Des cris et de l'écrit, de Marguerite Duras à Jean-Luc Lagarce

Marie-Hélène Boblet

▶ **To cite this version:**

Marie-Hélène Boblet. Des cris et de l'écrit, de Marguerite Duras à Jean-Luc Lagarce. La Revue des lettres modernes. Marguerite Duras, 2017, Marguerite Duras, paysages, 5, pp.133-148. hal-01943091

HAL Id: hal-01943091

https://normandie-univ.hal.science/hal-01943091

Submitted on 3 Dec 2018

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.

Des cris et de l'écrit : de Marguerite Duras à Jean-Luc Lagarce

… et puis plus rien n'est arrivé.
Plus rien.
Sauf toujours, partout, ces cris.
Ce même manque d'aimer.

Marguerite Duras, *Le Navire Night*

Ces vers blancs du *Navire Night* sont approximativement cités en exergue de la pièce de Jean-Luc Lagarce *Histoire d'amour (repérages),* première d'un diptyque dont la seconde s'intitule *Histoire d'amour (derniers chapitres).* Cet ensemble, qui date des années 80, indique la présence de l'intertexte durassien dans le théâtre lagarcien. C'est à cette présence sur le mode mineur du *moderato cantabile*, discrète et retenue, que seront consacrées ces pages. Elles élucideront, outre les affinités électives des deux auteurs, les enjeux sur le plan thématique et esthétique de la mémoire et de la filiation littéraires.

La fréquentation des œuvres de Marguerite Duras par Jean-Luc Lagarce est attestée dès le début de son *Journa*l. Il y note ses lectures : *Le Marin de Gibraltar* en octobre 1977; en septembre 1978, *Le Vice-consul ;* en janvier 1983, *L'Homme assis dans le couloir*. Dans la bibliothèque du dramaturge, Marguerite Duras voisine avec Virginia Woolf (*La Traversée des apparences ; La Promenade au phare, La Chambre de Jacob, Mrs Dalloway*), Jean Genet (*Les Bonnes, Le Balcon, Les Nègres*), mais aussi avec le Foucault de *Surveiller et punir* (novembre 1977), *Histoire de la folie* (décembre 1977), *Les mots et les choses* (janvier 1978), et le Barthes des *Fragments d'un discours amoureux* (juillet 1978). On ne s'étonne pas de ces lectures quand on sait que l'inquiétude de la subjectivité occupe l'ensemble de l'œuvre de Jean-Luc Lagarce, de même que le souci de la nomination, de la qualification et du jugement. C'est la raison pour laquelle son théâtre, fort peu dramatique, se laisse aller à la modulation lyrique, au récitatif narratif ou à la glose rhétorique, comme pour répondre aux implicites questions : Qui parle ? Comment savoir ? Comment dire, sinon mal ? Dans tous les titres de Lagarce s'affiche le renoncement à l'intrigue dramatique, par exemple: *Vagues souvenirs de l'année de la peste* (1983), *De Saxe (roman)* (1985), *La Photographie* (1986), *J'étais dans la maison et j'attendais que la pluie vienne* (1994). Ses pièces, faute de nœud et de dénouement, se resserrent sur le passé et sa représentation, sur la mémoire, et sur l'exploration d'un *dire* aussi fuyant qu'inépuisable. Malgré l'étiquette *Théâtre complet* clairement apposée aux quatre volumes parus aux éditions des Solitaires intempestifs, les frontières génériques sont brouillées. Le flottement formel entre récit et discours et le doublement des pronoms de la personne impliqués dans le dialogue

par le pronom de la non-personne - le « Il » désengagé du récit - participent à l'effet de brouillage. On pense évidemment au système brechtien de la distanciation critique : selon les mots de Barthes, la scène, épique, raconte tandis que la salle, tragique, juge. Le mimétisme psychologique d'ailleurs représente un très grand péril pour le drame lagarcien puisqu'il se préoccupe d'affects et de subjectivité plus que de rapports sociaux et historiques. Pourtant, cette distanciation ressemble bien plus à celle qu'introduit Marguerite Duras quand elle gratifie *India song* de cette improbable mention « texte théâtre film ». La lecture de Duras par Lagarce fait-elle du second, et jusqu'à quel point, un des héritiers de la première?

Une histoire d'amour peut en cacher une autre

Au moment des « Histoires d'amour », la complicité de Lagarce avec Marguerite Duras se nourrit d'une commune intimité avec le théâtre de Jean Racine. Au-delà du *Navire Night,* « ces cris » poussés pour dire « ce manque d'aimer » nous invitent à remonter à la source à laquelle vont puiser les deux écrivains. Alors qu'il a déjà monté une *Phèdre*, dans les années 1980, *Bérénice* occupe Lagarce dramaturge, diariste et metteur en scène. Le souvenir de cette tragédie habite le *Journal*. Le vers « Dans un mois, dans un an, comment souffrirons-nous ? » (IV, 5) est cité en exergue du Cahier V, commencé le 16 décembre 1980. En 1983, *Histoire d'amour (repérages)* et en 1986 *Histoire d'amour (derniers chapitres)* confirment le noyau structurel du triangle amoureux de *Bérénice*, le rapport de l'élection et de l'exclusion, et la dérive centrifuge des héros éconduits. Alors qu'il reprend l'histoire d'amour déjà écrite, le 28 août 1985, Lagarce souligne l'enchevêtrement de l'espace intime et de l'espace collectif :

La pièce, cela pourrait s'appeler *Histoire d'amour, derniers chapitres*. Je l'ai dit déjà. Cela parlerait de la guerre, de l'amour, de la politique.

De cette impossibilité que nous avons à faire quelque chose.

Cette génération triste.

Enfin, en 1986, sur une proposition de la Maison des Arts et du Loisir de Strasbourg, il travaille passionnément à une mise en scène de *Bérénice*.

La douleur du désir et de la trahison, la vulnérabilité du sujet face aux lois du monde et la pudeur de l'expression rapprochent de la tragédie racinienne d'une part *Le Navire Night* (1978)*, Césarée* (1979)*, Le Dialogue de Rome* (1982) et d'autre part les deux « Histoires d'amour » de

Lagarce. Sans doute le thème de la séparation et de l'abandon, omniprésent dans leur œuvre, retient-il l'intérêt de chacun des écrivains. Mais on devine aussi que le défi de la contrainte formelle les intéresse. Tout en l'actualisant dans ses propres drames, Lagarce n'en fait pas l'économie. Dans les deux *Histoire(s) d'amour*, comme le remarque Marianne Bouchardon, « la succession d'un prologue, de trois parties et d'un épilogue rappelle la division en cinq actes de la tragédie classique, à ceci près que la longueur décroissante de ces cinq parties, qui contrevient à l'idéal classique d'équilibre de l'ensemble, suggère un épuisement ou un étiolement du modèle tragique, et donne plutôt aux pièces de Lagarce une allure de tragédies exténuées ». Cette allure sied aux personnages que crée le dramaturge, « personnages épuisés d'un monde fini, d'un monde qui se désagrège ». Dans le pélerinage vers « les grandes forêts de Racine. Sur les cimes de la grande forêt racinienne », Lagarce emboîte le pas de Duras, mais de biais, de façon légèrement déboîtée, justement, sur le plan thématique du désespoir et sur le plan esthétique de la dérégulation. Car si le double épuisement des héros et de la tragédie fait penser au cycle indien, il prend dans le théâtre de Lagarce une démesure qui n'a plus rien de sublime ni de souverain.

L'exténuation de la tragédie

D'abord, on peut partiellement comparer l'énergie négative qui dans les deux œuvres décompose le livre en train de se faire. L'usage des *voix off* - révélé à Duras dans *La Femme du Gange* en 1974 - apporte une mélopée de récitatif au « drame scénario texte » d'*India song*. Plutôt que de susciter l'illusion de la présence, la voix *off* insiste sur l'absence qui suscite l'histoire. Or l'épilogue de *Histoire d'amour (repérages)* vibre d'une analogue indétermination qui rend indistincte la discrimination entre genres de la diction et genres de la fiction. L'histoire racontée par les personnages comme ayant eu lieu peut être le récit de leur dérive qui cherche des balises pour se fixer dans leur mémoire, ou bien une fiction qu'ils inventent à trois voix, récapitulée finalement par La Femme qui imagine le contenu du livre sans plus du tout s'y impliquer:

Et puis enfin, les choses allaient très vite, nous étions très loin de ce que nous voulions vivre, de ce qui devait être écrit.

Un jour, sans avoir terminé le livre, il meurt dessus, emporté et noyé à la fois.

Ou encore, il le laisse, il s'en désintéresse, il raconte autre chose. Il dit que ce n'est pas cela, ce qu'il avait prévu de dire. Histoire d'amour, c'est une autre histoire, à l'origine.

Par le retour paradoxal du récit, cette dernière phrase à la fois conclut le discours du drame et ne le conclut pas**.** Elle le projette vers un avant et un amont, vers « une autre histoire, à l'origine ».

De même sont « une autre histoire, à l'origine » *Césarée*, qui s'écrit sur les ruines de Césarea et de la pièce *Bérénice* (« Il n'en reste que la mémoire de l'histoire/ Et ce seul mot pour la nommer »), et *Le Dialogue de Rome,* qui célèbre la dissémination de la légende exemplaire de « cette femme ordinaire. La Reine de Samarie » :

Il n'y a rien qui en resterait ?/ - Rien. Que la mémoire. […] Cet amour est-il plus grand que ne le dit l'Histoire ? / Plus grand. Oui .

Ainsi le devenir légendaire de l'histoire, à travers appropriations successives et conversions singulières, est assumé dans les textes palimpsestes de Duras et de Lagarce qui, au lieu de faire croire à un référent vraisemblable, renvoient à une origine, à « une autre histoire, à l'origine » dont celle-ci, qu'ils sont en train d'écrire, dériverait. *Le Dialogue de Rome* propose un synopsis sur les traces d'un texte et les traces d'un amour : « Toute cette conservation (sic) porterait sur un fait ancien de la vie du couple, fait jamais explicité, impossible à expliciter, et qui représenterait en quelque sorte le mal inguérissable d'un amour » (*DR*, 250). Le mal d'aimer est par essence aussi insondable qu'inguérissable, il échappe à toute science et à toute analyse. On peut seulement s'en approcher, par périphrases successives, par variations et arrangements, par succédanés :

De même que Rome ne peut pas se décrire, se filmer, à mon avis, de même cette difficulté de l'amour des amants ne pourra jamais être clairement connue. Elle en passera par des stades très obscurs, mensongers, trompeurs. C'est dans l'engrenage des différentes versions de cette difficulté de l'amour des amants que nous arriverons peut-être à atteindre une autre histoire, celle-là célébrée dans le monde entier, exemplaire, celle de la Reine de Samarie, Bérénice, et de son amant, le destructeur du Temple, le chef des armées romaines. Ce côté allusif de l'histoire […] serait uniquement là pour donner une profondeur de champ à la vision de Rome en même temps qu'à l'amour des amants.

Duras et Lagarce reconnaissent donc tous deux leur dette et le legs dont ils sont dépositaires.

Mais alors que le titre *Le Dialogue de Rome* renvoie à la source de l'Antiquité et au genre auquel s'apparentent les répliques enchaînées, les titres *Histoire d'amour (repérages)* et *(derniers chapitres*) indiquent la déviation de la matière textuelle loin de la tradition théâtrale et insistent sur

l'ancrage de la fable dans une mémoire collective a-topique et a-chronique. Le lieu de l'histoire s'évanouit, comme la contrainte dialogale. Le malheur du rapt, du ravissement, de l'exil et de l'abandon se condense en une seule figure, La Femme, alias Bérénice, qui crie « le manque d'aimer ».

Derniers regrets avant l'oubli

Parce que le geste de se référer à la *Bérénice* de Racine est commun aux deux auteurs, il permet de mesurer, outre l'écart entre classicisme et modernité, ce qui rapproche et sépare Duras de Lagarce. Au siècle classique, l'ordre du monde n'est pas encore ébranlé. Le chagrin, si aigu soit-il, ne s'accompagne pas d'un « doute tout à coup… d'ordre général ». La langueur d'Antiochus ni le déchirement de Bérénice ne les dissuadent de la légitimité de la loi de Rome, qu'ils affrontent sans en contester l'autorité fondée. Le monde de Duras et de Lagarce en revanche est désaxé, désorbité, désorienté. La dévastation est sans recours car aucun des amants ne fait sienne une loi extérieure à ses affects, qui les transcenderait. Ils sont livrés à la passion dans un monde sans Dieu, sans fondement et sans hiérarchie. Rien ne dicte plus le devoir-faire ni le devoir-être. Aucune loi d'Etat face à la loi du désir, qui se déchaîne et achève la dislocation attestée aussi bien dans *India song* que dans *Histoire d'amour (repérages)* ou *De Saxe, roman* (1985). L'horreur de la colonisation vécue comme abus de pouvoir assigne les hommes à la misère d'un monde sans Dieu (*India song*) ; la lèpre des Indes devient « lèpre du cœur ». Tout se décompose, le moi et le monde, l'état, le corps et le cœur. Dans *De Saxe, roman*, à force de langueur et d'ennui, le jeune duc de Saxe-Meiningen s'endort partout où il se trouve dans la vieille Europe qui « se transformait, se laissait aller à une totale mutation, remise en question, destruction des fondements les plus solides, bases, règles et ordonnances ». Comme sont à l'œuvre sur le plan politique les barbares, sont à la commande sur le plan éthique les passions.

Mais l'analogie entre les passions s'arrête là, et ne résiste pas à la différence générationnelle. L'« allure de tragédies exténuées » des drames lagarciens résonne bien d'un désenchantement « fin de siècle ». Il n'y a dans l'œuvre de Lagarce aucun personnage aussi irréductiblement tragique qu'Anne-Marie Stretter, ni si souverainement déterminé que la F du *Navire Night* qui voudrait « quitter à cause de toi, pour toi, et justement ne rejoindre rien » (NN, 32). Plus aucun héros ne crie la fureur mystique d'aimer, ni la rage d'(en) mourir. Personne n'incarne plus la paradoxale « splendeur » d'être une « chrétienne dans un monde sans Dieu » ni l'intransigeance du vice-consul qui ne peut s'acclimater à l'invivable du monde. C'est comme si l'ennui s'était réduit à une langoureuse mélancolie, comme si la gravité du divertissement s'était affadie en distraction. Du *Vice-consul* de 1966 à *India song* (théâtre : 1972 ; film : 1975), le « découragement général » qui accable les protagonistes ne les fait pas abdiquer leurs exigences. Au contraire, leur mal de vivre s'aiguise de l'impossibilité dans laquelle ils sont de s'accommoder du monde ou du siècle. Par contraste, les signes d'insatisfaction et d'incomplétude que donnent les personnages de Lagarce ne peuvent faire penser aux symptômes de l'inadaptation tragique

que sur le mode du faire-valoir. Par exemple, le Premier Homme de *Histoire d'amour (repérages)* erre dans la vieille ville comme Antiochus dans l'Orient désert, comme Anne-Marie Stretter entre la résidence de l'Ambassade de France et le *Prince of Wales*, comme J.M. qui dans *Le Navire Night* dérive d'un rendez-vous à l'autre dans Paris, rendez-vous dont l'injonction n'existe que de n'être jamais tenue. Mais plus qu'à l'angoisse de connotation pascalienne qui étreint le vice-consul ou Anne-Marie Stretter, son ennui à lui s'assimile à de la langueur. Et la distraction indifférenciée du Premier Homme comme du Deuxième Homme d'*Histoire d'amour* semble avoir abouti à une défection pure, sans ressaisissement. Tandis qu'Anne-Marie Stretter compatissait, partageait en conscience le malheur et la souffrance de la condition humaine, le sujet lagarcien, lui, se confine et se replie sur son cri qu'il étouffe. Il ne ressaisit ni son identité ni son nom, car sa mémoire tente en vain de concevoir et de contenir la somme disparate et fuyante de son vécu.

Dans cet effort de remémoration, Lagarce pourtant s'inscrit dans la filiation de Duras. Chez l'un comme chez l'autre, la mémoire est défaillante, fragmentée, incertaine. Des éclats de souvenirs surgissent plutôt que des souvenirs éclatants, au point que ç'aurait pu être des souvenirs, mais sans doute ne s'est-il jamais agi que d'hypothèses, d'images virtuelles d'un sentiment et d'une aventure possibles mais non actualisées. Des bribes se proposent, ni plus ni moins crédibles que d'autres, ne faisant même pas semblant de devoir l'être. Alors que dans *India song*, les voix sont habitées par la tragique histoire de l'ambassadrice de France, prises par elle, au risque de la folie, chez Lagarce, il n'y a pas plus de folie que de collectivité en qui repose la mémoire :

Tous les habitants partis – *une histoire comme ça* - tous les habitants partis sans laisser d'adresse

plus personne

tous partis sans qu'on le sache, sans qu'on me dise rien

On ne me dit jamais rien.

L'individu égaré compense sa déréliction dans le monde des hommes par la dilection du monde des œuvres. Aux habitants dispersés se substituent les repères, ceux de la pièce de Racine ou du texte de Duras. Plus que le récit ou la confession d'une histoire d'amour, c'est sa confection qui se donne à lire, avec reconnaissance à l'égard du pouvoir d'ensemencement, de germination et de consolation de l'héritage intertextuel :

En descendant vers la rivière, il est jeune

- et il aime ce petit goût de la démesure- il pense peu à peu à l'histoire, à la belle histoire que cela sera, la belle histoire que cela pourrait faire.

De la désolation à la consolation

Sans doute la germination et la consolation ne sont-elles possibles que grâce à la puissance de clarification reconnue depuis Aristote à la fiction littéraire. *Le Navire Night* cité en exergue atteste la révélation de sens qu'un livre peut réserver à une expérience de vie à laquelle il donne figure et orientation. Ainsi, au-delà de la commune mise en doute des repères et des supports de l'identité, si *Le Navire Night* s'offre en épigraphe à *Histoire d'amour*, c'est peut-être parce que l'histoire fait écho à un épisode biographique relaté dans le *Journal* en mars 1983, qu'elle lui donne virtuellement forme et consistance :

> Coup de téléphone d'un garçon qui s'appelle Jacques, qui habite Nice… J'avais laissé mon numéro, après qu'il eut mis une petite annonce dans *Gai Pied*, il y a longtemps déjà… et là, à 2 heures du matin, il appelle… Il dit qu'il connaît mon numéro par coeur, qu'il a appelé des fois et des fois, mais que je ne suis jamais là… Et peu à peu, c'est cela qu'il veut aussi, peu à peu s'installe sans l'ombre d'une vulgarité, sans rien d'autre que des mots doux et tendres, une histoire érotique superbe à 900 kilomètres l'un de l'autre… (Et cela, dans ma tête, comme un rêve de la nuit, toute la journée…). (*J*, 76)

Or ce que déroule *Le Navire Night* est bien « une histoire érotique superbe » à distance, sans autre corps que la vibration de la voix, voix qui parle « très bien. Avec facilité » de sorte qu'on « ne peut pas éviter de l'écouter./ De la croire » (*NN*, 23). L'éloignement et l'absence y sont la condition de possibilité du désir et de sa juste expression, si juste qu'on y croit. La greffe de la mémoire du *Navire Night* prend corps dans la vie et elle prend langue dans le texte, même si la citation, se croyant exacte puisqu'elle est clairement référée, trahit son origine. Duras écrit « …et puis plus rien n'est arrivé./ Rien./ Rien d'autre que toujours, partout, ce manque d'aimer » (*NN*, 20). Dans l'épigraphe, le choix de l'énoncé qui accentue la pérennité du manque - « ce même manque d'aimer » - souligne la continuité littéraire, l'identification et la perpétuation des affects. Les textes de Duras et de Lagarce sont à l'unisson, unisson qui confirme l'innutrition littéraire dont parle Michel Foucault :

> Le rôle de l'écriture est de constituer, avec tout ce que la lecture a constitué, un "corps" (*quicquid lectione collectum est, stilus redigat in corpus*). Et ce corps, il faut le comprendre non pas comme un corps de doctrine, mais bien – en suivant la métaphore si souvent évoquée de la digestion - comme le corps même de celui qui en transcrivant ses lectures, se les est appropriées et a fait sienne leur vérité : l'écriture transforme la chose vue et entendue "en forces et en sang" (*in vires, in sanguinem*).

Quelques mois plus tard, en novembre 1983, c'est encore son inspiration durassienne que suit Jean-Luc Lagarce lorsqu'il imagine, sous le titre *Correspondances,* une histoire où « Les hommes parlent, écrivent, lisent des lettres, se téléphonent, se voient et se rencontrent. / Ils parlent de l'Amour et de l'éloignement. De cette incapacité à dire vraiment les choses./ Cinq hommes oui,

définitif, proches ou lointains, sur un axe » (*J*, 83). Mais ces correspondances ne témoignent du passage et des mouvements du désir que pour anticiper la mort de l'amour. En 1984, le titre présumé est abandonné au profit d'un nouveau, *Les Orphelins,* qui explicite la désertion et le deuil, avant de devenir *La lampe sous la véranda qu'allumeront désormais les trois boys*.

Sans doute cette obsession de la grandeur et de la misère de la solitude souffle-t-elle à la parole lagarcienne son oscillation entre avancée et recul, entre projection et répétition, entre détachement et rattachement. Le leitmotiv y joue le rôle que joue la rime en poésie : celui d'assurer la familiarité d'une reconnaissance phonétique dans un paysage étranger ; celui de négocier le passage entre retour (du même son) et discours (qui progresse). La résonance semble réparer la séparation, maintenir le même dans l'autre. C'est aussi par la tentation poétique du leitmotiv par chacun éprouvée que l'écrivain Lagarce se situe dans la lignée de l'écrivain Duras, et que *Histoire d'amour* fait écho et rend hommage au *Navire Night*.

La tentation du poétique

Un rapprochement se dessine en effet entre les vers blancs du *Navire Night* et de *Césarée* et l'écriture parenthétique de Lagarce. Mais la jouissance du phrasé de Duras qui écrit comme sur la crête des mots, le vertige de la forme arrêtée, attrapée juste avant qu'elle ne se défasse a laissé la place à une prose en souffrance qui se ressasse et se dévore elle-même. L'écriture sèche de Duras, « écriture brève, sans grammaire, une écriture de mots seuls. Des mots sans grammaire de soutien. Egarés. Là écrits. Et quittés aussitôt » accomplit le rêve mallarméen de la perfection du cristal ou de l'absente de tout bouquet. Les mots de Lagarce en revanche sont moins isolés que récusés. La phrase s'enfle de se défaire ; la défiance, au lieu de raréfier le dire, l'amplifie et le gonfle.

Car la décantation n'est pas dissimulée au profit d'un énoncé quintessentiel, d'une blancheur d'os, mais exhibée, comme s'il était impossible de se défaire des lambeaux de phrases abandonnés dès que donnés, de laisser tomber les chutes de propositions. Lorsque le texte s'est résolu à l'opération chirurgicale de l'amputation, de l'effacement d'une partie, la prose lagarcienne en garde la cicatrice. Elle est si fréquemment entrecoupée de points de suspension entre parenthèses que ce signe typographique apparaît visiblement comme la marque de fabrique de l'auteur et comme le symptôme de sa mélancolie. Il indique que le texte que nous lisons est ce qui reste après la rature, il pointe et porte les traces d'un autre texte, « à l'origine », d'un même geste attesté et absenté. Ce travail de deuil - par lequel toute phrase s'inscrit comme survivante - est poussé à l'excès lorsque les derniers signes qui ponctuent l'œuvre sont justement ces points de suspension entre parenthèses - comme s'il nous appartenait d'inventer d'autres possibles, les suites ou fuites d'un livre fractal, éclaté.

Il existe un autre symptôme de la tentation du poétique partagée par Duras et Lagarce. À l'intérieur du *Navire Night* ou de *Césarée*, la disposition dans l'espace de la page mime l'enjambement

des vers, lequel signe la qualité paradoxale du texte poétique. Inachevé, porté par l'élan vers le vers suivant, il est achevé, isolé par son volume typographique sur la page. La parole, quand elle imite la disposition du vers, fait apparaître qu'elle obéit à un mouvement de projection et de retour, de flux et de reflux. Elle est comme suspendue, différante, étrangère à l'ordre totalisant de la prose et du discours. À ce titre, la succession des élans et des reprises de l'écriture de Jean-Luc Lagarce me semble accomplir une virtualité de la prose durassienne.

Bernard Alazet a noté à propos du *Navire Night* la tension paradoxale entre narration et discours, entre épanalepses et épanorthoses, redondances et réticences, excès et défauts du dire : « *Le Navire Night* s'écrit en enlaçant les protocoles de représentation et de narration les plus conformes à la pratique romanesque traditionnelle, et semble même les déterminer à l'excès, les imposer de façon *redondante* [… pour] inscrire au cœur de formes redondantes une *réticence* qui les dévoie ». Inversement, même si les éléments mis en tension sont de même nature, c'est la redondance qui chez Lagarce dévoie la réticence, la répétition qui l'emporte sur la prétérition. La maladie du doute, du désinvestissement, du désengagement a gagné et gonflé la phrase qui peine à se former, à constituer un sens stable, ponctué. L'écart temporel qui la travaille et la scande redouble l'écart élocutoire jamais résorbé, le locuteur toujours se partageant entre celui qui propose et celui qui dispose. Toujours en relation d'interlocution avec lui-même, il laisse la phrase obéir à un mouvement d'anamnèse. On pourrait dire de la phrase de Lagarce que loin d'enchaîner des significations déjà réalisées, elle « est une dramaturgie du sens ». Dans ce théâtre en effet, toute affirmation est niée ou corrigée ; tout énoncé posé est menacé d'être déposé ; toute mélopée est syncopée. Comme si le retour sur le discours arrêtait son cours, comme si l'élan n'était pris qu'en attendant d'être brisé, comme si la pulsion d'affirmation était rattrapée par un réflexe d'invalidation. Ce qui pourrait s'apparenter à une anticipation, comme la protase d'une période, n'anticipe rien qui soit assumé comme central, axial. Aucune hiérarchisation, aucune stabilisation, aucune résolution synthétique ne résistent à la force du soupçon, de la déconstruction. Si l'on en croit la seconde topique freudienne résumée dans l'*Abrégé de psychanalyse*[XVII], au-delà du principe d'assertion et d'expression, une pulsion plus archaïque et plus radicale semble avoir pour but de dissoudre les assemblages et de les détruire: le déploiement présumé de la phrase n'y survit pas. D'elle aussi, on porte le deuil, comme de la passion et des émotions tragiques, et encore du théâtre.

Car sans doute n'est-ce pas seulement l'histoire de *Bérénice* qui inspire *Césarée, Le Dialogue de Rome* et *Histoire d'amour.* S'ajoute à la fable le dérangement tonal de la tragédie dont les contemporains ont immédiatement noté qu'elle sonnait comme une élégie. Inspirée de Virgile et d'Ovide, elle sacrifie en effet à l'intrigue dramatique l'expression des affects, à l'affrontement, la déploration, à l'invective, la lamentation. L'action est si réduite qu'en un vers, cité dans la préface de *Bérénice* (« Dimisit invitus invitam ») Suétone l'avait récapitulée. Parmi ces affects, l'élégie consacre la douleur, le chagrin, sur un mode mineur qui refuse l'exaltation héroïque, sublime et pathétique. En

ouvrant à l'élégie sa tragédie *Bérénice*, contre le modèle de *Tite et Bérénice*, en proposant une combinaison des formes lyrique et dramatique, Racine déroge à la règle de l'unité du fond et du ton et prépare la contestation esthétique de la modernité et de la post-modernité.

Si la fidélité particulière de Lagarce à l'égard de Duras et de Racine se devine dans l'inspiration diégétique, les échos, les effets de rimes, les anaphores déplacent les repères un peu plus encore sur la carte des genres. Ils créent en effet un rythme qui marque le passage du passé dans le présent, la mémoire des autres dans l'identité de soi. L'inscription de l'élégiaque tragédie racinienne et de la dérive textuelle inspirée du *Navire Night* dans *Histoire d'amour* confirment la nature poétique de la pièce aussi : car « le poème passe de *je* en *je*. Il est ce discours qui peut reconnaître le passé des autres. Il n'arrache pas seulement un peu de vivre à l'oubli. S'il est autre que du souvenir, c'est que le rythme est une actualisation du sujet, de sa temporalité ». L'histoire d'amour se dessine sur l'axe de la temporalité du sujet et de l'écrivain à la faveur de souvenirs biographiques - de liaisons et de déliaisons - et de souvenirs littéraires, repris et réitérés par un nouvel énonciateur, qui ne revendique aucun génie singulier mais s'inscrit dans une filiation et dans une chaîne de ré-énonciations.

À ce titre, l'effacement du sujet de l'énonciation se comprend comme honnêteté éthique. Le sujet lagarcien comme personnage et comme narrateur dans la scène de théâtre a perdu toute autorité et toute génialité au sens romantique du terme. L'œuvre se présente loyalement comme un écho et une variation possibles, aléatoires et contingents, sur un thème. De sorte que toute proposition assertive déclenche une proposition alternative, sans qu'aucun référent s'offre comme définitivement crédible. Par exemple cette évocation dans *Histoire d'amour (derniers chapîtres)* : « Elle riait doucement, ou encore, elle pleurait, je ne me souviens plus » (292) remobilise le topos de l'oxymore passionnel de la mort dans la vie et vice-versa, topos réactualisé dans *Le Dialogue de Rome* par Duras : « Elle devrait mourir. / Oui, mais elle en vit. Elle meurt de ce leurre d'être à la fois la captive d'un homme et de l'aimer, mais elle en vit aussi » (*DR*, 254).

Outre la conjonction de coordination *ou*, l'arrangement est indiqué par le mode conditionnel : « cela serait très beau, très élégant de le crier… sans retenue, de le crier, son malheur, dans la ville éteinte », lit-on comme en écho à l'invitation durassienne d'appeler au-dessus du gouffre. Mais le conditionnel a plus valeur d'irréel du présent que de potentiel, et d'ailleurs la possibilité s'estompe de reculer dans le passé : « cela aurait été très beau, très élégant de le crier… dans la Ville éteinte […] extrêmement littéraire ». Mode et temps du refoulement se conjuguent pour adresser un dernier hommage à la littérature.

Dans *India song*, le *on*, voix de personne, fait signe vers la rumeur du monde, les voix se remémorent l'histoire de la folie des Indes : « *on* la dirait [Anne-Marie Stretter] prisonnière d'une sorte de souffrance ». Dans *Histoire d'amour (repérages)*, aucune figuration d'ethos n'est engagée, l'*on dit* anonyme équivaut à un *non dit* par personne. *On* fait signe vers la rumeur de l'écriture qui

rappelle, fait résonner des voix extérieures mais aussi antérieures, et extrêmement littéraires. Ainsi La Femme avance du bout des lèvres : « il paraît que l'autre homme a souffert à cause de moi. *On le dit* ». Pourtant, malgré cette différence, Lagarce reprend à son compte l'avant-propos du *Navire night* :

> L'écriture, qu'elle soit écrite ou lue, c'est ici identique, c'est pareillement le partage de l'histoire générale. […] Écrire, c'est n'être personne. Mort, disait Thomas Mann. Lorsque nous écrivons, lorsque nous appelons, déjà nous sommes pareils. Essayez. Essayez alors que vous êtes seul dans votre chambre, libre, sans aucun contrôle de l'extérieur, d'appeler ou de répondre au-dessus du gouffre. De vous mélanger au vertige, à l'immense marée des appels.(*NN*, 10)

Toutes les voix sont habitées par un dire impersonnel, convoquées, en-allées dans une histoire exemplaire, celle des amants du Gange, de Rome ou d'un lieu abstrait, non identifiable. Les histoires locales se fondent dans l'indistinction du paradigme de « la généralité du désir », du « gouffre général» (NN, 67) qui défigure et qui convoque la mémoire trans-subjective, « ce même manque d'aimer, toujours »…

On se rappelle que pour Duras écriture et lecture deviennent des concepts à large extension et résument l'activité de créer et de recevoir une œuvre esthétique ; le texte, l'écrit, intègre et subsume tout: « Je ne sais rien de la différence entre lire et écrire, entre lire, voir et entendre. Je n'aperçois plus rien de différent entre le théâtre et le cinéma, le cinéma et l'écrit, le théâtre et l'écrit »· Si dans les années 1970 l'oeuvre *India Song* se définit au plus juste comme « texte », le tissu lui-même dont il est fait se compose de chutes chamarrées : il est à la fois mais partiellement narratif, dramatique et lyrique. Narratif, bien que le récit ne contienne pas d'énoncé sûr ni stable, satisfaisant la demande de vraisemblance et bien qu'il ne s'appuie pas non plus sur une autorité d'auteur. Il se suffit de fragments travaillés par la méconnaissance, le doute, le délire appelé par les Indes, lieu de « l'invivable du monde ». Le récit ou ce qui en reste s'élabore à l'intérieur d'un texte découpé en cinq actes, composé de dialogues et d'indications didascaliques qui théâtralisent la fiction. Ce qui enfin donne corps et crédit à l'ensemble, c'est la force de persuasion lyrique des voix, affectées par l'histoire qu'elles racontent, *en-allées* dans cette histoire. Finalement, c'est la polyphonie chorale qui est le support de l'entrée en illusion et de la puissance de séduction d'*India song*.

À son tour, dans les années 1980, Jean-Luc Lagarce sème le doute sur l'identité générique de ses pièces en complétant les titres de malicieux sous-titres parenthétiques qui déplacent le premier opus vers le cinéma *(repérages)* et le second vers le roman (*derniers chapitres)*. *Histoire d'amour* semble annoncer que l'action racontée remplace l'action représentée, mais *(repérages)* suggère la conversion en *showing* du *telling*. Un projet de synopsis en 1990 est d'ailleurs élaboré à partir

d'*Histoire d'amour* selon une mise en abyme qui rappelle celle du *Vice-consul :*

> Se mélangent, en puzzle, les différentes versions de l'histoire, de leur histoire : celle des personnages, celle du livre écrit par le Premier Homme, celle encore que l'éloignement ou la perte des souvenirs renvoie et modifie.
>
> L'histoire comme un collage, une construction éclatée : des images de leur passé, des images inventées par l'un ou l'autre personnage, des sons revenus du souvenir, des phrases qu'on garde dans la tête de très nombreuses années plus tard, une petite musique, des mots qu'on croit avoir dits ou des mots que les autres vous attribuent sans tenir compte du contexte.

Histoire : l'absence de déterminant invite à lire la généralité exemplaire de la fable narrée par les récitants. Ce serait « une histoire littéraire », « une histoire écrite », « une lettre », « un conte », dont le devenir générique est ouvert et indéterminé, entre fiction et non fiction, entre récit non adressé et épître adressée. Ce serait une histoire d'amour, et aussi une histoire d'architecte, histoire dont les glissements thématiques accentuent surtout l'importance structurelle : la construction de la maison de l'architecte qui enferme la chanteuse est le faire-valoir de la déconstruction de la pièce qui n'enferme pas l'histoire.

En quelque sorte *Histoire d'amour* accomplit par l'indétermination générique et thématique la mission de l'œuvre post-moderne : tissage de références plus ou moins exactement rappelées, emprunt de citations intériorisées et appropriées, elle est dialogique. Effacé, l'auteur est habité par la littérature patrimoniale, il se constitue avec elle et non pas contre elle, en référence et en révérence. Puisque toute histoire est toujours « une autre histoire, à l'origine » ! *Le Navire Night* comme *Histoire d'amour* sont des œuvres sur le passage : le théâtre n'est plus le lieu-sanctuaire où l'on assiste à un spectacle mais une caisse de résonances, une chambre d'échos. Les carnets de notes où se déposent les citations à destin d'exergues, les cahiers du *Journal* s'ajoutent aux « pièces » de ce qui constitue l'oeuvre en devenir de Jean-Luc Lagarce.

Marie-Hélène Boblet – Université Paris 3 – Sorbonne nouvelle