



HAL
open science

“C’est donc un amoureux qui parle et qui dit” : des Fragments de Barthes aux Chapitres de Lagarce

Sandrine Le Pors, Jonathan Châtel

► To cite this version:

Sandrine Le Pors, Jonathan Châtel. “C’est donc un amoureux qui parle et qui dit” : des Fragments de Barthes aux Chapitres de Lagarce. Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique - vol. IV - Colloque de Paris III-Sorbonne nouvelle, Solitaires Intempestifs, 2008, Collection Du Désavantage du vent, ISBN : 978-2-84681-198-9. hal-02796802

HAL Id: hal-02796802

<https://univ-artois.hal.science/hal-02796802v1>

Submitted on 2 Nov 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« C'est donc un amoureux qui parle et qui dit »

Des *Fragments* de Roland Barthes aux *Chapitres* de Jean-Luc Lagarce.

Le projet de notre intervention est le suivant : relire la pièce *Histoire d'amour (derniers chapitres)* de Jean-Luc Lagarce par la lecture des *Fragments d'un discours amoureux* de Roland Barthes, comme Lagarce avait d'ailleurs lui-même relu les *Fragments...*, cela on le sait par son *Journal*. Autrement dit, il s'agit pour nous de dégager la sensibilité stylistique commune qui habite les deux ouvrages, celle d'écritures à l'épreuve d'une situation limite du langage qui est celle de la situation amoureuse. Mais avant de procéder à l'analyse suivie d'*Histoire d'amour (derniers chapitres)* en regard des *Fragments...*, il est nécessaire de revenir sur le projet barthésien afin de mieux comprendre les enjeux de cette lecture croisée.

On connaît le rapport de Barthes au théâtre au travers de ses articles et critiques, mais dans les *Fragments...*, il intensifie cette relation au point de faire pencher son écriture vers une forme, nouvelle chez lui, de dramacité. En effet, dans la préface intitulée « comment est fait ce livre » Barthes en appelle à une « méthode dramatique » :

De là le choix d'une méthode dramatique, qui repose sur la seule *action d'un langage premier (...)* C'est un portrait, si l'on veut, qui est proposé ; mais ce portrait n'est pas psychologique ; il est *structural* : il donne à lire une *place de parole* : la place de quelqu'un qui parle en lui-même, amoureusement, face à l'autre (l'objet aimé) qui ne parle pas.¹

Situation de langage

Ce portrait structural proposé par Barthes lève d'emblée une scène de l'énonciation amoureuse, où le locuteur profère une parole quasi-monologique en direction de l'autre, l'aimé, pour remédier à son mutisme, voire à son absence. Et si Barthes en appelle à l'action d'un langage premier, c'est pour remonter à la source de la parole amoureuse qui s'ancre d'abord dans l'écoute et dans la voix : « C'est donc un amoureux qui parle et qui dit »², comme il l'écrit en ouverture des *Fragments...* Le discours amoureux, que l'on pourrait assimiler à la parole du sujet amoureux, n'est en fait pas réductible à l'histoire d'amour, au sens traditionnel du terme (avec un début, une fin et une crise au milieu), il est au contraire polymorphe. Ses signes ne sont lisibles qu'à l'intersection du corps et du langage, il se manifeste comme des bris de discours, un amoncellement de fragments ne pouvant être

¹ Roland BARTHES, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p. 7.

² *Ibid.*, p. 13.

assimilé par l'artifice de « l'histoire d'amour » qui, cédant à une illusion rétrospective, entend systématiser et clarifier *a posteriori* l'expérience amoureuse. Tout se passe comme si la forme dramatique s'ajustait plus correctement à la parole amoureuse en la ramenant à l'évènement de son émergence, une certaine immanence de la parole que la médiation et la réflexivité du « récit de l'amour » avait délaissé au profit de la logique narrative.

Dramacité affichée, parole en direction de l'être-aimé absent, mais aussi résistance à l'histoire d'amour classique c'est ce qui noue intimement, comme nous le verrons, les textes de Barthes et de Lagarce. Pour mettre en évidence ce lien, nous avons sélectionné certaines « Figures » des *Fragments...* que Barthes définit à la fois comme des « éclats de voix » mais aussi, dans un sens non plus rhétorique mais chorégraphique, comme un geste du corps saisi en action. Les Figures barthésiennes lient le langage et le corps du sujet amoureux, scellent le langage et le corps de l'amour et, selon nous, offrent une entrée de lecture originale à la pièce de Jean-Luc Lagarce.

I Histoire d'amour : une histoire impossible, une histoire atopique.

Histoire d'amour (derniers chapitres) ce serait d'abord l'histoire d'une histoire, celle de deux hommes et d'une femme se retrouvant pour lire une pièce (ou un récit) écrite par l'un d'eux et dont le sujet serait une histoire d'amour qui aurait sans doute été, jadis, la leur à tous les trois. Toutefois, ce qui pourrait être, dans ces quelques mots, perçu comme la fable, ou tout au moins comme un embryon de fable, se soustrait à la possibilité d'une perception achevée, à commencer par la tentative de nomination de cette « histoire d'amour » qui va, sous nos yeux, revêtir différents supports selon qu'elle est « une histoire littéraire », « une histoire téléphonique, rien que cela », « l'histoire d'une séparation », « une histoire écrite », « un livre », « une chanson », « un titre », « une lettre », « un livre drôle, une pièce drôle », « un travail », « un conte », jusqu'à n'être plus, dans l'épilogue, qu'une « autre histoire à l'origine ».

Pareillement, si le trio dispose bel et bien d'éléments susceptibles de dire son vécu amoureux (une séparation, une trahison, par exemple), jamais il ne les fait converger vers un point fixe. Multidirectionnelle, jamais arrêtée, la fable ne cesse d'échapper à elle-même et de multiplier les facteurs de dispersion quand elle n'est pas tout simplement empêchée, particulièrement – et symptomatiquement – par le personnage du Premier Homme, la figure de l'auteur, qui, dès le début, à peine le prologue entamé, signale que finalement les jeux sont faits : « il fait des

phrases / se raconte à lui-même / que toute cette histoire est terminée »³. Et s'il est d'ailleurs un moment où l'histoire semble prendre, ce même écrivain, confronté au dire de l'amour et corollairement à son aporie, préfère afficher un déni, pas le moindre, celui de sa propre écriture, « je ne tiens pas à continuer, j'arrête... »⁴, avant de se taire, justement, dans l'épilogue.

Histoire d'amour, ce serait donc surtout une histoire qui prend à son compte le paradoxe d'un devenir histoire où l'histoire se retire, une histoire oubliée ou s'oubliant, à la fois proche et lointaine, qu'on ne saurait ni localiser, ni fixer, bref, une histoire résolument « atopique » car impossible. C'est à ce point d'arrêt ou de retrait que Lagarce exhibe et met en scène le hors lieu de l'écriture dont la seule évocation constitue à elle seule une figure centrale des *Fragments d'un discours amoureux*, « Ecrire (inexprimable amour) ». Nous citons les mots de Barthes qui pourraient être ceux de la figure de l'écrivain dans *Histoire d'amour (derniers chapitres)* : « Je suis à la fois trop grand et trop faible pour l'écriture : je suis à côté d'elle [...]. L'amour a certes partie liée avec mon langage (qui l'entretient), mais il ne peut se *loger* dans mon écriture »⁵.

II La situation d'énonciation de l'amoureux.

Ainsi, l'Intraitable de l'amour qui met en cause jusqu'au geste de reprise de l'écriture, déstabilise également la place de parole des personnages de la pièce – narrateurs de leur propre histoire dont ils savent, à mesure qu'ils l'évoquent, la vraisemblance et la réalité. Cette absence de référent localisable (l'histoire d'amour « réelle ») rend le centre d'adresse des locuteurs, qui ne savent plus très bien eux-mêmes non seulement quelle histoire ils racontent mais aussi qui ils sont et quel rôle ils doivent (y) jouer, lui aussi atopique. Dès le début de la pièce, la multiplication des effets de mise à distance témoigne de cette situation d'énonciation problématique de personnages qui, presque avant de prendre la parole, se demandent d' « où » ils parlent. Nous citons : « La Femme : Toi. / Le Premier homme : Exact. Moi. / Le Premier homme, lui, moi – ne commence pas à m'embrouiller »⁶. Incertitude spatialisée également par des jeux de lumière qui organisent la disparition des corps, celui de la Femme par

³ Jean-Luc LAGARCE, *Histoire d'amour (derniers chapitres)*, in *Théâtre complet*, Vol. III, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2000, p. 290.

⁴ *Ibid.*, p. 316.

⁵ BARTHES : *Op. cit.*, p. 114.

⁶ LAGARCE : *Op. cit.*, p. 289.

exemple, « Elle est au second plan, il y a moins de lumière, / on la voit mal »⁷, ou du Premier Homme : « On le voit mal, l'éclairage n'est pas bon »⁸.

Mais, on le perçoit déjà avec la référence à l'appareil scénique, ce mouvement de rétractation du drame, caractérisé par la place incertaine de la parole et par un effacement progressif des corps, si irrémédiable soit-il, permet de repérer une forme contemporaine de « prétériorité », ce trope pirandellien qui consiste « à feindre de ne pas vouloir dire ce que par ailleurs on dit très nettement » et qui trouve sa meilleure expression dans la préface aux *Six personnages en quête d'auteur* : « le drame ne sera pas représenté ». A la suite des analyses des Jean-Pierre Sarrazac à propos du théâtre de Pirandello⁹, on peut noter que, si l'épreuve de l'abandon de leur histoire et de leur parole paraît insurmontable aux protagonistes, si le jeu auquel ils se livrent est dénoncé dans son artificialité, son trucage, sa vanité (nous citons la Femme « Jouons à ce jeu que je n'aime pas, jouons à avant »¹⁰), « jeu » il y a malgré tout, à commencer par celui de personnages comédiens qui commentent et corrigent, tantôt exaspérés, tantôt amusés, le texte lagarcien, qui lui-même se reprend, puisque *Histoire d'amour derniers chapitres* est une version modifiée d'*Histoire d'amour repérages*. Cette dimension métadramatique qui inclut la représentation dans le drame, inscrit la pièce dans la filiation du théâtre à vue, assurant en définitive sa cohérence dramaturgique et sa tonalité jubilatoire et ironique : « La Femme : Je sors, comme ça, de la scène, du plan, comme ça, sur la plante, merde, sur la pointe des pieds »¹¹.

Le trucage exhibé par le texte lagarcien de l'appareil théâtral rappelle encore les mots de Barthes dans *Les Fragments* qui, lui aussi, arbore l'artificialité de son entreprise : comme il le dit, pas plus qu'il n'y a d'écriture possible de la folie, il n'y a d'écriture possible de l'amour, si ce n'est dans la monstration de son trucage.

D'autre part, la figure de l'« absent » invoqué par Barthes, qui définit la situation structurale d'adresse du sujet amoureux, fait ainsi écho à la situation d'énonciation que nous venons de repérer dans la pièce de Lagarce : « Je tiens sans fin à l'autre le discours de son absence (...) De cette distorsion singulière naît une sorte de présent insoutenable ; je suis coincé entre deux temps, le temps de la référence et le temps de l'allocution »¹². « Temps de la référence », celui

⁷ *Ibid.*, p. 291

⁸ *Ibid.*, p. 314.

⁹ Cf. Jean-Pierre SARRAZAC (*dir.*) en collaboration avec S. RUSSET et J. CHATEL, « Du Jeu dans le drame », in *La réinvention du drame (sous l'influence de la scène)*, Louvain-La-Neuve, Etudes Théâtrales, n° 38-39, 2007, pp. 71-72.

¹⁰ LAGARCE : *op. cit.*, p. 300.

¹¹ *Ibid.*, p. 305.

¹² BARTHES : *op. cit.*, pp. 21-22.

de l'évocation troublée d'une histoire plus qu'incertaine, « temps de l'allocution », celui, ludique et vivace, du plateau. Cette impasse d'un « présent insoutenable » que Barthes nommera plus tard « l'immédiat antérieur », marque donc à la fois une béance insupportable mais aussi, dans *Histoire d'amour*, ouvre une zone de jeu inscrite dans le texte, qui, par delà le jeu scénique, est jeu sur l'amour et sur ces diverses postures de langage.

III Du gâchis du langage à la situation structurale d'écoute.

De plus, ce temps impossible de l'immédiat antérieur qui définit une situation de parole elle-même impossible favorise, au niveau de la fable cette fois, un jeu temporel qui prépare un surgissement inouï, celui de la mémoire de l'histoire d'amour dans sa totalité. « Les dix années qui viennent de s'écouler »¹³, dit la Femme ; « ces mois, ces semaines qui me parurent des années »¹⁴, dit le Premier Homme – temps inquantifiable de l'amour que le Deuxième Homme, dans sa position de passivité (celle du dormeur qui « ne comprend rien »), reçoit comme un maëlstrom de bruits et de voix labiles, erratiques, plus ou moins confuses. Il est devenu cet « écouteur monstrueux » défini par Barthes dans la figure « Le Retentissement », désormais « réduit à un immense organe auditif – comme si l'écoute elle-même entraînait en état d'énonciation »¹⁵.

Un passage central d'*Histoires d'amour* articule cette question du temps indéfinissable à celle de la « stéréophonie » des voix et des sons. Alors que le premier homme évoque le temps révolu et malade de l'avant-Guerre et s'exclame « Trop peur d'aimer d'autres que vous », s'ensuit la réponse du Deuxième Homme qui ne s'écrit plus aux vers blancs, mais se ramasse sous la forme d'un bloc compact et sonore comme pour signifier l'affolement du langage face à cette parole-là, parole du temps et de l'amour perdu, nous citons :

« Bruits de téléphone, sonneries de téléphone, longues sonneries de téléphone, et personne ne répond, et autres variantes encore, sonneries, longues sonneries, sonneries de téléphone et l'un des deux hommes décroche, toi, moi, l'un des deux hommes décroche, et un autre bruit maintenant – bande son – autre bruit maintenant, la tonalité du téléphone, ou le vide qu'on entend parfois dans l'appareil [...] l'abandon, et encore – bande-son, toujours – et encore, ajouts à l'ancienne version, autres bruits, voix diverses, les répondeurs téléphoniques :

“ Vous y êtes bien, mais nous n'y sommes pas. ” »¹⁶.

¹³ LAGARCE : *op. cit.*, p. 296.

¹⁴ *Ibid.*, p. 299.

¹⁵ BARTHES : *op. cit.*, p. 239.

¹⁶ LAGARCE : *op. cit.*, p. 302.

Ailleurs, l'affolement du langage et le paysage sensible qu'il éveille se lisent dans l'évènement d'une parole qui se corrige à vue, se reprend, multiplie les écarts, parfois, jusqu'à l'essoufflement : « Le Premier Homme : « J'ai refait ma vie / On dit comme cela ? / Je ne sais pas, ce n'est pas très correct, j'ai refait ma vie. / J'habite seul, dans la Ville, l'ancienne Ville. / Je décide cela, j'ai décidé cela, je décide que désormais, j'habiterai seul, le temps qu'il faudra, le temps nécessaire. / Je suffoque aussi parfois, un suffoquement qui me prend »¹⁷. Un tel phrasé qui, avec une jouissance non dissimulée, se dédouble ou se redouble, appelle, inmanquablement, à la figure barthésienne de la Loquèle où Barthes y exprime l'incontrôlable ressassement de la parole amoureuse : « Je suis intérieurement volubile, parce que je ne peux ancrer mon discours : les signes tournent 'en roue libre' »¹⁸.

Face au vertige qui le saisit, le Premier Homme qui, avec Barthes, partage cette situation de l'amoureux qui écrit son amour, se trouve ainsi confronté à son impossibilité à signifier : « Vouloir écrire l'amour », dit Barthes dans la figure « Ecrire », « c'est affronter le *gâchis* du langage : cette région d'affolement où le langage est à la fois *trop et trop peu* »¹⁹. « Gâchis » que Lagarce appelle aussi « l'impuissance » :

« Et parfois je me sens impuissant. Inutile, dans l'incapacité de tout, restant là à ne plus rien pouvoir faire, faire ou dire. (...) Et tenter pourtant de saisir tout cela (...) Dire aux autres, s'avancer dans la lumière et redire aux autres, une fois encore, la grâce suspendue de la rencontre, l'arrêt entre deux êtres, l'instant exact de l'amour (...), le refus de la peur, et le hurlement pourtant, soudain, (...)»²⁰.

Aussi, on ne s'étonnera pas qu'*Histoire d'amour (derniers chapitres)*, parce qu'elle questionne ce rapport différé, voire impossible, à la langue et – on est au théâtre – au corps, semble, comme dans certains jeux d'optique connus de l'œil myope, s'absenter quand on croit l'approcher. Dès lors que « les voix du récit vont, viennent, s'effacent, se chevauchent » de telle sorte qu'il n'y ait plus d'image, « rien que du langage. »²¹, comme dit Barthes dans une autre figure des *Fragments*, celle du « fading », la forme dramatique devient tout à la fois le lieu d'engendrement d'une histoire et de ses personnages mais surtout le lieu de leur résorption. Sur ce versant-là de l'écriture, il s'agit en effet d'ériger non pas une situation

¹⁷ *Ibid.*, p. 301.

¹⁸ BARTHES : *op. cit.*, p. 192.

¹⁹

²⁰ Jean-Luc LAGARCE, *Du luxe et de l'impuissance*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 1995, pp. 33-35.

²¹

« interpersonnelle » mais une « situation de langage » où les voix se déploient dans une forme de transhistoricité : elles sont à la fois antérieures, simultanées ou postérieures au drame.

Or cette « situation de langage », aussi sûrement qu'imperceptiblement, sollicite une « situation structurale d'écoute ». A l'image du Deuxième Homme entièrement tendu vers les voix du téléphone, les voix barthésiennes et lagarciennes, comme aimantées par la force attractive d'une l'absence (l'être aimé pour Barthes ; l'amour perdu pour Lagarce), se dirigent vers un autre « écouteur monstrueux », celui sans lequel aucune voix ne tiendrait, le lecteur ou le spectateur qui rejoue sa vie amoureuse, et entend finalement qu'il fait lui aussi tourner, sur un mode intime, les signes de sa propre histoire d'amour.

Par Jonathan Châtel et Sandrine Le Pors

In *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, actes du colloque organisé par Jean-Pierre Sarrazac et Catherine Naugrette à la Sorbonne, Paris, 28 mars 2008, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2008, p.111-121