Pour une lecture ethnocritique de *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* de Jean-Luc Lagarce

For an ethnocritical reading of J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne by Jean-Luc Lagarce

Alicia Devaux-Rodriguez

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/pratiques/10520>

DOI : 10.4000/pratiques.10520

ISSN : 2425-2042

Éditeur

Centre de recherche sur les médiations (CREM)

Référence électronique

Alicia Devaux-Rodriguez, « Pour une lecture ethnocritique de *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* de Jean-Luc Lagarce », *Pratiques* [En ligne], 191-192 | 2021, mis en ligne le 15 décembre 2021, consulté le 03 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/pratiques/10520> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/pratiques.10520>

Ce document a été généré automatiquement le 3 janvier 2022.

© Tous droits réservés

Pour une lecture ethnocritique de *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* de Jean-Luc Lagarce

*For an ethnocritical reading of *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* by Jean-Luc Lagarce*

Alicia Devaux-Rodriguez

Jamais, me semble-t-il, je ne me suis sentie ainsi au plus près de votre écriture jusqu'à en vivre les moindres respirations, reprises, entrelacs, portée par la voix des acteurs, sourde ou violente, contenue et vibrante à la fois. Le flux et le reflux de votre texte m'ont bercée tout entière et même c'était comme si on déroulait devant moi votre parcours d'écrivain tout entier, comme les rideaux sacrés¹ d'une écriture qui se livrerait tout entière dans sa richesse et ses méandres sans cesse renouvelés². (Lagarce, 2013)

Introduction

- ¹ *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*³ est l'avant-dernière pièce écrite par J.-L. Lagarce (1994, 2002a) en 1994 et la première qui lui vaille la reconnaissance de son vivant. Elle s'inscrit dans un ensemble – *Juste la fin du monde* (Lagarce, 1999) et *Le Pays lointain* (*ibid.*, 2002b) – dont la thématique est le retour du fils prodigue. Cinq femmes attendent ce frère, fils ou petit-fils en espérant qu'à son retour elles vont obtenir des réponses ou du moins le récit de sa vie à lui et enfin pouvoir revivre. Or, quand il revient, il s'effondre sur le seuil de la maison et l'attente se transforme en veillée. Dans

cette dramaturgie statique, les cinq femmes renouent avec les rites du deuil. Pour explorer toutes les aspérités du texte, il nous semble qu'une démarche ethnocritique⁴, approche qui croise poétique des textes littéraires et ethnologie du symbolique, est particulièrement propice afin d'aborder l'œuvre de J.-L. Lagarce⁵ et de contribuer à la lecture du texte théâtral contemporain⁶. En effet, si la démarche ethnocritique s'est portée à l'origine vers des textes romanesques, en particulier les textes réalistes et naturalistes du XIX^e siècle, les « voi(e)x de l'ethnocritique » (Drouet, 2009) conduisent à investir de nouveaux domaines génériques, comme la poésie et le théâtre :

Nous faisons l'hypothèse que les traits de culture présents dans l'œuvre littéraire (ce qu'on pourrait nommer des culturèmes) s'organisent en systèmes discursifs et en cosmologies culturelles, toujours métissés et pluriels. Notre objet est donc l'analyse de cette dialogisation, au sein de l'œuvre, d'univers symboliques plus ou moins hétérogènes et hybrides (à savoir les jeux incessants entre culture orale et culture écrite, culture folklorique et officielle, populaire et savante, religieuse et profane, féminine et masculine, légitime et illégitime, endogène et exogène, etc.). (Scarpa, 2013, p. 26)

- 2 Ainsi, les dernières œuvres de J.-L. Lagarce nous semblent offrir un terrain privilégié pour explorer les polyphonies culturelles.

Le chronotope italique

- 3 Le début et titre de la pièce constitue un premier embrayeur culturel propice à l'investigation et nous conduit à étudier le chronotope de la maison familiale. Pour ce faire, nous nous référons à la division tripartite : *domus*, *campus*, *saltus*⁷ définie par l'ethnocritique. Endeuillée par le départ du fils, toute la maison vit dans l'attente de son retour. La *domus*, symbole du foyer, lieu des activités ménagères et de la reproduction, est associée ici au veuvage, au célibat et au deuil : « L'Aînée. – [...] je serai définitivement dans mon deuil, là, et ce deuil me suffira, il suffira à ma vie, / je serai morte aussi, et morte, cela me reposera » (JMM, p. 264). L'italique isole d'emblée la demeure des femmes. Par le départ du frère et par son retour, la maison s'est ensauvagée, au sens ethnocritique. Transformée en *saltus*, elle est devenue mausolée et prison pour les cinq femmes empêchées de vivre leur vie et pour le jeune garçon qui est « [entré] dans l'ombre de la maison » :

L'Aînée. – Lorsqu'il passa le pas de la porte, il pose son sac,
lorsqu'il passe le pas de la porte, il entre dans l'ombre de la maison, on le voit mal,
je le vois mal, je le devine,
à contre-jour, on le voit mal, la lumière derrière lui,
j'étais sûre qu'on le verrait mal, et que ses yeux, je ne pourrais les deviner, juste la
silhouette qui occupe l'entrée de la maison, et ses yeux dans l'obscurité.
(JMM, p. 235)

- 4 Le retour du fils prodigue aurait pu remplacer la maison dans l'ordre de la vie ; il n'en est rien. Même si elles évoquent, à la fin de la pièce, un avenir possible pour chacune des filles de la maison, ce ne sont que paroles vaines.
- 5 Dès l'ouverture, L'Aînée installe également une opposition spatiale, typographique et symbolique : l'intérieur et l'extérieur, « ma maison » et « là-bas », la vie domestique de l'univers féminin et la vie aventureuse et guerrière du fils prodigue. À l'écrit, c'est l'italique qui souligne les oppositions entre les espaces : « là-bas » peut désigner le monde extérieur, celui du *campus*, lieu du travail pour L'Aînée, « mademoiselle

l'institutrice », qui vit à guetter les signes, dans l'espérance du retour du frère et de l'apaisement : « [J]e regardais le ciel et je regardais encore la campagne qui descend doucement et s'éloigne de chez nous », et c'est surtout le monde du *saltus* : « la route qui disparaît au détour du bois, là-bas » (JMM, p. 227). Pour La Plus Jeune, le *saltus*, c'est l'espace hétérotopique⁸ de la route qui engloutit *le jeune frère* : « [I]l descend la route et s'éloigne de la maison, là-bas, vers le virage où au-delà du petit bois, on disparaît⁹ » (JMM, p. 249). Elle anime cette disparition en utilisant le « on » pour signifier l'évasion du frère à travers le vaste monde mais aussi une fuite possible pour tous incluant les femmes de cette maison. Cependant, c'est bien la route qui est l'objet et le sujet de cette disparition dans les différentes versions de chacune d'entre elles. Pour La Plus Vieille, c'est « cette route qui toujours s'éloigne de nous et disparaît, là-bas, vers le bois » (JMM, p. 252). La Seconde n'espère plus : « c'est fini, juste la route qui descend vers le bois, là-bas et disparaît dans le virage. » (JMM, p. 258) ; « là-bas » est l'espace du départ, de la fuite, de l'abandon ou de l'exil pour le frère « revenu de ses guerres » (JMM, p. 229), monde où il a pu s'épanouir loin d'elles, dans « ses guerres », une vie qu'elles imaginent pleine d'aventures que le frère pourrait leur offrir en retour par le récit de ses péripéties :

[U]n beau et long voyage, non ? Un beau et long voyage et si déraisonnable encore,
à travers le Monde, qu'il se réveille et revienne à nous et raconte encore toutes
ces années, son histoire
– dut livrer ses batailles, des guerres et des batailles, non ?
et vainqueur, quoi d'autre ? non ? –
qu'il se réveille et revienne à nous et que nous,
chacune,
nous lui racontions enfin la nôtre, toutes semblables et différentes. (JMM, p. 234)

- 6 Dans cet imaginaire, on retrouve les parcours initiatiques qui conduisent les jeunes garçons à prouver leur virilité à travers le monde et qui les associent aux héros des romans de chevalerie par exemple ou dans notre texte aux marins – le sac de marin du jeune frère est évoqué à de nombreuses reprises, pas moins de vingt-trois occurrences du mot, et alimente l'imagination des femmes – d'où l'émergence du passé simple dans notre citation et à d'autres passages : « ce dut être un voyage » – ; parcours initiatiques qui gardent au foyer les jeunes filles dont les histoires sont « toutes semblables et différentes » (JMM, p. 234).

- 7 Dans l'espace domestique où elles vivent confinées, la chambre à l'étage, a été entretenue comme un mausolée jusqu'au retour du *jeune frère*. La Plus Vieille a mis celui-ci :

[D]ans sa chambre, celle-là, la même que lorsqu'il était enfant. [...] nous avons laissé les persiennes fermées comme elles le sont toujours [...]. Il est dans son lit, nous avons toujours gardé ce lit, jamais il ne fut question de s'en débarrasser. [...] S'en débarrasser, c'était renoncer à ce qu'il revienne. (JMM, p. 230)

- 8 La chambre où le héros est logé est celle d'un temps suspendu. Elle la lavait et la rangeait « sans fin » dans l'espoir de son retour. L'Aînée rappelle les rites domestiques : « entretenir la tombe, laver et laver encore le carrelage de la pièce, et ne rien vouloir toucher [...], le musée, votre mausolée campagnard » (JMM, p. 265) tout en imaginant un futur sans lui dans le cycle de la vie :

[E]t la chambre de l'enfant sera cette chambre-là, la chambre si bien entretenue du jeune frère mort, un bel après-midi de nettoyage et les fenêtres ouvertes et l'air qui entre l'odeur de la lessive sur le sol et l'odeur de l'encaustique sur les meubles – tu

te souviens de ça, aussi, l'odeur de l'encaustique ? – et les dernières traces, le sac marin monté dans la soupente... (JMM, p. 266)

- 9 Ainsi, par ces rites domestiques, elles accomplissent leur destin de femme entre le passé – la mémoire de l'encaustique et du jeune frère – et l'avenir – la chambre du futur enfant – ; ainsi, elles font la coutume, comme l'a analysé Yvonne Verdier (1979). L'ethnologue utilise le verbe « faire » qui revient avec insistance dans les définitions locales des rôles féminins : la laveuse, qui est aussi « la femme qui aide » aux accouchements comme aux décès, « fait les bébés » et « fait les morts » ; la couturière, chez qui les filles passent l'hiver de leurs quinze ans, et d'où elles sortiront jeunes filles bonnes à courtiser, « fait la mariée » ; la cuisinière, sur qui repose la réussite du repas scellant l'alliance des deux familles, « fait les noces ». À la maison, elles accomplissent les tâches qui leur sont dévolues et à l'extérieur, elles subissent les rites d'intégration sociale.
- 10 Ces parcours coutumiers des filles et des garçons destinés à se croiser peuvent être interrompus, connaître des « ratés » et ne pas déboucher sur la voie du mariage et de la parentalité. Ainsi, les personnages de notre pièce sont voués à rester d'éternels célibataires.

Un personnage oblique.

À la surface même du texte, les italiques indexent déjà une forme d'altérité langagière et d'habitus culturel composite. (Jean-Marie Privat, 2018)

- 11 Ce qui frappe d'emblée à la lecture de la pièce, c'est que le texte lagarcien est saturé d'italiques¹⁰. Les « îlots textuels¹¹ » (Authier-Revuz, 1995) mots « mis en quarantaine¹² » (Gracq, 1946) par l'écriture oblique, sont à la surface même du texte théâtral la marque visible, lisible (et audible ?) de l'hétérogénéité langagière, signe d'altérité et de poésie de l'ensauvagement. La pièce permet d'explorer le travail de l'italique mis en œuvre par J.-L. Lagarce, sa poétique et son imaginaire. Si les italiques mettent en relief comme évoqué précédemment le chronotope, lieu et temps de l'attente et de l'irruption d'un non-événement, ils jouent un rôle singulier en identifiant clairement le personnage masculin¹³, le « jeune frère », absent de la *dramatis personae* et présent dans le texte par ce graphisme particulier. De ce fait, on peut poser l'hypothèse d'une relation entre la discrimination graphique et l'altérité du personnage, sa liminarité : le jeune frère est vivant et mort, présent et absent. Contrairement au fils prodigue qui, dans la parabole biblique, a choisi de partir pour prouver sa valeur et construire sa vie (Sarrazac, 2008), le jeune frère a été chassé et maudit par le père, sans qu'on sache le motif de cette colère « terrible » « à faire trembler les murs » (JMM, p. 246). C'est La Plus Jeune, encore « petite, enfant, gamine » (JMM, p. 245) qui raconte la scène originelle de « la Malédiction » (JMM, p. 248) paternelle en la répétant de manière litanique pour creuser le traumatisme causé par ce départ et le souvenir de « et la haine, et cette peur du crime qui [lui] reste » (JMM, p. 247).
- 12 Par sa nature, le jeune frère présente tous les signes de la mauvaise mort telle que la définissent les ethnologues :
- Les rites « font » les bons morts et les règles ne s'explicitent partiellement que lorsqu'il survient un échec. Les mauvais morts, c'est-à-dire ceux qui ne cessent d'être présents auprès des vivants, signifient donc un défaut non seulement dans le rituel funéraire, mais, plus généralement, dans l'ensemble des rites qui accompagne la personne du début à la fin de sa vie [...]. Témoignent de l'impérieuse nécessité de

la coutume ceux qu'on pourrait appeler les mauvais morts définitifs. On y trouve tous ceux qui meurent en position de marge – fiancé, femme allaitant, enfant non baptisé – ou d'une mort qui, par sa violence, exclut toute maîtrise rituelle. Attachés aux alentours de leur fin, ils répètent pour l'éternité le geste qui les immobilise. (Fabre, 1987, p. 19)

- 13 Associé au seuil, le frère est un être de la marge, une figure de l'entre-deux comme La Mère le souligne : « c'est comme le visage d'un vieillard, une sorte de visage étrange de vieillard ou le corps d'un homme jeune comme devenu vieux trop tôt. » (JMM, p. 231). Sa caractérisation en *puer senex* traduit bien cette ambivalence qui est « le trait sémantique le plus notable du personnage liminaire » (Scarpa, 2009b, p. 222) :

La Plus Vieille. – Il dort comme il dormait lorsqu'il était enfant. Il était évanoui à mes pieds, j'ai eu peur, aussitôt, qu'il meure.

Je le regardais et je me suis dit cela : « Il dort comme il dormait lorsqu'il était enfant. »

- 14 Ce corps oblique du jeune frère est celui d'un être de « passage » au sens ethnocritique, entre la lumière et l'obscurité : « [...] lorsqu'il passe le pas de la porte, il entre dans l'ombre de la maison [...] » (JMM, p. 235) ; mais aussi concrètement, sur le seuil de la maison :

Il franchit les derniers mètres qui séparent le chemin de la cour de la maison, et il passe les trois marches qui conduisent directement à notre pièce.

Il s'immobilise sur le seuil et il ne nous dit rien, il regarde l'intérieur de la pièce et il s'étonne. (JMM, p. 237)

Il ne nous dit pas un mot, il reconnaît la pièce. Il sourit à peine. Il sourit à peine et s'étonne de nous voir, de voir l'intérieur de la maison et de nous voir.

C'est tout. (JMM, p. 238)

- 15 À cette évocation réitérée du pas de la porte (six occurrences) peut être associée la définition du chronotope du seuil par M. Bakhtine, afin de cerner l'enjeu de ce passage :

Le terme même du seuil a déjà acquis, dans la vie du langage (en même temps que son sens réel) un sens métaphorique ; il a été associé au moment de changement brusque, de crise, de décision modifiant le cours de l'existence (ou d'indécision, de crainte de « passer le seuil »). En littérature, le chronotope du seuil est toujours métaphorique et symbolique, parfois sous une forme explicite, mais plus souvent implicite. Par exemple, chez Dostoïevski, le seuil et les chronotopes de l'escalier, de l'antichambre, du couloir qui lui sont contigus [...] apparaissent comme les principaux lieux d'action de son œuvre, lieux où s'accomplit l'événement de la crise, de la chute, de la résurrection, du renouveau de la vie, de la clairvoyance, des décisions qui infléchissent une vie entière. En somme, dans ce chronotope le temps apparaît comme un instant, comme s'il n'avait pas de durée, et s'était détaché du cours normal du temps biographique. (Bakhtine, 1978 [1975], p. 389)

- 16 Dans la pièce, le seuil est bien ce lieu où s'accomplit la crise, la chute au sens propre, le passage entre la vie et la mort, entre l'imaginaire et la réalité du corps cadavérique :

Aujourd'hui, le frère est là, il est un beau guerrier – *que pourriez-vous comprendre ?* – le frère est là et me fait danser, c'est exactement comme dans mon histoire.

Je le regarde, il est tombé au sol, épuisé, abîmé et je songe que je voulais danser avec lui et cracher au visage des imbéciles et que rien ne se passera, il est comme un cadavre sur qui on ne saurait compter (JMM, p. 240)

[...] regarder son cadavre, car déjà c'était son cadavre, regarder son cadavre se laisser glisser devant nous,

là, à nos pieds,

tomber à terre à peine la porte franchie et ne pas vouloir l'admettre, [...].

(JMM, p. 266)

- 17 Le *jeune frère* occupe l'espace domestique autant par son absence que par sa présence : absent de la *dramatis personae*, présent dans la parole des femmes ; inscrit par l'italique dans l'espace graphique, il contribue au questionnement sur le corps fantasmé : corps social du marin au long cours dessiné par L'Aînée, corps biologique à la fois lourd et léger de celui qui s'effondre à son arrivée et qui est porté dans sa chambre d'enfant par trois d'entre elles, corps imaginaire investi par La Seconde dans la danse qui les unit lors du bal ou par La Mère dans son renoncement aux couleurs du monde. Les cinq femmes entrées dans un « deuil indéfini » (Fabre, 2009, p. 28) restent figées sur le seuil, phase de marge, dans l'incertitude que constitue l'état du fils prodigue. Une autre attente commence pour les cinq femmes qui guettent un signe reliant le jeune frère, qui n'est plus qu'un corps, à la vie : « Il faut l'attendre, écouter les bruits, tendre l'oreille et chercher à peine, ne serait-ce qu'à peine, [...] les indices infimes qui nous le ramèneraient à la vie » (*JMM*, p. 232). Le signe italique qui caractérise le jeune frère devient l'intersigne de son destin tragique dans un monde où il faut vivre avec la Mort déjà-là, comme le proclame Louis : « La Mort prochaine et moi, nous faisons nos adieux, nous nous promenons, nous marchons la nuit dans les rues désertes légèrement embrumées et nous nous plaisons beaucoup » (*PL*, p. 396).

Des personnages liminaires.

- 18 La caractéristique principale d'un personnage liminaire est son arrêt dans la phase de marge ; il est celui qui « ne passe pas » et qui reste dans cet état de marge :
- L'individu en position liminale – l'analyse concerne aussi bien les sociétés contemporaines – se trouve dans une situation d'entre-deux et c'est l'ambivalence qui le caractérise d'une certaine manière le mieux : il n'est définissable ni par son statut antérieur ni par le statut qui l'attend tout comme il prend déjà, à la fois, un peu des traits de chacun de ces états. La construction de l'identité se fait dans l'exploration des limites, des frontières (toujours labiles, en fonction des contextes et des moments de la vie, mais toujours aussi culturellement réglées) sur lesquelles se fondent la cosmologie d'un groupe social, d'une communauté : limites entre les vivants et les morts, le masculin et le féminin, le civilisé et le sauvage, etc. (Scarpa, 2009a, p. 28)
- 19 M. Scarpa appelle « personnage liminaire » cette catégorie particulière de « personnages arrêtés sur les seuils, restés dans la marge et plus précisément encore "inachevés" » du point de vue ethnocritique de la socialisation des sexes et des âges : « Entreraient dans cette catégorie, par exemple, l'idiot, l'enfant/homme sauvage, le fou, le criminel, l'illuminé... et la jeune fille éternelle [...] » (Scarpa, 2009b, pp. 191-192). Ces figures montrent les échecs de leur initiation : « Le personnage liminaire, qui ne revient pas de la phase d'altérité et qui est, selon les circonstances et les contextes, un non ou mal initié et parfois un sur-initié, se révèle donc particulièrement "problématique"¹⁴ » (Scarpa, 2015a, p. 205). C'est le cas du *jeune frère* mais aussi des figures féminines de notre pièce que nous aborderons sous cet angle. Notons l'importance de la phase de marge à l'œuvre dans le texte littéraire ; étape que Marie Scarpa définit comme « une phase de maturation qui leur [aux individus] permet de devenir homme ou femme, au sens sexué et social du terme » (2009b, p. 180).
- 20 Dans *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, les filles sont toutes des figures de féminité paradoxales dont les trajectoires initiatiques comportent des failles et qui se trouvent dans cette situation de liminarité, symboliquement et

matériellement marquée par le seuil ou le pas de la porte où débute et finit la pièce. Tout d'abord, La Plus Jeune est restée bloquée dans « *ce recoin* » : « Je suis toute seule, un peu à l'écart. Là. » (JMM, p. 239). Elle a un statut ambivalent particulier : personnage invisible, « sans importance », restée en marge, elle est une *gamine*, qui n'est pas passée de l'enfance à l'adolescence, mais, parallèlement, elle est un témoin privilégié, rattachée à l'innocence et à la vérité, par l'escalier qui symbolise l'accès à la connaissance, à l'invisible. Elle est restée une sauvageonne qui n'a pas été éduquée, qui n'a pas reçu d'initiation aux travaux d'aiguille ni aux tâches domestiques : elle est à la fois non initiée, à toutes les tâches domestiques dévolues au féminin (cuire, laver, coudre) qui contribuent au processus de socialisation des filles (Verdier, 1979), et sur initiée, car c'est elle qui voit, au sens propre et figuré, au sens anthropologique aussi¹⁵. La Seconde, empêchée de vivre sa vie par son excès d'amour pour le jeune frère, vit dans le souvenir d'un paradis perdu ou dans le « complexe de Cendrillon » à attendre le Prince Charmant ; elle est cette « éternelle jeune fille » étudiée par Marie Scarpa dans *Le Rêve* de Zola. Elle est rattachée, par sa robe rouge, au sang des vierges et à son statut de célibataire, échappant à son destin de femme mariée. Avec le jeune frère, elle constitue un couple de « jumeaux inégaux¹⁶ » (Scarpa, 2015c, p. 124) : elle est restée sauvage alors que le frère a accompli ses rites initiatiques coutumiers dans l'exploration du monde. L'Aînée demeure figée dans la marge du célibat, au seuil du mariage, malgré ses tentatives pour échapper à la prison familiale en allant à la ville faire des rencontres dans des non-lieux (Augé, 1922), « chambre d'hôtel brun sale » ou salles de café :

Je prends l'autocar, je passe la journée en ville à me choisir des chaussures, ce que je raconte, et je dors dans une chambre d'hôtel brun sale avec un séducteur un peu encombré de moi.

Il raconte, il parle de sa femme et de ses enfants, toujours ils font ça, il vend des encyclopédies médicales en souscription économique.

Parfois, ils pleurent, *c'est dire*. (JMM, p. 242)

- 21 Ce détail du choix de « chaussures » nous semble significatif : il rappelle également le mythe de Cendrillon où la chaussure est associée à l'accession à la féminité et les rites de passage selon A. Van Gennep¹⁷ où le soulier apparaît comme un objet du rituel nuptial. Le départ du frère semble avoir bloqué l'initiation des jeunes filles de la maison, sauf celle de L'Aînée qui est intégrée dans la société par son métier d'institutrice mais qui est obligée de se cacher pour vivre sa sexualité. En fait, elle fuit le village pour « [avoir] des hommes » (JMM, p. 242) et échapper au jugement des paysans car les jeunes filles à marier doivent adopter une attitude convenable et l'inconvenance est un obstacle au mariage.
- 22 Ainsi, les trois jeunes filles restent à jamais figées dans la phase liminaire :
Défaut de cohésion du groupe d'origine, déficit d'initiation, dérèglement du scénario de passage, absence d'avenir communautaire : tout se passe comme si, et nous le suggérons déjà pour les espaces, la marge étendait ses traits et devenait permanente. (Scarpa, 2014, p. 676)
- 23 Elles refusent les rites de réintégration à la vie sociale, en prolongeant cette période de marge dans les rites funéraires marquée « matériellement par le séjour plus ou moins long du cadavre ou du cercueil dans la chambre mortuaire (veillée), le vestibule de la maison » (Van Gennep, 1981 [1909], p. 152). La pièce montre les liens privilégiés que ces femmes ont avec la mort :

[...] qui peut personnifier les morts, dans une société de vivants, sinon tous ceux qui, d'une façon ou de l'autre, sont incomplètement incorporés au groupe, c'est-à-

dire participent de cette *altérité* qui est la marque même du suprême dualisme : celui des morts et des vivants¹⁸ ? (Lévi-Strauss, 1952)

- 24 La maison lagarcienne interroge la domestication et la circulation des femmes dans une société villageoise et provinciale. La pièce pose la question du deuil, une situation de marge devenue permanente, la question du célibat des filles qui doivent marcher droit, filer droit, selon l'ordre imposé par la société villageoise : « *mademoiselle l'institutrice* » adopte son pas serré de « garce respectable », les cinq femmes sur la place publique sont en régiment, troupeau de corbeaux sous l'œil inquisiteur du tribunal de la coutume paysanne. L'Aînée évoque leur destin de célibataires mises au ban de la société, représentée par la place municipale, un chronotope particulier évoqué par Bakhtine chez Dostoïevski où la rue et la grand-place « apparaissent comme les principaux lieux d'action de son œuvre, lieu où s'accomplit l'événement de la crise, de la chute, de la résurrection, du renouveau de vie, de la clairvoyance » (Bakhtine, 1978 [1975], p. 389) :

La Plus Jeune. – Et désormais, le dimanche, sur la place municipale, celle-là, notre mère, celle-là devant et la vieille à son côté, et nous trois en régiment, troupeau de corbeaux, si belles et désagréables dans nos habits de deuil, on nous jugera en chuchotant. (JMM, p. 262)

- 25 En ce sens, *La Plus Jeune* évoque une renaissance possible de leur famille à la vie sociale, dans un temps répétitif et indéterminé, « Et désormais... » : à travers les rites associés à la pratique dominicale, c'est le lieu du retour à l'ordre après un temps de désordre et d'ensauvagement, et dans une perspective ethnocritique, c'est le lieu de leur agrégation sociale après leur période de marge consacrée au deuil de leur fils et frère. C'est aussi dans cet espace public qu'elles s'opposent au « on-dit » et au « ils disent » : « La Seconde. – Ils surveilleront désormais nos voyages en autocar, et dès le premier retour de ma robe rouge au bal le plus minable, nous pourrions entendre à nouveau le ricanement paysan. » (JMM, p. 262). Sans qu'on sache très bien si la robe rouge est associée au scandale d'un deuil trop vite accompli ou au scandale du couple constitué par le frère et la sœur, le « ricanement paysan », manifestation de la *vox populi*, qui est toujours pour l'opinion la *vox dei*, rappelle les charivaris (Privat, 1988, p. 291-295 ; Privat, 1994), tapages à l'occasion de remariages inconvenants. Le « ricanement » signifie, pour les cinq femmes, la forme la moins rude d'une réprobation, d'une sanction éthique, à savoir une dépréciation par la moquerie, une « sanction satirique¹⁹ » (Maunier, 1938, pp. 29-32). Enfin, certaines expressions figées sont pensées par J.-L. Lagarce comme des matrices narratives. Cela permet d'étudier le processus logogénétique (Privat, 2009, p. 84) : certains mots permettent de passer de la sémantique à la symbolique et préfigurent le destin des filles de la maison vouées à rester des « éternelles jeunes filles ». Ainsi, l'expression figée « le bord des larmes », utilisée à deux reprises par L'Aînée doublement isolée sur la page par l'italique et le fragment mis entre parenthèses – « (et là encore... et de sourire ainsi de moi-même me mena vers le bord des larmes, et j'ai peur d'y sombrer) » (JMM, p. 228) ; « (et toujours, le bord des larmes cherchant à m'emporter) » (JMM, p. 236) – est remotivée à chaque utilisation de sorte qu'elle peut représenter l'image du gouffre véhiculée métaphoriquement par le verbe « sombrer » et qu'elle renvoie littéralement à un état de crise, et dans le contexte de la liminarité, à l'idée d'un seuil, lieu de rupture et de crise partagée dans la complicité des sœurs : « – comment est-ce que tu as dit ? – au bord des larmes » (JMM, p. 248), interroge La Plus Jeune.

Oralités et contage.

- 26 *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* montre l'hybridation du texte théâtral qui rend poreuses les frontières entre « littérature orale » et « littérature écrite », que nous interrogerons à travers les notions d'oralités et de littératie pour montrer que J.-L. Lagarce renoue avec la tradition du contage. À l'origine de la pièce qui place le retour du fils prodigue au cœur de l'intrigue se trouve le récit associé à la légende familiale, ces histoires que l'on se transmet de génération en génération, des histoires qui pourraient alimenter leurs veillées et combler l'ennui de leur attente – « L'Aînée. – Des histoires ? Des hommes dont on fait les histoires ? / La Seconde. – Oui, c'est ça. Des histoires. Des hommes dont on ferait des histoires. » (JMM, p. 244) –, qui soudent les cinq femmes figées pour l'éternité dans l'attente : « [t]enues l'une à l'autre, et racontant [leur] histoire » (JMM, p. 269). Toute leur vie n'a été peuplée que d'histoires, lues ou entre-racontées²⁰ (JMM, p. 259), pour meubler l'attente du retour du frère et le récit de son histoire à lui :

[...] qu'il se réveille et revienne à nous et raconte encore toutes ces années, son histoire
 – dut livrer ses batailles, des guerres et des batailles, non ?
 et vainqueur, quoi d'autre ? non ? –
 qu'il se réveille et revienne à nous et que nous,
 chacune,
 nous lui racontions enfin la nôtre, toutes semblables et différentes. (JMM, p. 234)

- 27 De manière significative, dans l'allusion à l'art de raconter des histoires, c'est le passé simple, qui surgit dans le dialogue, comme marqueur du récit, associé à la littérature, dans sa tradition écrite et non à l'oral.
- 28 Dans cette pièce, ainsi que dans *Le Pays lointain*, J.-L. Lagarce retrouve les oralités conteuses qui nous viennent de la tradition : installation du cadre du contage, prise en charge de l'histoire par des « conteurs de vive voix²¹ » (Privat, 2012). Même si le théâtre ne recrée pas la disposition spéculaire²² (Kerbrat-Orecchioni, 1996) des veillées d'antan où, tandis que « dévidant et filant », l'on poursuivait les activités domestiques, et que le conteur, en miroir, dévidait, filait et tissait des histoires, le théâtre favorise par ses conditions de diffusion dans l'espace du spectacle l'écoute et la communion des esprits, conditions nécessaires à la mémoire collective pour s'entretenir. Ainsi, le genre théâtral permet d'approcher l'expérience « authentique » de la parole conteuse comme dans *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* où L'Aînée reconstitue l'arrivée du frère alors qu'elle se trouve sur le seuil pour les autres femmes de la maison ; ou bien lorsque La Plus jeune reconstitue l'affrontement entre le père et le jeune frère. Le moment du récit est un moment partagé que la représentation théâtrale reproduit, devenant une cérémonie rituelle où chacun accomplit un rite : « paroles proférées, gestes accomplis, objets manipulés » (Lévi-Strauss, 1971, p. 600). Le racontage est présenté comme un rite de passage. Telle Schéhérazade, qui offre à l'écoute le récit de sa vie, l'histoire de la vie, repoussant la mort, L'Aînée commence par un embrayeur du récit, expose la situation initiale et installe l'attente du lecteur-spectateur en miroir à celle des femmes qui l'écoutent et à sa situation sur le seuil de la maison : « J'étais dans ma maison [...] ». Elle raconte des rites ou des histoires de famille et, donc, « raconter », selon l'étymologie, c'est « conter à nouveau ». Ainsi, « [l]'art de raconter des histoires est toujours l'art de reprendre celles qu'on a entendues [...] » (Benjamin, 2000 [1972], p. 126), et celui-ci se perd, dès lors que les histoires ne sont plus conservées

en mémoire. Dans cette préservation des histoires de famille, l'écrit est toujours présent, comme en témoigne l'œuvre théâtrale. On peut dire que J.-L. Lagarce est un conteur au sens que lui donne Walter Benjamin, « c'est l'homme qui pourrait laisser la mèche de sa vie se consumer entièrement à la douce flamme de ses récits » (*ibid.*). Conformément à son projet d'écriture (Lagarce, 1994), le dramaturge souligne la choralité des femmes, simplement nommées par leur rang familial, dans leur parole monologuée et la chorégraphie suscitée par l'imaginaire de *L'Aînée* :

L'Aînée. – Ce que nous faisons (5), le reste de la nuit (6), toute cette nuit (5), aujourd'hui (3), la nuit de son retour (6), *le jeune frère* (4), ce qu'on fait (3), on ne se couche pas (4), on chante notre chanson (5), on danse notre danse un peu lente, toutes les cinq (10), toutes toujours comme nous avons toujours été (12), comme nous avons toujours appris à le faire (12), toutes ces années perdues (6), notre pavane (4) pour le jeune homme (4), cette histoire-là (4). (*JMM*, p. 259)²³

- 29 Ainsi, par la prose éminemment poétique de cette pièce, que la ponctuation blanche déconstruit sur la page, J.-L. Lagarce élabore une pavane sonore et chorégraphique qui rappelle les rites d'enterrement et le rôle des pleureuses assumé par les femmes de la maison, « perpétuelles pleureuses des générations passées et des morts survenues avant l'heure » (Fabre, 2009, p.29). Les pleureuses, par leurs cris et leurs plaintes, permettaient à l'âme du mort de quitter le monde des vivants et de « passer » sans être tentée de revenir les hanter. L'accomplissement du rite atteint sa perfection dans l'association du chant et de la danse. Ainsi, les cinq femmes restent, à la porte de la chambre du *jeune frère*, frontière entre les vivants et les morts, suspendues à son souffle, tendues de tout leur corps, par tous les sens, au moindre indice, signe de vie, et chantent à l'unisson. Alors, « la berceuse qui va du petit sommeil nocturne au grand sommeil fatal, semble apaiser les passeurs et les *passants*, les morts et les vivants » (Vinson, 2019, p. 6).

Conclusion

- 30 Pour approcher l'écriture théâtrale contemporaine, et en particulier l'avant-dernière œuvre lagarcienne, nous avons choisi une démarche ethnocritique et proposé quatre axes d'étude qui soulignent la liminarité essentielle de son univers : chronotope du seuil et de la route, personnages liminaires, entre la vie et la mort, figures féminines dont les parcours initiatiques sont restés inachevés, dramaturgie de l'attente et rites du deuil. Dans notre perspective, le théâtre lagarcien présente une homologie entre rite et récit théâtral, soulignant leurs liens : théâtralité du rite et ritualité du théâtre. *J'étais dans ma maison et j'attendais que le pluie vienne annoncer*, par sa thématique du retour du fils prodigue et par sa dramaturgie, *Le Pays lointain* et prépare la sortie en écriture de l'auteur. Ainsi, le texte théâtral est devenu « légende », au sens étymologique, destiné autant à la réception du spectateur que du lecteur, entre tradition orale et tradition écrite, et véritablement fondateur du mythe lagarcien : « Cette légende, celle-là qu'on raconte aux enfants : / à l'heure de sa Mort, revoir toute sa vie. / Et légende encore, celle-là pour les agonisants à peine terrifiés qu'on souhaiterait voir s'apaiser [...] » (*PL*, p. 280). La mort rituelle et théâtrale apparaît alors comme le lieu d'une révélation : le raconteur permet au lecteur-spectateur de vivre avec les personnages l'expérience de leur mort et d'accompagner l'auteur dans son passage à la postérité.

BIBLIOGRAPHIE

- AUTHIER-REVUZ, J. (1995). *Ces mots qui ne vont pas de soi : boucles réflexives et non-coïncidence du dire I*. Paris : Larousse.
- AUGÉ, M. (1922). *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Éd. Le Seuil.
- BAKHTINE, M. (1978) [1975]. *Esthétique et théorie du roman*. Traduit du russe par D. Olivier. Paris : Gallimard.
- BENJAMIN, W. (2000) [1972]. « Le conteur ». *Œuvres III*. Traduit de l'allemand par M. de Gandillac, R. Rochlitz & P. Rusch. Paris : Gallimard, p. 114- 151.
- BRAUDEL, F. (1986). *L'Identité de la France, Espace et Histoire*. Paris : Arthaud-Flammarion.
- DESIDERI, L. (2003). « Alphabets initiatiques ». *Ethnologie française* 33 (4), p. 673-682. En ligne : <https://www.cairn.info/journal-ethnologie-francaise-2003-4-page-673.htm>.
- DEVAUX-RODRIGUEZ, A. (2016). *Pour une lecture chronotopique et ethnocritique de Quai Ouest de Bernard-Marie Koltès*. Mémoire de Master 2 en Littérature. Nancy : Université de Lorraine. En ligne : <https://hal.univ-lorraine.fr/hal-02982888/document>.
- DEVAUX-RODRIGUEZ, A. (2016). *Les Règles du savoir-vivre dans le théâtre de Jean-Luc Lagarce. Une lecture ethnocritique et stylistique des œuvres dernières*. Thèse en Langues, Littérature et Civilisations. Metz : Université de Lorraine. En ligne : <https://hal.univ-lorraine.fr/tel-03383186/document>.
- D'ONOFRIO, S. (2011). *Le Sauvage et son double*. Paris : Éd. Les Belles Lettres.
- DROUET, G. (2009). « Les voi(e)x de l'ethnocritique ». *Romantisme* 145, p. 11-23. En ligne : <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2009-3-page-11.htm>.
- FABRE, D. (1987). « Le retour des morts ». *Études rurales* 105-106, p. 9-34. En ligne : www.persee.fr/doc/rural_0014-2182_1987_num_105_1_3177.
- FABRE, D. (2009). « Fondu au noir ». *L'Homme* 191. En ligne : <https://journals.openedition.org/lhomme/22178>.
- FOUCAULT, M. (1984). « Des espaces autres », *Architecture, Mouvement, Continuité* 5, p. 46-49. En ligne : <https://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heterotopia.fr/>.
- GRACQ, J. (1946). *André Breton. Quelques aspects de l'écrivain*. Paris : J. Corti.
- Lagarce, J-L. (1994). *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*. Paris : Éd. Théâtre ouvert. En ligne : <https://www.theatre-contemporain.net/textes/Jetais-dans-ma-maison-et-jattendaiss-que-la-pluie-vienne-4/genese/idcontent/1868>
- Lagarce, J-L. (1999). « Juste la fin du monde [1990] ». In : *Théâtre complet III*. Besançon : Éd. Les Solitaires Intempestifs.
- Lagarce, J-L. (2002a). « J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne [1994] ». In : *Théâtre complet IV*. Besançon : Éd. Les Solitaires Intempestifs.
- Lagarce, J-L. (2002b). « Le Pays lointain [1995] ». In : *Théâtre complet IV*. Besançon : Éd. Les Solitaires Intempestifs.
- Lagarce, J-L. (2013). *Correspondances et entretiens avec « Attoun et Attounette »*. Adaptation par F. Berreur. Besançon : Éd. Les Solitaires Intempestifs.

- KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1982). « Problèmes de l'ironie ». *Linguistique et sémiologie* 2, p. 10-46.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1996). « Dialogue théâtral vs conversations ordinaires ». *Cahiers de praxématique* 26, p. 32-49. En ligne : <https://journals.openedition.org/praxematique/2977>.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1952). « Le Père-Noël supplicié ». *Temps modernes* 77, p. 1588.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1971). *Mythologiques IV. L'homme nu*. Paris : Plon.
- MAUNIER, R. (1938). *Introduction au folklore juridique*. Paris : Éd. d'Art et d'Histoire.
- PICARD, J-L. (2011). « Les vieilles questions. Lire *Fin de partie* au lycée ». *Pratiques* 151-152, p. 227-246.
- PRIVAT, J-M. (1988). « Essai d'ethnologie du texte littéraire : Les charivaris dans *Madame Bovary* ». *Ethnologie française* 3, p. 291-295.
- PRIVAT, J-M. (1994). *Bovary/Charivari. Essai d'ethno-critique*. Paris : CNRS Éd.
- PRIVAT, J-M. (2009). « Parler d'abondance. Logogenèse de la littérature ». *Romantisme* 145, p. 79-95.
- PRIVAT, J-M. (2012). « Il devait conter une histoire ». *Cahiers de littérature orale* 72. En ligne : <http://journals.openedition.org/clo/1736>
- PRIVAT, J-M. (2018). « L'arrière-pensée animale du récit dans *Madame Bovary* ». Communication lors du colloque international *Histoire et étude de mœurs, Madame Bovary et L'Éducation sentimentale 1845 et 1869*, 25-27 janv.
- PRIVAT, J-M. & SCARPA, M. (2011). « Combat de nègre et de chiens ou les fantômes de l'Afrique ». In : Petitjean, A. (dir.), *Bernard-Marie Koltès. Textes et contextes*. Metz : Université Paul Verlaine-Metz, p. 303-320.
- SARRAZAC, J-P. (2008) « De la parabole du fils prodigue au drame-de-la-vie ». In : Sarrazac, J-P & Naugrette, C. (dir.), *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique IV*. Besançon : Éd. Les Solitaires Intempestifs, p. 271-296.
- SCARPA, M. (2009a). « Le Personnage liminaire ». *Romantisme* 145, pp. 25-35. En ligne : <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2009-3-page-25.html>
- SCARPA, M. (2009b). *L'Éternelle jeune fille. Une ethnocritique du « Rêve » de Zola*. Paris : Honoré Champion.
- SCARPA, M. (2012). « Personnages liminaires dans le théâtre de B.M. Koltès ». In Cnockaert, V., Gervais, B. et Scarpa, M. (dir.), *Idiots. Figures et personnages liminaires dans la littérature et les arts*. PU Lorraine, collection « EthnocritiqueS – Figura ».
- SCARPA, M. (2013). « De l'ethnologie de la littérature à l'ethnocritique ». *Recherches & Travaux* 82.
- SCARPA, M. (2014). « Koltès ou le théâtre de la virginité perdue ». *Ethnologie française* 4 (44), pp. 671-678.
- SCARPA, M. (2015a). « Figures du Sauvage ». In Laville, B. et Pellegrini, F. (dir.), *La Fortune des Rougon d'Émile Zola. Lectures croisées*. Presses universitaires de Bordeaux, pp.203-216.
- SCARPA, M. (2015b). « “À cette heure et en ce lieu...” », Microlecture ethnocritique de *Dans la solitude des champs de coton* ». In David, A-M. et Popovic, P. (dir.), *Les douze travaux du texte*. Montréal : Figura, pp. 249-254.
- SCARPA, M. (2015c). « Le vert paradis des amours enfantines ». In : Mitterrand, H. & Piton-Foucault, É. (éds). *Lectures de Zola. La Fortune des Rougon*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes

VAN GENNEP, A. (1981) [1909]. *Les Rites de passage. Étude systématique des rites De la porte et du seuil, De l'hospitalité De l'adoption, de la grossesse et de l'accouchement De la naissance, de l'enfance, de la puberté De l'initiation, de l'ordination, du couronnement Des fiançailles et du mariage Des funérailles, des saisons, etc.* Paris : A. et J. Picard. En ligne : http://classiques.uqac.ca/classiques/gennep_arnold_van/rites_de_passage/rites_de_passage.pdf.

VERDIER, Y. (1979). *Façons de dire, façons de faire. La laveuse, la couturière, la cuisinière*. Paris : Gallimard, collection « Bibliothèques des Sciences humaines ».

VINSON, M-C. (2019). « La berceuse, une oralité perdue ? ». *Pratiques* 183-184. En ligne : <https://journals.openedition.org/pratiques/7458>.

NOTES

1. Note de M. Attoun : « vous savez, ceux de la Thora », lettre du 30 novembre 1994, (Lagarce, 2013).
2. On peut également retrouver cette lettre en ligne dans les archives de Théâtre Ouvert : http://www.theatre-ouvert-archives.com/sites/default/files/JLL3_008_transcr.pdf.
3. On notera désormais *JMM*.
4. Le site de l'ethnocritique présente une bibliographie actualisée d'articles et d'essais en ethnocritique, une actualité des travaux et communications, des conférences : <http://ethnocritique.com/index.php/fr/bibliographie>.
5. Nous avons proposé cette lecture dans notre thèse (Devaux-Rodriguez, 2021) en Langues, Littérature et Civilisations soutenue le 19 mai à Metz.
6. Pour une approche ethnocritique du texte théâtral, nous renvoyons à J.-M. Privat et M. Scarpa (2011) ; aux articles de M. Scarpa (2014 ;2015b) ; à l'article de Jean-Luc Picard (2011) ; et plus modestement à notre mémoire de master 2 (Devaux-Rodriguez, 2016).
7. L'ethnocritique reprend la chronotopie tripartite que les géographes et historiens (Braudel, 1986, p. 149) ont utilisée pour évoquer les paysages de l'antiquité gréco-romaine, puis ceux de la France rurale. La *domus* est « l'espace familial de la famille au sens large », le lieu de vie et de la reproduction ; le *campus* est le lieu du travail et de la production ; le *saltus*, se caractérise comme « l'espace des confins, des marges ensauvagées » (Scarpa, 2009b, p. 208).
8. Chez Lagarce, l'italique nous invite à une réflexion sur le lieu théâtral, une hétérotopie qui superpose les espaces domestiques et sauvages. M. Foucault (1984), dans sa conférence « Des espaces autres », avait également souligné le lien entre hétérotopie et théâtre : « L'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles. C'est ainsi que le théâtre fait succéder sur le rectangle de la scène toute une série de lieux qui sont étrangers les uns aux autres. »
9. Six occurrences du verbe disparaître dans *J'étais dans ma maison...*, dont deux seulement désignent par euphémisme la mort du frère. C'est le chronotope de la route qui porte le thème de la disparition. On retrouve ce thème de la disparition dans les deux autres pièces de la trilogie.

10. Sur les quarante pages de la pièce, nous avons relevé cent quatorze mots, expressions ou propositions italiqués (moyenne 2,7 occurrences par page).
11. Expression empruntée à Jacqueline Authier-Revuz qui l'utilise pour désigner les expressions guillemetées dans le cadre de faits autonymiques.
12. J. Gracq (1946, p. 183-194) analyse dans *André Breton*, l'usage de l'italique et identifie plusieurs jeux sur l'écriture oblique : restitution d'une intonation, « un jeu complexe de claviers », « mise en quarantaine du mot », ou au contraire « sublimation », ouverture sur le « double sens », déploiement de l'« énergétique du mot », de son écho ou de son réveil lorsque, mise en gros plan, une expression figée retrouve vie. Cette étude met ainsi en avant un usage intonatif de l'italique, une fonction sémantique et poétique.
13. Vingt-et-une occurrences de l'expression dont les 2/3 sont italiquées.
14. De la même manière que dans les œuvres romanesques, on peut lire le parcours des personnages dans les œuvres théâtrales en termes d'initiation : pour M. Scarpa (2012, p. 121), Leone « est à la fois une *non initiée*, une *mal initiée* et – son rapport avec l'invisible en témoigne – une *sur-initiée* : elle n'est jamais simplement une *initiée* tout simplement ».
15. Le verbe « voir » est une « façon de dire » encore fort répandue dans les provinces françaises qu'Y. Verdier (1979) a recensée dans son ethnographie et longuement analysée : « *ne pas voir* » signifie être impubère ; « *voir* », être menstruée ; « *ne plus voir* », être ménopausée. Pour les liens entre « jeune fille », « pupille » et « œil », on peut se référer à l'article de Lucie Desideri (2003).
16. S. d'Onofrio (2011), cité par M. Scarpa (2015c).
17. A. Van Gennep (1981 [1909], p. 142-143) évoque les vols rituels des souliers. Les souliers de la mariée étaient offerts par le mari au moment des noces. Ce dernier les gardait chez lui jusqu'au matin des noces où il chaussait alors son épouse. Cet acte symbolise la consommation conjugale, l'acte sexuel et par là même la fécondité.
18. Claude Lévi-Strauss, dans son article, parle de certains groupes marginalisés par la société, comme les adolescents, les esclaves et les étrangers et en particulier des enfants : en étudiant leur rôle et leur statut à Noël, il montre que les enfants sont symboliquement et simultanément des non initiés, des mal initiés et des sur-initiés
19. Nous empruntons ces classifications à René Maunier, qui évoque les sanctions populaires (mystiques, juridiques, éthiques, satiriques parmi lesquelles figure la satire par bruit : le charivari).
20. « La Seconde. – Longtemps, j'ai cru cela, qu'est-ce que j'en sais ? chose que j'ai lue, les livres que tu me lis ou me racontes, longtemps j'ai cru cela, [...], j'imaginais que la mort de celui-là, la mort du jeune frère, longtemps j'ai cru, et voulu croire que sa mort m'emporterait avec lui. »
21. Expression de G. de Maupassant (« Les Soirées de Médan », Chronique Le Gaulois, 17 avril 1880) citée par J.-M. Privat (2012) : « On en vint à parcourir tous les conteurs célèbres et à vanter les conteurs de vive voix, dont le plus merveilleux, à notre connaissance, est le grand Russe Tourgueneff, ce maître presque français ; Paul Alexis prétendait qu'un conte écrit est très difficile à faire [...]. »
22. Sur la spécularité théâtrale, dans le cadre de l'analyse de la conversation, Catherine Kerbrat-Orecchioni (1984) note : « Tous ces personnages dissimulés sur scène ne sont

en quelque sorte que l'image spéculaire de ces voyeurs-écouters que sont les spectateurs », p. 11.

23. Nous avons ébauché un décompte rythmique du verset lagarcien qui reste subjectif dans un texte non versifié et qui, pour un texte théâtral, dépend de la mise en voix et de la mise en scène. Le texte lagarcien relève d'une prose rythmée, musicale, qui ne se soumet à aucune règle, contrairement à la scansion de textes clairement versifiés.

RÉSUMÉS

Cet article a pour objectif de proposer une lecture ethnocritique du théâtre de Jean-Luc Lagarce. Il s'agit donc de relire les œuvres de cet écrivain consacré par la Comédie française et l'Institution dans une perspective ethnocritique qui croise poétique des textes littéraires et ethnologie du symbolique pour étudier la singularité de son univers. Nous nous arrêterons en particulier sur son avant-dernière œuvre centrée sur la thématique du retour du fils prodigue : *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*. Notre article abordera quatre axes. Le premier concerne la chronotopie tripartite des espaces dans la pièce et montre comment l'espace domestique s'est ensauvagé par le départ du fils sans que son retour change la situation des femmes de la maison ; le deuxième étudie le personnage masculin marqué par l'italique qui caractérise son état incertain, entre les vivants et les morts ; le troisième questionne la liminarité des personnages féminins au parcours initiatique inachevé. Ces personnages de l'entre-deux mondes nous permettent d'explorer les marges du théâtre hétérotopique lagarcien. Enfin, par cette dramaturgie de l'attente, J.-L. Lagarce renoue avec la choralité antique et retrouve les voi(e)x de l'oralité conteuse.

The purpose of this article is to propose an ethnocritical reading of the dramatic works of Jean-Luc Lagarce. It involves rereading the works of a writer consecrated by the *Comédie Française* and the Institution in an ethnocritical perspective which combines a poetics of literary texts with an ethnology of the symbolic in order to study the singularity of his universe. We will pay particular attention to his penultimate work : *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*. Our article will address four axes. The first concerns the tripartite chronotopy of spaces in the work. The second focuses on the male character marked by italics which characterizes its uncertain state, between the living and the dead. The third questions the liminality of female characters with an unfinished initiation process. These characters from a liminal space between two worlds allow us to explore the margins of the heterotopic lagarcian theater. Lastly, by this dramaturgy of waiting, J.-L. Lagarce reconnects with ancient chorality and rediscovers the voices of storytelling orality.

INDEX

Mots-clés : ethnocritique, rites, personnage liminaire, oralités et conteage.

Keywords : ethnocriticism, ritual, liminary character, oralities and storytelling art.

AUTEUR

ALICIA DEVAUX-RODRIGUEZ

Université de Lorraine, Crem, F-57000 Metz, France