuler. » (Sermon 2007, 70) ; – c'est dans cette ambivalence langagière que le personnage lagarcien joue son destin à travers la pièce de théâtre *Erreur de construction* (1977). Dans cette pièce, Jean-Luc Lagarce « clôture » cinq personnages (trois dames appelées Louise Scherer, Sophie Notior et Eda Tristesse, un monsieur appelé Auguste Herut et L'homme en uniforme) dans une maison durant une crise politique et sociale qui mène à une révolution et un changement de régime. Ils parlent à bâtons rompus de ce qui se passe à l'extérieur, des effets de la crise qu'ils subissent. Dans un discours discontinu et hybride qui prend tantôt la forme de déclarations dans une enquête (jamais

aboutie), il est difficile de démêler les différents plans d'une manière suivie. Nous essayons de le faire, la lecture en rassemblant les signes et les traces laissés par les personnages dans le texte.

Jean-Luc Lagarce garde un intérêt pour une direction particulière en ce qui concerne la mise en crise du personnage. Il l'enferme dans un espace symbolique et l'oblige enfin à se dévoiler devant le lecteur tel qu'il est. Le théâtre de Lagarce est comme « un long poème qu'il ne cesse d'écrire, d'une œuvre à l'autre » (Devaux-Rodriguez 2023, 75) et dans cet espace de crise, le personnage se déconstruit à mesure qu'il tente de se (re)dire. Jean-Luc Lagarce semble ainsi transformer l'espace dramatique en un espace de mémoire où chaque mot prononcé porte la trace d'un manque ou d'une absence. Le personnage, dépossédé de toute certitude, se trouve dans une tension permanente entre le désir d'expression (*L'homme en uniforme*) et l'impossibilité de communiquer pleinement (Madame Louise Scherer, Madame Sophie Notior). Cette crise de la parole, récurrente chez Lagarce, fonde la dimension poétique et tragique de son théâtre, où le silence devient à son tour un signe.

1. Le bouleversement social

Les cinq personnages – Madame Louise Scherer, Madame Sophie Notior, Madame Eda Tristesse, Monsieur Auguste Herut et *L'homme en uniforme* – parlent du déroulement des événements tout au long de la pièce. D'abord, « des individus louches rôdent dans la ville¹ » (EC, 24), puis « il y a des émeutes » (EC, 25), « chaque matin les manifestations [passent] » (EC, 26), « la pelouse est pleine [...] de tracts subversifs » (EC, 26). Les jours suivants « les gens crient dans les rues et les indicateurs ont été brûlés sur la place publique » (EC, 28), « les trains ne roulent plus » (EC, 29), « il n'y a plus d'électricité et l'eau a été coupée » (EC, 29), « plus personne ne travaille » (EC, 30), les prix augmentent vu que « le beurre coûte 180 francs le kilo » (EC, 30), « un hélicoptère survole sans cesse les installations sportives » (EC, 30), « le facteur a refusé de distribuer le courrier et le laitier est parti vivre chez ses parents » (EC, 30). Tout cela jusqu'à ce que « le président de la Patrie en danger » (EC, 34) soit « mort dans des circonstances banales » (EC, 34). Une nouvelle section parlementaire est nommée. « Les émissions radiophoniques ont été rétablies » (EC, 34), « le supermarché de la rue des Marguerites fait des soldes monstres de beurre avarié » (EC, 34), « l'eau coule à nouveau en vente libre » (EC, 35). Au fur et à mesure que les nouvelles sont livrées au lecteur, on apprend ce que devient Jean, le fils de Madame Eda Tristesse : celui-ci rejoint la Révolution, devient « le représentant local du mouvement révolutionnaire » (EC, 28), puis « le chef à vie de la section révolutionnaire locale » (EC, 31) ; il est « nommé président à vie du parlement national » (EC, 36), « le président de la Patrie par intérim » (EC, 38), « [le] président à vie de la Patrie en danger » (EC, 42). Il renvoie le gouvernement et par décision du président le mot « Révolution » est interdit tout

¹ Lagarce, Jean-Luc. 2011. *Erreur de construction*, in *Théâtre complet I*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2011. Désormais désigné à l'aide du sigle EC, suivi du numéro de la page.

comme les sorties après 19 heures (EC, 41-42). Voilà l'histoire. Revenons aux personnages présents dans le texte.

2. Signes du trouble intérieur

Des signes concrets dévoilent les identités des deux dames : les noms, les maisons d'habitation, l'environnement, l'appartenance à une famille, à une société (contemporaine). Elles habitent 128, respectivement 129, rue des Lilas. Elles se présentent elles-mêmes en prononçant chacune son nom et chacune donne des références sur une nombreuse lignée masculine : le mari, le fils, le petit-fils, le père, le grand-père, l'arrière-grand-père, les ascendants du mari et même les ascendants d'une voisine ou le mari d'une cousine sont tous morts à la guerre. L'information touche à l'absurde parce que la présentation devient ahurissante du fait que tous les hommes mentionnés s'appelaient Albert :

« Madame Louise Scheurer : – Mon mari s'appelait *Albert*, il est mort à la guerre ; mon fils s'appelait *Albert*, il est mort à la guerre, pas le même ; mon père s'appelait *Albert*, il est mort à la guerre ; son père [...].

« Madame Sophie Nator : – [...] une cousine de mon mari qui s'appelait *Albert* [...] et qui bien sûr est mort à la guerre [...]. » (EC, 19)¹.

Cette parole protocolaire qui ressemble à un discours comique des pièces du théâtre classique plonge, en effet, « les personnages dans une atmosphère de fiction répétitive » (Sermon 2004, 221). Le personnage devient le noyau générateur de l'intrigue. Et il l'est dans le théâtre de Lagarce, surtout dans cette pièce. La trame se construit à partir de lui et de la parole qu'il prononce. Les trois femmes et les deux hommes parlent non pour exprimer du sens, mais pour survivre dans la trame dramatique. Cette fragilité du langage traduit également une crise ontologique du personnage. En se répétant, en récitant des mots flétris, il perd son unicité, devenant le relais d'un discours collectif, d'un patrimoine verbal dont il ne maîtrise plus les formes et les structures. Le personnage de Lagarce est le produit de ses mots : il est une figure parlée plutôt qu'une figure parlante. La répétition du nom *Albert* fait de la parole un signe traumatique : c'est la marque d'un souvenir impossible à dire autrement, le vestige d'une douleur qui ne trouve pas sa place dans le discours rationnel :

« [...] loin d'être garanties par l'institution d'un sens commun, ces formes interactionnelles dysfonctionnent, tournent en roue libre, paraissent comme désaccordées l'une à l'autre parce que situées à des niveaux distincts du travail sémantique qui se joue. Il en résulte une mise en crise du sujet, de sa consistance identitaire, telle qu'elle peut être, en condition normale, coconstruite précisément par

¹ Notre soulignement.

les rites d'interaction être, en condition normale, co-construite précisément par les rites d'interaction. » (Bertrand et Provenzano 2022, 28-29).

C'est aussi la crise du langage, résultant d'un blocage au niveau du subconscient à cause d'un événement douloureux, de nature organique. Cette crise est cependant bénéfique au personnage. Il trouve dans le silence d'une parole ahurissante le moyen optimal de se créer un passé.

Visiteur inattendu, le troisième personnage, Auguste Herut, parle de la lignée féminine de sa famille : ses grand-mère, arrière-grand-mère et la mère de celle-ci, victimes des épidémies :

« Monsieur Auguste Herut : – La mère de ma mère s'appelait *Adélaïde*, elle est morte du choléra. La mère de ma grand-mère [...] s'appelait *Adélaïde*, elle est morte du choléra [...]. La cousine au huitième degré de ma mère s'appelait *Adélaïde*, elle est morte du choléra. » (EC, 25)¹.

Dans ces énumérations où nous retrouvons les mêmes noms répétés (*Albert*, *Adélaïde*), cela conduira au même effet que de ne pas en avoir un. L'idée est que, dans cette pièce de Lagarce, toute une masse d'êtres humains disparaît à cause des guerres et des épidémies. Après cette scène où Monsieur Auguste Herut se présente, il sort, puis revient et demande l'hospitalité, parce que dehors il y a l'émeute.

Le quatrième personnage, Madame Eda Tristesse, est la troisième femme qui fait sa présence dans la pièce. Dans *Erreur de construction*, les personnages ne cessent de parler pour tenter d'exister dans et par le langage. Cependant, Madame Eda Tristesse occupe une place paradoxale : elle n'apparaît qu'une seule fois, pour huit répliques seulement, avant de disparaître pour l'éternité, mais sa disparition hante ensuite toute la pièce. Elle devient le signe de l'absence et les traces de sa mort intéressent les autres personnages. Ce personnage qui suscite la curiosité et, en même temps, le dégoût des autres, Madame Eda Tristesse, se rend à Louise où elle vient boire le thé puisque c'est mardi. Dès sa première réplique, elle ne manque pas de dire que son père s'appelait toujours Albert et qu'il est mort à la guerre. Son fils, dit-elle, est parti « faire la Révolution » (EC, 27), ce que les autres dames désapprouvent.

Après cette apparition, on ne verra plus Madame Eda Tristesse. Cela nous permet de la voir comme un personnage épisodique, un être en passage, un signe vidé de sa substance qui ne subsiste qu'à travers les paroles des autres. La mort d'Eda Tristesse condense la poétique du personnage absent dans ce texte. Madame Eda Tristesse représente les signes d'une crise langagière qui déborde d'incompréhensions. La parole qui se substitue à l'action et les traces servent à reconstituer une présence perdue dans le temps et l'espace dramatique. Le personnage absent constitue une construction qui repose sur la mise en place d'un « sous-espace d'absence » opposé à un sous-espace de présence complète, ce que l'on désigne comme la loi de polarisation

¹ Notre soulignement.

sémantique : chaque absence crée un vide qui, paradoxalement, génère une présence ressentie (Wołowski 2000, 26). Cette polarisation se décline en deux typologies relatives à la durée (instantanée, périodique, permanente) et à la nature (visuelle, vocale, corporelle, factuelle), puis en sous-catégories fonctionnelles, contrastives, inférentielles, dramaturgiques, surnaturelles, verbales et existentielles (Wołowski 2000, 29). Ce sont des formes indexicales qui rythment le texte : un échange de répliques construit autour de la figure d'un personnage absent, un silence chargé de signification, l'évocation d'un souvenir. Le nom même d'Eda Tristesse fonctionne comme un indice lexical de sa disparition : il annonce d'emblée une figure fondée sur le deuil et la perte. Ce nom propre, doté d'une valeur sémantique et prémonitoire, agit comme un signe condensant tout le destin du personnage. Son unicité dans la pièce lui confère une résonance particulière : il marque une identité vouée à la mémoire et à la douleur. La mention récurrente du nom – « Rappelons pour mémoire que madame Eda Tristesse était la veuve explorée de monsieur Albert Tristesse, mort à la guerre. » (EC, 36) – montre encore une fois sa résonance dans le texte. En héritant le nom de son mari, Eda Tristesse hérite également de sa condition humaine : elle devient la gardienne d'un passé figé, condamnée à porter dans son nom les traces d'une tristesse accablante.

Ces indices, analogues aux « signes et traces » décrits par Carlo Ginzburg (1989) comme le paradigme indiciaire, permettent au lecteur de reconstituer la figure du personnage absent à partir de détails apparemment insignifiants. Dans la même note, Liviu Dospinescu montre que l'espace devient une « interface » où le lecteur-spectateur vit une expérience imaginaire, presque visuelle, plutôt que la réception d'un sens préétabli par l'auteur :

« C'est à cette tendance *désesthétisante* et *désémiotisante*¹ du théâtre que nous nous intéresserons par l'examen des phénomènes qui semblent attester une mutation dans l'ordre symbolique de l'art théâtral. Dans la mesure où la "beauté des formes" et le "plaisir du sens" ne sont plus la finalité de l'acte théâtral, comment comprendre les nouvelles approches qui en destituent le sens ? Comment le théâtre peut-il encore fasciner dans ces conditions ? Qu'est-ce que le spectateur est appelé à découvrir, à ressentir ou à expérimenter dans ce vide sémiotique et esthétique apparent ? Bref, comment le spectateur est-il appelé à vivre le théâtre en dehors de la logique des signifiants et des esthétiques traditionnelles ? » (Dospinescu 2008, 46).

Car « par rapport au temps et à l'espace, ou bien à l'importance de la question, l'observateur ressent une surabondance ou, à l'autre pôle, un sensible amincissement des signes » (Lehmann 2009, 115)². Eda Tristesse est une présence fragmentée ; son image est recomposée pièce par pièce : premièrement par son apparition qui nous offre des indices sur sa relation avec les autres personnages et sur ses tics verbaux, ses intérêts, puis par sa disparition dans le vertige de l'inconnu, de l'incertitude. Son

¹ C'est l'auteur qui souligne.

² Notre traduction à partir du roumain : « În raport cu timpul sau cu spațiul sau cu însemnătatea problemei, observatorul simte o supraabundență sau, la polul celălalt, o sensibilă subțiere a semnelor. ».

apparition est beaucoup moins intéressante que sa disparition, car sa mort devient métaphore de la condition du personnage lagarcien : elle devient un signe sans stabilité identitaire qui ne subsiste que dans les traces de sa propre disparition.

Ainsi, tout au long de la pièce, il sera question de sa mort. Gardiens de la mémoire, les deux autres dames et Monsieur Herut évoquent les causes possibles de la mort de Madame Eda Tristesse : le chagrin, ensuite la honte, une rage de dents, la colère, la douleur, une trop forte absorption de bonbons E 224 colorant fraise, la colère, une chute malencontreuse. Tout cela est démenti par d'autres nouvelles : « Le corps de la très regrettée madame Eda Tristesse a été retrouvé criblé de balles dans sa baignoire. » (EC, 36), « Le corps de la pauvre madame Eda Tristesse dont on était sans nouvelles a été retrouvé ensanglanté et couvert de traces de pneus dans un fourré. » (EC, 38), puis « dans une cave proche de l'immeuble de la section révolutionnaire clandestine » (EC, 42). Ces horreurs sont démenties à leur tour par d'autres nouvelles : Eda Tristesse serait morte d'ennui, de tristesse, de vieillesse. Chaque réplique annule la précédente, et l'événement se dilue dans la rumeur. Chaque personnage relaie une version, modifie les faits, ajoute un détail, puis s'efface grâce à la découverte d'une nouvelle trace, d'un nouvel indice. Madame Eda Tristesse devient la figure-modèle dans *Erreur de construction* ; elle se perd dans ses traces et se transforme en un faisceau de signes sémiologiques. Le travail du lecteur consiste dans la récupération de ces signes et traces identitaires. Le personnage se cache non seulement derrière la mort ou l'absence, mais aussi derrière les traces et les signes laissés à travers la parole dans le texte.

Le cinquième personnage, L'homme en uniforme, « représentant de la section révolutionnaire » (EC, 32) entre chez Madame Louise Scheurer deux fois. La première fois, il dit que son nom n'a pas d'importance et que sa grand-maman qui s'appelait Adélaïde est morte à la guerre. Il demande si la dame connaissait Eda Tristesse. Une enquête paraît s'entamer, mais il n'y aura rien d'autre que des excuses et des remerciements : « L'homme en uniforme : – C'est bien, madame, excusez-moi de vous avoir importunée avec autant de cruauté, sans que cela puisse servir à quelque chose. » (EC, 33).

La seconde fois, L'homme en uniforme vient pour avertir que la maison est réquisitionnée pour l'hébergement des gardes. Les événements à l'extérieur sont à leur comble. Ce cinquième personnage incarne le signe fort de la **crise politique** qui traverse l'espace extérieur. Son apparition, marquée par une ambiguïté entre autorité et impuissance, révèle le vacillement des repères collectifs et l'effritement du sens dans l'espace intérieur qui se montre lui-aussi en crise. Par sa présence, Lagarce inscrit le politique non pas comme un événement spectaculaire, mais comme un **symptôme** d'un ordre social en pleine décomposition. Le « costume » de L'homme (en *uniforme*) devient un **signe de l'Histoire**, vidé de sa fonction initiale : il représente un pouvoir sans pouvoir, un langage sans contenu, comme si l'ordre institutionnel de l'État s'était lui aussi effondré. Sa parole, qui devrait porter en elle des traces d'un lexique administratif et juridique – « Je suis le représentant de la section révolutionnaire... »

(EC, 32), « je serai très heureux de vous poser quelques questions » (EC, 33), « Je tiens à vous avertir que votre maison est réquisitionnée pour l'hébergement des gardiens. L'entretien des lieux vous revient, comme il se doit. » (EC, 37) –, devient un signe de la crise du sens politique. Lors de sa seconde apparition, quand il vient annoncer la réquisition de la maison, le geste se réduit à un acte de contrainte sans discours, sans justification.

3. Les formes d'expression

Les formes d'expression déconcertent ou font rire.

« Monsieur Auguste Hereut : – [...] mon père s'appelait Albert, il est mort à la guerre ; mon grand-père s'appelait Charles, il est mort dans un accident de cheval.

Madame Sophie Notior : – Comme c'est triste.

Monsieur Auguste Hereut : – C'est la vie, madame.

Madame Sophie Notior : – À qui le dites-vous ?

Monsieur Auguste Hereut : – Mais, à vous, madame.

Madame Sophie Notior : – C'est tout ce que vous avez trouvé pour nous faire rire ? » (EC, 24-25).

Cependant, il n'y a rien de comique ici. Ricaner sur la mort est une chose grave. Les énumérations et les répétitions obsessionnelles suggèrent l'angoisse de la mort chez l'auteur et les inquiétudes des humains relatives aux désastres, aux meurtres et aux crises. Si, au début, le patronyme Albert peut être pris pour un prénom repris de génération en génération, par accumulation des scènes successives, on arrive à la supposition que les cinq personnages sont des parents d'une même famille, les Albert. Ils se retrouvent tous dans un espace familial, il n'y a aucun signe de surprise, comme si c'était la première fois, au contraire. C'est au lecteur qu'ils se présentent, pas l'un à l'autre. La famille est une représentation symbolique de l'humanité tout entière. L'angoisse de la mort rejoint la préoccupation pour les causes de la mortalité. Tout au long de la pièce, les personnages évoquent des individus qui ont perdu la vie dans un accident de cheval ou à cause d'une vieillesse prématurée. On meurt de chagrin ou de rire. Il y a aussi les suicides. Ce sont des exceptions par rapport au nombre d'Albert. D'ailleurs, malgré ces événements malheureux (« C'est la vie, madame. » (EC, 24)), les femmes de la pièce peuvent bénéficier d'une identité : celle de veuve.

Chez Lagarce, « la répétition est ouverte à la variation, au commentaire » (Bonnier et Sermon 2008, 146). Même si le nom d'Albert résonne comme une litanie dans la bouche de tous les personnages, Charles, Charlotte ou Caroline sont là pour créer un effet de surprise et pour stopper la matrice absurde d'une énumération redondante.

Dans le sillage de l'absurde d'Eugène Ionesco, la pièce *Erreur de construction ou De l'importance du jardin, des fleurs, du deuil, de l'été et de l'amour pour l'humanité et les gens* annonce un rapprochement des tendances du Nouveau Théâtre par l'abondance des stéréotypes verbaux vides de sens, signes de l'absurde et du

nihilisme également : « L'homme en uniforme : – Seul Dieu le sait. Et encore cela n'est pas sûr. » (EC, 38). Jean-Luc Lagarce pousse à l'extrême les éléments d'absurde à la manière de Ionesco. Il se rapproche de ce dramaturge dans un intertexte de *La Cantatrice chauve* (1950) par « les déclinaisons généalogiques » et « le jeu des sonnettes », comme l'observe Anaïs Bonnier et Julie Sermon (2008, 144) dans *À propos, et « La Cantatrice chauve » ? (« Erreur de construction » et autres troubles)*, par des personnages-rôle (le pompier de Ionesco est « [l']avatar générique » (Bonnier et Sermon, 2008, 144) de l'homme en uniforme chez Lagarce) ou en prenant une distance par rapport aux personnages de Ionesco :

« Madame Sophie Notior : – [...] Il y a longtemps qu'il n'est plus 9 heures et, de toute façon, nous ne nous appelons pas monsieur et madame Smith, n'est-il point vrai ? » (EC, 28).

« Monsieur Auguste Hereut : – Contrairement aux pensées fausses qui hantent les esprits des plus crédules d'entre vous, notre nom n'est pas Smith, notre bonne ne s'appelle pas Sherlock Holmes et nous n'attendrons pas de gens qui pourraient s'appeler Martin. » (EC, 29).

Si Ionesco invente une pièce en s'inspirant d'un manuel d'anglais, Lagarce fait parler ses personnages comme des speakerines à la radio ou à la télévision, en livrant un amalgame cocasse de brèves nouvelles : un gardien, dit Auguste Herut,

« ... s'est suicidé cette nuit dans l'entrée. Les autres ont décidé de s'installer dans les couloirs du premier étage. La cuisine est désormais inaccessible. Le fils de la défunte et néanmoins estimée madame Eda Tristesse a congédié hier le parlement national. La veuve de l'ancien président de la Patrie en danger, du milliardaire portoricain et de l'acteur de cinéma George Broot vient d'épouser en quatrièmes noces le propriétaire du supermarché de la rue des Marguerites. » (EC, 37).

4. Traces de l'instinct de survie misent à l'épreuve

Dans l'entrelacement des sujets évoqués par les personnages, l'existence personnelle se manifeste à travers des traces verbales élémentaires, celles qui renvoient aux besoins vitaux – la nourriture et l'abri – comme signes résiduels de l'instinct de survie.

« Madame Sophie Notior : – [...] Il reste huit kilos de bananes et une boîte de cassoulet aux herbes de Provence. [...] »

Monsieur Auguste Herut : – [...] Le frigidaire ressemble à une armoire et je hais les bananes... » (EC, 29).

« Madame Louise Scheurer : – [...] Il reste sept kilos de bananes et nous avons mangé la boîte de cassoulet hier soir. C'était très lourd à digérer... [...] »

Madame Louise Scheurer : – [...] Il reste trois kilos de bananes. Je hais les bananes... » [...]

Monsieur Auguste Herut : – Madame Louise Scheure a mangé brutalement ce matin la dernière banane. » (EC, 30).

« Madame Sophie Notior : – Je tiens à vous rappeler que nous n'avons plus rien à manger... » (EC, 34)

Les personnages signalent aussi, plusieurs fois, le prix du beurre avarié qui montre très haut, puis redescend dans le supermarché qui se trouve non loin du domicile des deux dames. L'obsession pour la coltarisation des provisions est plutôt symbolique : elle dévoile les signes et les traces d'une crise intérieure, d'un théâtre qui se joue intérieurement. La Révolution du dehors oblige les trois protagonistes de cette scène à se surexposer au lecteur, à lui montrer leur besoin organique de trouver leur paix intérieure. Ainsi, **l'instinct de survie se métamorphose en une prison intérieure** : ce qui trouble l'esprit des personnages ne sont pas les événements qui se déroulent à l'extérieur, mais l'idée qu'ils devraient quitter l'appartement, leur zone de confort, pour aller s'approvisionner en nourriture.

En ce qui concerne la maison, elle « se trouve juste à l'angle de la rue des Lilas et de la rue des Roses et, par un cruel jeu de destin, c'est là que passent chaque matin les manifestations. Le sort de la Patrie en danger se joue au coin de mon jardin. », dit Mme Louise Scheurer (EC, 26). Les dégâts successifs dans le mur – « slogans subversifs et obscènes » (EC, 29) –, dans la façade – « qui n'est plus une façade » (EC, 29) –, dans les piquets blancs de la palissade du jardin (arrachés), sur le petit puits décoratif, le massif de pétunias dans le jardin (sauvagement détruits), le massif de narcisses (sauvagement piétiné) attristent les locataires. Le Comité national pour la Révolution décide la garde à vue de la maison. Les gardiens campent devant la porte et font du bruit. Puis, ils prennent possession du sous-sol et après ils établissent un campement dans le jardin, avant de décider de s'installer dans le couloir du premier étage. Ils sont un peu partout, dans la cuisine, sous la douche dans la salle de bains et Madame Louise Scheurer voit des jeunes hommes un matin autour de son lit. Chose étonnante, les deux femmes paraissent ravies : ils sont propres, les gardiens, ils font la vaisselle, ils rangent leurs affaires, leur sous-chef a mis des violettes dans les cheveux, « c'est très joli » (EC, 39). Cependant, le mieux c'est que finalement ils soient hébergés dans une caserne.

5. Les signes de la joie de vivre

La joie de vivre est exprimée à travers des images florales qui se multiplient vers la fin de la pièce, de telle sorte que l'installation de l'ordre, fût-il autocratique et menaçant, dissipe l'effroi du début. Pour « l'humanité et les gens », « le jardin et les fleurs » ont de l'importance, affirme l'auteur dans le sous-titre. D'ailleurs, trois rues du quartier sont nommées : des Lilas, des Roses, des Marguerites. Dans le jardin

fleurissent des pétunias, des jonquilles, des violettes, « la pelouse est couverte de pâquerettes, c'est très joli » (EC, 42). « La première jonquille du jardin est éclos. Elle est jaune. » (EC, 42). Il y a aussi les souvenirs, la nostalgie : « Vous souvenez-vous de ce jardin plein de fleurs, où les oiseaux chantaient dès l'aube ? » (EC, 43). Et il y a aussi une précision sombre, annulée par la rêverie :

« Madame Sophie Notior : – Demain, le beurre augmentera à nouveau, la femme du président épousera le propriétaire des puits de pétrole. Les fleurs du jardin seront écrasées comme à chaque fois qu'elles ne gèlent pas. Certains se suicideront ou crèveront de faim, alors qu'il est si simple d'aller passer ses vacances au soleil. » (EC, 43).

Cette efflorescence finale, envahissant le langage et l'espace, agit comme le signe d'une **expérience onirique** où la réalité se dissout dans l'image. Le jardin, les fleurs et la lumière ne sont plus des éléments descriptifs : ils deviennent **les traces sensibles d'un rêve collectif**, d'une humanité qui cherche à se réinventer dans la douceur d'un imaginaire floral. Le théâtre de Lagarce, ici, rejoint la fonction du rêve freudien – non pas comme reproduction du réel, mais comme **élaboration symbolique d'un désir refoulé, donc une déformation de la réalité** (Freud 1967, 123-147). **Clôturés dans un espace dont la fonction était de les protéger de la révolution du dehors, Madame Sophie Notior et Madame Louise Scheurer se créent un autre univers, sans espace et sans temps, où les fleurs sont en pleine floraison et où l'émeute n'existe plus. C'est par le rêve que la déformation de la réalité se produit et, par la suite, ce monde onirique devient une forme de résistance : la révolte qui se dévot derrière les murs de l'appartement n'inquiète pas les deux dames, mais la peur de ne pas pouvoir vivre ensemble dans le même endroit et d'être condamnées à la solitude : « Madame Louise Scheurer : – Vous souvenez-vous, ma chère Sophie, comme nous étions heureux avant ? [...] Madame Sophie Notior : – Ne m'en parlez pas. » (EC, 43). C'est ça aussi la crise du personnage lagarcien.**

Dans cette rêverie, **l'arbre** occupe une place centrale : signe ambivalent, il représente à la fois **l'enracinement** et **l'évasion vers l'absolu, vers la lumière, vers le soleil**. Autocratique et menaçant dans cette scène, il impose son ombre sur le jardin, et suscite chez les personnages un désir d'évasion. Comme symbole (Chevalier et Gheerbrant 1982, 62-68), l'arbre renvoie à *l'axis mundi* des traditions mythiques – reliant la terre au ciel, l'humain au divin, le visible à l'invisible. Sa présence marque le retour d'une verticalité dans un univers fragmenté : il dresse le signe d'une possible reconstruction après la désagrégation initiale.

Quant au **soleil**, évoqué ironiquement dans la réplique de Madame Sophie Notior – « Il est si simple d'aller passer ses vacances au soleil. » (EC, 43) –, il se charge d'une double valeur symbolique et demeure le signe d'une illumination **salutaire** et **toujours de la possibilité de l'évasion**, une vérité enfouie derrière la banalité du quotidien. Dans la symbolique lagarcienne, le soleil ne réchauffe plus ; il éclaire l'absurdité des comportements humains, révélant par contraste la pauvreté du réel.

Ainsi, les signes adjacents du rêve – les fleurs, l'arbre, le soleil – se superposent aux signes du réel pour composer une **poétique de la trace lumineuse**. Le jardin devient un espace de survie, un plateau (théâtral) où la mémoire, la douleur et le désir s'enlacent sous une lumière ambiguë. Le rêve n'efface pas la ruine ; il en dégage simplement la beauté fragile, comme une trace ultime de vie : « Monsieur Auguste Herut : [...] Nous sommes dans cette pièce depuis près de quatre jours. » (EC, 28).

*

La pièce met ainsi en évidence un **décalage constant entre ce que les personnages disent et ce qu'ils entendent**. À ce propos, Catherine Rannoux dit des personnages de Jean-Luc Lagarce qu'ils parlent « non seulement de la même façon, mais ils parlent aussi les mots des autres ou ont en partage les mêmes répliques qui circulent de l'un à l'autre... » et que « les mots empruntés qui resurgissent dans les discours témoignent aussi d'une migration des répliques » (2011, 36). Chez Lagarce, le langage ne relie plus : il isole les personnages. Ceux-ci parlent, mais leurs mots se heurtent à une incompréhension structurelle – chacun reste enfermé dans sa propre énonciation, comme dans un écho intérieur. Cette **désarticulation langagière** ne relève pas seulement d'un effet dramatique, mais aussi d'une véritable poétique du fragment, car elle traduit l'impossibilité, pour les êtres, de se rencontrer dans un « langage commun » :

« Madame Sophie Notior : – Madame la présidente vient d'être nommée sous-présidente intérimaire [...].

Madame Louise Scheurer : – Madame la présidente vient d'être nommée vice-présidente à vie [...].

Monsieur Auguste Herut : – Le beurre peut être obtenu partout grâce à un système ingénieux de tickets. » (EC, 42).

Cette poétique du fragment pourra être repérée aussi dans les trois interventions métatextuelles de Madame Sophie Notior qui interrompt la trame dramatique pour avertir le lecteur-spectateur quant au genre (fictionnel) de ce texte et à son organisation en scènes, actes ou parties :

« Madame Sophie Notior : – Si la mise en scène de cette pièce est bien faite, un coup de sonnette devrait retener en coulisse et madame Eda Tristesse devrait entrer. » (EC, 22).

« Madame Sophie Notior : – Si la première partie du spectacle ne vous a pas plu, il est encore temps de vous en aller. Je répète aux plus idiots d'entre vous que mon mari s'appelait Albert, il est mort à la guerre. Cela me semble être le plus important. » (EC, 28).

« Madame Sophie Notior : – Si vous ne dormez pas encore, il est temps de vous préciser que tout ceci n'est que fiction. Évidemment. » (EC, 45).

Le **malentendu** engendre les scènes de la pièce *Erreur de construction ou De l'importance du jardin, des fleurs, du deuil, de l'été et de l'amour pour l'humanité et les gens* où la communication échoue à produire du lien, ne laissant subsister que des **traces de discours**, des fragments de signes échappés d'un sens perdu. L'incapacité des personnages à se relier de manière authentique devient dès lors la métaphore d'un monde désaccordé où le langage ne fait plus médiation entre le *je* et l'*Autre*, mais souligne la distance irréductible qui les sépare.

Dans *Erreur de construction* de Jean-Luc Lagarce, le langage occupe une place paradoxale : il est révélateur pour le lecteur, mais, en revanche, il reste opaque pour les personnages de la pièce. Les protagonistes parlent beaucoup, se répètent, reformulent, corrigent leurs propres phrases, mais ce déploiement de paroles ne leur permet pas de se comprendre. Le langage, au lieu d'être un instrument de communication, devient un obstacle. Comme le souligne Alina Kornienko dans *Juste la fin du mot : l'hybridité de la parole déconstruite*, chez Lagarce, la « recherche infinie d'un mot juste mène à son dévidement et à son autodestruction » (2018, 75), montrant ainsi que la quête de précision du langage conduit paradoxalement à sa perte de sens.

Les paroles prononcées par les cinq protagonistes de la pièce étudiée trahissent, en effet, leur intention de se cacher derrière un masque : leurs hésitations, leurs contradictions, les redondances sont des signes qui les mettent à nu devant le lecteur. Ces signes et ces traces verbaux dévoilent une intériorité surexposée du personnage lagarcien. D'après Catherine Rannoux, « L'écriture théâtrale de Jean-Luc Lagarce se caractérise par une pratique du ressassement mise au service de la difficulté à dire, comme si la parole des personnages gardait les traces de sa construction. » (2011, 32). Ainsi, le lecteur reconnaît dans le langage (répliques, apartés, ruptures) une crise existentielle et organique des personnages. Il s'ensuit que le langage devient révélateur au lecteur : après la lecture et la récupération des signes et des traces, il dévoile l'intériorité du personnage.

Bibliographie

Textes de références

- Ionesco, Eugène. 2007. *La Cantatrice chauve*, in *Théâtre complet*. Paris : Gallimard.
Lagarce, Jean-Luc. 2011. *Erreur de construction*, in *Théâtre complet I*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2011.

Ouvrages

- Ginsburg, Carlo. 1989. *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*. Paris : Flammarion.
Lehmann, Hans-Thies. 2009. *Teatrul postdramatic* [Théâtre postdramatique], trad. par Victor Scoradeț. București : UNITEXT / UNITER.
Sermon, Julie. 2004. *L'Effet-figure : états troublés du personnage contemporain (Jean-Luc Lagarce, Philippe Minyana, Valère Novarina, Noëlle Renaude)*, thèse de doctorat. Paris : Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle.

Sigmund, Freud. 1967. *L'interprétation des rêves*. Paris : PUF.

Articles

- Bertrand, Jean-Pierre et Provenzano, François. 2022. « Crises : expérience, langage et littérature », in *Versants*, no. 69 / 1, fascicule français, p. 27-37.
- Bonnier, Anaïs et Sermon, Julie. 2008. « À propos, et *La Cantatrice chauve* ? (Erreur de construction et autres troubles) », in Anne Goulard et Ariane Martinez (coord.), in *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs, p. 137-158.
- Sermon, Julie. 2011. « L'entre deux lagarcien : le personnage en état d'incertitude », in Geneviève Jolly ; Juillard Didier ; Andrée Pascaud (coord.), in *Problématique d'une œuvre*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs, p. 59-78.
- Wołowski, Witold. 2000. « L'absence du personnage de théâtre dans les *Chaises* d'Eugène Ionesco et dans *Comment va le monde, Mōssieu ? – Il tourne, Mōssieu !* de François Billeldoux », in *Roczniki humanistyczne*, Tome XLVIII, no 5, p. 25-69.

Sitographie

- Devaux-Rodriguez, Alicia. 2023. « “Je regardais le ciel” ». Signes et intersignes dans *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* de Jean-Luc Lagarce », in *Cahiers de littérature orale*, no. 93, p. 67-88. [En ligne] : <http://journals.openedition.org/clo/12155> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/127uw>. Consulté le 10 novembre 2025.
- Dospinescu, Liviu. 2008. « Effet de présence et non-représentation dans le théâtre contemporain », in *Tangence*, no. 88, p. 45-61. [En ligne] <https://doi.org/10.7202/029752ar>. Consulté le 10 novembre 2025.
- Kornienko, Alina. 2018. « Juste la fin du mot : l'hybridité de la parole déconstruite », in *Skén&graphie*, no. 5, p. 71-80. [En ligne] : <http://journals.openedition.org/skenographie/1398> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/skenographie.1398>. Consulté le 9 novembre 2025.
- Rannoux, Catherine. 2011. « Le théâtre de la parole : oralité et polyphonie dans *Juste la fin du monde* de Jean-Luc Lagarce », in *L'Information Grammaticale*, no. 131, p. 32-36. [En ligne] https://www.persee.fr/doc/igram_0222-9838_2011_num_131_1_4172 ; DOI : <https://doi.org/10.3406/igram.2011.4172>. Consulté le 9 novembre 2025.

Dictionnaire

- Chevalier, Jean ; Gheerbrant, Alain. 1982. *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris : Robert Laffont / Jupiter.

Sigle

EC - Erreur de construction.