

# INTERTEXTUALITE OU RECRITURE DU THEATRE DE JEAN-LUC LAGARCE PAR LUI-MEME

Kadindula YA MUKOKO

*Institut sup6rieur p6dagogique de Mbujimayi*

## Abstract

*The thought that the contents of texts influence each other in literature took root in the second half of the twentieth century. Works of many thinkers, beginning with Julia Kristeva, agree on the intertextual nature of texts. This research seeks to identify traces of intertextuality in Jean-Luc Lagarce's works of drama on the basis of literary work *J'6tais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* and *Juste la fin du monde*, published respectively in 1997 and 2005, which contain traces of identity or opposition from the perspective of characters, themes, space and time.*

**Key words:** *Jean-Luc Lagarce, Intertextuality, rewriting, theater, text, reference, opposition, character, space, time*

## 6zet

*6zellikle 20. Y6zyılın ikinci yarısında metinlerin i6erik d6zleminde birbirleriyle etkileşim halinde oldukları d6şüncesi yaygınlık kazanmaktadır. Julia Kristeva başta olmak üzere birçok d6şünc6r metinlerarasılık kavramı üzerinde durmaya başlamıştır. Bu 6alıřmamızda Jean-Luc Lagarce'in " *J'6tais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*" (1997) ve " *Juste la fin du monde*" (2005) adlı oyunlarındaki metinlerarası 6ğeleri ortaya 6ıkarmaya 6alıřacađız. S6z konusu eserlerde kimlik ve zıtlık izleri taşıyan metinlerarası 6ğeler, izlek, uzam ve zaman 6zerinden incelenecektir.*

**Anahtar Kelimeler:** *Jean-Luc Lagarce, metinlerarasılık, yeniden yazım, tiyatro, metin, g6nderge, karřıtlama, karakter, uzam, zaman.*

Jean-Jean-Luc Lagarce est l'un des écrivains qui ont apporté un nouveau souffle au théâtre français contemporain. Aujourd'hui, c'est l'un des auteurs préférés des cours d'art dramatique, un auteur chéri des troupes amateurs, de plus en plus prisé par les meilleurs metteurs en scène – toutes générations confondues – et le plus joué en France. Metteur en scène de textes classiques aussi bien que de ses propres pièces, c'est en tant que tel qu'il accède à la reconnaissance de son vivant. Depuis sa disparition, son œuvre littéraire connaît un succès public et critique grandissant.

Restituer *Lagarce dans le mouvement dramatique* c'est « témoigner d'une œuvre en mouvement, c'est-à-dire profondément novatrice, qui, d'une pièce à l'autre, ne cesse de renouveler, de réinventer les formes du drame et de la scène », dit Sarrazac (2008)

D'une manière générale, lorsqu'on s'essaie à la pratique de l'intertextualité, l'on se retrouve confronté devant un flou terminologique et une multiplicité des termes du métalangage en concurrence qui traduisent une véritable confusion entre des pratiques différentes. Il peut s'agir – en empruntant les termes de Bakhtine à Gignoux en passant par Kristeva et Genette – du *dialogisme*, de l'*intertextualité*, de l'*hypertextualité* ou de la *réécriture*.

### Considérations terminologiques

Pour n'élucider que les vocables qui intéressent notre propos présent, soulignons qu'en particulier la notion d'intertextualité reste, à son origine, indissociable des travaux théoriques du groupe *Tel Quel* et de la revue homonyme (fondée en 1960 et dirigée par Philippe Sollers) qui diffusa les principaux concepts élaborés par ce groupe de théoriciens qui devaient marquer profondément leur génération.

En effet, c'est à la période d'apogée de *Tel Quel*, en 1968-1969, que le concept clé d'intertextualité fit son apparition officielle dans le vocabulaire critique d'avant-garde, à la faveur de deux publications qui exposaient le système théorique du groupe : *Théorie d'ensemble* (coll. Tel Quel, Paris, Seuil, 1968), ouvrage collectif où l'on trouvait notamment les signatures de Foucault, Barthes, Derrida, Sollers, Kristeva ; et *Sèmiôtikè. Recherches pour une sémanalyse* (1969), ouvrage de J. Kristeva, réunissant une série d'articles des années 1966-1969.

Dans *Théorie d'ensemble*, Sollers critique les catégories dites théologiques du sujet, du sens, de la vérité... et propose contre l'image d'un texte plein et figé, clos sur la sacralisation de sa forme et de son unicité, l'hypothèse – empruntée

au critique soviétique Mikhaïl Bakhtine – de l'intertextualité :

« Tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur. » (Sollers 1971)

C'est en 1969, une fois l'auteur laissé pour mort par Roland Barthes, que Julia Kristeva inaugure en français le terme d'intertextualité pour caractériser cette pluralité sémantique inhérente à tout système textuel, selon laquelle « tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte » (Kristeva 1967). Dans cet article de 1967 intitulé : « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman » et repris en 1969 dans *Séméiotiké*, J. Kristeva martèle :

« Le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte) [...] Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins comme double. » (Kristeva, cité par Delrue 2006).

Le concept est ici présenté comme emprunté à la théorie littéraire de Bakhtine, alors que ce dernier emploie apparemment dans le même sens le terme dialogisme pour poser que tout texte se construit explicitement ou non, à travers la reprise d'autres textes. Impossible de parler de polyphonie sans aborder l'intertextualité. En effet, Kristeva, dans l'article où elle présente la théorie bakhtinienne de la polyphonie, introduit le terme et la définition restée célèbre d'une notion présentée comme une découverte que Bakhtine est le premier à introduire dans la théorie littéraire. Elle définit le texte :

« comme un appareil translinguistique qui redistribue l'ordre de la langue, en mettant en relation une parole communicative visant l'information directe avec divers types d'énoncés antérieurs ou synchroniques. Le texte est donc une productivité, ce qui veut dire :

- son rapport à la langue dans laquelle il se situe est distributif (destructivo-constructif), par conséquent il est abordable à travers des catégories logiques plutôt que purement linguistiques;

- il est une permutation de textes, une intertextualité : dans l'espace d'un texte plusieurs énoncés, pris à d'autres textes, se croisent et se neutralisent. » (Kristeva 1969 : 52)

A la suite de J. Kristeva, G. Genette (1982 : 7) explore un champ que, dans *Palimpsestes*, il appelle la *transtextualité*, dit autrement « tout ce qui met [un texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes », concept qui, autrement dit, correspond à ce qu'on désignait jusqu'alors, à la suite de Julia Kristeva, par le terme d'intertextualité, même s'il est beaucoup plus vaste :

« la relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, [...] c'est-à-dire la présence effective d'un texte dans un autre ». (Genette 1982 : 8)

Au début de *Palimpsestes*, Genette énumère les cinq types de renvois intertextuels qu'il rassemble sous le terme générique de transtextualité :

- l'intertextualité au sens restreint de présence effective d'un texte dans un autre, sous les formes de la citation, du plagiat et de l'allusion,
- la paratextualité, ou les relations entre le texte d'escorte (titre, couverture, préface, épigraphes) et le texte proprement dit,
- la métatextualité qui renvoie aux relations de commentaire unissant un texte à un autre qui parle de lui,
- l'hypertextualité, définie comme « toute relation unissant un texte B à un texte antérieur A sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire »,
- l'architextualité qui désigne les relations du texte avec les autres textes du même genre littéraire.

De se fait, l'intertextualité se ramifie en phénomènes multiples que d'aucuns, tel Genette, se sont évertués à répertorier et classer : *allusion*, *citation*, *parodie*, *pastiche*, *plagiat*. A l'intérieur même de ces catégories, l'intertexte se raffine en citations épigraphiques, parodies satiriques, pastiches apocryphes et autres déclinaisons de l'influence.

Dans un autre registre, et c'est selon le point de vue de M. Riffaterre, on peut considérer l'intertextualité non plus comme un élément produit par l'écriture, mais comme un effet de lecture : c'est au lecteur qu'il appartient de reconnaître et d'identifier l'intertexte. Riffaterre perçoit l'intertextualité comme une contrainte, car si l'intertexte n'est pas perçu, c'est la nature même du texte qui est manquée. Or l'intertexte évolue historiquement : la mémoire, le savoir des lecteurs se modifient avec le temps et le corpus de références commun à une génération change. Les textes paraissent donc voués à devenir illisibles ou à perdre de leur signification dès lors que leur intertextualité devient opaque.

« L'intertextualité est la perception par le lecteur de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie. Ces autres œuvres constituent l'intertexte de la première. » (Riffaterre 1980)

Néanmoins, définir l'intertexte par un effet de lecture peut, à en croire R. Barthe (1973), signifier revendiquer et assumer la subjectivité de la lecture. Dans « Le plaisir du texte » Barthes évoque les ramifications qu'une mémoire alertée par un mot, une impression, un thème, engendrera à partir d'un texte donné :

« Tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. [...] L'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets. » (Barthes 1973)

S'agissant de la *réécriture* – nous voulons ainsi ce terme pour le distinguer de « réécriture » qui relève du domaine de la critique génétique –, telle que la définit A.-C. Gignoux (Gignoux 2006), est « l'action, le fait de réécrire », c'est-à-dire de « donner une nouvelle version d'un texte déjà écrit » ou de « réinventer, donner une nouvelle version de quelque chose ».

Dans les limites de notre étude, nous nous focalisons dans la microstructure et, à l'instar de Riffaterre, nous envisageons notre démarche intertextuelle sous sa forme moins explicite et moins littérale. Que soient nombreuses les formes d'intertextualité qui s'ouvrent à l'œuvre aussi *ouverte* tel le théâtre de J.-L. Lagarce, ce n'est pas là ce qui nous importe, mais bien d'en étudier les *allusions*, en mettant en miroir deux pièces du dramaturge dans lesquelles le retour d'un fils est rêvé : hypothétique dans *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, où cinq femmes attendent un frère, un fils ou un petit-fils parti il y a longtemps ; et effectif dans *Juste la fin du monde*, qui se passe également dans un cercle familial.

### **Des allusions palimpsestistes et des oppositions : application au théâtre lagarcien**

Plutôt que de nous exercer à une démarche palimpsestiste, nous nous proposons d'analyser, dans les lignes qui suivent, une des formes les plus récurrentes de la pratique intertextuelle présente dans les pièces susmentionnées. Ainsi agencerons-nous simultanément les allusions équivalentes et les allusions contraires du point de vue des personnages, des lieux, des temps et des actions.

En effet, par rapport aux personnages, disons que l'*œuvre* lagarcienne met en jeu des acteurs paradoxaux à la présence ambiguë : *Juste la fin du monde* met en scène cinq personnages désignés par leurs noms et dont l'âge est connu – Louis (34 ans), Suzanne (23 ans), Antoine (32 ans), Catherine (femme d'Antoine – 32 ans) et la mère (mère de Louis, Antoine et Suzanne – 61 ans) ; alors que dans *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* Lagarce prend le parti de ne pas nommer les femmes que le lecteur ne reconnaît que par leur rang ou leur position au sein de la famille – l'aînée, la mère, la plus vieille, la seconde, la plus jeune – même si la présence-absence du jeune frère, unique acteur masculin de la pièce, fait cas de figure.

Ce qui rapproche cette constellation des acteurs de Lagarce c'est plutôt leur appartenance, dans les deux pièces sous étude, à la cellule familiale. Cependant, si dans *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* le revenant est le Jeune frère : « toutes ces années que nous avons perdu à l'attendre, celui-là, le jeune frère » (Lagarce 1997 : 228), *Juste la fin du monde* parle du retour de Louis, l'aîné de la famille.

En rapport avec le continuum espace-temps, les deux scènes se déroulent dans la maison familiale. De même que Louis retrouve sa chambre, bien que sans y habiter : « Je vis au second étage, j'ai ma chambre, je l'ai gardée, et aussi la chambre d'Antoine et la tienne encore si je veux, mais celle-là nous n'en faisons rien, c'est comme un débarras, ce n'est pas par méchanceté, on y met les vieilleries qui ne servent plus mais qu'on n'ose pas jeter » (Lagarce 2005 : 23) ; le petit frère est réinstallé dans sa chambre d'enfance : « Je l'ai mis dans sa chambre, celle-là, la même que lorsqu'il était enfant [...] Il est dans son lit, nous avons toujours gardé ce lit, jamais il ne fut question de s'en débarrasser. » (Lagarce 1997 : 230) Ces deux citations viennent souligner, s'il en était besoin, l'importance de l'attente qui caractérise les deux familles mises en évidence, chacun des revenants ayant retrouvé sa place initiale.

En ce qui concerne le retour de Louis comme celui du jeune frère, il intervient après un moment d'absence relativement indéterminé. Autant dans *Juste la fin du monde* il n'est pas fait clairement mention de la durée du voyage de Louis : « Lorsque tu es parti, je ne me souviens pas de toi, je ne savais pas que tu partais pour tant de temps... » (Lagarce 2005 : 18), autant dans *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* l'auteur fait la nuance temporelle avec une certaine imprécision : « Il rentrait chez nous après tant d'années... » (Lagarce 1997 : 229)

Alors que le moment du retour du petit frère est fixé au soir sans un ren-

seignement quelconque de temps : « c'est à ce moment exact, lorsque vient le soir, c'est à ce moment exact qu'il apparut, que je le vit... » (Lagarce 1997 : 229), celui du retour de Louis ne l'est pas. Par contre le moyen de transport qui ramène les deux personnages converge. Il s'agit de véhicules désignés dans une pièce par un taxi : « il est venu en taxi... » (Lagarce 2005 : 11), et dans l'autre par une voiture : « une voiture le dépose... » (Lagarce 1997 : 229).

Durant son voyage, contrairement au petit frère dont on est resté sans nouvelle, Louis garde le contact avec sa famille par l'envoi de brèves missives : « Parfois tu nous envoyais des lettres [...] ce ne sont pas des lettres, qu'est-ce que ce ? de petits mots, juste des petits mots, une ou deux phrases, rien, comment on dit ? elliptiques... » (Lagarce 2005 : 19).

Revenons au retour de Louis et du Petit frère dans les deux œuvres en présence pour démontrer que les deux reviennent à l'improviste, même si ce retour est attendu ne fût-ce que par espérance. L'accueil de l'un comme de l'autre est sobre, dénué de toute solennité due à la proportion de l'attente d'un enfant égaré.

L'autre question qui s'impose par rapport à ce retour porte sur les raisons du déplacement. Si le jeune frère fut objet d'un renvoi du toit familial : « Le père le chassa, le mit à la porte [...] Lorsque le père le chassa, dans sa grande colère, sa violente colère... » (Lagarce 1997 : 246), Louis, ayant quitté assez vite la maison familiale pour n'y avoir pas trouvé sa place, fustige – à l'instar de l'enfant prodigue – l'abandon qu'il subit de la part de sa famille : « comme par découragement, comme par lassitude de moi [...] on renonce à moi, ils renoncèrent à moi, tous, d'une certaine manière. » (Lagarce 2005 : 30)

Qu'il s'agisse de Louis comme du jeune frère, le retour présente deux caractéristiques notables : la première est que ce retour est physique et implique donc une présence charnelle, la seconde c'est que cette chaire est touchée. Si le jeune frère vit l'agonie, le mourant Louis se déplace, observe, analyse et regarde. Retourné dans l'espace parentale, là où le jeune frère ne dit mot : « Il ne dit rien ? A toi il n'a rien dit ? [...] j'aurais voulu qu'il parle, qu'il me dise quelque chose [...] Il ne nous dit pas un mot, il reconnaît la pièce. Il sourit à peine et s'étonne de nous voir, de voir l'intérieur de la maison et de nous voir : C'est tout. » (Lagarce 1997 : 230, 238), Louis – bien que sous forme d'un bavardage qui ne dit pas son nom – raconte son histoire, l'histoire de son voyage, d'un bout à l'autre de la pièce. Il retourne sur le lieu de son enfance et raconte comment sa famille le culpabilise, mais sa propre culpabilité est présente aussi, comme s'il fallait qu'on mette les choses en ordre et qu'on fasse le bilan, avant de repartir.

Ce qu'ils ont en commun c'est qu'en lieu et place de revenir continuer la vie, les deux personnages viennent plutôt mourir ou annoncer la mort à venir, comme pour renforcer le chagrin dans les cœurs des parents déjà profondément éprouvés par leur absence : « revenir et se laisser tomber au sol et mourir encore sans avoir rien à justifier de sa vie, et me laisser dans l'ignorance, et ne rien me donner ! » (Lagarce 1997 : 255) Contrairement à la mort du jeune frère qui se révèle dans le monologue de ses proches, celle de Louis est annoncée par lui-même : « je décide de tout, ma mort aussi... » (Lagarce 2005 : 44)

Comme d'autres peuvent le constater, dans les deux cas d'espèce, Lagarce raconte des événements liés à une sortie et à une entrée de territoire ; une sortie vitale du cadre familial suivie d'un retour fatal vers celui-ci. Le dramaturge dépeint en substance, comme nous l'avons fait remarquer ci-haut, les personnages qui quittent un territoire pour refaire leur vie, mais qui retournent soit pour annoncer à leurs parentés leur mort, soit pour s'écrouler là sans rien dire, devant eux. Ces personnages sortent du cadre familial pour vivre et décident d'y revenir pour mourir.

Dans son univers textuel, *Juste la fin du monde* rappelle pratiquement toute la création dramatique de Lagarce en général et, en particulier, *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*. Ainsi, l'œuvre dramatique lagarceenne reflète, dans une large mesure, le théâtre de l'absurde de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. L'on sent cette absurdité dans les paroles des acteurs qui, aussi bien durant la période d'attente qu'après le retour des disparus, parlent de tout et de rien tels les clochards de Beckett dans *En attendant Godot*.

Les personnages de *Juste la fin du monde*, malgré le fait que Louis soit déjà revenu de son long voyage, se remémorent les souvenirs de la vie en famille avant la séparation, racontent leurs remords de la séparation, imaginent, inventent... C'est le cas dans les paroles suivantes : « Lorsque tu es parti, je ne me souviens pas de toi [...] je t'oubliais assez vite. J'étais petite, jeune, ce qu'on dit, j'étais petite... » (Lagarce 2005 : 18) Ce propos de Suzanne dans *Juste la fin du monde* rappellent ceux de la plus petite dans *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* : « Lorsqu'il est parti, j'étais petite, ai toujours été plus ou moins petite, enfant, gamine, enfant sans importance dans mon coin [...] Lorsqu'il est parti, on ne fit pas attention à moi [...] lorsqu'il est parti, ai bien le souvenir qu'on ne se soucia pas de moi... » (Lagarce 1997 : 245, 246)

Dans les pièces, les deux familles sont privées de l'autorité parentale. Les souvenirs du vivant des pères de familles sont exhumés de manière différente. Si la famille du jeune frère garde un souvenir amère de leur père, *Juste la fin du*

*monde* recèle combien est plus grande la place que garde le père de Louis dans le cœur de sa veuve et de ses orphelins : « leur père travaillait, je travaillais [...] le dimanche, parce que, en semaine, les soirs sont courts, on devait se lever le lendemain, les soirs de la semaine ce n'étais pas la même chose, le dimanche on allait se promener... » (Lagarce 2005 : 25) Et si le père de Louis n'est lié ni de près ni de loin au départ de son fils, celui du jeune frère – nous l'avons démontré ci-dessus – a pour auteur le père. Ce dernier est évoqué de manière désintéressée dans la pièce : « On ne disait rien à son père, on ne parlait pas et son père encore jamais ne nous disait un mot de ça, son départ, l'absence. » (Lagarce 1997 : 251)

Le souvenir, c'est aussi celui des scènes de brutalité, les scènes de la violence que l'on décrit dans les deux pièces : « Lorsqu'on était plus jeune, lui et moi, Louis, tu dois t'en souvenir, lui et moi, elle l'a dit, on se battait toujours... » (Lagarce 2005 : 67) Pendant que dans cette dernière pièce la violence a lieu entre deux frères et dans l'enfance, dans l'autre pièce cette violence se vit entre le fils et son père : « le père et le fils cherchant à se battre et s'insultant toujours et se menaçant [...] le père et le fils se haïssant [...] Ils se disputaient toujours. » (Lagarce 1997 : 247, 249)

### Les effets de relais

Dans les deux œuvres que nous analysons, il ressort que l'écriture lagarcienne procède par épanorthose, les personnages reprenant sans cesse ce qu'ils disent en le modifiant<sup>1</sup>. Sans doute peut-on lire dans une pièce : « il y a plus de confort qu'il y en a ici-bas, non, pas « ici-bas », ne te moque pas de moi, qu'il y en a ici. » (Lagarce 2005 : 24), comme dans l'autre : « lorsque, enfin, il revient, j'ai ri de moi, de l'importance accordée aux détails, l'importance imbécile et terrifiante à la fois que j'accorde aux détails... » (Lagarce : 1997 : 236) Dans chaque répétition, il y a un petit élément en plus. Les acteurs répètent pour trouver les mots exacts, pour donner l'émotion exacte. Ce tourbillon de mots, Lagarce le reproduit, toutes proportions gardées, dans les deux pièces par nous recensées.

C'est le cas de parler de l'emploi des mêmes mots dans l'une ou l'autre pièce comme *tricher* dans le prologue de *Juste la fin du monde* : « de nombreux mois que j'attendais à ne rien faire, à tricher à ne plus savoir » (Lagarce 2005 : 7), trouvable de la même manière dans *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* : « toi-même, tu as beau tricher, toi-même... » (Lagarce 1997 : 233) ; ou *imaginer* utilisé dans *Juste la fin du monde* : « j'imagine assez Suzanne me recevant avec une carabine » (Lagarce 2005 : 49), comme dans ces lignes de *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* : « j'avais imaginé

encore et comme vous imaginiez toutes, toujours... » (Lagarce 1997 : 229)

En définitive, pour reprendre les propos de Sarrazac (2008), *Juste la fin du monde* et *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* forment un ensemble thématique centré sur la figure du fils prodigue, lequel ne parvient pas à retrouver sa place dans le tableau familial. Le père s'est définitivement absenté et le fils a un pied dans la tombe. La thématique du retour induit un retournement de la forme dramatique : le fils se retrouve dans une posture testamentaire et la pièce ne consiste plus en une quelconque progression dramatique (la réintégration du banni, de l'exilé dans la vie familiale), mais en une grande rétrospection du parcours d'une vie.

La fin de la pièce *Juste la fin du monde* résumerait, somme toute, ce dont parle *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* : « après avoir quitté sa famille, il a marché sur des voies ferroviaires désaffectées, un viaduc surplombant une vallée immense. Là, il a voulu pousser un beau et grand cri mais il ne l'a pas fait. Au bout de cette marche, lui reste le seul bruit de ses pas sur le gravier... » (Lire à ce sujet l'épilogue de la pièce) C'est cela qui paraît magnifique chez Lagarce : ce cri qu'il ne pousse jamais, qui reste à l'intérieur de lui-même et dont il emplit ses personnages.

Puissions-nous conclure ? Plutôt que de nous lancer dans cette entreprise ardue et ambitieuse, nous nous bornons à constater que les relations de contrariété et d'équivalence des allusions dans les deux pièces de Lagarce – ainsi que nous l'avons démontré dans le corps du présent texte – sont tellement perceptibles qu'elles nous font penser à l'*anticleudélianus* d'Aimé Césaire et au *dialogue de Jean-Luc Lagarce avec Eugène Ionesco* qu'évoquent, dans leurs recherches respectives, Emstpeter Ruhe et Arzu Kunt.

## Bibliographie

- Barthes, Roland (1973), « Théorie du texte », in *Encyclopaedia universalis*, Tome XV, Paris.
- Genette, Gérard (1982), *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- Gignoux, Anne-Claire (2006), « De l'intertextualité à l'écriture », dans *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 13 |, mis en ligne le 01 septembre 2006, consulté le 04 novembre 2012. URL :
- <http://narratologie.revues.org/329> ; DOI : 10.4000/narratologie.329.
- Kristeva, Julia (1967), « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman », in *Critique*, t. XXXIII, n° 239, pp. 438-465.
- Kristeva, Julia (1969), *Séméiotikè, Recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. Points, pp. 84-85.
- Kunt, Arzu (2010), « Erreur de construction ou dialogue de Jean-Luc Lagarce avec Eugène Ionesco », dans *Frankofoni*, N°22, pp. 341-346.
- Lagarce, Jean-Luc (1997), *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs.
- Lagarce, Jean-Luc (2005), *Juste la fin du monde*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs.
- Riffaterre, Michaël (octobre 1980), « La trace de l'intertexte », in *La Pensée*, n°215, pp. 4-18.
- Ruhe, Emstpeter (s. d.) « L'Anticlaudianus d'Aimé Césaire : Intertextualité dans *Et les chiens se taisaient* » [En ligne], consulté le 15 décembre 2012. URL :
- [http://opus.bibliothek.uni-wuerzburg.de/volltexte/2009/3822/pdf/Ruhe\\_Anticlaudianus\\_Aime.pdf](http://opus.bibliothek.uni-wuerzburg.de/volltexte/2009/3822/pdf/Ruhe_Anticlaudianus_Aime.pdf)
- Sarrazac, Jean-Pierre et Naugrette, Catherine (2008) *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, Actes de colloque inédits, Paris, Université de Paris-III (Institut d'études théâtrales) et Théâtre National de la Col-

line, consulté le 16 décembre 2012. URL :

- <http://annee.lagarce.net/Jean-Luc-Lagarce-dans-le-mouvement>.
- Sollers, Philippe (1971), *Théorie d'ensemble*, textes réunis, Paris, Seuil.
- Wagner, Frank (2006), « Intertextualité et théorie », dans *Cahiers de Narratologie*, 13.