



Écriture de Soi et Autofiction Dans *Juste la fin du monde* de Jean-Luc Lagarce

Self-Narration and Autofiction in Jean-Luc Lagarce's *Juste la fin du monde*

Gülseren ŞEN DAĞTEKİN¹ 



¹Research Assistant, Gülseren Şen Dağtekin, Galatasaray University, Faculty of Arts and Sciences, Department of Comparative Linguistics and Applied Foreign Languages, Istanbul, Türkiye

ORCID: G.Ş.D. 0000-0002-8563-7195

Corresponding author:

Gülseren ŞEN DAĞTEKİN,
Galatasaray University, Faculty of Arts and Sciences, Department of Comparative Linguistics and Applied Foreign Languages, Istanbul, Türkiye
E-mail: gsdagtekin@gsu.edu.tr

Submitted: 30.11.2023

Revision Requested: 05.03.2024

Last Revision Received: 21.04.2024

Accepted: 22.04.2024

Citation: Şen Dağtekin, G. (2024). SÉcriture de Soi et Autofiction Dans *Juste la fin du monde* de Jean-Luc Lagarce. *Litera*, 34(1), 213-228.

<https://doi.org/10.26650/LITERA2023-1398639>

RÉSUMÉ

Juste la fin du monde de Jean-Luc Lagarce est une pièce qui met en scène un rendez-vous familial dominical à l'occasion du retour du fils aîné, qui, longtemps éloigné de sa famille, revient avec l'intention d'annoncer sa mort prochaine à ses proches. Pour un lecteur (et spectateur) familier de la biographie de l'auteur, le texte de la pièce contient un nombre important de similitudes avec la vie de Lagarce, et le personnage principal, Louis, lui ressemble par bien des aspects. Quelle est la nature des éléments de l'écriture de soi dans la pièce ? Comment les catégoriser ? Quels sont leurs enjeux et leurs fonctions ? Notre analyse des éléments de l'écriture de soi basée sur une définition de ses différentes catégories nous a permis de mettre en avant le fait que la pièce se trouve à la limite entre l'autofiction et l'autonarration, car elle met en scène une dramatisation d'un épisode de la vie du narrateur, tout en exploitant les trois procédés évoqués par Gasparini pour définir l'autonarration : « la fragmentation, le métadiscours, l'altérité » (Gasparini, 2009). Nous avons ainsi déterminé la possibilité que l'écriture de soi ait ici une fonction de rétrospection, de « reconstitution » du soi de l'auteur et qu'elle soit une tentative de mettre des mots sur l'indicible de son existence.

Mots clés: Théâtre, Lagarce, Autofiction, Écriture de soi, Littérature contemporaine

ABSTRACT

Juste la fin du monde [It's Only the End of the World] by Jean-Luc Lagarce is a play that portrays a family gathering on a Sunday to mark the return of the eldest son who, long estranged from his family, has come back with the intention of announcing his imminent death to his loved ones. For a reader (and spectator) familiar with the author's biography, the text of the play contains significant similarities to Lagarce's life, and the main character, Louis, resembles Lagarce in many aspects. What is the nature of the elements of self-writing in the play? How can they be categorized? What are their functions? This analysis of the elements of self-writing based on a definition of its various categories has allowed this article to identify that the play lies on the boundary between autofiction and autonarration. This is because it stages a dramatization of an episode from the narrator's life while employing the three processes Gasparini (2009) mentioned for defining autonarration: fragmentation, metadiscourse, and alterity. Thus this study has determined the possibility that autonarration in this context serves a retrospective function, a reconstruction of the author's self as an attempt to articulate the unspeakable aspects of his existence.

Keywords: Theater, Lagarce, autofiction, self-writing, contemporary literature



EXTENDED ABSTRACT

Juste la fin du monde [*It's Just the End of the World*] by Jean-Luc Lagarce (1990) is a play that depicts a family gathering on a Sunday to mark the return of the eldest son, who, having been distant from his family for a long time, has come back with the intention of announcing his imminent death to his relatives. For a reader or spectator familiar with the author's biography, the text of the play contains numerous similarities to Lagarce's life, and the main character, Louis, bears many resemblances to Lagarce. However, one cannot categorize this play as autobiographical because the author does not claim such an approach and has emphasized some clearly fictional elements. Nevertheless, through the play's narrative and scenic techniques, it evidently offers elements of self-writing. Thus, this study attempts to address the following questions: What is the nature of the elements of self-writing in this play? How can they be categorized? Can autofiction be mentioned? What are the stakes involved? To answer these questions, this article initially focuses on the play itself, its author, its writing context, and its basis while considering the novelty and specificity of the theatrical forms highlighted by Lagarce. Subsequently, the article explores the self-writing revealed in the play, first by attempting to define the genre and its subgenres (i.e., autobiography, autofiction, autonarration, and autofabulation) and then by determining which elements in the text related to this writing belong to which categories. Lastly, the article seeks to understand the stakes and functions that underlie the use of these specific techniques. *Juste la fin du monde* is a complex work with multiple dimensions and readings that are challenging to summarize while conveying the substance of the text. This play is one of Lagarce's most well-known, especially due to its recent adaptation to film by Xavier Dolan, and can perplex readers and spectators with its innovative use of theatrical structures and the distinctive style of its dialogues. If reading is a moment of laborious pleasure, watching the play adds to this pleasure and the dimensions of the work, especially because the director has contributed to constructing meaning by filling the gaps the author left regarding the direction of the play on stage. *Juste la fin du monde* creates a sense of blurred lines between fiction and reality: One hesitates between the presence and absence of the author in the work, and determining to which type of self-writing it belongs has been challenging. This analysis of the elements of self-writing based on a definition of its various categories has led to identifying the play as being on the border between autofiction and autonarration because it stages a dramatization of an episode from the narrator's life: the attempt to return and express imminent death. However, the play also employs the three processes Gasparini (2009) mentioned

for defining autonarration: fragmentation, metadiscourse, and alterity (Gasparini, 2009). Fragmentation occurs because, similar to the formal structure of the play, the elements of self that are scattered throughout the work are disparate and only enunciated through fragments and pieces of memories evoked by different characters, sometimes contradicting each other. This gives rise to otherness due to the presence of different perspectives proposed for the same facts over which the quasi-spectral presence of the author's heteronym, Louis, introduces a metadiscursive discourse that never aims to explain or unravel the complex situation represented in the play. This study has thus determined the possibility of self-writing here to have served a retrospective function, a reconstruction of the author's self as an attempt to articulate the unspeakable aspects of his existence. The works of Lagarce, both through his diaries and the staging of his heteronyms and doubles, has constantly employed various techniques of self-writing as tools for the quest of the past, the quest for understanding and self-expression in the most tragic aspects of existence.

Introduction

Juste la fin du monde de Jean-Luc Lagarce est une pièce qui met en scène un rendez-vous familial à l'occasion du retour du fils aîné, qui, longtemps éloigné de sa famille, revient avec l'intention d'annoncer sa mort prochaine à ses proches. Pour un lecteur (et spectateur) familier de la biographie de l'auteur, le texte de la pièce contient un nombre important de similitudes avec la vie de Lagarce, et le personnage principal, Louis, lui ressemble par bien des aspects. On ne peut cependant parler pour cette pièce d'œuvre à caractère autobiographique car l'auteur ne revendique pas une telle démarche et parce qu'elle met en avant certains faits ouvertement fictifs. Cependant, il reste néanmoins évident que la pièce propose, à travers des procédés diégétiques et scéniques, des éléments d'une écriture de soi. Nous essayerons donc de répondre aux problématiques suivantes : Quelle est la nature des éléments de l'écriture de soi dans la pièce ? Comment les catégoriser ? Quels en sont les enjeux ? Peut-on parler d'autofiction ?

Afin de répondre à ces questions, nous nous intéresserons tout d'abord à la pièce en elle-même, à son auteur ainsi qu'à son contexte d'écriture et à son ancrage, tout en abordant la question de la nouveauté et de la spécificité des formes théâtrales mises en avant par Lagarce. Puis, nous nous interrogerons sur l'écriture de soi que révèle la pièce, en essayant d'abord de définir le genre et ses sous-genres (l'autobiographie, l'autofiction, l'autonarration, l'autofabulation) pour ensuite déterminer quels éléments dans le texte ayant trait à cette écriture appartiennent à quelles catégories. Enfin nous essayerons de comprendre quels enjeux et fonctions peuvent revêtir l'emploi de ces dispositifs particuliers.

Jean-Luc Lagarce

Auteur, dramaturge, metteur en scène français, Jean-Luc Lagarce a aujourd'hui conquis, de manière posthume, une figure de classique du XXe siècle¹ et est l'un des auteurs contemporains les plus joués en France². Ses œuvres les plus connues sont ses pièces, au nombre de vingt-cinq, dont deux (parmi lesquelles *Juste la fin du monde*) ont été ajoutées en 2012 au programme d'agrégation de lettres modernes, consécration

1 Voir notamment l'ouvrage collectif pédagogique qui lui est consacré : *Lire un classique du XXe siècle : Jean-Luc Lagarce* (Ryngaert, 2007).

2 Affirmation que l'on peut trouver sur la page qui lui est consacrée sur le site théâtre contemporain.net : <https://www.theatre-contemporain.net/biographies/Jean-Luc-Lagarce/ensavoirplus/idcontent/1320> (Date de dernière consultation : 15/10/2023).

importante dans le champ littéraire français qui a fait gagner une audience élargie à son œuvre. Mais Jean-Luc Lagarce a aussi tenu et publié des journaux intimes et rédigé trois récits et un livret d'opéra. Né en 1957, il est mort prématurément, à 38 ans (1995) du Sida, virus qui a alors décimé un grand nombre d'intellectuels, notamment appartenant au milieu homosexuel.

***Juste la fin du monde* : contexte et particularités de l'œuvre**

Cette pièce de théâtre est le fruit d'une résidence d'auteur à Berlin en 1990 où Lagarce se trouve dans le cadre d'une bourse Léonard de Vinci. Elle a été montée pour la première fois par Joël Jouanneau en 1999 et son succès ne s'est jamais démenti depuis, la pièce ayant fait l'objet de nombreuses adaptations. Traduite en plus de quinze langues, *Juste la fin du monde* est la première des pièces de Lagarce à entrer dans le répertoire de la Comédie Française en 2007 (Adam-Maillet, 2018, p. 25). Michel Raskine voit sa mise en scène récompensée par le Molière du meilleur spectacle. L'adaptation au cinéma de Xavier Dolan une décennie plus tard obtient elle aussi un franc succès ; en 2016, elle reçoit le Grand Prix au Festival de Cannes et l'année suivante trois Césars : celui du meilleur réalisateur, du meilleur acteur et du meilleur montage.

Juste la fin du monde est une pièce qui met en scène le retour chez lui de Louis, écrivain de 34 ans, dont on sait peu de choses, si ce n'est qu'il a quitté sa famille il y a des années pour vivre seul dans une ville et qu'il n'est jamais revenu. Louis, qui n'a pas communiqué avec sa famille depuis qu'il est parti, à part par le biais de brèves et impersonnelles cartes postales, fait le voyage pour leur annoncer sa mort « prochaine et irrémédiable » (Lagarce, 1999, p. 8). Arrivé sur place dans la maison où il a grandi et malgré son intention première, il est reçu par sa famille au complet, mais il reste assez passif et n'arrive pas à ébaucher un début de confession ; à la place, ce sont les autres personnages, sa sœur Suzanne, sa mère (dont on ne connaît pas le prénom), son frère Antoine et sa belle-sœur Catherine qui prendront la parole pour lui faire part des choses qu'il a manquées (la naissance de ses neveux, l'adolescence de Suzanne) ou des choses qu'ils ont en tête depuis son départ. Les dialogues s'attardent sur des sujets de la vie quotidienne assez banals, les enfants d'Antoine et Catherine, les souvenirs d'enfance racontés par la mère. Très vite les dialogues se transforment en querelles, des malentendus s'installent... Et Louis se décide précipitamment à rentrer, sans n'avoir rien pu dire. Suzanne insiste pour qu'il reste au moins pour dîner, mais Antoine veut l'accompagner à la gare, ce qui est à l'origine d'une dernière dispute, où Antoine, qui pourtant ne veut

pas être « brutal », s'énerve contre tout le monde, au point que Catherine demande à Louis de partir. Enfin, Antoine se calme et, dans un dernier monologue, parle de son enfance passée à l'ombre d'un grand frère qui avait été trop choyé par sa famille car il se sentait toujours mal-aimé. Sans plus d'action, la pièce se termine sur un épilogue où Louis fait une ellipse de quelque mois - « une année tout au plus » (Lagarce, 1999, p. 77) - pour annoncer sa propre mort, puis raconte le souvenir d'une marche la nuit, dans la forêt, le long d'une voie de chemin de fer, durant laquelle il avait voulu crier dans la vallée, évoquant ainsi le remords de ne pas l'avoir fait : « Ce sont des oublis comme celui-là que je regretterai » (Lagarce, 1999, p. 78).

Selon Catherine Brun, qui s'est penchée sur « la poétique du détour » dans le théâtre Lagarzien, il existe une « légende qui entoure le théâtre de Lagarce, celle d'un théâtre de paroles, d'un théâtre presque clos à force de se désintéresser du monde, d'un théâtre hanté par la seule menace de la mort, d'un théâtre de la perte, avant tout » (Brun, 2009, p. 184). Cette remarque s'applique également à *Juste la fin du monde*, dans laquelle le spectre de la mort prochaine traverse toute la pièce mais n'est jamais convoqué dans les paroles des personnages. La perte la plus flagrante est celle du temps, celui du passé, que les personnages essayent parfois maladroitement de faire revivre en l'évoquant à travers les souvenirs, mais aussi celui de l'avenir surtout pour Louis dont les jours sont comptés. Un autre motif, que l'on peut qualifier de réécriture intertextuelle d'une parabole biblique, est lui aussi récurrent dans l'œuvre lagarzienne : celui du retour de l'enfant prodigue, que l'on retrouve également dans cette pièce. Louis, bien qu'il soit l'aîné de deux frères (dans l'Évangile selon Luc, chapitre 15, c'est le cadet qui part), revient d'un « pays lointain » après avoir quitté la maison paternelle. Comme lui, il a quitté le foyer pour mener « grande vie », mais il a dilapidé non pas son héritage mais les jours de son existence. Il revient, mais il n'est pas accueilli comme le père de la parabole accueille son fils, les bras ouverts ; son retour provoque un malaise dans la famille, tant et si bien que Louis décide d'écourter son séjour. Dans le texte biblique, le frère qui est resté fidèle au père est jaloux de la fête que ce dernier fait à son cadet : on retrouve cette même jalousie chez Antoine qui a toujours souffert de rester dans l'ombre de son frère aîné et dont la douleur et la rancœur sont exposées au grand jour au retour de son frère.

Littérature du sida, Nouveau Roman, Théâtre de l'absurde

Si *Juste la fin du monde* n'est pas explicite sur la raison de la mort du personnage de Louis, qui représente peut-être un « double fictif » de l'auteur, le caractère « irrémédiable

» de cette mort fait inévitablement penser à celle de Lagarce, qui a appris qu'il était condamné, car il était séropositif, en 1986. En effet, à cette époque où le VIH a fait son apparition, aucun traitement vraiment efficace n'existait et beaucoup de personnes, dont des auteurs, des intellectuels comme Hervé Guibert ou Michel Foucault sont morts prématurément pour l'avoir contracté. Du fait du caractère récurrent de ce thème dans les pièces de Lagarce écrites après 1986, Lagarce est parfois associé à la « Littérature du Sida ». Mais concernant l'influence d'un mouvement, Lagarce revendiquait volontiers celle du Nouveau Roman (notamment de Michel Butor et de son roman *Degrés*³) dont il reprend certains des thèmes et des procédés narratifs et les applique au théâtre : ambiguïté dans l'utilisation du temps, l'absence « d'action » ou d'évènements en tant que tels, ou encore de personnages « consistants ». Enfin, on peut parler aussi de l'influence du Théâtre de l'Absurde et de « ses écrivains majeurs Ionesco et Beckett » (Zobenbulla, 2016, p. 67) sur les œuvres de Lagarce dont la lecture fait ressentir la filiation par la présence de certains points communs. *Juste la fin du monde* signe notamment son appartenance au théâtre novateur en venant révolutionner les codes et les schémas du théâtre classique, ce qui peut à premier abord désarçonner un lecteur/spectateur non familier du genre.

Une pièce à rebours des codes du théâtre classique

Juste la fin du monde est une pièce avec très peu de personnages (cinq) et d'actions : bien que novatrice dans sa forme elle obéit aux règles classiques d'unité de temps, d'action et de lieu puisque la pièce se déroule principalement dans une maison familiale, le même jour (un dimanche) et autour d'un même sujet, on a affaire à : « un drame en apparence statique (...) où rien ne se passe, où la notion même d'évènement perd toute pertinence » (Brun, 2009, p. 184). L'unité de temps est cependant remise en question par la didascalie initiale qui propose une alternative entre une journée et une année : « Cela se passe dans la maison de la Mère et de Suzanne, un dimanche, évidemment, ou bien encore durant près d'une année entière » (Lagarce, 1999, p. 5).

Cependant, à part cela, la pièce n'a pas grand-chose en commun avec le théâtre classique, n'en respecte presque aucun code voire les réinvente ; car en effet, comme le souligne Arzu Kunt, professeure à l'Université d'Istanbul : « Les auteurs contemporains imposent de nouvelles structures théâtrales : les dispositifs énonciatifs et scéniques,

3 Agathe Zobenbulla, dans sa thèse de doctorat, cite les journaux de Lagarce qui laissent transparaître l'admiration de Lagarce pour Butor (Zobenbulla, 2016, p. 65).

le statut du personnage, le traitement de l'espace et du temps se libèrent bien nettement des conventions dramatiques classiques. L'œuvre de Jean-Luc Lagarce est située dans la lignée de ces textes novateurs qui réinventent les formes du drame » (Kunt, 2015 p. 59). La structure de la pièce reprend des structures classiques (prologue, intermède, mais aussi la figure de Louis dont les monologues évoquent ceux des chœurs classiques, seuls face au public et commentant la pièce) tout en apparaissant comme différente et dénuée de logique interne apparente. Elle est constituée d'un prologue (monologue d'entrée de Louis), d'une première partie (l'auteur préfère le terme « partie » qu'on retrouve plus dans le roman à celui « d'acte » réservé au théâtre) composée de onze scènes avec quatre monologues, d'un intermède un peu « décousu », composé de neuf scènes courtes, d'une deuxième partie comportant trois scènes et d'un épilogue.

Ce type d'œuvre théâtrale, parfois critiqué pour sa complexité, nécessite du lecteur une lecture différente, plus attentive ; selon Jean-Pierre Ryngaert, « Il faut (...) changer de focale et au lieu de s'apprêter à capter au grand angle la fresque ou l'épopée, commencer à saisir au cœur même du texte tous les indices qui aideront à construire du sens » (Ryngaert, 1993, p. 22) car il n'y a pas selon lui de texte illisible du moment que l'on y consacre assez d'effort. Ces textes nécessitent également selon lui un niveau d'analyse différent : « Face à des textes complexes il est important d'échapper à une trop grande hiérarchisation de l'analyse, celle qui privilégie justement les réseaux narratif ou thématique au détriment de structures proprement théâtrales (le dialogue et ce qu'il révèle des relations entre les personnages, le système spatio-temporel) » (Ryngaert, 1993, p. 23). Les dialogues dans la pièce sont en effet fondamentaux : en l'absence de didascalies, ce sont par eux que nous apprenons les mouvements, les gestes, les réactions des personnages : « Tu lui serres la main ? » (Lagarce, 1999, p. 9), « Où est-ce que tu vas, qu'est-ce que tu fais ? » (Lagarce, 1999, p. 26). La liberté du metteur en scène et des comédiens est immense, et on se le figure mieux quand on assiste à des mises en scène de la pièce, car les choix du metteur en scène peuvent être très différents de ce que le lecteur peut avoir imaginés pendant la lecture.

Déroutant également, le style proprement linguistique de l'auteur, très différent de ce à quoi le lecteur est habitué : les répétitions, hésitations, rectifications des personnages qui viennent imiter le langage oral naturel peuvent parfois paraître dérangeantes à l'écrit mais prennent sens une fois que l'on voit la pièce jouée, car les dialogues gagnent en naturel. A ce sujet, Christine Lebrun souligne le caractère vivant du style de l'auteur, critiquant au passage le caractère figé de la langue normative des œuvres classiques : « la langue de Lagarce mime les errements, les bégaiements, les fourvoiements de l'oral

que le passage à l'écrit tend dans son usage normatif à effacer pour ne retenir que les formulations « définitives » (Brun, 2009, p. 194).

» Ryngaert définit, dans *Théâtre du XXe siècle*, ce style de « quête de l'infinie précision et insiste sur le rôle de l'écriture des dialogues, essentielle dans l'œuvre.

La pièce ne délivre aucun message, et pourtant elle frôle et évoque toutes ces questions avec une sorte de légèreté distraite, d'élégance palpable et de demi-sourire qui trouble les points de vue. Lagarce fait le choix de l'implicite, de l'à peine dit, plutôt que la formule définitive, et le texte repose entièrement sur la qualité des échanges. Le secret est au cœur même de l'écriture, dans la façon dont les personnages prennent la parole et partagent la même quête de l'infinie précision puisqu'ils parlent tous la même langue, celle de leur auteur. La cohérence naît du rythme commun, des jeux du partage et de la reprise, et d'une recherche infinie de l'exactitude. (Ryngaert, 2012, p. 27)

Une écriture de soi particulière et à la marge des frontières du genre : une difficile définition

L'écriture de soi est un genre très étendu et qui concerne un grand nombre d'œuvres contemporaines, pourtant, la distinction entre ses sous-genres reste à l'origine de débats et de controverses. Même la notion d'autobiographie, pourtant bien solidement ancrée dans le paysage littéraire, voit ses limites et définitions remises en cause, notamment du fait de l'essor d'un genre assez nouveau : l'autofiction. L'autofiction semblait d'abord, dans ses premières définitions, ressembler à l'autobiographie (avec notamment l'homonymie de l'auteur et du narrateur) tout en s'en distinguant (par le non-respect du pacte de vérité et le recours à la fiction).

La définition de la notion d'autofiction, d'abord créée par Serge Dobrovsky dans la préface de son livre *Fils*, avait d'abord un caractère très étroit qui s'est élargi au fur et à mesure que des théoriciens se sont penchés sur la question ou que des auteurs se sont approprié la notion. Les théoriciens qui ont le plus réfléchi à la question de ce genre, dont Dobrovsky, à qui il doit sa paternité, Philippe Lejeune (qui a théorisé l'autobiographie et à qui on doit la notion de pacte autobiographique), Vincent Colonna (dont la thèse, dirigée par le narratologue Gérard Genette, traite de l'autofiction), Philippe Gasparini

(auteur de l'ouvrage *Est-il Je ?* sur le roman autobiographique et l'autofiction), Arnaud Schmitt (qui a mis en avant la notion d'autonarration) mais aussi Marie Darrieussecq, (qui, avant d'écrire des romans, a consacré son mémoire et des articles à la question de l'autofiction) sont loin de s'accorder sur la définition du genre et de ses sous-genres.

Philippe Gasparini dénonce le caractère trop large qu'a pris la notion d'autofiction, au détriment de celle d'espace autobiographique, notion plus large avancée par Gérard Genette :

Force est de constater qu'“autofiction” est maintenant le nom de toutes sortes de textes en première personne. Fonctionnant comme un “archi-genre”, il subsume tout “l'espace autobiographique” : passé et contemporain, narratif et discursif ; avec ou sans contrat de vérité. Victime ou bénéficiaire de cette confusion, il commence à être employé pour valoriser ou dévaloriser non seulement des livres de tous genres, mais aussi des albums de bande dessinée, des films, des spectacles, des œuvres d'art contemporain. (Gasparini, 2009)

Awatif Beggar, qui s'est penchée sur la question dans un article très bien documenté, souligne le caractère flou et transgressif des œuvres désignées sous le terme d'autofiction : « Comme son nom l'indique, l'autofiction est un mode de passage entre fiction et autobiographie, un mode qui introduit la part de brouillage, de l'imaginaire, des fantasmes et, parallèlement, réinvente de nouveaux protocoles d'écriture et de lecture » (Beggar, 2014, p. 124).

L'introduction de nouveaux protocoles ou procédés d'écriture est un critère de l'autofiction qui semble faire l'unanimité chez la plupart de ceux qui ont essayé de la définir. Gasparini, qui a longtemps suivi les débats autour de la notion et y a participé, met en avant dans un article visant à établir la définition de l'autofiction une hiérarchisation de l'espace autobiographique autour de trois sous-genres : l'autofabulation, l'autofiction, et l'autonarration. Cette « tripartition » ferait désormais selon lui « consensus » parmi les chercheurs. L'autofabulation correspond selon Gasparini à des événements inventés de toute pièce, voire fantasmagoriques auquel prend part l'auteur-narrateur. Il cite ici Genette, dont l'ironie est sensible : « Moi auteur, je vais vous raconter une histoire dont je suis le héros mais qui ne m'est jamais arrivée » (Genette, 1991, p. 86 cité par Gasparini, 2009). L'exemple type serait ici *La Divine Comédie* de Dante. Le champ de l'autofiction

doit être resserré autour d'une certaine catégorie particulière selon Gasparini, correspondant à celle des romans autobiographiques : « le terme d'autofiction devrait être réservé aux textes qui développent, en toute connaissance de cause, la tendance naturelle du récit de soi à se fictionnaliser. Une situation, une relation, un épisode, sont mis en récit, scénarisés, intensifiés et dramatisés par des techniques narratives qui favorisent l'identification du lecteur avec l'auteur-héros-narrateur » (Gasparini, 2009). Enfin, Gasparini cite le terme d'autonarration attribué à Arnaud Schmitt et le définit en termes de différence par rapport à l'autobiographie classique « sur trois points au moins : la fragmentation, le métadiscours, l'altérité. Ces auteurs ne prétendent pas retracer toute leur vie, ni l'expliquer, ni la justifier, ni même en donner une image fidèle. Ils travaillent sur des fragments de souvenirs, qu'ils exhument, questionnent, interprètent, mettent en relation ou en contradiction avec d'autres fragments » (Gasparini, 2009).

Cet intérêt pour l'écriture de soi et l'autobiographie des écrivains contemporains est considéré par certains comme un fil directeur, un axe permettant la transition entre la littérature moderne et la littérature contemporaine et représentant une continuité avec la fin des dernières grandes avant-gardes littéraires tels que le Nouveau Roman. En effet, même certains nouveaux romanciers (Claude Simon et Sarraute notamment) se sont détournés des procédés formels et de la littérature expérimentale pour renouer avec une forme plus traditionnelle de l'écriture qui est l'autobiographie:

l'autobiographie, nous semble caractériser d'une manière extrêmement intéressante à la fois la continuité et la transformation de l'avant-garde littéraire après le tournant des années 80. Il est bien connu que l'autobiographie – et plus généralement les écritures de soi – rencontrent un succès grandissant auprès du public et des écrivains depuis 15 ou 20 ans. (Kranker et Veivo, 2009, p. 123)

En 2007, un article de Donald Morrison, « A la recherche du temps perdu », du numéro du Times titré « La mort de la culture française ? » met en avant le déclin de la culture française, et, notamment, de sa littérature : « Nulle part cette tendance est plus apparente que dans la fiction qui souffre encore du mouvement introspectif du Nouveau Roman. Beaucoup des romanciers français les plus révévés aujourd'hui par la critique écrivent une fiction avec un style dépouillé et élégant qui voyage mal » (Morrison, 2007). Le journaliste tourne également en dérision l'autofiction, la taxant de narcissisme : « D'autres pratiquent ce que les Français appellent l'autofiction - des mémoires à peine

«voilées qui dissimulent mal qu'elles ont été conçues par une absorption du moi profond (Morrison, 2007). Cette critique n'est pas uniquement adressée outre-Atlantique puisque Mohamed Razane et Karim Amellal du collectif « Qui Fait La France ? » adressent ce même reproche à la littérature française : « on considère qu'on peut dire que la littérature française est par trop nombriliste, gangrenée par l'autofiction, par l'égotisme, par les passions bourgeoises, par un certain nombre de choses qui paradigmatiquement l'entrée dans le littéraire et la fuite dans le réel » (Vitali, Razane et Amellal, 2010, p. 126).

À la lumière de ces éclaircissements, à quels types d'écriture de soi peut-on dire qu'appartient *Juste la fin du monde*, sachant que les catégorisations citées sont souvent propres au roman et que nous avons ici affaire au théâtre ? En effet, la question de l'homonymie narrateur-acteur ne peut se poser ici car, comme le souligne Alexandra Balcersek dans sa thèse sur l'existence d'une expression autobiographique au théâtre : « dans la littérature théâtrale, le narrateur est absent. En lieu et place de ce dernier, c'est la voix des personnages qui construit la fiction dramatique » (Balcersek, 2014, p. 31). On peut cependant parler d'autobiographie (Alexandra Balcersek le fait dans sa thèse) voire d'autofiction ou d'autonarration (nous allons le faire plus bas pour Lagarce) pour le théâtre, dès qu'il s'agit de « désigner toute utilisation de sa biographie par l'auteur dramatique, toute incursion de son vécu dans la fiction, toute référence à son parcours réel, toute utilisation de ses expériences personnelles comme d'un matériau à l'écriture » (Balcersek, 2014, p. 13).

Éléments de l'écriture de soi et de l'autofiction ou autonarration dans *Juste la fin du monde*

Nous avons déjà souligné plus haut certains des points communs entre Jean-Luc Lagarce et Louis, assez significatifs pour qu'on puisse parler pour ce personnage de double, voire d'« hétéronyme » (Parisse, 2015, p. 101) de l'auteur. En effet, et comme le souligne Balcersek, « comme Jean-Luc Lagarce, Louis a une sœur et un frère et son métier est d'écrire. Il a grandi en province, les dimanches que raconte la mère rappellent ceux que Lagarce raconte dans le texte *1957-1997* au début du journal, tandis que l'importance de la voiture familiale rappelle le lien de toute la famille (et même toute la région) avec l'usine Peugeot » (Balcersek, 2014, p. 119). Les parents de Lagarce étaient ouvriers et travaillaient pour le constructeur automobile. La situation autour de laquelle tourne la pièce, l'impossibilité de dire la maladie et la mort prochaine est aussi une expérience tirée de la vie de l'auteur, puisqu'il semble que Lagarce n'avait pas pu non plus se

confesser à sa famille en 1990, année de l'écriture de la pièce : « Journal (20 avril 1992): Dimanche de Pâques en famille. Effrayant. Les larmes aux yeux. Et eux qui ne veulent jamais rien voir. Et un jour, il faudra leur dire que je suis en train de mourir. Me colleter ce malheur-là » (Lagarce, 2008, p. 119). Une différence notable serait ici l'absence du père, déjà mort dans la pièce, alors que le père de l'auteur étant encore vivant lors de la rédaction de la pièce.

Juste la fin du monde donne la même sensation de brouillage entre fiction et réalité que la plupart des œuvres autofictives : on hésite entre la présence et l'absence de l'auteur dans l'œuvre. Sa présence est d'ailleurs énigmatique, et il semble parfois (comme dans les monologues du prologue et de l'épilogue) nous parler de l'outre-tombe : « Plus tard, l'année d'après, j'allais mourir à mon tour » (Lagarce, 1999, p. 7) et « Je meurs quelques mois après » (Lagarce, 1999, p. 77). Alexandra Balcerek qualifie le personnage de « nazaréen » ou de « spectre » : « Bien qu'interagissant avec les membres de sa famille (qui apparaissent, eux, ancrés dans le réel), il apparaît comme hantant la pièce de sa présence solitaire, et anonyme (il ne parle finalement que très peu de lui-même, laissant les autres le définir, et n'annoncera pas sa mort prochaine) » (Balcerek, 2014, p. 71). Si l'on devait tenter néanmoins de catégoriser cette pratique de l'écriture de soi selon la hiérarchisation vue plus haut, il semblerait que la pièce soit à la frontière de l'autofiction et de l'autonarration, tout en appartenant davantage à l'autonarration. En effet on a affaire ici à la dramatisation et à la scénarisation d'un épisode ou d'une situation qui, somme toute, existe dans la vie de l'auteur : la tentative du retour et de l'expression de la mort imminente. Cependant cette dramatisation se fait à travers les trois procédés évoqués par Gasparini pour définir l'autonarration : « fragmentation, le métadiscours, l'altérité » (Gasparini, 2009). Fragmentation car comme la structurelle formelle de la pièce, les éléments du moi disséminés dans l'œuvre sont disparates et ne sont énoncés qu'à travers des bribes et des morceaux de souvenirs qu'évoquent différents personnages et qui parfois se contredisent, donnant place à une altérité du fait de la présence des différentes perspectives proposées sur les mêmes faits, sur lesquels la présence quasi-spectrale de l'hétéronyme de l'auteur, Louis, vient implémenter un discours métadiscursif mais qui ne vise jamais à expliquer ou à démêler l'écheveau que représente la situation complexe qui se noue dans la pièce. De la même manière, Lydie Palisse évoque une « construction-déconstruction de l'image de l'auteur », employée « comme une tentative de constituer un passé par le biais d'une mémoire fluctuante – essentiellement trouée – et multiple, puisque de nombreux personnages sont les dépositaires de celui qui joue le rôle de l'écrivain » (Palisse, 2015, p. 99).

Quels sont les enjeux ou les fonctions de l'autofiction dans la pièce ? On peut formuler ici plusieurs hypothèses : tout d'abord, l'écriture de soi peut avoir une fonction de rétrospection, comme le souligne Arzu Kunt : « Lagarce construit son univers fictionnel en laissant à son lecteur/spectateur le soin de reconstituer à travers les bribes d'espace-temps, le parcours d'une vie bien souvent soumis à une rétrospection » (Kunt, 2011, p. 40). Cette rétrospection peut prendre la forme d'une « reconstitution » de soi, « vouée à l'échec » selon Balcerrek, « car les traces du passé ne sont pas déchiffrables en elles-mêmes, mais viennent se superposer les unes aux autres » (Balcerrek, 2014, p. 53).

On pourrait même supposer ici que l'auteur ait essayé de déterminer par l'écriture fictive d'une possibilité de sa vie, quel serait le résultat s'il menait à bien son projet d'avouer à sa famille son état de santé et la cause de sa maladie, faisant ainsi une sorte de « simulation ». Nadia Setti, qui a rédigé un article dans un ouvrage collectif sur la littérature du Sida, met en avant une fonction où le texte viendrait remplacer les paroles qui n'ont pas pu être prononcées dans la réalité de l'existence de l'auteur : « L'enjeu est donc de réussir à dire l'indicible et par rapport à cet indicible, mort et homosexualité en viennent à se télescoper. Comme si l'annonce du sujet homosexuel « de son vivant » s'avérait impossible, ou possible à condition de se déclarer mourant. Cela signifie aussi faire face à l'insoutenable et pour ceux qui écrivent, nous mettre face à face avec cet insoutenable » (Badin, Genetti, Libasci, et Roulin, 2016).

Le fait que Louis n'y parvienne pas est révélateur du blocage et de la crainte que cette situation crée chez l'auteur. Elle sera d'ailleurs reprise dans *Le pays lointain*, réécriture de *Juste la fin du monde* et dernière pièce de l'auteur, publiée en 1995. Marie-Hélène Boblet considère que cette pièce vient parachever le projet qu'a conçu l'auteur à travers ses différents ouvrages : « Cette œuvre ultime consacre l'entreprise de Jean-Luc Lagarce. Drame du retour sur soi et sur sa vie, elle opère aussi un retour réflexif sur l'écriture, à la faveur duquel le personnage dramatique s'érige paradoxalement en identité narrative et morale, qui témoigne de ce qu'il fut et répond de ce qu'il fit » (Boblet, 1995, p. 422).

Selon Awatif Beggar, « l'autofiction permet à l'auteur d'approcher la complexité de son moi, de tracer les contours de tout ce qui échappe à la transparence lucide et naïve, de saisir une identité dans son intimité la plus profonde » (Beggar, 2014, p. 133) et c'est bien cet aspect de l'autofiction qui joue un rôle dans cette introspection menée par l'auteur, confronté à sa mort prochaine, face à l'urgence de comprendre qui il est et a

été. L'œuvre de Lagarce, aussi bien à travers les journaux que la mise en scène de ses hétéronymes et de ses doubles, n'a eu cesse d'employer différents procédés de l'écriture de soi comme outils de la quête du passé, quête de la compréhension et de l'expression de soi, dans les aspects les plus tragiques de l'existence.

Conclusion

Juste la fin du monde est une œuvre complexe, aux dimensions et lectures multiples qu'il est même difficile de résumer en réussissant à transmettre la substance du texte. Cette pièce, l'une des plus connues de Lagarce, notamment du fait de son adaptation récente au cinéma par Xavier Dolan peut déconcerter le lecteur/spectateur par son utilisation novatrice des structures théâtrales ou par le style des dialogues, très particulier. Si la lecture est un moment de « plaisir laborieux », le fait de voir la pièce jouée ajoute encore à ce plaisir et aux dimensions de l'œuvre, notamment parce que le metteur en scène participe à la construction du sens en remplissant à sa guise les vides laissés par l'auteur concernant la direction de la pièce sur scène. Tout lecteur connaissant un peu la vie de Lagarce reconnaît à la lecture que c'est une œuvre comportant des éléments biographiques mais le fait de déterminer à quel type d'écriture de soi ces éléments appartiennent est une tâche plus difficile. Nous avons opté pour l'autonarration mais ce n'est qu'un constat étayé par des justifications personnelles, et il est possible de tirer d'autres conclusions à partir d'autres argumentations et justifications. Ce qui nous a également intéressé ici était de se demander quels enjeux représentaient cette écriture autofictive, et si nous avons tenté d'apporter notre propre réponse à cette question en considérant que Lagarce tentait peut-être par ce moyen de « dire l'indicible » ou de « reconstituer le soi », de « construire-déconstruire » son image (Setti ; Balcerék ; Parisse), il faut toutefois souligner que le dramaturge y répond peut-être lui-même dès le prologue, à travers les paroles de Louis : « me donner et donner aux autres une dernière fois l'illusion d'être responsable de moi même et d'être, jusqu'à cette extrémité, mon propre maître » (Lagarce, 1999, p. 8).

Évaluation: Évaluation anonyme par des pairs extérieurs.

Conflit d'intérêts: Les auteurs n'ont aucun conflit d'intérêts à déclarer.

Subvention: Les auteurs n'ont reçu aucun soutien financier pour ce travail.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Bibliographie

- Adam-Maillet, M. (2018). Ce que signifie « juste » dans *Juste la fin du monde*. *Skén&graphie*, 5, 23-32. <https://doi.org/10.4000/skenographie.1358>
- Balcerek, A. (2013). *L'existence d'une expression autobiographique au théâtre : la présence émouvante de l'auteur dramatique dans son œuvre* (Thèse de doctorat. Université Charles-de-Gaulle Lille 3). Disponible à l'adresse : <https://hal.science/tel-01083395/>
- Boblet, M. (2008). L'hybridité générique du théâtre de Lagarce: Le Pays lointain (1995). *Poétique*, 156, 421-434. <https://doi.org/10.3917/poeti.156.0421>
- Beggar, A. (2014). L'autofiction: un nouveau mode d'expression autobiographique. *@nalyse. Revue de critique et de théorie littéraire*, 9(2), 122-137. <https://doi.org/10.18192/analyses.v9i2.1003>
- Brun, C. (2009). Jean-Luc Lagarce et la poétique du détour: l'exemple de *Juste la fin du monde*. *Revue d'histoire littéraire de la France*, 109(1), 183-196. <https://doi.org/10.3917/rhlf.091.0183>
- Gasparini, P. (2009). *De quoi l'autofiction est le nom*. Conférence à l'Université de Lausanne. Lien : <https://www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini>
- Genette, G. (1991). *Fiction et diction*. Paris : Seuil.
- Kraenker, S., & Veivo, H. (2009). L'autobiographie contemporaine comme avant-garde?. Arppe, T., Kaitaro, T., & Mikkonen, K. (Ed.), *Writing in Context: French Literature, Theory and the Avant-Gardes. Studies across Disciplines in the Humanities and Social Sciences* 5. Helsinki: Helsinki Collegium for Advanced Studies. 122-138. Lien: <https://helda.helsinki.fi/server/api/core/bitstreams/43e7d4be-c85b-4e0e-bb618398a33b620d/content>
- Kunt, A. M., (2015). *Mobilité et statisme: L'espace dans le théâtre de Jean-Luc Lagarce* . XI. Uluslararası Dil-Yazın-Deyişbilim Sempozyumu. Sakarya, Turkey. 59-64.
- Lagarce, J.-L. (1999). *Juste la fin du monde*. Besançon: Les Solitaires intempestifs.
- Lagarce, J.-L. (2008). *Journal, Volume II (1990-1995)*. Besançon: Les solitaires intempestifs.
- Morrison, D. (2007). In Search of Lost Time. *Time Magazine*. 21 Novembre 2007 Lien : <https://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,1686532-1,00.html>
- Parisse, L. (2015). *Lagarce : Un Théâtre entre présence et absence*. Paris: Classiques Garnier.
- Ryngaert, J.-P. (2007). *Lire un classique du XXe siècle : Jean-Luc Lagarce*. Scérén / Les Solitaires Intempestifs.
- Ryngaert, J.-P., & Bergez, D. (2000). *Lire le théâtre contemporain*. Paris : Éditions Nathan.
- Setti, N. (2016). Mon corps m'appartient-il ? Distopies corporelles du corps étranger. In L. Badin & A. Genetti (Éd.), *Littérature et sida, alors et encore* (Collection Lettres Sup). Brill. https://doi.org/10.1163/9789004325975_005
- Vitali, I. Razane, M., & Amellal, K. (2010). « À L'avant-Garde Du Réel » Entretien Avec Mohamed Razane Et Karim Amellal Du Collectif « Qui Fait La France? ». *Francofonía*, 59, 121-130. <http://www.jstor.org/stable/43016556>
- Zobenbulla, A. (2016). *Le motif du palimpseste chez Jean-Luc Lagarce* (Thèse de doctorat, Université Nottingham Trent). Disponible à l'adresse : <https://irep.ntu.ac.uk/id/eprint/29033/1/Agathe.Zobenbulla-2016.pdf>