L'aventure du visage. Approche croisée du jeu de l'acteur chez Roland Barthes et Philippe Lacoue-Labarthe

Nicolas Murena

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/edl/3181>

DOI : 10.4000/edl.3181

ISSN : 2296-5084

Éditeur

Université de Lausanne

Édition imprimée

Date de publication : 24 septembre 2020

Pagination : 137-154

ISBN : 978-2-940331-74-1

ISSN : 0014-2026

Référence électronique

Nicolas Murena, « L'aventure du visage. Approche croisée du jeu de l'acteur chez Roland Barthes et Philippe Lacoue-Labarthe », *Études de lettres* [En ligne], 313 | 2020, mis en ligne le 24 septembre 2021, consulté le 25 septembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/edl/3181> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/edl.3181>

L'AVENTURE DU VISAGE.
APPROCHE CROISÉE DU JEU DE L'ACTEUR
CHEZ ROLAND BARTHES ET PHILIPPE
LACOUÉ-LABARTHE

Cet article, dont le point de départ repose sur la comparaison de deux portraits d'interprètes réalisés par Roland Barthes et Philippe Lacoue-Labarthe, interroge la proximité de leur conception du théâtre. Tout en revenant sur leur expérience de spectateur, il montre combien leur pensée, plutôt que d'être fondée sur le partage de quelques notions classiques en philosophie (fond/forme, intelligible/sensible), est avant tout centrée sur la prise en considération de la dimension érotique du jeu, ainsi que sur la tentative de formulation d'une « signifiante » antérieure à tout désir de conceptualisation.

On reproche régulièrement aux philosophes d'être coupés de la chair même du théâtre, soit de ce qui en fait une pratique matérielle, sensible et éphémère. Cependant, si cette critique peut sembler quelque fois légitime au regard de la tradition, s'il existe autrement dit une longue histoire des déterminations théoriques (et purement théoriques) de la scène, il n'en reste pas moins que la réflexion philosophique sur le théâtre peut aussi inclure une pensée de la dimension sensible du jeu, et cela sans que cette dernière soit réduite par un idéalisme dissimulé ou triomphant. Les écrits sur le théâtre de Roland Barthes et de Philippe Lacoue-Labarthe en sont un exemple, dans la mesure où le jeu du comédien y est à chaque fois décrit comme l'atelier d'une très originelle matérialité du sens. Dans la pensée de Lacoue-Labarthe, le sens est avant tout affaire d'écoute, de tentative d'amplification orale et de rythmique : il suppose donc l'emploi, non pas instrumental, mais essentiel, de l'appareil auditif et phonatoire. Or, chez Barthes également, la pensée du théâtre est inséparable d'une

réflexion sur le travail du corps, dont le prestige est de nous faire accéder à un sens qui «échapp[e] à la tyrannie de la signification»¹. Dans un cas comme dans l'autre, le jeu et le corps du comédien sont moins compris comme le médium d'une signification fixée ailleurs que comme l'espace d'une véritable activité de pensée, réconciliant peut-être «philosophes» et gens de théâtre.

Cette idée, certes, n'est pas nouvelle et correspond peu ou prou à un refus de «l'idéal "classique" de la représentation»², tel que contesté exemplairement par Antonin Artaud. Dans cette mesure, les réflexions de Barthes et de «Lacoue»³ nous intéressent moins ici pour la thèse qu'elles contribuent à énoncer (il y a une dimension corporelle du jeu qui est une activité de pensée et qui échappe à toute saisie intellectuelle) que pour les raisons profondes qui leur font préférer une même conception de la scène à une autre. Il existe en effet schématiquement deux scènes, chez Barthes comme chez Lacoue, dont l'une, mise en avant, émeut profondément le spectateur-critique par la jouissance intellectuelle qu'elle procure, tandis que l'autre, rejetée, est renvoyée à une pratique bassement érotique, idéologisante et identitaire. À partir de quels critères cette ligne de partage est-elle donc tracée?

Afin de l'explorer, nous commencerons par confronter deux portraits de cantatrice (Lacoue) ou de comédienne (Barthes), dont la proximité nous semble révélatrice d'une commune interprétation de la scène. Ce point de départ nous permettra alors de mettre en avant, sous la forme de deux courtes études, la pensée qu'impliquent de semblables descriptions chez les deux auteurs. Nous verrons ainsi que leurs conceptions, extrêmement proches, sont en réalité animées par une même préoccupation politique.

1. R. Barthes, *Œuvres complètes*, IV, p. 153

2. A. Ubersfeld, *Lire le théâtre*, I, p. 28.

3. Ce diminutif est régulièrement employé par différents auteurs (A. Hirt ou B. Baas, par exemple). Dans la mesure où il renvoie davantage au «personnage connu» et ainsi appelé par ses proches, nous nous efforçons de ne pas l'employer et ne le conservons que dans le but d'éviter la malheureuse cacophonie produite par le rapprochement des noms propres.

1. *La tragédienne et la cantatrice : confrontation de deux portraits*

Soit donc deux portraits dont la proximité est particulièrement remarquable. Le premier, réalisé par Roland Barthes en 1954, est tiré d'un court texte de trois à quatre pages portant sur Maria Casarès. Le second, écrit par Philippe Lacoue-Labarthe aux environs de 1964-1968⁴, est tiré d'un long poème intitulé *L'« Allégorie »* et évoque l'effort physique d'une cantatrice dont la bouche s'ouvre pour chanter.

Ainsi, donc, le portrait réalisé par Roland Barthes :

Maria Casarès ne se protège jamais quand son visage se transforme, il se déforme, il rejoint sans réserve les plis du masque ancestral par lequel la douleur, la panique ou la joie sont signifiés, il retrouve spontanément une image de la passion, qui n'est pas d'ordre métaphysique mais séculaire, mémorial. Voyez les grands masques antiques, disposition excessivement anguleuse des sourcils, des rides et des commissures. Ceci est une leçon : il faut engager le visage, tout le visage, dans l'aventure du théâtre, il faut bouleverser ses tissus profonds, renoncer sur scène à la beauté pâteuse ou éthérée des studios d'Harcourt, pour retrouver, comme le fait Casarès, la beauté d'un mouvement total⁵.

Et celui réalisé par Lacoue :

Et la cantatrice fait un pas en avant. Sous le fard (sous l'ombreuse et fine granulation du fard), la peau soudain tressaille, des rides se creusent, un lavis d'ombres se forme. Elle rejette la tête en arrière : la gorge se tend, la poitrine se gonfle, on voit à l'attache des épaules saillir des muscles comme si elle étouffait. Puis son visage se tord affreusement, son corps s'agite, elle tend les mains devant son visage. Ses yeux s'agrandissent comme sous l'effet de la peur. On dirait qu'elle va mourir, qu'elle succombe dans un dernier tremblement⁶.

4. Le poème de Lacoue-Labarthe possède une importante genèse. Une première version a été écrite en 1964-1965, avant d'être remaniée sous une forme définitive en 1967-1968. Le texte que nous proposons plus bas est issu de cette seconde version, publiée tardivement en 2006. Certaines expressions et passages existaient cependant déjà dans la version de 1964-1965, aujourd'hui publiée dans le recueil posthume de ses textes sur la musique intitulé *Pour n'en pas finir*.

5. R. Barthes, *Écrire sur le théâtre*, p. 84 sq.

6. Ph. Lacoue-Labarthe, *L'« Allégorie »*, p. 29.

Il existe, comme on le constate, de nombreux points communs entre ces deux textes :

1. En premier lieu, les deux figures sont féminines. On trouve également de nombreux portraits de comédiens masculins chez chacun des auteurs ; cependant, ce trait particulier est ici tout sauf un détail, comme nous l'expliquerons plus loin.

2. Ensuite, la description porte avant tout sur des visages. Barthes, en effet, compare le visage de Maria Casarès à un masque de théâtre, tandis que Lacoue, qui se concentre essentiellement sur l'appareil phonatoire de sa cantatrice (« gorge », « poitrine », « poumons »), fait du visage le lieu où peut se lire l'effort produit par l'action de chanter.

3. En outre, ces visages ne sont pas décrits pour eux-mêmes mais seulement en tant qu'ils se déforment, et l'accent est à chaque fois porté sur un lexique de la défiguration. Barthes, en effet, parle de « plis », d'une disposition « excessivement anguleuse des sourcils », d'un « boulevers[ement] » des « tissus profonds », et Lacoue d'une « peau » qui « tressaille », de « rides qui se creusent », d'un « visage » qui se « tord affreusement ».

4. Enfin, cette déformation n'est jamais évoquée seule, mais toujours en rapport avec un autre état possible du visage sur la scène. Barthes oppose ainsi au visage de Maria Casarès la « beauté pâteuse ou éthérée des studios d'Harcourt », soit la pose des vedettes de théâtre ou de cinéma destinée à envoûter le spectateur, tandis que la défiguration de la cantatrice est progressive et vient s'opposer à la cosmétique soignée d'un visage encore lisse en début d'extrait : « Sous le fard (sous l'ombreuse et fine granulation du fard), la peau soudain tressaille. »

Dans le cas de Barthes comme dans celui de Lacoue, la défiguration est donc une « dé-figuration » : elle suppose une logique d'opposition entre deux visages, dont l'un constitue précisément la déconstruction de l'autre – une déconstruction critique ou philosophique, comme on va le voir, c'est-à-dire qui suppose de mettre à nu le construit d'un certain théâtre au profit d'un autre, jugé préférable. De quelle sorte ? Et pour quelles raisons ?

2. Barthes : la scène comme espace de démystification

2.1. Un idéal de clarté

Dans le portrait de Barthes, la description du visage de Maria Casarès est accompagnée par une réflexion sémiologique sur le théâtre dont on peut trouver les éléments en suivant pas à pas l'ensemble des textes réunis dans la récente édition de ses *Écrits sur le théâtre*. Dans un petit texte intitulé « Pouvoir de la tragédie antique »⁷, publié un an plus tôt, Barthes propose ainsi une opposition entre le « tâtonnement des signes »⁸ d'un théâtre bourgeois qu'il condamne à un idéal de « clarté » dont la tragédie antique est un modèle possible, mais dont un équivalent peut aussi être trouvé dans la dramaturgie du catch :

Ici comme là, par-dessus la fabulation du spectacle, le public est délivré de l'ambiguïté du monde, il consomme des signes clairs [...] ⁹.

Qu'est-ce donc, exactement, qu'un « signe clair » ? Sur ce point, il nous semble possible de mettre en avant au moins deux éléments :

1. La recherche de clarté, tout d'abord, peut être comprise comme une pratique double de raréfaction et d'amplification des signes représentés sur scène. Il s'agit d'une raréfaction, en effet, dans la mesure où cette pratique suppose d'opérer une coupe dans la diversité encombrante des signes du quotidien pour n'en présenter que quelques-uns parmi d'autres possibles. Mais il s'agit aussi d'une amplification dans la mesure où ces quelques signes doivent être poussés à bout et rendus plus visibles. C'est ce qu'assure, pour Barthes, la tragédie antique par différents moyens – et parmi ceux-là l'emploi de masques, dont le propre est d'exprimer un sentiment et un seul de façon marquée. Mais c'est ce que réalise aussi Maria Casarès dans la mesure où son visage, en se déformant, rejoint pour Barthes les « plis du masque ancestral ». Dans le portrait qui en est proposé, en effet, la comédienne ne joue qu'un seul sentiment à la fois (« la douleur, la panique ou la joie ») et joue ce sentiment jusqu'au bout (« sans réserve », dans un « mouvement total »).

7. R. Barthes, *Écrits sur le théâtre*, p. 35-45.

8. *Ibid.*, p. 41.

9. *Ibid.*, p. 40.

2. Mais la clarté, en outre, suppose la production de signes linéaires, ou encore de signes « purs »¹⁰, par opposition à une pratique de redoublement dont Barthes fait la définition même du mythe. Techniquement, en effet, Barthes définit le mythe comme un signe complexe dans lequel la chaîne « signifiant + signifié = signe » est doublée, c'est-à-dire où le signe d'une première chaîne est réemployé comme signifiant d'un nouveau signe nommé alors « idéologème ». Barthes en donne de nombreux exemples dans ses *Mythologies*, mais c'est une semblable pratique qu'il dénonce aussi au théâtre dès lors que le jeu, le costume ou les décors dupliquent sans recul les codes bien connus de l'univers bourgeois alors que leur représentation devrait au contraire nous permettre de les comprendre.¹¹ La clarté, en effet, peut être considérée comme une entreprise de « dé-sédimentation » ou de « dé-construction » des signes figés d'une idéologie – non au sens d'une destruction mais au sens d'une analyse : d'une tâche critique dans laquelle le comédien, par son jeu, ne se contente pas de reproduire des signes mais montre aussi l'aspect construit de ces derniers. Or, une fois encore, Maria Casarès apparaît ici comme un exemple – et, une fois encore, cet exemple vient s'adosser au contre-exemple (détesté) de la scène bourgeoise :

Il faut toujours avoir présente à l'esprit la promiscuité que le théâtre bourgeois impose à ses acteurs et à son public. C'est, des uns aux autres, une éternelle entreprise d'encouragement réciproque, où l'on se flatte et s'absout mutuellement. Une salle bourgeoise est toujours un lieu confidentiel où l'on s'érotise et se spiritualise en même temps (opération économique, et partant, délicate). Les acteurs jouent d'ordinaire fort bien leur partie dans cette ambiguïté ; le tout est de séduire (arrondir le mollet, timbrer la voix, épaissir le geste, vulgariser le corps), sans emporter trop loin au cœur de la vérité : le théâtre bourgeois est un théâtre de frôleurs. Maria Casarès trouble tout cela ; elle jette sur la scène un *excès* et une *distance*, qui ne peuvent que lasser les paresseux et déconcerter les amateurs de salut facile. Ce n'est pas une tragédienne pour lorgnette-bijou ou verres de face-à-main ; elle détruit trop de complaisances, entraîne trop loin dans la vérité des signes, rend

10. *Ibid.*, p. 40.

11. Sur ce point précis, nous pouvons également renvoyer au commentaire de Genette dans *Figures I*, p. 196 ss.

le vison un peu gênant à porter pour les belles épaules des spectatrices de Julien Green¹².

Bien entendu, il est difficile de ne pas souligner la proximité de cette pensée avec les idées de Brecht, dont Barthes découvre le travail en 1954 (c'est-à-dire exactement au même moment). On aura en effet surpris le mot de « distance », sous sa plume, et pour cause : non seulement il y a de la « distanciation » dans cette idée de « clarté » du théâtre, mais cette « distanciation » et cette « clarté » possèdent une cible commune : celle d'un art complaisant chargé de bercer le public dans une identité donnée d'avance.

2.2. « Diction », « grain de la voix » et « signifiante »

Pourquoi, cependant, est-il tant question du visage de Maria Casarès ? Pourquoi, autrement dit, n'est-il pas davantage fait mention de ses bras, de ses jambes ou du reste de son corps, lorsqu'il s'agit de décrire son jeu ? On s'en doute : la clarté est d'abord chez Barthes liée à une exigence de diction (et partant de mimique), de sorte que c'est avant tout cette dernière qui retient l'attention du critique, et cela dès ses premières expériences de spectateur :

J'allais régulièrement aux Mathurins et à l'Atelier voir les spectacles de Pitoëff et j'adorais Dullin comme acteur, parce qu'il n'*incarnait* pas ses rôles : c'était le rôle qui rejoignait le souffle de Dullin, toujours le même, quoi qu'il jouât. Je retrouvais d'ailleurs la même vertu chez Pitoëff et chez Jouvet : c'étaient tous des acteurs de *diction*, non au sens solennel du mot, mais parce qu'ils parlaient une langue étrange et souveraine [...], dont la qualité constitutive n'était ni l'émotion ni la vraisemblance, mais seulement une sorte de clarté passionnée¹³.

La bonne diction, sans surprise, est « clarté », et ce n'est pas un hasard si Barthes consacre toute une partie de son essai *Sur Racine* à une étude de la manière dont on peut le « dire ». Il serait en effet possible de retrouver dans cet essai toute l'opposition que nous avons retracée entre « clarté » et « tâtonnement » des signes, puisque Barthes, d'un côté, y fustige la

12. R. Barthes, *Écrits sur le théâtre*, p. 85 sq.

13. *Ibid.*, p. 20.

diction de « détail »¹⁴ par laquelle l'acteur bourgeois « mâch[e] »¹⁵ la compréhension du texte, et souligne de l'autre une bonne diction tragique dont la vertu est de retrouver toute l'étendue du sens contenu dans le texte. La bonne diction est en effet celle qui respecte le langage « distant »¹⁶ que constitue l'alexandrin, alors que les comédiens ont une fâcheuse tendance à s'appropriier le texte pour le rendre plus naturel.

Puisque le nom est apparu un peu plus tôt, c'est à Jouvett que l'on pense ici, ainsi qu'à ses cours au conservatoire où la question de la diction apparaît d'un bout à l'autre comme la clé à partir de laquelle tout débute et tout se tient dans l'interprétation. On peut le constater par exemple dans cet extrait où Jouvett reprend un de ses comédiens sur son interprétation du *Cid*:

C'est une des choses les plus difficiles qui existent. Il faut le jouer. Tu ne peux pas apprendre à le dire, et comme tu n'as pas de diction, que tu ne sais pas ce que c'est, tu vas te lancer dans ce monologue et tu vas le jouer n'importe comment. [...]

Il faut d'abord que tu apprennes la diction. [...]

Je te mets simplement en garde contre ceci : tu as un grand plaisir, comme tout le monde à ton âge, à t'exprimer, c'est-à-dire à *faire passer tes sentiments dans un texte que tu dis*. C'est le fait de tous les débutants. Sa colère, son amour, toutes les passions naissantes qu'il a en lui, le débutant a envie de les mettre dans tous les textes qu'il dit. Après un certain temps dans la carrière, tu verras que tes sentiments personnels tu ferais mieux de les tenir chez toi, et de mettre *les sentiments que le texte te fera éprouver*¹⁷.

Comme chez Barthes, la bonne diction s'oppose ici au psychologisme ou au subjectivisme, soit à toute intervention de l'acteur sur le texte (pour l'accentuer, le souligner, l'interpréter dans un sens ou dans un autre). La mauvaise diction est en effet « mauvaise » dans la mesure où elle substitue la pensée ou le sentiment du comédien à ceux de l'œuvre. Elle dit ce que nous sommes en prononçant, alors que le but de l'interprétation serait plutôt de parvenir à n'être « rien » pour dire paradoxalement « tout »¹⁸ ce

14. R. Barthes, *Œuvres complètes*, III, p. 168.

15. *Ibid.*, p. 168.

16. *Ibid.*, p. 170.

17. L. Jouvett, *Tragédie classique et théâtre du XIX^e siècle*, p. 43.

18. Il est certain que la thèse du « paradoxe du comédien » de Diderot joue ici, chez Barthes ou Jouvett, un rôle important. Nous verrons qu'il en va de même chez Lacoue-

que l'auteur cherche à nous dire. En nous recentrant sur le texte, la diction ne nous écarte cependant pas du corps de l'acteur, bien au contraire : elle suppose une sorte de passage du corps dans ce qui est dit, c'est-à-dire une dimension extrêmement sensible du jeu, ainsi détaché de toute opération purement formaliste, extérieure ou abstraite. C'est ce que Barthes tente de définir dans son texte consacré au « Grain de la voix »¹⁹, où il rattache cette qualité particulière à une autre manière de signifier (la « signifiante ») et voit dans celle-ci une dimension puissamment érotique :

Le « grain », c'est le corps dans la voix qui chante, dans la main qui écrit, dans le membre qui exécute.

Si je perçois le « grain » d'une musique et si j'attribue à ce grain une valeur théorique [...], je ne puis que me refaire une nouvelle table d'évaluation, individuelle sans doute, puisque je suis décidé à écouter mon rapport au corps de celui ou de celle qui chante ou qui joue et que ce rapport est érotique²⁰.

Il y a une importante différence, alors, entre cet érotisme et celui du « théâtre de frôleur » que constitue pour Barthes le théâtre bourgeois : ici (scène bourgeoise), le plaisir est celui de la consommation fantasmatique et idolâtre, sans aucune forme de déplacement identitaire ; là (scène tragique authentique, art de Jouvet ou de Casarès), la volupté du théâtre est liée à la reconnaissance intellectuelle d'une vérité jouée sur scène et transmise par un corps à un autre corps.

3. Lacoue-Labarthe : la scène comme espace de dé-figuration

3.1. Du spectaculaire au spectacle, de la figuration à la simple figurabilité

On retrouve, chez Lacoue-Labarthe, l'idéal de clarté barthésien, articulé à une pensée philosophique très précise que l'on peut découvrir, par exemple, dans un échange de lettres avec Jean-Luc Nancy publié sous le nom de *Scène*. On peut s'y reporter dans la mesure où un passage, en particulier, peut retenir notre attention – Lacoue-Labarthe évoque

Labarthe.

19. R. Barthes, *Œuvres complètes*, IV, p. 148-156.

20. *Ibid.*, p. 155.

alors son expérience de spectateur et justifie ce qu'est pour lui une bonne représentation :

Reprenons-donc la discussion, c'est une bonne idée. Mais cela ne nous rajeunit guère : c'est une discussion que nous avions il y a une vingtaine d'années, entre 1970 et 1972, me semble-t-il. Et, dans mon souvenir tout au moins, elle ne concernait pas spécifiquement le théâtre mais l'opéra, dont nous étions grands « consommateurs » à l'époque (nous ne cessions d'en écouter) : déçu par toutes les « mises en scène » que j'avais pu voir – y compris celles de Wieland Wagner à Bayreuth, en 1969 (*Tristan, la Tétralogie, Parsifal*), malgré des « moments » inoubliables –, je défendais la forme « oratorio » ou « version de concert » : je pensais que toute l'intensité proprement dramatique se condensait dans l'*agôn* des voix et que, pour peu qu'on vît les chanteurs, c'est-à-dire qu'on assistât au *spectacle* de la contrainte technique (musicale), la représentation – au sens aristotélicien de la *mimêsis* – pouvait être pour ainsi dire parfaite. Rien ne me touchait plus alors – rien ne me touche plus encore – que la distorsion, si ce n'est la contradiction, qui apparaît parfois violemment entre tel ou tel énoncé, âpre ou suave, et les mimiques, disproportionnées, auxquelles force le chant. Qu'un mot d'amour, le plus doux, obligeât à tant de contorsions du visage ou de la bouche, ou qu'en revanche une déclaration de haine – voix soudain blanche – pût s'accommoder, au comble de la brutalité, d'une face impassible, j'en étais ému jusqu'aux larmes. Le reste – décors, costumes, même les éclairages, sans parler du « jeu », souvent piteux ou grotesque, des acteurs-chanteurs – me paraissait *accessoire*. J'ai du reste retrouvé la même impression en me mêlant de théâtre et en devenant, par là, de plus en plus attentif au *travail* (du corps, si l'on y tient, et pour faire très vite) que nécessite la profération d'un sens – une profération publique, amplifiée, forcée²¹.

Les principaux éléments du portrait de la cantatrice, comme on peut le constater, sont de nouveau présents : « distorsion », « mimiques disproportionnées », évocation du visage et de la bouche, amplification et forçage de la profération. Mais apparaît en plus ce que Lacoue-Labarthe n'aime pas, ou plus précisément juge « accessoire » au théâtre comme à l'opéra : le « spectaculaire »²², mot qu'il prend bien soin de distinguer du simple spectacle, soit de l'*opsis* au sens le plus général du terme. S'il y a, en effet,

21. Ph. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy, *Scène*, p. 15.

22. *Ibid.*, p. 18.

une dimension représentative nécessaire du théâtre, qui participe activement à la production de son sens, il existe aussi un théâtre immédiatement plaisant mais en fin de compte ennuyeux dont le ressort relève avant tout des effets de scène : du strass, des paillettes, ou plus généralement de tout ce qui est destiné à en mettre « plein la vue »²³ au spectateur. Dans une expression proche de Barthes, mais qu'il emploie pour traduire Aristote, Lacoue-Labarthe parle ainsi d'un état de « surcharge des signes »²⁴, et avance au contraire son goût pour une scène sobre.

Or, cette préférence conduit Lacoue-Labarthe à défendre, dans le sens de *La Poétique*, une primauté du texte sur la représentation – non au sens où la représentation devrait être considérée comme peu ou pas artistique (il ne va pas jusque-là), pas non plus au sens où la représentation devrait se contenter d'être la traduction sémantique du texte dans un autre langage (interprétation « classique » du théâtre), mais au sens où rien ne doit excéder le texte dans la représentation pour devenir « pur spectacle » – ou spectacle pour le goût du spectacle, si l'on veut, sans justification sémantique précise.

Le spectacle, chez Lacoue-Labarthe, est ainsi avant tout et comme chez Barthes, un spectacle de la diction, ce qui implique donc un corps, une mimique, une gestique pourquoi pas (et même un costume ou un décor, admettons), toujours entièrement liés à l'effort de bien dire. C'est ce que rapporte le portrait de la cantatrice, en effet, dont le visage défiguré nous fait oublier toute la cosmétique du spectacle (à commencer par la sienne propre : le visage lisse et maquillé), et c'est ce qui explique le goût de Lacoue-Labarthe pour l'oratorio, qui est pour lui une sorte d'opéra déparé de toute sa pompe.

Cette préférence possède philosophiquement ses raisons. Lacoue-Labarthe témoigne en effet dans toute son œuvre d'une certaine hostilité à l'égard du spectaculaire, liée à son combat contre ce qu'il nomme sous les noms de « figure » et de « figuration ». Sans entrer dans un détail qui nécessiterait de nombreux développements, de quoi s'agit-il exactement ?

1. Lacoue-Labarthe appelle figure toute représentation figée d'un absolu. Le mot renvoie de la sorte au domaine de la religion (puisqu'il existe, dans le catholicisme par exemple, des figures de Dieu), mais il renvoie également au domaine du politique, puisque de telles figures ont

23. *Ibid.*, p. 18.

24. *Ibid.*, p. 19.

pu apparaître dans les totalitarismes à travers la promotion de leaders charismatiques.

2. Or, Lacoue-Labarthe lie très précisément, dans ses textes, spectaculaire et figuration, surcharge des signes et mise en place de telles figures, dont le caractère est très précisément d'être impressionnantes, de marquer la sensibilité – de s'imposer, si l'on veut, et d'avoir de la sorte un caractère agissant pour la conduite d'individus ainsi hystérisés ou enrôlés – privés, peut-être, d'une certaine liberté.

À la dé-mythologisation de la scène de Roland Barthes répond donc une entreprise de « dé-figuration » chez « Lacoue », peut-être pas totalement identique mais sans aucun doute très proche, dans la mesure où, à chaque fois, l'idée d'une scène chargée de procurer de l'identité est rejetée.

3.2. Bouche, érotisme et diction

Plus encore que chez Barthes, le portrait de Lacoue se concentre également sur la bouche²⁵, qui, comme le note adroitement Anne Ubersfeld dans son analyse sur la « mimique », est simultanément l'organe de la diction et celui du baiser :

Prolongement ou opposition, la mimique et la parole sont en conjonction permanente du fait que l'organe de la parole est en même temps au centre de la mimique : bouche-parole, bouche-mimique sont le même outil ; appel, rejet, question et provocation, tout ce qui est ouverture vers l'autre (directe ou répercutée) passe par l'ouverture de la bouche. Ce double rapport à l'autre, mimique et parlé, est en même temps métonymie des autres fonctions de la bouche, celle de l'oralité, plaisir de manger, et rapport dévorateur à l'autre, morsure ou baiser. Ce point physique où parole et mimique sont conjointes apparaît au spectateur comme l'image métonymique du premier plaisir, celui du sein maternel, et peut-être y a-t-il quelque privilège dans ce spectacle de la parole²⁶.

25. Voir, Ph. Lacoue-Labarthe, *L'« Allégorie »* : « Son visage est fardé – autour des yeux, sombres, noirs ; et ses lèvres qu'on voit briller quand la bouche s'ouvre pour le chant et fait un trou d'ombre dans le visage extatique », p. 28.

26. A. Ubersfeld, *Lire le théâtre*, p. 190.

Ce rapprochement est particulièrement vraisemblable dans le cas du portrait de Lacoue-Labarthe. À ce titre, qu'il nous soit permis de mentionner deux hypothèses formulées tour à tour par Marc Escola et Esa Kirkkopelto dans les discussions qui suivirent la présentation dont cet article est le développement. Ce portrait, en fin de compte, décrirait un orgasme (Marc Escola). Il n'y a pas d'espace théâtral neutre ou vide, mais ce dernier est toujours déjà sexualisé. De ce point de vue, la scène de Lacoue-Labarthe est essentiellement masculine (Esa Kirkkopelto).

Ces deux hypothèses, brièvement résumées, nous semblent extrêmement pertinentes. Toutefois, nous pouvons y adjoindre quelques remarques.

1. Plutôt que d'orgasme, et bien que le mot permette de saisir un aspect essentiel du portrait de la cantatrice, nous proposons celui d'« extase », dont la signification est plus large et permet d'articuler plusieurs niveaux de lecture.

Le premier de ces niveaux est érotico-amoureux. Au-delà des mots qui nous le font présager (description d'un corps jouissant), c'est ici la genèse du texte qui nous renseigne. Dans la première version de *L'« Allégorie »* (1964-1965), le chant de la cantatrice est en effet celui d'Isolde, et la scène représentée n'est autre qu'une partie de l'acte II du *Tristan* de Wagner, dont le *pathos* érotique, comme on le sait, atteint un sommet indépassable. Il n'est donc pas déplacé de parler d'orgasme bien que celui-ci doive toujours être replacé dans le cadre d'un discours sur l'art et la pratique artistique.

À un deuxième niveau, l'extase renvoie ici plus largement à un état de *furor* poétique ou religieux. Lacoue-Labarthe ne représente donc pas seulement un corps amoureux mais aussi un corps inspiré, au point de rapprocher le portrait de la cantatrice de celui de la Sibylle de Cumae, telle que décrite par Virgile dans le sixième chant de l'*Énéide*:

Parlant, ici son teint, ses traits changent soudain.
Cheveux épars, le sein halète et le cœur s'enfle.
Sa voix n'est plus humaine ; elle semble plus grande,
Quand du souffle divin s'approche et vient l'esprit²⁷.

La proximité des portraits est en effet troublante dans la mesure où nous retrouvons une figure féminine dont le visage se transforme et où

27. Virgile, *Énéide*, VI, v. 47-50, p. 255.

certaines termes réapparaissent dans les deux textes (poitrine ou cœur qui se gonflent, halètement ou étouffement, effet de grandissement des yeux ou du corps...)

Enfin, il convient de revenir sur le traitement philosophique du mot « extase » que propose Lacoue-Labarthe dans son œuvre, puisque ce dernier apparaît chez lui comme un des termes clés d'une ontologie en défaut de tout fondement. Puisqu'il s'agit d'aller ici dans le sens de l'hypothèse proposée par Marc Escola, notons ainsi que cette question de l'« extase » a particulièrement été développée par Lacoue-Labarthe au contact de Diderot et de son texte sur le « Paradoxe du comédien ». Sur ce point, une citation vaudra donc mieux qu'un long propos :

À quelles conditions l'*imitatio* est-elle possible ?

Il y en a au moins deux :

1. Il faut que le sujet de l'imitation (génitif subjectif), l'imitant, si l'on veut, ne soit rien par lui-même ou n'ait, selon Diderot, « rien en propre ». Il faut donc qu'il ne soit pas déjà sujet. Cela suppose une impropriété native, une « aptitude à tous les rôles » – à condition toutefois que cette impropriété ou cette aptitude ne soit pas à son tour considérée comme un sujet ou un suppôt [...].
2. Il faut donc que le « sujet de l'imitation » soit un « être » (au sens d'un étant) originairement *ouvert à*, ou originairement « hors de lui » – ek-statique²⁸.

L'extase suppose donc, philosophiquement, une sortie du sujet en dehors de la « stase », soit en dehors de tout être stable et déterminé. Or, cette sortie survient en particulier dans l'art, où le jeu du comédien peut servir de modèle. C'est alors, comme chez Barthes, un intense sentiment de plaisir qui est procuré, mais ce dernier est une fois encore parfaitement dégagé – et même opposé – aux plaisirs vulgaires de la « scène bourgeoise ». Loin de flatter l'ego, en effet, le théâtre est imaginé comme le lieu d'une délivrance jouissive de soi à soi.

2. Si la « figure » présentée par Lacoue-Labarthe est féminine, ce n'est cependant pas tant par référence (supposée) à la Sibylle, ni même au nom d'une préférence artistique anecdotique pour les voix féminines,

28. Ph. Lacoue-Labarthe, *La fiction du politique*, p. 125-127.

mais en raison d'une « théorie onto-génétique de la musique »²⁹ dont nous devons, pour finir, tenter de rendre compte. Lacoue-Labarthe suppose, dans *Le chant des muses*³⁰, que la musique ne serait peut-être que la tentative d'amplification de la voix maternelle, telle qu'entendue par l'enfant dans un stade antérieur à la conscience. L'hypothèse est sans aucun doute séduisante. À défaut de pouvoir l'étendre à toute musique, – il ne s'agit ici ni de confirmer ni d'infirmer l'hypothèse de Lacoue-Labarthe –, notons qu'elle vaut néanmoins pour sa propre pratique ainsi que pour ses propres préférences de spectateur. Anne Ubersfeld, assurément, touche donc juste lorsqu'elle rapporte le plaisir de la diction à celui du « sein maternel », et la remarque d'Esa Kirkkopelto est tout aussi pertinente lorsqu'il explique que la scène de Lacoue-Labarthe est fondamentalement masculine. Il y a, de manière avouée ou déniée, quelque chose du complexe d'Œdipe dans la pensée de la scène de Lacoue-Labarthe, et particulièrement dans ce poème lié à Wagner puisque la figure du Roi Marc (figure de père et de mari) vient au dernier moment rompre la possibilité de l'union désirée. La pensée de Lacoue-Labarthe n'est cependant pas « régressive ». Ainsi qu'on peut le constater, elle ne suppose en effet aucune réappropriation possible de la mère ni donc aucune fondation d'un sujet narcissique mais fait au contraire de cette coupure « originaire » le point de départ d'une pratique délivrée des « désirs » identitaires.

On trouve donc chez Barthes comme chez Lacoue ce qu'il ne semble pas exagéré de désigner comme une commune pensée de la scène, marquée par un double retrait du visuel dans la diction et de l'identitaire vers un espace de flottement sémantique et ontologique. Loin de relever de l'abstraction critique ou philosophique, cette pensée suppose au contraire d'accorder une grande importance à la dimension libidinale du théâtre. Ce n'est donc pas, comme on pouvait le supposer, au partage classique entre une dimension « intelligible » et « sensible » du théâtre que nous conduisent Barthes et Lacoue mais bien, au sein d'un « sensible » désormais dégagé de son opposition classique à l'« intelligible » par l'idée d'une très « originelle » volupé du sens, à deux formes de sensibilité :

29. L'expression est reprise à Esa Kirkkopelto, telle qu'employée lors de sa conférence sur Irigaray, Blanchot et Lacoue-Labarthe : « La scène comme antichambre de la vie et de la mort ».

30. Ph. Lacoue-Labarthe, *Le chant des muses*, p. 26.

érotisme (narcissique) de la flatterie et de la consommation d'une idéologie donnée d'avance, et érotisme de la délivrance identitaire.

Nicolas MURENA
École normale supérieure de Lyon

BIBLIOGRAPHIE

- ARISTOTE, *La Poétique*, texte, traduction et notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980.
- BARTHES, Roland, *Œuvres complètes*, III, Paris, Seuil, 2002.
- , *Œuvres complètes*, IV, Paris, Seuil, 2002.
- , *Écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, 2015.
- GENETTE, Gérard, *Figures I*, Paris, Seuil, 1976.
- JOUVET, Louis, *Tragédie classique et théâtre du XIX^e siècle*, Paris, Gallimard, 1968.
- LACOE-LABARTHE, Philippe, *La fiction du politique*, Paris, Bourgois, 1987.
- , *Le chant des muses : petite conférence sur la musique*, Lonrai, Bayard, 2005.
- , *L'«Allégorie»* suivi de *Un commencement* de Jean-Luc Nancy, Paris, Galilée, 2006.
- , *Pour n'en pas finir : écrits sur la musique*, Bourgois, 2015.
- LACOE-LABARTHE, Philippe, NANCY, Jean-Luc, *Scène*, Bourgois, 2013.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, I, Paris, Belin, 1977.
- , *Lire le théâtre*, II, Paris, Belin, 1981.
- VIRGILE, *Énéide*, traduction Jean-Pierre Chausserie-Laprée, Paris, Éditions de la Différence, 1993.