# De la destruction du discours amoureux à celle de l'individu : jeux manétiens entre poésies du mal d'amour et scènes du mal de mère

Séverine Reyrolle

▶ **To cite this version:**

Séverine Reyrolle. De la destruction du discours amoureux à celle de l'individu : jeux manétiens entre poésies du mal d'amour et scènes du mal de mère. Savoirs en Prisme, 2021, Fragments d'un discours amoureux dans la littérature et le cinéma du monde hispanique, 14, pp.117-134. 10.34929/sep.vi14.234 . hal-03607923

**HAL Id: hal-03607923**
**https://hal.univ-reims.fr/hal-03607923**

Submitted on 14 Mar 2022

**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.

Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

# De la destruction du discours amoureux à celle de l'individu : jeux manétiens entre poésies du mal d'amour et scènes du mal de mère



**Séverine Reyrolle**
**Université de Reims Champagne-Ardenne**

Résumé. Chez le dramaturge franco-cubain Eduardo Manet, le discours amoureux est placé non seulement sous le signe du fragment parodique mais aussi sous celui de la destruction progressive et systématique de l'individu. Restent alors l'inconditionnalité du vide amoureux ainsi que la somatisation de cette vacuité intime. De l'écoute d'un discours fragmenté et parodié sur l'amour, le spectateur passe en effet à l'exhibition de relations interpersonnelles de fortes dépendances qui se manifestent le plus souvent par un désir et des actes d'humiliation, de vengeance voire d'autodestruction. *In extremis*, une réflexion sur l'amour maternel sauve néanmoins la mythologie heureuse barthésienne.

Mots-clés : Roland Barthes, Eduardo Manet, discours amoureux, fragments, intime, somatisation, sadomasochisme, inanimé, sexualités, amour maternel

Abstract. In the texts of the playwright Eduardo Manet, lover's discourse is dominated not only by the parodistic fragment but also by a progressive systematic and individual destruction. What remains is the unconditionality of love emptiness as well as the somatization of this intimate vacuity. From listening to a fragmented and parodied discourse on love, the spectator moves on to the exhibition of interpersonal relationships of strong dependencies that most often manifest themselves through desire and acts of humiliation, revenge or even self-destruction. In extremis a last reflection on maternal love nevertheless saves the happiness of Barthes' mythology.

Keywords: Roland Barthes, Eduardo Manet, Lover's Discourse, Fragment, Intimacy, Somatization, Sadomasochism, Inanimate, Sexualities, Motherly Love

Eduardo Manet, dramaturge d'origine cubaine né en 1930, s'installe à Paris en 1952. Dès lors, il choisit d'opter pour la langue française dans ses écrits. Il retournera à Cuba de 1960 à 1968, mais le français restera sa langue d'adoption[1] jusqu'à aujourd'hui, sa langue aimée et choisie en dépit de l'espagnol, sa langue mère d'origine, rattachée à son passé cubain. Il s'ajoute à cette préférence linguistique, devenue source initiale de création artistique, une intense attraction pour l'histoire, pour le modèle socioculturel et littéraire français, qui deviennent de nouvelles références pour ce dramaturge. Dans un *Balcon sur les Andes*, il le rappelle de façon comique *via* ces propos emphatiques tenus par le personnage de francophile passionné qu'est Palomares : « J'ai toujours admiré la France, la solidité de la culture en Europe. Mon Amérique latine, qui cessera bien sûr de s'appeler ainsi deviendra une sorte de magnifique royaume comme celui de votre empereur Bonaparte » (Manet, 1986 : 96). En 2020 encore, un échange épistolaire avec le dramaturge a permis d'apprécier l'insistance avec laquelle il disait sa fascination plus particulière pour la figure de Barthes et pour son célèbre essai de 1977 sur l'expérience de l'amour en relation avec le langage dans les termes suivants :



> *Fragments d'un discours amoureux*. Chef d'œuvre absolu. J'ai rencontré une seule fois Barthes, un dîner chez la toujours regrettée (pour moi) Françoise Verny. Il y avait aussi Françoise Sagan…Dix personnes en tout. Et « Yeux et oreilles » scotchés sur Barthes. Sagan m'a accompagné après en voiture et tout en conduisant me disait : quel mec ! Quel mec ![2]

Dès le premier regard, les rapprochements possibles entre le répertoire de Manet et cette œuvre de Barthes se révèlent en effet nombreux. Lorsque le dramaturge franco-cubain écrit dans *Eux ou la Prise de Pouvoir* « Ce n'est pas avec *Love* qu'on fait marcher le monde, mais à coups de poing… » (Manet, 1971 : 86), il semble en fait préparer le terrain au célèbre exergue de Barthes indiquant que le discours amoureux est désormais déprécié et abandonné. Le vieux couple de personnages grotesques à qui il fait proférer ces paroles annonce déjà sur la scène dramatique contemporaine que le discours amoureux est désormais « *out* », ainsi que coupé des mécanismes de la société et du pouvoir. Mieux encore, en 1977, l'année de publication des fameux *Fragments*, Manet publie son autre pièce *Lady Strass* dans laquelle on voit cette fois une vieille veuve totalement isolée et esseulée, Mrs. Parkington Simpson, convoquer et ridiculiser nombre d'intertextes et de fragments de films mythiques sur la passion amoureuse. Le lien avec l'idéologie et l'esthétique de l'auteur du *Degré zéro de l'écriture*

1 Dès 1992, Phyllis Zatlin souligne ce glissement linguistique assumé dans son article intitulé « Eduardo Manet, Hispanic Playwright in French Clothing ? » (1992). Plus tard aussi, dans son ouvrage *The Novels and plays of Eduardo Manet, an adventure in multiculturalism*, la critique consacre encore tout un chapitre sur cette préférence langagière et insiste ensuite sur la très grande influence qu'ont eues les traductions en espagnol de J. Genet et de S. Beckett dans le monde latino-américain et l'œuvre de Manet (Zatlin, 2000, 43-74 et 127).

2 Extrait d'une correspondance avec Eduardo Manet entretenue depuis 2010, inédite.

devient ici presque palpable. Enfin, en 85, avec *Ma'Dea*, Manet nous présente par l'intermédiaire d'un rituel enchâssé l'incapacité à mourir des amoureux, enfermés dans une âme pesante, folle et surtout étroitement articulée à un corps détruit faisant ainsi écho tant à la haine du corps barthésienne qu'à la figure « Je suis fou » (Barthes, 1977 : 141) et à la cinquantaine d'occurrences du terme « fou » présentes dans les *Fragments*. Dès lors, il devient urgent de s'interroger plus précisément sur les liens et l'étendue de l'empreinte de Barthes sur ce répertoire manétien. De façon plus violente et plus noire que Barthes, Manet parvient en fait à nous conduire de la destruction du discours amoureux à celle de l'individu. Face à ces trois pièces, le spectateur passe en effet irrémédiablement de l'écoute d'un discours fragmenté et parodié[3] sur l'amour à l'exhibition de relations interpersonnelles de fortes dépendances qui se manifestent le plus souvent par un désir et des actes d'humiliation, de vengeance voire d'autodestruction. *In extremis* cependant, une réflexion sur l'amour maternel semble sauver quelque peu l'heureuse mythologie barthésienne. Au tomber du rideau, nous glissons ainsi, des poésies du mal d'amour aux étonnantes et prémonitoires scènes du mal de mère.



Chez Eduardo Manet, tout commence par la convocation des principaux mythes et textes littéraires de l'imaginaire occidental[4] sur l'amour. De fait, dès le début de *Lady Strass*, l'auteur plante un décor renvoyant immédiatement à celui de *Roméo et Juliette*. À peine lit-on dans la didascalie liminaire « *Côté extrême-jardin (contre le mur du théâtre) une sorte de* balcon *surélevé ou chaire, fermé au début de l'action par un rideau* » (Manet, 1977 : 9) que des images shakespeariennes surgissent. Elles se voient prolongées par l'irruption de la mention de *Tristan et Yseult* ainsi que par la première apparition de Mme Parkington Simpson en reine : « *Le rideau du 'balcon' s'ouvre, et on voit apparaître Mrs. Parkington Simpson, assise sur une sorte de trône* » (Manet, 1977 : 12). Pourtant, la tenue vestimentaire de l'héroïne, sa position et ses accessoires viennent ensuite brouiller le système référentiel du lecteur. À la didascalie « *en tenue de cheval, une carabine à la main pointée vers les deux hommes* » (Manet, 1977 : 12), s'ajoute ainsi : « *elle a mis la carabine entre ses jambes et a allumé un long cigare au grand étonnement des deux hommes* » (Manet, 1977 : 12). Ces indications scéniques chassent et distordent soudain parodiquement les traditionnels imaginaires amoureux shakespearien et tristanien. Chaque nouvelle mention du mythe tristanien[5] devient par la suite une façon de souligner un décalage croissant et burlesque entre les situations et personnages amoureux de ce mythe de l'amour passionnel et celles où l'on voit sur scène cette veuve masculine, perverse et délaissée par tous ses précédents maris et conquêtes. Au tomber de rideau, le balcon lui-même incarne le lieu d'une dispute entre deux

3 On voit en effet chez Barthes, notamment dans la figure de la scène de ménage, que la parole amoureuse n'est alors qu'une parodie de conversation dans laquelle les deux protagonistes tentent d'avoir le dernier mot (Barthes, 1977 : 243-248).

4 On renvoie sur ce point à la thèse classique, déjà ancienne mais toujours pertinente de Denis de Rougemont sur les mythes de l'amour passion, *L'Amour et l'Occident* (1939), ainsi qu'à notre étude intitulée « De la parodie comme modèle de la critique émotionnelle » (Reyrolle, 2017).

5 On n'en compte pas moins de cinq au total.

hommes alcoolisés derrière lesquels l'héroïne, tout aussi ivre, et plus que jamais aux antipodes d'une Juliette adulée ou d'une Isolde réservée, semble danser seule sur l'illustre opéra wagnérien de 1865 :

> Manuel continue à parler mais on n'entendra pas ce qu'il dit car Éliane a mis le duo d'amour de « Tristan et Isolde » à tout volume. Bertrand, assis, bouteille à la main et Manuel, debout, penché sur la véranda du balcon, s'engueulent. On verra les mouvements déformés de leurs bouches comme s'ils hurlaient. Éliane traverse en faisant de longs mouvements comme si elle dansait (Manet, 1977 : 30).



Aux dimensions tragiques, sublimes et transcendantales présentes dans les principaux mythes occidentaux de l'amour passionnel, Manet substitue ainsi une vulgaire pantomime d'ivrognes et une minable esquisse de ballet qui parodient et démantèlent en règle deux grands mythes littéraires fondateurs, exactement comme Barthes y invitait.

Dans une autre pièce du répertoire manétien intitulée *Eux ou la prise de pouvoir* ainsi que dans *Ma'Dea*, la destruction des textes et *topoï* littéraires occidentaux sur l'amour se fait plus précise et plus virulente encore. Dans la première pièce, Manet commence en effet par se moquer de la poésie amoureuse traditionnelle grâce à tout un jeu référentiel avec la célèbre *Ballade des dames du temps jadis* de Villon. Lorsque Mme Arthur arrive et « *commence à ôter ses gants avec sensualité* » et « *des gestes félins* », elle s'exclame : « quel temps pourri ! Quand reviendront nos belles saisons d'antan ? (*Elle sourit vaguement vers personne*) » (Manet, 1971 : 14). D'emblée, le contraste entre le langage soutenu de la phrase interrogative renvoyant directement au poème de Villon[6] et l'allusion prosaïque et familière aux conditions météorologiques fait vaciller le sérieux et la gravité de l'intertexte. De surcroît, la félinité exacerbée de Mme Arthur met à mal et remplace le champ lexical de la blancheur et de la virginité[7] omniprésent chez Villon. Grâce à la mention du « personne », destinataire du sourire de Mme Arthur, on croit pourtant renouer un instant plus fidèlement avec le motif de l'absence et du passage du temps cher à Villon. Illusion transitoire cependant, puisque Manet remplace ensuite les fameuses épithètes homériques du poème médiéval par l'énumération de tous les vices de l'époux de Mme Arthur. À la « très savante Héloïse » ou la « bonne Lorraine » (Villon, 1992, 108) succède ainsi : « Indolent… paresseux… oisifs… tous les défauts, quoi !... Tu les accumules comme les abeilles le miel dans leurs ruches […] Tu es étourdi, inefficace, je dirais même : tu es presque inexistant. Voilà » (Manet, 1971 : 15-20). Enfin, le dramaturge franco-cubain parachève ici son travail de déconstruction du discours amoureux en convoquant le motif littéraire de la scène de bal qu'il transforme en véritable orgie. Évoquant « un bal de campagne » (Manet, 1971 : 23)

6 « Mais où sont les neiges d'antan ? » (Villon, 1992 : 108-111).

7 Dans le poème de Villon en effet, ce sont d'abord les « neiges d'antan » plutôt que les saisons qui sont mentionnées, puis on relève aussi de nombreuses occurrences renvoyant à ce champ lexical telles que « La reine Blanche comme un lys » ou « encore la vierge souveraine ».

où les mères « commencèrent à disparaître dans les waters en oubliant la marmaille » (Manet, 1971 : 25), M. Arthur relate en effet sa première rencontre avec son aimée en ces termes :

> Le fait est que je suis arrivé juste au moment où une grosse dame toute nue sortait des waters en frappant avec une double ceinture en cuir les fesses molles et le dos celluliteux de deux autres dames, nues et grosses comme des chars… […] j'ai cru comprendre que je pouvais, moi aussi, aller m'ajouter à un des tas… c'est *ainsi que je l'ai vue pour la première fois*… […] elle était entourée par dix ou quinze gars… il y avait des bouteilles vides, des verres renversés… le sol était collant… et ça riait… […] elle […] je ne la voyais presque pas en vérité tellement elle était cachée par les mains qui parcouraient son corps… *perdue dans une forêt de jambes, de doigts, de bras*. (Manet, 1971 : 26)



À la scène de l'échange de regards, de la reconnaissance ou du coup de foudre, se substitue donc chez Manet celle du ou des « coups » tout court…

On retrouve le procédé dans *Ma'dea* où la traditionnelle scène du coup de foudre amoureux est cette fois moquée par un jeu entre, d'une part, des comparaisons bibliques hyperboliques choisies pour désigner l'élu masculin, et d'autre part, les discours en contrepoint des personnages de Ti Jean puis de Ma'Bo insistant sur la pulsion sexuelle, voire sur l'érection, engendrée chez le premier par l'apparition de la femme convoitée. « L'amoureux », Jérémie, est en effet d'abord présenté prodigieusement comme un « archange » (Manet, 1985 : 227) ou un « dieu blond » (Manet, 1985 : 228) puis, comme « saint Sébastien lui-même dans toute sa gloire » (Manet, 1985 : 227). Avec cette convocation de saint Sébastien, déjà, des connotations érotiques et même homoérotiques surgissent dans l'esprit du spectateur. Ma'Bo les prolonge ensuite en rapportant et commentant les propos comiques et libidineux de Ti Jean :

> Ma'bo : Ti Jean disait : « On dirait un volcan en la regardant. Un volcan en ébullition. » Il s'y connaissait en volcan, le nègre Ti Jean. Il avait failli mourir en Martinique pendant une éruption. (Manet, 1985 : 229)

Cette dernière remarque, digne de Candide ou d'un conte voltairien, achève de transformer la classique scène amoureuse de l'apparition en celle d'une vulgaire séduction. Derrière Ma'dea, soudain Cunégonde se profile tandis que Jérémie – nom biblique duquel est issu d'ailleurs le terme « jérémiades » – prend ici des airs de Candide « sauteur », surpris derrière un paravent…

Après avoir ainsi démantelé quelques textes ou *topoï* littéraires fondateurs sur l'amour, Manet s'attaque aux mythes amoureux présents dans d'autres arts, au premier rang desquels figure le cinéma. Pour ce, il fait souvent référence à des personnages cinématographiques de femmes fatales. Dans *Eux et la Prise*

*de pouvoir* par exemple, Mme Arthur apparaît en ces termes : « *Son entrée, ses gestes, son regard… tout doit réveiller, chez certains, les prestigieux souvenirs des immortelles 'vamps' du cinéma américain (Kay Francis, Carole Lombard, Hepburn, Harlow…)* » (Manet, 1971 : 14). Un peu plus loin, on note aussi : « *Madame Arthur passe ses mains fines sur sa chevelure. Il y a quelque chose de Garbo ou de Swanson dans ce geste* » (Manet, 1971 : 19) ainsi que : « *elle a mis une longue perruque noire et un somptueux déshabillé, le tout ne laisse pas de rappeler l'Ava Gardner de 'La Comtesse aux pieds nus'* » (Manet, 1971 : 70). Trois références contenant sept noms propres déconstruisent ainsi progressivement le mythe de l'Amour avec un grand A pour y substituer celui de l'éternelle séduction. M. Arthur le confirme d'ailleurs puisqu'il est lui-même défini comme « un séducteur professionnel [d]es films argentins » (Manet, 1971 : 37). Dans *Lady Strass*, avec la mention du film *Ramona,* Manet exhibe enfin aussi la capacité de la femme à refaire sa vie ou à changer de compagnon régulièrement, exactement comme l'héroïne, Mrs. Parkington Simpson, porte les noms de ses deux maris et garde les tenues de ses nombreux amants. À l'opposé des souffrances d'un jeune Werther délaissé et se suicidant en quête d'un autre monde, cette femme isolée est d'ailleurs si perverse ou encline à de nouveaux plaisirs charnels avec les premiers venus (tel le Manuel de la pièce) qu'elle ne fait que feindre, en fin de compte, de vouloir se tuer.



Néanmoins, c'est grâce à la musique que Manet parachève son anéantissement et sa parodie des mythes amoureux fondateurs. Dès le début de *Eux ou la prise de pouvoir*, la didascalie « *décor de revue américaine* » (Manet, 1971 : 10) sollicite en effet moins la fibre romantique que l'excitation érotique du lecteur/spectateur. En outre, juste ensuite, la musique de *La lettre à Élise* est interprétée dans « un style New-Orléans, Sydney Bechet » (Manet, 1971 : 10). La bagatelle en style galant de Beethoven est ainsi ici rehaussée d'un vibrato new orléanais et d'une dose de sensualité toute *jazzy*. Un peu plus loin, elle est encore reprise sous forme de valse musette (Manet, 1971 : 22), c'est-à-dire sous une forme marquée également par la sensualité qui permet d'introduire alors tout naturellement l'impudique « passage très langoureux, très lancinant du tango » (Manet, 1971 : 38). Dans *Lady Strass*, par-delà le jeu avec l'opéra de Wagner, d'autres morceaux sentimentaux sont aussi convoqués puis moqués. À peine mentionné, le thème de *Lili Marlene* se voit ainsi ébranlé par la didascalie « *presque inaudible* » (Manet, 1977 : 17), puis par l'irruption de chansons plus « sirupeuses » comme *Smoke gets in your eyes* dans la version de Mantovani (Manet, 1977 : 19). Et lorsque les notes de *Roses of Picardy* (Manet, 1977 : 15) surgissent, le contraste entre Colinette, la femme jamais oubliée de cette chanson britannique et Lady Strass, cette fausse Anglaise qu'on oublie et délaisse sans cesse dans la pièce paraît flagrant. Enfin, dans *Ma'dea*, « le thème du bal » (Manet, 1985 : 227) qui se fait entendre lorsque l'héroïne revient sur son coup de foudre avec Jérémie est systématiquement remplacé par les tambours et le chant d'un rituel vaudou de vengeance : « *La musique européenne se décompose et passe à un deuxième plan pendant que les tambours montent. Chant enregistré de Ma'Bo* : litanie contre les mauvais esprits » (Manet, 1985 : 228). Grâce à cet intertexte musical

riche et bigarré, le dramaturge termine ainsi de se et de nous délester totalement des chefs d'œuvres littéraires, cinématographiques et musicaux renvoyant aux mythes de l'amour éternel. En d'autres termes, il flirte à son tour avec un retour du « degré zéro » de la littérature ou une sémioclassie qui lui permet d'édifier les fondations d'un nouveau discours amoureux construit à partir d'une esthétique étoilée[8].

Comme chez Barthes, en effet, le répertoire franco-cubain de Manet propose finalement avant tout un « *dis-cursus* » amoureux fragmenté. D'emblée, le lecteur/spectateur voit l'amoureux soumis à l'irruption de « bouffées de langage qui lui viennent au gré de circonstances infimes, aléatoires » (Barthes, 1977 : 7). Ainsi, dans *Eux ou la prise de pouvoir*, lorsque la musique se détraque légèrement et que le rythme devient « un quasi-accompagnement de percussion » (Manet, 1971 : 29), monsieur Arthur, comme soudain habité, se met à faire des gestes[9] incantatoires et à débiter des bris de discours, où les mots semblent surgir en désordre, par paquets hiératiques. Parfois, des matrices de figures se répètent, à satiété, avec quelque chose de l'hallucination verbale comme dans l'extrait suivant :



> Sous le déluge de faux mots, de serments trahis, de promesses louches… ego t'absous… après avoir craché sur ton visage, après avoir déchiré ta peau… ego t'absous… je piétine ton sang et tes os… Tu pourrais parler à présent, mais tu es mort, ego t'absous… je te donne le non-lieu pour ton silence… ego t'absous… (Manet, 1971 : 30).

Une sorte de rythme lancinant[10] s'instaure alors, faisant fi de toute notion de dialectique et permettant d'entendre les mots non plus pour leur valeur sémantique ou rhétorique mais pour leur portée quasiment chorégraphique. L'amoureux apparaît ainsi enfin comme ce « fou » dont parlait Barthes au micro de François Régis Bastide[11]. Madame Arthur a en effet « *des gestes fous, désespérés* » (Manet, 1971 : 39) tandis que M. Arthur « *passe ses bras autour de son corps*

8 Au terme « fragmenté », Tiphaine Samoyault préfère la notion d'« *étoilement* » à laquelle nous nous rattachons parce qu'elle insiste plus nettement sur la question de la recomposition perpétuelle des fragments les uns par rapport aux autres. « Roland Barthes renonce au livre comme objet clos, centré sur un propos... Il étoile le discours. », explique en effet la chercheuse dans l'émission de France Culture du 04/05/2015, « Barthes dans notre monde » avec Tiphaine Samoyault.

9 « Il fait des gestes qui proviennent d'un rite pour exorciser les mauvais esprits : bras en croix devant sa figure, front qui touche le sol pour se relever immédiatement, passage des doigts sur les tempes » (Manet, 1971 : 29).

10 « Tout le long de la vie amoureuse, les figures surgissent dans la tête du sujet amoureux sans aucun ordre […] Chaque figure éclate, vibre seule comme un son coupé de toute mélodie — ou se répète, à satiété, comme le motif d'une musique planante. Aucune logique ne lie les figures, ne détermine leur contiguïté : les figures sont hors syntagme, hors récit ; ce sont des Érinyes ; elles s'agitent, se heurtent, s'apaisent, reviennent, s'éloignent, sans plus d'ordre qu'un vol de moustiques. Le dis-cursus amoureux n'est pas dialectique ; il tourne comme un calendrier perpétuel, une encyclopédie de la culture affective » écrit quant à lui Barthes dans le fragment « Ordre » (Barthes, 1977 : 10).

11 Propos de 1977 cités dans *La positive œuvre de Roland Barthes, Un parcours de l'*œuvre de Roland Barthes, in « La compagnie des auteurs » par Matthieu Garrigou-Lagrande, émission du 11/06/2019, disponible en *replay* sur France Culture.

*comme s'il avait une camisole de force* » puis « *se roule carrément par terre en prononçant des paroles inintelligibles comme dans une crise d'épilepsie* » (Manet, 1971 : 45).

Dans *Lady Strass*, c'est par ses propres comparses que l'héroïne est à plusieurs reprises définie comme folle. « Cette femme est folle ! » (Manet, 1977 : 12) ou « Encore un coup de cette tarée » (Manet, 1977 : 21), dit par exemple Manuel, tandis que Bertrand, son acolyte, la prénomme la « cinglée » (Manet, 1977 : 17). À la reprise du motif didascalique de la « camisole de force » (Manet, 1977 : 28) se superpose désormais aussi celui de l'hospitalisation psychiatrique et de l'enfermement : « qu'on reste ou qu'on parte, ça ne changera rien. Elle était déjà folle quand on est entré […] on l'enfermera dans une clinique » (Manet, 1977 : 29), dit en effet Manuel. Enfin, l'incohérence et le désordre syntaxique du discours de la folle amoureuse, sont cette fois soulignés non seulement par la référence au rythme sonore ambiant mais aussi par l'irruption sporadique de l'anglais et le fait de parler de soi à la troisième personne : « *Liane wants to play on the garden… Liane loves the roses, the daisies and the lilies. Liane wants to be a daisy. A flower blooming in the moon. […] it's like… a music…. A very softy music*[12] » (Manet, 1977 : 29).



Un peu comme dans le nouveau roman ou dans la nouvelle vague, Manet choisit cependant parfois de quitter l'isotopie psychiatrique pour privilégier, de façon plus poétique, les éruptions sonores ou les possibilités offertes par ce discours amoureux fragmenté ainsi que ce « style coupé ». Autrement dit, il révèle une logique interne sous-jacente fondée sur le pouvoir des mots et sur la répétition d'un même syntagme. Ainsi, prolongeant et complexifiant les premiers essais proposés précédemment par M. Arthur dans *Eux ou la prise de pouvoir*, Manet place dans le délire verbal de *Ma'dea* une variation très organisée autour du verbe « quitter » qui apparaît alors comme un terme et surtout un son structurant le langage désordonné de l'amoureuse :

> Mon homme m'a quittée
> Quittée ?..
> Je me répétais si souvent ce mot…quitter.
> Je le disais mille fois dans la journée.
> Je quitte cet arbre des yeux.
> Je quitte demain la maison.
> Tu quittes ton humeur maussade.
> La migraine m'a quittée.
> Depuis des jours et des jours, le sommeil aussi m'a quittée.
> Que je dise quitter
> Que je dise laisser
> Que je dise abandonner.

12 Nous traduisons : « Liane veut jouer dans le jardin... Liane aime les roses, les marguerites et les lys. Liane veut être une marguerite. Une fleur qui s'épanouit sous la lune. […] c'est comme... une musique.... Une musique très douce ».

> Comme si c'était facile pour moi de prononcer ces mots. Avant ce coup de poignard dans le dos, ce tremblement de terre, ce cyclone, avant cette trahison. Mon homme m'a quittée… quittée. Ma'bo, comme ce mot est terrible !
> Comme il me déchire et me noie.
> Mon homme m'a quittée. (Manet, 1985 : 209-210)



Comme le disait Barthes pour justifier le choix d'une écriture courte et étoilée, ici se crée ainsi « une haute condensation *non de pensée, ou de sagesse, ou de vérité (comme dans la Maxime) mais de musique* » (Barthes, 1975 : 671). On comprend mieux, dès lors, pourquoi des chants créoles ou vaudous et des cantiques vont ensuite venir régulièrement désordonner les autres dialogues amoureux manétiens et y surimposer une cacophonie ou une nouvelle forme de musique « planante » et envahissante. Là encore, ces répétitions et variations rythmiques montrent, à la façon d'un disque rayé, le bout du langage et favorisent un surgissement autre, un interstice sonore et gestuel débarrassé de tout sens plein.

Dans les trois pièces de Manet, la prolifération des points de suspension apparaît d'ailleurs enfin comme un troisième signe discursif éminemment barthésien pour procéder à une rupture ou « un vide de parole » rappelant sans cesse une méfiance envers tout discours amoureux. Dans *Eux et la prise de pouvoir* M. Arthur dit ainsi à Mme Arthur :

> Et moi… pendant tout ce temps-là… je te regarderai agir… et j'essaierai de deviner ton vœu… je mettrai en jeu toute la force de ma volonté pour que ton vœu soit le mieux… comme *le mien… pareil… le même… qu'ils se confondent*…., qu'ils se mélangent… *qu'ils ne fassent qu'un* […] *mais, je feindrai d'être* celui qui ne voit rien… qui ne pense rien… *j'essaierai de te donner l'image de celui* qui, tête de linotte, est pris par un mouvement de fête, par la gaité de l'ambiance, par la hantise de la joie. (Manet, 1971 : 13)

Tel un gant très doux, les multiples points de suspension commencent ici par créer un suspens du fragment fort plaisant. Ils esquissent un jeu silencieux sur le mystère amoureux que l'apparition du verbe « feindre » puis l'accumulation de termes négatifs tels que « ne pense rien », « tête de linotte » ou encore la formule oxymorique « hantise de la joie » démantèlent pourtant immédiatement ensuite. Comme chez Barthes, le morcèlement du propos, la dislocation de la phrase ou encore la parodie des discours amoureux sont donc surtout pour Manet un moyen d'exprimer la nécessité d'un retour aux signes non verbaux. Lorsque d'ailleurs, un peu plus loin, monsieur et madame Arthur entament ensemble cette fois, par l'emploi de points de suspension, une création poétique sur la puissance de leur amour, ils ne débouchent, eux aussi, que sur la conclusion de la vanité des mots et sur l'illusion de la parole amoureuse :

> Madame Arthur : … les yeux dans les yeux…
> Monsieur Arthur : … Toute la nuit… jusqu'à l'aube…
> Madame Arthur : … bouche contre bouche…
> Monsieur Arthur : …buvant la respiration de l'autre…
> Madame Arthur : … les rêves de l'autre…
> Monsieur Arthur : … son enfance… […]
> Madame Arthur : … comme s'il n'existait plus sur la terre que les deux…
> Monsieur Arthur : …les seuls… les uniques […] les deux… prodigieusement soudés, l'un dans l'autre, invulnérables…
> Madame Arthur : … avec l'éternité comme limite… […] de la fragilité du miracle…
> Monsieur Arthur : … qu'un mot peut briser… […] et quand le mot est dit […] que reste-t-il de toute cette tendresse ? … de tout cet amour ? …que reste-t-il, mon âme ?
> Madame Arthur : … *rien*… du vent… un peu d'amertume…*beaucoup de silence*… du vent… du vent… rien que du vent… (Manet, 1977 : 39)

La dimension fétichiste des trois pièces de Manet dans lesquelles les mannequins reviennent sans cesse pour figurer l'autre aimé obéit enfin, aussi, à n'en pas douter, à cette volonté de retourner à un système sémiologique non langagier. Dans *Ma'dea* par exemple, la poupée muette change de tenue pour figurer tantôt Jérémie[13], tantôt Jasmine[14] et se substitue finalement au discours amoureux, aux mots d'amour et à leurs significations pour créer un nouveau système de signes non-verbaux.

En somme, dans ces trois pièces, Manet, s'inscrit en digne héritier de Barthes parce qu'il propose un discours sur l'amour qui n'a d'autre but que de détruire les discours et intertextes existants afin d'atteindre son propre degré zéro où le corps, le sexe, le son, bref, les signes en règle générale, retrouvent un rôle prépondérant pour créer une nouvelle mythologie amoureuse.

Cependant, tout comme Barthes abandonnait ses œuvres ou rejetait parfois certaines qu'il avait encensées, Manet s'attache ensuite à montrer les limites de son esthétique fragmentaire. Lorsque Lady Strass propose un discours en apparence incohérent et éclaté, on constate qu'elle suit en fait un fil conducteur qui n'est autre que celui de sa pensée, enroulé lui-même autour du faisceau de significations du terme « temps » :

> Mon toit résistant. Qu'il gronde le vent ! Que la pluie se déverse ! *So what* ! Éliane Parkington Simpson a floué le temps ! (*Elle s'est activée, gaiment, coupant parfois ses phrases avec un morceau de la chanson*) Le temps qu'il fait dehors, le temps qui passe. Quand ce fut hier ? Quand sera demain ? Éliane ne sait rien. C'est aujourd'hui qu'Éliane

13 « Ma'Bo pousse doucement le mannequin avec le costume blanc de Jérémie » (Manet, 1985 : 235).
14 « Ma'dea tourne autour du mannequin habillé de la robe qu'elle offrira à Jasmine » (Manet, 1985 : 245).

> passe l'été avec ses parents à Brighton. […] Belize. Simpson ; Hans. Tout est aujourd'hui. (Manet, 1977 : 18)

Qu'il s'agisse du temps météorologique ou du temps chronologique (divisé lui-même entre le temps de la référence, du passé, et celui de l'allocution), Manet expose *hic et nunc* un personnage fonctionnant donc non pas par phrase comme le faisait Barthes[15] mais toujours par pensée ou par association de significations. Il démontre ainsi en premier lieu la grande difficulté à s'affranchir des significations langagières pour entrer dans « l'Empire des signes ». En outre, dans *Eux ou la prise de pouvoir*, à seconde lecture, l'aposiopèse marquée par l'usage trop fréquent des points de suspension, — on en compte près de cinquante ne serait-ce que dans les deux extraits préalablement cités — ne passe pas non plus sous silence un fragment de phrase ou un mouvement de la pensée de l'amoureux. Cette figure de style n'est plus ici une ellipse de construction ou une figure de la réticence marquant l'hésitation, l'émotion ou la réminiscence des amoureux. Elle est pause syntaxique artificielle et forcée, voire surjouée. Elle devient donc l'inverse du haïku barthésien et se transforme en une écriture ou une énonciation superficielle et non signifiante. Elle montre dès lors à son tour, comme le disait Barthes, que « vouloir écrire l'amour, c'est affronter le gâchis du langage » et que « l'amour ne peut se loger dans [l'] écriture » (Barthes, 1977 : 115).



Reste à savoir si l'amour peut se loger dans le corps. Et sur ce point-là, Manet choisit de s'affranchir plus encore de son modèle. De fait, alors que, chez Barthes, l'amour peut être heureux si l'on accepte de ne pas vouloir posséder l'autre, chez Manet, le sentiment amoureux s'empare nécessairement du ou des corps et les détériore. En d'autres termes, l'exhibition de relations interpersonnelles de fortes dépendances rime désormais de façon désespérée avec des désirs et actes de destruction et d'autodestruction. Du « non-vouloir saisir » barthésien, nous glissons ici progressivement mais systématiquement au corps mutilé manétien et à ses variations sadomasochistes.

Tout commence pourtant, de façon très proche, par la dévalorisation et la néantisation orale de l'aimé(e) par les mots. « Tu n'es qu'un pauvre type… un bougre… une limace », dit par exemple Mme Arthur à M. Arthur dans *Eux ou la prise de pouvoir* comme pour le déréaliser et affirmer un non-vouloir saisir. Mais, les personnages amoureux en viennent toujours assez rapidement à une lutte physique, comme cet autre passage de la pièce initialement mentionnée :

> *Ils se regardent. Ils dansent. Changement subtil de la musique qui suivra la montée de la violence. Les regards prennent la dureté de l'acier. Ce sont des ennemis face à face. Leurs mouvements se font graduellement plus tendus. Ils marquent encore quelques pas adroits*

15 « J'ai tendance à penser par phrase et non par pensée », dit-il au micro de Jacques Chancel le 17 février 1975 (Barthes, 2013). « Nous poserons donc qu'il existe, au sens plein, une 'grammaticalité de l'existence' chez Roland Barthes, ou – pour éclairer une formule par trop abstraite – que les objets d'ordre linguistique et/ou grammaticaux ont tendance à se muer en allégories de valeur existentielle chez lui », écrit aussi Mathieu Messager (2014).

> *mais la danse devient une lutte qui permet l'éclatement de la haine. À un moment donné, ils commenceront à se griffer, à se mordre, tout en dansant. […] prise de judo.* (Manet, 1971 : 39)

Ce violent contact physique peut parfois revêtir des formes plus indirectes comme l'empoisonnement à travers le port d'un accessoire vestimentaire. L'allusion à la souffrance physique ressentie et à la décomposition du corps reste néanmoins prédominante. En témoigne cette description du corps de Jasmine, la rivale et double[16] de Ma'dea empoisonnée par la robe de cette dernière : « Des armées de termites se glissent dans ma peau ! Mille fièvres embrasent mon corps ! Je brûle… incendie de forêt… Ma chair est dévorée par les flammes » (Manet, 1985 : 257). Un luxe de détails cliniques sur son asphyxie et la mort du fœtus en son ventre viennent ensuite rendre ce passage finalement plus insoutenable encore que la lutte corporelle décrite dans la pièce précédente, d'autant plus qu'à la fin de son agonie, Ma'dea, se vante, elle, de garder les mains propres[17] et crie sa vengeance assouvie : « Voilà, Jérémie, le cadeau que je t'offre pour clore à jamais notre union » (Manet, 1985 : 257). Cette satisfaction ne dure qu'un temps cependant, car, chez Manet, la violence et le désir de vengeance de l'amoureux ou l'amoureuse finissent presque toujours par se retourner contre lui ou elle. Ainsi, le « haïssons ensemble » (Manet, 1971 : 48) de *Eux ou la prise de pouvoir* annonce en fait le début d'une séquence très autocentrée où chaque individu demande à être maltraité par son amour. « Puis, il lui demande de le frapper avec un nerf de bœuf et elle le frappe. C'est une Pietà » (Manet, 1971 : 48), lit-on ainsi, juste avant que M. Arthur ne devienne à son tour, à la demande de sa femme, son bourreau : « Il lui tord les bras, les mains. Elle souffre » (Manet, 1971 : 74). En outre, à la fin d'un discours amoureux, tenu par le couple et qui semble d'ailleurs se transformer en deux discours érotiques adressés à des destinataires tierces, le verbe « torturer », accolé à « embrasser[18] », et l'injonction au double meurtre avec le « tue-moi » (Manet, 1971 : 75) répété en symbiose plongent un peu plus encore la scène dans l'obscurité en laissant planer sur la scène un climat franchement sadomasochiste. De même, en s'en prenant à son double Jasmine, Ma'dea se tue en partie aussi elle-même tandis que son frère[19], qui a constitué son premier amour[20], s'écrie à son tour : « Puisque tu m'as trahi, je cherche la mort » (Manet, 1985 : 231) juste avant qu'une réplique ne nous apprenne, un peu plus loin, qu'« Ils ont pris le frère, Les Marines. Ils n'ont même pas respecté son cadavre-corps. Ils l'ont crucifié et exposé nu sur la place du champ de mars » (Manet, 1985 : 231). Ainsi, à la destruction de l'âme amoureuse barthésienne semble répondre chez Manet, l'(auto)destruction du corps amoureux.

16 « Je me vois en elle, tu comprends ? Deux images dans un même miroir ! Je ne pourrais jamais… » dit Ma'dea à Ma'Bo au moment où elle doit empoisonner Jasmine (Manet, 1985 : 249).
17 « Je porte le deuil. Je pleure mes morts. Mais les mains de Ma'Dea sont propres » (Manet, 1985 : 232).
18 « On ne pourra pas très bien savoir s'ils s'embrassent ou s'ils se torturent » (Manet, 1985 : 232).
19 Incarné par Ma'bo.
20 « Ta mort a commencé, frère, le jour où tu m'as quittée. Terre et soleil, je voulais être pour toi. Mais tu m'as quittée, tu es passé du côté de l'ombre et de la mort » (Manet, 1985 : 232).

Un pourcentage conséquent du personnel dramatique de Manet ne parvient pourtant pas à se tuer. M. et Mme Arthur, par exemple, en restent à la répétition de leur rituel violent et éreintant. M. Arthur a beau armer le révolver, le pointer sur sa tempe et tirer, la balle ne sort pas : « Je n'ai pas de chance… Je tombe toujours à côté quand il ne faut pas » (Manet, 1971 : 88). De même, Ma'dea et Lady Strass semblent condamnées à répéter leurs jeux respectifs de vengeance et d'autodestruction. Au moment du tomber de rideau, alors que Ma'Dea, vengée, s'offre à tous les regards, une didascalie indique en effet que « *Ma'bo fait les gestes du rituel* » (Manet, 1985 : 257) et que nous n'avons assisté qu'à un simulacre de vengeance, une cérémonie intérieure qui va se répéter indéfiniment. Lady Strass, quant à elle, « *monte sur le tréteau et disparaît juste un instant, revient les bras chargés de fleurs qu'elle jettera tout autour d'elle* » (Manet, 1977 : 30). Par ce salut au public imaginaire, là encore, le spectateur comprend que l'amoureuse éconduite en est réduite à vivre dans une éternelle fiction. Les personnages amoureux du répertoire manétien nous proposent donc ici une vision du monde inversée dans laquelle la fiction amoureuse, ses différents *scenarii* de dégradation corporelle ainsi que ses accessoires inanimés prennent toujours le pas sur la réalité déceptive, sur l'âme réelle et sur l'animé. Or si, chez Barthes, le règne de l'inanimé et le Bunraku japonais permettaient encore d'ouvrir aux véritables signes et donc à une nouvelle forme d'expression amoureuse, ici la fiction et les fétiches, les multiples tissus, mannequins et pantins utilisés semblent ne procurer aucun espoir réel. En témoignent ces propos de Ma'Dea qui n'y voit finalement qu'une forme de transposition figée du réel, une fade consolation, à l'image d'objets transitionnels :



> Tout à l'heure, en vous attendant, je me suis rappelé ces paroles de mon père : « La vie est une sorte de théâtre, Ma'Dea. Tu te souviens quand tu étais petite, je t'amenais à Port-au-Prince. Je te vois encore en train de pleurer, de crier ou de rire, selon la scène jouée par les marionnettes. Tu enfonçais parfois tes ongles dans ma main, blême de terreur. Et je te disais pour te calmer : ne t'inquiète pas ma petite fille, ce ne sont que des poupées à fils, du théâtre. Puis la pièce finissait, le rideau tombait et tu redevenais calme et souriante ». Ce souvenir raconté par mon père m'a accompagnée toute ma vie. Chaque fois que le chagrin frappe à ma porte, je me dis : patience, Ma'Dea, fais tomber le rideau, les marionnettes sont parties, la scène est vide. Voilà le cadeau laissé par mon père et qui vaut plus que de l'argent ou des terres « À quoi bon s'en faire, me disait-il aussi, nous ne sommes que des poupées guidées par des fils invisibles. » J'écoute ses paroles et je vous dis à mon tour : pourquoi se taper dessus comme M. Guignol ? (Manet, 1985 : 247)

Démantèlement du discours amoureux, du corps amoureux et maintenant des pouvoirs signifiants de l'inanimé, la mythologie heureuse de Barthes semble bel et bien anéantie, d'autant plus que même l'option envisagée initialement

d'un réenchantement de l'amour par le sexe doit finalement être écartée. Bien que Manet expose sans cesse l'avènement d'une sexualité généralisée et normalisée, bien que comme Barthes, voire plus encore, il interroge les orientations sexuelles et la transsexualité, force est en effet de constater à présent que cela reste toujours de façon tout à fait superficielle. Ma'Dea est juste « un Ti bou de garçon manqué » (Manet, 1985 : 213) tandis que Lady Strass, lorsqu'elle attrape son cigare et revêt ses airs de cowboys, fait immédiatement penser aux grossières travesties des *Nonnes* ou aux drag-queens caricaturales. Comme leurs poupées figurant grossièrement les hommes qu'elles ont aimés, ces actrices ne proposent donc qu'une pâle imitation masculine et se situent finalement aux antipodes de la véritable fusion des genres que recherchait Barthes dès sa phrase inaugurale des *Fragments d'un discours amoureux* : « C'est donc un amoureux qui parle et qui dit » (Barthes, 1977 : 7) ou lorsqu'il évoquait le caractère graphique du travesti du Kabuki et sa réelle recherche de la féminité. Certes, pour Manet aussi, le sujet amoureux n'est donc ni masculin ni féminin mais il n'invite pas pour autant à une véritable réécriture de genre. Plus que jamais, il ne renvoie désormais qu'à sa propre vacuité.



Subsiste pourtant en lui l'amour premier qu'est l'amour perdu pour la mère. On sait que la figure de la mère disparue, le cri d'amour envers cet être premier rythme et illumine les *Fragments* barthésiens[21]. Or, que reste-t-il à Ma'dea à part cette mère par procuration qu'est sa nourrice Ma'Bo et qui tente de l'aider à vivre grâce à ces rituels de substitution ? « Cette enfant que j'ai nourrie de mon lait, je l'ai vue grandir » (Manet, 1985 : 211), rappelle en effet cette dernière juste avant de convoquer sur scène la véritable mais feue mère de Ma'Dea. Alors qu'elle incarne la défunte, Ma'Bo profère d'abord ces propos révélant l'absence de relation mère-fille : « Ma Dea en mère : Tu as mis bien du temps à m'appeler Ma'Dea beaucoup trop de temps » (Manet, 1985 : 212). Puis, elle ajoute encore : « Plus tard, quand tu as commencé à grandir, j'aurais pu te conseiller autrement. Mais tu ne m'as plus jamais appelée Ma'Dea » (Manet, 1985 : 214). Enfin, Ma'dea se met à chantonner compulsivement : « J'enterre ma mère, ma mère est morte ! » (Manet, 1985 : 214). Tout son état amoureux ainsi que le discours amoureux présent dans cette pièce devraient donc être relus sous le prisme de cette perte initiale de l'amour maternel. De même, si Lady Strass se mettait précédemment à parler d'elle à la troisième personne et en anglais, c'était aussi pour tenter de renouer avec la figure de sa mère nourricière. La répétition du terme « *Nanny*[22] » ainsi que des phrases comme « *Little Liane will be good*[23] » (Manet, 1977 : 29) en témoignent indubitablement. Enfin, la « Madeleine »

21 Voir l'article de Jérôme Garcin (2009) où l'on lit par exemple : « Dans 'Barthes par Barthes' (1975), l'écrivain disait des fragments que ce sont des pierres disposées sur le pourtour du cercle : *'Je m'étale en rond, tout mon petit univers en miettes. Au centre, quoi ?'* Sa mère. » On pourra aussi se reporter sur la question à l'article de Fukuda (2009).

22 « Yes, Nanny. Anything you say, Nanny » ; « Anything you say, Nanny but please, don't shout » ; « Do you hear, Nanny? » ; « We're not alone Nanny », (Manet, 1977 : 2). Nous traduisons : « Oui, Nanny. Tout ce que tu voudras, Nanny » ; « Tout ce que tu voudras, Nanny, mais s'il te plaît, ne crie pas » ; « Tu entends, Nanny ? » ; « Nous ne sommes pas seules, Nanny ».

23 Nous traduisons : « La petite Liane sera sage ».

que recherche M. Arthur désespérément[24] ne peut que rappeler la première Madeleine auprès de laquelle Jésus aurait choisi d'apparaître en contradiction avec toutes les traditions familiales de l'époque qui auraient voulu qu'il se présente en premier à sa véritable mère Marie. Autrement dit, ce prénom renvoie à une mère de substitution de nouveau, une mère associée classiquement à l'image de la pécheresse repentie, et donc de nouveau à une forme de sexualité frivole et stérile. Nos héroïnes, au nombre de trois comme les trois femmes qui ont entouré la jeunesse de Barthes[25], resteront d'ailleurs systématiquement privées d'enfant et de maternité[26], privation qui explique peut-être et renforce encore la noirceur du discours amoureux manétien. Ainsi, ce que Manet nous suggère peut-être ici, c'est moins la condamnation unilatérale et intransigeante de la mythologie ou « la positive œuvre » de Barthes, que le fait qu'elle ne peut avoir lieu sans un amour maternel premier préexistant et conditionnant tous les autres. « Mère !... où es-tu ? ... » (Manet, 1977 : 92), s'écrie d'ailleurs de façon très significative monsieur Arthur au tomber de rideau tandis que Mme Arthur, qui n'a pas bougé et n'a cessé de regarder intensément monsieur Arthur répond : « Ici… comme toi… dans le noir… *Noir. Fin de la pièce.* » (Manet, 1977 : 92). Médée, la figure grecque de l'amoureuse inconditionnelle de Jason mais aussi le paradigme tragique de la mère meurtrière de leurs deux enfants, est d'ailleurs habilement sous-entendue dans le prénom de Ma-Dea. Façon de nous rappeler une dernière fois que les individus privés de l'amour premier de la mère n'ont ultérieurement ni aucune réelle relation amoureuse ni même, plus grave encore, aucune véritable existence. En ne donnant aucun nom aux enfants de Médée et Jason, Euripide l'indiquait déjà et nous chuchotait que Merméros et Phérès, comme, dans une certaine mesure, les héros ici étudiés de Manet n'auraient peut-être finalement jamais d'existence propre en tant que sujets.



En somme, partout dans ce répertoire, Manet joue avec *Les Fragments d'un discours amoureux*. Tantôt il leur rend hommage en démantelant au moyen d'un discours étoilé[27] les mythes littéraires, cinématographiques et musicaux sur l'amour, tantôt il souligne la difficulté à entrer dans l'« Empire des signes » ou à intégrer, dans une mythologie amoureuse heureuse, un rapport aux corps qu'il considère, lui, comme fondamentalement destructeur. Enfin, gageure s'il en est, Manet parvient, avant même que Barthes ne vive puis n'aborde explicitement le mal de sa mère perdue, à mettre en lumière l'importance de la figure maternelle dans l'univers de ce premier ainsi qu'au sein de toute relation ou discours amoureux. En effet, comme Barthes le fera ensuite dans *La Chambre claire* notamment, Manet revendique finalement ici explicitement une réhabilitation de l'amour et de l'écriture amoureuse qui commence par cet amour unique et pre-

24 « Monsieur Arthur, se prenant les mains, les faisant lutter l'une contre l'autre : Je ne t'ai plus Madeleine… on m'a coupé les mains… on m'a séparé de mes doigts… je ne peux plus toucher le monde… je ne peux plus te toucher toi, Madeleine… Oh ! Mad ! ... » (Manet, 1971 : 71).

25 Après la mort de son père, Barthes passe son enfance entouré de trois femmes : sa mère, Henriette, sa tante et sa grand-mère paternelle, Berthe Barthes.

26 « Elle porte l'enfant que tu n'auras jamais. », dit d'ailleurs Ma'bo à Ma'Dea (Manet, 1985 : 249) tandis que dans *Eux ou la prise de pouvoir,* M. et Mme Arthur jouent à tuer une vierge sculptée (Manet, 1971 : 63).

27 Concernant la notion d'étoilement, se reporter à la note n° 4.

mier qu'est l'amour maternel. Sans ce dernier et sans la mise en scène du corps maternel, l'écriture et la fiction ne peuvent et ne pourront jamais pallier l'absence de l'objet ou des objets postérieurement aimés. Sans lui, aucun discours, aucune fiction ou poésie sur l'intime ne saura jamais se construire ou exister. Telle est sans doute l'ultime et prémonitoire leçon.

## Bibliographie




Barthes, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.

_____, *Mythologies,* Paris, Seuil, 1957.

_____, *L'Empire des signes,* Lausanne, Skira, 1970.

_____, *Fragment d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.

_____, *Roland Barthes, par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, rééd. dans *Œuvres Complètes* IV, Paris, Seuil, 1978.

_____, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Seuil, 1980.

_____, entretien avec Jacques Chancel, 17 février 1975, France Inter, *Radioscopie*, volume 4 : écrivains, éd. Radio France, « Paroles », 2013.

Fukuda, Daisuke, « L'enfant qui jouait le jeu de la Mère. Le cas de Roland Barthes », *Savoirs et clinique*, vol. 11, n° 2, 2009, p. 44-51. doi : 10.3917/sc.011.0044

Garcin, Jérôme, « Roland Barthes : le mal de mère », *Le Nouvel Observateur,* 29/01/2009, (consulté le 09/06/2020) https://bibliobs.nouvelobs.com/documents/20090129.BIB1168/roland-barthes-le-mal-de-mere.html

Manet, Eduardo, *Eux ou la Prise de pouvoir,* Paris, Gallimard, 1971.

_____, *Lady Strass*, *L'Avant-Scène*, n° 613, 1977.

_____, *Un balcon sur les Andes*, 1978, rééd. Eduardo Manet, *Un balcon sur les Andes, Mendoza en Argentine, Ma'Déa,* Paris, Gallimard, 1985.

Messager, Mathieu, « Par elle me vient une existence dramatique : Barthes et la grammaire », *Revue Roland Barthes*, n° 1, juin 2014, https://www.roland-barthes.org/article_messager.html

Marty, Éric, *La positive œuvre de Roland Barthes, Un parcours de l'œuvre de Roland Barthes*, « La compagnie des auteurs », par Matthieu Garrigou-Lagrande, émission du 11/06/2019, disponible en *replay* sur France Culture.

Rougemont, Denis de, *L'Amour et l'Occident*, Paris, Plon, 1939.

Reyrolle, Séverine, Correspondance avec Eduardo Manet, inédite.

_____, « Eduardo Manet : Du métissage culturel et esthétique comme principe de création », *Métissages de la création théâtrale. Amérique hispanique/Espagne/France,* Antonia Amo-Sanchez et Marie-Jeanne Galéra (dir.), Paris, L'Harmattan, 2018, p. 201-209.

_____, « De la parodie comme modèle de la critique émotionnelle », *in* Antonella Lipscomb et José-Manuel Losada-Goya (dir.), *Myth and Emotions,* Newcastle upon Tyne, UK, Cambridge Scholars Publishing, 2017, p. 167-176.

_____, « Le théâtre dans le théâtre ou la métaphore de l'exilé », *Caribe*, año 2009-2010, vol. 12, n° 2, p. 69-80.

_____, « De l'écran noir au rideau rouge : pour une histoire du théâtre cinéphile », *Le Théâtre à (re)découvrir. Intermédia, inter-histoires, interlangues* (vol. 1), Witold Wołowski (dir), Berlin, Peter Lang, 2018, p. 63-74.

Samoyault, Tiphaine, *Roland Barthes*, Paris, Seuil, 2015.

_____, « Barthes dans notre monde » avec Tiphaine Samoyault., émission de France Culture du 04/05/2015.

Villon, François, *Ballade des dames du temps jadis,* Paris, Pierre Levret, 1489, réédition Paris, Flammarion, coll. « GF », 1992, p. 108-111.

Zatlin, Phyllis, *The Novels and plays of Eduardo Manet, an adventure in multiculturalism*, University Park (Pa.), The Pennsylvania State University Press, 2000.

_____, « Eduardo Manet, Hispanic Playwright in French Clothing? », *Modern Languages Studies*, vol. 22, n° 1, 1992, p. 80-87.



Cette revue est mise à disposition selon les termes de la licence Creative Commons attribution / pas d'utilisation commerciale / partage dans les mêmes conditions 4.0 international