

---

---

## LE DRAME DE LA SÉPARATION DRAMATURGIE CONTEMPORAINE EUROPÉENNE

S. KHACHATRYAN

Par sa nature l'homme cherche toujours à trouver son alter ego. Ses recherches pour atteindre l'autre, faire un seul être avec lui, se faire comprendre et comprendre l'autre, devenir l'autre en quelque sorte ne cessent jamais. L'homme ne peut pas toujours préciser l'objet de son manque ou la raison de son état ou de sa sensation d'être incomplet. La séparation est un acte primitif lié à notre existence et une caractéristique de l'homme contemporain. Nous venons au monde d'emblée avec cette séparation (coupure ombilicale). Sans l'arrachement à sa mère, l'enfant ne peut venir au monde. Nous sommes donc dès notre naissance, porteurs d'une séparation. On s'isole de l'autre et pour exister nous sommes d'abord "condamnés" à être isolé, séparé physiquement. Au fil des civilisations, l'homme a oublié de quoi il est séparé. Cet oubli lui fait ressentir un manque, comme une conséquence qui échappe à sa raison et dont il n'a pas forcément conscience. Il le vit intérieurement comme un phénomène cosmique qu'il ne peut maîtriser. Il vit son drame, celui de la séparation depuis toujours.

Alors que cette forte envie d'être en union avec l'autre fait partie de notre nature substantielle, c'est la loi de "l'androgynie primitive" qui règne. L'homme avant d'appartenir à un sexe était un être hybride qui possédait les caractéristiques de deux sexes. Nous rencontrons l'idée de l'androgynie non seulement dans la mythologie des différents peuples, dans les livres philosophiques, mais aussi dans l'interprétation des kabbalistes, écrivains apocryphes de la Bible. Dans le livre de la Genèse, Adam était l'être parfait qui avait la double nature et possédait le sexe de l'homme et celui de la femme. Même physiquement le premier homme est double et Dieu crée Ève à partir d'une côte d'Adam, du côté où Adam était une femme.

Dans la mythologie grecque, plus précisément dans le "Banquet" de Platon, par la bouche d'Aristophane nous entendrons le mythe de l'androgynie. "Quand donc l'être primitif eut été dédoublé par cette coupure, chacun, regrettant sa moitié, tenait à la rejoindre. S'embrassant, s'enlaçant l'un à l'autre, désirant ne former qu'un seul être, ils mouraient de faim, et d'inaction aussi, parce qu'ils ne voulaient rien faire l'un sans l'autre. Et quand une des moitiés était morte et que l'autre survivait, la moitié survivante en cherchait une autre et s'enlaçait à elle et de cette rencontre avec une autre moitié naissait une femme entière, c'est-à-dire ce qu'aujourd'hui nous appelons une femme pour qu'elle devienne à son tour la moitié d'un homme. Ainsi l'espèce androgynie s'éteignait"<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> **Platon Phédon.** *Le Banquet, Phèdre, traduction Paul Vicaire, Éditions Gallimard, collection "Tel", Paris, 1989, p. 119.*

Les alchimistes expriment la polarité du féminin et du masculin dans le monde minéral par le symbole du Rébis (res bina), qui signifie: chose double. En latin, le Rébis qualifiait l'hermaphrodite au Moyen Age. "En forme d'œuf, le Rébis évoque l'œuf philosophique des alchimistes ainsi que l'œuf cosmique dont la séparation en deux correspond à la manifestation par polarisation de l'Unité première"<sup>2</sup>. L'intérieur de cet œuf est représenté par un corps à deux têtes, l'une d'elles est celle de l'homme qui est surmontée du soleil (principe masculin) et l'autre est la tête d'une femme surmontée de la lune (principe féminin).

Quelquefois, la séparation n'est qu'une sensation sans aucune explication. Si nous sommes d'accord avec cette idée, nous pouvons constater que si notre esprit a déjà une histoire, comme certains philosophes le constatent, et que nous avons une mémoire dans laquelle est gravé notre non-vécu, alors, c'est notre inconscient qui souffre d'une séparation qui n'a pas forcément vécue dans sa vie consciente, mais qu'il garde. A ce propos Arthur Adamov écrit: Je suis séparé. Ce dont je suis séparé, je ne sais pas le nommer. Mais je suis séparé. Si je n'étais pas séparé, je ne dormirai pas à chaque instant de ce lourd sommeil entrecoupé des râles du plus obscur remords. Je n'irai pas ainsi les yeux vides, le cœur lourd de désir"<sup>3</sup>.

Nous pouvons comprendre ainsi que la séparation n'est pas toujours un acte lié à une histoire d'amour qui a mal tournée, ce n'est pas toujours un résultat des relations ratées. Bien au contraire, c'est avant tout l'homme qui est le résultat d'une séparation. Il est séparé du monde, de Dieu, de l'autre. Qui est cet autre, n'est-il pas l' "alter" dont parle Adamov ? "Alter" c'est toujours l'autre, celui qui manqué"<sup>4</sup>.

Nous pouvons aimer l'*autre*, regarder et voir le monde à travers l'*autre*, mais nous ne pouvons jamais être l'*autre*. "On peut tout échanger entre les êtres sauf l'exister. Dans ce sens, être, c'est s'isoler par l'exister. Je suis monade en tant que je suis"<sup>5</sup> écrit Emmanuel Lévinas. Dans toutes les explications de séparation, nous ne pouvons pas ne pas accepter l'existence de l'autre. C'est de lui dont dépend notre union et sans cet autre nous nous sentons seul, donc pas entier, donc séparé. Que ce fameux "autre" soit un être humain ou une idéologie divine n'a aucune importance : dès qu'il y a l'idée de l'autre, il y aura toujours la notion de la séparation et de la solitude.

"Se séparer, ce n'est pas quitter quelqu'un, c'est de se quitter tous les deux" dit Sacha Guitry. Qu'il s'agisse d'une séparation du couple ou de parents-enfants ou encore d'autre forme de relation, avec une seule séparation nous avons toujours deux êtres séparés, deux drames, deux histoires, deux destins. Il y a

<sup>2</sup> [www.cleomede.com/article-7111350.html](http://www.cleomede.com/article-7111350.html).

<sup>3</sup> **Arthur Adamov.** *Je... Ils...*, Éditions Gallimard, collection "l'imaginaire", Paris, 1969 (1946, pour "L'Aveu"), p. 27.

<sup>4</sup> *Ibidem.*

<sup>5</sup> **Emmanuel Lévinas.** *Le temps et l'autre*, PUF, coll. "Quadrige", Paris, 1983, p. 21.

toujours celui qui s'est séparé et celui qui a vécu la séparation, donc l'autre séparé.

Jean-Pierre Sarrazac fait de la séparation une donnée fondamentale de la condition de l'homme moderne:

“L'homme du XX siècle – l'homme psychologique, l'homme économique, moral, métaphysique, etc., – est sans doute un homme “massifié”, mais c'est surtout un homme “séparé”. Séparé des autres (du fait, souvent, d'une trop grande promiscuité), “séparé” du corps social qui pourtant le prend en étau, séparé de Dieu et des puissances invisibles et symboliques...Séparé de lui-même, clivé, éclaté, mis en pièces. Et coupé, comme le seront particulièrement les créatures ibséliennes ou tchékhoviennes, de son propre présent”<sup>6</sup>.

Donc il s'agit de l'homme qui a beau espérer de se jeter dans l'oubli mais il est toujours “Rivé à un passé qui le tire vers le fond”<sup>7</sup>.

Dans “Et jamais nous ne serons séparés” de Jon Fosse, “Le Pays lointain” de Jean-Luc Lagarce et “4.48 Psychose” de Sarah Kane est révélée la problématique de la séparation sociale et cosmique. La séparation intérieure ou le clivage dont parle Arthur Adamov, quand on est séparé de quelque chose que nous sommes incapables de “nommer” et la séparation extérieure, quand on est séparé aux autres physiquement et nous sommes “seuls ensemble”<sup>8</sup>. Un phénomène que Paul Ricœur décrit comme: “L'impossibilité pour le *moi* de rejoindre le *toi*”<sup>9</sup>.

La conception dramaturgique est essentiellement modifiée dans le théâtre contemporain où les sujets sont remplacés très souvent par des motifs répétitifs, comme c'est le cas chez Jon Fosse. Dans son théâtre, le langage est devenu le “conflit” principal comme nous l'apercevons dans l'écriture de Lagarce. Parallèlement à tous ces changements de la conception théâtrale, l'entendement du personnage du théâtre est radicalement transformé. Jean-Pierre Sarrazac note que “le personnage moderne est *sans caractère* [...] et *sans qualité*”<sup>10</sup>. Rajoutons aussi la disparition de son identité fixe. Nous ne pouvons pas ne pas remarquer “l'influence” du monde nouveau sur la conception du personnage nouveau. A ce propos Michel Corvin nous fait remarquer que “[...] les vingt dernières années du siècle [...] on voit se modifier profondément, parfois même radicalement, les conceptions du moi, de la nature, de la raison, du temps vécu”<sup>11</sup>. Tous ses changements ont laissé leurs traces sur la psychologie et sur le

<sup>6</sup> Jean-Pierre SARRAZAC (sous la direction de) *Lexique du drame moderne et contemporain*, Les éditions Circé/Poche, 2010, p. 8-9.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>8</sup> “Seuls ensembles” est une phrase qui revient systématiquement dans les pièces de Jon Fosse.

<sup>9</sup> Emmanuel LEVINAS, *De l'existence à l'existant*, Collection “Exercice de la pensée”, Dirigée par Georges Blin, Edition Fontaine, Paris, 1947, p. 25.

<sup>10</sup> Jean-Pierre SARRAZAC (sous la direction de) *Lexique du drame moderne et contemporain*, Les éditions Circé/Poche, 2010, p. 150.

<sup>11</sup> Michel Corvin. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers du monde*, Édition Borda, 2009.

comportement de l'homme contemporain. Ce dernier à son tour, d'une manière ou d'une autre, a donné naissance à son "double" qui est le personnage du théâtre. Sans être partisan du psychologisme pour établir un lien entre le monde et le théâtre, entre la personne et le personnage, notons juste que la décomposition et la déconstruction du personnage contemporain vont de paire avec celui de l'homme: le moi de l'homme est troublé, le moi du personnage est flou. Dernièrement, un groupe de psychosociologues de différents pays ont effectué une étude sur un échantillonnage d'une population âgée de 30 à 50 ans pour définir les problèmes primaires et principaux des gens. Lors de cette étude, d'autres problèmes émergent : trouble du langage, incapacité de s'exprimer... comme si la parole était un piège. Plus les testés tentent de s'exprimer, plus ils s'embrouillent dans leurs pensées. Ils confondent les temps, passent du présent au passé, parfois ils utilisent le présent à la place du passé et inversement. Ici, le personnage contemporain est devenu le porteur ou l'inventeur d'une langue propre à son état, "une sorte de carrefour de paroles, tandis qu'un gouffre se creuse entre son identité annoncée et les langues qui la corrodent"<sup>12</sup> note Jean-Pierre Sarrazac.

Les trois pièces "Et jamais nous ne serons séparés" de Jon Fosse, "Le pays lointain" de Jean-Luc Lagarce et "4.48 Psychose" de Sarah Kane font partie de notre corpus principal. Elles traitent du même sujet de manière diamétralement opposée. Jon Fosse, auteur norvégien est notre contemporain, il est né en 1959 vit à Bergen. Jean Luc Lagarce est décédé à l'âge 38 ans après avoir écrit: "Le pays lointain". Cette œuvre nous renvoie à Sarah Kane, auteur britannique qui après avoir achevée sa dernière pièce "Psychose 4.48" se pend à l'hôpital de King's College à l'âge 28 ans. "4.48 Psychose" et "Le pays lointain" sont à la fois le pressentiment, la prédiction et la prévention de la mort de leurs auteurs. C'est *la mort prochaine* qui est annoncée et qui est mise en jeu dans leurs écritures profondément uniques et singulières.

C'est de la mort et de la séparation que parlent ces trois pièces et révèlent ainsi le paradoxe de la fin du XX siècle : l'homme dans ses relations avec la mort, avec sa ou ses propres séparations.

Le théâtre de Sarah Kane est une tentative de suicide répétitive. Dans toutes ces pièces, la mort et surtout le suicide volontaire est omniprésent. Dans sa première pièce "Anéantis" le soldat se tire une balle dans la tête, Phèdre dans "L'amour de Phèdre" et Robin dans "Purifiés" se pendent. D'après Kane dans la pièce "Manque" c'est "du désespoir et du suicide" qu'il s'agit. Et enfin "4.48 Psychose" relate d'une *dépression psychotique* d'où la seule issue est la mort.

*"Pas d'espoir Pas d'espoir Pas d'espoir Pas d'espoir  
Pas d'espoir Pas d'espoir Pas d'espoir"*<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Jean-Pierre SARRAZAC (sous la direction de) *Lexique du drame moderne et contemporain*, Les éditions Circé/Poche, 2010, p. 153.

<sup>13</sup> Sarah Kane. *4.48 Psychose*, trad. du l'anglais par Évelyne Pieiller, L'Arche, Paris, 2001, p. 25.

Ses pièces sont habitées par la violence qui est cachée ou reportée hors scène, comme dans la tragédie classique, où les catastrophes vont se passer dans les coulisses pour rendre la tragédie encore plus tragique, les catastrophes encore plus fortes, car l'incapacité de voir réellement ce qui se passe, réveille l'imaginaire et fait entrer l'homme dans ce rite de la mort.

Le théâtre de Lagarce contient des éléments épiques, puisque les personnages sont chargés de transmettre des informations. Ils sont plutôt pris dans la fonction de témoigner que d'agir. "Le Pays lointain" est une histoire de retour, un retour pour faire le deuxième tour, une occasion de changer quelque chose, pour finir ce qu'il n'a pas réussi à finir, un retour pour annoncer sa mort prochaine, comme toute la pièce est une annonce de la mort imminente de l'auteur. Le retour de Louis, qui a été absent depuis des années, va rassembler tous les membres de la famille, les morts et les vivants, ainsi que des personnages qui font partie de "sa famille choisie". Les membres de la famille vont parler de Louis présent d'une manière comme les gens parlent en général de ceux qui sont déjà morts. Ils vont profiter de l'histoire de Louis pour raconter les siennes. Au fur et à mesure, au long de toute la pièce, nous allons voir cette tentative échouée de se libérer du passé, qui est ancré dans le présent, qui les étouffe, qui les sauve, qui les méfie et les suit à la fois. Le présent ne peut exister qu'à travers le passé. Avec le thème du retour éternel, l'auteur fait vibrer ainsi une itération inévitable. Il met en jeu la douleur de la mémoire et la souffrance de l'oubli.

Dans "Et jamais nous ne serons séparés" Jon Fosse nous envoie vers la dramaturgie grecque, nous rappelant "la lamentation" du chœur des femmes pour celui qui n'est plus vivant ou presque.

Dans leur théâtre de l'homme séparé, il est question de la solitude perpétuelle qui prédomine sur tout et sur tous. Une solitude et une séparation qui produisent la souffrance. Mais ce n'est pas une souffrance qui se manifeste au premier degré, c'est une blessure cicatrisée, mais ouverte en même temps. La douleur est trop forte pour l'exprimer. Le personnage du théâtre contemporain est en distance avec tout ce qui l'entoure et surtout avec lui-même. Même avec son deuil il se trouve en distance et cette distance lui permet de se soustraire aux réflexions psychologiques comme telles. Une énorme distance est aussi présente entre le personnage et sa parole, car il n'est pas forcément ce qu'il dit, comme le remarque Jean-Pierre Ryngaert:

"La parole n'est plus nécessairement énoncée par un personnage construit, à l'identité repérable. Ça parle toujours mais l'on ne sait pas toujours d'où ça vient, faute de repères sociaux, psychologiques, ou simplement d'identité affichée"<sup>14</sup>.

D'où vient justement cette image d'absence, de distance, d'isolement ou hors de la réalité. La parole ne calmera pas leur douleur, au contraire, chaque mot prononcé est une nouvelle séparation, chaque retour est le rappel d'un

---

<sup>14</sup> Jean-Pierre RYNGAERT, *Lire le théâtre contemporain*, Édition Armand Collin, Paris, 2007, p. 105.

nouvel abandon. Ils vont rentrer pour repartir, parler pour se taire, mourir pour revivre, partir pour revenir, chacun à sa façon et à sa manière, chacun à son rythme. Et ce cercle rond n'a pas d'issue de secours, c'est le huis clos, où on peut citer Jean-Paul Sartre "Pas besoin de gril, l'enfer c'est les autres".

Chez Fosse comme chez Lagarce, la ligne jaune entre la vie et la mort n'est pas visible. Ils franchissent la porte de la vie et de la mort et ainsi la parole, l'état d'âme et le temps glissent vers l'une à l'autre.

Dans "Et jamais nous ne serons séparés" la femme nommée seulement: *Elle*, dans son soliloque, déplore l'attente et la disparition de son homme. Même quand l'homme entre dans la pièce, *Elle* persiste dans son attitude. L'homme sort et rentre à nouveau cette fois accompagné d'une jeune fille, mais rien ne change pour *Elle* qui n'a pas la conscience de la présence des autres. La jeune Fille exprime son envie de partir, mais devant l'apparition de la femme elle n'est pas vraiment étonnée. Le comportement de l'homme laisse le lecteur – spectateur dans le doute. Lui paraît habitué au comportement de la femme, à son étrangeté. L'absurdité de la situation va encore être poussée, quand *Lui* invitera la jeune Fille venir dîner autour de la table qu'*Elle* a préparée pour eux deux. Mais ce qui donne une note vraiment dramatique à la situation, c'est la femme (*Elle*) qui va adresser la parole à *Lui* et à La Jeune Fille: "Voulez-vous manger quelque chose"<sup>15</sup>. Le seul moment quand les trois personnages (jamais communiquant ensemble en même temps) vont chacun à son tour accepter la présence de l'autre. Nous ne comprenons pas s'il s'agit d'un triangle d'amour classique ou d'un discours entre les morts et les vivants. L'incertitude de leur comportement et leur instabilité deviennent syllogistiques. On se demande si *Lui* qui est présent et absent à la fois, est en vie ou déjà mort. Le discours de la femme sur l'existence de l'homme nous oblige de douter tout le temps: "Il a disparu / Comme dans la mort"<sup>16</sup> réclame *Elle* plusieurs fois.

La plupart des auteurs contemporains ne donnent pas un caractère *absolu* à la mort, d'où cette idée de retour qui est omniprésente. Pourtant "L'expérience de la naissance est la première expérience de l'émergence de la mort"<sup>17</sup> note Françoise Dolto dans son article "Parler de la Mort". L'homme, par sa nature originelle, rejette la mort et c'est une action inconsciente. Dans la dramaturgie avant le XX<sup>e</sup> ème, le thème de la mort a presque toujours été traité comme une *chose définitive*, la résiliation intégrale de la vie. Une fois que l'homme a franchi la porte de la mort, celle-ci sera fermée pour toujours. Alors que dans la dramaturgie contemporaine, la mort est présentée comme une possibilité de refaire le chemin, une occasion de revenir à une vie originelle qu'on a perdue. La mort n'est plus présentée comme une chose fatale qui pourtant fait peur. Les personnages vivent un paradoxe car ils ont tout de même envie de toucher la

---

<sup>15</sup> **Jon Fosse.** *Et jamais nous ne serons séparés suivi de Un jour en été et Dors mon petit enfant*, trad. du norvégien par Terje Singind, L'Arche, Paris, 2005, p. 64.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>17</sup> **Françoise Dolto.** *Parler de la Mort*, Mercure de France, 1998.

mort, de la goûter, de trouver le *repos éternel* qu'ils ne trouvent pas dans la vie quotidienne.

“Le Pays lointain” de Jean-Luc Lagarce est une mise en jeu de la mort.

Le personnage principal de la pièce Louis déclare: “L’année d’après [...] - j’allais mourir à mon tour”<sup>18</sup>.

De quelle mort parle-t-il? Celle qu’il a déjà eue ou celle qu’il ne peut pas éviter, car c’est déjà décidé? Dès le départ de la pièce, nous nous posons alors la question, dans quelle réalité allons-nous habiter? Le temps est séparé en deux, comme sa vie et toute son histoire, qui commence par une mort déjà réalisée et par une autre qui ne vas pas tarder. La présence de la mort dans «Le Pays lointain» se manifeste aussi par la présence des personnages «mort déjà»: L’Amant, Mort Déjà, Le Père, Mort Déjà. La question qui se pose au long de la pièce est la suivante: quelle est la distinction entre les morts et les vivants? Qui est en vie? Celui qui revient pour annoncer sa mort ou ceux qui ont continué leurs existences en faisant leurs histoires à eux et en vivant leurs vies? Où et comment se situe le réel? Nous pouvons citer ici la phrase de Philippe Delaigue qui note: “on est (...) dans une sorte d’ “entre-deux” où l’on peut toujours se référer à un réel où le réel est constamment “débordé”<sup>19</sup>. Chacun d’entre eux a un rêve. Dans cet *ici et maintenant* il y a toujours un *ailleurs* où ils voudraient vivre. De la même façon, les personnages des “Variation sur la mort” et “Un jour en été” de Jon Fosse nous sommes annoncés *mort*. Les autres membres de la famille ou les proches jouent leurs présences et leurs vitalités ce qui ressuscitent leurs images.

Ainsi les morts et les vivants cohabitent ensemble dans le même espace.

La mort est devenue un personnage muet, une figure, une ombre présente dans le théâtre contemporain.

Le thème du retour qui fait la colonne vertébrale de la dramaturgie de Jean-Luc Lagarce et Jon Fosse, devient le refrain de leurs écritures.

Louis est revenu:

*Pour “annoncer sa [ma] mort prochaine”<sup>20</sup>*

*Pour “faire le chemin à l’inverse”<sup>21</sup>*

*Pour “reprendre la conversation là où il [tu] l’avait abandonnée”<sup>22</sup>.*

<sup>18</sup> **Jean-Luc Lagarce.** *Le Pays lointain, suivi de Les Règles de savoir-vivre dans la société moderne, Nous, les héros, Nous, les héros (version sans le père), J’étais dans ma maison et j’attendais que la pluie vienne, Le Théâtre complet, IV, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2002 p. 277.*

<sup>19</sup> *Propos recueillis par Denys Laboutiere, 16 janvier 2002; cf. [http://dev.lagarce.net/scene/-ensavoirplus/idspectacle/33/from/toutes\\_mes](http://dev.lagarce.net/scene/-ensavoirplus/idspectacle/33/from/toutes_mes).*

<sup>20</sup> **Jean-Luc Lagarce.** *Le Pays lointain, suivi de Les Règles de savoir-vivre dans la société moderne, Nous, les héros, Nous, les héros (version sans le père), J’étais dans ma maison et j’attendais que la pluie vienne, Le Théâtre complet, IV, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2002, p. 303.*

<sup>21</sup> *Ibidem, p. 277.*

<sup>22</sup> *Ibidem, p. 297.*

Voilà quelques “raisons précises” qui justifient son retour. Le retour est ainsi la préparation d’un nouveau départ. Ainsi le retour de *Lui* dans “Et jamais nous ne serons séparés” est la préparation de son nouveau départ. Les vastes tentatives de changer quelque chose ou de fermer les blessures vont échouer dès le départ. Le cycle des abandons fait boule de neige.

Les pièces de Jon Fosse débutent par une clôture ; comme si le commencement était déjà dans la fin. Il y a quelque chose qui s’est déjà passé et qui n’est plus réparable. Elle dans “Et jamais nous ne serons séparés”, durant toute la pièce, parle des verres qui sont très précieux pour elle.

ELLE

*Ces verres sont beaux  
oui  
mais j'ai si peu souvent l'occasion  
de m'en servir  
On ne s'en sert presque jamais  
Il faudrait s'en servir plus souvent*<sup>23</sup>.

Dans un instant un de ces verres glisse de ses mains, “*tombe par terre et se brise*”<sup>24</sup>. Le verre devient le symbole de ce qui est précieux et ce précieux va se casser. Le commentaire de la femme résume toute son existence: “Ainsi vont les choses” ou plus loin Lui qui dit: “Tout se casse / tôt ou tard”<sup>25</sup>. Ce qu’ils essaient est de “recoller” ce qui est brisé: l’amour, la vie, les relations. Dans “Un jour en été” le conflit se débute avec la pièce, quelque chose ne va pas. Les personnages ne parviennent presque jamais à nommer le problème ou sa cause. “Ça ne va pas du tout” disent ou simplement vivent les personnages ainsi tournant dans le rond, puisque nommer le vide qui demeure en eux n’est guère possible. Vaincre sa solitude, atteindre l’autre est impossible et même “[...] le texte creuse progressivement son incapacité à dire”<sup>26</sup> remarque Marion Charantière.

Dans la dramaturgie contemporaine, le temps ne se mesure pas et est morcelé dans la parole. A travers la bouche du personnage, c’est le temps qui parle et se tait. Le présent est souvent en retard, le passé est le seul appui d’existence nourri par des mensonges, des tricheries et des arrangements. Quant à l’avenir, ce n’est qu’un berceau d’illusion. Comme si les auteurs voulaient nous convaincre qu’un temps réel n’existe pas. Dans “Quelqu’un va venir” de Jon Fosse, l’avenir fait partie de l’imaginaire et c’est dans cette imaginaire que préfère vivre les personnages:

*Et imagine quand ce sera la tempête  
quand le vent*

<sup>23</sup> **Jon Fosse.** *Et jamais nous ne serons séparés suivi de Un jour en été et Dors mon petit enfant*, trad. du norvégien par Terje Sinding, L’Arche, Paris, 2005, p. 68.

<sup>24</sup> *Ibidem.* p. 69.

<sup>25</sup> *Ibidem.*

<sup>26</sup> **Marion Chenetier.** *Les variations sur le vide de Jon Fosse*, *Dialoguer, Etudes Théâtrales, Un Nouveau Partage Des Voix, Vol.II, Mutation*, dirigé par Jean-Pierre Sarrazac et Catherine Neugrette, 33/2005, p. 73.

*passera à travers les murs  
quand tu entendras déferler la mer  
quand les vagues seront fortes  
quand la mer sera blanche et noire  
et imagine comme il fera froid dans la maison  
et imagine...<sup>27</sup>*

“La mémoire du passé, l'attente du futur et l'attention du présent [...] sont les dispositifs destinés à penser et à gérer le temps”<sup>28</sup> note Marc Augé. Mais dans le théâtre contemporain le passé et le présent sont toujours liés si fortement qu'ils se nourrissent. Les personnages n'arrivent pas à gérer le temps, ils dépendent de leurs passés comme une addiction à la drogue. Ils en parlent comme si c'était la seule chose réelle. Comme un coupable va toujours à l'endroit de son crime, de même ces personnages retournent vers leur passé pour changer quelque chose, pour revivre ce qu'ils ont raté, pour retrouver ce qu'ils n'ont jamais eu et pour ne plus laisser de traces. Ce qui les conduit est la peur devant l'oubli et en même temps, la forte envie de tout oublier. Toutes ces pièces sont habitées par des antagonismes dont les personnages font partie.

Dans “Le Pays lointain” qui est aussi “le pays *des lointains*”<sup>29</sup> comme le dit Jean-Pierre Sarrazac, il y a le “présent absurde” jamais existé: la famille est complète pour la première et dernière fois, tout le monde est là, si sûr, comme c'est sûr qu'ils ne sont pas là. En tous les cas, cette présence de tous les membres de la famille autant attendue et tellement espérée devient un lourd fardeau, un vrai huis clos d'où ils vont chercher un exutoire. (La plupart des pièces de Fosse et de Lagarce se passe dans la maison, qui présente un espace clos). Le rassemblement de la famille est l'épilogue d'une nouvelle séparation, est une tentative d'une nouvelle fuite.

Les personnages de Fosse sont rarement dans la recherche des réponses ou des vérités. Toute question posée constitue une réponse dans leur tête. Pourquoi alors poser ces questions ? Éventuellement pourrait-on être surpris par une autre réponse ou comprendre l'inutilité de certaines? Ces personnages ne vivent pas la surprise, pour eux c'est déjà vu, déjà vécu, déjà entendu.

“Il faut oublier pour rester présent, oublier pour ne pas mourir, oublier pour rester fidèle”<sup>30</sup> écrit Marc Augé. Tout le drame se glisse de la mémoire à l'oubli, comme de la mort à la vie. La femme de “Et jamais nous ne serons séparés” creuse son mémoire, et cherche ses souvenirs, mais elle ne trouve que l'oubli, alors que Louis du “Pays lointain” cherchant l'oubli trouve la mémoire. Dans le

---

<sup>27</sup> **Jon Fosse.** *Quelqu'un va venir suivi de Fils*, trad. du norvégien par Terje Sinding, L'Arche, Paris, 2005, p. 15.

<sup>28</sup> **Marc Augé.** *Les formes de l'oubli*, Éditions Payot & Rivages, Paris, 1998, p. 75.

<sup>29</sup> **Jean-Pierre Sarrazac** *Un nouveau partage des voix*, in Jean-Pierre Sarrazac et Catherine NAUGRETTE (dirigé par), *Dialoguer. Un nouveau partage des voix. Vol. I, Dialogismes, Études théâtrales*, N 31-32, Louvain-la-Neuve, 2004-2005, p. 21.

<sup>30</sup> **Marc Augé.** *Les formes de l'oubli*, Éditions Payot & Rivages, Paris, 1998, p. 122.

théâtre de Kane la mémoire et l'oubli sont confondus. “Et si elle est incapable de s'en souvenir elle est aussi incapable d'oublier”<sup>31</sup> dit A dans la pièce “Manque”. Tous les personnages de nos pièces se trouvent dans une sorte d'incapacité de gérer le temps, voilà pourquoi ils se perdent très souvent sur la frontière du passé et du présent.

La traversée des mots de bouche en bouche, leurs répétitions, la présence de cette peur de dire et d'entendre, créer une dynamique absolument frappante. La parole dans ces pièces, où nous ne pouvons pas trouver un vrai échange verbal, ou un dialogue classique, avec un concept logique qui prévient d'un début et d'une fin ne nous laisse pas entrer dans une dimension psychologique, car la parole en soi est tissée d'une souffrance qui n'est plus au premier degré. Elle est loin d'être une tristesse ou juste un chagrin. Les personnages nous montrent désormais leurs cicatrices, leurs blessures avec lesquelles ils se sont habitués à vivre. Comme si dans le théâtre de Fosse les mots n'avaient plus le temps, tout est dans une urgence superficielle, les choses doivent être dites maintenant ou jamais, car le maintenant chez Fosse est égal à jamais, même si le personnage tire le temps, à l'intérieur de lui il y a une urgence à vivre et une urgence à mourir.

Que l'homme accepte d'être seul avec l'autre ou qu'il ne l'accepte pas, il y a toujours un drame qui s'installe. Et le drame d'une quelconque séparation devient dramatique (dramaturgique et tragique). Chez Jon Fosse la séparation est un drame intérieur qui habite les personnages. Même la mort est intériorisée dans ses pièces. Chez Jean-Luc Lagarce la séparation est un mode de fonctionnement, une façon de survie, une tentative d'avancer condamnée à l'échec.

Le théâtre de Lagarce et de Fosse nous rappellent la définition du théâtre de Beckett:

*“Le théâtre c'est un bateau qui fait naufrage et qui supplie de l'aide. Le spectateur regarde et compatit la situation de ce bateau, mais il ne peut rien y faire”*<sup>32</sup>.

Tous les personnages de ces deux pièces étudiées, vivent dans une maison de sable, qui s'écroule doucement devant nos yeux. Le vent joue avec les grains de sable et bientôt, très bientôt, tout s'écroulera, il en restera rien.

## ՕՏԱՐՄԱՆ ԴՐԱՄԱՆ ԺԱՄԱՆԱԿԱԿԻՑ ԵՎՐՈՊԱԿԱՆ ԹԱՏԵՐԳՈՒԹՅՈՒՆՈՒՄ

ԽԱՉԱՏՐՅԱՆ Ս. Լ.

Ամփոփում

*Եվրոպական ժամանակակից դրամատուրգիայի բնորոշ թեմաներից է օտարման դրաման: Դրամատուրգիական հայեցակետը ենթարկվել է հիմնավոր և խորքային վերափոխությունների. ամուր կառուցվածք ունեցող պլոժեներին փոխարինելու են եկել կրկնվող մոտիվները: Յոն Ֆոսի առա-*

<sup>31</sup> Sarah Kane. *Manque*, trad. de l'anglais par Éveline Pieiller, L'Arche, Paris, 2007, p. 17.

<sup>32</sup> *Quelques mots sur le théâtre S. Beckett*, Théâtre, 2004, N° 7, Rennes, 2004, p. 48.

ջարկած թատրոնը մոտիվերի, խոսքի տնտեսման և բառի ու դադարի պոեզիայի թատրոն է: Մ. Լագարսի թատրոնի գոյաբանական հիմնական հավանարտությունը լեզուն է, խոսքը: Խոսքի բռնությունը, ինչպես նաև խոսքի բացակայության բռնությունը Սառա Բեյնի թատրոնի բնորոշումն է: Թատրոն, որն անվերջ կրկնվող ինքնասպանության փորձ է:

Այս երեք հեղինակների խոսքը, լինելով արտահայտչամիջոց և հաղորդակցության հենք, անհնարին է դարձնում մարդկանց շփումը և նրանց օտարում է միմյանցից:

**ДРАМА ОТЧУЖДЕНИЯ В СОВРЕМЕННОЙ  
ЕВРОПЕЙСКОЙ ДРАМАТУРГИИ**

**ХАЧАТРИАН С. Л.**

Резюме

Одна из характерных тем современной европейской драматургии – драма отчуждения. Драматургическая концепция подверглась существенным и глубинным преобразованиям. Сюжеты, имеющие четкую композицию, сменяются повторяющимися мотивами. Театр, предложенный Ионом Фосом, – это театр мотивов, экономной речи, поэзии слова и паузы.

Основной онтологический конфликт театра Ж. Лагарса проявляется в языке, речи. Засилие речи, а также отсутствие засилия речи – характерная особенность театра Сары Кейн, театра, который представляет собой попытку бесконечно повторяющегося самоубийства.

Речь в драматургии названных трех авторов, являясь стержнем коммуникации и выразительным приемом, делает невозможным общение людей, тем самым отчуждая их друг от друга.