

Université de Montréal

**Souveraineté(s) du littéraire ?
L'agir textuel et la question de l'*exception* : l'exemple
de Bernard-Marie Koltès**

par Jean-Benoit Cormier Landry

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée
en vue de l'obtention du grade de PhD
en Littératures de langue française

Mai 2019

© Jean-Benoit Cormier Landry, 2019

Université de Montréal

Cette thèse intitulée :

**Souveraineté(s) du littéraire ?
L'agir textuel et la question de l'*exception* : l'exemple
de Bernard-Marie Koltès**

présentée par :

Jean-Benoit Cormier Landry

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Mme Élisabeth Nardout-Lafarge, Université de Montréal
présidente-rapporteure

Mme Catherine Mavrikakis, Université de Montréal
directrice de recherche

M. Julien Lefort-Favreau, Queen's University
examineur externe

M. Sylvain David, Université Concordia
membre du jury

Résumé

Cette thèse propose une réflexion théorique à partir du concept de souveraineté et, plus précisément, de la notion d'exception qui est au centre d'une des tentatives les plus canoniques de sa définition, celle de l'Allemand Carl Schmitt dans *Théologie politique* : « Est souverain celui qui décide de la situation exceptionnelle. » Nous commençons par y mettre en lumière certaines des relectures les plus marquantes de ce texte qui, tout au long du XX^e siècle, s'établissent en un réseau de commentaires pensant le pouvoir, ses sources et les formes de ses manifestations mais aussi, encore qu'à distance, l'évolution d'une réflexion sur les politiques de la littérature et le type spécial de performativité rendu possible par le littéraire (en particulier ici : Walter Benjamin, Jacques Derrida, Giorgio Agamben, Peter Sloterdijk, Gilles Deleuze). Dans un second temps, la thèse fait sienne une perspective large (ancrée dans les études littéraires mais qui ne quitte pas les parages de la philosophie et de la théorie critique) pour analyser l'œuvre de Bernard-Marie Koltès choisie comme terrain d'exploration et de mise à l'essai des hypothèses du premier pan de la réflexion. En plus de participer à l'accroissement des connaissances quant à cette dernière œuvre (et plus particulièrement les textes dits « de jeunesse », sensiblement moins abordés par la critique), la thèse alimente une discussion en cours dans les études littéraires aujourd'hui en constatant, à son tour mais depuis un point de vue qui lui est propre, qu'en régime contemporain la question d'un agir social ou politique du texte littéraire dépasse largement l'interrogation sur les formes de l'engagement et peut moins que jamais se résoudre dans la seule figure théorique d'une relation stable entre des instances décisionnelles abstraites négociant, par et dans des énoncés de langage, le déploiement concret d'une action dans le monde.

Mots-clés : exception, souveraineté, théâtre contemporain, littérature et politique, Bernard-Marie Koltès, littérature et philosophie

Abstract

This thesis proposes a theoretical reflection based on the concept of sovereignty and, more precisely, on the notion of exception which is at the center of one of the most canonical attempts of its definition, that of the German Carl Schmitt in *Political Theology*: “Sovereign is he who decides on the exception.” We begin by studying some of the most important readings of this text established, throughout the twentieth century, in a network of comments thinking about power, its origins and the forms of its manifestations but also, even though at a distance, about the evolution of a reflection on the politics of literature and the special type of performativity made possible by the literary (in particular here: Walter Benjamin, Jacques Derrida, Giorgio Agamben, Peter Sloterdijk, Gilles Deleuze). Then, the thesis takes a broad perspective (rooted in literature but not leaving the area of philosophy and critical theory) to analyze the work of Bernard-Marie Koltès (and more particularly the so-called texts of “youth,” much less studied). Hence the thesis aims to feed a long lasting argument within the literary studies as it notes, in its turn, but from its very own point of view, that in contemporary times the question of social or political action of the literary text goes far beyond the questioning of the forms of engagement, and can less than ever be solved solely in the theoretical figure of a stable relation between abstract decision-making bodies negotiating, *by* and *in* statements of language, the concrete deployment of an action in the world.

Keywords : exception, sovereignty, contemporary drama, literature and politics, Bernard-Marie Koltès, literature and philosophy

Table des matières

Résumé	i
Abstract	ii
Table des matières	iii
Liste des sigles	v
Remerciements	vi
Avant-propos.....	1
Introduction. Souveraineté(s) du littéraire ? Première approche des termes de l'étude	9
Souveraineté(s)	9
Du littéraire : l'épineux problème du génitif	13
L'agir textuel	14
La question de l'exception	18
Bernard-Marie Koltès : exemplaire ?	27

PREMIÈRE PARTIE

1. Théorie de la souveraineté et performativité en régime littéraire : historique, fondements, contradictions

1.1	Carl Schmitt, <i>Théologie politique</i>	32
1.2	Walter Benjamin, <i>Critique de la violence</i>	41
1.3	Jacques Derrida, <i>Force de loi. Le « fondement mystique de l'autorité »</i>	49
1.4	Giorgio Agamben : « Force de loi sans loi », le <i>logos</i> et le poème	61
1.5	<i>Quand dire, c'est faire</i> et le malaise du performatif littéraire	72
1.6	« Écouter beaucoup » : le <i>geste</i> de la littérature	81
1.7	<i>Colère et temps</i> de Peter Sloterdijk : dépôts et collectes pour un « bellicisme heureux et sans frontières »	93
1.8	Gilles Deleuze et les « machines de guerre » : chercher de nouvelles armes	111
1.8.1	Les machines « simples »	123
1.8.2	Les machines « énergétiques »	125
1.8.3	Les machines « informatiques ou cybernétiques »	129

DEUXIÈME PARTIE

2. Bernard-Marie Koltès en ses premiers textes : un littéraire rêvé comme « désorganisation de la liberté »

2.1	« Je termine ma lettre – sans pour autant te quitter ». Aborder le « premier » Koltès	136
2.1.1	« C'est affolant »	136
2.1.2	Centres et marges pour des textes et leurs lectures	143
2.1.3	Densité, fluidité, superpositions, interférences : l'univers du « jeune » Koltès	147
2.2	Les premiers textes : didactisme et épreuve morale dans et pour un théâtre voulu critique.....	155
2.2.1	<i>Les amertumes</i> : ancrages et relais	155
2.2.2	Mobilité des points de vue et altération des perceptions : déplacement, flous et bougés. <i>Récits morts</i> et ses suites	169
2.2.3	Machineries de l'inconscience et instruments de l'ivresse : tricoter des unions	175
2.2.4	Le personnel de l'œuvre, objets invités à d'inaccomplis appareillages	193
2.3	« Le texte se ballade ». <i>La nuit juste avant les forêts</i> : « faire signe vers la totalité »	200
2.3.1	Parcours et itinérances de l'écriture : l'adresse et le genre	203
2.3.2	Habiter (comme) la langue : le « trait au crayon »	215
2.3.3	« Doubter même de la rue des putes »	219
2.3.4	« Se tenir à tout prix »	222
2.3.5	Juste envie de ra(con)ter bien	228
2.4	« Rentrons ensemble » : <i>Nickel Stuff</i>	231
2.4.1	Inspirations et engagements, de <i>Saturday Night Fever</i> N° 3 à <i>Nickel Stuff</i>	234
2.4.2	Couleurs, tons, intensités	242
2.4.3	Organisations et économies de l'espace	243
2.4.4	Subjectivités : langues et (di)visions, alliages et alliances	252
2.4.5	« Rentrons ensemble » - l'œuvre comme don et défi	264
	Conclusion.....	267
	Bibliographie.....	295

Liste des sigles

Pour alléger la lecture, nous référons aux œuvres et travaux les plus fréquemment cités à l'aide d'un sigle, dans le corps du texte, suivi de la (ou des) page(s).

Œuvres de Bernard-Marie Koltès

L : *Lettres*, Paris, Minuit, 2009

LA : *Les amertumes*, Paris, Minuit, 1998 [1970]

NJAF : *La nuit juste avant les forêts*, Paris, Minuit, 1988 [1977]

NS : *Nickel Stuff*, Paris, Minuit, 2009 [1984]

PDV : *Une part de ma vie*, Paris, Minuit, 1999

RM : *Récits morts. Un rêve égaré*, Paris, Minuit, 2008 [1973]

S : *Sallinger*, Paris, Minuit, 1995 [1977]

Autres textes cités

CD : Gilles Deleuze, « Contrôle et devenir »

CT : Peter Sloterdijk, *Colère et temps*

CV : Walter Benjamin, « Critique de la violence »

FDL : Jacques Derrida, *Force de loi. Le « fondement mystique de l'autorité »*

HS : Giorgio Agamben, *Homo sacer I. Le pouvoir souverain et la vie nue*

MSF : Giorgio Agamben, *Moyens sans fins. Notes sur la politique*

PSSC : Gilles Deleuze, « Post-scriptum aux sociétés de contrôle »

QDF : J. L. Austin, *Quand dire, c'est faire*

TNMG : Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Traité de nomadologie. Les machines de guerre »

TP : Carl Schmitt, *Théologie politique (1922, 1969)*

Remerciements

Mes premiers et plus vifs remerciements vont à Catherine Mavrikakis qui a accepté de me suivre avec une inébranlable patience et une confiance sans bornes tout au long de l'aventure qu'a été cette thèse.

Merci à Élisabeth Nardout-Lafarge pour la confiance très tôt accordée : ces années au secrétariat d'*Études françaises* ont été un privilège immense.

Merci à mes parents, à tous les amis, aux collègues.

Alexandra, Henri, Philémon : au-delà des replis et contre tous les revers, pour tout et sans exception, merci, merci, merci.

J'ai bénéficié pour l'écriture de cette thèse du soutien financier du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH). Je reconnais aussi le support financier de la Faculté des études supérieures et postdoctorales (Bourse de fin de rédaction) ainsi que le support, sous diverses formes, du Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal.

Avant-propos

L'étude qui s'amorce trouve son origine dans l'inconfort relatif, ou dans un certain malaise ressenti, au moment de catégoriser des œuvres qui, dans l'époque qui est, grosso modo, la nôtre, tout en appartenant au *littéraire* (ou prétendant le faire), lient leur existence respective, de manière plus ou moins resserrée, avec des degrés divers d'efficacité et selon des visées apparemment variées, à la réalité et la concrétude de la violence, à la catégorie du crime, et aux mécanismes du judiciaire et du juridique. Cette violence et le rôle ambigu de la fiction dans le cours de la justice et les discours entendant le commenter ou le circonscrire ont en tous cas donné à cette recherche, en partie, son impulsion. Aussi cette réflexion prend-elle appui sur une caractéristique du littéraire pour lors vague et qui demande à être définie, mais qui pour autant n'en est pas moins généralement – et comme *instinctivement* – admise : à savoir son caractère d'*exception*, c'est-à-dire la difficulté de son classement univoque, irrévocable, une difficulté que rencontre vite celui ou celle qui se livre à une pratique, fût-elle sommaire, d'ordonnement des discours. Sur la base de cet a priori, une première hypothèse que pose notre étude est que de tels textes – comme, pensons-nous, vraisemblablement tout texte littéraire – demandent à être pensés, contextualisés et interprétés, à la lumière (ou dans l'ombre) de cette (non) catégorisation, de cette catégorisation toujours comme *tronquée*, reportée ou *retardée* et donc, pour déjà convoquer le vocabulaire de l'étude, selon les catégories et concepts qui sont ceux de la « souveraineté ». Les travaux qui se rattachent à cette notion centrale, à défaut de les répertorier et de les commenter tous ici, nous choisissons d'en sélectionner quelques-uns selon un fil de discussions, de relectures et de commentaires que nous suivront, en partant de ce qui est probablement la tentative la plus canonique de sa définition au XX^e siècle, celle qu'en donne l'Allemand Carl Schmitt en 1922 dans son ouvrage phare *Théologie politique* : « Est souverain celui qui décide de la situation exceptionnelle¹. » Par cette définition, Schmitt commence d'éclairer ce qu'a de sibyllin la formule de sagesse populaire voulant que « l'exception

¹ Carl Schmitt, *Théologie politique* (1922, 1969), Paris, Gallimard, 1988, p. 15. Désormais abrégé en *TP*, suivi du numéro de la page.

confirme la règle » en expliquant que si cela s'avère, c'est que la légitimité de la loi repose sur la possibilité même d'une décision quant à sa suspension, opération qui relègue ce qui est « excepté » en une localisation aporétique de la loi.

Dans cette optique, les travaux qui intéresseront la première partie de notre exploration sont divers, et forment le centre d'un premier pan d'une enquête. Dans cette partie résolument axée sur la théorie, une réflexion épistémologique se met en place via la fréquentation de pensées diverses, un réseau de lectures et de commentaires dans lequel se voient et se succèdent Walter Benjamin, Jacques Derrida, Giorgio Agamben, J.L. Austin, Peter Sloterdijk, Gilles Deleuze et Félix Guattari. Les textes étudiés dans cette partie du travail sont tous, de plus ou moins près, liés au travail de définition de Schmitt, à la notion de souveraineté et, partant, au concept d'*exception* ; tous font intervenir, dans des parentés parfois contre-intuitives, le travail de Schmitt en en essaimant le legs.

Plus précisément, et dans la mesure où ces travaux se sont, en règle générale, développés à distance des considérations esthétiques et littéraires (qui borderont néanmoins notre étude) nous interrogeons la façon dont ils dessinent les grandes lignes d'une tradition désormais solide de la philosophie politique dont il s'agira de voir de quelle façon elle peut être mise au service d'une compréhension de l'action et de la *performativité* des textes en littérature. En effet, un des objectifs de cette recherche est de considérer divers modes d'action d'un ensemble de textes dits *de fiction*, afin d'éclairer, d'un même mouvement en partie nécessairement exploratoire, des pratiques de lecture et leurs présupposés d'une part, puis d'autre part des opérations d'écriture et leurs visées possibles. Ultimement, considérant l'éclairage que jettent l'un sur l'autre ces deux pans (certes larges) d'une même réalité – celle du littéraire –, il s'agit pour les pages qui suivent et pour les analyses qu'elles donnent à lire de faire apparaître l'espace problématique où ces deux ensembles se recouvrent ou s'indéterminent en débordant l'un dans l'autre. Ces conclusions devraient donner à voir *comment*, sinon *pourquoi* certains textes ou certaines *œuvres* ont cela de caractéristique qu'elles rassurent, portent à l'action, blessent, donnent espoir ou inquiètent, dès lors qu'elles sont lues pour ce qu'elles sont : des incursions concrètes, des dérèglements ponctuels dans l'immédiateté de nos expériences communes, dans les structures qu'elles dégagent en en désignant les

limites, les principes dont elles demandent la mise en jeu (ou au rebut) et qui participent à instiller à ce vécu son sens et à nos actions – langagières ou non – leur portée. Cette part – puisqu’il nous faut ici schématiser – plus spécifiquement *littéraire* du travail, notre recherche se propose de la mener à bien dans le cadre d’une lecture des textes (majoritairement ceux dits « de jeunesse ») de Bernard-Marie Koltès, et sur la base, notamment, d’une fréquentation relativement assidue de l’œuvre dite « de maturité » de l’écrivain français que nous avons eu l’occasion de commenter dans le cadre de travaux antérieurs².

Né le 9 avril 1948 à Metz, en France, et décédé le 15 avril 1989 à Paris, Bernard-Marie Koltès écrit et monte ses premières pièces dès le début des années 1970 : naîtront de ces premières explorations des réécritures et adaptations de Maxime Gorki, de Dostoïevski, du *Cantique des cantiques*, entre autres. Partagé entre la France (Strasbourg, puis Paris, avec des séjours ponctuels auprès de sa mère, d’amis, en province) et le voyage (Canada, URSS, Amérique latine, États-Unis, Afrique...), le théâtre et le cinéma (qu’il dira même préférer au roman, ce qui, pour lui, n’est pas peu dire), entre Bob Marley et Jean-Sébastien Bach, c’est en 1988 qu’il signe sa dernière pièce, *Roberto Zucco*, inspirée d’un fait divers : l’histoire de Roberto Succo, tueur en série italien qui, après avoir tué sa mère en 1981, s’évade en 1986 et commet une série de meurtres (d’avril 1987 à janvier 1988) en Italie et en France. Pour écrire *Roberto Zucco*, Koltès a, dit-il, été attiré dans les couloirs du métro par l’avis de recherche du criminel alors en fuite. Il ajoute en entretien avoir vu dans le parcours du tueur celui d’un héros tragique, une « trajectoire d’une pureté incroyable » (PV, 154). Résultent de la création (posthume) de la pièce et des premières représentations qui la suivent un scandale (prévisible sinon prévu). Des interdictions de représentation à la cristallisation d’avis et d’opinions polarisés dans le spectre d’une morale (dont la contemporanéité des événements rapportés empêche la

² Voir notre mémoire de maîtrise : « Décliner la frontière : transit et contagion de la violence dans la fiction sacrificielle de Bernard-Marie Koltès », mémoire de maîtrise, Département des littératures de langue française, Université de Montréal, 2011. Ce travail a ultérieurement fait l’objet d’une publication : *Bernard-Marie Koltès. Violence, contagion et sacrifice*, Paris, L’Harmattan, coll. « Univers théâtral », 2012.

mise à distance), c'est l'habituel brassage médiatique que provoque l'œuvre d'art lorsqu'elle se fait crue, choquante, ou déplacée – déconcertante³ – qui se met en branle. Cette pièce, créée à partir de ce que Koltès considérait une « histoire [...] *exemplaire* » (*idem*, je souligne), a eu, et depuis garde, une existence *exceptionnelle*. « Exemplaire », « exceptionnel » : nous aurons à revenir sur ces termes.

Car aussi bien entre la culpabilité, l'abjection d'un homme, son existence au sein du social et le mode d'être et de circulation d'un texte (ou d'une autre forme de discours) dans le monde des pratiques du langage, des similarités sont décelables qui ouvrent pour la réflexion le chemin, il est vrai parfois glissant, de l'analogie. Ainsi il y a quelque chose de mystérieux dans le pouvoir qu'à l'opération de classement d'un texte comme « littéraire » de se surimposer aux autres parentés, affiliations ou appartenances : si petite que soit la compromission de l'énoncé linguistique avec les dispositifs ou usages qui dessinent une certaine idée, même floue, voire *instinctive*, de la littérarité (canaux, supports, conventions stylistiques, mode de consommation, etc.), le texte est sans retour relégué aux abords du faux et condamné en quelque sorte à errer dans la banlieue du vrai : s'il est réussi, on dira du texte qu'il est *authentique*⁴. Il y a certes dans cette dernière

³ Dans une certaine mesure, l'emploi de ce terme n'est pas si différent ici de l'usage qu'en fait Dominique Viart dans certains de ses travaux. Voir entre autres son introduction à *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, avec Bruno Vercier et avec la collaboration de Franck Evrard, Paris, Bordas, 2005, texte dont il reprend les principales thèses dans l'article « Histoire littéraire et littérature contemporaine », *Tangence*, n° 102, dossier « L'histoire littéraire du contemporain », 2013, p. 113-130, disponible en ligne : id.erudit.org/iderudit/1022660ar (page consultée le 25 janvier 2019). Voir plus précisément p. 122-123, où Viart distingue trois « régimes » de littérature : « Un premier régime réunit les œuvres qui répondent à la représentation que la collectivité sociale se fait de la littérature comme simple loisir culturel. [...] Plus singulières et symptomatiques de notre temps sont des œuvres qui insistent sur les questions à la mode, les thématiques au goût du jour [...]. Cette littérature "concertante" fait chorus sur les clichés à la mode. Elle illustre certains travers de notre temps mais ne le pense pas. Un autre régime de littérature, au contraire, ne relève ni de l'artisanat ni du commerce. Plus déconcertantes, ces œuvres s'écrivent là où on ne les attend pas, et déplacent leur lecteur, qui n'en sort pas indemne. [...] J'ajoute que si ces trois régimes se manifestent souvent par des choix esthétiques différents (plus académique ou plus critique, par exemple), ils ne décrivent pas des catégories esthétiques mais bien des *différences de conception et d'enjeux*. » (C'est l'auteur qui souligne.)

⁴ Notons comment ici l'« authenticité », désignant ici un rapport à la « vérité » similaire à ce qu'est « l'effet de réel » d'un texte dit « réaliste », se veut d'abord attestation, plus ou moins perverse ou comme en sous-main, de son statut de fiction, et comment ce mot est le même qui sert de critère à la « réussite » ou à l'« échec » du performatif dans la théorie de J.L. Austin dont nous traiterons plus tard.

affirmation rapide et préliminaire nombre d'impensés et il s'agit jusqu'à un certain point d'une caricature. Néanmoins, le constat renouvelé de cet état de fait, réitéré mais jamais réduit par les innombrables questionnements sur le pouvoir des textes qu'a connu l'histoire des manières de lire, a aussi servi d'impulsion à ce travail tout en guidant, d'une part, le choix des textes de fiction qui font ici l'objet d'analyses et, d'autre part, le *noyau* théorique de la réflexion qui s'élaborera en début de parcours et sur le terrain duquel les déambulations dans l'œuvre koltésienne feront de ponctuels retours.

Dans cette optique, notre démarche consiste à chercher *une* origine au pouvoir des textes, dans un mouvement double mais à la cohérence profonde, sous-terraine et qui, osons-nous croire, légitimise – faute de pallier la relative inélégance d'une telle structure – la forme bifide que prend notre étude. Un pan de notre recherche s'occupe en effet d'enquêter sur l'origine ou une certaine matrice de l'œuvre de Koltès : c'est majoritairement à son œuvre dite « de jeunesse » que nous nous intéressons ici, cherchant ce qu'ont, pour la création ultérieure de l'auteur, d'*exceptionnel* ou d'*exemplaire* ces premiers textes dans leur forme, leurs thématiques, les conceptions de la littérature ou du théâtre qui s'y dessinent comme les termes d'une énigme, possible clé évanescence de leur interprétation juste. L'autre face de notre réflexion, qui précède cette fréquentation des textes de fiction, est aussi à comprendre comme la recherche d'un certain point de jonction entre l'être et le pouvoir du langage lorsque plus précisément il prend la forme du texte : nous y effectuons un travail de défrichage en abondant, entre autres questions, et certes avec un degré supérieur de généralité et d'abstraction que lorsque nous nous attachons à la fiction, la question de savoir ce qu'il en est de l'*arche* (s'il en est) du texte – pouvoir, ou plus précisément fondement, origine ou *commandement* – lorsque, bien que caractérisé de littéraire (ou plus précisément peut-être *parce que* conçu tel), il modifie le réel en guidant des comportements, en appelant des postures, en convoquant des affects.

« Être » et « pouvoir » : les deux termes, convoqués un peu plus haut, n'auront pas de sitôt épuisé les ressources des diverses branches de la philosophie qui cherchent à comprendre ce qu'ils recouvrent, supposent ou permettent. Or dans le contexte à peine plus restreint qui est le nôtre (à savoir quelques exemples d'un usage qualifié de la

langue, matériellement répertoriés dans des écrits qui nous sont plus ou moins contemporains), lequel définit ou dicte les limites duquel ? et dans quel ordre ? La littérature est-elle littéraire en fonction de ce qu'elle « peut », ou est-ce l'inverse ? Ces limites et ces principes sont-ils fixes, ou mouvants et circonstanciels ? Quel rôle joue la donnée temporelle, le passage du temps, dans le pouvoir d'un texte et dans la définition de ses contours ? Limites, contours, union et séparation, etc. : sont-ce là des concepts ou catégories permettant de rendre compte de l'expérience que nous faisons de l'être et du pouvoir de *tous* les écrits à prétention littéraire dans *tous* les contextes ou certaines de leurs lectures ponctuelles (ou le contexte d'effectuation de ces lectures) obligent-elles au contraire à inventer d'autres perspectives, gestes ou configurations pour qu'il y ait événement, voire avènement, de sens ?

Ainsi, les textes du « premier » Koltès, terrain et mémoire de l'élaboration lente d'une œuvre qui dans son entièreté demandera pourtant, à l'instar de *Roberto Zucco* qui en est la *finale*, à être envisagée en un croisement problématique où se négocient – mal, comme souvent – morale et justice, font apparaître, pour peu que l'on veuille être rigoureux, les vertiges d'interrogations philosophiques sur le droit, la justice, le pouvoir, le gouvernement, sur ce qui lie (et comment) ces sphères à une nébuleuse de formations de langage qui se disent de la *littérature* ou qui en ont (ou en usurpent ?) les airs. Il demeure qu'en clair, la question principale que posent pour notre étude ces textes (et, à travers eux, la littérature), est celle de la (ou des) *souveraineté(s)* du littéraire en régime contemporain et, partant, celle du caractère spécial, à part, marginal ou, à proprement parler, *exceptionnel* de chacune de ces prises de paroles singulières et de la forme que prennent les rapports que nous entretenons avec elles, individuellement et/ou collectivement.

Sur le plan de sa méthodologie, notre recherche garde à l'esprit deux ensembles de questions. D'une part, quelles catégories de l'expérience (chronologie, anachronisme, contretemps, Histoire ? ; linéarité, spectralité, discontinuité, solide, fluide ? ; espace, plan, territoire, lieu ? ; etc.) faut-il supposer ou activer pour que signifient et se déploient, et avec quels effets, les textes qui nous occupent ? D'autre part, quelles sont les configurations sociales, les catégories, les types d'interaction, de collectivité, de

groupement, les comportements, lois, interdits, utopies ou fantasmes que font apparaître ces œuvres (objets *et* ouvrages), que ce soit en cours de lecture ou une fois déchiffrées, réalisées ? De part et d'autre cette fois, si tant est que ces considérations mettent de l'avant une volonté de comprendre du collectif, du commun, le principe de ses agencements ou la logique de sa gestion, mais que tout ceci ne se laisse percevoir que sur la base de textes ou d'objets artistiques dont nous devons bien reconnaître qu'ils sont le fruit d'une intention, d'une volonté, d'une conscience et d'une *décision* (celle, déjà, d'un côté d'écrire ou de produire un texte, de l'autre de le lire), une autre question s'impose. Celle-ci ressortit non plus principalement aux formes de l'expérience du commun mais bien plutôt à la sphère des affects et à la possibilité, ou non, d'établir des liens d'équivalence entre le déploiement du texte dans la psyché individuelle et les formes concrètes de l'expérience du social et de la politique. Ce dernier ensemble de questions, si à défaut d'y trouver réponse on peut s'occuper de mettre en crise certaines des reformulations que d'autres ont voulu en faire, sera l'occasion de réfléchir (sans que l'on doive voir là du simple pessimisme) sur le primat contemporain (compréhensible mais d'après nous dépourvu d'assises solides) accordé à une littérature ou à un art qui serait nécessairement ou a priori « émancipant », démocratique : *du côté du bien*⁵. Si la littérature a bel et bien à voir avec la souveraineté, et que ce concept recèle bien ce que son acception commune implique d'insoumission, nous croyons que l'on doit accepter de lire à hauteur de ce défi que nous pose la plus primaire des consciences historique ou politique, sinon déjà le dictionnaire : celui d'inclure au nombre des variables de nos observations la fragilité inévitable et la nature construite de leurs enjeux moraux.

Dans cette optique, c'est dans le double but d'explicitier le cadre conceptuel de la recherche et les grands principes de son organisation qu'une première partie des pages qui suivent n'est pas constituée, à proprement parler, des premiers exemples d'analyses

⁵ Pensons seulement déjà à cette affirmation forte de Jacques Derrida qui, bien qu'elle demande à être reportée dans son contexte, dit assez à tout le moins ce qu'a d'*historique* la notion d'émancipation : « Rien ne me semble plus périmé que le classique idéal émancipatoire. » Jacques Derrida, *Force de loi. Le « fondement mystique de l'autorité »*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1994, p. 92. Désormais abrégé en *FDL*, suivi du numéro de la page.

textuelles menés en bonne et due forme, mais plutôt d'un premier exposé théorique qui, sans prétendre à une parfaite rigueur et une irréprochable exhaustivité, présentera (via les textes desquels ils sont tirés) les concepts convoqués plus loin pour dissiper des a priori, et évaluer la valeur heuristique des concepts clés de notre interrogation dans l'entreprise herméneutique qui suivra. Conséquemment, les pensées ou théories convoquées par les lectures et analyses de l'œuvre de Koltès seront développées avec la profondeur requise en parallèle à la présentation des textes précis qu'elles permettent de faire signifier (ou qui les mettent au défi) et des hypothèses que ces travaux nous aident à mettre en place, localement et ponctuellement.

Suivent donc, dans l'ordre (et, nous le croyons, pour le bénéfice du lecteur), un examen des termes du titre de la recherche et une étude croisée des quelques textes dont les propositions donnent à la présente thèse ses limites, ses balises et son vocabulaire, puis une entrée plus décisive dans l'œuvre de Bernard-Marie Koltès allant des *Amertumes* (1970) jusqu'au scénario *Nickel Stuff* (écrit en 1984, jamais réalisé), corpus que nous traitons sans nous priver, bien au contraire puisqu'il s'agit aussi de les y lier ou de leur imaginer une hypothétique source, des lumières que peut fournir rétrospectivement la lecture de l'œuvre « de maturité » (et de sa critique).

Introduction.

Souveraineté(s) du littéraire ? Première approche des termes de l'étude

Que la notion de souveraineté soit la première à apparaître dans le titre de notre étude n'est pas anodin. Si concevoir la littérature comme dépositaire (mot qui à lui seul pourrait ici être l'amorce d'un important commentaire) d'un pouvoir supérieur, premier ou plus *essentiel* que les autres discours n'est pas particulièrement nouveau dans nos pratiques de la discipline littéraire, notre étude, sans pouvoir en interdire la possibilité, cherche à éviter sur ce terrain le risque de l'assomption et de l'a priori. C'est ce que le doute émis, par les parenthèses, quant au possible pluriel et la tournure interrogative de notre titre désirent d'emblée rappeler. Or « souveraineté(s) du littéraire » : qu'est-ce donc à dire ? Plus précisément, de quoi s'agit-il dans l'activité qui est la nôtre, entée sur les pratiques interprétatives nécessairement (encore que partiellement) ancrées dans une institution, celle de la lecture critique savante (ou voulue telle) ? Si y répondre de façon satisfaisante est une tâche qui nécessiterait à elle seule des ressources et des discussions que nous ne pouvons pas nous permettre ici, à tout le moins nous croyons pouvoir, sans engager de trop grand frais, dresser un portrait assez juste de ce que recouvrent ces trois termes, en pointant d'abord les limites ou les apories que fait apparaître leur rencontre dans le syntagme qui donne à cette sous-partie son titre.

Souveraineté(s)

Pour le contemporain qui lit ce terme présenté sans cadre ni contexte, ce mot de souveraineté a plausiblement à sa remorque plusieurs notions relatives à la sphère politique, associé qu'il est, à tout le moins dans nos démocraties occidentales modernes, à la nébuleuse formée d'un État, du territoire qu'il occupe (a priori légitimement) et, par voie de conséquence, de la légitimité avec laquelle ses dirigeants sont à même de mettre en place et d'appliquer un ensemble de normes, de lignes de conduite ou de lois garantissant la bonne marche (mais quel en serait un critère fiable, comment la vérifier ?) aussi bien des rapports entre et avec les citoyens (politique intérieure) que de ceux qui sont établis et entretenus avec d'autres nations. Or pour n'être pas faux, ce que fait apparaître ce premier essai de définition du terme, il est vrai très primaire, demande à

être précisé et approfondi dans la mesure où les éléments mêmes qui le composent sont eux-mêmes flottants, historiques ou relatifs et ne peuvent à eux seuls, dans l'instantané de cet exercice, fournir une base solide à la lecture. Envisager les textes en regard de la notion de souveraineté demande donc, on le constate, une incursion dans le domaine de la philosophie comme dans celui du droit. De façon encore plus problématique, l'histoire même de ces disciplines oblige la prise en compte de réalités relevant tout autant de la sphère religieuse comme du quotidien profane, dans la recherche des recoupements de leurs histoires respectives dont on prendra soin de noter qu'elles sont variablement proches ou plus ou moins autonomes selon les époques, les cultures et les soubresauts de leurs évolutions toujours conjointes bien qu'asynchrones. Sans qu'il faille ici départager, dans l'histoire des changements qui ont mené des formes archaïques d'exercice du religieux aux structures du pouvoir étatique que nous connaissons (ou croyons connaître) aujourd'hui, ce qui relève d'un processus de sécularisation des concepts numineux de ce qui ressortit à un déplacement plus subtil et à une coupure moins drastique (mais peut-être aussi, nous le verrons, par-là même d'autant plus irrévocable⁶), nous pouvons d'ores et déjà dégager quelques hypothèses, révélatrices bien qu'encore rudimentaires. En effet, là où le premier essai, intuitif, de saisie de la notion de souveraineté a nécessité la convocation des catégories concrètes, empiriques, de l'espace (territoire, état, etc.), celles qui sont impliquées par la prise en compte de ce

⁶ Observons déjà à quel point ce sujet suscite des avis divergents. Si pour Carl Schmitt, dans l'amorce du troisième chapitre de sa première *Théologie politique* (1922), « [t]ous les concepts prégnants de la théorie moderne de l'État sont des concepts théologiques sécularisés » (*op. cit.*, p. 46), Giorgio Agamben, dont nous convoquerons aussi plus loin divers écrits, rappelle quant à lui l'urgence d'établir des nuances sur la base d'une distinction plus nette entre sécularisation et profanation, dans l'optique d'une pensée politique orientée vers l'action. Voir, entre autres, *Profanations*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche/Petite bibliothèque », 2005, p. 100 et suiv. Citons une première fois pour lever l'ambiguïté : « Il convient de distinguer [...] sécularisation et profanation. La sécularisation est une forme de refoulement qui laisse intactes les forces qu'elle se limite à déplacer d'un lieu à un autre. Ainsi, la sécularisation politique des concepts théologiques (la transcendance divine comme paradigme du pouvoir souverain) se contente de transformer la monarchie céleste en monarchie terrestre, mais elle laisse le pouvoir intact. La profanation, en revanche, implique une neutralisation de ce qu'elle profane [...] Il s'agit dans les deux cas d'opérations politiques : mais tandis que la première concerne l'exercice du pouvoir qu'elle garantit en le reportant à un modèle sacré, la seconde désactive les dispositifs du pouvoir et restitue à l'usage commun les espaces qu'il avait confisqués. » (p. 100-101)

substrat religieux dirigeant à leur tour l'éclairage vers ce qui, dans la compréhension de la souveraineté, relève d'une relation au pouvoir, à la hiérarchie, à la *transcendance* et donc, à la limite, à un certain irrationnel. Quelle que soit la profondeur à laquelle vise l'investigation attachée à la notion de souveraineté, il paraît donc en effet impossible de procéder autrement qu'en suivant les entrelacs de renvois et les hiérarchies mouvantes mises en relief par les mécanismes et processus les plus immédiats, à l'œuvre dans les dispositifs les plus naturalisés, incorporés ou intégrés qui tracent les contours du quotidien contemporain, dictant les lois qui régissent aussi bien la structure des instances gouvernementales que le déchiffrement le plus élémentaire d'un énoncé linguistique écrit. Nous le verrons : dans l'interprétation de la loi d'un texte ou dans l'élaboration d'un texte de loi, c'est de toute façon, en dernière analyse, avec une part d'insondable, un chaînon impossible à garantir, qu'il faut accepter de travailler. Aussi bien, s'agissant de la pratique herméneutique, l'on se souviendra que la divinité qui lui donne son nom était *messenger*, donc déjà lui-même l'interprète d'un tiers, un premier critique non moins sujet à l'erreur que nous le sommes, et un premier juge aussi corruptible que tout autre.

Doublement relative, incertaine, d'une part par l'impossible remontée « verticale » jusqu'à l'origine et d'autre part par la multiplicité en quelque sorte « horizontale » des pratiques, espaces, contextes et disciplines qui la dessinent ou qu'elle fait apparaître, la notion de souveraineté se laisse ainsi difficilement penser comme absolue, alors même que c'est vers là qu'elle semble vouloir nous orienter. C'est ce travail de réconciliation entre le matériau à la disposition du penseur et la réalité, observée et expérimentée, à décrire, que les textes théoriques convoqués plus avant veulent opérer : ils le font en tentant de cerner et de qualifier ces zones difficilement systématisables marquées par le manque ou le surplus. Dans ces espaces s'établissent des relations d'appartenance à la fois indéniables et impossibles à garantir : dans l'énoncé du titre de notre recherche, c'est la notion d'exception, qu'on se contente pour le moment de décrire comme une forme spéciale, ou aporétique, de l'inclusion, comme un cas marginal ou une anomalie dans une relation d'appartenance, qui pointe vers cette réalité.

Il est juste, par ailleurs, que nous questionnions d'emblée la place qui est faite aux travaux de Carl Schmitt dans la présente recherche, notamment en regard de sa biographie et des accointances politiques qui ont été les siennes : le relatif silence du penseur et son retrait partiel de la vie intellectuelle après une grande période de proximité assumée et bien documentée avec le parti nazi n'excusent en rien la teneur des engagements passés. Ils mettent néanmoins en relief une cohérence de la pensée sur le long cours et une fidélité à un travail intellectuel dont la valeur a été relevée, depuis ses débuts et sans céder sur le caractère abject des atrocités qu'il a pu permettre à d'autres de justifier, par des chercheurs aussi bien de l'extrême droite que de la gauche la plus radicale. Ainsi l'usage que fait notre recherche de ses travaux est-il à la fois d'importance et assez ponctuel, et si nous restreignons notre lecture, à toute fin pratique, à son ouvrage de 1922, c'est que la *Théologie politique* de Schmitt a un double avantage : d'une part elle met rapidement en relief la notion d'*exception* dans un travail où apparaît un *décisionnisme* fort, inspiré de Hobbes, décisionnisme qui joue un rôle central dans les suites de notre parcours ; d'autre part, il se livre à un travail de distinction entre des compétences et des disciplines qui est essentiel pour la perspective de notre propre étude, ce texte annonçant d'autres écrits du juriste, notamment *Le concept de politique*, où l'interrogation du *fondement* du pouvoir et de l'autorité politiques se poursuit. C'est donc ainsi que, pour le non spécialiste du droit (et de la théologie) que nous sommes, la valeur de ses travaux apparaît le plus sûrement. Par ailleurs, alors que la recherche des fondements de la légitimité et de la portée de la théologie et du droit rapproche la première *Théologie politique* d'autres entreprises plus strictement *archéologiques* et plus contemporaines (en ce qui nous concerne plus particulièrement : les recherches de Giorgio Agamben elles-mêmes nourries des travaux de Michel Foucault), la part d'auto-commentaire qui s'élabore en marge de la discussion qui constitue, à près d'un demi-siècle de distance, la seconde *Théologie politique* (1969), participe quant à elle à poser des balises à l'usage que nous pouvons plausiblement faire du texte, sans qu'il faille plonger encore plus avant que nous ne le proposons dans des domaines qui ne sont pas de notre

compétence⁷. À partir de ce texte de Schmitt, c'est un réseau de lectures et de commentaires qui s'élabore, tout au long du 20^e siècle, dont nous relirons ici certains des textes clés en prenant acte de parentés, en amplifiant des résonances, en tentant de relativiser certains dissensus.

Du littéraire : l'épineux problème du génitif

Qu'on l'envisage sous l'angle de la spatialité qu'il oblige à supposer ou par rapport à la temporalité dont il rend nécessaire la prise en compte, l'exercice de définition des termes de notre titre rejette inmanquablement l'interrogation à des considérations concernant l'étendue et l'origine. Aussi, nous verrons qu'abordés ensemble, ni la souveraineté ni le littéraire ne semble arriver à s'imposer comme premier ou antérieur à l'autre. Dans cette optique, que l'on ait adopté la formulation « souveraineté(s) du littéraire » plutôt que « littérature(s) de la souveraineté » doit être interprété comme l'aveu des inévitables limites de notre investigation (de ce qu'elle prétend recouvrir comme de sa méthodologie). Car d'emblée, c'est avec l'arrière-plan, les méthodes et les façons de faire issues de la pratique des études littéraires et forgées par la fréquentation de certains de ses textes majeurs que nous envisageons l'entreprise. Néanmoins, on ne saurait rappeler avec assez d'insistance que chacun des mots du syntagme « souveraineté(s) du littéraire » est ici d'importance égale. C'est d'ailleurs ce que dit toute l'ambiguïté induite par le « du ». Qu'indique-t-il ici ? Est-il là pour introduire un rapport de possession, sous-entendant que le littéraire *posséderait* une souveraineté qui lui serait, par conséquent, extérieure, dont elle ferait sa chose, dont elle pourrait

⁷ À cet effet, là réside probablement la leçon qu'il nous appartient de tirer de la lecture de la seconde *Théologie politique* : moins convoquée dans les pages de notre étude parce que sont hors de notre compétence les soubassements de l'explication (avec un texte du théologien Erik Peterson) – qui par ailleurs voisine avec le règlement de compte –, elle illustre bien la rigueur qu'exigeait Schmitt quant à son propre travail, traquant l'a priori et réaffirmant de part en part du texte sa posture, les limites au-delà desquelles cessent de valoir ses thèses. Schmitt, manifestement un fin lecteur, est contraint de définir le champ d'application de son propre travail et il relève, au-delà du texte de Peterson visé en premier lieu, les impensés et les points aveugles de ce dernier en remontant, parfois de façon retorse, le fil de lectures, recensions ou commentaires faits par Peterson pour d'autres travaux que les siens. Voir à cet effet et pour un exemple flagrant, la manière dont Schmitt reprend à son propre compte les failles d'une recension par Peterson d'un texte d'Edgar Salin, *Civitas Dei* (Carl Schmitt, *Théologie politique*, *op. cit.*, p. 158-159).

crédiblement faire montre, qu'elle pourrait ultimement, au besoin, défendre ? S'agit-il plutôt de la relation d'appartenance d'une partie à un tout, rapport en vertu duquel on devrait considérer la (ou les) souveraineté(s) comme une « province » d'une entité subsumante qui serait un littéraire la recouvrant sans reste ? C'est une position difficilement tenable pour lors, qui impliquerait en outre l'existence possible d'un ensemble potentiellement infini d'*autres* souverainetés, pluralité et relativité contre-intuitives avec lesquelles il nous faudra travailler néanmoins.

La présente recherche avance plutôt que le lien qui relie souveraineté et littéraire est plus radical et singulier. S'il nous faut prendre acte d'un travail ou d'un agir, les questions demeurent de savoir *qui* ou *quoi* agit, et comment, par quelles voies le fait-il ? Sans être encore en mesure d'y répondre avant même la lecture des textes, nous posons à tout le moins l'hypothèse que la question du lien entre la souveraineté et la littérarité, que met en relief cet emploi ambigu du « du » dans notre titre, fait apparaître une zone dont la structure est a priori de même nature que celle mise au jour par la « décision » quant à l'exception. Cette « décision », centrale dans le travail de définition de Carl Schmitt, l'on voit déjà assez comment la conception abstraite de l'auteur, dans le sillage de la pensée foucauldienne par exemple, multiplie les questions davantage qu'elle ne réduit les zones d'ombres.

L'agir textuel

Par ailleurs, en voulant qualifier, définir, circonscrire une action du littéraire, nous serons amenés à déduire de l'étude de certains textes des opérations relevant plus ou moins directement de l'action, de la fabrication, de l'attitude ou du travail, et puisque de celles-ci nous affirmerons qu'elles prennent place ici dans l'écriture, là dans la lecture, là encore dans la circulation des textes au sein des espaces et des temporalités qu'ils créent ou aménagent, le syntagme adopté dans le titre, qui convoque la catégorie d'« agir textuel », nous semble le moins imparfait parce que le plus général.

En ce sens, un constat s'impose : puisque la notion d'agir suppose une agentivité, donc l'existence préalable d'un agent doté d'une conscience, il faut admettre qu'« agir textuel » ne peut pas renvoyer, à proprement parler, à une action qui serait posée par le

texte et dont celui-ci pourrait être tenu pour responsable. C'est plutôt au *lieu* ou encore, plus précisément, à la *forme* de l'action que renvoie dans notre titre le « textuel » pris ici comme adjectif : dire « agir textuel » dans le cadre de cette recherche revient à dire que telle ou telle action que nous chercherons à comprendre sera minimalement pensée comme faisant apparaître un/du texte. Il faut pour cela s'attacher à ce que dit la langue et l'étymologie de *texte* et remettre au cœur de notre pensée du littéraire l'activité « textile » qui préside à l'écriture, qu'on désire comprendre, au moins idéalement, *en-deça, avant* ou *sous* le discours, comme un processus à la limite « mécanique » : le tissage de fils dont la matière première n'a pas à être de même nature mais dont les formes doivent être, si l'on veut, au moins structurellement compatibles. En d'autres termes, des mots peuvent bien « se tisser » à autre chose qu'eux-mêmes et il faudra en accepter le corollaire : postuler l'existence d'un texte revient à dire que « quelque chose se trame » et c'est donc reconnaître que quelque chose glisse et coule entre certains pans de ce que l'on voit, nous échappant constamment dans le même temps qu'il accède à la réalité et à notre perception en devenant quelque chose de plus que la somme de ses constituants. Cette tâche en est une d'envergure : déceler certains des « effets » concrets qu'ont ces entités n'est pas encore expliquer leur déchiffrement et le *principe* de leur action – qui jamais, en tout cas chez Koltès, ne saurait se réduire à un désir de provocation simple, frontal –, mais peut-être est-ce seulement commencer de lire. Ce sera ici, en tous cas, accepter de faire sienne la posture inquiète et active de celui qui sait partielle, intermittente, la prise qu'il a sur la réalité qu'il se propose d'observer.

C'est donc à dessein que l'intitulé de la recherche rejette des formulations autres : des vagues, comme « puissance des textes » – qui évoque les potentialités, des possibilités de réalisation davantage que l'action avérée –, d'autres apparentées, comme l'« agir discursif » – le discours relevant plutôt d'une « actualisation de la langue » donc d'une énonciation et d'une certaine façon de l'application et de la *réalisation* (plus ou moins complète, certes, et modulée, parfois gauchie, voire feinte ou forcée) d'un code. Nous nous permettons en cela d'affirmer que c'est pour penser l'action de manière abstraite, pour en tenter une observation à distance de ce qui en elle relève du ou des « pouvoirs », que nous nous attachons à cette formulation. Aussi oserons-nous

reprendre à ce propos, librement pour lors, les mots de Roland Barthes prononcés au début de sa leçon inaugurale du 7 janvier 1977 au Collège de France :

Certains attendent de nous, intellectuels, que nous nous agitions à toute occasion contre le Pouvoir ; mais notre vraie guerre est ailleurs ; elle est contre les pouvoirs, et ce n'est pas là un combat facile : car, pluriel dans l'espace social, le pouvoir est, symétriquement, perpétuel dans le temps historique [...]. La raison de cette endurance et de cette ubiquité, c'est que le pouvoir est le parasite d'un organisme trans-social, lié à l'histoire entière de l'homme, et non pas seulement à son histoire politique, historique. Cet objet en quoi s'inscrit le pouvoir, de toute éternité humaine, c'est : le langage – ou pour être plus précis, son expression obligée : la langue. Le langage est une législation, la langue en est le code. [...] Ainsi, par sa structure même, la langue implique une relation fatale d'aliénation. Parler, et à plus forte raison discourir, ce n'est pas communiquer, comme on le répète trop souvent, c'est assujettir : toute la langue est une réaction généralisée⁸.

S'il est néanmoins évident que nous travaillerons sur des « discours », des objets d'art intelligibles (ne serait-ce qu'idéalement), il demeure que par ceux-ci, via une lecture qui soit justement activité de *décodage*, nous voulons comprendre ce qui, par cette voie et avec l'aide du lecteur, contribue à *faire* texte. Si nous arrivons à prendre un recul suffisant pour déceler et maîtriser un instant ce qui, dans le fonctionnement de chacun de ces textes, advient continuellement, se réalise et se renouvelle, qui puisse être rangé sous la catégorie du politique, nos efforts n'auront pas été vains.

Dans un autre ordre d'idées, parler de l'action d'un texte comme nous le faisons oblige à une réflexion sur la contemporanéité – lien toujours relatif et vague – des cas étudiés (mais aussi des catégories critiques mobilisées par la lecture). L'on sait assez la fortune du « contemporain » dans les études littéraires aujourd'hui, et son inévitable corollaire, à savoir le soupçon qui menace ce lecteur occupé de corpus « récents ». Lecteur facilement taxé de facilité ou de complaisance, il sait pourtant généralement la vanité possible de l'objet qui l'occupe : le défi qui consiste à lire le texte avant qu'il n'ait

⁸ Roland Barthes, *Leçon. Texte de la leçon inaugurale prononcée le 7 janvier 1977 au Collège de France*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2002 [1978], s.p. (version électronique au format ePub, réalisée depuis les *Œuvres complètes V*.)

passé « l'épreuve du temps » peut être, pour qui veut lire avec rigueur, une pratique de résistance active, la chance saisie de retarder la neutralisation de l'œuvre ou la capture de ses effets possibles dans les mailles du savoir ou sa disparition partielle derrière le voile (autres « tissus », autres *textes*) du pouvoir. C'est là ne pas penser assez loin comment celui qui dit se pencher sur la « littérature contemporaine », même sans questionner les termes de ce qu'il affirme, se sait signifier simultanément deux choses, selon qu'il envisage l'affaire selon le point de vue de l'écriture ou de la lecture.

Ainsi c'est moins par la datation de notre corpus d'étude que par l'attachement à la notion d'agir, d'*activité*, que notre recherche participe du contemporain. Dans cette optique, nous nous inscrivons dans diverses pensées qui, par exemple dans le sillage des *Considérations inactuelles* de Nietzsche, inscrivent au fondement de leur démarche un recul relatif par rapport à ce qui « fait » leur temps, un recul qui, sans nier l'appartenance au présent, est néanmoins suffisant pour que la relation aux processus historiques et aux dynamiques du commun qui y ont cours soit à penser en dehors de la catégorie univoque et trop « positive » de l'*adhésion* simple ou du rejet. Concernant à la fois la réflexion théorique qui anime notre recherche et les fictions de Koltès où nous en mettrons à l'épreuve les hypothèses, le degré d'abstraction auquel nous désirons nous soumettre est à comprendre comme l'engagement même à opérer une lecture qui soit sensible, c'est-à-dire ancrée dans l'expérience des textes et des pensées convoquées ; une lecture, partant, contemporaine. Notre posture, que cette progressive entrée en matière nous donne l'occasion de penser, tire visiblement ses matériaux de quelques sources précises : outre la seconde *Considération inactuelle* de Nietzsche, mentionnons, plus près de nous, *Qu'est-ce que le contemporain ?* de Giorgio Agamben⁹. Elle se laisse aussi décrire de façon assez juste par certains propos de Vincent Descombes qui, dans son article « Qu'est-ce qu'être contemporain ? », dresse le portrait d'une contemporanéité ouverte

⁹ Friedrich Nietzsche, « De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie » [1874], *Considérations inactuelles I et II*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1992, p. 91-169 ; Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche /Petite bibliothèque », 2008. Voir aussi et entre autres, Lionel Ruffel, « Introduction. Qu'est-ce que le contemporain ? », dans Lionel Ruffel (dir.) *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris, Cécile Defaut, 2010, p. 9-35.

et vaste, irréductible à une « concitoyenneté d'époque¹⁰ » et conçue comme la participation une même « actualité historique¹¹ ». Celui-ci écrit :

l'emploi de l'adjectif « contemporains » pour désigner des personnes qui vivent à la même époque n'est pas le sens dont il faut partir. Les personnes ne sont des contemporains qu'en un sens second et dérivé. Les gens d'aujourd'hui sont des contemporains parce qu'ils exercent leurs activités en même temps. [...] La chronologie ne définit qu'une contemporanéité indifférente. [...] Ce qui rend réellement contemporaines des activités disparates, indépendantes, dispersées à la surface de la terre, ce n'est pas la chronologie abstraite. C'est la commune actualité. [...] De ce point de vue, le contemporain se présente d'abord comme le jeu d'ensemble des activités qui, parce qu'elles se produisent en même temps, se contrarient ou se renforcent les unes les autres. [...] *Une première question à poser sur la réalité contemporaine est celle de savoir comment se font ces mélanges, et si les formes composites qu'ils produisent sont intelligibles dans le cadre des catégories intellectuelles héritées de notre tradition*¹².

Envisager un ensemble de textes littéraires selon une relation relevant de la contemporanéité et en proposer une lecture orientée vers l'interrogation des effets qu'ils créent et, partant, vers une réflexion sur la valeur du répertoire de notions et concepts à disposition du chercheur pour les décrire et les penser : voilà en effet la tâche que veut se donner la recherche que nous présentons ici et une avenue possible pour commencer d'expliquer sa posture ambiguë, consciente de son inaptitude à trancher entre une saisie des textes par la lunette de l'affect d'un lecteur en situation et réflexion plus abstraite visant un plus haut degré de généralité.

La question de l'exception

En présentant plus tôt l'esprit général de notre interrogation, nous avons dit nous être trouvé devant des objets – des textes ou, plus largement, le littéraire – cultivant le malaise dans leur appréhension. Ceux-ci, en commençant de les introduire, nous avons pu voir à quel point ils semblaient être faits d'une matière réactive, paraissaient destinés

¹⁰ Vincent Descombes, « Qu'est-ce qu'être contemporain ? », *Le Genre humain*, n° 35, 1999, p. 21.

¹¹ *Ibid.*, p. 22 et *passim*.

¹² *Ibid.*, p. 29-31, je souligne.

à demeurer précaires, instables, et ce moins du point de vue de leur forme ou de leur compatibilité (ou non) avec les appareils et circuits qu'on sait, d'expérience ou en théorie, être ceux des textes littéraires (de quelque nature qu'ils soient), mais surtout, de façon encore plus insituable ou insidieuse, du point de vue, moral cette fois, de l'effet qu'ils ont ou peuvent avoir sur des subjectivités réelles, identifiables et de surcroît aptes à témoigner du caractère tangible de ces effets. Il va sans dire que de tels témoignages, même dans des cadres relativement proches de l'institution et de ses normes, gardent souvent quelque chose de l'urgence, de l'émoi ; c'est bien là une preuve que quelque chose « dépasse », « déborde » des textes : lorsqu'il est question d'eux, quelque chose (nous) « excède », peut irriter « au plus haut point », c'est-à-dire *souverainement*¹³. Ainsi un inévitable constat, pour qui veut traiter de ces œuvres dans un exercice académique normé, est que tenter de les comprendre implique la prise en compte simultanée d'objets, de dispositifs matériels de saisie ou de contrôle, d'appareillages formels de régulation (des parcours, des usages, etc.) *indissociables* de réalités ressortissant à la subjectivité, à l'affect, à la psychologie des auteurs et des lecteurs. C'est dans le tissage de ces deux pans de la réalité des textes que nous croyons pouvoir trouver ce qui « se trame », ce qui rend ces textes exceptionnels, ce qui les font être, en regard des usages normés,

¹³ Pensé dans cette introduction de manière plutôt libre, cet état de fait fait signe vers l'idée de contemporain tout juste tirée de l'article de Descombes qui lui-même puise le matériau (et, en partie, le vocabulaire) de sa réflexion de la lecture qu'il fait d'un passage des *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand. Faute de résumer tout son argumentaire, notons seulement avec Descombes qu'« on ne peut être irrité ou agacé que par des circonstances ou des faits actuels. [...] Cela veut dire qu'il y a une modalité affective propre au contemporain. Les passions éprouvées par les acteurs [*i.e.* : dans l'économie qui est celle de la lecture faite par Descombes du texte de Chateaubriand, sur une "scène de l'histoire"] sont des passions de contemporains, car ces passions naissent de ce que l'affaire n'est pas encore décidée, que les événements en cours ne sont pas encore un fait accompli. » (art. cit., p. 24) La première partie de notre recherche activera surtout les catégories « spatiales » pour réfléchir à l'exception et à la souveraineté, mais nous commençons néanmoins à percevoir comment rien ne pourra se faire dans une soustraction sans reste à la donnée temporelle : ainsi le primat de l'affect dans la saisie de notre objet de réflexion, davantage que comme un réel obstacle pour la pensée abstraite qui voudrait en systématiser les effets, est au contraire ce qui nous donne la chance de penser l'historicité de notre démarche dans un présent qui n'est ni celui de l'écriture, ni tout à fait celui de la lecture, mais celui du processus de *l'activité* de l'œuvre, son *ouvrage* dont le texte imprimé ne sera considéré que comme une composante parmi d'autres.

normaux ou voulus tels de la langue, des figures ou des cas d'*exception* qui, partant, mettent au jour des occurrences de la souveraineté.

Dans le cadre de la pensée politique attachée à la notion de souveraineté, l'*exception* active de similaires apories, oblige le raisonnement à faire de semblables tours et demande en même temps que soient considérés ensemble les impondérables concrets d'une conscience, d'une *subjectivité* (qui *décide*, selon la célèbre formulation de Carl Schmitt vers laquelle nous cheminons encore) et le niveau élevé d'abstraction formelle nécessaire à la représentation objective des fondements structurels sur lesquels s'établissent les relations du souverain à son autre. Dans les limites de notre étude, et au prix de l'établissement d'un certain nombre d'analogies, ces structures et relations pensées par Schmitt et revisitées par ses successeurs dans les sphères du droit et de la justice illustreront pour nous les catégories de l'expérience des textes (la spatialité qu'ils dessinent, similaire à celle de l'exception souveraine), puis le type de relations impliquées ou mises en relief par le fonctionnement ou l'avènement de ceux-ci, en premier lieu l'*exclusion*, la mise au ban, l'abandon, mais peut-être aussi l'*adhésion* (à une option, à un programme), qui dans ce qu'elle a d'*exclusif* en serait une sorte d'équivalent, inversé.

Rappelons-le donc : « Est souverain, dit Carl Schmitt en ouverture de sa *Théologie politique*, celui qui décide de la situation exceptionnelle » (*TP*, 15). En affirmant ceci, Schmitt pose un acte d'une importance capitale, en faisant apparaître le fondement de la souveraineté dans ce décisionnisme non pas d'abord quant à l'*application* ou non d'une loi à tel ou tel cas de figure, mais bien plus précisément quant à sa *suspension* pour les cas relevant d'une « situation exceptionnelle ». C'est en ce sens, poursuit Schmitt, que « [s]eule cette définition peut satisfaire à la notion de souveraineté en tant que notion limite » (*idem*). Même le plus rapide examen des termes de cette affirmation suffit à dégager le type de relation qu'elle met au jour et, sur le plan d'une spatialité théorique et abstraite – car il y est bien question d'une *situation* –, le type de localisation et les rapports que l'exception oblige à penser. En effet, comme l'explique succinctement Giorgio Agamben dans les premières pages de *Homo Sacer I. Le pouvoir souverain et la vie nue*,

l'exception est une espèce de l'exclusion. Elle est un cas singulier qui est exclu de la norme générale. Mais ce qui caractérise proprement l'exception, c'est que ce qui est exclu n'est pas pour autant absolument sans rapport avec la norme ; au contraire, celle-ci se maintient en rapport avec elle dans la forme de la suspension. [...] En ce sens l'exception est vraiment, selon son étymologie, *prise dehors* (*ex-capere*) et non pas simplement exclue¹⁴.

Ainsi défini, ce que fait apparaître la décision souveraine (comme espace et comme relation avec ce qui s'y trouve) peut aisément se laisser rapprocher, pour le moderne et pour l'immense majorité du contemporain, d'une conception courante (en règle générale moins rigoureusement établie qu'instinctivement sentie, ou comme *intégrée*) de la littérarité et de certaines notions clés qui en forment quelque chose comme la nébuleuse : l'auteur et le littéraire, le rapport complexe que le premier entretient avec le second sur le plan, justement, juridique, dès lors qu'ils sont liés par un contrat – via les réseaux de l'édition, sinon déjà par la signature (paraphe, mais aussi *effets* de signature, le style, par exemple). En effet l'on sait assez comment la « responsabilité » que peut ou pourrait (voire *devrait*, selon certains), être celle de l'auteur relativement à son texte devant une cour de justice est d'emblée gangrenée exactement par les mêmes mécanismes ou instances potentiellement garantes, devant cette même cour de justice, de la « propriété » qu'il peut revendiquer sur ses œuvres.

¹⁴ Giorgio Agamben, *Homo sacer I. Le pouvoir souverain et la vie nue*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1997 [1995], p. 25-26, c'est l'auteur qui souligne. Désormais abrégé en *HS*, suivi du numéro de la page. Notons que ce texte a été repris depuis, dans un rassemblement avec les autres facettes de la vaste enquête du philosophe, en un volume unique : *Homo Sacer. L'intégrale (1997-2015)*, Paris, Seuil, coll. « Opus », 2016, (p. 7-171 pour ce volume, p. 25 pour la citation reproduite). Nonobstant le caractère pratique de cette réédition en un volume, c'est aux publications individuelles des textes que référeront nos citations ultérieures des travaux d'Agamben. Nous retrouvons, par ailleurs, au fil du travail d'Agamben, des définitions similaires de l'*exception*, dont la formulation exacte varie selon le contexte. Donnons par exemple celle-ci, dans *Homo sacer III. Ce qui reste d'Auschwitz : l'archive et le témoin*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche/Petite bibliothèque », 1999, p. 58 : « Le paradigme de la "situation extrême" ou de la "situation limite" est fréquemment invoqué de nos jours, par les philosophes comme par les théologiens. Il remplit une fonction analogue à celle qui revient, selon certains juristes, à l'état d'exception. De même, en effet, que l'état d'exception permet de fonder et de définit la validité de l'appareil juridique normal, de même, à la lumière de la situation extrême – laquelle, au fond, est une espèce de l'exception –, on peut juger et décider de la situation normale. »

Or, s'agissant d'un texte, *qui* prend la décision d'instaurer ce suspens relatif de la norme, catégorisant ainsi les œuvres comme « littéraires » ? Cette question à elle seule tire le questionnement sur le terrain de l'*autorité*, de la *compétence* : réfléchir à l'exception demandera de comprendre, pour le dire une première fois simplement, qu'un texte n'est pas *d'abord* littéraire puis envisagé par la loi comme tel, mais que ce serait la *décision*, chaque fois nouvelle et irrévocable, de *suspendre* l'application de la loi (la référence, la signification, voire le sens) ou de la norme (la cristallisation d'usages, la tradition) qui fait passer l'œuvre dans cet espace insituable de l'exception, qui lui donne ou lui assigne son lieu, fait des espaces où on le relègue (et où on lui enjoint de se tenir) une « situation exceptionnelle ».

Agamben affirme la force des thèses de Schmitt sur l'exception dès les premières pages de son vaste chantier qu'il réunira sous le titre *Homo sacer* :

il n'existe aucune théorie de l'exception qui, dans le cadre des sciences juridiques, lui reconnaisse un rang aussi élevé. Car, selon Schmitt, l'enjeu de l'exception souveraine constitue la condition de possibilité même de validité de la norme juridique et, avec elle, le sens même de l'autorité étatique. Le souverain, à travers l'état d'exception, « établit et garantit la situation », dont le droit a besoin pour entrer en vigueur. Mais quelle est cette « situation », quelle est sa structure, dès lors que celle-ci ne consiste que dans la suspension de la norme ? (HS, 25)

La vigueur de ce constat oblige le lecteur à définir avec d'autant plus d'attention les analogies nécessaires à l'application au phénomène littéraire du prototype fourni par la modélisation de l'exception et de la souveraineté dans la sphère juridique – ou plus précisément peut-être, à défaut d'en faire une description exhaustive (idée qui confine à l'absurde pour qui traite de l'*exception...*), s'agit-il à tout le moins d'en identifier les principaux écueils, d'en identifier les limites. Ce que la citation nous demande aussi de ne pas oublier, c'est le niveau auquel il s'agira d'établir les analogies : comme pour Schmitt qui pense les déplacements du théologique au politique en termes de perpétuation d'une structure (et indifférence à la substance), c'est en termes de topologie, de modèle et de forme que nous devons d'abord interroger les similitudes avec le littéraire. Cela n'équivaut pas, nous le verrons bien, à se priver d'un regard sur

les pratiques et leurs valeurs sociales, au contraire : seulement, l'identification du point de départ de notre réflexion dans l'abstraction de la structure nous gardera de qualifier trop tôt des pratiques et des contenus, de les penser en regard d'une axiologie, d'une morale qui s'y joue mais sous une forme qui relève, a priori, d'une sorte d'inadéquation. Giorgio Agamben traite de ce paradoxe fondateur en commentant la relation entre l'*homo sacer* – figure sur laquelle nous aurons à revenir – et le souverain, puis en remarquant de significatifs glissements, zones floues et inadéquations entre un acte et sa valeur :

le souverain et l'*homo sacer* présentent deux figures symétriques qui ont une même structure et qui sont en corrélation, le souverain étant celui par rapport à qui tous les hommes sont potentiellement *homines sacri*, et l'*homo sacer* celui par rapport à qui tous les hommes agissent en tant que souverains.

Tous deux communiquent dans la figure d'un agir qui, en s'excluant comme exception tant du droit humain que du droit divin, tant du *nomos* que de la *phusis*, délimite en un certain sens le premier espace proprement politique. (HS, 94)

En tentant de reporter cette spatialité sur le terrain du langage, on se posera la question de savoir comment penser la valeur et la portée des paroles ou textes qui ont lieu et adviennent dans un équivalent, dans l'ordre du discours, de l'espace « exceptionnel » (le *ban* dans la pensée d'Agamben travaillant pour l'occasion avec les termes de Jean-Luc Nancy) où un énoncé est toujours « plus » ou « moins » que lui-même, en regard des usages « normés », des effets attendus de la langue en contexte « ordinaire ». « Peu importe, écrit encore Agamben, de notre point de vue, que le meurtre de l'*homo sacer* puisse être considéré comme moins qu'un homicide, et le meurtre du souverain comme plus qu'un homicide : l'essentiel, dans les deux cas, est que le meurtre d'un homme ne corresponde pas ici à la figure de l'homicide. » (HS, 112) À toute fin pratique, donc, c'est un équivalent pour ce paradoxe relevé quant à la « vie », à sa qualification et sa valeur dans l'opposition/corrélation entre *sacer* et souverain que nous essaierons de trouver dans le langage et de mettre à profit pour l'analyse de certains cas de figure précis.

De ce point de vue, on peut avancer que l'étude que fait Schmitt de la décision juridique fait signe, sur le terrain qui est le nôtre, vers une description de la littérature comme « concept essentiellement contesté ». Schmitt, s'occupant à garantir la présence du décisionnisme en mettant de l'avant sa capacité à faire sens de ses propres paradoxes, affirme qu'

il est impossible de tirer de la simple qualité juridique d'une proposition une détermination qui discrimine quelle personne individuelle ou quelle instance concrète peut revendiquer pour soi cette autorité. [...] À supposer que ce soit l'autorité compétente qui ait pris une décision, voilà qui rend la décision relativement, voire absolument, indépendante de la justesse de son contenu et met fin aux débats ultérieurs sur les doutes qui pourraient encore subsister. *Dans l'instant, la décision se détache des arguments qui la fondent et prend une valeur autonome. En réalité, il est inhérent à l'idée de décision qu'il ne puisse y avoir le moins du monde de décisions déclaratoires absolues. Considérée d'un point de vue normatif, la décision est née d'un néant.* (TP, 41-42, je souligne)

De son côté, dans sa volonté de circonscrire une certaine réalité de la littérature, l'Américain Richard Shusterman fait, dans l'introduction à son ouvrage *L'objet de la critique littéraire*, un usage particulièrement éclairant de cette notion de « concept essentiellement contesté » qu'il emprunte à William B. Gallie :

Ambigu, vague et ouvert, le concept de littérature est encore *essentiellement complexe* ; tout d'abord et très simplement, au sens où il subsume un certain nombre de sous-concepts compliqués, comme « la poésie » ou « le roman », mais aussi et peut-être surtout au sens décrit par Gallie à propos des concepts d'art et de peinture. Comme ces autres catégories esthétiques, la littérature peut faire l'objet d'un certain nombre de descriptions différentes, et néanmoins appropriées. [...] Cette notion de « concepts essentiellement complexes » possède un lien étroit avec une notion importante chez Gallie, celle de *concepts essentiellement contestés* – « des concepts dont le bon usage implique inévitablement d'innombrables disputes quant à leur bon usage de la part de leurs utilisateurs »¹⁵.

¹⁵ Richard Shusterman, *L'objet de la critique littéraire*, Paris, Questions théoriques, coll. « Saggio Casino », 2009 [1984], p. 46-47. L'auteur cite William B. Gallie, « Essentially Contested Concepts », *Proceedings of the Aristotelian Society*, vol. 56, 1956, p. 169. Disponible en ligne : www.jstor.org/stable/4544562 (page consultée le 25 janvier 2019).

Si la littérature est de l'ordre de ces concepts essentiellement contestés et si de ce fait elle donne lieu, comme le suggère Shusterman via Gallie, à « d'infinies disputes », nous suggérons donc qu'est plausible une relation d'analogie de structure, de la littérature à l'exception juridique, en ce qui a trait à l'intime parenté qui s'y joue entre le postulat d'une situation et l'impossibilité d'un fondement concret. Ainsi notre conception de la littérature, *décidée*, et contestable, s'établit dès le départ contre la certitude, pour laisser la part belle aux impondérables nés de ce que nous croyons d'emblée, nous aussi, en être un élément central, à savoir le moment proprement *anarchique* qui préside à l'identification de ses occurrences (*décider* de voir dans tel texte plutôt que dans tel autre, le littéraire), qui précède toute recherche sur ses effets. De cette rapide mise en parallèle d'une réflexion sur le droit et d'une interrogation sur la littérature se dégage au final la posture qui sera la nôtre tout au long de l'étude, aussi bien pour la fréquentation des textes théoriques et essayistiques que pour les lectures de l'œuvre de Koltès. Elle porte un éclairage utile sur un nœud de tensions entre une relativité associée à une exigence de justice et un décisionnisme proche de la « dictature » – « La dictature est le contraire de la discussion » (*TP*, 71), énonce Schmitt. Dans cet espace se lie secrètement, pour le juriste allemand, les impensés du gouvernement et de la « pratique » du pouvoir : d'un côté « toute prétention à la décision est nécessairement mauvaise pour l'anarchiste » (*TP*, 74), ce qui « l'oblige à se décider de manière décidée contre toute décision » (*idem*) ; de l'autre, comme l'affirme plus près de nous Giorgio Agamben, « l'anarchie est ce que le gouvernement doit présupposer et prendre sur soi comme sa propre origine¹⁶ », non pas sur la base d'une indifférence à la norme ou à la loi (que pointait déjà Schmitt, cité plus haut) mais parce que, comme nous le verrons encore plus loin notamment avec Jaques Derrida, la décision qui donne sa force à la pratique du pouvoir passe par l'inévitable « moment d'indifférence » au contenu de la loi et à la personne qui l'applique et que par conséquent, porter le pouvoir politique de son idéalité abstraite

¹⁶ Giorgio Agamben, *Homo sacer II, 2. Le règne et la gloire*, Paris, Seuil, 2008, coll. « L'ordre philosophique », 2008, p. 108.

jusqu'à son effectuation dans le monde est, pour reprendre encore le mot d'Agamben, une « *praxis* [qui] n'a aucun fondement dans l'être¹⁷ ».

Aussi, en somme, peut-on suggérer avant d'aller plus loin qu'il en est ainsi du littéraire si, pour comprendre la concrétude fixe de son existence matérielle dans ses occurrences textuelles, on doit simultanément envisager la décision d'écrire comme une opération absolue « née du néant », et l'exigence d'une lecture juste comme inséparable d'une contestation continuelle des usages, autrement dit un engagement a priori dans les « infinies disputes » sur l'être, les fonctions et les pouvoirs des textes. Sur un spectre similaire, et à condition d'excuser les raccourcis que demande une telle schématisation, Schmitt a montré qu'aussi bien l'*anarchiste* que le *dictateur* font apparaître une conception *bourgeoise et libérale* de la politique comme un essentiel repoussoir duquel il faut se tenir aussi loin que possible pour viser la hauteur exigée par une quelconque lutte sociale. Le juriste critique ainsi durement les contradictions de la bourgeoisie libérale en partant d'une affirmation de l'espagnol Juan Donoso Cortés qui « définit tout simplement la bourgeoisie comme une “classe discutante” » (*TP*, 66) :

Elle veut un Dieu, mais il ne faut pas qu'il devienne actif ; elle veut un monarque, mais il faut qu'il soit impuissant ; elle réclame liberté et égalité, et néanmoins restriction du droit de vote aux classes possédantes, pour garantir à la culture et à la propriété l'influence nécessaire sur la législation, comme si la culture et la propriété donnaient un droit à opprimer les gens pauvres et incultes ; elle abolit l'aristocratie du sang et de la famille, mais elle permet le règne impudent de l'aristocratie financière, la forme d'aristocratie la plus stupide et la plus vulgaire ; elle ne veut ni la souveraineté du roi ni celle du peuple. Que veut-elle alors au juste ? (*TP*, 68)

Ramener sur le terrain des études littéraires le motif de l'*exception* et le jeu de forces que sa modélisation demande de prendre en compte met au centre des discussions sur les usages et possibles de l'œuvre littéraire cette même question : de la parole que nous disons littéraire, *que voulons-nous, au juste* ? Poser la question par le recours à la pensée schmittienne de la décision sur l'exception n'équivaut pas à faire l'impasse sur

¹⁷ *Idem.*

l'évolution historique de la discipline au courant du siècle dernier (ce que le parcours de quelques relectures de Schmitt nous amènera à envisager en partie, fût-ce indirectement), mais c'est plutôt l'occasion de durablement congédier tout réflexe essentialiste dans la conceptualisation du littéraire, puis de déplacer du même coup la question vers ses *usages*, de désigner des espaces possibles pour penser sa ou ses politique(s). Ces espaces seraient ceux d'itinéraires à définir et a priori non qualifiés, lignes de fuites qui de toutes parts s'éloignent de l'incessante discussion sur une justesse et une justice qu'elles visent néanmoins, à distance variable du « noyau de l'idée politique, la décision moralement exigeante » (*TP*, 74), jamais, constaterons-nous en cours de route et à plus forte raison dans l'étude des textes de Koltès, aussi *morale, juste et exigeante* que lorsqu'elle est « décidée contre la décision » (*idem*).

Bernard-Marie Koltès : exemplaire ?

Il est un mot, indissociable de celui d'exception, dont on n'a encore rien dit : « exemple ». Giorgio Agamben commente la parenté entre « exception » et « exemple » dès l'entrée en matière de sa longue étude sur les formes contemporaines du pouvoir et du gouvernement occidental :

l'exception se situe dans une position symétrique par rapport à l'exemple avec lequel elle forme système. On a là les deux modes suivant lesquels un ensemble fonde et préserve sa propre cohérence. Mais, tandis que l'exception [...] est une *exclusion inclusive* (qui sert à inclure ce qui est expulsé), l'exemple fonctionne plutôt comme une *inclusion exclusive*. Soit le cas de l'exemple grammatical : le paradoxe consiste ici en ce qu'un énoncé singulier, qui ne se distingue en rien des autres cas du même genre, est isolé justement en tant qu'il appartient à l'ensemble. [...] [D]e même que l'appartenance à une classe ne peut être montrée que par un exemple, c'est-à-dire en dehors d'elle, la non-appartenance ne peut être montrée qu'à l'intérieur d'elle, c'est-à-dire par une exception. [...] [L]'exception et l'exemple sont des concepts en corrélation qui, à la limite, tendent à se confondre et entrent en jeu chaque fois qu'il s'agit de définir le sens même de l'appartenance des individus, le sens même de leur faire communauté. Telle est, dans tout système logique comme dans tout système social, la complexité du rapport entre le dedans et le dehors, l'extranéité et l'intimité. (*HS*, 30)

Exemple *et* exception, l'œuvre de Bernard-Marie Koltès choisie ici comme objet d'étude le serait donc, semble-t-il, en quelque sorte *inévitablement*, déjà par la nature et la logique de l'exercice de démonstration qui est le nôtre. En outre s'il faut, d'une manière déjà plus proche de l'existence qui est celle des textes en dehors d'une interrogation philosophique, se poser la question de l'« exemplarité » de l'œuvre koltésienne ou de sa nature « exceptionnelle » en ce qui a trait à l'orientation de notre recherche, il peut suffire pour lors de rappeler les parentés thématiques récurrentes que les textes koltésiens manifestent avec la réalité de la justice, de l'ordre, de la loi et, plus précisément encore s'il faut déjà risquer des pistes de réflexion, avec l'arbitraire de ces notions qui relèvent aussi, dans son œuvre, de l'immédiat, du sensible, du contingent. Or un traitement thématique, de quelque notion que ce fût, ne saurait guider à lui seul nos lectures. Il faut donc aussi l'annoncer dès maintenant : notre fréquentation des textes de Koltès se fera sur la base de la reconnaissance, aussi bien dans la vie de l'auteur que dans l'œuvre écrite, et comme au fondement même de ce qui en serait une *poétique*, de ce rapport complexe et si « intimement » vécu avec de pareilles problématiques : des rapports irrésolus et abyssaux entre dehors et dedans, appartenance et exclusion, étrangeté (ou extranéité) et intimité.

L'arbitraire et l'absence de fondement que doit présupposer aussi bien la prise en compte de l'exception que de celle l'exemple est par ailleurs ce par quoi nous croyons pouvoir justifier la réduction de notre corpus d'œuvres fictionnelles à la production – et encore : partielle – d'un seul auteur. C'est aussi ce par quoi nous défendons la posture de lecture qui est la nôtre et dont la prise n'est ni constante ni systématique sur les modalités et effets de sa propre inscription dans des champs de discours et de forces complexifiés par la pluralité des rapports et la variabilité des processus et des instances de légitimation. C'est, chez Koltès, un rapport au monde que nous voulons déceler, c'est dans notre pratique un rapport aux œuvres que nous espérons arriver à observer, puis c'est dans la rencontre de ces deux pans du travail que nous espérons arriver à poser avec une acuité suffisante la question de la souveraineté de la littérature, de ses effets, de leurs formes et limites ; c'est depuis ce même point que nous proposons de tirer un portrait de la pratique koltésienne de la littérature.

Ce premier parcours des éléments du titre de l'étude indique la voie dans laquelle nous désirons engager les lectures des textes du corpus. Ce travail de défrichage élémentaire permet déjà de comprendre en quoi certains objets voisinent avec le danger, la violence ou le crime, en faisant apparaître du « textuel », du « littéraire », éventuellement au-delà des seules formes matérielles que l'histoire a voulu que ces notions prennent (en l'occurrence, des textes dans le sens usuel et, plus précisément encore : des livres, mais aussi des institutions). Devant ces réalités, il convient de se poser la question de *qui* ou de *quoi* décide, et donc de *réaliser* leur caractère d'exception en les faisant passer de l'infini répertoire des choses dites ou écrites à celui, à peine moins vaste, de celles qu'on dit être « littéraires ». Comprendre ces processus demande d'investir, sans garantie d'y trouver quoi que ce soit, ces zones aporétiques où la norme suspendue nous oblige à avancer dans de l'inconnu et, peut-être, de l'inconnaissable. Accepter ceci que des textes nous dépassent revient, comme on l'a déjà entrevu, à délaisser toute position de surplomb sur les objets de notre enquête et à rejeter le parti pris de l'objectivité à tout prix pour faire le *pari* de la littérature, qui est aussi celui de sa souveraineté. C'est en définitive, par là même, exercer la nôtre propre, si tant est qu'avec Peter Sloterdijk, que nous convoquerons plus loin, on accepte déjà qu'« être souverain, c'est choisir par quoi on se laisse submerger¹⁸. » C'est aussi, voulons-nous finalement illustrer dans le second pan de notre étude mais dans le même ordre d'idée, répondre à une injonction paradoxale, double, fuyante : celle de l'œuvre de Koltès qui, dès ses débuts (auxquels nous nous attacherons plus spécifiquement) ne cesse d'attirer les lecteurs dans des espaces ambigus, mais aussi de se montrer à eux sous des habits incertains. Œuvre exemplaire ou exceptionnelle ? Exemplaire *et* exceptionnelle plutôt, pour ceux de ses lecteurs qui acceptent de voisiner avec son intimité. En cela, l'expérience des textes de Koltès est marquante, c'est-à-dire, selon l'étymologie, qu'il se produit par elle un *enseignement*, qu'on y retrouve autre chose que le strictement reconnaissable. Mais aussi bien cette expérience est celle d'un texte qui porte ailleurs ou

¹⁸ Peter Sloterdijk, *Colère et temps. Essai politico-psychologique*, Paris, Librairie Arthème Fayard, coll. « Pluriel », 2010 [2006], p. 163. Désormais abrégé en *CT*, suivi du numéro de la page.

oblige à n'habiter que son seuil, forçant à demeurer non pas exclus, ni tout à fait violemment expulsés mais, par l'œuvre, précisément *exceptés*.

PREMIÈRE PARTIE

1

**Théorie de la souveraineté et performativité en régime littéraire :
historique, fondements, contradictions**

1.1 Carl Schmitt, *Théologie politique*

Comme le note en 1988 Jean-Louis Schlegel dans son introduction à la traduction française du texte, la *Théologie politique* de Schmitt relève, davantage que du seul religieux, d'« un concept *politique*, ou de sociologie politique. [...] Selon nos critères actuels, ajoute-t-il, nous jugerions volontiers que l'expression "théologie politique" au sens où il l'emploie est sinon abusive, du moins trompeuse. » (*TP*, introduction, IV-V) À cet effet, et sans que cela ne discrédite le premier commentaire du texte fait plus tôt en ces pages, il nous faut d'emblée discuter l'orientation même du travail de Schmitt dans son texte de 1922, pour y reconnaître ni le travail d'un théologien, ni celui d'un spécialiste de la science politique, mais une enquête faite depuis le droit dans une perspective historique, plus précisément généalogique. En effet, *Théologie politique* consiste en la réflexion d'un juriste sur les aspects politiques de l'histoire de la religion : c'est, précise encore Schlegel, « le christianisme et plus spécialement le catholicisme comme matrices pratiques et théoriques de l'État moderne » (*idem*, V) qui l'intéressent. Aussi Schmitt lui-même mobilise-t-il force ressources pour désigner le juste lieu d'application de sa pensée, notamment dans sa « seconde » *Théologie politique*, où il prend soin de séparer la théologie du droit puis de distinguer de la politique, à leur tour, ces deux sphères, cela non pour congédier ou invalider l'une ou l'autre, mais pour fournir un socle aussi clair et dégagé que possible aux analogies de structure que son travail propose. C'est ainsi qu'il écrit entre autres, dans son texte de 1969 :

La théologie n'est pas la religion ou la foi, ni le frisson numineux. La théologie se veut science, et elle le demeure tant qu'un concept totalement différent de science n'a pas réussi à refouler la religion et la théologie dans les tréfonds de son type de profanité et à les liquider, à l'instar de la psychanalyse, comme anachronismes et névroses. Le concept compatible opposé à la théologie comme science est une autre science, qui doit aller au-delà d'une pure science ou méthode d'appoint.

Laquelle ? La politique n'est point une science, la sociologie ou la politologie ne sont pas, à titre de méthodes exactes, des sciences compatibles avec la théologie. Le rapport entre théologie et métaphysique demeure obscur. Il ne saurait s'agir de la science de l'histoire des premiers siècles chrétiens, [...]

[p]as davantage de ce que [Erik] Peterson¹⁹ a appelé les « plus problématiques de toutes les sciences, celles qu'on appelle les sciences humaines ». Il ne reste alors probablement que la science sœur de la théologie, le droit – encore non dissous dans l'histoire –, tel qu'il s'est développé au Moyen Âge chrétien, passant d'une simple casuistique à une science systématique. (*TP*, 159)

Ce travail de distinction entre des disciplines et des orientations, sans compter la sensibilité à la « dissolution » dans l'histoire qui est évoquée au passage, est essentiel dans la démonstration que fait Schmitt de la valeur de ses thèses. Il précise encore :

Théologie et jurisprudence ont trouvé leur institutionnalisation dans deux *facultés* souvent ennemies et [...] la formation scientifique des concepts de ces deux facultés a créé des concepts comparables et transposables, en leur attribuant en commun des champs conceptuels systématiques, entre lesquels des substitutions harmonieuses deviennent même possibles et riches de sens. C'est simplement affaire de juste pondération des instruments. (*TP*, 160)

Non satisfait de ces précisions, il ajoute encore, en note : « Tout ce que j'ai avancé concernant le thème de la *Théologie politique* relève des affirmations d'un juriste sur une proximité de structure systématique, s'imposant du point de vue de la théorie et de la pratique du droit, entre concepts théologiques et concepts juridiques » (*idem*, note 1).

C'est donc sur un terrain aux disciplines ainsi cadastrées, et selon une perspective consciente de son historicité, que la célèbre affirmation de Schmitt, qui ouvre le chapitre trois de son étude de 1922, acquiert sa signification : « Tous les concepts prégnants de la théorie moderne de l'état sont des concepts théologiques sécularisés. » (*TP*, 46) Aussi est-ce à la lumière de ce recadrage que faiblit le caractère énigmatique de l'énoncé qui ouvre le livre – « Est souverain celui qui décide de la situation exceptionnelle » (*TP*, 15) – sans que rien ne s'y perde de sa capacité à rendre compte de la nature extrême, limitrophe, des notions de souveraineté et d'exception dont elle forme l'abord. De la sorte, tout en se gardant bien de proposer un fondement concret et matériel à

¹⁹ De fait, la seconde *Théologie politique* est explicitement construite comme une réponse à une critique de ce dernier théologien quant au texte de 1922. Voir ci-dessus, note 7.

l'expérience (en la figure de la tradition, par exemple), le travail de Schmitt fournit à des réflexions ultérieures une plate-forme sûre mais ductile et comme perméable, réaménageable, faite non pas de la solidification de savoirs stabilisés mais plutôt du tissage de liens entre des concepts, entre des instruments incommensurables mais structurellement compatibles. Par conséquent, l'absence de tout critère sûr et vérifiable quant à la « situation exceptionnelle » et quant à la décision est ce qui autorise – plus qu'elle ne l'empêche – le développement, vers d'autres disciplines ou sciences, de réseau d'analogie ou la mise en place des « substitutions harmonieuses » qu'il évoque.

La décision sur la « situation exceptionnelle », dit Schmitt, « est une décision en un sens éminent » (*TP*, 16) et « [l]e cas d'exception, le cas non défini dans l'ordre juridique en vigueur, peut tout au plus être désigné comme cas d'extrême nécessité, comme menace pour l'existence de l'État ou de ce qui en tient lieu, mais on ne saurait le circonscrire dans sa réalité empirique. » (*TP*, 17) Ainsi, si l'ouvrage phare de Schmitt figure en ces pages, c'est que nous croyons que quelque chose comme un ordre des discours ou une sphère des échanges langagiers peut entretenir des similitudes avec, dans le cadre de notre pensée sur le littéraire, « ce qui tient lieu [de l'État] » et que, conséquemment, il nous paraît possible de déceler comment certains textes (à condition de comprendre ce terme de *texte* selon une acception ample plus tôt avancée) sont, ou activent, des équivalents de ces « cas d'extrême nécessité » ou, plus précisément dans les cas qui nous intéressent, des « menace[s]²⁰ » qui, elles aussi, ne se laissent qu'imparfaitement circonscrire.

À cet effet si, comme le propose Schmitt, « [l]e lien entre la puissance suprême factuelle et la puissance suprême juridique est le problème fondamental de la souveraineté » (*TP*, 29), un des problèmes centraux des études littéraires, sensible a fortiori lorsqu'il est question de sa performativité (et donc des liens entre l'abstraction de sa forme et la concrétude de ses effets), se pose aux abords de la notion d'*autorité*. En conséquence, au geste de Schmitt qui substitue sa définition de la souveraineté à la

²⁰ Ce terme, nous le verrons plus loin, est central dans la pensée de la souveraineté que nous esquisserons à l'aide de travaux de Peter Sloterdijk.

traditionnelle acception (« puissance suprême, juridiquement indépendante, déduite de rien » [TP, 28]) en réaffirmant qu'« il n'y a pas, dans la réalité politique, de puissance suprême » (*idem*), correspondraient bien, dans une certaine mesure, les lignes de force d'une histoire de la littérature au XX^e siècle qui gère le problème de l'individu en déplaçant en au moins deux grands mouvements la focale de ses analyses depuis la transparence postulée du texte sur la psychologie de l'auteur (l'individu empirique écrivant) vers une réduction de cet a priori dans l'inauguration d'une nébuleuse désincarnée et théorique, dont notre contemporain s'entend pour dire qu'elle ne saurait recouvrir ni une pure structure (comme l'auraient voulu les manifestations les plus extrêmes des études littéraires qu'a vu naître – et mourir – le milieu du siècle dernier) ni uniquement la subjectivité non-systématisable, insondable et ponctuelle, de quelque lecteur en situation. Avant même toute considération sur ce que, dans le sillage de J.L. Austin et de son célèbre *Quand dire, c'est faire*, l'on nomme performativité des textes, il est donc possible de recadrer le questionnement sur l'autorité et la responsabilité littéraire dans une histoire qui ne soit pas simplement bornée par l'évolution des pratiques et institutions du livre. Autrement dit, sans nier les effets des structures politiques concrètes et ponctuelles ni bien entendu le jeu d'influences complexes où ont part les forces dominantes d'un certain modèle éditorial, du support matériel et des modes de diffusion et de consommation de l'objet « littérature » dans la modernité, on doit signaler la nécessité de poser à un niveau plus primaire la question de l'autorité sur les textes avant de réfléchir à ses effets, et avant de proposer une grille de lecture qui parfois, dans la recherche d'une politique de la littérature, voisine trop dangereusement avec un moralisme et une normativité qui la confine et la limite davantage qu'ils ne la justifient. À condition donc d'une « juste pondération des instruments », c'est bien une politique de la littérature qui se voit, peut-être pas *proposée* – comme on le fait d'un *programme* – mais plutôt *décrite*, par l'observation ponctuelle, répétée, d'actions dépourvues de fondement mais non moins effectives, qui ont leur origine et s'actualisent sur ou « dans » les limites de textes littéraires de tout acabit, dans les zones qu'elles créent et où elles abandonnent ce qu'elles *exceptent*.

La fin du chapitre introductif du premier pan de l'*Homo sacer* de Giorgio Agamben est à cet effet très pertinent, non pas en tant que les recherches du philosophe italien formeraient un raccourci vers une pensée du littéraire dont il ne s'occupe alors pas encore (il le fera de toute façon relativement peu), mais plutôt parce qu'ils offrent une description lucide des échecs concrets de la politique étatique tout en soulignant l'ampleur de ses défis et enjeux actuels :

Aujourd'hui, alors que les grandes structures étatiques sont entrées dans un processus de dissolution et que l'exception, comme l'avait pressenti Benjamin, est devenue la règle, il est temps de reformuler dans une nouvelle perspective le problème des limites et de la structure originaire de la sphère étatique. Car l'insuffisance de la critique anarchiste et marxienne de l'État a précisément été de ne pas même entrevoir cette structure et de laisser ainsi un peu trop rapidement de côté l'*arcanum imperii*, comme si celui-ci n'avait pour toute consistance que les simulacres et les idéologies qui ont été alléguées pour le justifier. Mais on finit tôt ou tard par s'identifier à l'ennemi dont la structure reste inconnue, et la théorie de l'État (en particulier celle de l'état d'exception, c'est-à-dire de la dictature du prolétariat comme phase de transition vers la société sans État) est justement l'écueil sur lequel les révolutions de notre siècle ont fait naufrage. (HS, 20)

Sans établir ici des liens tangibles entre cette thèse et le littéraire, nous pouvons risquer au moins l'hypothèse que l'échec – que nous ne prétendons pas lui non plus réparer – à circonscrire adéquatement le lieu du littéraire et de ses effets repose en partie sur une similaire incapacité relative à saisir le « principe » du pouvoir, qui n'est à trouver ni dans les textes comme véhicules ou instruments concrets d'une médiation, ni dans les structures sociales qui sont les supports et espaces de ces transmissions, mais plutôt dans l'*infondé* du littéraire lui-même, qui aurait pour modèle l'*exception*. Intangibles et comme immotivés, ni immanents ni transcendants, ces « effets » des textes littéraires prendraient une forme telle que la laisse imaginer, notamment, Roland Barthes en parlant du verbe *écrire* comme d'un « verbe moyen », un procès qui, dans le cours de son effectuation, *affecte* son sujet, lui faisant intégrer l'écriture comme son espace propre aménagé, sinon à même le langage, du moins dans une extrapolation de la frontière entre le scripteur et le langage (Barthes, que je paraphrase ici, parle quant à lui, dans une perspective en quelque sorte *symétrique*, d'une diminution asymptotique de la distance

entre scripteur et langage) : une sorte de resserre, de réserve de l'expression, bref, quelque chose comme une *exception*²¹.

Dans le processus que Schmitt a décrit avec le terme *sécularisation* se dessine donc le modèle de l'engendrement d'un espace où des extrêmes peuvent s'opposer et le conflit exister tout en acquérant comme horizon une productivité qui ne soit pas a priori condamnable, négativement connotée. Dans un texte occupé de penser la pertinence du modèle schmittien pour une pensée d'une politique « post-fondation », Matias Sirczuk reconnaît bien le sens que recouvre la *Théologie politique* comme « généalogie de la modernité ». En proposant que Schmitt met de l'avant une compréhension de la sécularisation comme *discontinuité* dans la *substance* (celle du fondement de l'ordre établi) qui coexiste avec la *continuité* d'une *forme*, Sirczuk explique comment « *the progressive elimination of transcendence does not bring Schmitt to describe the way in which social structure can spring up from immanence*²² », et précise que

*the category of secularisation does not function in the work of Schmitt simply as a conceptual instrument that serves to delegitimize modernity, but within the framework of his theory it acquires a specific productivity: if on the one hand the category permits Schmitt to challenge the understanding of modernity as an « absolute beginning » then, on the other hand, the « secularisation theorem » is used by Schmitt against the very processes of secularisation that are understood as the closure of all political theology*²³.

²¹ Voir Roland Barthes, « Écrire, verbe intransitif ? », dans *Essais critiques IV. Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984 [1966], p. 21-32, plus précisément pour les propos ci-dessus la sous-partie « 5. La diathèse », p. 28 et suiv.)

²² Matias Sirczuk, « Political Theology and Modernity. Is Carl Schmitt Useful for Post-Foundational Political Thought ? », texte d'une conférence (Edinburg, Political Studies Association, 29 mars-1^{er} avril 2010), p. 7. Disponible en ligne : www.academia.edu/23630594/Political_Theology_and_Modernity_Is_Carl_Schmitt_Useful_for_Post-Foundational_Political_Thought (page consultée le 18 décembre 2018). Je traduis : « L'élimination progressive de la transcendance n'amène pas Schmitt à décrire la manière dont la structure sociale peut surgir de l'immanence ».

²³ *Ibid.*, p. 5. Je traduis : « la catégorie de sécularisation ne fonctionne pas dans le travail de Schmitt simplement comme un instrument conceptuel qui sert à délégitimer la modernité, mais dans le cadre de sa théorie elle acquiert une productivité spécifique : si d'une part la catégorie en question permet à Schmitt de confronter les lectures de la modernité comme "commencement absolu", d'autre part le "théorème de la sécularisation" est utilisé par Schmitt précisément contre les processus de sécularisation compris comme clôture [i.e. : la fermeture, l'horizon] de toute théologie politique. »

Autrement dit, le système élaboré par Schmitt en est un qui permet de percevoir, sans le réduire, le parallélisme entre conservatisme politique et velléités révolutionnaires, la parenté cachée entre extrême droite et gauche radicale, le paradoxe qui lie secrètement autoritarisme et anarchisme, en une sorte de réduction, dans l'unité, de la nature profondément *duelle* de la politique moderne, basée sur la structure de l'*exception* qui, elle, est le résultat d'une *décision* elle-même pierre angulaire d'une *souveraineté* dont le *fondement* tient alors d'une intangible tension. Cette dernière lie et oppose, d'une part, l'impossibilité d'asseoir désormais l'autorité du pouvoir dans une consubstantialité traditionnelle avec une transcendance théologique et, d'autre part, l'insuffisance des catégories politiques nouvellement en place dans une pensée démocratique du gouvernement à concevoir de façon satisfaisante l'origine de l'ordre, le fondement du pouvoir. En somme donc, ce que prouve pour Schmitt le problème de la *décision* est que la politique de la modernité, qui se voudrait *autonome* et prétendrait avoir renoncé à la fondation de l'ordre dans la transcendance et/ou la tradition, ne peut pas plus que les formes précédentes du pouvoir exister autrement qu'*autour d'un centre absolu* – le vocabulaire de cette affirmation redisant finalement ce qu'elle énonce, en pointant vers l'idéalité et l'abstraction – l'impossible réalisation – de ce « centre absolu » dont aussi bien l'anarchiste que le dictateur ne peut faire fi²⁴.

²⁴ Je traduis et paraphrase ici librement les propos du même Matias Sirczuk tout juste cité. Voir *ibid.*, p. 6 : « *political modernity, even when it has renounced a traditional foundation of order, maintains a strong continuity with the theological tradition: even in modern society the construction of political order can only exist around an absolute center.* » Je traduis : « la modernité politique, même quand elle a renoncé à un fondement traditionnel de l'ordre, maintient une forte continuité avec la tradition théologique : même dans la société moderne la construction de l'ordre politique peut seulement se faire autour d'un centre absolu. » Voir aussi *ibid.*, p. 10 : « *Schmitt argues that dictatorship is the necessary conclusion for those who affirm the need for government as well as for those who believe themselves to deny it. In this way, the claim of equality or parallelism, the plurality of options regarding the ground of political, is reduced to unity. According to Schmitt, even the most radical denier cannot renounce this necessary conclusion, at least in its form of absolute inversion; even he must resort theoretically to theology and, in practice, to dictatorship.* » (C'est l'auteur qui souligne « *believe* »). Je traduis : « Schmitt affirme que la dictature est la conclusion nécessaire pour qui affirme la nécessité du gouvernement aussi bien que pour qui *croit* la nier. De cette façon, l'égalité ou le parallélisme, la pluralité d'options, en ce qui concerne le fondement du politique, est

Quelle que soit, en somme, la réelle valeur des liens que nous tentons jusqu'ici d'établir entre la thèse schmittienne de la sécularisation des concepts théologiques dans les structures politiques modernes d'une part et, de l'autre, les déplacements de divers ordres qui alimentent les récits de la mort (et d'une certaine renaissance) de l'*auteur* dans un passé moins éloigné, il demeure qu'en littérature comme dans les questions de fond que porte au jour la *Théologie politique*, « toujours la question tourne autour du sujet de la souveraineté, c'est-à-dire autour de la notion appliquée à une réalité concrète. [...] La controverse port[e] toujours sur le point suivant : à qui attribuer les prérogatives qu'aucune disposition positive, par exemple une capitulation, n'[a] prévues ? En d'autres mots, qui devrait être compétent pour le cas où aucune compétence n'[est] prévue ? » (*TP*, 20)

Une lecture efficace et satisfaisante des textes de notre corpus littéraire oblige la prise en compte de questions similaires qui toutes ont trait à l'autorité, à ses fondements ou ses manifestations. De telles interrogations trouvent, à défaut de réponses, certains des lieux les plus pointus de leur articulation dans les liens à la réflexion schmittienne qu'établissent ou que dégagent des textes de Walter Benjamin et Jacques Derrida, quelques ouvrages de Giorgio Agamben convoqués plus tôt ou encore, quoique dans une moindre mesure, divers éléments du travail de Gilles Deleuze et quelques-unes des thèses de Peter Sloterdijk. Tous, dans une certaine continuité critique de l'écrit schmittien de 1922, participent après ce dernier à donner à la lecture que nous ferons des textes littéraires une partie de son vocabulaire et, à défaut d'un fondement, une certaine toile de fond.

Cette dernière, l'hétérogénéité des penseurs tout juste mentionnés et leur répartition de part et d'autre du spectre politique suffisent à annoncer qu'elle sera ici vaste et inégalement cartographiée. Nous parcourrons dans les pages qui suivent *un* des réseaux possibles de commentaires et de relectures d'une parcelle de la pensée

réduit à l'unité. Selon Schmitt, même le négationniste le plus radical ne peut nier cette nécessaire conclusion, fût-ce dans la forme de son absolue inversion ; à la limite doit-il même recourir sur le plan théorique à la théologie et, en pratique, à la dictature. »

schmittienne, un réseau dont nous considérons qu'il entretient avec la sphère littéraire des voisinages assez importants pour que nous nous y attachions. Nous aurons pour cela à rappeler ponctuellement l'exigence de penser les concepts et idées autant que possible en amont de leur inscription dans des formes concrètes, historiquement avérées, de leur réalisation ou de leur application. Aussi sommes-nous, à cet égard, fort redevables aux chercheurs et penseurs convoqués ci-après qui ont su reconnaître, dans le long travail de Schmitt et par-delà les aléas du biographique, son importance et sa radicalité. Sur cette question encore particulièrement épineuse de l'influence des travaux de Schmitt sur les milieux intellectuels et politiques d'obédiences diverses, voire hautement divergentes, nous prenons en somme le parti de ne pas nous étendre autrement qu'en laissant parler, dès lors, certains textes qui suivent le sien dans l'horizon qui est le nôtre, et depuis les extrêmes qui sont les leurs²⁵.

²⁵ Une plongée directe dans les entrelacs de ces influences nous obligerait à délaisser de trop importante façon notre cible qui est ici une pensée du texte littéraire pour nous aventurer sur le terrain d'une philosophie politique plus étroitement entendue. À défaut donc de le faire à l'intérieur de nos pages, le lecteur même non spécialiste pourra poursuivre une recherche de repères dans le travail d'inventaire fait (en l'occurrence sur les liens entre Schmitt et Agamben) par Amine Benabdallah dans l'introduction (p. 2-10) à un mémoire de master recherche en pensée politique soutenu en 2007 à l'École doctorale de Sciences po, Institut d'Études Politiques de Paris, intitulé « Une réception politique de Carl Schmitt dans l'extrême-gauche : la théologie politique de Giorgio Agamben ». Disponible en ligne : www.researchgate.net/publication/301980423_Une_reception_de_Carl_Schmitt_dans_l'extreme-gauche_La_theologie_politique_de_Giorgio_Agamben (page consultée le 25 janvier 2019). Benabdallah y esquisse bien, encore qu'évidemment à gros traits, ce qui serait la posture de quelques penseurs de gauche face à la popularité de Schmitt dans ce milieu aujourd'hui (Étienne Balibar, Chantal Mouffe, Antonio Negri, Jean-Claude Monod, etc.) Parmi d'autres publications, mentionnons encore au seul titre d'exemple, un ensemble de textes rassemblés sous le titre « Décision, exception, constitution : autour de Carl Schmitt », dans *Mouvements*, n° 37, 2005, p. 72-92 et plus particulièrement, dans ces pages, Jean-Claude Monod, « La radicalité constituante (Negri, Balibar, Agamben) ou peut-on lire Schmitt de droite à gauche ? » Disponible en ligne : www.cairn.info/revue-mouvements-2005-1-page-72.htm (page consultée le 21 janvier 2019).

1.2 Walter Benjamin, *Critique de la violence*

La densité de cet essai de Benjamin, originairement publié en août 1921 dans la revue *Archiv for Sozialwissenschaft und Sozialpolitik* sous le titre « Zur Kritik der Gewalt », justifierait certainement que nous lui consacrons un long développement, et il est vrai qu'il est lié de façon si inextricable à l'ouvrage qui le suit dans l'ordre de notre présentation qu'il peut paraître étrange de les traiter séparément comme nous le faisons. On remarque aussi que nous traitons ici le texte de Schmitt et l'essai de Benjamin dans l'ordre inverse de la chronologie de leur publication – un fait dont l'importance serait considérable s'il s'agissait d'établir avec assurance les détails pratiques d'une filiation mais qui, pour nous, revêt une importance assez marginale. Néanmoins, si nous donnons l'impression que Benjamin opère avec sa *Critique de la violence* une « réponse » au texte de Schmitt, on signalera qu'il est peu probable que ce soit le cas, mais qu'il demeure établi qu'au début de la décennie 1920 les deux auteurs n'étaient pas inconnus l'un de l'autre²⁶. L'ordre importe donc d'autant moins que ces textes sont ici présentés (c'est à

²⁶ Il est d'ailleurs assez largement établi que Schmitt, au moment de la publication de *Théologie politique*, était au fait de l'essai de Benjamin : on sait qu'il fréquentait régulièrement les pages de la revue dans laquelle il a connu sa première publication. Les deux auteurs établiront par ailleurs, dans les années qui suivront, un dialogue teinté à la fois d'admiration et de conflit. Dans un des textes qui composent *Force de loi*, Derrida le rappelle d'ailleurs en inscrivant la *Critique* et la *Théologie politique* dans un « contexte » (Derrida réfère à une crise du concept de droit dans l'« Allemagne de la défaite » au lendemain de la première Grande Guerre, à un « moment où les questions de la peine de mort et du droit de punir en général connaissent une actualité douloureuse », un temps marqué en outre par « l'apparition de nouvelles puissances médiatiques, comme la radio » qui catalysent la « mutation des structures de l'opinion publique ».) Il rappelle « le grand respect » qu'avait Benjamin pour Schmitt envers qui il reconnaissait avoir, dit Derrida, « une dette que Schmitt lui-même n'hésitait pas à rappeler à l'occasion. C'est *Zur Kritik der Gewalt* qui a d'ailleurs valu à Benjamin dès sa parution, une lettre de félicitations » de la part de Schmitt. Dans ce contexte, diverses entreprises de pensées qui voient le jour dans la décennie 1920 s'établissent ainsi en un « réseau historique de contrats équivoques ». Voir Jacques Derrida, « Prénom de Benjamin » dans *Force de loi*, *op. cit.*, en particulier p. 76-77. Giorgio Agamben est lui aussi clair à ce sujet : voir *Homo sacer II, 1. État d'exception*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2003, p. 92 et suiv. : « La doctrine de la souveraineté que Schmitt développe dans sa *Théologie politique* peut être lue comme une réponse précise à l'essai de Benjamin. Tandis que la stratégie de la *Critique de la violence* avait pour but d'assurer l'existence d'une violence pure et anémique, pour Schmitt il s'agit au contraire de ramener une telle violence dans un contexte juridique. L'état d'exception est l'espace où il tente d'enfermer l'idée benjaminienne d'une violence pure et d'inscrire l'anomie dans le corps même du *nomos*. [...] La distinction, opérée dans l'essai de Benjamin, entre violence qui fonde le droit et violence qui le

tout le moins le cas pour le texte de Schmitt, celui-ci et le texte de Derrida qui suivra), pour dégager des effets d'échos et la reprise de plusieurs termes centraux à notre étude. Nous opérons ces rapprochements parce que nous les considérons essentiels à la compréhension des textes individuels, mais aussi parce qu'ils éclairent, par-delà les anachronies ou aberrations temporelles que leur imparfaite réunion suppose, l'analogie que nous établissons entre la structure de la souveraineté et l'expérience du littéraire que nous désirons penser.

Notre rapide lecture le constatera, le texte benjaminien de 1921 porte les marques aisément perceptibles d'une pensée de la fin, de l'extrême : sur ce point, les raisons justifiant la mise en relation de *Critique de la violence* et d'une pensée de la décision paraissent évidentes. Néanmoins, outre ces thématiques, faire dialoguer les réflexions du juriste catholique, nationaliste et anti-marxiste qu'est Schmitt avec le travail benjaminien, imprégné du judaïsme et fait dans une perspective qui est celle du matérialisme historique, oblige à quelques contorsions. Or celles-ci sont peut-être, pour ce qui concerne notre réflexion, d'une moindre complexité que la divergence idéologique des deux penseurs ne le laisse d'abord imaginer. Un coup d'œil sur la première des *Thèses sur le concept d'histoire* permet en effet de distinguer un certain terrain de rencontre, qui aurait pour centre la survivance du théologique comme matrice de l'action. D'une certaine façon en effet, le travail de Benjamin parmi ces dernières pages écrites avant qu'il ne se donne la mort se trouve, comme à rebours, éclairé par les paradoxes que met en lumière Schmitt dans sa pensée de la sécularisation du théologique. Plus précisément, la *Théologie politique* schmittienne peut nous aider à envisager le rôle, dans l'allégorie de la première thèse benjaminienne, de la théologie comme serviteur ou complice « caché » d'un matérialisme historique orienté vers l'action.

conserve, correspond en effet à la lettre à l'opposition schmittienne ; et c'est pour neutraliser la nouvelle figure d'une violence pure échappant à la dialectique entre pouvoir constituant et pouvoir constitué que Schmitt élabore sa théorie de la souveraineté. Dans sa *Théologie politique*, la violence souveraine répond à la violence pure de l'essai de Benjamin par l'idée d'un pouvoir qui ne fonde ni ne conserve le droit, mais le suspend. Dans le même sens, c'est en réponse à l'idée benjaminienne d'une indécidabilité ultime de tous les problèmes juridiques que Schmitt affirme la souveraineté comme lieu de la décision extrême. »

À l'instar du début de *Critique de la violence*, la huitième thèse de *Sur le concept d'histoire* fait en effet, elle aussi, référence à une « tâche ». Rappelons-en la teneur :

La tradition des opprimés nous enseigne que l'« état d'exception » dans lequel nous vivons est la règle. Nous devons parvenir à une conception de l'histoire qui rende compte de cette situation. Nous découvrirons alors que *notre tâche consiste à instaurer le véritable état d'exception*[.] [Le fascisme] garde [...] toutes ses chances, face à des adversaires qui s'opposent à lui au nom du progrès, compris comme une norme historique²⁷.

Reporté dans le cadre de la première thèse et dans l'allégorie qu'elle met de l'avant, il semble que cette « tâche », qui consiste à toute fin pratique à *réaliser* un état d'exception postulé pour le rendre effectif et ultimement le dépasser, puisse revenir à faire fonctionner un matérialisme historique qui démasque une certaine hypocrisie moderne en rusant avec elle. Cette ruse consisterait à ne pas congédier *dans les faits* une théologie à laquelle on reconnaît toutefois un caractère compassé où justement résiderait le principe ou la clé de sa possible action furtive, son aptitude à agir dissimulée derrière le tain d'un miroir moderne satisfait de se détacher du passé et prenant sa propre mesure au seul étalon d'un progrès ubiquiste et hissé au statut de norme. Citons le texte de la première thèse :

On connaît l'histoire de cet automate qui, dans une partie d'échecs, était censé pouvoir trouver à chaque coup de son adversaire la parade qui lui assurait la victoire. Une marionnette en costume turc, narghilé à la bouche, était assise devant une grande table, sur laquelle l'échiquier était installé. Un système de miroirs donnait l'impression que cette table était transparente de tous côtés. En vérité, elle dissimulait un nain bossu, maître dans l'art des échecs, qui actionnait par des fils la main de la marionnette. On peut se représenter en philosophie l'équivalent d'un tel appareil. La marionnette appelée « matérialisme historique » est conçue pour gagner à tout coup. Elle peut hardiment se mesurer à n'importe quel adversaire, si elle prend à son service la théologie, dont on sait qu'elle est aujourd'hui petite et laide, et qu'elle est de toute manière priée de ne pas se faire voir²⁸.

²⁷ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, thèse VIII, p. 433.

²⁸ *Ibid.*, thèse I, p. 427-428.

On voit bien dans cette « thèse » comment la mise à profit des difformités mêmes (un « nain bossu ») de la théologie « petite et laide » (deux termes par ailleurs éminemment relatifs et subjectifs, demandant de penser un cadre de référence) trouve un équivalent dans la sécularisation schmittienne du théologique, les deux renvoyant à la sorte d'habileté qu'aurait la théologie à faire survivre aux changements de cadre et d'environnement l'effectivité d'une sorte de « savoir stratégique » qu'elle aurait en propre. Ainsi, reconnaître en la théologie l'alliée secrète et résistante, finalement jamais absente, dans un piège tendu à la prétention des idéaux modernes pour en conjurer les risques, cela paraît donc un motif qui anime toujours Benjamin vingt ans après la rédaction de *Critique de la violence*, où toutes ces questions trouvent une autre forme de leur articulation.

Ce texte, auquel il s'agit maintenant de donner la place, Walter Benjamin le débute comme ceci : « La tâche d'une critique de la violence peut se définir en disant qu'elle doit décrire la relation de la violence au droit et à la justice²⁹. » Ainsi, là où Schmitt réfléchit aux fondements du droit de manière formelle et pour ainsi dire statique³⁰, Benjamin analyse quant à lui le processus dans lequel se trouve pris celui qui, en aval de la « décision », use de la violence comme d'un moyen (ou fait usage de moyens qui comme tels se voient accorder, de facto, le statut de violence) pour « fonder » ou « conserver » le droit. Visant un dépassement de cette distinction entre une violence qui fonde le droit et une violence qui le conserve ou le reconduit, donc désireux d'assurer à un troisième terme la possibilité d'une existence, Benjamin fait apparaître une structure ou une topologie similaire à celle de l'exception alors qu'il insiste pour considérer que « c'est bien comme violence qu'il faut définir, sous certaines conditions, une conduite qui correspond à l'exercice d'un droit. Une telle conduite, en effet, là où elle est active, mérite d'être appelée *violence lorsqu'elle utilise le droit qui lui est concédé pour détruire*

²⁹ Walter Benjamin, « Critique de la violence », dans *Œuvres I*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000 [1921], p. 210. Désormais abrégé en *CV*, suivi du numéro de la page.

³⁰ Non pas qu'il ne soit intéressé par l'histoire, bien au contraire, comme nous l'avons mentionné dans la présentation de *Théologie politique*, mais elle joue chez lui davantage le rôle d'une perspective alors qu'elle s'établit chez Benjamin, comme on le sait, aussi et bien plus explicitement comme objet de la réflexion.

l'ordre de droit qui fonde cette concession. » (CV, 217, nous soulignons.) Indiquant là la voie possible d'une violence comme tronquée qui délogerait le droit existant (celui qui l'avait donc autorisée au préalable) sans toutefois achever son mouvement dans la refondation d'un nouvel ordre, apte et prêt à valider des actes futurs qui auraient pour fin de le « conserver », Benjamin met le doigt sur le troisième terme recherché, une violence « non médiate³¹ » (CV, 234) et qu'il nomme « violence divine ». Là où prudemment nous disons pour lors que cette violence est *comme tronquée*, le philosophe se fait affirmatif : « Toute violence est, en tant que moyen, soit fondatrice, soit conservatrice de droit. Lorsqu'elle ne prétend à aucun de ces deux attributs, elle renonce d'elle-même à toute validité. » (CV, 224-225)

Cet énoncé demande des précisions, que nous tenterons ici d'avancer en montrant en quoi elles peuvent servir une réflexion sur le littéraire. On pourrait en cela s'attendre à ce que nos précisions portent sur ces « certaines conditions » sur le vague desquelles Benjamin ne s'explique pas. Cette indéfinition nous paraît au contraire correspondre, du moins dans la logique de l'énoncé, à la « situation exceptionnelle » que Schmitt met au centre de sa pensée de la souveraineté et pour laquelle il n'existe pas non plus de critère. Nous préférons donc plutôt nous attarder momentanément, dans la même citation, à la notion de « prétention » (et à son supposé contraire, le « renoncement ») et à la « validité ». D'emblée, si nous faisons usage du texte de Benjamin dans notre réflexion sur l'expérience de la littérature, c'est que nous considérons que cette dernière peut être une espèce de cette violence « non médiate », un usage de moyens (en l'occurrence le langage) qui, dans des formes autorisées (depuis l'intérieur du droit : la littérature n'étant pas, ou plutôt rarement, et généralement *a posteriori*, interdite) en *mine* les fondements (non pas qu'elle les détruise mais elle les met en jeu et les inquiète) sans toutefois prétendre instaurer un ordre nouveau (ou du moins le faisant en reconnaissant le caractère « fictif » de cette prétention). À ce titre, pareil usage du langage ne *conserve* pas à proprement parler le critère de l'usage qui, en le précédant, l'autorise, mais ne

³¹ En guise d'illustration, Benjamin utilise la *colère* et ses manifestations, ce qui aura de très clairs échos dans la suite de notre parcours, notamment par la place centrale qu'occupe la notion dans les travaux de Peter Sloterdijk, convoqués plus tard.

fonde pas non plus celui à l'aune duquel juger ses actualisations futures. Ce faisant il n'est ni à proprement parler fondateur, ni conservateur de droit, mais s'élabore vraisemblablement selon des modalités plus floues et des tonalités que ne semblent pas, en l'état, pouvoir accueillir la dichotomie benjaminienne. Aussi nous semble-t-il audacieux de penser, si l'analogie que nous posons s'avère, qu'il y a là un réel « renoncement » sans équivoque à « toute validité³² ». D'abord ce serait une assomption rapide (trop rapide d'ailleurs pour que nous pensions que Benjamin en ait été réellement dupe) d'une opposition stricte et sans reste de la *revendication* au *refus* alors qu'il est évident que des formes moins immédiatement positives existent qui, sans être inaction et immobilisme, peuvent être davantage, pour le dire ainsi, *critiques*.

Une autre remarque concerne cette fois la « validité ». Le terme peut, pour le lecteur non-averti, être interprété à l'aune des « critères de légitimité » (de la violence) pour la recherche desquels Benjamin déploie force ressources en tout début d'essai. Il nous semble davantage vraisemblable que « validité » soit utilisé ici dans un emploi rigoureux et que, conformément à son étymologie, il véhicule des notions non pas d'abord de légitimité, mais de *vigueur* et de *force*. Or qu'un usage de la violence comme moyen, aussi peu orienté fût-il, renonce à la sanction de l'ordre dont il ronge les fondations semble tomber sous le sens ; qu'il renonce à toute force, puissance ou vigueur à tout le moins étonne, et cela ouvre la voie à des questionnements qui, de la lecture que fait Derrida du texte de Benjamin aux travaux d'Agamben au moins, susciteront ici discussion.

Walter Benjamin affirme que c'est avec la rupture du « cercle magique des formes mythiques du droit » (CV, 242) et des violences qui le perpétuent que – et notons ici le

³² Nous pourrions arguer une question de traduction et la difficulté à transmettre intégralement en français la réelle valeur du terme original si toutefois cet énoncé, central s'il en est un dans l'essai, ne restait pas pratiquement inchangé (à tout le moins pour ce qui concerne la « validité »), dans la traduction dont on use (celle de Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch) tout comme dans la traduction, plus récente, que fait Nicole Casanova avec *Critique de la violence et autres essais*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2012. Voir dans cette édition, p. 76 : « Toute violence en tant que moyen fonde le droit ou le conserve. Si elle ne revendique aucun de ces deux prédicats, *elle renonce d'elle-même à toute validité*. » (Nous soulignons.)

verbe dont il fait usage – « se *fondera* une nouvelle ère historique » (*idem*) et son essai se ferme bel et bien sur l'allusion à un avenir possible. Rappelons-en la conclusion :

Il faut rejeter toute violence mythique, la violence fondatrice de droit, qu'on peut appeler violence discrétionnaire. Il faut rejeter aussi la violence conservatrice de droit, la violence administrée qui est au service de la violence discrétionnaire. La violence divine, qui est insigne et sceau, non point jamais moyen d'exécution sacrée, peut être appelée souveraine. (CV, 243)

Cette conclusion, pour penser les termes d'analyses à faire sur des objets artistiques ou des violences textuelles ou textualisées, montre vite pour nous des limites. Elle le fait une première fois en mettant le propos final sous l'égide d'une morale, Benjamin martelant le *devoir* (« il faut ») de *rejeter* la violence mythique. Il devrait à cet égard aller de soi qu'en tant qu'individu empirique nous sommes *du côté* de Benjamin et de ce que nous voulons croire comme la justice ou la seule option souhaitable – et quiconque conserve un minimum de lucidité devant ce qui fait notre époque peut mesurer l'actualité et la contemporanéité de la *Critique* benjaminienne. Mais admettons que nous fassions fi de ce dernier élément et acceptions de *rejeter* les violences mythiques au profit des occurrences « divines », « non-médiates » et donc « *souveraines* », de la violence dont nous postulons que certains textes, dont ceux qui nous occupent, en peuvent être des manifestations, la question reste entière de savoir de quelle façon on peut les recevoir et en prendre acte sans qu'il s'agisse d'une pure adhésion (comme opposée simple du *rejet*), mais plutôt dans des formes fluides, dans la foulée d'une activité lisante qui soit, justement, une critique. Car c'est bien, on ne peut plus directement, vers ce rôle de l'activité interprétative que pointe l'affirmation conclusive de l'essai en le laissant toutefois dans l'ombre. En effet, si la violence divine est dénuée, par elle-même et de son propre gré, de « toute validité », donc de toute force, et qu'elle se fait « sceau », on doit admettre qu'elle ne sera ou serait, conséquemment, reconnaissable comme « divine » que dans l'*a posteriori* d'une activité de déchiffrement, d'une lecture qui pour ainsi dire la re-médiatiserait en une refondation historique dont la justice et la souveraineté ne pourraient, ultimement, être reconnues comme telles qu'au fort et inévitable prix de leur

corruption et de leur souillure (retombée dans l'histoire ou re-devenir « mythique »³³). Dans cette exigence de concevoir une violence à désigner et faire apparaître dans sa suspension même réside une part de la difficulté de la posture benjaminienne qui semble vouloir, dans *Critique de la violence*, être orientée vers l'action mais sans toutefois que cela soit au détriment du respect de l'impératif catégorique. Imaginer une violence juste qui puisse se transformer en action hors d'une prise directe sur l'intérêt, sur la recherche de son « profit » dans le cadre benjaminien qui fait, pour reprendre les mots d'Antonia Birnbaum, de « l'antinomie entre droit et justice une catégorie centrale de [la lutte des classes]³⁴ », cela semble au début des années 1920 chose encore impossible pour Benjamin. Or entre l'urgence d'une action juste, à venir, qui caractérise le ton et le style de la *Critique de la violence* – et tout particulièrement sa finale abrupte – et l'allégorie de l'automate joueur d'échecs écrite vingt ans plus tard, paraissent se clarifier les contours d'une tâche mieux circonscrite et prendre une place plus prépondérante dans la réflexion la croyance intangible, la foi irrationnelle.

Prendre une mesure – et déceler un tant soit peu la nature – de ce qui, dans la création de littérature, résiste ou survit au « renoncement » benjaminien à toute « validité » de la violence, et démystifier les jeux de miroirs ou distinguer les traits du « nain bossu », de paroles « petites et laides » qui, priées de s'éclipser, machinent secrètement les échanges, voilà en partie ce à quoi peut nous aider la lecture de *Force de loi*, texte de Jacques Derrida et prochaine étape dans notre parcours.

³³ Antonia Birnbaum, dans « Variations du destin », la préface qu'elle signe à Walter Benjamin, *Critique de la violence et autres essais, op. cit.*, commente le problème de l'impossibilité de trouver un degré de généralité qui serait « adéquat » pour une violence qui doit être applicable partout mais qui ne peut jamais être envisageable comme violence « juste » en dehors d'une situation, d'un cadre de référence. En cela, ce qu'elle dit être la « [mise] en exergue de ce qui dans tout conflit est hétérogène à la sphère du droit » (p. 47, voir aussi *idem*, n. 1) qu'opère Benjamin en réfléchissant au motif de la « grève » a en effet son équivalent dans la pensée de Schmitt qui considère une « situation exceptionnelle » dont le rapport au droit est tout à la fois hétérogénéité et concomitance.

³⁴ *Ibid.*, p. 47.

1.3 Jacques Derrida, *Force de loi. Le « fondement mystique de l'autorité »*

[...] nostre droict mesme, a dict-on, des fictions legitimes sur lesquelles il fonde la verité de sa justice.

Michel de Montaigne cité par Jacques Derrida dans *Force de loi*, p. 30-31.

Rien ne me semble plus périmé que le classique idéal émancipatoire.

Jacques Derrida, *Force de loi*, p. 62.

Invité en 1989 par la Cardozo School of Law de New York à prononcer la « keynote address » d'un colloque, Jacques Derrida débute son intervention, intitulée « Du droit à la justice » (qui deviendra la première partie de *Force de loi*³⁵), par le relevé et le commentaire d'une expression dont il dit ne pas trouver d'équivalent strict en français : « to *enforce* the law » ou bien « the *enforceability* of the law or of a contract ». Cette *enforceability*, ou cette *applicabilité* par la force, précise rapidement Derrida, pointe vers

la force essentiellement impliquée dans le concept même de la *justice comme droit*, de la justice en tant qu'elle devient droit, de la loi en tant que droit. [...] Le mot « *enforceability* » [...] nous rappelle littéralement qu'il n'y a pas de droit qui n'implique *en lui-même, a priori, dans la structure analytique de son concept*, la possibilité d'être « *enforced* », appliqué par la force. (*FDL*, 17-18, l'auteur souligne.)

Plus qu'un premier point de contact avec le texte de Benjamin qui précède dans notre itinéraire, c'est comme le signal d'un relais qu'il faut peut-être comprendre cet intérêt, d'emblée manifesté, pour une « applicabilité » essentielle et nécessaire (au sens strict) de la force. En cela, *Force de loi* reprend vraisemblablement les termes de l'analyse là où Benjamin les a laissés au terme de *Critique de la violence* et c'est, ici aussi, la question de

³⁵ L'allocution a été faite en anglais mais la première phrase en a été prononcée en français (puis en anglais). Une première partie de la conférence s'occupe de cette question de la traductibilité et l'éditeur indique au lecteur les moments où Derrida change d'idiome ou se livre à un exercice de traduction pour les besoins de la démonstration. Le texte intégral a quant à lui été publié en français.

l'exception, ou *une* question de l'exception, qui paraît chapeauter l'entreprise minutieuse que Derrida entreprend avec une prudence dans laquelle est sensible tout le respect qu'a le philosophe pour Benjamin et son œuvre³⁶. En schématisant, l'on notera aussi que dans l'élaboration de la posture déconstructionniste qui est la sienne, Jacques Derrida arrive à réconcilier la relative aridité (née de l'attention aux formes, à la structure) de la *Théologie politique* de Schmitt et la sensibilité historique qui donne son mouvement à *Critique de la violence* (mais qui provoque aussi, et brusquement, sa conclusion) :

En général, la déconstruction se pratique selon deux styles, que le plus souvent elle greffe l'un sur l'autre. L'un prend l'allure démonstrative et apparemment non-historique de paradoxes logico-formels. L'autre, plus historique ou plus anamnésique, semble procéder par lectures de textes, interprétations minutieuses et généalogies. Permettez-moi de me livrer successivement aux deux exercices. (*FDL*, 48)

Petit à petit, *Force de loi* se dévoile donc comme une lecture rapprochée encore qu'indirecte – Jacques Derrida dit « oblique » (*FDL*, 26 ; voir aussi *idem*, note 1) – de

³⁶ De ce sens de la nuance, nous voulons pour preuve l'usage tout derridien, du début à la fin de l'ouvrage, du conditionnel ou de divers marqueurs de l'hypothèse qui modalisent une pensée pourtant présentée comme urgente dans des phrases affirmatives et fortes, sans jamais être péremptoires : « Je veux tout de suite insister pour réserver la possibilité d'une justice, voire d'une loi qui non seulement excède ou contredit le droit mais qui peut-être n'a pas de rapport avec le droit, ou entretient avec lui un rapport si étrange qu'elle peut aussi bien exiger le droit que l'exclure. » (p. 17) La même attention aux temps verbaux montre par ailleurs que là où Benjamin semble terrorisé par une suite ou un avenir, Derrida manifeste quelque chose s'approchant davantage d'une sorte de hantise quant à l'origine : « Au commencement, de la justice, il y *aura eu* le *lógos*, le langage ou la langue, mais cela n'est pas nécessairement contradictoire avec un autre *incipit* qui dirait : "Au commencement, il y *aura eu* la force." Ce qu'il faut penser, c'est donc un exercice de la force dans le langage même, dans le plus intime de son essence, comme dans le mouvement par lequel il se désarmerait absolument de lui-même. » (p. 26-27, je souligne « *aura eu* ».) Le lecteur ayant un tant soit peu fréquenté les écrits du philosophe français sait en outre la réalité complexe et le rapport tordu au temps que recouvre cette « hantise ». (Voir, en particulier, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1993.) Finalement, dans un autre ordre d'idée, la manière dont se présente cette conférence est aussi symptomatique de cette espèce d'horreur des commencements : multipliant les préambules, Derrida dit, après avoir déjà parlé pendant plusieurs minutes (dans la version imprimée que nous utilisons, ce moment arrive à la p. 26) : « Je n'ai pas encore commencé. » Encore p. 36 : « J'ai dit que je n'avais pas encore commencé. Je ne commencerai peut-être jamais [...]. Pourtant j'ai déjà commencé. » Nous arrêtons ici la liste mais trouverions sans difficulté d'autres occurrences de ces jeux avec le lecteur qui oscillent entre la récapitulation et l'annonce, la performance et le métadiscours, dans un texte où la forme du « futur antérieur » est significative et, comme telle, maintes fois commentée.

l'essai de Walter Benjamin et l'ouvrage pose bel et bien la question de la *décision* et celle de l'*autorité* en recherchant, dans une remontée pour ainsi dire temporelle, une légitimité originaire, de laquelle pourraient être aisément différenciées des violences ultérieures qui en tireraient leur autorité. À cet effet, auscultant cette prétendue différence entre violence fondatrice et violence conservatrice, Derrida remarque que le terme

« *Gewalt* » de *Zur Kritik der Gewalt* est traduit par « violence », en français comme en anglais, mais qu'il « signifie aussi, pour les Allemands, pouvoir légitime, autorité, force publique. *Gesetzgebende Gewalt*, c'est le pouvoir législatif, *geistliche Gewalt*, c'est le pouvoir spirituel de l'Église, *Staatsgewalt*, c'est l'autorité ou le pouvoir d'État. *Gewalt*, c'est donc à la fois la violence et le pouvoir légitime, l'autorité justifiée. (FDL, 19)

Derrida pose alors la question :

Comment distinguer entre la force de loi d'un pouvoir légitime et la violence prétendument originaire qui a dû instaurer cette autorité et qui elle-même ne pouvait s'autoriser d'aucune légitimité antérieure, si bien qu'elle n'est, dans ce moment initial, ni légale ni illégale, d'autres diraient très vite, ni juste ni injuste ? (FDL, 19)

Alors que Benjamin *engage* explicitement son lecteur à un *refus* net des violences dont on *peut* savoir l'injustice (sous-entendant par-là le caractère inconnaissable de la justice), la tâche que se donne Derrida ressortit d'un domaine plus souple, nuancé, qu'on pourrait dire celui de l'enquête. En effet, aussi soucieux de ne pas cautionner a posteriori les violences – réelles, avérées, archivées – que Benjamin l'était d'éviter de les invoquer en les refusant a priori, Derrida dénoue l'impasse de la fondation du droit et de sa légitimation première de la violence en inaugurant un lieu et une temporalité problématiques dont la prise en compte relève, au sens strict, de l'*exception*. En effet, le « fondement » de l'autorité reposerait (ou plutôt, justement, *ne reposerait pas*), dans la pensée derridienne, sur sa propre absence :

L'origine de l'autorité, la fondation ou le fondement, la position de la loi [...] sont elles-mêmes une violence sans fondement. Ce qui ne veut pas dire qu'elles sont injustes en soi, au sens de « illégales » ou « illégitimes ». Elles

ne sont ni légales ni illégales en leur moment fondateur. *Elles excèdent l'opposition du fondé et du non-fondé* (FDL, 34, je souligne).

C'est d'un texte de Montaigne que Derrida tire, pour en développer les implications, cette hypothèse. Chez lui, en partie grâce au bonheur de la formule, elle apparaît d'une singulière évidence :

« Or les loix se maintiennent en credit, non parce qu'elles sont justes mais parce qu'elles sont loix. C'est le fondement mystique de leur autorité, elles n'en ont point d'autre [...]. Quiconque leur obeyt parce qu'elles sont justes, ne leur obeyt pas justement par où il doit. » (FDL, 29³⁷)

Derrida commente ensuite :

Le mot « crédit » porte toute la charge de la proposition et justifie l'allusion au caractère « mystique » de l'autorité. L'autorité des lois ne repose que sur le crédit qu'on leur fait. On y croit, c'est là leur seul fondement. Cet acte de foi n'est pas un fondement ontologique ou rationnel. (FDL, 30)

En tant que décisions prises – et pour ainsi dire (im)posées – les lois n'ont de validité (c'est-à-dire de « force ») que dans la mesure où elles sont crues, reçues comme crédibles, reconnues comme telles et par conséquent interprétées, *lues*, puis éventuellement suivies, par celui qui les reçoit.

En proposant avec Montaigne l'hypothèse d'une opération fondatrice se présentant sous la forme de la « fiction » et d'un « crédit » donné à la violence, Derrida répond aux prescriptions conclusives de l'essai Benjaminien en évoquant, non sans risque, une critique de la violence qui s'établirait au-delà de la négativité et du refus. Néanmoins, les critères qui pourraient établir la justesse ou la justice de cet « acte de foi », Derrida les met simultanément *de l'avant* et *en doute*, en exemplifiant – tel qu'il a coutume de le faire – comme *in praesentia* ce qu'il avait appelé de ses vœux plus tôt, à savoir « cet exercice de la force dans le langage même, dans le plus intime de son

³⁷ La citation est tirée de Montaigne, *Essais*, III, ch. XII, « De l'expérience », Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, p. 1203.

essence, *comme dans le mouvement par lequel il se désarmerait absolument de lui-même* ». (FDL, 26-27, je souligne) Sans surprise, un des « tours » du texte derridien est qu'il pousse le lecteur, dans le texte, à décider de la justesse de ce qui y est dit, à moduler sa croyance. C'est en somme le lecteur que Derrida pose, dans son texte, en garant de l'existence même de l'événement de lecture, c'est à lui qu'il enjoint (autre terme clé notamment de *Spectres de Marx*) de porter témoignage, d'attester l'existence ou l'« avoir été » de la force (la violence, *Gewalt*). Derrida, tout le long de son allocution et comme on l'attend dans une pratique déconstructionniste, étend la suspension du préambule, s'avance désarmé, entre les rappels que rien n'aura eu lieu, que rien n'aura jamais peut-être vraiment « commencé ». « “Peut-être”, synthétise-t-il fort justement à un autre moment du texte, il faut toujours dire *peut-être* pour la justice. » (FDL, 61) À toute fin pratique, donc, ce qu'il désigne et dont il fait montre est bien une « force de loi », comme neutralisée pour les fins de son observation – on pourrait même dire : pour l'instant de sa *critique*.

En cela, aussi bien la nature de ce qu'il s'agit de porter au jour que la manière dont il faut s'y prendre pour y ménager un accès au lecteur sont affaire de *différance* :

toujours de la force différentielle, de la différence comme différence de force, de la force comme différence ou force de différence (la différence est une force différée-différente) ; il s'agit toujours du rapport entre la force et la forme, entre la force et la signification ; il s'agit toujours de force « performative », force illocutionnaire ou perlocutionnaire, de force persuasive et de rhétorique, d'affirmation de signature, mais aussi et surtout de toutes les situations paradoxales où la plus grande force et la plus grande faiblesse s'échangent étrangement. (FDL, 19)

Aussi c'est un pareil souci double de décrire efficacement la pensée de Benjamin tout en évitant la mise de l'avant d'une parole péremptoire qui mène Derrida à réaffirmer qu'« aucun discours justificateur ne peut ni ne doit assurer le rôle de métalangage par rapport à la performativité du langage instituant ou à son interprétation dominante. » (FDL, 32) Qu'il s'agisse, autrement dit, de ce que le langage *peut* (sa *performativité* possible) ou de ce qu'il *doit* (l'*interprétation dominante*), ce n'est jamais réellement l'existence d'un « discours justificateur » en tant que tel qui cause problème : dans la

phrase de Derrida, c'est bel et bien sur le verbe « assurer » que porte tout le poids de l'affirmation, c'est l'irrationnel de la foi ou de la croyance lue chez Montaigne qui est en jeu.

La gravité du réel et la concrétude des violences passées pressenties chez Benjamin amènent donc vraisemblablement Derrida à reconnaître l'exigence d'une critique effective de la violence exercée au plus près de la justice, consciente de son extrême voisinage avec la fondation (donc avec le mythe qu'il faut refuser) : une interprétation non pas flottante mais inassurée, c'est-à-dire mobile et aménageable, non pas *juste* mais responsable, disponible et elle-même offerte à d'autres *ajustements*. De ce point de vue, la *Force de loi* derridienne entretient avec la *Critique de la violence* un lien similaire à celui qui relie ce texte à la première des thèses benjaminienne sur le concept d'histoire – l'allégorie de l'automate joueur d'échec : dans les deux cas, est visée une tâche qui est appelée à se voir réalisée dans un après coup où toujours il y *aura eu* violence. Cette « tâche » est, aussi bien dans l'allégorie benjaminienne (la machine que l'« historien matérialiste » se contentera d'assembler) que dans *Force de loi* (l'engagement toujours et constamment modalisé, nuancé, *différé*), une « tâche » comme suspendue, entamée et tenue, montrée, désignée en son inachèvement. De toutes ces façons, la reprise derridienne des thèmes centraux de la réflexion de Benjamin participe simultanément d'un commentaire et d'une performance – évidemment irréductible à une simple, trop naïve posture mimétique – de la tâche urgente évoquée par la *Critique de la violence* : l'entreprise de Derrida fait signe vers un dénouement à espérer pour l'impasse où Schmitt et Benjamin ont l'air de buter. Ce dénouement réussit par là-même où il demeure pour ainsi dire insatisfaisant tout aussi bien sur le terrain du décisionnisme de Schmitt qu'en regard de l'exigence morale mise de l'avant par la finale du texte de Benjamin. Ainsi, sans être une issue à ce qui ne saurait en permettre une – l'aporie de l'exception et de sa décision –, la déconstruction derridienne pointe vers une autre version du tour, de la furtivité, non pas dans le subterfuge benjaminien qui cèle la théologie dans la machine trompeuse, mais plutôt dans un double jeu qui négocie sous les projecteurs à la fois la décision et l'indécidable en une sorte d'activité *dissociée* :

Pour schématiser, il y aurait deux violences, deux *Gewalten* concurrentes : d'un côté, la décision (juste, historique, politique, etc.), la justice au-delà du droit et de l'État, *mais sans connaissance décidable* ; de l'autre, il y aurait connaissance décidable et certitude dans un domaine qui reste *structurellement celui de l'indécidable*, du droit mythique et de l'État. D'un côté la décision sans certitude décidable, de l'autre la certitude de l'indécidable mais sans décision. De toute façon, sous une forme ou sous une autre, l'indécidable est de chaque côté, et c'est la condition violente de la connaissance ou de l'action. Mais connaissance et action sont toujours dissociées. (*FDL*, 131³⁸)

Évoquant des termes déjà rencontrés plus tôt en des formulations similaires chez des commentateurs de Schmitt notamment, cette duplicité de la décision et le caractère à la fois intriqué et incompatible des opérations qu'elle implique quand sont visées justesse et justice sont les équivalents dans la pensée du droit de ce que nous essayons de cerner comme espace d'articulation complexe d'une certaine force du texte littéraire. Sachant toutefois notre incapacité à combler adéquatement le fossé qui sépare le texte de Schmitt de l'intervention de Derrida au colloque de 1989, notons seulement au passage, en guise de relais pour la suite de notre parcours, les similarités entre la manière dont Derrida ouvre *décidément* les bras à l'indécidable et les lignes de *Théologie politique* où Schmitt, rappelons-le, voyait en l'anarchiste l'exigence à « se décider de manière décidée contre la décision » (*TP*, 74).

En somme, ce texte de Derrida, contextuel et multiplement *adressé*, peut certes assez difficilement, pour une étude de textes littéraires et d'un point de vue pratique, servir de guide autrement que de façon indirecte, ou comme Derrida le dit, *oblique* – notamment par le biais des idées de témoignage ou de signature. Il n'en rappelle pas moins le rapport trouble qu'entretient la littérature avec la connaissance, le savoir, en voisinant intimement les sphères de l'indécidable de manière à mettre les idées de foi et de crédit,

³⁸ Pour un commentaire de cet « indécidable » et de la valeur qu'il recouvre chez Benjamin en regard du texte de Schmitt, voir entre autres Giorgio Agamben, *Homo sacer II, 1. État d'exception*, *op. cit.*, p. 92 et suiv. (passage cité plus haut, voir ci-dessus, note 26).

plus tôt mentionnées, au centre du calcul qui aurait pour objet l'agir des textes. De cette façon, au-delà de ce qu'il recèle d'hommage et de performance, *Force de loi* indique, à défaut d'un programme³⁹, des orientations agissant pour nous comme un rappel que l'œuvre littéraire analysée doit, comme toute violence, être lue sur un mode critique. La condition de cette critique consiste en l'acceptation de l'atermoiement de ce qu'elle énonce, dans la mise de l'avant de ce qu'elle affirme dans les parages de l'hypothèse. Tout cela *peut-être* au risque que l'analyse demeure *illisible*, en somme jamais une simple réduction de son objet ni sa reconduction à l'identique. Car il y a, dit Derrida,

de la situation révolutionnaire dans toute lecture instauratrice qui reste illisible au regard des canons établis et des normes de lecture, c'est-à-dire de l'état présent de la lecture ou de ce qui figure l'État, avec un grand E, dans l'état de la lecture possible. (*FDL*, 92)

Le texte de Derrida indique donc, sur le mode d'un commentaire (il est vrai amené avec une certaine légèreté détonant quelque peu avec la gravité du propos), une voie possible pour la recherche s'occupant des formes possibles de textes misant sur un devenir politique qui se fasse en dehors du paradigme d'une fondation/reconduction juridique tout en rendant pensable quelque chose qui ne soit pas de l'ordre de la négation simple. Il le fait en commentant la réflexion benjaminienne sur la « grève générale » dont il mesure l'étendue et la portée dans *Critique de la violence* :

³⁹ L'exigence d'absolu et le malaise avec toute récupération de la pensée dans le voisinage de *l'intérêt*, toutes choses présentes dans la perspective déconstructionniste de Derrida, s'inscrivent en faux avec la nature de notre entreprise (thèse, exercice de démonstration en vue d'une évaluation des compétences, etc.). En cela, la valeur concrète de la résistance explicite à l'*institution* que manifeste Derrida demanderait réflexion. Quoi qu'il en soit, nous nous rangeons sans réserve derrière ses propos lorsqu'il prend soin de noter l'ambiguïté de sa situation d'énonciation (l'allocution qui est à l'origine du texte de *Force de loi*) : « Ce que nous faisons ici, est-ce que cela peut ressembler à une grève générale ou à une révolution, au regard de modèles, de structures mais aussi de modes de lisibilité de l'action politique ? [...] Oui et non. Oui, dans la mesure où elle prend le droit de contester, et de façon non seulement théorique, les protocoles constitutionnels, la charte même qui régit la lecture dans notre culture et surtout dans l'académie. Non, du moins dans la mesure où elle se développe encore dans l'académie (et n'oublions pas, si nous ne voulons pas sombrer dans le ridicule ou l'indécence, que nous sommes ici confortablement installés sur la Cinquième Avenue – à quelques *blocks* c'est déjà l'enfer de l'injustice). » (Jacques Derrida, *Force de loi*, *op. cit.*, p. 93.)

L'État a peur de la violence *fondatrice*, c'est-à-dire capable de justifier, de légitimer (*begründen*) ou de transformer des relations de droit (*Rechtsverhältnisse*), et donc de se présenter comme ayant un droit au droit. [...] Seule cette violence appelle et rend possible une « critique de la violence » qui détermine celle-ci comme autre chose qu'un exercice naturel de la force. Pour qu'une critique, c'est-à-dire une évaluation interprétative et signifiante de la violence soit possible, on doit d'abord reconnaître du sens à une violence qui n'est pas un accident survenu à l'extérieur du droit. [...] La grève générale fournit ainsi un fil conducteur précieux puisqu'elle exerce le droit concédé pour contester l'ordre du droit existant et créer une situation révolutionnaire dans laquelle il s'agira de fonder un nouveau droit, sinon toujours [...] un nouvel État. (*FDL*, 87)

En ce qui nous concerne, il faut, suivant Derrida et pour imaginer une applicabilité de cette pensée au texte écrit, réfléchir à ce que pourraient être des analogons, dans un échantillon de langage écrit, des pratiques ou des *actes* révolutionnaires et violents qu'évoque Derrida en précisant qu'ils peuvent se substituer à ce qu'il appelle la mobilisation *spectaculaire* :

Aujourd'hui, la grève générale n'a pas besoin de démobiliser ou de mobiliser spectaculairement beaucoup de monde : il suffit de couper l'électricité dans quelques lieux privilégiés, par exemple les services, public et privé, des postes et télécommunications, la radio, la télévision, les réseaux d'informatisation centralisée, d'introduire quelques virus efficaces dans un réseau d'ordinateurs bien choisis ou, analogiquement, d'introduire l'équivalent du Sida dans les organes de transmission, dans le *Gespräch* herméneutique. (*FDL*, 92)

S'ils paraissent ici éloignés de ce que peut rendre possible le texte littéraire dans son acception usuelle, ces éléments ou d'autres du même ordre occupent différentes tentatives, relativement récentes, de penser l'action politique du littéraire⁴⁰. En ce qui nous concerne, en plus d'éclairer les implications du texte de Benjamin et de rendre pensable une sortie de l'impasse sur laquelle il se termine, *Force de loi* prépare le terrain

⁴⁰ Parmi les plus évidentes et les plus heureuses, nous pensons aux travaux de Christophe Hanna. Voir, pour un texte datant néanmoins de bientôt vingt ans, *Poésie Action directe*, Al Dante/Léo Scheer, coll. « & », 2002. Désormais introuvable en version imprimée, l'ouvrage est accessible en ligne : fr.calameo.com/read/000021415446b357b02c7 (page consultée le 25 janvier 2019).

de nos recherches avec un double rappel : celui, d'une part, des exigences d'une lecture voulue juste *aujourd'hui*, d'autre part celui des formes que peuvent prendre des « violences » textuelles qui suspendent l'ordre et appellent la critique. Ni tout à fait programme ni exclusivement témoignage (d'abord celui d'une estime ou d'une amitié envers Walter Benjamin), ce dernier texte est donc la mise de l'avant, sur un mode performatif et métadiscursif, de ce que recouvre cette injonction ou ce devoir, plusieurs fois répété, de « s'explique[r] avec de l'illisible » (FDL, 92). Cette lecture juste, nous présenterons dans les prochaines pages ce que nous pensons être une forme possible de sa réalisation, nécessairement imparfaite et adaptée aux quelques objets de notre attention. Pour ce faire, nous concevons la suite de notre étude comme la recherche, dans les textes choisis et dans ce qui définit leur existence, leur consommation ou leur circulation, de ces dérèglements ou défaillances diversement et plus ou moins contrôlées de la lecture. En anticipant sur un texte de Gilles Deleuze sur lequel nous nous pencherons dans certaines des pages qui suivent, nous pouvons les appeler dès lors des « vacuoles de non-communication, des interrupteurs » dans le procès de l'interprétation, se présentant certes sous la forme matérielle de textes mais œuvrant à la manière d'« événements [qui] se lèvent, un instant⁴¹ ». Dans la mesure où ceux-ci ne se rendent disponibles à l'interprétation que par les modifications qu'ils rendent perceptibles (à un tiers) dans des configurations convenues des catégories de l'expérience (la spatialité, la temporalité) et dans certains usages dont ils demandent l'adoption (démontrant par-là sinon la caducité du moins l'insuffisance d'usages antérieurs), ils nous obligent à prendre en compte les objets *et* des interprétations auxquelles ils ont pu déjà donner lieu. En conséquence, il ne faut pas perdre de vue le caractère subjectif de notre propre critique et ce qu'a vraisemblablement pu convoquer chez de précédents interprétants ces objets et leur(s) manipulation(s) : en clair, doivent nous occuper dans de semblables mesures le formel (nos lectures doivent ainsi tendre de

⁴¹ Gilles Deleuze, « Contrôle et devenir », dans *Pourparlers*, Paris, Minuit, 1990, p. 238. Désormais abrégé en CD, suivi du numéro de la page. Ce texte, que nous nous emploierons à commenter plus en détail est un entretien avec Toni Negri. Nous nous référerons aussi au « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle » qui le complète et le suit immédiatement dans *Pourparlers*.

manière asymptotique vers le systématisable) et le psychologique (nos lectures doivent résister à la prégnance du système et laisser exister la chance de sa dislocation continue, pour d'avance, irréparablement, en fragiliser le « fondement »).

Dans ce début de parcours ouvert au cœur de la modélisation pour ainsi dire « spatiale » de la structure de l'exception souveraine et de la décision chez Carl Schmitt, nous suivons donc les voies inassurées d'une croyance, d'un crédit – nous aurions dit plus tôt, occupé plus directement de théologie, d'une *foi* – en espérant nous diriger vers la justesse et la justice (*dans* les textes, *des* textes, comme *de* et *dans* leur interprétation). Dans cette optique, les deux dernières citations que nous faisons ci-dessous de *Force de loi* continuent de guider notre travail dans cette direction, tout en rassemblant plusieurs éléments traités plus tôt : le caractère à la fois nécessaire et aporétique de l'*exception* ; l'exigence incalculable de la *décision* ; la subjectivité, l'arbitraire et le caractère infondé de la souffrance de qui sait l'absence de critère, la nature justement « mystique » du « fondement ». Commentant encore les problèmes dont il traite dans son allocution sous la lumière fournie par l'intitulé même de l'événement – *Deconstruction and the Possibility of Justice* –, intitulé dont il traque les contradictions et double-sens, Derrida affirme que ce sont des idées qui exigent « l'*expérience de l'aporie* » (FDL, 37) :

Une *expérience* est une traversée, comme son nom l'indique, elle passe au travers et voyage vers une destination pour laquelle elle trouve le passage. L'expérience trouve son passage, elle est possible. Or en ce sens, il ne peut y avoir d'expérience pleine de l'aporie, à savoir de ce qui ne laisse pas le passage. *Aporia*, c'est le non-chemin. La justice serait de ce point de vue l'expérience de ce dont on ne peut faire l'expérience. [...] Mais je crois qu'il n'y a pas de justice sans cette expérience, toute impossible qu'elle est, de l'aporie. La justice est une expérience de l'impossible. Une volonté, un désir, une exigence de justice dont la structure ne serait pas une expérience de l'aporie n'aurait aucune chance d'être ce qu'elle est, à savoir juste *appel* de la justice. Chaque fois que les choses passent ou se passent bien, chaque fois qu'on applique tranquillement une bonne règle à un cas particulier, à un exemple correctement subsumé, selon un jugement déterminant, le droit y trouve peut-être et parfois son compte mais on peut être sûr que la justice n'y trouve jamais le sien.

Le droit n'est pas la justice. Le droit est l'élément du calcul, et il est juste qu'il y ait du droit, mais la justice est incalculable, elle exige qu'on calcule avec de l'incalculable ; et les expériences aporétiques sont des expériences aussi improbables que nécessaires de la justice, c'est-à-dire de moments où la

décision entre le juste et l'injuste n'est jamais assurée par une règle. (FDL, 37-38, l'auteur souligne)

Aussi difficile et impossible soit la tâche de la décision juste – « Mais qui prétendra être juste en faisant l'économie de l'angoisse ? », demande-t-il encore (FDL, 44) – Derrida ose être rassurant en affirmant qu'« il y a un avenir pour la justice et il n'y a de justice que dans la mesure où de l'événement est possible qui, en tant qu'événement, excède le calcul, les règles, les programmes, les anticipations, etc. » (FDL, 61) Rien là qui ne se fasse sans risque, qui ne puisse arriver à voir le jour ailleurs que dans le voisinage, dit Derrida, « du mal, voire du pire » :

Cet excès de la justice, poursuit-il, sur le droit et le calcul [...] ne peut pas et ne doit pas servir d'alibi pour s'absenter des luttes juridico-politiques. [...] Abandonnée à elle seule, l'idée incalculable et donatrice de la justice est toujours au plus près du mal, voire du pire, car elle peut toujours être réappropriée par le calcul le plus pervers. [...] Mais la justice incalculable *commande* de calculer. [...] Non seulement il *faut* calculer, négocier le rapport entre le calculable et l'incalculable, et négocier sans règle qui ne soit à ré-inventer là où nous sommes « jetés », là où nous nous trouvons ; mais il *faut* le faire aussi loin que possible, au-delà des lieux où nous nous trouvons et au-delà des zones déjà identifiables de la morale, de la politique ou du droit (FDL, 62).

Si tant est que la littérature comme activité relève de cette *expérience de l'aporie* lorsqu'il s'agit de s'y risquer au calcul (décider de l'interprétation d'un texte), de tenter une mesure de cet « au-delà » non identifiable (la fiction littéraire) et son rapport si flou avec les réalités « de la morale, de la politique ou du droit », nous pouvons bien continuer d'avancer que c'est la forme d'une lecture juste que nous cherchons, ici avec Derrida, dans le sillage de Schmitt et Benjamin. C'est une manière adéquate, inquiète de justesse et de justice d'envisager l'exception du littéraire, d'en négocier les non-chemins, de s'enfoncer décidément en prenant sur soi de voisiner la violence et de faire des issues à même les impasses de son événement.

1.4 Giorgio Agamben : « Force de loi sans loi », le *logos* et le poème

Élaborés eux aussi à bonne distance de l'expérience esthétique et difficilement applicables tels quels à la conception moderne, historiquement constituée et conventionnelle du littéraire, plusieurs textes de Giorgio Agamben, un penseur occupé davantage que ceux qui précèdent de l'expérience plus immédiatement concrète des mécanismes du pouvoir dans le quotidien contemporain, peuvent nous aider à continuer de remplir le fossé séparant d'un côté la réflexion théologico-politique et, de l'autre, l'exercice académique de critique et de théorie littéraires. En effet, Agamben, spécialiste, entre autres, des œuvres de Walter Benjamin et de Carl Schmitt, élabore à son tour dans ses travaux une généalogie du droit et de la théologie en plaçant quant à lui de manière explicite, au centre de sa réflexion, la notion foucauldienne de biopolitique.

Pour que l'analogie que nous posons entre une politique du ou des corps vivant(s) et une politique du ou des texte(s) puisse prétendre à quelque valeur, nous nous attacherons d'abord ici à une certaine singularité du travail d'Agamben telle qu'il en présente l'esprit, entre autres dans son introduction à *Homo Sacer I. Le pouvoir souverain et la vie nue*, ouvrage où se met en branle une série d'études dans lesquelles s'élabore le pendant archéologique de son travail qui retrace les étapes du transfert des formes du religieux (principalement le premier christianisme) dans la mécanique du gouvernement occidental moderne. On peut extrapoler ce que propose cette introduction dans la direction du langage et du littéraire : nous prendrons soin ici d'identifier et de définir, au fil du parcours, les termes importants et les liens à établir avec les textes dont le commentaire nous a plus tôt occupé. Nous sortirons alors assez vite de ce seul texte pour glaner, ça et là dans les travaux du philosophe italien, des affirmations et des exercices de démonstration que nous jugeons aptes à alimenter notre réflexion.

Situant d'emblée sa démarche, Agamben affirme dans les premières pages d'*Homo sacer I* que sa « recherche concerne ce point de jonction caché entre le modèle juridico-institutionnel et le modèle bio-politique du pouvoir. » Il ajoute immédiatement que « l'un des résultats auxquels son étude est parvenue est précisément le constat que les deux analyses ne peuvent être séparées, et que l'implication de la vie nue dans la sphère

politique constitue le noyau originaire – quoique occulté – du pouvoir souverain. » (HS, 14) Si la « vie » dont s'occupe sa recherche est prise en un sens décidément radical, comme vie pour ainsi dire « brute », le lecteur des travaux d'Agamben voit heureusement la notion se définir et se fissurer au fil des pages de l'ouvrage en même temps que son inscription dans les formes et structures étudiées plus tôt (la justice, le droit et ses mécanismes) s'y trouve éclairée. En présentant au lecteur son travail en fonction d'un classement des disciplines et des pratiques, Agamben constate d'entrée de jeu que les écueils que rencontre sa réflexion concernent le caractère a priori contre-intuitif de la réunion de « modèles » et d'éléments de natures différentes dont il n'est pas évident qu'ils embrayent l'un sur l'autre de façon aussi déterminante, profonde et originaire qu'il le prétend.

Néanmoins, cette « jonction cachée », Agamben constate vite qu'elle pointe bel et bien vers le lieu aporétique de l'exception, puisque sur la base de la complexification de l'acception du terme « vie » que présuppose la formation même du corps bio-politique⁴²

⁴² Giorgio Agamben arrive à définir à la fois son rapport à Schmitt (en ce qui a trait à la portée du couple ami-ennemi) et l'usage qu'il fait du corps biopolitique foucauldien en désignant comme « protagoniste » de son livre « la vie nue, c'est-à-dire la vie *tuable* et *insacrifiable* de l'*homo sacer* [...]». Une obscure figure du droit romain archaïque, où la vie humaine est incluse dans l'ordre juridique uniquement sous la forme de son exclusion (c'est-à-dire dans sa possibilité d'être tuée sans sanction), donne ainsi la clef grâce à laquelle non seulement les textes sacrés de la souveraineté, mais plus généralement les codes mêmes du pouvoir politique peuvent dévoiler leurs arcanes. Mais, en même temps, cette acception sans doute la plus ancienne du terme *sacer* présente l'énigme d'une figure du sacré en deçà ou au-delà du religieux qui constitue le premier paradigme de l'espace politique occidental. La thèse de Foucault devra dès lors être corrigée, ou à tout le moins complétée, au sens où ce qui caractérise la politique moderne n'est pas l'inclusion de la *zōē* dans la *polis*, en soi très ancienne, ni simplement le fait que la vie comme telle devient un objet éminent de calculs et de prévisions du pouvoir étatique ; le fait décisif est plutôt que, parallèlement au processus en vertu duquel l'exception devient partout la règle, l'espace de la vie nue, situé à l'origine en marge de l'organisation politique, finit progressivement par coïncider avec l'espace politique, où exclusion et inclusion, extérieur et intérieur, *bios* et *zōē*, droit et fait, entrent dans une zone d'indifférenciation irréductible. » (Giorgio Agamben, *Homo sacer I. Le pouvoir souverain et la vie nue*, *op. cit.*, p. 16-17) Agamben formule la chose encore plus succinctement dans l'amorce d'un court texte écrit en 1992 (publié en français en 1995) : « Les grecs n'avaient pas un terme unique pour exprimer ce que nous entendons par le mot vie. Ils utilisaient deux termes sémantiquement et morphologiquement distincts : *zoé*, qui exprimait le simple fait de vivre commun à tous les vivants (animaux, hommes ou dieux), et *bios*, qui signifiait la forme ou la manière de vivre propre à un individu ou à un groupe. Avec les langues modernes, cette opposition disparaît graduellement du lexique (lorsqu'elle est conservée, comme

qu'il traite dans le sillage de Foucault, c'est une structure similaire qui paraît devoir être envisagée : « Quel est, demande Agamben, le rapport entre la politique et la vie, si celle-ci se présente comme ce qui doit être inclus par une exclusion ? » (HS, 15) Les suites de sa vaste enquête, et plus généralement les quelques titres assemblés sous la dénomination *Homo sacer*, concourent à y répondre.

Or, poursuivant sa présentation, Agamben constate que ce problème trouve à se formuler d'une manière équivalente sur le terrain du langage. C'est en cela qu'il peut indiquer à notre étude la voie d'investigations possibles ; si lui-même développe ses réflexions de manière plus ciblée dans d'autres ouvrages que nous commentons ci-après, nous notons déjà comment, dès le début d'*Homo Sacer*, le lien est précisément commenté entre l'objet central de l'enquête philosophique qui s'amorce et une interrogation plus générale sur l'acte de langage :

La question « De quelle façon l'être vivant a-t-il le langage ? » correspond exactement à celle-ci : « De quelle façon la vie nue habite-t-elle la *polis* ? » Le vivant possède le *logos* en supprimant et en conservant en lui sa propre voix, de même qu'il habite la *polis* en laissant ex-cepter dans celle-ci sa propre vie nue. La politique se présente alors comme la structure proprement fondamentale de la métaphysique occidentale, en tant qu'elle occupe le seuil où s'accomplit l'articulation entre le vivant et le *logos*. [...] *La politique existe parce que l'homme est le vivant qui, dans le langage, sépare et oppose sa propre vie nue et, dans le même temps, se maintient avec elle dans une exclusion inclusive.* (HS, 16, je souligne)

Ces quelques lignes, primordiales, demandent à être commentées, ne serait-ce que parce qu'elles font écho à maintes considérations présentées plus tôt – celles, notamment, de Derrida quant à l'autorité et son fondement. En effet, en affirmant ainsi que le « vivant possède le *logos* en supprimant et en conservant en lui⁴³ sa propre voix » Agamben, dans

dans *biologie* et *zoologie*, elle n'indique plus aucune différence substantielle), et un seul terme – dont l'opacité croît proportionnellement à la sacralisation de son référent – désigne sans sa nudité le présupposé commun qu'il est toujours possible d'isoler dans chacune des innombrables formes de vie. » (Giorgio Agamben, *Moyens sans fins. Notes sur la politique*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche/Petite bibliothèque », 2002 [1995], p. 13. Désormais abrégé en *MSF*, suivi du numéro de la page.)

⁴³ C'est-à-dire dans le *logos* et non *en lui-même*, comme pourrait aussi le laisser entendre la formulation.

une situation de parole hypothétique, donne pour ce qu'il appelle la *voix* – et que nous rapprocherons au moment de réfléchir sur le littéraire de l'*autorité*⁴⁴ – une localisation qui est celle-là même de l'exception. Plus précisément, l'affirmation que la politique apparaît là où s'*excepte* d'elle-même la vie « nue » (la vie non qualifiée, précédant toute politisation, « c'est-à-dire la vie *tuable* et *insacrifiable* de l'*homo sacer* » [HS, 16]), a son équivalent dans le type de relation problématique impliqué, chez Derrida, dans « cet exercice de la force *dans le langage même*, dans le plus intime de son essence, comme dans *le mouvement par lequel il se désarmerait absolument de lui-même* » (FDL, 26-27, je souligne).

Nous dirons donc alors, un peu plus simplement et avec des termes davantage en prise sur la sphère du littéraire, que la littérature « apparaît » avec ce lieu caché mis au jour au moment où l'auteur, dans un objet de langage qu'il produit, laisse aller au-devant de lui (c'est là l'étymologie de *promettre*) sa « voix », une certaine « force », dans l'espace du *logos*, tout en y restant incontestablement et irrémédiablement lié. La nature de ce « lien » entre la « voix » et l'individu qui l'actualise peut bien sûr prendre la forme explicite de la signature ou du paraphe, ou encore des variantes plus sous-jacentes et camouflées d'effets de style ; elle reste invariablement le signal donné d'une absence qui se marque en instaurant entre la vie et le langage, entre ce dernier et la *polis*, cette zone

⁴⁴ Parce que nous voulons renvoyer à quelque chose qui soit plus général et englobant que le « style » par exemple, mais moins en prise directe sur un contexte et une matérialité de la production des énoncés que ne l'est, par exemple, la notion de « posture d'auteur ». Sur cette dernière notion, voir Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007, p. 18-22 *passim*. : « La “posture” est la manière singulière d'occuper une “position” dans le champ littéraire. [...] [Elle] constitue l'“identité littéraire” construite par l'auteur lui-même, et souvent relayée par les médias qui la donnent à lire au public. Cette notion ne recoupe qu'une partie de la “figure de l'auteur” étudiée par Maurice Couturier (1995) [*La figure de l'auteur*, Paris, Seuil], car l'analyse de celui-ci demeure interne aux logiques textuelles. On pourrait aussi convoquer la notion latine de *persona* désignant le masque, au théâtre, qui institue tout à la fois une voix et son contexte d'intelligibilité. Sur la scène d'énonciation de la littérature, l'auteur ne peut se présenter et s'exprimer que muni de sa *persona*, sa posture. [...] [La posture] est d'une part la présentation de soi, les conduites publiques en situation littéraire (prix, discours, banquets, entretiens en public, etc.) ; d'autre part, l'image de soi donnée dans et par le discours, ce que la rhétorique nomme l'*ethos*. En parlant de “posture” d'auteur, on veut décrire relationnellement des effets de texte et des conduites sociales. Autrement dit, sur un plan méthodologique, cette notion articule la rhétorique et la sociologie. »

de transit dont il s'agira pour Agamben, dans d'autres pans de son travail, d'interroger la mécanique. Sur ce plan, déjà nos remarques préliminaires permettent d'hasarder une sorte d'hypothèse.

En effet, avec pour point de départ cette idée de l'individu produisant un énoncé de langage en séparant de lui-même sa « voix » (qui devient alors une partie prenante de la *polis*), nous suggérons qu'il n'est pas inconcevable que les saisies qui ont cours dans ces échanges soient incomplètes et qu'elles laissent subsister du surplus, des restes. Ceux-ci, d'un côté détachés de l'individu producteur parce qu'énoncés ou écrits, sont dès lors inclus sous le *logos* mais peuvent demeurer non intégralement saisis par la *polis*. En un certain sens, est ici pointée du doigt une aptitude à concevoir pour le langage une existence prenant la forme, plus tôt posée avec une des dernières citations empruntées au *Force de loi* derridien, de la *dissociation*.

En d'autres termes, ce que nous insistons ici pour réserver est la possibilité que *polis* et *logos* ne se recouvrent pas de manière précise, totale et sans reste. Ce caractère partiel, tronqué ou interminable des échanges a pour corollaire que si des relations d'*exception* existent entre la vie et le *logos* d'une part et entre la vie et la *polis* d'autre part, de similaires zones d'interpénétrations devraient être décelables qui séparent (en les reliant) la *polis* et le *logos*. Nous postulons ainsi que ce qui subsiste⁴⁵ dans cette localisation ambiguë de l'exception peut alors être le théâtre où se joue *autre chose*

⁴⁵ Bien entendu, ils peuvent aussi y être comme réintégrés depuis la *polis* : c'est même, à toute fin pratique, toujours le cas dans la mesure où ce dont s'occupent les penseurs convoqués ici relève d'un travail de modélisation d'une origine sise en un « instant » premier, en réalité purement théorique, dont on ne peut faire l'expérience et, de ce fait, difficile à concevoir simplement. La métaphore, abordée en discutant du texte de Benjamin, de la « grève » qui, depuis l'intérieur du droit, conteste ce dernier et prétend suspendre sa loi, peut s'avérer utile pour comprendre ce qui est en jeu. La prise en compte effective de cette impossible sortie de l'Histoire une fois qu'elle est en marche est d'ailleurs fort probablement un des points marquants du texte de Benjamin mais c'est aussi ce dont ses successeurs ont l'un après l'autre tenté de systématiser les effets. Agamben, en s'attachant aux *processus* (via, nous y venons, la notion de « dispositif » entre autres) dans lesquels l'individu est pris (ou qu'il active), offre une solution au moins partielle à cet écueil. Sur le terrain de l'activité littéraire telle que nous en faisons l'expérience sur une base journalière, ce sont ici notamment les processus d'édition et de publication, l'institution, l'académie, ou plus simplement encore les mécanismes conventionnels et donc historiquement constitués de la lecture qui sont, non exclusivement mais de la façon la plus explicite et répandue, à l'œuvre.

qu'une saisie orientée et téléologique par la *polis* : des foyers de résistance, des zones de guerre, des marges d'une violente anomie susceptibles, à la limite, non seulement de résister à leur intégration sous l'ordre de la *polis* mais aussi – rien n'interdit a priori de le penser – de détraquer la mécanique interprétative en marche au point d'en inverser, furtivement, temporairement ou partiellement, le sens des échanges. D'ailleurs ce retour n'est-il abstrait qu'à la seule condition de vouloir penser exclusivement dans l'absolu des formes : conçoit aisément le retour de l'œuvre vers la vie *anté*-politique celui qui a à l'esprit tous les textes dont il peut dire qu'ils le *choquent*, le *fascinent*, voire l'*habitent*. Or entre les moments et les lieux extrêmes que sont l'écriture et la lecture, ce qui pour un temps devient du *texte* dans le procès du tissage et de l'entremêlement du *logos* et de la *polis* sous l'effet conjoint d'une puissance productive (auctoriale) et interprétative (lectoriale) dans les mécanismes des dispositifs concrets de « saisie » ou de « prise », forme quelque chose comme un lieu de l'exception et c'est encore là, sur le terrain du langage en marche, la question de l'autorité, du foyer d'une puissance insituable assurant la « performativité du littéraire », qui est portée au jour.

Cette structure en soi n'est pas une nouveauté à cette étape de notre parcours. Or le travail d'Agamben permet de penser plus avant ces espaces, ces mécanismes, mais surtout les opérations qui y prennent place et les processus de subjectivation qu'elles impliquent. En cela le vocabulaire qu'il convoque (et dont il a soin de retracer les fondements notamment par une plongée répétée, toujours profitable au lecteur et a fortiori au non-spécialiste, dans leur étymologie⁴⁶) donne une forme intelligible à ce qui ne dépasse que très rarement, dans l'expérience quotidienne, le stade du pressentiment ou de l'intuition.

⁴⁶ Pour chaque terme ou notion convoquée, nous pourrions citer longuement le travail d'Agamben. Néanmoins, ce dernier a l'avantage de déconstruire l'histoire des notions de manière à montrer de quelle façon l'usage intuitif qu'on en fait est en réalité, dans plusieurs cas, le seul rigoureusement valable. C'est pourquoi nous reportons ci-après, généralement en note, les explications qui nous semblent les plus immédiatement pertinentes, en nous permettant, chaque fois que nous le jugeons nécessaire, des développements théoriques ou des renvois à un travail de démonstration.

En effet, Giorgio Agamben, en posant comme axe de sa réflexion sur les formes de gouvernement moderne les structures du religieux, établit une opposition fondamentale entre deux formes d'opérations inhérentes à la catégorie du sacré : selon que le rapport d'un objet donné soit ménagé avec la sphère du sacré dans une direction ou dans l'autre, l'on parle avec Agamben de « sacralisation » ou, à l'inverse, de « profanation⁴⁷ ». Ces opérations se produisent là où sont à l'œuvre des formes analogues ou altérées de « dispositifs » ou « contre-dispositifs⁴⁸ » dont l'individu fait l'expérience et dont il peut, par conséquent, analyser le déploiement et la portée concrète. C'est par l'attention à ceux-ci que peut être inférée, depuis les comportements interprétatifs ou les effets suscités par la lecture, l'existence de la « force » intangible de l'autorité.

Sur le plan du langage, suggère Agamben, cette force s'exprimerait par excellence dans le poème. Par ce superlatif, nous entendons qu'elle le fait en suspendant l'opposition entre la « profanation » et la « sacralisation », c'est-à-dire en obligeant le

⁴⁷ Dans la foulée de sa réflexion sur le religieux, Agamben réfléchit aux définitions respectives de la sacralisation (ou *consécration*) et de la profanation comme suit : « Selon le droit romain, les choses qui, d'une manière ou d'une autre, appartiennent aux dieux étaient sacrées ou religieuses. [...] Tandis que consacrer (*sacrare*) désignait la sortie des choses de la sphère du droit humain, profaner signifiait au contraire leur restitution au libre usage des hommes. [...] Le dispositif qui met en œuvre et qui règle la séparation est le sacrifice [...]. La profanation est le contre-dispositif qui restitue à l'usage commun ce que le sacrifice avait séparé et divisé. (Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche/Petite bibliothèque », 2007 [2006], p. 38-40.) Dans un autre texte pertinemment intitulé « Éloge de la profanation », il précise que cette dernière consiste en « la restitution [des choses] au libre usage des hommes », à « libérer la possibilité d'une forme particulière de négligence qui ignore la séparation ou, plutôt, qui en fait un usage particulier. » (Giorgio Agamben, « Éloge de la profanation », dans *Profanations*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche/Petite bibliothèque », 2006 [2005], p. 95 et 98 respectivement.)

⁴⁸ Giorgio Agamben généralise l'usage foucauldien du terme dispositif en le désignant comme « tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants. » L'énumération qu'il fait ensuite d'une panoplie de dispositifs laisse bien voir la portée de la notion, et pointe finalement vers cette imparfaite superposition entre la politique et le langage : « Pas seulement les prisons donc, les asiles, le *panoptikon*, les écoles, la confession, les usines, les disciplines, les mesures juridiques, dont l'articulation avec le pouvoir est en un sens évidente, mais aussi, le stylo, l'écriture, la littérature, la philosophie, l'agriculture, la cigarette, la navigation, les ordinateurs, les téléphones portables et, pourquoi pas, le langage lui-même, peut-être le plus ancien dispositif [...]. » (*Qu'est-ce qu'un dispositif*, *op. cit.*, p. 31, je souligne).

suspens de l'interprétation même, donc la neutralisation de la « loi » : ainsi, ce que Derrida pensait comme « force de loi » s'immobilise ici pour le temps de l'œuvre en ce qu'Agamben nomme pour sa part « force-de-~~loi~~ » (qu'il faut lire *force de loi sans loi*⁴⁹). Cette dernière, dans la même entité, fait donc tenir ensemble force destituante et puissance d'agir, manifestant ainsi (pour reprendre l'idée, commune à Benjamin et Derrida au moins, de la violence indécidable, intouchée par le calcul, étrangère à l'intérêt et non encore marquée par la morale) : une violence proprement souveraine. Avec une clarté surprenante en regard des autres occurrences, souvent en creux, d'une attention dans *Homo sacer* pour la chose littéraire, Agamben établit dans *Le règne et la gloire des ponts* vers la réalité du littéraire, où l'idée de « désactivation » du langage (ou celle de le rendre « inutile ») a quelque chose d'originale qui ne se laisse ni tout à fait quantifier non plus que qualifier. Ce vers quoi il pointe dans l'existence de la poésie, tout en étant consubstantiel au geste d'écrire, reste étranger à ces échelles et niveaux qui voient dans l'abstraction et le déni de la référence les formes a priori les plus achevées de la littérarité. Refusant cette culture de l'illisible qui pose le silence comme idéal poétique (montrant du même coup le caractère inopérant de la « densité » poétique comme critère prétendu d'une littérarité), Agamben donne au « désœuvrement » du littéraire toute sa portée, nécessairement politique, sans que se fasse sentir chez lui le besoin d'essentialiser et, surtout, de *fonder* ni le sujet (qui se produit avec le poème) ni la

⁴⁹ Sur la « force de loi sans loi », Agamben affirme : « L'état d'exception est un espace anémique où l'enjeu est une force de loi sans loi (que l'on devrait par conséquent écrire force-de-~~loi~~). Une telle "force-de-~~loi~~", où la puissance et l'acte sont radicalement séparés, est certainement quelque chose comme un élément mystique – ou, plutôt, une *fictio* par laquelle le droit cherche à s'attribuer son anomie même. » Le philosophe précise plus loin que « [l]'état d'exception est, en ce sens, ouverture d'un espace où application et norme montrent leur séparation et où une pure force-de-~~loi~~ réalise (c'est-à-dire applique en dés-applicant) une norme dont l'application a été suspendue. » Si le littéraire correspond donc à l'exception, l'aberration en quoi relève la possibilité d'une judiciarisation à imposer au « littéraire » apparaît ici : « Le problème crucial rattaché à la suspension du droit est celui des actes commis durant le *justitium* [littéralement "arrêt, suspension du droit"] et dont la nature semble échapper à toute définition juridique. Dans la mesure où ils ne sont ni transgressifs, ni exécutifs, ni législatifs, ils semblent se situer par rapport au droit dans un non-lieu absolu. » Voir Giorgio Agamben, *Homo sacer II, 1. État d'exception, op. cit.*, p. 68 et suiv. Notons finalement, pour éviter tout risque de confusion, que dans l'ouvrage consulté, le terme « loi », dans force-de-~~loi~~ est marqué d'une croix et non d'une simple barre, comme nous le faisons ici et dans les usages ultérieurs que nous ferons de la notion.

« poéticité » (qui n'a de sens *que* pour un sujet et n'advient que par celui-ci). C'est ce qu'on peut dégager de ces lignes :

Le politique [est] la dimension que le désœuvrement de la contemplation, en désactivant les pratiques linguistiques et corporelles, matérielles et immatérielles, ouvre et assigne sans cesse au vivant. [...] Un modèle de cette opération qui consiste à rendre inopérantes toutes les œuvres humaines et divines est le poème. Parce que la poésie est précisément cette opération linguistique qui rend inopérante la langue – ou, selon les termes de Spinoza, le point où la langue, qui a désactivé ses fonctions communicatives et informationnelles, repose en elle-même, contemple sa puissance de dire et s'ouvre, de cette manière, à un nouvel usage possible. [...] [L]e sujet poétique n'est pas l'individu qui a écrit ces poèmes, mais ce sujet qui se produit au moment où la langue a été rendue inopérante⁵⁰.

Il devient dès lors possible de penser deux destinées opposées mais consubstantielles pour un énoncé unique : d'un côté la persistance d'un texte comme fiction littéraire dans des réactualisations par une lecture qui opère des re-« politisations » variables de la « loi » (sans contenu préexistant : force-de-~~loi~~) où c'est la suspension et la désactivation qui est désignée, manifestée, à même le langage ; de l'autre les récupérations les plus violentes du même texte qui (re)fondent ce qui était suspendu, (ré)activent ce qui était dans l'œuvre en puissance, libèrent et vectorisent la « force » du poème au profit du « sujet » au service duquel elle est mise, sujet qui se trouve alors séparé du poème, de l'énoncé : ainsi réifiés l'un et l'autre, le sujet perd le caractère « dissocié » qui définissait son existence *avec* le poème, et l'énoncé quitte l'exception ou la « suspension » du poétique pour chuter dans la *polis* et la loi, puisqu'il est désormais un énoncé maîtrisé ou maîtrisable, orienté ou orientable, disponible à la connaissance et compatible avec les formes et les jugements du droit (alors qu'il a quitté aussi bien le double indécidable de la justice – telle que la conçoit Derrida après Benjamin – que le domaine où se meut l'anarchiste évoqué par Schmitt dans *Théologie politique*). Une telle occurrence désacralisée et non *profanée* (car sa réactivation en l'occurrence est indissociable d'une téléologie ou d'un « intérêt » défini qui le pose comme objet *utile*) ne saurait plus être

⁵⁰ Giorgio Agamben, *Homo sacer II, 2. Le règne et la gloire*, op. cit., p. 374-375.

neutre et en tant que telle n'a plus à voir avec la performativité du type spécial qui est celle de l'œuvre d'art. À l'inverse, le même texte participe à nouveau comme matériau dans une économie générale des discours et des savoirs (et donc du pouvoir) : elle devient quelque chose, comme pourrait l'avancer Deleuze que nous citerons plus longuement, de l'ordre de l'« information », c'est-à-dire ni plus ni moins qu'« un ensemble de mots d'ordre⁵¹ ». Indisponible à une saisie libre et souveraine – risquée mais encore potentiellement juste – la parole récupérée et chutée de son exception poétique est plutôt information et mot d'ordre parce que *ré-activée*, re-fondée ou reconduite, orientée. Ce n'est pas tant, d'ailleurs, qu'elle ne touche plus aux catégories de la « croyance » ou à l'infondé du « crédit » : mais en elle ces mots ont désormais un « sens » (vectorisation comme adéquation à un référent). Violence qui reconduit ou qui refonde le droit, le choc de l'œuvre est la résultante de la force d'une parole qui *créé*, ou plutôt *produit*, son sujet en qui *croit* la saisir, c'est-à-dire la faire sienne, se l'approprier : « Quand on vous informe, dit encore Deleuze, on vous dit ce que vous êtes sensés devoir croire⁵². »

Ce que nous venons de commenter, à savoir cette possibilité pour un même échantillon de langage de donner prise à deux actions aussi différentes ou opposées, s'apparente à l'un des écueils rencontrés par différentes tentatives de description du performatif en régime littéraire, à commencer par celle, fondatrice, du philosophe

⁵¹ Voir la dernière partie de la captation vidéo d'une conférence : « Qu'est-ce que l'acte de création ? », donnée par Deleuze dans le cadre des « Mardis de la Fondation », le 17 mars 1987. Disponible en ligne [voir plus particulièrement à partir de 30:12] : youtu.be/2OyuMJMrCRw?t=30m12s (page consultée le 8 août 2016).

⁵² Prononcé par Gilles Deleuze dans la vidéo citée, à 30:55. Notons la concentration dans la même formulation – « être sensé devoir croire » – des notions jusqu'ici convoquées : la qualification ou la description du sujet (ce que vous *êtes*) passe par le *sens* (la signification, mais aussi la direction ou, plus encore, ce que nous pourrions appeler ici la « rectitude » ; par l'exigence morale (le *devoir*) ; par la *croyance*. Un développement parallèle de notre commentaire pourrait faire travailler les mêmes termes dans une pensée de l'*information* (comme la décrit ici très vite mais brutalement Deleuze : conduire, dicter une norme) dans son opposition avec l'*enseignement* (indiquer, marquer d'un signe, un seing ou, pour reprendre les mots de Benjamin déjà cités, « insigne et sceau, non point jamais moyen d'exécution sacrée »).

anglais J.L. Austin dans ses conférences de 1955 réunies sous le titre désormais incontournable *Quand dire, c'est faire*.

1.5 *Quand dire, c'est faire et le malaise du performatif littéraire*

Bien que la question ait connu diverses reformulations et développements depuis la parution en 1962 du *Quand dire, c'est faire* (traduction française de *How to do things with words* ?) de J. L. Austin, l'incapacité de ce dernier ouvrage à prendre tout à fait en compte la possibilité du « performatif littéraire » demeure aujourd'hui encore le symptôme par excellence de la difficulté, généralisée s'il en est une, à concevoir la forme d'interaction qui lie l'effectivité du langage impliquée dans un énoncé dit « fictionnel » et les individus répartis de part et d'autre de ce dernier. C'est en effet, et apparemment simplement, comme s'ajoutant à l'ensemble des causes possibles des *échecs* de l'énonciation performative qu'Austin considère le littéraire, ou ce qui en constitue alors pour lui des équivalents, dans ce passage fréquemment cité :

en tant qu'*énonciations*, nos performatifs sont exposés *également* à certaines espèces de maux qui atteignent *toute* énonciation. [...] Je pense à celui-ci, par exemple : une énonciation performative sera creuse ou vide *d'une façon particulière* si, par exemple, elle est formulée par un acteur sur la scène, ou introduite dans un poème, ou émise dans un soliloque. Mais cela s'applique de façon analogue à quelque énonciation que ce soit : il s'agit d'un revirement [...], dû à des circonstances spéciales. Il est clair qu'en de telles circonstances, le langage n'est pas employé sérieusement, et ce de manière particulière, mais qu'il s'agit d'un usage *parasitaire* par rapport à l'usage normal – parasitisme dont l'étude relève du domaine des *étiolements* du langage. Tout cela nous l'*excluons* donc de notre étude. Nos énonciations performatives, heureuses ou non, doivent être entendues comme prononcées dans des circonstances ordinaires⁵³.

Dans la mesure au moins où il écarte de sa réflexion, explicitement et apparemment sans retour, ces « étiolements », il faut reconnaître que le travail d'Austin prête dans de tels passages le flanc aux critiques insatisfaits, non sans raison, du peu de ressources consacrées directement à la résolution de ce problème épineux. Or Austin aborde assez frontalement les limites qui bordent son étude ; comme il le précise lui-même, la focale de la réflexion qu'il mène est toute autre que la problématique très localisée du

⁵³ J. L. Austin, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1970, p. 55, l'auteur souligne. Désormais abrégé en *QDF*, suivi du numéro de la page.

performatif en régime fictionnel, laquelle, toutefois, ne constitue pas moins comme une dérangeante province de son englobante théorie. Dans cette optique, l'usage tout au plus local ou ponctuel que nous faisons nous-même de son texte s'attache-t-il moins aux propos péremptaires qu'il tient quant aux énoncés fictionnels aux moments de *Quand dire, c'est faire* où il en traite explicitement, qu'à la manière générale dont il finit par envisager l'étude, dans leur ensemble, des actes de discours.

Il est effectivement intéressant de déceler comment, procédant par une démarche d'essais et erreurs (que favorise au demeurant la forme de son entreprise : une série de conférences), Austin est amené à délaisser, pour catégoriser les actes de langage, une succession de critères qui, l'un après l'autre, se montrent impropres à cadastrer de façon certaine le grand ensemble auquel il s'attaque. En cela, le rapide congédiement de la distinction première entre le « constatif » et le « performatif » signale d'emblée, dans son travail, une mise en doute radicale du primat de la fonction cognitive du langage et de sa conception a priori « représentationaliste ». Pour désigner les conférences d'Austin, Bruno Ambroise évoque en effet une « révolution » en aval de laquelle serait démontré qu'

en réalité, le langage ne di[t] quelque chose [...] qu'à parvenir à réaliser de manière adéquate une certaine action. Contre la réduction du langage à la sémantique, Austin enten[d] réintroduire son rôle foncièrement pragmatique afin de critiquer ce qu'il appel[le] « l'illusion descriptive » [...]. Austin enten[d] ainsi montrer que tout discours comport[e] de manière essentielle une dimension pragmatique qui permet de requalifier tout énoncé (réussi) comme un acte de parole (ou de discours) accomplissant quelque chose : *dire, c'est faire*⁵⁴.

On décèle, de ce point de vue, comment le « renversement » opéré par Austin qualifiant la parole *d'abord* comme un acte permet en effet, dit encore Bruno Ambroise,

⁵⁴ Bruno Ambroise, « La conception austinienne de la parole comme acte : les différents sens en lesquels la parole agit et leurs conditions », dans Anna Krol (dir.), *Le langage comme action. L'action par le langage*, Grenoble, Université Pierre-Mendès-France, Département de philosophie, « Recherches sur la philosophie et le langage », n° 15, 2015, p. 31, l'auteur souligne.

d'« envisager [...] une conception non-mythologique de l'efficacité pragmatique du langage qui en ferait la dérivation du pouvoir social des locuteurs⁵⁵. » Au fil de ses conférences, Austin répète lui-même que pour que l'acte de langage rencontre les objectifs que lui prête le locuteur, le respect d'une procédure formelle définie est, à lui seul, très insuffisant : la réussite ou non de l'acte est toujours condition des « circonstances » dans lesquelles il est effectué. Ce faisant, l'acte de discours est toujours déjà conditionné par le social où il s'exécute : son efficacité, qui ne se laisse pas décrire dans une opposition vrai/faux (car l'affirmation est elle-même, avant que ne soit vérifiable en elle une adéquation ou non au réel, une *illocution*⁵⁶), est de l'ordre de la « valeur », variable et indécidable, et elle est *toujours* telle parce que rien ne la garantit, et ce pas davantage dans le langage (la signification duquel est elle-même toujours pragmatique et contextuelle) *que* dans les individus (sous la forme de leurs intentions ou objectifs). Plutôt, les *effets* et les *conséquences* de l'acte illocutoire se jouent dans l'intervalle où des recoupements s'opèrent et se répètent (entre le langage et chaque individualité de locuteur ; entre les locuteurs) pour définir des codes sociaux, leur attribuer une légitimité et en définir la portée, de sorte que leur respect (ou non), en retour et ultérieurement, détermine la *réussite* ou non de l'acte (a-t-on proféré un énoncé ou simplement émis un ensemble indistinct de sons ?) et sa *valeur* (illocutoire) particulière.

C'est là que *Quand dire, c'est faire* touche le plus sûrement ce qui est jusqu'ici notre étude, dans la mesure où ce qu'Austin met surtout en lumière concerne le statut « interactif » ou « transactionnel » de la parole, et en elle le rôle sous-entendu et

⁵⁵ *Ibid.*, p. 32.

⁵⁶ Nous rappelons vite la distinction tripartite opérée par Austin dans sa huitième conférence et synthétisée par Gilles Lane dans sa préface à la traduction en français, entre « trois aspects de l'acte consistant à *faire* quelque chose par la parole : il y a l'acte de *locution* (la production de sons appartenant à un vocabulaire et à une grammaire, et auxquels sont rattachés un "sens" et une "référence", c'est-à-dire une "signification", au sens classique du terme) ; l'acte d'*illocution* (produit *en* disant quelque chose, et consistant à rendre manifeste *comment* les paroles doivent être comprises en ce moment – les mêmes paroles pouvant être comprises soit comme un conseil, soit comme un commandement, etc.) ; et l'acte de *perlocution* (produit *par* le fait de dire quelque chose, c'est-à-dire que l'acte donne lieu à des *effets* – ou conséquences – chez les autres ou chez soi). » (J.L. Austin, *Quand dire, c'est faire*, *op. cit.*, p. 28, l'auteur souligne.)

déterminant de la *reconnaissance* – terme où s’entend à peu de choses près le « crédit » qui nous a occupé plus tôt et qui continuera de le faire. En commentant l’affirmation d’Austin voulant que « l’exécution d’un acte illocutoire *inclu[e]* [...] l’assurance d’avoir été *bien* compris [*the securing of uptake*] » (*QDF*, 124), Bruno Ambroise mobilise les termes renvoyant aux oppositions rencontrées jusqu’ici (inclusion/exclusion et donc, potentiellement, *exception*), en sous-entendant que ces opérations convoquent les notions de *légitimité* et de *garantie* (Austin écrit alors *securing*) :

un acte de parole demande, pour être réalisé, à être compris comme étant réalisé – ou il demande à être reconnu ; et il n’est réussi qu’à être reconnu, en ce sens que l’interlocuteur auquel l’acte de parole s’adresse doit reconnaître que l’invocation d’une certaine procédure faite par le locuteur est légitime dans le contexte où elle est faite. Une condition de réussite de tout acte de parole est alors la reconnaissance que lui accorde la personne vis-à-vis de laquelle il est réalisé. [...] C’est donc bien qu’un rôle central est dévolu à l’interlocuteur dans la réalisation d’un acte de parole et que ce dernier est traversé par le social qui vient garantir son exécution (il faut en effet que l’interlocuteur ait une maîtrise des codes sociaux qui règlent le bon usage du langage)⁵⁷.

Dans cet extrait, ce qui paraît clair est que la présence d’un interlocuteur est essentielle à la *reconnaissance* de l’acte, donc à l’acquiescement à une *convention* ; ce vers quoi la formulation d’Ambroise (mais la même chose peut être dite de celles, plus ou moins approchées, dont use Austin) pointe toutefois de manière moins explicitement articulée est le caractère encore une fois variable et contingent de cette convention, dont on peut dire tout au plus qu’elle est *légitime* dans un *certain* contexte. Aussi est-ce de cette manière qu’Austin assure à l’ensemble de la procédure le surplomb d’une normativité qu’il sait avoir trait au « pouvoir social des locuteurs », un pouvoir *fondé* sur quelque chose ou *établi* en un centre abstrait autour duquel il paraît hésitant à réduire le flou. Dans ce qui est l’économie de la pensée d’Austin dans *Quand dire, c’est faire*, c’est-à-dire l’organisation d’un texte où à toute fin pratique se joue le passage de la posture du

⁵⁷ Bruno Ambroise, « La conception austinienne de la parole comme acte : les différents sens en lesquels la parole agit et leurs conditions », art. cit., p. 48.

scientifique à celle du philosophe⁵⁸ – tout se passe comme si une méthode suivie d'essais et erreurs amenait l'auteur à convenir de ce que les actes de langage demandent à être pensés en termes de valeurs (donc relativement), mais – paradoxalement – dans un paysage où l'usage des codes sociaux doit être *le bon*. Dans cette optique, s'il ne fournit pas d'éclairage immédiatement neuf à notre interrogation sur le pouvoir des textes littéraires, le malaise possiblement éprouvé par le philosophe anglais devant les zones d'ombre du performatif littéraire corrobore en partie ce que nous y avançons, tout en légitimant les liens que nous établissions jusqu'ici entre la pensée de l'*exception* et un éventuel principe d'action des énoncés en régime littéraire. Car Austin a beau concevoir la signification même comme mettant en branle un processus relevant de la pragmatique et mobilisant d'emblée convention, autorité, force et légitimité, le facteur commun des illocutions dont il étudie les effets et les valeurs tient en leur qualité minimale d'*actes locutoires*, c'est-à-dire leur inscription a priori dans le spectre des énoncés pour lesquels doit être visé un rapport obligatoirement *ordinaire* et ce, sur un double plan : celui de l'*unicité* du sujet de l'énonciation d'une part, celui de l'*univocité* de l'énoncé et des termes qui le forment de l'autre. En clair, les échecs particuliers pointés par Austin exemplifiant les difficultés du performatif en régime littéraire par les paroles, entre autres illustrations, d'un acteur sur scène, ont trait tout en même temps aux paradoxes de l'*auteur* et au voisinage des marqueurs (linguistiques ou non) de la fiction. Ces « circonstances spéciales » confinent donc pour Austin les énoncés *déviant*s à l'« exclusion ». Par ailleurs, en comparaison avec le flou qui entoure ces contextes particuliers, l'univocité de la mise au rancart est frappante : « *il est clair* qu'en de telles

⁵⁸ C'est ce que remarque Gilles Lane dans sa préface : « Il semble bien que, pour Austin, l'on fasse de la *philosophie* lorsqu'on se débat avec des problèmes apparemment insolubles ; mais quand on tombe sur des techniques qui permettent d'introduire dans une problématique une certaine clarté et un peu plus d'ordre, et surtout lorsqu'on réussit à faire éclore un assentiment unanime, alors on fait de la *science*. » (J.L. Austin, *Quand dire, c'est faire*, *op. cit.*, p. 22, l'auteur souligne.) Certes l'observation paraît juste, et la posture de chercheur ou de penseur qu'elle évoque n'est pas sans faire écho à la systématisme précautionneuse de Carl Schmitt dont on a plus tôt noté le soin mis à définir le plus clairement possible, pour ses interrogations touchant le fait religieux et la croyance, des limites nettes et concrètes assurant l'applicabilité et la rigueur de son propos. Concernant à nouveau Austin, Gilles Lane conclut : « La science est ce sur quoi l'on s'entend, la philosophie ce sur quoi l'on ne parvient pas à s'entendre... » (*idem*.)

circonstances, le langage n'est pas employé sérieusement » ; « *tout cela nous l'excluons* [...] de notre étude » (*QDF*, 55, je souligne). En définitive, certes « parler » est, chez J. L. Austin, toujours déjà accomplir un acte, mais devant le constat fait au fil des conférences du caractère incalculable a priori (c'est-à-dire en amont de l'énonciation) de ses conséquences, l'énoncé littéraire est relégué dans le domaine inquiétant de l'inconnaissance, comme si, observant qu'ils ne sont pas dépourvus d'effets vérifiables, on consentait à reconnaître à la littérature des effets *perlocutoires*, en les traitant comme les résultats d'énoncés déjouant, contournant ou prenant de vitesse les formes et règles de l'*illocution*. Des excroissances intotalisables dilapideraient donc en quelque sorte un principe vital du langage en des engendremens bâtards ; des poussées molles, involontaires et improductives, perdues en des zones invisibles de l'ombre et de l'oubli, « étiolements » du langage ou « parasites » : il est des monstres abjects dans le langage, la littérature en serait. Bruno Ambroise commente encore, dans un autre texte, l'usage de l'étonnante métaphore que nous nous sommes permis de « filer » :

Il y a un groupe d'« usages du langage », qui comprend la citation, le soliloque, le discours fictionnel, le jeu d'acteur et la plaisanterie, qu'Austin entend distinguer nettement des actes illocutoires et perlocutoires, et qu'il appelle des « étiolements » [...]. Les étiolements sont d'abord des modifications que subissent les plantes quand elles ne sont pas suffisamment exposées au soleil. La métaphore est impressionnante : de quoi manque, chacun à sa façon, la fiction, le jeu d'acteur, la plaisanterie et la citation ? Et en quoi cela peut-être être assimilé à la lumière du jour ? Et le discours, dans ces « usages », se développe-t-il de manière différente que dans les usages « normaux », à cause de ce qui manque⁵⁹ ?

Laissant la question ouverte, Ambroise toutefois écarte l'hypothèse simpliste de la *feinte*, qui relèverait du domaine des *intentions* :

Austin n'a [...] jamais écrit que, lorsqu'un locuteur n'a pas les intentions généralement associées à un acte de discours donné, ni même l'intention précise d'accomplir cet acte de discours, son énoncé ne constitue pas la performance d'un acte de discours : sa conception de l'acte de discours se focalise (à tous les niveaux d'analyse) sur des activités publiques et la

⁵⁹ Bruno Ambroise, *De l'action du discours. Le concept de speech act au prisme de ses histoires*, Londres, USTE Éditions, 2018, p. 159.

production d'effets, plutôt que sur les intentions. Plus généralement, comme l'a montré Cavell dans son commentaire de la polémique alimentée par Derrida, le caractère sérieux d'un acte de discours ou d'un locuteur ne dépend pas tant, selon Austin, des intentions du locuteur que des responsabilités qu'il prend à l'égard de l'acte de discours et de ses effets⁶⁰.

Ainsi le centre de l'attention ne paraît pas tant devoir être mis sur l'*intention* du locuteur, exemplairement intangible, que sur des marques observables, linguistiques ou non, dans l'énonciation et ses « circonstances », qui désignent l'adéquation des moyens et des fins vraisemblablement supposées. De cette façon, l'étiement du langage est un *revers* toujours présent dans l'acte de discours avant d'être un repoussoir sur quoi fonder une parole pourvue d'effets : un *revers*, en somme, comme on dit qu'on en *essuie* un lorsqu'on échoue, et plus encore peut-être *revers* comme ce qui accompagne tout acte de discours réussi, mais en creux, présent en sourdine et hors de portée du regard. En effet, celui qui à la fin de la septième conférence rappelle en note que « même si nous ne le mentionnons pas sans cesse, nous devons *garder à l'esprit* la possibilité de l'«étiement» du langage, tel qu'il se produit lorsque nous l'employons sur scène, dans le roman et la poésie, dans les citations et lectures publiques » (*QDF*, 108, je souligne), est bien le même qui dans la seconde conférence insistait pour circonscrire le domaine de son étude aux énonciations performatives « prononcées dans des circonstances ordinaires ». Aussi ne change rien au portrait général de ses thèses et au caractère connoté de ses métaphores le fait qu'il les rapatrie rapidement sur un terrain un peu plus neutre du « malentendu » (*QDF*, 55) avant de signaler que « les mauvais fonctionnements “se fondent⁶¹ les uns dans les autres” et “se recourent”, ce qui rend leur distinction “arbitraire” de toutes sortes de façons. » (*QDF*, 55-56) Ambroise a donc bel et bien raison en écrivant ailleurs :

Une analyse des étiements d'inspiration austinienne devrait traquer cette variété de différences, auxquelles Austin fait seulement allusion, en considérant que les étiements, tout comme la locution, l'illocution ou la perlocution, ne forment pas tant une catégorie identifiant un groupe précis

⁶⁰ *Ibid.*, p. 160.

⁶¹ On entend ici aussi bien la *fonte* et la fluidité des échanges et influences que la *fondation*.

d'actes de discours qu'*une catégorie d'analyse susceptible de s'appliquer à tout acte de discours*, le plus souvent indépendamment des autres catégories⁶².

On le voit donc bien, c'est ici sur le terrain des *moyens* et des *fins* que nous nous trouvons avec Austin, c'est-à-dire précisément au cœur de l'enquête benjaminienne sur la violence qui a été dans la mire aussi bien de la lecture derridienne que de certains pans de la réflexion menée par Agamben, de manière sous-jacente dans les textes qui nous ont occupé jusqu'ici, et explicitement dans ceux que nous commenterons sous peu. Car en effet, une distinction établie par ce dernier arrive à accueillir les énonciations « étioles » de manière moins insatisfaisante que celle, entre le *dire* et le *faire*, sur laquelle met l'accent le titre de Austin. Dans sa synthèse de la dixième conférence, Gilles Lane indique que

le performatif [...] devrait *faire* quelque chose (par opposition à simplement *dire* quelque chose) [...]. Mais les dernières analyses semblent montrer que *chaque fois* que nous « disons » quelque chose, nous produisons *et* des actes de locution (acte de *dire* quelque chose), *et* des actes d'illocution (acte de *faire* quelque chose). (*QDF*, préface de Gilles Lane, 29)

Dans ce qui précède ont effectivement été mis en tension *faire* et *dire*. Les divers obstacles rencontrés par Austin portent celui-ci, dans son commentaire sur les étiolements du langage, à réserver la question de savoir ce que *fait* le « dire » qui a lieu lorsque le langage s'avance en montrant, simultanément, d'un côté le frein mis à son effectivité vérifiable (l'énonciation déjoue l'ordre de la convention, les circonstances *ordinaires*), de l'autre un engagement indéniable dans le réel (l'énoncé est proféré, adressé, dirigé, et non dépourvu, a priori, de sens). Cet état de fait, une distinction opérée par Giorgio Agamben contribue pour les cas qui nous occupent à indiquer pour notre réflexion des avenues possiblement lucratives. On peut néanmoins, pour lors, conclure de ce court détour par l'ouvrage phare d'Austin que bien que pensée dans un cadre, en partie au moins, plus explicitement *scientifique* que celui qui a circonscrit notre enquête

⁶² Bruno Ambroise, *De l'action du discours. Le concept de speech act au prisme de ses histoires*, op. cit., p. 160, je souligne.

jusqu'ici, la question convoque les mêmes grandes formes : elle est celle de savoir comment envisager l'action (et son principe en quelque sorte moteur) des énoncés (parmi lesquels convergent en une localisation paradoxale des énoncés « littéraires »), en n'occultant ni, d'un côté, l'absence de fondation stable (avec l'aveuglement commun et généralisé face à celle-ci qui continue à soutenir même lorsqu'on croit s'en être affranchi) et de certitude quant à la matérialité de leur origine ni, de l'autre, le hasard et la part symétrique, chez le ou les récepteur(s), d'incalculable et d'indécidable qui rejettent la réalisation de tel ou tel acte dans le domaine de la contingence. En désignant de façon inquiète, comme un espace interdit à sa réflexion, diverses zones d'ombre qui sont l'autre versant des instincts, usages ou normes dans lesquels il reconnaît les « circonstances ordinaires » de sa recherche – bon usage ou, pour filer la métaphore, usage *éclairé* du langage –, puis en décrivant avec beaucoup de justesse et de précautions ce qui le borde immédiatement dans le visible et l'ordonné, Austin inspire, pour notre recherche, cette imparfaite formule qui reprend la forme de son intitulé teinté d'humour (qui par-là ne laisse pas douter de sa propre capacité à maîtriser et à se jouer des « codes sociaux » du langage, littéraire compris) : jouant sur les mots, et remplaçant par ceux d'Agamben les termes de la distinction d'Austin, nous annoncerions la suite de notre investigation en substituant au « quand *dire*, c'est *faire* » ce qui pourrait pour lors et encore imparfaitement se formuler ainsi : « quand *parler*, ou en l'occurrence *écrire*, c'est esquisser un *geste* ».

1.6 « Écouter beaucoup » : le geste de la littérature

C'est curieux un écrivain. C'est une contradiction et aussi un non-sens. Écrire c'est aussi ne pas parler. C'est se taire. C'est hurler sans bruit. C'est reposant un écrivain, souvent, ça écoute beaucoup.

Je peux dire ce que je veux, je ne trouverai jamais pourquoi on écrit et comment on n'écrit pas.

Marguerite Duras, *Écrire*⁶³

[T]out ce qui proprement peut être dit peut être dit clairement, et sur ce dont on ne peut parler, il faut garder le silence.

Ludwig Wittgenstein, avant-propos au *Tractatus logico-philosophicus*⁶⁴

La souveraineté n'existe en effet qu'au moment où celui qui parle va disparaître, se taire, où il meurt si bien que les paroles qui l'annoncent n'ouvrent jamais que la voie d'un mort et qu'elle n'est reconnue que par la surprise, le sentiment de gêne, de gaieté folle et d'incongruité de ceux qui l'ayant devinée ne peuvent l'éprouver aussitôt que comme une absence.

Georges Bataille, *Méthode de méditation*⁶⁵

Une distinction établie par Giorgio Agamben, cette fois entre le « faire » et l'« agir », paraît à même de régler, ou à tout le moins d'envisager sous un angle neuf, certains défis rencontrés par la théorie du performatif au moment de traiter des « échecs » propres aux « étiolements » du langage sur lesquels bute Austin dans *Quand dire, c'est faire*. C'est en outre au centre même du doublon benjaminien, capital, des « moyens » et des « fins » qu'Agamben ramène notre attention qui s'est

⁶³ Marguerite Duras, *Écrire*, Paris, Gallimard, 2013, coll. « Folio », s.p. (édition électronique basée sur l'édition papier : Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995 [1993]).

⁶⁴ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Paris, Gallimard, 1993 [1922], p. 31.

⁶⁵ Georges Bataille, « Notes au Post-Scriptum », *Méthode de méditation*, dans *Œuvres complètes*, vol. V : *La Somme athéologique*, t. I, Paris, Gallimard, 1973, p. 486.

progressivement, quoiqu'à vrai dire assez peu, détachée de cette opposition dans les dernières pages.

Dans l'« Avertissement » qui précède son petit ouvrage *Moyens sans fins. Notes sur le politique*, Agamben indique, parmi la liste de ce à quoi s'intéresse son texte, « la sphère des moyens purs ou des gestes (c'est-à-dire des moyens qui, tout en restant tels, se libèrent de leur relation à une fin) » (*MSF*, 7). Cette définition, précise et pointue, fait du geste non pas une notion à usage local, ponctuel : c'est à l'opposé la « sphère propre de la politique » (*MSF*, 7) qu'y voit Agamben. Celui-ci s'en explique surtout dans la seconde partie du livre où, dans un court texte intitulé « Notes sur le geste », il commente une observation étymologique que fait Varron dans *De lingua latina*. Ce faisant, il rapatrie dans sa propre pensée la notion ambiguë de « geste » entre les deux termes que sont le « faire » et l'« agir » :

Tout en inscrivant le geste dans la sphère de l'action, [Varron] le distingue nettement de l'agir (*agere*) et du faire (*facere*). « En effet, il est possible de faire quelque chose sans agir ; par exemple, le poète fait un drame, mais ne l'agit pas [*agere* signifiant ici “jouer un rôle”] ; inversement, l'acteur agit le drame, mais ne le fait pas. De même, le drame est fait [fit] par le poète, sans être agi [agitur] ; il est agi par l'acteur, sans être fait. En revanche, l'imperator [magistrat investi du pouvoir suprême], parce qu'on emploie dans son cas l'expression *res gerere* [accomplir quelque chose, la prendre sur soi, en assumer l'entière responsabilité], ne fait pas ni n'agit : en l'occurrence, il gerit c'est-à-dire qu'il *supporte* [sustinet] [...] ». (*MSF*, 67, les italiques sont dans le texte cité.)

Accusant, au moins par le choix des termes qu'il utilise, la parenté entre ces réflexions et le travail de Benjamin (a fortiori dans sa relecture par Derrida), Agamben précise le lieu où jouera, chez lui, cette distinction :

Ce qui caractérise le geste, c'est qu'il ne soit plus question en lui ni de produire ni d'agir, mais d'assumer et de supporter. [...] [S]i le faire est un moyen en vue d'une fin et l'agir une fin sans moyens, le geste rompt la fausse alternative entre fins et moyens qui paralyse la morale, et présente des moyens qui se soustraient *comme tels* au règne des moyens sans pour autant devenir des fins. (*MSF*, 68, l'auteur souligne.)

Certes Agamben reconnaît la nature alambiquée du raisonnement, qu'il illustre avec un exemple (la danse) qui, par ailleurs, a l'heur de nous rapprocher de la sphère « artistique » qu'on garde à l'esprit :

Une finalité sans moyens n'égare pas moins qu'une médialité qui n'a de sens que par rapport à une fin. Si la danse est geste, c'est [...] parce qu'elle consiste tout entière à supporter et à exhiber le caractère médial des mouvements corporels. *Le geste consiste à exhiber une médialité, à rendre visible un moyen comme tel.* [...] [D]ans le geste, c'est la sphère non pas d'une fin en soi mais d'une médialité pure et sans fin qui se communique aux hommes. (*MSF*, 69, l'auteur souligne.)

Ce nœud de tension, qui fait apparaître une spatialité de l'exception, est par ailleurs vite reporté sur le terrain du langage et de la parole par le philosophe qui remarque que

si l'on considère la parole comme le moyen de la communication, montrer une parole ne revient pas à disposer d'un plan plus élevé (un métalangage, lui-même incommunicable à l'intérieur du premier niveau) à partir duquel faire de celle-ci un objet de communication, mais à l'*exposer*, hors de toute transcendance, dans sa propre médialité, dans son propre être-moyen. (*MSF*, 70, je souligne.)

Il n'est pas anodin que ce passage laisse voir de nets recoupements avec les positions du Derrida de *Force de loi*. Aussi, dans cette optique, Giorgio Agamben (autour des citations précédentes) et Jacques Derrida (dans l'ouvrage cité) s'entendent-ils pour reconnaître, dans le travail de Ludwig Wittgenstein, des indices communs quant à la nature de la relation qu'ils conçoivent l'un et l'autre entre le langage et la « force » à l'œuvre dans la manifestation de la loi. Alors que le premier écrit que « l'être-dans-le-langage n'est pas quelque chose qui puisse être énoncé en propositions » (*MSF*, 70) et que « montrer ce qu'on ne peut dire [constitue] la définition du mystique selon Wittgenstein » (*MSF*, 71), le second considérerait, en commentant le caractère « mystique » du fondement de l'autorité, « tire[r] [...] l'usage du mot "mystique" dans un sens [...] plutôt wittgensteinien ». Il affirmait alors, en des termes proches, qu'« aucun discours justificateur ne peut ni ne doit assurer le rôle de métalangage par rapport à la performativité du langage instituant ou à son interprétation dominante » (*FDL*, 33).

Quant à elle, la phrase est connue, de l'avant-propos au *Tractatus logico-philosophicus* et qui est donnée en exergue à cette partie. Ludwig Wittgenstein lui-même affirme qu'elle pourrait « résumer en quelque sorte tout le sens du livre⁶⁶ » : « tout ce qui proprement peut être dit peut être dit clairement, et sur ce dont on ne peut parler, il faut garder le silence. » Wittgenstein y articule *parole* et *silence*, en pointant vers les zones d'*ombre* et de *clarté* où ces termes entrent en relation, et avec eux le *devoir* ainsi qu'une idée au moins, quoique vague, de la *force*. Plus important encore : l'impératif moral qu'évoque dans la formule le « il faut », en introduisant la *faute*⁶⁷ possible comme ne le ferait qu'implicitement, par exemple, une formulation apparemment équivalente comme « il importe de », ne saurait se laisser réduire à une injonction simple à se taire. Ce que la phrase touche ainsi de manière en quelque sorte positive ne saurait alors être une exigence univoque de clarté pour ce qui accèderait à la parole – à cet égard le premier membre de la phrase est, justement, *clair* : « tout ce qui peut être dit peut être dit clairement⁶⁸ ». Est plutôt évoqué, selon une autre perspective, l'impératif de réserver et de protéger – donc de « *garder* » – la part inhérente de silence à ce qui, tout en accédant à la parole, s'installe dans les inconfortables et indécidables parages de la culpabilité : en visant « ce qui *ne peut pas* se dire », comme on le dit de « ce qui *ne se dit pas* » ne pointe-t-on pas d'abord, avant l'absence d'un rendu sonore (le *silence*), plutôt le *mauvais* usage, voire la mauvaise langue ? Autrement dit, paraît synthétiser Wittgenstein : existe pour tout ce qui « peut être dit » et qui s'énonce *de facto* dans la

⁶⁶ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, *op. cit.*, p. 31.

⁶⁷ Rappelons ici les propos de Barthes dit, par exemple, dans les premières secondes de sa leçon inaugurale au Collège de France le 7 janvier 1977 (la coïncidence du propos et de l'occasion en dit d'ailleurs long sur la posture que l'auteur souhaite adopter) : « J'appelle discours de pouvoir tout discours qui *engendre la faute*, et, partant, la culpabilité de qui le reçoit. [...] Le langage est une législation, la langue en est le code. [...] Parler, et à plus forte raison discourir, ce n'est pas communiquer, comme on le répète trop souvent, *c'est assujettir* : toute la langue est une réaction généralisée. » (Roland Barthes, *Leçon. Texte de la leçon inaugurale prononcée le 7 janvier 1977 au Collège de France*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2002 [1978], p. 12) C'est ce manque des catégories nécessaires pour concevoir une *puissance* du dire qui puisse se manifester sans *fonder* de pouvoir et, par conséquent, condamner, que vient pallier en partie les explications d'Agamben sur le geste.

⁶⁸ À la limite, le fait que la signification de cette première affirmation ne subisse que de très minimes variations selon le terme sur lequel la lecture décide de faire porter le sens lui donne une teneur plus ou moins autotélique : à une virgule près, nous avons « tout ce qui peut être dit peut être dit, *clairement* ».

clarté, un revers de silence qu'*expose* d'abord le langage lorsqu'il est libéré (comme on le fait d'une « force ») d'une manière ambiguë (à la fois engagé et sur ses gardes, dans la zone impossible, ombrageuse, de « ce qui ne se dit pas »). Cette injonction paradoxale tient pour un autre exemple de ce qui dans la parole doit demeurer ineffectué, rappelant encore tout aussi bien la forme abstraite de la relation suspensive qui lie le souverain à l'*exception* que les lignes, mises en exergue à cette partie, de Marguerite Duras commentant les ambiguïtés de l'acte d'écrire. Reprenant ses mots, c'est bien une sorte de « curieux » surplus de manque ou de vide, une co-occurrence pour le moins contre-intuitive de la « contradiction » et du « non-sens », qu'on observe dans ces relations avec le langage qui, une fois portées dans l'écrit, tiennent de cette opération derridienne, à la fois « doublement » dirigée et insensée, d'une polysémie complexe : « [s]'expliquer avec de l'illisible » (FDL, 92).

Tout ce qui précède, en somme, et *a fortiori* sous la forme de l'espèce de précipité de notions que cela prend dans la formule de Wittgenstein, convoque les idées de réserve et d'engagement actif, la puissance positivement affirmée et le frein d'une force d'inertie, puis la clarté avec son opposé et les degrés divers qui les séparent (qui ne relèvent pas du *fait* mais se désignent par la médiation d'une échelle, d'un système de *valeurs*). De sorte que sur le canevas formé de cet entrelacement de termes en tension, ce que décrit le *geste* d'Agamben peut éventuellement rejoindre la métaphore horticole d'Austin pour signifier les malaises des énoncés dirigés hors la clarté, sous l'effet d'une force dans le langage tout en même temps monstration d'un principe de vie et marquage d'un manque : l'*étiolement*.

Il est essentiel pour la suite de notre travail que nous rappelions qu'entre autres principes d'organisation, le court texte d'Agamben commenté ci-haut s'articule autour d'une réflexion sur le cinéma, plus précisément sur son *mutisme* essentiel⁶⁹. Agamben

⁶⁹ Ce mutisme « essentiel » fait signe au moins, en ce qui a trait au cinéma, vers l'histoire du développement *de ses dispositifs* dont on sait qu'aux débuts de cet art étaient séparés, déjà matériellement, l'enregistrement du son et de l'image. Si on peut l'oublier facilement aujourd'hui dans le sillage de la dématérialisation et de l'intégration des outils, il suffit de considérer, au fil de l'évolution de la technique,

évoque de manière particulièrement éclairante, traitant du « geste », la succession apparemment sans cause de saccades ou de lenteurs empesées qui est connue de quiconque a en tête des extraits des premiers essais de film⁷⁰ : le philosophe italien donne justement en exemple les pellicules de Marey et Lumière⁷¹. Évoquant le geste comme la monstration, dont on a déjà parlé avec lui, de la médialité de l'homme, Agamben rappelle, en brochant sur son recours au mystique wittgensteinien, que comme « l'être-dans-le-langage n'est pas quelque chose qui puisse être énoncé en propositions », c'est de manière paradigmatique dans le cinéma que

le geste est par essence toujours geste de ne pas s'y retrouver dans le langage, toujours *gag* dans la pleine acception du terme, qui indique au sens propre ce dont on obstrue la bouche pour empêcher la parole, puis ce qu'improvise l'acteur pour pallier un trou de mémoire ou l'impossibilité de parler. (MSF, 70)

La polarisation franche à l'œuvre dans le maniement du terme *gag*, duquel Agamben déploie toute la polysémie, est primordiale. Elle autorise le rapprochement entre, d'une part, la violence propre au *gag* lorsqu'il est celui qui *condamne* au silence et, d'autre part, le non-sérieux, le risible ou le loufoque, la légèreté, que véhicule le même mot lorsqu'il réfère aux courbettes vitement improvisées visant à pallier le silence lourd de malaise (d'être, dans le langage, dans la *faute*) : incapacité, manque, oubli. Ce doublon paradoxal

l'apparition et le déploiement de la télévision : y prime la parole, la conversation (le consommateur moyen remarque sans peine l'économie que l'on fait des silences dans, par exemple, les téléromans, les bulletins de nouvelles, sans même parler des bien nommés *talk shows*, etc.) En regard de ce médium, apparenté certes mais plus tardif, le cinéma garde dans ses usages un primat pour les cadrages, pour la composition : toutes choses qui y ont préséance sur le son, de sorte que le silence, sans y être positivement valorisé, ne connote pas d'abord, comme en télé, un *manque* qu'il s'agirait de pallier, un vide à remplir.

⁷⁰ Le phénomène est comme redoublé, rendu en tous cas plus sensible, pour l'individu d'aujourd'hui que la fluidité et l'intégration de l'image et du son, rendues possible par les avancées technologiques par ailleurs mentionnées dans la note précédente, séparent des premières tentatives du cinéma où la matérialité des supports et les inévitables variations dans la manipulation des dispositifs, par un individu et de manière toujours nouvelle, ponctuelle, accentuaient les effets de soubresauts, les torsions et autres blocages.

⁷¹ Voir les premières pages de « Notes sur le geste » (Giorgio Agamben, *Moyens sans fins*, *op. cit.*, p. 59 et suiv.)

de violence et de légèreté du *gag* se reporte avec autant de justesse dans la pensée de l'usage *non-sérieux* du langage, qui est le scandale⁷² de la théorie d'Austin, que dans la gravité du « fondement mystique » de l'autorité pensée par Derrida. Car ce qu'Agamben démontre pour nous, en somme, c'est que la polysémie du *gag* indique de manière exemplaire en quoi le langage est toujours à la fois *en trop* et *trop peu* : il nous aide ce faisant à penser comment l'écriture peut être de l'ordre de cet usage « non-sérieux » de la langue maniée comme un *gag* (l'« activité ») qui pointe d'abord vers lui-même (en son versant cette fois matériel de « dispositif ») comme ce qui ne se réunit que dans la double injonction paradoxale de « garder le silence » d'une part, et de *dire* – donc libérer une parole, fût-ce au prix d'effort, de lutte *contre* le *gag*, d'autre part. Retournant – pirouette malaisée – la formule de Wittgenstein, nous avancerions donc ceci que dans le *gag* – ou selon notre analogie dans l'usage littéraire du langage – c'est justement ce qui *ne peut pas* être dit, qui *se dit*, et jamais *clairement*.

Cet usage ainsi *théâtralisé* ou *dramatisé*⁷³ du langage, Agamben en fait donc l'illustration même du *geste* et, ce faisant, comme le paradigme de la « sphère politique ». De cette façon, il illustre à nouveaux frais les rapports établis plus tôt entre l'individu, la politique et le langage au moment où nous précisons, avec d'autres textes, notre usage de l'*exception* en traitant avec lui de la « force de loi ». Agamben, touchant à nouveau Derrida cette fois en ce que les deux philosophes se rencontrent dans les mots d'un certain Wittgenstein, fournit par ailleurs, en quelque sorte, une illustration de ce que dans le langage et au principe de son action se trouve un calcul quant à la justesse et la justice de l'*interprétation*, dans sa double acception de *rendu* (ou de jeu) et de *lecture*. Chez Agamben comme chez Derrida, mais aussi de manière sous-jacente chez Benjamin comme chez Schmitt, le déploiement des forces à l'œuvre dans les usages *exceptionnels* – politiques, justes – du pouvoir (et, par extension, de la langue) finissent, en dernière

⁷² On use du terme ici dans son acception étymologique d'*achoppement*, d'occasion d'une erreur ou d'une chute, pour signaler, aussi bien, le malaise d'Austin lui-même devant ce débord des catégories qui sont siennes que les réactions suscitées par ce passage chez ses successeurs.

⁷³ Certes, reporté sur la théorie d'Austin et son exemplification des *étiolements* du langage (l'acteur sur scène), l'emprunt de la terminologie de la fiction théâtrale n'est pas neutre.

analyse, par être l'affaire d'un irréductible qui n'est abstrait qu'en ce que, paradoxalement, il a trait à l'individu concret, incarné. S'ils permettent ainsi de dépasser une vision de la littérature dont il est commode de faire une pratique autotélique d'un langage neutralisé à saisir de haut comme un raffinement ornemental, ils donnent aussi une prise, fût-elle minimale et fuyante, pour en figurer la dynamique des forces en dehors d'une vision exclusivement mécaniste ou vitaliste entée sur les catégories (solidité, unicité, sens et vectorisation, symétrie, etc.) qui continuent de marquer l'histoire des sciences (entendre : celles dites *naturelles*). De celles-là, les disciplines occupées de l'étude du langage et de ses usages auraient donc peut-être acquis et intégré les réflexes davantage qu'elles ne le voudraient croire, en cherchant une légitimité et en puisant innocemment au catalogue de leurs concepts. Dans un paysage de la connaissance où domine la science avec son exigence non de vérité mais à tout le moins d'*univocité*, de même que la possibilité de reduplication que demande sa *méthode*, s'appliquer à fouiller les notions limites et à glorifier la dépense, l'en plus ou, au contraire, l'incomplétude et la perte du littéraire tient possiblement aussi bien de la révolte ou de la résistance que d'un mimétisme impensé de ce qui, pour fonder ses lois, doit bien neutraliser les forces contradictoires du langage dans l'aménagement d'un socle stable et de bases assurées pour un savoir cumulatif (une vérité globale comme somme de vérités ponctuelles) ou fonctionnant par substitution simple (une nouvelle vérité effaçant, ou *archivant*, l'ancienne). Le résultat demeure : sur l'incertain du langage, il faudrait non seulement garder le silence, mais encore *se garder* de lui, le tenir à *distance* – ou mieux encore, *dans l'ombre*.

Dans le portrait qui précède, fait de renvois partiels et de vases communicants, la littérature figurerait effectivement une forme de cet étiolement, en tant que poussée cocasse et improductive du langage lorsqu'il marque en soi la part de lui-même qui le limite (son versant *obscur* – Austin – ou le *silence qu'il garde*) ; elle serait à *peine* une action et par-là un *geste*, la monstration tout aussi énergiquement esquissée *dans* le langage que réfrénée *par* lui, d'un « moyen sans fin ». Ayant réfléchi au *gag* avec Agamben dans sa pensée du *geste*, l'on se remémore Derrida qui considérait l'épreuve de la justice comme expérience d'une aporie qu'il définissait comme un « non-chemin »

pour demander : « Mais qui prétendra être juste en faisant l'économie de l'angoisse ? ». Aussi de l'angoisse, l'étymologie nous apprend-elle qu'avant d'être une vive inquiétude et un malaise de l'esprit, elle est resserrement, passage « critique ». De sorte que là où le travail d'Agamben sur le *gag* rencontre celui de Derrida sur la justice et l'exigence toujours urgente de son expérience impossible, c'est d'une certaine manière l'action *angoissante* du langage résistant à l'univoque, et sa saisie *angoissée* qui apparaissent. Une « saisie » dans son acception de *lecture* certes, mais aussi celle qu'on a à l'esprit quand on dit « saisir » un texte. L'entre-deux aberrant de la localisation du pouvoir – l'*exception* : saisir au dehors – rencontre les paradoxes de l'écriture littéraire qui gauchit tout autant le sujet écrivain que le lecteur, en fauchant au pied un rapport stable à son unicité et son individualité, aux limites de ce qui le définit. L'écriture littéraire donc, serait à concevoir comme une gesticulation en paroles nées assourdies par les détroits du corps : une parole insensée, contradictoire, non-sérieuse. Écrire : comme un *gag* – presque une aporie.

Conformément à ce que nous avons esquissé plus tôt dans l'explicitation de la topologie de l'exception, l'*auteur* paraît donc bien être le sujet qui se produit lorsque la « vie » rencontre, dans le langage, les mécanismes de sa saisie dans la *polis* et qu'elle y *résiste*, qu'elle les combat ou qu'elle les détourne, et ce faisant les donne à voir, les *expose*. Cette occurrence du langage que nous avons déjà tenté de rendre, trop simplement alors, comme une expression non intégralement accomplie, la distinction établie entre le faire et l'agir, qui arrive à « romp[re] la fausse alternative entre fins et moyens » (*MSF*, 68), nous permet ici de l'envisager plus finement et au-delà de ses contradictions, dans la figure du « geste ». Dans la mesure où en lui l'action reste comme *suspendue*, le geste indique l'avoir lieu paradoxal du « fondement mystique » (Derrida), la localisation « exceptionnelle » (Schmitt) de la « force de loi sans loi » (Agamben), une violence « divine » (Benjamin), proprement « souveraine » (tous ces derniers), à la fois « contradiction » et « non-sens » (aurait pu dire Duras). Agamben s'en explique ailleurs

et plus tardivement⁷⁴, précisément dans un court texte pertinemment intitulé « L'auteur comme geste » où il commente la célèbre position foucauldienne sur la notion d'auteur⁷⁵. On prendra d'ailleurs soin de remarquer, dans la citation suivante, la récurrence de termes, parfois de doublons, rencontrés dans les étapes antérieures de notre parcours – la « vie », l'« illisible », l'« écriture » distinguée du « discours », le « geste », les « ambiguïtés » de son « attestation » et de sa « présence », le « mutisme » et l'« interprétation » (entendue ici aussi comme *jeu*), puis la conjonction précisément *angoissante* de l'« ouverture » qui « enferme » :

[L]'auteur marque ce point où la vie s'est jouée dans l'œuvre. Jouée, non pas exprimée ; jouée, non pas exaucée. [...] Il est l'illisible qui rend possible la lecture, ce vide légendaire dont procèdent l'écriture et le discours. Dans cette œuvre à laquelle il a pourtant donné la vie, le geste de l'auteur est attesté comme une présence incongrue et étrangère [...] Comme le mime dans son mutisme, comme Arlequin dans ses *lazzi*, l'auteur n'a de cesse de s'enfermer dans l'ouverture qu'il a lui même [*sic*] créée⁷⁶.

Par la mise au jour de ce « bord inexpressif » de l'œuvre (à laquelle Agamben fait peu après référence comme à une « place laissée vacante⁷⁷ ») qui apparaît lorsqu'auteur et lecteur se mettent en jeu ou se rencontrent en un texte (sans jamais y être tout à fait – ce qui est exactement le lieu de l'*exception*), nous arrivons au plus près de la manière dont l'œuvre d'art littéraire est le lieu problématique (parce que débordant la

⁷⁴ Le texte paraît par ailleurs rassemblé avec d'autres en un ouvrage intitulé *Profanations*, publié pour la première fois en 2005 (Milan, Nottetempo), c'est-à-dire un an avant la parution (en italien dans les deux cas) de *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* (chez le même éditeur) qui est tout entier fondé sur un rapport à Foucault dont on rappelle qu'Agamben étend et diversifie la définition de dispositif. Les textes de *Moyens sans fins* tout juste commentés ont tous connu une première publication entre 1990 et 1995 et précèdent donc vraisemblablement l'intérêt plus explicitement porté aux thèses foucaaldiennes (qui, rappelons-le encore, sont primordiales dans toute l'entreprise *Homo sacer* (déjà citée) dont le texte le plus « ancien » date de 1997).

⁷⁵ Inutile de rappeler ici les deux articles célèbres et à la postérité impressionnante de Roland Barthes en 1968 et de Michel Foucault un an plus tard, respectivement : « La mort de l'auteur » (reproduit dans *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984) et « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (reproduit dans *Dits et écrits*, t. I, Paris, Gallimard, 1994).

⁷⁶ Giorgio Agamben, « L'auteur comme geste » dans *Profanations*, *op. cit.*, p. 88-89.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 89.

localisation, parce qu'insituable, parce qu'incompatible avec la solidité du sol, de la fondation) d'une action qui est manifestation de souveraineté, c'est-à-dire décision, cette fois commune, de donner sa chance à l'exceptionnel, à l'ambigu et à l'indécidable. Agamben continue :

Le lieu – ou plutôt l'avoir lieu – du poème ne se trouve donc ni dans le texte ni dans l'auteur (ou dans le lecteur) : il est dans le geste par lequel l'auteur et le lecteur se mettent en jeu dans le texte et s'y soustraient ensemble à l'infini. L'auteur n'est jamais que le témoin, le garant de sa propre absence dans l'œuvre où il a été joué ; et le lecteur ne peut jamais que porter à nouveau ce témoignage. [...] Mais c'est justement pour cela que l'auteur indique aussi la limite au-delà de laquelle toute interprétation ne peut s'avancer. Là où la lecture de ce qui fut mis en poème rencontre, d'une certaine manière, la place vide de ce qui fut vécu, il faut qu'elle s'arrête⁷⁸.

Si dans cette optique nous posons un regard rétrospectif sur les pages qui précèdent, il est relativement aisé de voir à quel point le lien dont nous pressentions l'importance entre la sphère du littéraire et celle du droit est passé d'une analogie basée sur des réflexes impensés de lecture et de classement à quelque chose de bien plus inextricable et profond. Cela s'est opéré, rappelons-le, au prix d'un parcours sinueux, qui a investi successivement les travaux fondateurs de Carl Schmitt, l'essai de Walter Benjamin sur la violence, sa lecture par le philosophe français de la déconstruction, puis un ensemble de textes de Giorgio Agamben se livrant au défrichage archéologique de plusieurs nébuleuses de notions centrales et communes à ces différentes tentatives de compréhension du droit, de l'autorité, dans leur rapport au langage. Or, au terme de ce précédent parcours, apparaît aussi la parenté, plutôt contre-intuitive, des formes abstraites du langage avec l'individualité incarnée de ses usagers. Car ce qui ressort de façon exemplaire à la fin de la dernière citation prise dans le texte de Giorgio Agamben, c'est encore une fois qu'au moment où la lecture tend vers une fin en abordant ce point (« là » où elle « rencontre » : c'est-à-dire non pas un lieu concret mais une frontière abstraite, idéale, comme l'est aussi, toujours, tout « point ») du « poème » où les figures d'auteur et de lecteur cessent de se recouvrir dans une *autorité* qu'ils ont alors comme

⁷⁸ *Ibid.*, p. 91-92.

en partage, une fois aperçue par l'interprétation la frontière où la lecture touche au plus près « ce qui fut vécu », existe le *devoir* de *s'arrêter* : il « faut », écrit Agamben, qu'elle s'arrête. Dans cet « arrêt », que peut-on lire, au final, sinon, d'une part ou de l'autre de l'insituable nébuleuse de l'*autorité* (de l'écrivain, du lecteur), la *décision* qui refixe ou refonde le sens, fait valoir sa loi (donne vigueur et force : *validité*, comme l'entendait la formule de Benjamin). Le langage instantanément alors chuterait hors de l'indécidable du *gag*, pour redevenir sérieux, sensé, lisible, touchant pour de bon l'ordre normal – injuste – des choses qui se « disent clairement » : la lumière faite sur ce qui confinait à l'angoisse transforme le *geste* dans sa forme apparemment libre de l'*action*. Lorsque *s'arrête* la lecture, (re)devient *occupée* la « place laissée vacante » dans l'écriture (occupation révocable ; il suffit de s'y « soustraire » à nouveau, c'est-à-dire : reprendre la lecture), cette place de « l'auteur comme geste » et si c'est dès ce moment, reprenant une dernière fois les mots de Duras dans *Écrire*, comme « bruyamment » que l'on « hurle », c'est très justement au fort prix de la disparition (qu'il ne s'agit pas de déplorer mais dont on doit assumer les conséquences, l'injustice et la violence) de ce qui, dans l'écriture, « écoutait beaucoup ».

1.7 *Colère et temps* de Peter Sloterdijk : dépôts et collectes pour un « bellicisme heureux et sans frontières »

Quiconque veut user avec profit des ouvrages du philosophe allemand Peter Sloterdijk, de qui les thèses souvent fortes alimentent facilement les controverses, connaît la saine distance critique que demande leur fréquentation. Aussi cette exigence est-elle sensible pour nous au moment de définir l'intérêt que peut porter notre travail à ses recherches sur la colère et sur ce qu'il nomme, plus globalement, l'économie des « impulsions thymotiques ».

Nous avons pensé, jusqu'ici, les forces de l'autorité comme se déployant, de part et d'autre d'un centre abstrait et hypothétique. Ce déploiement est apparu « juste » lorsqu'était perceptible le cours simultané des mouvements contradictoires d'extériorisation d'une part, de répression d'autre part, donnant lieu non pas à une « expression de la force » à proprement parler mais, au mieux, à la forme inaccomplie de son auto-monstration à la fois nécessaire et impossible. Dans le texte qui nous intéressera, *Colère et temps*, la distinction sur laquelle Sloterdijk base la majeure partie de sa réflexion est celle qu'il établit entre l'érotisme et la thymotique. Dans la mesure où nous nous sommes occupés jusqu'ici de la forme et des parcours de forces à l'œuvre dans une figuration spatiale, paradoxale, de l'exception pour contribuer à une pensée de l'agir des textes, la réflexion de Sloterdijk, qui a trait aux échanges entre un socle de la psyché individuelle et l'environnement dans lequel elle évolue, fait écho à de grands pans de notre parcours. C'est là où joue, pour le philosophe, la distinction :

Celui qui s'intéresse à l'homme comme vecteur d'impulsions fières et autoaffirmatives devrait se résoudre à trancher le nœud de l'érotisme surmené. Il faut sans doute alors revenir au point de vue fondamental de la psychologie philosophique chez les Grecs, d'après laquelle l'âme ne s'exprime pas seulement dans l'éros et dans ses intentions sur l'un et le multiple, mais tout autant à travers les impulsions du *thymós*. Alors que l'érotisme désigne des voies vers les « objets » qui nous manquent et par la possession ou la proximité desquels nous nous sentons complétés, la thymotique ouvre aux hommes les voies où ils font valoir ce qu'ils ont, ce qu'ils peuvent, ce qu'ils sont et ce qu'ils veulent être. (CT, 28)

Il faut dire comment a été centrale pour nous cette attention portée au « sens des échanges » au moment de se figurer les forces à l'œuvre dans le *geste* de la littérature comme simultanément « contradiction » (déploiement contre-productif) et « non-sens » (débordement non dirigé, *sans fin*). En congédiant ainsi la fiction dominante de la préséance de l'*éros* sur le *thymós*, Sloterdijk tente à son tour de penser, d'une manière abstraite mais en puisant d'éclairants exemples dans le long cours de l'histoire, diverses incongruités dans les rapports de force qui structurent et dynamisent les formations sociales. Là où dans une visée descriptive d'autres figurent des organigrammes pour hiérarchiser des structures de la vie en commun sans en questionner les fondements, Sloterdijk réfléchit à l'organisation et à la circulation des dérivés et déclinaisons de l'affect colérique dont il postule le caractère originaire pour la civilisation occidentale, en tentant, par une remontée « archéologique » jusqu'à la colère antique, de conceptualiser les appareils et les canaux, contemporains, de ce qu'il appelle de part et d'autre de son ouvrage un « management » explicite de la colère. Celui-ci serait, avance-t-il, modelé dans notre modernité par l'action déguisée, furtive, de deux fictions conjointes : le christianisme avec ses développements (sur le long cours de l'histoire) et (plus près de nous) la psychanalyse. Ces deux sphères, que Sloterdijk considère « deux systèmes raffinés de bigoterie » (*CT*, 33⁷⁹), en aidant à cristalliser la vision d'un homme d'une part défini par son désir (donc envisagé en quelque sorte *négativement*, via ce qui lui « manque ») et d'autre part organisant les manifestations *positives* de son être en fonction d'une justice participant du divin, auraient donné à la politique moderne les traits d'une « entreprise » qui soumet l'*économie* au *gouvernement* en faisant primer le désir orienté vers la possession d'un objet (donc l'*éros*) sur d'autres affects relevant, eux, d'une volonté d'affirmation de soi (c'est-à-dire le *thymós*)⁸⁰. Sloterdijk cherche donc où,

⁷⁹ Sloterdijk écrit « la bigoterie sans voile de l'anthropologie chrétienne » et « la bigoterie masquée de la psychanalyse. » *Colère et temps*, *op. cit.*, p. 32.

⁸⁰ Comme souvent, l'étymologie s'avère ici éclairante : alors qu'*oikonomia* réfère d'abord à la *gestion* ou à l'*organisation* – en tant que telle non nécessairement soumise à une téléologie, à une *fin* –, le *gubernatio* que recèle l'idée de gouvernement convoque l'image du gouvernail, l'idée de pilotage, celle d'un itinéraire ou d'une destination.

quand, et par quels égarements la vengeance s'est vue cristallisée comme paradigme dominant dans la gestion des affaires du monde, le condamnant à des itérations répétées du mal et de sa réparation sous la forme réductrice de sa reconduction à l'identique. Aussi dans cette optique se montre-t-il fort critique de toute entreprise mémorielle :

Au bout du compte, le souvenir est aussi le résultat de formations de nœuds qui permettront au nouveau Maintenant de se faufiler à chaque fois, de manière obsessionnelle et toxicomanique, dans les anciennes boucles de la douleur. Les névroses et les sensibilités nationales ont en commun ce genre de mouvements dans le circuit du traumatisme. Des névrosés, on sait qu'ils préfèrent avoir leur accident toujours dans le même virage. Les nations sauvegardent le souvenir de leurs défaites dans des lieux de culte vers lesquels les citoyens partent régulièrement en pèlerinage. Les cultes de la mémoire de toute nature, qu'ils se présentent sous les habits de la religion, de la civilisation ou de la politique, *doivent donc être accueillis avec méfiance, et ce, sans exception* : sous prétexte de commémoration purificatrice, libératrice ou même seulement fondatrice d'identité, ils apportent inévitablement de l'eau au moulin d'une tendance cachée à la répétition et à la re-mise en scène. » (CT, 70, la majuscule à « maintenant » est dans le texte cité⁸¹.)

⁸¹ Remarquons au passage, dans la première partie de cette citation aux tonalités nietzschéennes (en effet Sloterdijk en convoque brièvement la figure peu avant l'extrait cité), la connotation « textile » du vocabulaire utilisé : « nœuds », « boucles », « faufiler ». Sur Nietzsche finalement, et sur son importance dans le système philosophique de Peter Sloterdijk (sans parler de l'admiration qu'il lui voue, citons en exemple ce passage de « L'heure du crime et le temps de l'œuvre d'art. Sur l'interprétation philosophique de l'artificial »), dans Peter Sloterdijk, *Essai d'intoxication volontaire* suivi de *L'heure du crime et le temps de l'œuvre d'art*, Paris, Hachette Littératures, coll. « Pluriel » 2001, p. 295-296 : « Nietzsche avait, sinon une raison, du moins un motif de se considérer comme le média attardé de cette vie divine nommée Dionysos, parce qu'il unissait en lui les extrêmes dionysiaques : l'existence dans la torture et le dépassement de la torture dans les euphories de l'art et du langage. C'est à lui, et si loin que je porte mon regard, uniquement à lui, que la formule du penseur sur scène est destinée ; mais même à lui, elle ne s'applique pas littéralement, parce qu'il ne s'agit pas de lui attribuer une relation directe avec le théâtre, mais de caractériser une surtension existentielle et son univers d'expression. Nietzsche, lui non plus, n'est pas un penseur sur scène, mais *un penseur qui est forcé d'être une scène. Il découvre qu'en lui un dieu qui est le non-un, le Dionysos éparpillé, se manifeste sous la forme de la vie clairvoyante et démente qui enrage contre elle-même. Nietzsche était une scène pour des forces qui se livraient bataille en lui et dont le combat allait le faire sortir de l'unité de sa personne.* » (Je souligne.)

Or il sait, réaliste, que même s'il est vrai que « [t]ant que l'Histoire représente l'éternel mouvement pendulaire du coup et du contrecoup, la sagesse veut que l'on immobilise le pendule » (CT, 72), ce sont d'autres voies qu'il faut chercher pour que l'avenir puisse prétendre signer « la faillite des organisations revanchardes, vers l'avènement d'un monde "au-delà du ressentiment" » (CT, quatrième de couverture).

Sloterdijk ne cache en rien, par ailleurs, qu'il s'agirait, pour contrer ce double primat infondé, de faire se déployer la pensée en marge d'un capitalisme largement entendu. En cela voit-il, dans un itinéraire philosophique passant par Friedrich Nietzsche et Georges Bataille notamment, se cristalliser une certaine posture. En constatant l'échec des entreprises politiques modernes à mobiliser efficacement, au profit d'un progrès régulier, « les impulsions thymotiques de la foule » (CT, 41), Sloterdijk suggère que Bataille⁸² a été le premier à relever « les conséquences économiques des intuitions psychologiques de Nietzsche [qui, lui,] visait, dans le domaine de la critique morale, [...] en dernière instance *une autre économie* » (CT, 45-46, nous soulignons). Il explique :

L'Autre Économie se fonde sur la thèse selon laquelle le remboursement de la valeur est une fiction issue de l'usage obsessionnel du schéma de l'égalité de la valeur. [...] [P]our une économie transcapsitaliste, seuls les gestes qui vont de l'avant, ceux qui *fondent*, donnent et débordent, peuvent être *constitutifs*. Seules les opérations engagées dans le futur font éclater la loi de l'échange d'équivalents en empêchant le fait de devenir débiteur et celui de faire des dettes. (CT, 48, je souligne, les majuscules sont dans le texte cité).

⁸² Rappelons encore que Bataille est aussi un penseur de la souveraineté. Concernant une économie de la souveraineté, voir par exemple *Méthode de méditation*, dans *Œuvres complètes*, vol. V : *La Somme athéologique*, t. I, *op. cit.*, p. 215-216 : « Dans la souveraineté, l'autonomie procède [...] d'un refus de conserver, d'une prodigalité sans mesure. L'objet dans un moment souverain n'est pas substance *en ce qu'il se perd*. La souveraineté ne diffère en rien d'une dissipation sans limite des "richesses", des substances : il y aurait, si nous bornions cette dissipation, réserve en vue d'autres moments, ce qui limiterait – *annulerait* – la souveraineté d'un moment immédiat. [...] Il s'agit du problème essentiel à la science traitant de l'usage des richesses. *L'économie générale* met en évidence en premier lieu que des excédents d'énergie se produisent qui, par définition ne peuvent être utilisés. L'énergie excédante ne peut être que perdue sans le moindre but, en conséquence sans aucun sens. C'est cette perte inutile, insensée, qu'*est* la souveraineté. » (L'auteur souligne.)

De cette citation, nous remarquons la terminologie qui renvoie assez explicitement aux enjeux qu'a identifiés plus haut notre lecture, aussi bien dans *Critique de la violence* (la *fondation*, la *constitution*), dans les textes d'Agamben (le *geste*, entre autres), que dans le travail de Derrida convoquant Montaigne (le *crédit*, avec ici son corollaire obligé, la *dette*), sans compter l'imagerie des notions d'équivalence, de loi, de frontière, de débordement. À toute fin pratique, à l'injonction derridienne de toujours dire « peut-être », pour la justice, correspondrait dans la citation précédente de Sloterdijk l'idée d'un investissement visant au minimum un retour différé, à tout le moins acceptant le *flottement* dans le rapport d'équivalence et, pour la « force », valorisant un engagement consenti sans garantie puisque n'embranchant sur rien en aval de lui-même.

À cet égard, donc, le congédiement du signe « égal » et son remplacement par des formes moins strictes de rapports laissent possibles des réévaluations sous la forme de *gestes* interprétatifs qui *peuvent* avoir cours, mais sans être figés par une idée normative de la justice (et de la morale) où l'usage abusif d'une équivalence stricte *définirait* « le » juste, et partant, « le » bon. Ainsi, d'une manière similaire à ce que pouvait laisser entendre le vœu ou le souhait en filigrane de *Force de loi* (on sait Derrida circonspect devant toute idée d'un *programme*), il ne s'agit jamais d'*assurer* pour l'avenir une justice définitive mais plutôt, dans la transmission de ce qui nous parvient, de délester le futur et les refondations qui y auront cours de l'*exigence* morale induite (et *de facto* comme une *dette*) par la prégnance du schéma d'équivalence. De sorte que dans l'attention qu'il porte à une archéologie de la colère, Sloterdijk ne glorifie pas une violence⁸³ que

⁸³ Il est utile ici de citer encore, pour une contextualisation fort à propos, l'introduction de Sloterdijk : « Si l'expression "glorification de la violence" avait un sens, elle serait à sa place pour cet *introitus* au plus ancien document de la culture européenne [Peter Sloterdijk fait ici allusion à l'incipit de l'*Iliade* qui, comme nous le verrons vite, donne à son étude son impulsion]. Mais elle désignerait presque le contraire de ce qu'elle signifie dans son acception actuelle, inévitablement désapprouvée. Chanter la colère, c'est la rendre mémorable ; or ce qui est mémorable est proche de ce qui impressionne et de ce à quoi on doit vouer durablement une haute estime ; c'est même proche du bon. [...] La vérité, c'est que Homère évolue dans un monde empli d'un bellicisme heureux et sans frontières. [...] Aucun homme moderne ne peut remonter dans le temps jusqu'à une époque où les notions de guerre et de bonheur forment une constellation chargée de sens ; pour les premiers auditeurs d'Homère, ils sont un couple indissociable. Le lien qui les rattache est tissé par le culte des héros à l'ancienne, que les modernes ne peuvent plus se figurer autrement qu'entre les guillemets de la culture historique. » *Colère et temps*, *op. cit.*, p. 11-12.

d'ailleurs il ne prétend jamais, comme telle, pouvoir éradiquer, préférant au contraire, en vertu d'un programme autrement plus ambitieux, « mettre entre parenthèses la tendance à souligner avant tout la dynamique destructrice de la colère [...], à la rigueur mettre le concept de “destruction” à l'écart de toute évaluation morale, et l'approcher comme une sorte de phénomène métabolique se présentant à l'étude au-delà de l'éloge et du blâme. » (CT, 81) De la colère – et de la violence qui en découle –, Sloterdijk mesure donc plutôt le potentiel heuristique de l'étude de leurs manifestations, passées et présentes, afin de fournir à d'autres une partie des matériaux nécessaires pour relever ce qu'il propose comme le défi de notre époque – défi considérable s'il en est un : « la conversion de l'appareil des concepts fondamentaux » (CT, 33), seul remède envisageable selon lui contre la conception fautive (ou en tous cas réductrice) mais dominante – c'est-à-dire l'« érotologique » – du monde. En somme, à l'opposé de cette logique de la dette (et de l'historiographie qu'elle structure et motive), il rejoint un mouvement de mise de l'avant de cette « autre économie » de la générosité et de la prodigalité – fût-elle celle de la violence et de la douleur – où

les actes de la « vertu qui donne » remettent au futur le soin de faire avec ces dons ce qu'il peut et ce qu'il veut. Alors que l'économie ordinaire, dictée par l'« éros vulgaire », se fonde sur des affects du vouloir-avoir, l'économie thymotique s'appuie sur la fierté de ceux qui se sentent libres de donner. (CT, 49)

Rebrassant les cartes du désir de l'autre et de l'affirmation de soi pour penser les aléas de leur redistribution dans une version renouvelée et encore inédite du grand jeu des affects déployés dans le collectif, Peter Sloterdijk incite à réfléchir, de l'échange pécuniaire à l'échange de coups et à l'échange linguistique, à des formes d'interrelations où la reddition de compte ne serait plus le modèle dominant.

Les parallèles avec les travaux que nous avons abordés plus tôt seraient déjà notables s'ils ne concernaient que cette attention de Sloterdijk à une formalisation des contradictions à l'œuvre dans le jeu des tensions psychiques du social. Or c'est lorsqu'il propose à son tour de déceler dans les structures étatiques et les luttes modernes le résultat d'une longue et lente « sécularisation », en l'occurrence celle de l'affect

colérique à l'importance si capitale dans la sphère du religieux, que son travail est pour nous de l'utilité la plus grande. Cette sécularisation (processus dont on se souviendra du caractère central dans la pensée de Carl Schmitt), en l'occurrence celle de la colère du Dieu colérique de l'Ancien Testament⁸⁴, s'accompagne pour Sloterdijk de la création d'une fonction de *rétenion* qui permet de se figurer des opérations de collectivisation des affects, opérations aptes non pas neutraliser mais à contenir, temporairement et jamais irrémédiablement, ses irruptions. Alors que les révoltes ponctuelles et les accès de colère individuels et intempestifs – on sait le Dieu de l'Ancien Testament non seulement colérique mais aussi imprévisible – se « déchaîne[nt] dans l'ici et maintenant [en] neutralisant les extases rétrospectives et prospectives du temps, de telle sorte que les deux disparaissent dans le flux actuel de l'énergie » (CT, 87), la « colère mise au format de projet » (CT, 86) et *l'entretien* de ce dernier donnent à voir la mise en place de paliers d'organisation, plus ou moins complexes, où le déploiement de l'affect dépasse la forme locale et ponctuelle de l'*explosion*.

Dans le système ainsi créé, la colère différée peut donc donner naissance à la vengeance *mais aussi* accéder au collectif, si « les différentes impulsions vengeresses [...] se classent dans une perspective supérieure » (CT, 89). Se constituant en banque, le pendant collectif de la colère vengeresse devient le « réceptacle et [...] [l']agence de mise en valeur de placements » (CT, 89) individuels, pour éventuellement prendre la forme d'une ambition historique commune qui vise, ultimement, une « révolution en faveur des humiliés et des offensés » (CT, 87). Or, dans les exemples de ces entreprises de collectivisation et de « placement » de l'affect colérique sécularisé au profit de l'émancipation des « humiliés » que récolte Sloterdijk au fil de l'histoire, le constat

⁸⁴ Sur le caractère limité de ce que propose Peter Sloterdijk dans cette partie de son étude, voir *ibid.*, p. 109 : « Par nature, les innombrables indications de l'Ancien Testament sur le personnage du Dieu colérique ne peuvent nous intéresser ici que dans une perspective fortement restreinte. Les sources du Nouveau Testament et celles du dogmatisme catholique ultérieur, ne peuvent être consultées ici qu'avec un regard étroitement sélectif. Nous oublierons totalement ici les reflets de ces traditions dans le Coran, parce qu'à l'aune des propos juifs et chrétiens, ils ne présentent rien de vraiment neuf. Nous ne pouvons donc étudier dans le présent chapitre qu'un petit nombre de ces tournures théologiques qui ont joué un rôle dans le processus au cours duquel le "Dieu" unique et les peuples de Dieu qui en étaient le pendant se sont transformés en médias de stockage de la colère. »

dominant, et prévisible pour des entreprises fondées encore sur la dynamique vengeresse d'une justice rétributive, en est un d'échec. Il écrit, cette fois dans la conclusion de son ouvrage :

Ce qui est véritablement arrivé à un terme, ce qui apparaît aujourd'hui totalement désagrégé, c'est la constellation psychohistorique de la pensée de la vengeance, rehaussée par la religion et la politique, qui a marqué l'espace processuel christo-socialo-communiste. [...] Tant que la liaison entre l'esprit et le ressentiment était stable, l'exigence de justice pour le monde – que ce soit au-delà de la vie terrestre ou dans l'Histoire en cours – pouvait se réfugier dans [c]es fictions [...] : la théologie de la colère de Dieu et l'économie thymotique mondiale du communisme. Ce qui était en jeu dans les deux systèmes n'était rien de moins que la rectification des comptes de souffrances et d'injustice d'un monde sans équilibre moral.

Il faut retenir comme un axiome l'idée suivante : dans la situation globalisée, aucune politique voulant équilibrer les souffrances humaines ne sera possible si elle se fonde sur le ressentiment contre l'injustice passée [...]. Cette découverte fixe des limites étroites à la productivité morale des mouvements de reproche, même si – comme le socialisme, le féminisme, le postcolonialisme – ils sont tous intervenus au profit d'une cause respectable. (CT, 315-316)

S'il est assez clair qu'une partie du travail de Peter Sloterdijk, parallèle aux constats qu'il fait des échecs d'entreprises communistes diverses, consiste à faire la démonstration que la sécularisation de l'affect colérique s'est opérée conjointement à la construction des formes de l'économie capitaliste, il nous importe de déceler dans le travail du penseur le soin mis à lier le procès de cette sécularisation à une dynamique, longue et lente, de subjectivation de l'individu qui passe par l'acquisition d'une agentivité (et son maniement de plus en plus assuré) *dans* et *par* le langage. En notant en ouverture de son essai que « la première phrase de la tradition européenne, au vers introductif de *l'Iliade*, commence par le mot “colère” » (CT, 9⁸⁵) et que « le premier appel de notre tradition

⁸⁵ Notre édition note qu'est opérée une légère modification de la traduction que donne Robert Flacelière des premiers mots de *L'Iliade* (Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1955) pour tenir compte de ce que « colère » occupe la première place dans le texte grec : « *Menin aiede, thea, Peleideo Achileos/ Oulomemen, he myri Achaios alge eteke* ». À la traduction « Chante-nous, Déesse, la colère d'Achille [...] » (donnée dans *Colère et temps, op. cit.*, p. 10), est préférée « La colère d'Achille, de ce fils de Pelée, chante-la-nous, Déesse... » (*ibid.*, p. 9).

culturelle [...] exprime la demande faite au monde surnaturel de soutenir le chant de la colère d'un combattant sans égal » (CT, 10), Sloterdijk place, d'entrée de jeu, son propos sur le terrain d'une pensée des textes et de l'*autorité*, un terrain que seule la part visible du travail qu'il entame ne quittera explicitement. C'est dans cette optique et pour rendre explicite l'ampleur historique de la réalité qu'il entend néanmoins traiter du point de vue du contemporain qu'il recontextualise pour notre profit :

Chanter signifie depuis toujours ouvrir la bouche afin que des forces supérieures puissent se manifester. Si mon propos acquiert succès et autorité, les muses en seront responsables et, au-delà des muses – qui sait – le dieu, la déesse même. Si le chant résonne sans qu'on l'entende, c'est parce que les puissances supérieures n'y ont accordé aucun intérêt. (CT, 10)

En suggérant encore que pour le contemporain d'Homère la colère « apparaît à celui qui la chante comme une énergie primaire qui se déverse d'elle-même, [...] force d'action sous une forme quintessentielle » (CT, 16⁸⁶), il insiste pour considérer une colère qui

⁸⁶ Soulignons que Benjamin désignait déjà dans son essai la colère comme source d'une violence non médiante courante : « Une fonction non médiante de la violence [...] se révèle déjà dans l'expérience quotidienne. En ce qui concerne l'homme, la colère, par exemple, provoque en lui les plus visibles explosions d'une violence qui ne se rapporte pas comme moyen à une fin déjà définie. Elle n'est pas moyen, mais manifestation. Plus précisément, cette violence connaît des manifestations parfaitement objectives et qui permettent de la critiquer. On en trouve des exemples de la plus haute importance, d'abord dans le mythe. *La violence mythique, sous ses formes archétypiques, est pure manifestation des dieux. Non moyen de leurs fins, à peine manifestation de leur vouloir, d'abord manifestation de leur existence.* » (*Critique de la violence, op. cit.*, p. 234, je souligne.) S'il en est effectivement ainsi et que cette violence est pure manifestation et non pas la résultante de l'expression d'une colère qui serait avec un passé révoltant et un futur violent dans une relation de causalité simple, c'est qu'il faut, pour en comprendre la nature et les possibles, non seulement réfléchir à la colère en dehors du paradigme des moyens et des fins, mais accepter de la considérer autrement que comme un *attribut* des dieux pour plutôt la concevoir dans une relation avec l'homme dont Sloterdijk parle dans les termes d'une « union préstabilisée » (*Colère et temps, op. cit.*, p. 12) : « Homère, écrit Sloterdijk, évolue dans un monde empli d'un bellicisme heureux et sans frontières. [...] Pour l'ontologie archaïque, le monde est la somme des combats qu'il faut mener en lui. [...] [I]l n'est nul besoin d'expliquer la colère à partir de prétextes extérieurs. Achille est empli de colère de la même manière que le pôle Nord est gelé, l'Olympe entouré de nuages et le mont Ventoux balayé par les vents. » (*Ibid.*, p. 12 et p. 16) Dans la pensée des actes de langage d'Austin, il est possible de rattacher cette colère au juron qu'elle provoque souvent. Marie-Christine Lecomte constate que l'injure et le juron « sont plus proches du réflexe que de la réflexion, plus proches de l'affect que de la raison tant ils véhiculent le plaisir de transgresser, le pouvoir de catharciser et de "soulager notre cœur", selon les termes d'Austin

préexiste *et* survit à sa manifestation comme affect *d'un* individu : c'est une « force maintenant “le principe de cohésion intime du monde” [et qui] préserve l'unité de la substance dans la multitude des éruptions. Elle préexiste à toutes ses manifestations et survit, comme inchangée, à ses épanchements les plus intenses. » (CT, 16⁸⁷)

Or, en déployant cette toile de fond, Sloterdijk prépare une première partie de son exposé alors à venir où, à toute fin pratique et pour ce qui nous concerne, l'observation de la sécularisation de l'affect colérique peut être l'occasion de penser la place variable du psychologique dans la cristallisation d'usages linguistiques et le développement des subjectivités qu'accompagnent, d'une part, l'évolution de la sphère religieuse (le passage au monothéisme) puis, d'autre part et de manière conjointe mais plus lentement et comme avec un pas de retard, celle des modes de vie en commun et les formes du vivre ensemble – la politique. Recontextualisant, par rapport aux connaissances linguistiques d'aujourd'hui, le sentiment d'un Achille en un temps où on savait « [devoir] [...] chanter la colère lorsque le moment [était] venu, lorsqu'elle arriv[ait] à celui qui la porte » (CT, 19), Sloterdijk rend vite sensible, sur le fil de la longue histoire, dans un premier temps la sorte d'inversion qui se produit quant aux rapports entre la colère et l'individu puis, dans un second temps et même si la chose n'est pas articulée comme telle, ce que recèle de naïveté, sinon d'hypocrisie – voire de forfanterie – l'attitude d'un contemporain accordant grand crédit à ce qu'il pense être sa propre maîtrise, dans la langue, des passions qu'il « a » :

C'est un élément de la vertu des héros de la Grèce antique que d'être prêts à devenir le réceptacle d'une énergie affluant d'un seul coup. [...] Dans cet

[...], tant ils visent à une “une expression directe de l'attitude du sujet à l'égard de ce dont il parle”, au sens où l'entend R. Jakobson ». Elle veille toutefois à distinguer d'un point de vue pragmatique injure et juron : si la première possède intrinsèquement un « rôle appellatif, ou vocatif, incitant [...] l'interlocuteur à répondre[, l]e juron, en revanche, fonctionne de façon purement objective : énoncé indépendant, à la syntaxe souvent succincte, parfois commentaire du locuteur sur son énoncé ou bien parole en l'air, il n'implique pas de destinataire direct et privilégie la fonction expressive du langage. » Marie-Christine Lecomte, « Injures, jurons et blasphèmes : des performatifs bien ancrés dans le réel », dans Thomas Dutoit et Trevor Harris (dir.), *Ré-inventer le réel*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, coll. « GRAAT », n° 20, 1999, p. 179-189. Version électronique citée, non-paginée, disponible en ligne : books.openedition.org/pufr/4136 (page consultée le 26 février 2019).

⁸⁷ Peter Sloterdijk cite ici Goethe, *Faust*, Gallimard, 2007, p. 59.

ordre des choses, on ne connaît pas encore la sécularisation des affects. Le terme de sécularisation désigne ici la mise en œuvre du programme que recèlent les phrases européennes normalement conçues. Elle permet d'imiter dans le réel ce qu'apporte la syntaxe : les sujets produisent un effet sur les objets et leur imposent leur pouvoir. Inutile de dire que le monde d'action d'Homère reste très éloigné de ce genre de rapports. Ce ne sont pas les hommes qui ont leurs passions, mais plutôt les passions qui ont leurs hommes. L'accusatif est encore ingouvernable. [...] Le monothéisme théorique ne peut arriver au pouvoir que lorsque les philosophes postulent sérieusement le sujet de la phrase comme principe du monde. Alors, les sujets doivent eux aussi avoir leurs passions et les contrôler en maîtres et possesseurs. Jusque-là règne le pluralisme spontané dans lequel sujets et objets échangent constamment leurs places. (CT, 18-19)

Ce que met en lumière cette citation, en ouvrant la porte à une éventuelle adoption, positivement connotée ou à tout le moins délestée d'une aura désapprobatrice, aujourd'hui, de la perspective de l'homme antique par rapport aux « passions », est que la mise à distance et la mise à disponibilité, pour le collectif, d'affects objectivés (ici sous la forme de la consolidation du *thymós* en « banque »), n'est possible qu'en aval d'un processus par lequel un sujet, jusqu'alors irréductible aux formes linguistiques que prend aujourd'hui l'individu, se fonde et se cristallise en une « personne » apte à faire précipiter l'affect dans des manifestations ponctuelles, localisées, dont il peut, avant de les rassembler, se « saisir » ou, plus précisément encore, qu'il peut « saisir au dehors » de lui-même, c'est-à-dire à la fois tenir « à distance » et tenir « pour siennes » – ce qui est la définition même de l'acte consistant à en faire *une exception*.

Ce que permet donc, à toute fin pratique, de nuancer la perspective que porte au jour Sloterdijk, est qu'une pensée de l'auteur peut se faire autrement que par le postulat de saisies *partielles* d'individus dont il faut alors penser – comme avec Agamben – qu'ils *laissent aller au dehors d'eux-mêmes* une part de ce qui les définirait a priori et au départ de laquelle ils deviendraient des sujets tronqués, parcellaires, vidés et, dès lors, définis négativement (par un manque qui précisément fournit une prise à la fiction de la dominance de l'*éros*). Plutôt, et de manière plus « positive », Sloterdijk nous incite à penser l'autorité comme un déjà là qui apparaît non pas lorsqu'une part d'individu se

soustrait dans des formes langagières, mais plutôt comme le nébuleux champ de force qui résiste à sa saisie dans l'unicité matérielle, incarnée, et qui, pour cette raison, existe certes, mais comme doté d'une structure plus archaïque en regard de ce que les formes aujourd'hui normalisées du langage et de l'identité permettent de conceptualiser comme un « sujet ». C'est donc de cette façon que nous nous autorisons à penser comme une sorte d'*inversion* des rapports ce qui a mené à la naturalisation d'une conception de l'auteur qui, même dans ses versions abstraites et idéales, est difficilement envisageable autrement que selon une fantasmagorie (le terme, dans l'orbite même vague de l'éros, n'est pas anodin) de l'unique, du localisé, de l'historique, de l'indivis.

De ceci, Peter Sloterdijk discute brièvement au moment de préciser ce qu'il entend toucher en parlant d'un « pluralisme des “médias” » comme d'un « état de fait qui remonte aux premiers stades de la culture », en précisant bien que

les médias ne sont pas à cette époque les appareils techniques, mais les hommes eux-mêmes, *avec leurs potentiels organiques et intellectuels*. Comme le rhapsode aimerait être la bouche d'une force chantante, le héros se sent comme le bras de la colère qui accomplit les actes mémorables. *La gorge de l'un et le bras de l'autre forment alors un corps hybride*. [...] L'association Dieu-héros-rhapsode constitue ainsi la première alliance médiatique effective. (CT, 14, je souligne)

D'une certaine manière, il en va dans cette dernière citation comme d'une porte ouverte vers une issue pour la réflexion que permet Sloterdijk sur les actes de langages : cette issue serait à trouver non dans une règle d'usage des formes en place, mais derrière les figures archaïques qu'il est possible d'entrevoir au prix d'un patient travail archéologique acceptant de faire la place, pour penser l'effectivité matérielle d'actions linguistiques, aussi bien à l'abstraction idéale des formes langagières qu'au psychologique incalculable des affects, qu'à la matérialité des corps vivants, toujours historiques et situés.

En permettant de penser de manière non négativement connotée la malléabilité du sujet dans la langue et le caractère a priori « diffus », intangible de la force qui *valide* un propos pour lui donner « force de loi » ou, plus simplement, une teneur pragmatique, la

rencontre des ouvrages et penseurs convoqués jusqu'ici oriente notre réflexion vers une conception du littéraire comme assentiment à cette hybridité archaïque où jouent aussi bien l'imperméabilité à autre chose que « soi » et l'affirmation de « son » autorité ou, plutôt encore peut-être, un laisser-aller quant à l'applicabilité de ces catégories. Ce phénomène que nous souhaitons tirer dans notre contemporanéité comme principe de déchiffrement des textes et de compréhension de leur action, Peter Sloterdijk le discute par l'entremise de travaux du philologue de l'Antiquité Bruno Snell :

Dans l'essai d'ouverture de son livre toujours stimulant, *La Découverte de l'esprit*, qui parle de l'image de l'homme chez Homère, [Bruno Snell] a travaillé sur un fait saillant : les personnages épiques de l'époque la plus ancienne de l'écrit en Occident sont encore largement dénués des traits marquants de la subjectivité entendue au sens classique [...]. Snell découvre chez Homère le concept latent de personnalité composite ou de personnalité réceptacle qui, à maints égards, rappelle l'image de l'homme postmoderne avec ses « troubles dissociatifs » chroniques. De loin, le héros de la première Antiquité fait effectivement penser à la « personnalité multiple » de type actuel. Chez lui il ne semble pas encore y avoir de principe interne hégémonique, de « Moi » cohérent qui assure l'unité du champ psychique et lui donne la possibilité de s'appréhender lui-même. La « personne » se révèle au contraire comme un point de rencontre d'affects ou d'énergies partielles qui se retrouvent chez leur hôte, l'individu capable de vivre des expériences et d'agir, à la manière de visiteurs venus de loin, pour l'utiliser à leurs propres fins. (CT, 21-22)

Accepter de reconsidérer, comme le suggère Peter Sloterdijk dans *Colère et temps*, d'une part les a priori moraux accolés durablement à la colère par une pesante tradition, et d'autre part les liens et les forces qui *font* la « personne » dans le langage, relève d'une tâche première qui ravive la pertinence d'un second travail, au confluent des deux grands pans précédents. Celui-ci tient à la réévaluation (au-delà de la place que prend aujourd'hui la violence dans les « cultures ») des significations et des capacités d'action attribuables à des manières particulières – en l'occurrence *exceptionnelles* – d'être dans le langage et d'y considérer, pour reprendre un terme utilisé plus haut, « le sens des échanges ». C'est une manière par ailleurs de remettre au jour ce qui se serait fossilisé dans les usages et pratiques communicationnelles au cours de la longue histoire qui nous sépare, du moins dans le cadre de la démonstration de Sloterdijk, des œuvres d'Homère :

à savoir qu'aujourd'hui comme « aux premiers stades de la culture[, l]es médias ne sont [...] pas [...] les appareils techniques, mais les hommes eux-mêmes » (CT, 14⁸⁸).

Sur ce terrain, il faut finalement prendre une mesure, même imparfaite et partielle, de ce qui sépare l'entreprise d'Agamben, notamment quant au geste et au *gag*, de ce que nous propose de penser Sloterdijk lorsque nous déplaçons ses thèses plus explicitement sur le terrain d'une réflexion sur le langage et ses usages. Cette distance, il nous paraît possible d'en délimiter le lieu dans une certaine divergence d'attitude. Nous pourrions trouver des réponses en portant le regard en direction d'un pessimisme souvent accolé à la pensée d'Agamben, un pessimisme qui, s'il n'est pas absent du travail de Sloterdijk, est plus explicitement contrebalancé chez ce dernier par des bifurcations, des lignes de fuite, des sorties de secours qui demeurent envisageables. Celles-ci prennent, chez le philosophe allemand, la forme d'appels à assumer à nouveau, avec les risques et dangers que cela implique, et au prix des rénovations et ajustements nécessaires, les formes inattendues ou d'usage vieilli et anachronique, d'un « bellicisme heureux et sans frontières » (CT, 12), intempestif et qui désoriente.

Il est certes malaisé d'opérer avec finesse des distinctions sûres quant à la distance qui est prise chez les uns et les autres quant aux présupposés moraux et à une caractérisation a priori de la violence, de la destruction, tant on doit, pour le faire, porter le regard au-delà des débris qui sont ceux des structures mises à plat par chacun dans leur remontée respective qui les mène, et leurs lecteurs avec eux, à plusieurs siècles de notre actualité. Une chose reste assez claire néanmoins, à tout le moins en regard des

⁸⁸ Peter Sloterdijk écrit, dans *Essai d'intoxication volontaire* : « On néglige si facilement aujourd'hui le fait que les êtres humains sont des médias primaires – les appareils, dans un premier temps, ne font que s'ajouter, comme des amplificateurs, aux qualités médiatiques des êtres humains. En tant que médias, les hommes sont toujours des messagers – c'est-à-dire des hommes entre les hommes, des intermédiaires. Ils informent d'autres hommes de quelque chose dont ils ont eux-mêmes été informés. De telles transmissions ou commissions recèlent tout le processus de l'humanité. C'est la raison pour laquelle les hommes sont tous des messagers potentiels, en grec des *angeloï*, des anges, ceux qui apportent des informations sur l'état des choses – mais dire quelque chose de ce type est proscrit dans la théorie dominante des médias, qui s'est lancée dans une célébration démentielle des images et des appareils. Les seuls à utiliser encore le concept de "médium" pour l'être humain, ce sont malheureusement les occultistes. Ce qui, à bien y regarder, est un scandale théorique. » *Essai d'intoxication volontaire* suivi de *L'heure du crime et le temps de l'œuvre d'art*, op. cit., p. 39-40.

textes fréquentés dans les quelques pages qui précèdent : Sloterdijk est en apparence moins réticent que ne l'est Agamben à imaginer les survivances et les puissances de la part de violence et de souffrance qui suinte, déborde ou filtre par le langage dans le sujet qui y naît, fût-ce pour s'y découvrir condamné. Ceci est d'ailleurs particulièrement sensible dans la tonalité nettement nietzschéenne du discours de Sloterdijk et dans le doute qui leur est commun quant aux entreprises mémorielles. De la violence et de la souffrance, Sloterdijk ne se refuse pas à percevoir le flot en aval de soi-même : au contraire, si son « bellicisme » n'en est pas un qui condamne au malheur et à la faute, c'est que la partielle auto-condamnation au voisinage du silence qui soit le lieu où prendre sur soi la violence qu'il importe de ne pas diriger vers autrui est nuancée chez Sloterdijk par un oubli du passé qui défait la violence du discours à venir d'une orientation *préalable*, d'une vectorisation et, partant, d'un but. Les trajets futurs de la violence et de la force d'affirmation de soi évitent, (puisque amputés de ce qui est non pas leur origine – leur *arche* – mais plutôt un ou des nœuds faisant saillie dans leurs circuits antérieurs), dans leur dispersion irraisonnée même, de réalimenter les canaux et les « boucles » déjà connues des « douleurs » passées (voir *CT*, 70) ; ils sont par-là aptes à ouvrir, donc, les paris sur une histoire à faire sur le mode d'un devenir où la colère, la violence, la destruction sont, aussi et *avant* d'être des *fautes*, des manières d'être au monde.

À cet égard, la filiation ou le réseau d'influences de Peter Sloterdijk s'établit à distance de Giorgio Agamben chez qui demeure davantage sensible une attention à réduire la souffrance, une certaine volonté de colmater les voies de la douleur. Sloterdijk fait, sur ce terrain, davantage siennes les postures d'autres écrivains et penseurs – outre celle de Nietzsche déjà mentionné, par nous mais d'abord par le philosophe lui-même. On le trouve, par exemple, dans les parages des réflexions d'un Antonin Artaud occupé d'une *cruauté* paradoxalement salvatrice et qui cherche déjà ce que visera plus tard Agamben, comme Foucault avant lui, à savoir une *vie* qui soit cette « sorte de fragile et

remuant foyer auquel ne touchent pas les formes⁸⁹ » ; le même Artaud qui se dit scandalisé par son époque au point de trouver « infernal » et « maudit » que ses contemporains s'attardent « artistiquement sur des formes, au lieu d'être comme des suppliciés que l'on brûle et qui font des signes sur leurs bûchers⁹⁰ ». Dans une autre mesure, on peut aussi voir dans les thèses de Sloterdijk et son assentiment à la douleur la figure d'un certain Maurice Blanchot à qui on doit des constats dépourvus de pathétique sur les limites, les espoirs réalistes de l'art et de la littérature pour l'homme, qui écrit dans *Le livre à venir* :

l'œuvre poétique ne peut recevoir de la loi sous aucune forme, qu'elle soit politique, morale, humaine ou non, provisoire ou éternelle, une décision qui la limite, une mise en demeure qui lui assigne un séjour. L'œuvre d'art ne craint rien devant la loi. Ce que la loi atteint ou proscriit ou pervertit, c'est la culture, c'est ce que l'on pense de l'art, ce sont les habitudes historiques, c'est le cours du monde, ce sont les livres et les musées, *parfois les artistes, mais pourquoi échapperaient-ils à la violence*⁹¹ ?

En adoptant la vision archaïque de celui qui sait que « le monde est la somme des combats qu'il faut mener en lui » (CT, 12) Sloterdijk accepte donc que violence et souffrance existent au même titre que l'indolence et le désir de ce qui nous fait défaut, ce qui le pousse à congédier effectivement la stricte équivalence comme critère de valeur

⁸⁹ Antonin Artaud, « Le théâtre et la culture », préface à *Le théâtre et son double*, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2004, p. 509. Nous citons par ailleurs ici, parce qu'elles voisinent la citation ci-dessus, ces quelques phrases où s'assemblent l'idée d'une *force* à l'œuvre dans la « culture », celle de son *usage*, de l'orientation qu'on lui inflige, du fin et « cruel » rapport au corps matériel et sensible, puis de l'évitement souhaité du retour du et au même : « Avant d'en revenir à la culture je considère que le monde a faim, et qu'il ne se soucie pas de la culture ; et que c'est artificiellement que l'on veut ramener vers la culture des pensées qui ne sont tournées que vers la faim. Le plus urgent ne me paraît pas tant de défendre une culture dont l'existence n'a jamais sauvé un homme du souci de mieux vivre et d'avoir faim, que d'extraire de ce qu'on appelle la culture, des idées dont la force vivante est identique à celle de la faim. Nous avons surtout besoin de vivre et de croire à ce qui nous fait vivre et que quelque chose nous fait vivre, – et ce qui sort du dedans mystérieux de nous-mêmes ne doit pas perpétuellement revenir sur nous-mêmes dans un souci grossièrement digestif. *Je veux dire que s'il nous importe à tous de manger tout de suite, il nous importe encore plus de ne pas gaspiller dans l'unique souci de manger tout de suite notre simple force d'avoir faim.* » (*Ibid.*, p. 505, je souligne).

⁹⁰ *Idem.*

⁹¹ Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1959, p. 43, je souligne.

et de faute. Reporté sur le terrain du langage, ce travail aide à penser à nouveaux frais le « sens des échanges » entre un auteur, un texte et un lecteur, pour envisager hors de l'orbite du « manque » ou de l'angoisse de la non clôture le caractère non systématique *par essence* des effets de textes, de leur origine, de leur adresse.

Quelles formes et quels modes d'action imaginer pour des textes jouant aujourd'hui le rôle de pôles de convergence ou de points de dépôts et collectes – opérations potentiellement risquées, douloureuses – pour des affects, forces ou énergies ? Quelle lecture imaginer pour que l'homme entre avec cette force primaire, que Sloterdijk associe à la colère, « dans un rapport conscient » (CT, 23) sans céder d'un côté à des raccourcis racoleurs ou trompeurs de la « sécularisation », de l'autre dans la passivité du contemporain d'Homère ? Comment penser ces espaces insituables, complexes, archaïques et anarchiques où « combin[er] la faculté de se faire valoir avec la faculté de se relativiser soi-même » (CT, 318) ? Quels textes, en somme, pour une souveraineté qui soit, *dans un sens et dans l'autre* pour reprendre les termes et la forme oppositionnelle (thymós – éros) de Sloterdijk, simultanément et sans contradiction, « capacité de menacer de façon crédible » (CT, 110 et 299) et aptitude à « choisir par quoi on se laisse submerger » (CT, 163) ? Pour une bonne part, la voie reste cachée vers une compréhension générale de la forme que peut prendre, dans ses actualisations langagières, l'énergie mobilisée pour le profit d'autre chose qu'une émancipation de fortune et ponctuelle, procédant d'une « rectification des comptes de souffrance » (CT, 316). Quelle littérature pour contribuer à cette « grande politique [qui] ne se fait que sur le mode d'exercices d'équilibre » (CT, 318) s'il est vrai, comme le conclut un Peter Sloterdijk tourné vers l'avenir, que « s'exercer à l'équilibre [...] signifie n'esquiver aucun combat nécessaire et n'en provoquer aucun de superflu » (CT, 318) ? Et encore : suffit-il que cet « équilibre » soit impossible à garantir, et est-il même *souhaitable* ? Quelle littérature pratiquer et comment la lire – qu'en faire ? – pour qu'elle en soit une véritablement souveraine et une véritable *exception*, non remise dans le silence mais jetée hors de ses replis et de ses retraites, pour qu'en elle ultimement se multiplient, se divisent et se rencontrent les sujets faits *de* et *dans* le langage, heureux belligérants dont

le rassemblement dans d'autres textes puisse garnir les rangs des excités contre ce dont hérite l'époque ?

1.8 Gilles Deleuze et les « machines de guerre » : chercher de nouvelles armes

Il n'y a pas lieu de demander quel est le régime le plus dur, ou le plus tolérable, car c'est en chacun d'eux que s'affrontent les libérations et les asservissements. [...] Il n'y a pas lieu de craindre ou d'espérer, mais de chercher de nouvelles armes.

Gilles Deleuze, « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle » dans *Pourparlers*, *op. cit.*, p. 241-242.

Pousser à son terme le précédent ensemble de questions implique de continuer de mettre en doute toute relation causale prétendue stricte, analogique, directe ou explicite liant l'existence d'un texte à ses (supposés) « effets » politiques. Cette posture inquiète, nous l'avons dit, demande de poursuivre l'interrogation des catégories spatiales (la localisation et la possibilité de la fondation) et temporelles (un continu chronologique et linéaire, vectorisé et où prime le passé) qui fondent une conception rassurante de l'efficacité du texte (parce qu'elles en permettent une explication, c'est-à-dire ici la récupération dans l'histoire, le récit). Si tant est qu'on puisse effectivement concevoir le texte comme autre chose qu'un dépositaire, fût-il momentanément, d'une « force d'action » qui s'y trouverait efficacement neutralisée, on doit de même se défaire d'une vision statique de celui-ci et des interactions qu'il implique pour l'envisager plutôt à la manière d'un agrégateur ou concentrateur d'impulsions complexes. En redonnant de cette façon au texte sa fonction secondaire d'outil ou d'instrument en regard d'un « média » primaire que l'on serait tous toujours déjà, comme l'ont suggéré à leur manière au moins Agamben et Sloterdijk, nous mettons plus aisément à distance la fiction d'une littéarité ou d'une « poéticité » de l'œuvre qui soit fonction directe des marques discernables de sa densité sémantique. On a eu maintes occasions de constater à quel point c'est, dans une telle vision des choses, le rapport de l'individu au langage qui paraît, paradoxalement, escamoté. Ainsi cette vision du littéraire, s'il n'a jamais été question de

l'invalider (elle peut certes s'avérer opératoire pour décrire, catégoriser, classer des œuvres et des corpus, par exemple), on admet son caractère partiel.

Or si, dans cet incomplet paysage, notre contemporanéité marque une attirance vers des écrits dits ou revendiqués comme politiques (ou si elle insiste pour les lire comme tels), c'est en marquant un intérêt pour des entreprises d'écritures louvoyantes, rusées. De cela témoigne, pour l'indiquer rapidement, la fortune attestée d'œuvres créatrices jouant du documentaire ou du témoignage sur des modes qui se laissent plutôt mal circonscrire : dans la faveur des publics, la « fiction biographique » de laquelle on a vite rapproché plusieurs textes de Jean Echenoz par exemple, voisinent (à tout le moins au Québec) le « théâtre documentaire » (pensons par exemple au travail relativement récent d'Annabel Soutar ou de Christine Beaulieu) qui, lui, trouverait de quoi recouper, au cinéma, l'étonnante remise au goût du jour du genre du *biopic*. Néanmoins, cette préférence que donne le très contemporain pour une vision « politique » au sens large, des produits de la culture qui se manifeste par des glissements et hybridations diverses, demeure pour une bonne part concomitante d'une posture étrangement convenue, au moins dans le monde du livre et peut-être a fortiori dans une certaine cartographie des genres : prôner une certaine littéralité et dans le rapport au « réel », user sans fard de la référence explicite, sont des pratiques adoptées alors même que sont reconduits, de manière assez généralisée, des signaux traditionnels d'appartenance au littéraire et à la fiction (d'abord et pour la part la moins explicitement textuelle : formats, chaîne éditoriale, circuits de distribution, lien avec la critique, etc.) Aussi ces dynamiques ne mettent pas notre époque devant le spectacle d'une disparition de la littérature comme « discipline » non plus qu'elles ne participent à une remise en doute radicale des discours plus « objectifs » (le reportage, par exemple, ou encore, plus près du livre, la biographie). Plutôt, la multiplication des glissements nous oblige-t-elle peut-être, pour continuer à distinguer du littéraire au confluent des formes novatrices de son « rendu », à se figurer une opération qui soit de l'ordre de la *dissipation*⁹² où se multiplient les

⁹² Ceci bien sûr en prenant le terme dans toutes ses acceptions : la plus commune (« l'action de se dissiper, de disparaître ») ; l'économique (« dépenser follement ; dilapidation ») ; la morale (« vie de désordre, de

dispersions des marques de littérarité, les discontinuités (dé-localisation ou dis-location) de l'autorité et du texte lui-même, les anachronismes, diverses occurrences d'une culture de l'incomplétude, de l'ouverture (des textes, des canaux, des lectures, des horizons d'attente).

Cette dynamique qui relève tout à la fois de l'instant et du long cours, de l'individualisme de la rencontre d'un texte et de la collectivité impliquée dans sa circulation, dans la relativisation de ses significations et les autres aléas de son existence sociale, le texte d'un entretien de Gilles Deleuze dans le premier numéro de *Futur Antérieur* en 1990, intitulé « Le devenir révolutionnaire et les créations politiques⁹³ » (republié sous le titre « Contrôle et devenir ») nous aide à la penser et à la pousser un pas plus avant, d'abord en fournissant un contexte par le traitement de phénomènes structurellement plus vastes selon une perspective historique plus ample. Bien qu'encore ici ce texte ne traite pas frontalement de la chose littéraire, en cours d'entretien Deleuze fait part à son interlocuteur, Toni Negri, de sa sensibilité, accrue dans le sillage de Mai 68, à l'endroit d'« une distinction possible entre le devenir et l'histoire » (CD, 230). Il précise :

Ce que l'histoire saisit de l'événement, c'est son effectuation dans des états de choses, mais l'événement dans son devenir échappe à l'histoire. [...] Le devenir n'est pas l'histoire ; l'histoire désigne seulement l'ensemble des conditions [...] dont on se détourne pour « devenir », c'est-à-dire pour créer quelque chose de nouveau. (CD, 231)

libertinage, de débauche ») ; et les deux dernières, peut-être les plus pertinentes en ce qui nous concerne, qui touchent d'une part une saisie du réel, la cognition (« manque d'attention, indiscipline, turbulence chez un élève ») et de l'autre l'énergie, la « force » ici scientifiquement envisagée (« perte d'énergie mécanique, électrique, etc., par transformation en énergie thermique). Dictionnaire en ligne *Larousse*, s.v. « DISSIPATION », www.larousse.fr/dictionnaires/francais/dissipation/26012 (page consultée le 11 mars 2019).

⁹³ Ce texte a été reproduit sous le titre « Contrôle et devenir » dans *Pourparlers*, Minuit, 1990, p. 229-239. C'est à cette reproduction que notre texte fait référence. Dans cette édition, le texte est immédiatement suivi de « Post-scriptum aux sociétés de contrôle » (*ibid.*, p. 240-247). Les références à ce dernier texte, initialement paru dans *L'autre journal*, le 1^{er} mai 1990, seront quant à elles abrégées en PSSC et suivies du numéro de la page.

D'emblée, la réflexion de Deleuze se lie de différentes façons à celles commentées plus tôt. On voit aisément, dans un premier temps, comment l'ouverture du futur au surgissement d'un « nouveau » envisagé hors d'une logique de la fondation et qui refuse la solidification en « états de choses » fait signe vers la prudence et la retenue qui se dégage comme un fil conducteur depuis l'essai de Benjamin jusqu'aux propositions de Sloterdijk pour qui, rappelons-le, il n'est rien à espérer de ce qui prétend à la nouveauté tout en demeurant dans l'orbe du reconnaissable et en se « coulant », de manière seulement partiellement différenciée, dans les « anciennes boucles de la douleur ».

En ce qui a trait aux liens entre institutions et politique, le terrain qu'investissent ces quelques pages de Deleuze recoupe en partie le travail de Giorgio Agamben qui, lui, opère toutefois une remontée historique plus ample que Deleuze (dans cet entretien) et qui, sans délaisser le collectif, s'attache davantage à l'analyse des interactions individuelles avec les « dispositifs » (là où « Contrôle et devenir » aborde de front les « sociétés » pour ensuite seulement, nous le verrons, se soucier des outils, machines et armes). Proposant de mettre en lumière, entre autres choses, ce que Negri désigne comme le « coupl[e] conflictue[l] processus-projet » (CD, 232), Deleuze dit s'être occupé, avec Félix Guattari à l'occasion de l'écriture de *Mille plateaux* et parmi d'autres axes de travail, de la recherche d'un « statut des “machines de guerre”, qui ne se définiraient pas du tout par la guerre, mais par une certaine manière d'occuper, de remplir l'espace-temps, ou d'inventer de nouveaux espaces-temps » (CD, 233). Deleuze exemplifie : « les mouvements révolutionnaires [...], mais aussi les mouvements d'arts sont de telles machines de guerre. » (CD, 233, je souligne.)

C'est dans « Traité de nomadologie : la machine de guerre⁹⁴ », un chapitre de *L'Anti-Edipe*, que Deleuze et Guattari traitent de la « machine de guerre » de la manière la plus éclairante. En cela, le travail de définition ne s'opère pas tant en fonction d'une « machine » qui serait d'emblée matérielle et aisée à circonscrire, mais vise plutôt les formes d'appropriation de l'expérience et d'action *sur* et *dans* le monde, par un

⁹⁴ Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Traité de nomadologie : les machines de guerre », dans *L'Anti-Edipe*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1972, p. 434-527. Désormais abrégé en *TNMG*, suivi du numéro de la page.

commentaire touffu et nourri sur les formes, visées et soubassements variés pour des types divergents (corrélés, voire interdépendants, mais inconciliables) de connaissances, de sciences, et des manières alternatives d'envisager le pouvoir et la puissance. Si comme chez d'autres certains textes littéraires ont valeur d'exemple ou trouvent à alimenter le travail, le questionnement vise d'abord, ici aussi, certaines des catégories mêmes qui sous-tendent la toile de fond faite de discours et de pouvoirs mis en réseau, puis seulement ensuite ce qu'elles rendent possible d'action *pour* et *depuis* diverses « disciplines » – parmi elles l'art, écrit Deleuze et, pour ce qui nous concerne, la littérature.

Dans cette optique, la machine de guerre est d'abord considérée par Deleuze et Guattari dans le « Traité de nomadologie » comme fondamentalement extérieure à l'état : « irréductible à l'appareil d'État, extérieure à sa souveraineté, préalable à son droit : elle vient d'ailleurs » (*TNMG*, 435). C'est pour illustrer cette structure que les deux auteurs creusent la distinction entre le *guerrier* et le *militaire*, notamment sur la base des travaux de Georges Dumézil convoqués en début de chapitre⁹⁵. Ce qu'ils visent ce faisant est la figure d'une force et de son déploiement ambigu qui serait à la fois fondamentalement interne à l'État et dirigé *contre* lui. Si le guerrier leur paraît ainsi dès les sociétés primitives un représentant adéquat de cette force empêchant la concentration du pouvoir dans une instance sociale autonomisée (c'est-à-dire, à toute fin pratique et en l'occurrence : l'armée), c'est qu'ils considèrent, à partir des thèses de Pierre Clastres, que dans ces sociétés la *guerre* est « le plus sûr mécanisme dirigé contre la formation d'État » puisqu'elle « maintient l'éparpillement et la segmentarité des groupes ». Ceci les amène à conclure, avec Clastres, que la guerre n'est pas un « état de nature » mais un « mécanism[e] collecti[f] diffus », élaboré potentiellement en marge de la « claire conscience » : « le mode social d'un état qui conjure et empêche l'État » (*TNMG*, 441-442 *passim*⁹⁶). Parmi l'éventail de références convoqués par Deleuze et

⁹⁵ Ils citent surtout *Mitra-Varuna. Essai sur deux représentations indo-européennes de la souveraineté*, Paris, Gallimard, 1948 [1940] et *Heur et malheur du guerrier. Aspects mythiques de la fonction guerrière chez les Indo-Européens*, Paris, Presses universitaires de France, 1969.

⁹⁶ Il est fait référence principalement à l'essai de Pierre Clastres, *La société contre l'État*, Paris, Minuit, 1974.

Guattari dans leur travail de définition, est donné en exemple un texte d'Antonin Artaud qu'il importe de mentionner en ce qu'il investit encore plus explicitement le lexique associé, dans notre propre travail, à la notion d'exception :

Artaud dans ses lettres à Jacques Rivière, expliqu[e] que la pensée ne s'exerce que depuis un *effondrement central*, qu'elle ne peut vivre que de sa propre impossibilité de faire forme, relevant seulement des traits d'expression dans un matériau, se développant périphériquement, dans un pur milieu d'extériorité, en fonction de singularités non universalisables, de circonstances non intériorisables. (*TNMG*, 468, l'auteur souligne⁹⁷.)

En remarquant que « la machine de guerre est l'invention des nomades (en tant qu'elle est extérieure à l'appareil d'État et distincte de l'institution militaire) » et que, corollairement, « l'existence nomade effectue nécessairement les conditions de la machine de guerre dans l'espace » (*TNMG*, 471), Deleuze et Guattari affirment encore, au moment d'envisager cette spatialité, que « le problème de la machine de guerre est celui du relais, même avec de pauvres moyens, et non pas le problème architectonique du modèle et du monument. » (*TNMG*, 468) Ils expliquent :

Le nomade a un territoire, il suit des trajets coutumiers, il va d'un point à un autre, il n'ignore pas les points (point d'eau, d'habitation, d'assemblée, etc.). Mais la question, c'est ce qui est principe ou seulement conséquence dans la vie nomade. En premier lieu, même si les points déterminent les trajets, ils sont strictement subordonnés aux trajets qu'ils déterminent, à l'inverse de ce qui se passe chez le sédentaire. Le point d'eau n'est que pour être quitté, et tout point est un relais et n'existe que comme relais. Un trajet est toujours entre deux points, mais *l'entre-deux a pris toute la consistance*, et jouit d'une

⁹⁷ Est aussi fort judicieusement mise en contexte la fortune de ce texte (comme d'un autre, cette fois de Kleist, commenté aussi par les auteurs) : « Est-ce un hasard si, chaque fois qu'un "penseur" lance ainsi une flèche, il y a un homme d'État, une ombre ou une image d'homme d'État qui lui donne conseil et admonestation, et veut fixer un "but" ? Jacques Rivière n'hésite pas à répondre à Artaud : *travaillez, travaillez, ça s'arrangera, vous arriverez à une méthode, et à bien exprimer ce que vous pensez en droit (Cogitatio universalis)*. [...] Mais le pire n'est pas encore là : le pire est dans la façon dont les textes mêmes de Kleist, d'Artaud, finissent eux-mêmes par faire monument, et inspirer un modèle à recopier beaucoup plus insidieux que l'autre, pour tous les bégaiements artificiels et les innombrables décalques qui prétendent les valoir. » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Traité de nomadologie : les machines de guerre », art. cit., p. 469, je souligne les propos prêtés par les auteurs à Jacques Rivière, qui ne font pas l'objet dans le texte cité d'un marquage précis.)

autonomie comme d'une direction propre. *La vie du nomade est intermezzo.*
(TNMG, 471, je souligne)

Sur la base de ces précisions, ce qui paraît relever dans les « mouvements d'arts » de la « machine de guerre » ne saurait tenir aux divers mécanismes de cristallisation des arts comme techniques et de ce qui en circonscrit la pratique, la consommation et la circulation – bref, de la fondation ou de la solidification, dans l'histoire et la tradition, de quelque fortification que ce soit pour une zone relativement circonscrite et à défendre. Dans ce qu'élaborent Gilles Deleuze et Félix Guattari, un « mouvement » pensé dans les formes de la machine de guerre ressortit plutôt à la culture de certaines attitudes, à l'adoption de certaines pratiques, pour l'espace et sur des matériaux existants. Consistant à réaliser des *agencements* qui relèvent de l'*arme*, le mouvement d'art comme machine de guerre s'oppose à l'*outil*, à son utilité : « l'outil est essentiellement lié à une genèse, à un déplacement et à une dépense de la force, qui trouvent leurs lois dans le travail, *tandis que l'arme concerne seulement l'exercice ou la manifestation de la force dans l'espace et dans le temps, conformément à l'action libre.* » (TNMG, 495, je souligne.) Commentant simultanément la modélisation *spatiale* nécessaire à la pensée des uns et des autres ainsi que le type d'actions (donc déployées, suspendues ou « montrées » dans le *temps*) auxquelles peuvent prétendre outils et armes, les auteurs écrivent :

On peut toujours distinguer les armes et les outils d'après leur usage (détruire des hommes ou produire des biens). Mais si cette distinction extrinsèque explique certaines adaptations secondaires d'un objet technique, elle n'empêche pas une convertibilité générale entre les deux groupes, au point qu'il semble très difficile de proposer une différence intrinsèque des armes et des outils. [...] Et pourtant, nous avons le sentiment qu'il y a bien des différences intérieures, c'est-à-dire logiques ou conceptuelles, et même si elles restent approximatives. En première approximation, les armes ont un rapport privilégié avec la projection. Tout ce qui lance ou est lancé est d'abord une arme, et le propulseur en est le moment essentiel. L'arme est balistique. [...] L'outil au contraire serait beaucoup plus introceptif, introjectif : il prépare une matière à distance pour l'amener à un état d'équilibre ou l'approprier à une forme d'intériorité. [...] *On dirait aussi bien que l'outil se trouve devant des résistances, à vaincre ou à utiliser, tandis que*

l'arme se trouve devant des ripostes, à éviter ou à inventer (la riposte est même le facteur inventif et précipitant de la machine de guerre, pour autant qu'elle ne se réduit pas seulement à une surenchère quantitative, ni à une parade défensive). (TNMG, 491-492, je souligne.)

Ainsi donc, si à partir de l'exposé qui précède et qui vise à synthétiser les pans les plus intéressants pour nous de la machine de guerre définie par Gilles Deleuze et Félix Guattari, nous nous autorisons à affirmer que la littérature a à voir avec un tel concept, c'est que comme la machine de guerre, et conformément à ce qu'on a suggéré dans la lecture des textes qui forment nos précédents chapitres, elle fait apparaître et mobilise une spatialité relevant de part en part de l'exception – ou c'est l'*intermède*, l'« entre-deux » qui *prend* avec elle la « consistance » – et fait intervenir, pour les exposer, des forces centrifuges qui demandent, pour être même imparfaitement modélisées, à penser leur action hors de la concrétude vérifiable d'agencements matériels durables mais d'abord dans des effectuations continues, intempestives et elles-mêmes mobiles où dominant, sur la fixité et la localisation des lieux du pouvoir et de son exercice dans des adresses fixes, des jeux de tension variables, des systèmes de relais changeants, l'ouverture au devenir et la variabilité inéluctable (et en l'occurrence souhaitable) des organisations. Car là où on peut inférer, au moins minimalement, de la forme et de la structure d'un outil un usage approprié et, partant, une fin juste pour une action localisable et potentiellement finie (ou des formes prévisibles de son ratage, donc la forme d'une faute qui paradoxalement sauve la morale), les impondérables desquels relève l'arme sont autrement plus variés, difficilement systématisables, circonstanciels et fonction de facteurs externes : « On a souvent remarqué », écrivent encore Deleuze et Guattari « qu'une arme n'était rien indépendamment des combats dans lesquels elle est prise » (TNMG, 496)⁹⁸.

⁹⁸ Aussi bien, si tout outil peut se faire arme, et participer à former la machine, la réciproque est-elle beaucoup moins évidente : « Il serait vain de prêter aux armes une puissance magique qui s'opposerait à la contrainte des outils : armes et outils sont soumis aux mêmes lois qui définissent précisément la sphère commune. Mais le principe de toute technologie est de montrer qu'un élément technique reste abstrait,

Ainsi, en tout état de cause, c'est donc sur la base de cette précédente théorisation de la machine de guerre que l'injonction deleuzienne à dépasser l'opposition entre « crainte » et « espoir » au profit de la « recherche » de « nouvelles armes » nous est apparue assez représentative de son argumentaire dans « Contrôle et devenir » pour servir d'exergue à cette partie. Non pas que Deleuze (pour reprendre un possible malentendu que nous avons eu l'occasion de dissiper chez Sloterdijk) célèbre la violence : bien plutôt, et ici encore *avant* toute sanction morale, tout se passe comme si la *recherche* d'armes (et a fortiori celles d'entre elles qui puissent être dites *nouvelles*), était cela même qui puisse le mieux préparer le surgissement ou la découverte de l'avenir, tout en conjurant la solidification du pouvoir. De sorte que Deleuze, qui donne déjà en 1968 dans le « Traité de nomadologie » sa faveur au *devenir* au détriment de l'*histoire*, se trouve en 1990 dans « Contrôle et devenir », en prenant acte de l'orientation générale de l'histoire, en proie à des préfigurations angoissantes de l'avenir qui donnent au court entretien un ton cassant et anxiogène irréductible dès lors à un ornement rhétorique.

Abordant donc à bonne distance de l'exposé théorique plus abscons de *L'Anti-Œdipe* les « machines de guerre » pour en reporter la figure dans un commentaire sur le présent, Deleuze suggère dans « Contrôle et devenir » que nous puissions, à chaque « type de société, [...] faire correspondre un type de machine » (CD, 237) ; « non pas que les machines soient déterminantes », précise-t-il dans le « Post-scriptum aux sociétés de contrôle », « mais parce qu'elles expriment les formes sociales capables de leur donner naissance et de s'en servir. » (PSSC, 244) En effet, en extrapolant, en amont comme en aval, la réflexion foucauldienne sur les sociétés « disciplinaires », Deleuze associe aux

tout à fait indéterminé, tant qu'on ne le rapporte pas à un *agencement* qu'il suppose. Ce qui est premier par rapport à l'élément technique, c'est la machine : *non pas la machine technique qui est elle-même un ensemble d'éléments, mais la machine sociale ou collective, l'agencement machinique qui va déterminer ce qui est élément technique à tel moment, quels en sont l'usage, l'extension, la compréhension, etc...* » (*Ibid.*, p. 495, je souligne).

sociétés de souveraineté⁹⁹ (qui les ont grosso modo « précédé », « des machines simples, leviers, poulies, horloges », aux sociétés disciplinaires « des machines énergétiques » et aux sociétés de contrôle qui leur succèdent des « machines de troisième espèce, machines informatiques et ordinateurs ». (CD, 244) Deleuze, s'il tient en 1990 ce discours qu'une certaine spéculation sur une quatrième case possible ouvrirait sur d'intéressantes hypothèses, voit probablement juste en affirmant que « les sociétés disciplinaires, c'est ce que nous sommes en train de quitter », et en annonçant notre « entr[ée] dans des sociétés de contrôle, qui fonctionnent non plus par enfermement, mais par contrôle continu et communication instantanée. » (CD, 236)

Le vocabulaire de Deleuze dans la suite de son entretien n'est pas sans faire écho à celui des textes qui ont précédé. Les deux courts textes rassemblés dans *Pourparlers*, « Contrôle et devenir » et le « Post-scriptum », suggèrent que devant « les formes prochaines de contrôle incessant en milieu ouvert, [...] les plus durs enfermements nous paraî[tront] appartenir à un passé délicieux et bienveillant. » (CD, 237) En effet, la non clôture des milieux et le caractère ininterrompu de l'emprise sur l'individu (ou tout aussi bien de l'individu sur son milieu) ne paraissent plus ici comme uniquement la *chance* donnée au futur d'une liberté plus grande, de possibilités plus tangibles de résistance ou de révolution. Deleuze écrit, brutalement lucide : « Dans un régime de contrôle, on n'en a jamais fini avec rien ».

À ce niveau, là où Benjamin voyait dans les violences « fondatrices » la promesse d'une noirceur dont il ne paraissait savoir comment se garder concrètement, c'est, à l'autre extrémité du spectre, contre la mouvance irréversible des « disciplines » décloisonnées sans retour et des « milieux d'enfermement » ouverts à tout vent que Deleuze cherche des issues – ou mieux, des « lignes de fuite » (CD, 233) – et des formes créatrices de résistance débordant la « contradiction » (*idem*). Or chez l'un comme chez

⁹⁹ Notons que Deleuze use ici du terme de souveraineté pour désigner la forme dominante du pouvoir, dans une époque très largement conçue et pour laquelle il n'est pas donné de limites temporelles même imprécises, forme de pouvoir qui aussi donne sa forme à l'état et à ses appareils : l'objet de son texte n'est pas, en ce qui concerne du moins l'usage local de ce terme, une investigation poussée de la notion de souveraineté.

l'autre, il semble n'y avoir qu'un pas de la décision de « résister » à celle de la mise en branle d'une révolution. Rappelons à cet effet de quelle façon Derrida, quant à lui, réinvestissait l'imaginaire de la « grève générale » en affirmant, sur le plan du langage et de son maniement, qu'

il y a de la grève générale, et donc de la situation révolutionnaire dans toute lecture instauratrice qui reste illisible au regard des canons établis et des normes de lecture, c'est-à-dire de l'état présent de la lecture ou de ce qui figure l'État, avec un grand E, dans l'État de la lecture possible. Devant une telle grève générale, on peut alors, selon les cas, parler d'anarchisme, de scepticisme, de nihilisme, de dépolitisation, ou, au contraire, de surpolitisation subversive. (FDL, 92)

Deleuze, au niveau des organisations collectives, prédit lui aussi que le « révolutionnaire » ne peut que se modeler à la réalité où il est appelé à paraître, depuis la production des biens jusqu'à celle du sens : « les piratages ou les virus d'ordinateurs [...] remplaceront les grèves et ce qu'on appelait au XIX^e siècle "sabotage" (le sabot dans la machine). » (CD, 237) Derrida n'affirme rien de différent :

Aujourd'hui, la grève générale n'a pas besoin de démobiliser ou de mobiliser spectaculairement beaucoup de monde : il suffit de couper l'électricité dans quelques lieux privilégiés, par exemple les services, publics et privés, des postes et télécommunications, la radio, la télévision, les réseaux d'informatisation centralisée, d'introduire quelques virus efficaces dans un réseau d'ordinateurs bien choisis ou, analogiquement, d'introduire l'équivalent du Sida dans les organes de transmission, dans le *Gespräch*¹⁰⁰ herméneutique. (FDL, 92)

Manière, dans les deux cas, de témoigner du fait que ce qui est premier relève non pas de la forme matérielle de l'outil ou du degré de leur évolution technique, mais de leurs usages et, plus précisément encore, de leurs agencements machiniques aptes à *désorienter* les processus : l'*appareillage* prime sur la nature des *appareils* et au-delà de la résistance ou du blocage simple, il peut s'agir, comme l'indique la première des citations de Derrida ci-dessus, tout aussi bien de « dépolitisation » que de

¹⁰⁰ *Gespräch* pourrait être traduit par « discussion », « entretien », « conversation ».

« surpolitisation subversive ». Pointant en quelque sorte dans la même direction, Deleuze remarque qu'avec les « machines énergétiques » se présentent « le danger passif de l'entropie, et le danger actif du sabotage », et que les « machines informatiques et ordinateurs » impliquent quant à elles « le danger passif [...] [du] brouillage, et l'actif, [du] piratage et [de] l'introduction de virus. »¹⁰¹ (PSSC, 244)

Il n'est certes pas si intuitif de penser une textualité qui fonctionnerait sur le mode de ces machines. Or, à partir de la réflexion de Deleuze, en circonscrivant un domaine de l'action des textes qui aurait pour centre la violence, il paraît possible de dresser une cartographie (incomplète et approximative pour des pratiques changeantes) du pouvoir de ces derniers. Ce sont en effet, conformément à l'extension que donne Deleuze à la définition des « machines guerre » en début d'entretien, des saisies et configurations de l'espace-temps et des formes d'action qui se dégagent de l'exercice. Sur la base de cet inventaire, il est intéressant, sur un mode en quelque sorte spéculatif, de réfléchir à de plausibles prolongements, d'inférer, à partir du présent, la forme de futurs possibles, en ne perdant pas de vue que des superpositions incomplètes, la survivance d'anciens modèles ou des échanges, récupérations ou détournements demeurent possibles, comme les citations croisées de Benjamin, Derrida, et Deleuze plus tôt convoquées l'ont montré, et comme ce dernier le remarque lui-même en rappelant que dans l'installation, par exemple, des sociétés de contrôle, « il se peut que de vieux moyens, empruntés aux anciennes sociétés de souveraineté, reviennent sur scène ». (PSSC, 246)

¹⁰¹ Mentionnons toutefois que le travail de Derrida paraît se risquer un pas plus avant que celui de Deleuze, même si bien sûr les deux textes choisis ici diffèrent quant à leur visée, leur nature, leur forme et leurs contextes respectifs. Tout se passe néanmoins comme si, en évoquant cet « équivalent du Sida », Derrida imaginait une procédure qui, une fois embrayée sur son hôte suite à une impulsion première (une *attaque*), puisse s'autonomiser et ainsi faire l'économie de la présence d'un utilisateur, en demeurant latente ou en faisant en sorte que l'hôte, à toute fin pratique, se détruise lui-même. Or, si elle nous surprend aujourd'hui, la référence directe au Sida doit être reportée dans le contexte original de l'allocution derridienne : le New York de 1989. Ceci met au jour à nouveau frais la possible teneur profondément *performative* de l'allocution derridienne – assourdie depuis dans le texte qui nous parvient avec trois décennies de distance – où est habilement *incarnée* et *jouée* l'injonction à une radicale remise en question des « fondements » de la justice, toujours d'abord (mais ici exemplairement) « sociale ».

1.8.1 Les machines « simples »

Dans un premier temps, du constat de l'existence des « machines simples » que voit Deleuze dans les leviers, poulies et horloges, et qu'il associe aux « anciennes sociétés de souveraineté », on peut remonter vers une spatialité de l'ordre du plan, bidimensionnelle, capable d'assurer aux frontières leur relative stabilité. Cette stabilité faisant quant à elle signe vers la catégorie du temps, c'est aussi une certaine fondation, ou du moins la possibilité d'instaurer des balises durables, l'échelle d'une tradition, qu'elle demande de prendre en compte. De cette société et de ces machines se déduit donc un espace-temps à l'organisation minimale, encore à l'échelle de ce que l'expérience quotidienne perçoit parce que non encore médiatisé par des appareils ou outils complexes : ce qui se produit dans un tel « monde » le fait en quelque sorte mécaniquement, dans une logique du déplacement, et la simplicité des appareillages rend l'œil apte à déceler sans mal la relation qui existe entre une intention, l'action et ses effets (des secousses, brusqueries, soubresauts peut-être) dont les conséquences ainsi perceptibles tendent, dans la durée, à affiner les arêtes de cela même qui confine de manière à en muter la brutalité en confort. La vision qui voit dans la légitimité de la tradition et de l'usage le principe du pouvoir souverain a certes quelque chose à voir avec ce modèle. Si tant est que la structure des machines et des appareils a une valeur heuristique pour notre étude, nous pouvons suggérer qu'une violence se déployant dans les « machines simples » prend la forme d'une manifestation localisée et ponctuelle, possiblement spontanée, en tous cas à considérer sur le mode de la rébellion. L'étymologie de ce dernier terme fait signe vers une force (donc potentiellement vers une violence) qui serait de l'ordre d'une répétition de l'hostilité, donnant à imaginer une dynamique du retour, une violence dont la source et la cible résideraient en un même point, localisable et identifiable selon un système simple de coordonnées.

Il est essentiel, sur ce point, de noter déjà combien la « rébellion » diffère, aussi bien temporellement que spatialement, de la « riposte » si chère à Deleuze dans sa réflexion sur les machines de guerre : s'il est vrai que les deux pointent vers la structure d'un retour qu'indique la particule *re-* commune aux deux termes, la limite de la « rébellion », au sens propre, tient en ce qu'elle réitère le conflit existant sous la forme

d'une continuation ou réactivation d'une hostilité antérieure ; la riposte, au contraire, en tant que forme plus ouverte de « réponse », sauve la chance d'un devenir inédit, dirigé outre part, dans la mesure au moins où une élémentaire remontée étymologique nous mène vers le latin *spondeo* : « promettre ». À peu de choses près, contre une rébellion comme renouvellement stérile des occurrences passés d'une douleur suscitant le ressentiment (cela même dont Sloterdijk signalait les limites pour lui inévitables), la riposte figure, avant toute pensée de son contenu éventuel, la forme possible d'une *promesse* tournée vers l'avenir.

Conséquemment, de telles violences rebelles à une souveraineté de la tradition, de l'usage et de la durée, engendrent des formes limitées d'un travail au demeurant prévisible et en bonne partie « calculable ». Or, ici, la fixité du déploiement des forces a son équivalent, dans les exemples convoqués par Deleuze, dans le « point d'appui » du levier, dans l'axe stable des différents engrenages de l'horloge ou dans celui, lui aussi fixe (du moins par rapport à la roue), de la poulie. Du point *a* au point *b*, si des effets d'amplification sont perceptibles, tout demeure néanmoins de l'ordre de la transmission répétée, potentiellement réversible, sans modulation ou changement de nature, d'une force première dont on peut suivre le cours en suivant le parcours des dispositifs, cordes, courroies, engrenages, leviers. En cela, ces paramètres ne peuvent rendre compte d'une violence élaborée, qui se baserait sur autre chose que la fiction d'une égalité de valeur (voir encore Peter Sloterdijk). Si cette violence peut exister sous la forme d'une intention, sa concrétisation est condamnée, dans ses manifestations les plus simples, à demeurer incomplète, trahie, tronquée ou partielle.

Rapatrifiant la réflexion dans le domaine de la pensée des textes, nul besoin de refaire le chemin menant de nos créations contemporaines aux récits de guerre ou de conquêtes médiévales pour voir à l'œuvre des textes de cette espèce. Ils sont en effet perceptibles chaque fois que la lecture d'une œuvre est amenée à *prendre appui*, dans sa compréhension de la violence du discours, sur une situation préexistante en regard de laquelle l'intention dominante semble devoir participer du *règlement de compte* explicite, de la justice *rendue*, voire de la *révolte* adressée. On le conçoit encore aisément : spatialement parlant, leur action est localisée et une lecture sensible à la donnée

temporelle y remarquera le primat d'un passé qui donne sa forme, son lieu et son moment à l'action du texte, comme nous venons de l'illustrer en parlant des dispositifs. Ceci ne signifie pas que les conséquences de la performativité des textes ne se laissent sentir qu'en un domaine minimal et précisément circonscrit, ou que d'anciens textes « perdent » leur performativité au passage du temps ou en changeant de milieu : simplement, la puissance du texte est fonction de l'éloignement (spatial, temporel) d'un centre (un événement, une situation sociale ou politique précise, un fait divers particulièrement marquant) où les effets sont d'autant plus aisément perceptibles que les subjectivités à l'œuvre sont dans le voisinage d'un événement source d'une part, potentiellement traumatique, et les unes des autres d'autre part.

S'assemblant en une fiction minimale expliquant en partie le fonctionnement de certains textes, ces manières d'envisager les choses ne sont pas absentes de l'imaginaire littéraire contemporain et des configurations plus complexes n'ont pas effacé sans retour les anciennes : au contraire alimentent-elles une certaine imagerie de l'avant-garde, ou encore pourraient-elles aider à comprendre les soubassements de diverses « postures d'auteurs » par exemple, dans l'élaboration desquelles la force d'un refus joue en partie comme révélateur d'un appel à peine voilé, en tous cas facile à démasquer, à la récupération, considérée alors comme la juste rétribution d'une répression première devenue reconnaissance et légitimation – c'est la forme du rite de passage, comme une humiliation précédant l'adoubement – dans un champ, au final globalement prévisible, des productions culturelles.

1.8.2 Les machines « énergétiques »

Dans un deuxième temps, sur la base de cette configuration de l'espace-temps et de certaines des manières plus ou moins rudimentaires de le pratiquer, sont imaginables un second type de machines, celles que Deleuze nomme « énergétiques ». Si elles se caractérisent d'abord par un rapport complexifié à l'énergie et à une impulsion première qui trouvent en elles le lieu de leur dépense et surtout de leur transformation, les « machines énergétiques », pourraient voir leur prototype dans les usages plus ou moins

modernes du moteur à explosion, pour au moins deux raisons. D'une part et fort simplement ce dernier évoque-t-il d'emblée le véhicule, dont un usage métaphorique et fréquent renvoie au *médium* (en l'occurrence le texte, « le » littéraire), ou encore au langage lui-même qui, pris dans une acception naïve, *véhicule* ou transporte des contenus de sens ou les intermédiaires neutres et conventionnels d'une efficacité pragmatique. D'autre part, l'expression convoque, déjà de façon un peu plus rigoureuse, l'idée de « motricité », donc de « travail », en plus de convier l'imagerie d'un carburant qui peut varier aussi bien en quantité, en qualité, qu'en termes de sa nature même (ce qui peut dicter par exemple les conditions de sa manipulation, ou encore son débit changeant, mais tout aussi bien la possible incompatibilité complète avec telle ou telle « machine »). De ce point de vue, si dans le *Colère et temps* de Peter Sloterdijk la capacité de rétention de l'affect colérique et son transfert dans une perspective supérieure, collective, ouvrait la voie au projet historique, c'est ici (c'est-à-dire au niveau de la modélisation d'appareils concrets et non plus de l'arrangement de dynamiques sociales) d'abord la *perception* de l'espace et du temps qui sont en proie à une mutation profonde, durable. Impliquant une facilité toujours plus grande à pratiquer l'espace, la machine énergétique instaure éventuellement une discordance nouvelle dans l'expérience conjointe du temps et de l'espace – ce dont la voiture rend bien compte si on envisage la façon dont la généralisation de son usage modifie en l'espace de quelques décennies du premier XX^e siècle la perception du temps, des distances, des efforts, et donc des possibles de et dans la vie quotidienne.

On peut encore ici se figurer comment un tel imaginaire peut faire retour sur une conception des textes. Là où dans la vision plutôt primaire des « machines simples » on pouvait considérer un texte sur le modèle d'un « rouage » du réel ou comme une forme élémentaire de mécanisme ou d'outil (cela n'empêchant pas, encore ici, qu'on en fasse une *arme*, au contraire : ne dit-on pas parfois, en effet, d'un texte qu'il *atteint sa cible* ?), on peut ici imaginer l'œuvre comme déplaçant le lieu originare du conflit, ou complexifiant les coordonnées de sa localisation. Réorientant les attentes, un tel type de texte se déploie dans une spatialité dont il contribue, comme le fait la « machine énergétique », à complexifier ou simplifier la saisie nouvelle qu'il permet néanmoins, en

modifiant peu ou prou les paramètres de la cognition. L'expérience d'un présent changeant prime donc ici davantage et n'est plus fonction directe d'un passé défini et a priori commun à l'ensemble des subjectivités impliquées dans l'existence du texte. La raison en est que l'utilisateur (du texte, de la machine) a ici préséance non sur le fonctionnement comme tel mais surtout sur l'orientation et la direction que prend le processus (l'œuvre ou *l'ouvrage* comme travail). Dans un imaginaire des textes et de la littérature, cette préséance de l'opération sur la matière première fait signe vers une certaine histoire assez récente où on en appelle aussi bien du congédiement de l'auteur comme principe de la signification de l'œuvre que de la foi aveugle en l'abstraction du texte, pour mettre de l'avant des formes toujours complexifiées de théories de la lecture.

La machine énergétique demande donc, fût-ce minimalement, à être *opérée*, et un coup d'œil du côté des termes en présence aide à cerner les nuances distinguant des rapports différents à la machine. En tant que ce type d'appareils implique une *transformation* des forces (par exemple, la combustion d'un carburant produisant dans le moteur une action mécanique et des pertes thermiques), l'action en laquelle consiste son activation, même si elle peut l'impliquer, ne peut plus être rapportée premièrement au modelage d'une matière extérieure, sur le modèle « artisanal » d'un « faire » (*facere*), du « façonnage », mais permet des modes d'opération qui délivrent de la fixité du matériel, donc des « actions » plus élaborées. De sorte qu'on voit assez comment se déploie un spectre de possibilités qui est celui-là même que nous avons eu l'occasion d'investir plus tôt dans les oppositions qui étaient à dépasser, notamment avec Agamben et sa pensée du geste, entre le *faire* et l'*agir*.

Dans cette optique, à une vision artisanale de la création littéraire comme appropriation esthétisée d'un langage plein, préalable et donné, pourrait vraisemblablement, au prix de généralisations, être associé le *facere* auquel nous venons de faire allusion, et dont l'aspect perfectif implique la finitude, l'unicité de l'action et donc un certain ancrage du texte (dans sa matérialité fixe mais aussi dans son contexte). L'*agere* quant à lui, dans son aspect imperfectif, est un verbe qui capte une effectuation, un procès, dans la continuité d'une sorte de présent continu, et laisse penser à des textes dont ni le sens ni la performativité ne s'épuise dans une situation donnée.

Déplaçable et relocalisable en des lieux et temps potentiellement infinis dans la mesure où de nouvelles lectures peuvent en renouveler le carburant ou la « force », l'action ressortissant à un tel processus est éminemment réactualisable.

À cet effet, parlant des devenirs possibles pour une machine « énergétique », Deleuze envisageait, dans une citation plus tôt reproduite, le « danger passif de l'entropie » : qui est minimalement au fait des affaires de la science se reconnaîtra dans les parages des lois de la thermodynamique, décrivant les liens entre des quantités de travail et de chaleur dans des systèmes dits « en équilibre ». Ainsi donc, malgré la complexité grandissante des processus en cours, on ne quitte pas un réel décrit par le « schéma », que nous empruntons encore à Sloterdijk, de « l'égalité de valeur » dictant les modes du « rétablissement des comptes de souffrance » et l'on ne touche pas encore, dans la terminologie deleuzienne, la science « nomade », « anexacte et pourtant rigoureuse », que Félix Guattari et lui appellent de leurs vœux en commentant notamment le travail de Husserl sur la « proto-géométrie¹⁰² ».

Aussi bien – pour en rester néanmoins à une analogie possible avec une réflexion sur les textes –, puisque les principes de la thermodynamique supposent que l'énergie qui n'est pas mobilisée au profit d'un travail se dissipe dans le milieu sous forme, par exemple, de chaleur, et que l'entropie quant à elle désigne la tendance de tout système à tendre vers un degré plus grand de « désordre » (c'est-à-dire l'organisation la plus « probable » pour la matière), il y a là une porte ouverte pour l'élaboration d'un modèle

¹⁰² Deleuze et Guattari consacrent plusieurs pages de ce chapitre à la valorisation, contre les sciences « traditionnelles », de la science « nomade » qui, en regard des premières, est reléguée par l'État au statut d'« instance préscientifique, ou parascientifique, ou subscientifique ». Cette formule – « anexacte et pourtant rigoureuse » – paraît pour le non spécialiste la plus à même de rendre l'esprit de ce que recouvre cette idée. Pour l'expression et concernant l'apport d'Husserl : « Husserl parle d'une proto-géométrie qui s'adresserait à des essences morphologiques *vagues*, c'est-à-dire vagabondes ou nomades. [...] La science qui en traiterait, la proto-géométrie, serait elle-même vague, au sens de vagabonde : elle ne serait ni inexacte comme les choses sensibles, ni exacte comme les essences idéales, mais *anexacte et pourtant rigoureuse* ("inexacte par essence et non par hasard"). Le cercle est une essence fixe, idéale, organique, mais le rond est une essence vague et fluente qui se distingue à la fois du cercle et des choses arrondies (un vase, une roue, le soleil...) [...] L'État ne cesse de produire et reproduire des cercles idéaux, *mais il faut une machine de guerre pour faire un rond.* » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Traité de nomadologie : les machines de guerre », art. cit., p. 454-455, pour la citation. Voir aussi, entre autres, *ibid.*, p. 454-464 *passim.*)

de compréhension du lien entre le travail formel et la performativité des textes. En clair, la science aurait bel et bien marqué une conception des textes et de la littéarité d'une manière qui dépasse la solidification de disciplines au sein d'institutions : ceci dans la mesure où dans ce modèle, les formes les plus *élaborées* sont, dans la nature tout comme dans les livres, effectivement les moins courantes et « probables », car elles demandent d'importantes *concentrations* d'énergie pour persister dans le temps (justement tout un *équilibre*, de part et d'autre du milieu – pour les textes : auteur, lecteur, diffusion et légitimation, etc.). Il n'est alors pas faux de dire que de tels textes sont à proprement parler des œuvres plus *exigeantes*, et il est aussi plausible que l'énergie qu'elles peuvent prétendre libérer en aval de leur déchiffrement varie proportionnellement à ce degré de complexité. Cette analogie ne saurait bien entendu ici être considérée comme un outil valable pour quantifier ou systématiser des effets de texte ou leur valeur, mais elle met en lumière les savoirs sur la base desquels s'est cristallisé un modèle possible pour illustrer des ensembles d'interactions du littéraire, à commencer par la vision de la densité sémantique et du fort marquage stylistique des textes comme indice de littéarité – *signe* de son existence et *positionnement* sur une échelle de valeur. Ce qui équivaut à redire ce que l'on sait au moins intuitivement, à savoir que l'autonomisation de la littérature comme discipline et, conséquemment, le marquage et le partage du domaine de ses « agirs » possibles, ne se seraient pas faits seulement comme la grande entreprise qu'on aime imaginer, d'émulation de méthodes de travail prétendument « propres » aux sciences « naturelles » mais, de manière plus profonde et subreptice, par l'emprunt massif, probablement inconscient, de manières fondamentales d'envisager le monde qui les dépassent, au moins en partie, elles aussi.

1.8.3 Les machines « informatiques ou cybernétiques »

On pourrait penser que la troisième catégorie, celle des « machines informatiques ou cybernétiques », parce qu'elle est en apparence la plus présente dans l'expérience quotidienne du contemporain moyen, est la plus facile à faire correspondre à des types de textes et à leur action. Or, si spontanément on associe les appareils modernes à

l'agrément de leur utilisation et si, par exemple, la publicité met autant l'accent sur l'*expérience* au moment de nous les vendre, on admet aisément qu'il y a là dissimulation, de moins en moins subtile mais aussi – hélas ? – de moins en moins nécessaire, de la part de formatage, d'uniformisation, d'automatisation des processus et donc, en partie et de manière à peine masquée, de *contrôle* qu'ils impliquent¹⁰³. L'intuition échoue donc à penser sans plusieurs contorsions ce lien, pour de multiples raisons : ces machines complexes, associées aux sociétés de contrôle par Deleuze, sont difficiles à circonscrire parce que l'action qu'elles médiatisent est elle aussi peu aisée à totaliser et à traduire. Deleuze oppose de la façon suivante *contrôle* et *discipline* :

Les différents internats ou milieux d'enfermement par lesquels l'individu passe sont des variables indépendantes : on est censé chaque fois recommencer à zéro, et le langage commun de tous ces milieux existe, mais est *analogique*. Tandis que les différents contrôlats sont des variations inséparables, formant un système à géométrie variable dont le langage est *numérique* (ce qui ne veut pas dire nécessairement binaire). Les enfermements sont des moules, des moulages distincts, mais les contrôles sont une *modulation*, comme un moulage auto-déformant qui changerait

¹⁰³ Qui porte néanmoins un peu attention aux « actualités » voit toutefois une montée de l'intérêt pour un retour du balancier dans la maîtrise de la « littératie » technologique, ou « numérique ». En effet l'on sait de plus en plus que l'accent mis sur le caractère ici fluide, là *user friendly*, de l'expérience de la technologie qui nous est contemporaine (celle qu'on nous vend) marque bien comment c'est précisément cette expérience qu'on tient à garder hors d'accès pour l'utilisateur. Plus que jamais, à l'ère où c'est l'individu lui-même via différentes prothèses qui se rapproche de l'*interface*, cette particularité de la technologie est-elle malaisée à comprendre ; là où Deleuze écrit que « le principe de toute technologie est de montrer qu'un élément technique reste abstrait », nous tendons à faire de plus en plus *corps* avec ce qui précisément nous éloigne du lieu « réel » de l'expérience en la scellant dans un langage qui n'est plus seulement *abstrait* mais à toute fin pratique interdit d'accès (le *code* – c'est-à-dire, précisément, le *langage* de la machine, c'est précisément ce que l'utilisateur *ne veut pas voir*). Il est d'ailleurs à la fois amusant et angoissant d'imaginer la réaction qu'aurait pu avoir Deleuze devant le développement actuel de l'intelligence artificielle (le *machine learning*) et la multiplication parallèle, dans les classes de nos écoles et autres « *camps de jour* », d'initiatives visant à doter les jeunes d'aptitude à la programmation et au codage informatique. (Dans la phrase précédente, je souligne à dessein « camps de jours » pour marquer à la fois la particularité « disciplinaire » induite par la répétition quotidienne de l'activité située et circonscrite *et* l'emploi malheureux mais révélateur du terme « camp », forme paradigmatique de l'exception). Tout ceci étant évoqué à titre de remarque, il importe toutefois de noter comment le terrain du *langage*, de la langue, n'est jamais loin. Nous signalons à ce titre les similitudes de cette interrogation avec le travail d'Agamben sur les « dispositifs » et leur aptitude à « créer » leur sujet (nous en avons traité au moment de parler de *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*). Il faut voir aussi, concernant plus spécifiquement les rapports entre *langage* et la *destruction de l'expérience* : du même auteur, *Enfance et histoire*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2002.

continûment, d'un instant à l'autre, ou comme un tamis dont les mailles changeraient d'un point à l'autre. (PSSC, 242)

Dans cette citation, l'idée de « géométrie variable » et celle, plus imagée encore, de « moulage auto-déformant », rendent bien le caractère immatériel de ce qui, dans les « machines » agit, et témoignent du même coup du caractère subreptice (furtif, dissimulé, insituable, voire disloqué, délocalisé et surtout imprévisible, intempestif) de leur action. Cela n'est pas, par ailleurs, sans mettre en crise un temps jusqu'alors conçu comme linéaire mais discontinu, infini mais segmenté : Deleuze affirme encore que « [l]e contrôle est à court terme et à rotation rapide, mais aussi continu et illimité » (PSSC, 246). Traitant de l'énergie, Deleuze résume : « L'homme des disciplines était un producteur discontinu d'énergie, mais l'homme du contrôle est plutôt ondulatoire, mis en orbite, sur un faisceau continu. » (PSSC, 244) Aussi Deleuze n'est-il pas sans faire allusion à une saisie pour le moins complexe de cette réalité par la loi, en parlant, dans un commentaire des fictions de Kafka, d'un remplacement de l'« *acquiescement apparent* des sociétés disciplinaires (entre deux enfermements) » par « l'*atermoiement illimité* des sociétés de contrôle (en variation continue) » (PSSC, 243). Replacé dans notre parcours, la formulation laisserait (au prix d'aménagements et de précisions quant à la terminologie et à la perspective) aisément entendre l'exigence, commune au moins à Benjamin et Derrida, d'une fondation toujours incomplète, différée. C'est aussi vers une idée de la notion schmittienne de souveraineté et de l'exception qu'elle pointe, en rendant encore plus prégnantes les *relations* entretenues par le pouvoir qui, s'il conservait une emprise lâche sur l'*acquiescement*, tient au plus près de lui, dans un garde-à-vue précautionneux et mesuré, celui dont elle *atermoie* le procès.

Autrement dit, là où les temps calculés et les milieux clos des « disciplines » venaient fournir un niveau supérieur d'organisation à une réalité conçue, dans les « anciennes sociétés de souveraineté », comme quasi « brute », les sociétés de contrôle modernes mettent l'homme au sein de (et non plus simplement *devant*) divers « états métastables et coexistants d'une même modulation » (PSS, 243). Dans cette réalité, il ne s'agit plus de localiser en un lieu et en un temps (par exemple, celui de la lecture d'un

texte fixe) une action qu'on pouvait considérer « finie » (donc compatible avec un récit historique) même s'il s'agissait dans le règne de la « machine énergétique » d'en capter (donc d'en *reconnaître*) l'effectuation plutôt que la conclusion. Deleuze écrit : « Dans les sociétés de discipline, on n'arrêtait pas de recommencer » (CD, 243). Or tant que sont permis – ou obligés – les recommencements, il demeure possible d'apprendre de ses erreurs. Au contraire, ce qui prime dans le contrôle est d'abord la forme théorique de la *relation délocalisée*, et ce qui permet de comprendre le parcours des énergies ou des forces ne relève plus de la mécanique d'une impulsion à l'origine situable, (fût-ce sous la forme de transformations successives, comme celles d'un carburant stocké pour opérer la machine énergétique) qui agirait, par le biais de médiations définies, sur un matériau. Cette préséance de la relation abstraite de contrôle – qui recoupe ici précisément la modélisation schmittienne de l'*exception* souveraine – demande dans les « machines » d'aujourd'hui de penser les effets, réels mais incompréhensibles pour nous hors des appareils qui les médiatisent, de signaux invisibles, différés, dans un réseau lui-même potentiellement immatériel et caché, capable de régénération et adaptatif. Et rien ne sert pour cette dernière catégorie de machine de traiter en longueur du statut des énoncés de langage et de la responsabilité quant à leur valeur, sinon pour reconnaître la justesse de l'angoisse de Deleuze.

Tirer les conséquences de tout ceci pour une pensée des textes serait un travail dont l'envergure – et le défi – dépasse de beaucoup la prétention, les objectifs et les dimensions du présent exercice. Au terme de la tentative de description de types possibles de « machines » avec Gilles Deleuze, et revenant aux espoirs mis par ce dernier dans leur usage « guerrier », il pourrait s'agir à tout le moins d'y réfléchir en prenant simultanément en compte les enjeux identifiables de certains textes existants et la nature de leurs actions. Quels textes pour échapper au contrôle ? Quelle littérature pour lier souveraineté et justice ? Questions plus que jamais trop vastes, d'autant plus urgentes qu'elles paraissent de jour en jour plus futiles. Nous avons conclu le paragraphe qui précède par un autre relevé du caractère pessimiste ou tourmenté, voir effrayé, des propositions de Deleuze. Or il n'est pas utile de remonter avec méthode le fil de notre réflexion pour réaliser à quel point ce sentiment a été, explicite ou diffus, celui dont a

été la proie, à leur manière, chacun des penseurs dont nous avons envisagé le travail. Peut-être doit-on, dans cette fin de parcours, accepter de proposer, comme interprétation possible au statut qu'accorde chacun d'entre eux à la littérature, que c'est le caractère toujours pressenti comme central, fondamental mais infondé, des actualisations et forces insaisissables et intotalisables du langage, qui a relégué la littérature dans les marges du travail, *montrant* et sauvant ainsi peut-être, mieux et plus sûrement parce que jamais frontalement et péremptoirement, la chance et l'espoir indicible mais aussi le risque et l'exigence de sa nature *exceptionnelle*.

Deleuze écrit dans « Contrôle et devenir » ces lignes citées bien plus tôt au moment d'introduire notre interrogation : « Peut-être la parole, la communication, sont-elles pourries. [...] Il faut un détournement de la parole. Créer a toujours été autre chose que communiquer. L'important, ce sera peut-être de créer des vacuoles de non-communication, des interrupteurs, pour échapper au contrôle. » (CD 238) Une écriture menaçante comme une machine de guerre, un « écrire » pluriel, en dehors des dictats « érotiques » du « manque » à combler, et sans l'injuste violence de ce qui projette dans une adresse dirigée vers autrui, cela peut-il vouloir dire une littérature qui conçoive son action non comme la captation sans reste d'un silence pur et parfait qu'on remplit et gâche en voulant l'atteindre – souveraineté tranquille et solitaire, immonde –, mais plutôt comme on creuse un banal trou ? Depuis longtemps défaits ou bien explosés dans un quelconque parcours futur, alimentés à une rancœur gardée d'autant plus jalousement qu'en elle puise le « bellicisme heureux » de leurs manifestations, on peut *croire* que c'est à la surface de l'expérience immédiate et sensible que des textes souverains, immenses ou faits de rien, infligent leur trace, faisant apparaître par en-dessous, sur la topographie des discours et du quotidien, des obstacles, pièges, cratères, anfractuosités dans lesquelles il doit demeurer possible de chuter. Nul ne peut – ni ne doit ? – savoir les douleurs qui se trament au-devant de nous, et viendront peut-être des temps, si les pires *scénarii* imaginés par les penseurs convoqués plus tôt se réalisent, où il faudra, dans les cratères rugueux nés de la puissance de choc de mots mis en commun, se lover comme en d'imparfaits refuges temporaires et fragiles, pour endurer le pire. Peut-être alors la *force* de la littérature devient-elle un instant discernable comme le

rappel que toujours quelque chose de juste peut exister, fût-ce à vivoter et résister entre ombre et silence. Signaux étiolés lancés au hasard et surtout loin des sols fixes, prenant de vitesse la modulation des machines et de leurs saisies, des textes attendent qu'on décide de jeter des pas inassurés pour divaguer, jamais indolents, dans les mots jusqu'à des espaces impossibles et exceptionnels, impasses de leur entente.

DEUXIÈME PARTIE

2

Bernard-Marie Koltès en ses premiers textes : un littéraire rêvé comme « désorganisation de la liberté »

L'inconscient n'est pas ce qu'on ne veut pas dire, mais ce qu'on ne sait pas dire. Exposer le concept d'inconscient appartient à la théorie de l'énonciation, si une telle théorie est possible. Elle l'est, si on peut montrer comment s'y est pris celui qui parle de l'énonciation pour dire ce qui arrive, non seulement à celui dont il parle, mais encore à lui-même qui en parle.

Vincent Descombes, *L'inconscient malgré lui*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2004 [1977], quatrième de couverture.

2.1 « Je termine ma lettre – sans pour autant te quitter ». Aborder le « premier » Koltès

2.1.1 « C'est affolant »

Sur la base de la précédente moitié de notre recherche, faite du parcours de quelques textes tous, dans diverses mesures, théoriques, essayistiques ou philosophiques, nous nous tournons désormais vers l'œuvre de Bernard-Marie Koltès pour y déceler les traces et la valeur de l'*exception* comme support permettant de comprendre des dynamiques textuelles et de tenter d'en expliquer certains des effets. En ce qui concerne le choix de ce corpus, nous avons eu, dans une première introduction générale, l'occasion d'évoquer quelques raisons faisant des textes de l'auteur messin un terrain d'observation de choix pour le matériel abordé jusqu'ici, réflexion dont la teneur n'était alors qu'annoncée. Ce serait maintenant lourde tâche que de déceler depuis chacun des textes lus, pour les identifier avec précision, des accroches possibles, des prises potentielles, d'éventuelles portes d'entrée vers l'œuvre de Koltès. Or si une nouvelle justification était nécessaire, c'est dans le plus récent des textes envisagés, le « Traité de nomadologie » de Gilles Deleuze et Félix Guattari, que nous trouverions sa forme la plus heureuse ; non pas qu'en soi ce texte permette de déjà pressentir des conclusions sûres, univoques, quant aux textes de Koltès, mais plutôt parce que nous pouvons, en reprenant la réflexion tout juste quittée à propos des « machines de guerre », y voir des figures et notions qui ont été centrales pour Koltès, aussi bien pour sa pratique d'écriture qu'au sein de l'environnement qui l'a influencé (et qu'en retour il a participé à modeler) – centrales donc aussi bien dans le travail d'écrivain que dans l'existence hors les textes, à un niveau biographique mais qui dépasse, et de beaucoup, l'anecdotique.

Ainsi Gilles Deleuze et Félix Guattari, en commençant une synthèse des éléments principaux qu'ils traitent dans le chapitre de *L'Anti-Edipe* qui nous a occupé en fin de première partie, écrivent :

Sans doute n'y a-t-il rien de plus démodé que l'homme de guerre : il y a longtemps qu'il s'est transformé en un tout autre personnage, le militaire. Et

l'ouvrier lui-même a subi tant de mésaventures... Mais pourtant, des hommes de guerre renaissent, avec beaucoup d'ambiguïtés : ce sont tous ceux qui savent l'inutilité de la violence, mais qui sont en adjacence avec une machine de guerre à recréer, de riposte active et révolutionnaire. [...] Ils ne ressuscitent pas de vieux mythes ou des figures archaïques, ils sont la nouvelle figure d'un agencement trans-historique (ni historique ni éternel, mais intempestif). [...] Mais une figure transhistorique doit se défendre aussi bien contre les vieux mythes que contre les défigurations préétablies, anticipatrices. [...] Entre la guérilla et l'appareil militaire, entre le travail et l'action libre, les emprunts se sont toujours faits dans les deux sens, pour une lutte d'autant plus variée. (TNMG, 501-502)

Plusieurs passages ou éléments de cette citation renvoient en effet à Bernard-Marie Koltès tel que nous proposons d'en côtoyer le travail dans cette seconde moitié de notre recherche. Nous pouvons, dans un premier temps, mentionner deux éléments, d'ordre biographique. Si de tels recoupements relèvent de la coïncidence, le relevé de ces points communs entre la vie de l'auteur et les exemples utilisés par le philosophe fournit néanmoins des perspectives riches pour l'étude des textes, perspectives dont on peut mesurer la pertinence même à l'aune d'une connaissance partielle, ponctuelle, de la biographie *et* de l'œuvre de Koltès. Nous faisons ici référence à l'importance que revêt chez lui les deux figures que sont le *militaire* et l'*ouvrier*. En effet, c'est désormais chose attestée que la carrière militaire du père de l'auteur, Édouard Koltès, a été une influence importante dans la vie de son fils et a marqué durablement, profondément et très tôt, la pratique d'écriture : pour preuve, il suffirait de citer, outre le travail proprement biographique que publie en 2009 Brigitte Salino¹⁰⁴, quelques-unes des lettres du volume de sa correspondance paru la même année aux Éditions de Minuit¹⁰⁵. François Koltès (le frère de l'auteur, à qui on doit par ailleurs, outre le rassemblement de ces lettres, la publication posthume de bon nombre des écrits qui font ici l'objet de notre étude), écrit lui-même en ouvrant le court texte qui présente les lettres, qu'« [i]l n'y a pas de biographie plus juste que celle qu'on peut lire dans ce livre. » (L, 7) Il énonce par ailleurs, de part et d'autre de ce petit texte, ce que diront autrement les lettres elles-mêmes, tout

¹⁰⁴ Brigitte Salino, *Bernard-Marie Koltès*, Paris, Stock, 2009.

¹⁰⁵ Bernard-Marie Koltès, *Lettres*, Paris, Minuit, 2009. Désormais abrégé en *L*, suivi du numéro de la page.

comme l'œuvre publiée de l'auteur : que « ce que Bernard a écrit est évident et suffisant. Ce qui n'est pas écrit lui appartient » ; il « ne tenait pas à ce qu'on connaisse autre chose de lui que ce qu'il avait écrit » (*idem*). Cet engagement à une honnêteté tempérée par une sage retenue et une juste discrétion, François Koltès paraît ainsi l'avoir en commun avec son frère lorsqu'il affirme encore avoir travaillé à choisir les lettres en fonction d'un désir de ne « pas dévoiler l'intime [et qu'a]insi, il est probable qu'il y ait des *manques* » (*idem*, je souligne). Or ces « manques », en soulignant l'existence, il semble s'agir moins de les reléguer à l'oubli pour leur imposer la chape du silence que d'en signaler, et d'autant plus subtilement ou comme en creux, le caractère central : consacrant un paragraphe entier à « [l]'amour passionné et inconditionnel pour sa mère », il insiste aussitôt sur l'existence d'un « espace intime et intérieur *auquel nul autre n'avait accès* », pour tout de suite signaler la « constance d'un attachement à un corps familial – *au sens large du terme* » (L, 8, je souligne).

Ainsi, s'il ne s'agira jamais dans les pages qui suivent de dresser des ponts clairs, prétendus solides, entre l'absence du père militaire et la teneur de l'œuvre écrite, nous constatons bien, et sans pousser plus loin la chose dans cette introduction, que ce qui s'énonce comme une relation à la fois inéluctable et comme lâche paraît, à distance et à travers le spectre imparfait que forment ici les lettres et les textes publiés, prendre les traits d'une complexe *exception*. Inconstant et inconsistant, éthéré, intangible ou louvoyant, ce lien pointe vers un espace affectif mal circonscrit, un terrain certes glissant, qui néanmoins désigne pour le lecteur toute une zone d'ombre vers laquelle il peut être, au mieux, tenté de diriger des lectures¹⁰⁶.

¹⁰⁶ À cet effet, et comme un exemple apte à démontrer la grande valeur d'une perspective similaire, ouverte au biographique mais engagée sans compromis dans une lecture rigoureuse des textes, nous renvoyons une première fois à l'excellent petit essai de Christophe Bident : *Koltès, le sens du monde*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2014 où l'on « ne plaide pas [...] pour une lecture strictement autobiographique » mais plutôt pour une approche qui « insiste sur le fait que “l'art poétique” de Koltès s'exprime essentiellement dans les lettres à sa mère. » (p. 109). En effet, le travail de Bident dans cet essai démontre, par l'exemple, le sens de la nuance, la finesse de l'expression ainsi que la sensibilité (doublée de rigueur et d'un respect sensible pour l'œuvre et l'écrivain) qui sont nécessaires pour mener à bien une lecture de ce type en évitant les facilités hagiographiques. Dans un autre ordre d'idées et pour envisager des études

La seconde figure qui a attiré notre attention dans la citation du texte de Deleuze, l'*ouvrier*, recouvre un champ du social avec lequel l'auteur établit très tôt des liens tout aussi complexes qu'avec le *militaire*, doubles et contradictoires mais sur la base toutefois de sentiments opposés. C'est aussi là un aspect de l'œuvre de Koltès qui a été autrement plus investi par la critique, car c'est chose connue – et qui, pour les esprits les plus romantiques, donne son prix à l'œuvre de l'auteur –, que malgré une indéfectible solidarité et un engagement social assumé, un *ouvrier* est bien ce que Koltès, se donnant corps et âme au théâtre dès l'entrée dans l'âge adulte, s'est toujours, explicitement et ardemment, refusé à être. Dans les termes de l'extrait cité, il est indéniable que toujours Koltès a tenu mordicus à demeurer du côté de « l'action libre » plutôt que du « travail » entendu, il va sans dire, dans son acception usuelle, c'est-à-dire avec ce qu'il convoie de salaire, de structures, de hiérarchies, de soumission, à des ordres, des instances ou des appareils. Koltès écrit – à sa mère, encore – en mars 1968 :

Je ne souhaite qu'une chose : c'est d'être capable toute ma vie de prendre des risques et *ne jamais vouloir m'arrêter en chemin*. [...] Me voici par exemple à la veille de me mettre au service du Théâtre. [...] Je ne souhaite qu'une chose : c'est que papa comprenne, même s'il a du mal à accepter. Qu'il comprenne que je me fiche d'une situation, de diplômes sans intérêt pour moi, et d'une « assurance avenir ». (L, 56-57, je souligne)

Par ce refus doublement dirigé, non seulement vers le père militaire et le legs familial *au sens large*, mais aussi bien, et de façon plus profonde peut-être, contre la fondation dans la solidité d'assises fixes et aptes à orienter et garantir le *cours* du futur (son « orientation » comme sa « valeur » aux yeux d'un social plus vaste et vague)¹⁰⁷, on peut

d'une nature bien différente, une étude plus systématique, liée ou non à la biographie et au rapport père-fils en tant que tel, serait à faire des personnages de militaires, récurrents chez Koltès, pour établir et décrire le spectre de ce qui sépare, dans l'œuvre, les représentants fidèles de l'institution et du pouvoir en place des déserteurs ou des guerriers solitaires, des vétérans amers ou désillusionnés, français ou étrangers.

¹⁰⁷ Indifférence à ce cours des choses à laquelle la discipline théâtrale elle-même n'échappe pas : si cette dernière est en apparence strictement circonscrite dans la première occurrence de cet engagement total et aux airs d'absolu, elle se laisse, comme nous le verrons, nuancer plus tard, au fil des « moments » de

se risquer à déceler là quelque chose de l'existence « nomade » abordée par Deleuze, existence ouverte aux risques et aléas du devenir, engagement mobile et exempt d'ancrage dans un passé cristallisé en usages, normes sociales ou lieux de mémoire. On reconnaît là aussi bien l'amoureux du voyage qu'a été Koltès que, par exemple, un prototype du personnage de *La nuit juste avant les forêts* qui, dix ans plus tard et dans un texte central dans l'œuvre koltésienne, pèsera à son tour les conséquences et les soubassements de cette manière d'envisager la vie. Ainsi, d'un côté ou de l'autre de l'incertaine limite de la fiction, au refus de se soumettre aux formes du travail (ou à d'autres structures qui aussi aliènent) se joignent généralement de profonds mouvements de sympathie et une solidarité inaliénable avec celles et ceux pour qui ce rejet demeure impossible – aussi intangibles, larvés dans l'irraison ou tus dans les secrets de l'Histoire puissent être les causes de cet interdit d'accès à une « liberté » jamais, par ailleurs, naïvement idéalisée chez Koltès.

Dans un deuxième temps, concernant cette fois la « machine » elle-même, et pour ensuite quitter le terrain des *Lettres*, nous citons ici un passage d'un mot écrit de Cap Rouge par le jeune Koltès à ses parents et posté près de Québec, en juillet 1968 alors qu'il est moniteur au camp Saint François, un camp pour jeunes catholiques. Koltès découvre alors le Canada et le Québec¹⁰⁸, puis avec ce dernier les marques les plus vives de l'ambiguïté d'un monde qui veut garder trace de sa mémoire de la France tout en embrassant le meilleur, comme le pire, de la culture américaine qu'il intègre. À une expérience faite d'un dépaysement quant au lieu s'ajoute celle d'une sorte de

l'œuvre que constituent les périodes d'écriture de tel ou tel texte. En 1988, à Véronique Hotte qui lui demande ce qu'il « attend de la littérature » il répond : « Mon rêve absolu est d'écrire des romans. [...] Si je n'écris plus de romans, c'est pour la simple raison que je ne peux pas en vivre. Je refuse par ailleurs de faire un quelconque métier, même un métier paralittéraire. J'écris... et je m'en trouve bien, même si c'est dur, même si c'est contraignant ». (« Entretien avec Véronique Hotte » [*Théâtre Public*, novembre-décembre 1988], dans *Une part de ma vie*, Paris, Minuit, 1999, p. 124. Désormais abrégé en *PDV*, suivi du numéro de la page.)

¹⁰⁸ En 2009, Robert Lévesque consacre d'ailleurs les pages d'une chronique dans *Liberté* à Koltès en évoquant ce séjour. Voir « Le lecteur impuni : 2. Chicoutimi », *Liberté*, vol. 51, n° 3 (285), septembre 2009, p. 129-135. Disponible en ligne : id.erudit.org/iderudit/34745ac (page consultée le 29 mars 2019).

changement inattendu d'époque, alors qu'« au bord du Saint-Laurent, dans un immense espace vert et en partie boisé comme on n'en voit pas en France » (L, 63), il découvre, confie-t-il à sa mère, une manière encore inconnue de lui d'être de « son » temps. Il découvre la dépossession et l'alinéation de ce qu'il décrit comme un règne des *machines* :

Un Canadien et un Français du même âge, de la même situation sociale – du moins équivalente –, malgré une grande sympathie, ne peuvent pas, du moins à ce que j'en ai vu, réagir de la même manière, ni penser de même¹⁰⁹. On est ici dans le règne de la machine IBM, de la mécanique, de la technologie. C'est effarant de constater l'importance de la machine. Le séminaire est parsemé de distributeurs automatiques, d'appareils ultra modernes. Plus de tissus : tout est en papier. Les assiettes sont en plastique, la nourriture presque chimique. Les problèmes sont tous résolus, même à l'échelle du secrétariat du séminaire, par une machine IBM ; on a même représenté récemment une pièce de théâtre écrite entièrement par une IBM.

¹⁰⁹ Au fil du temps, et a fortiori sur la base de la lecture des œuvres plus tardives, la critique a fait de la rencontre avec l'autre, l'étranger, un des *topoi* les plus importants de l'œuvre de Koltès. Il est intéressant de remarquer à quel point quelque chose d'étonnamment similaire à l'incompréhension première ici rapportée trouve bien plus tard à se réduire, au moins partiellement, dans ce que la fiction littéraire permet de déplacements et d'incongruités dans la référence libre au réel ou au vécu. Voir ce qu'écrit l'auteur à propos de *Quai ouest* (1985) dans « Un hangar à l'ouest (notes) », texte publié en annexe à *Roberto Zucco*. L'auteur y traite de l'étrangeté des lieux de *Quai ouest* (le « hangar », dans la citation suivante) et du caractère hétéroclite de ses personnages (ici Koch et Abad) : « Il m'arrive parfois, lorsque je suis avec une personne dont rien [...] ne ressemble à telle autre, [...] de me dire : et si je les présentais l'un à l'autre, qu'arriverait-il ? Dans la vie, bien sûr, il n'arriverait rien ; les chiens s'accommodent bien des humains sans être quotidiennement stupéfaits des différences. Il faut des circonstances, des événements, ou des lieux bien précis pour les obliger à se regarder et à se parler ; la guerre, la prison en sont, je suppose ; ce hangar en était un ; le plateau de théâtre en est un, certainement. En fait, c'est un peu comme si j'avais mis face à face, dans cette pièce, un personnage issu de mon enfance, et un personnage issu de ma jeunesse. [...] [J]'imaginai a priori que, présentés l'un à l'autre, ils allaient se regarder, gênés et courtois, se serrer cérémonieusement la main et se séparer très vite, l'un avec le portefeuille de l'autre, et l'autre en s'essuyant la main avec son mouchoir. Et pourtant, *puisque'ils se sont succédé dans ma chronologie, et donc confrontés et regardés longuement*, ils pouvaient bien le faire, me suis-je dit, sur un plateau de théâtre. C'est ainsi que Koch se servira d'Abad pour arriver à ses fins, et Abad de Koch, et qu'*entre-temps il aura bien fallu qu'ils communiquent, comprennent exactement ce que veut l'autre, et en déduisent une sorte de communauté d'intérêts.* » (« Un hangar, à l'ouest (notes) », dans *Roberto Zucco*, Paris, Minuit, 1990 [1988], p. 126-127, je souligne.) On lit dans ce passage, outre dans les extraits soulignés la présence explicite d'échanges dont le sens (la direction) fait fi, dans l'écriture, des limitations usuelles du temps et de l'espace, la présence d'autres thèmes chers à Koltès (la « transaction », par exemple), mais aussi bien sûr cet intérêt pour les lieux incongrus et paradoxaux comme espaces d'interactions investis sur le mode d'expériences où sont momentanément soulevés des usages sociaux, des normes et des rapports de pouvoir, dans une ouverture à l'événement et à l'inconnu ; à ce qui déroge à l'usité et amène à constater ou à *décider*, que c'est là situation *exceptionnelle*.

C'est affolant. On essaie de faire parler nos idées, ou même de s'en créer de nouvelles : et l'on arrive vite à se demander si c'est sa philosophie ou la machine qui doit être détruite l'une par l'autre. (Idem, je souligne.)

Outre la valeur anecdotique, presque amusante, qu'elle recèle, cette citation d'un Koltès alors jeune et qui n'a pas encore réellement touché l'écriture – deux ans de plus s'écouleront avant sa première pièce –, justifie à son tour le choix que nous faisons d'étudier plus spécifiquement les œuvres « de jeunesse » de l'auteur, puis de les envisager sous l'angle de leurs pouvoirs sur le réel et la pensée, en ce que ceux-ci ne sont jamais que fonction des agencements et des milieux depuis lesquels ils s'offrent à l'interprétation. D'abord, s'y lit ce qui toujours chez Koltès sera de prime importance, à savoir le nécessaire *pas de côté* à faire (qu'il s'agisse du dépaysement du voyage ou de l'assentiment à la fiction littéraire) pour dépasser ou prendre de cours les pièges ou raccourcis d'un rapport trop frontal au monde : chez Koltès et dans son œuvre tout tient ou aspire à la ligne de fuite, à ce qui déborde ou déjoue la systématité. Ensuite, en regard de son œuvre et pour reprendre la typologie des doublons deleuziens, ce n'est ni comme *travailleur* – fût-il libre – ni comme *guerrier* à proprement parler qu'il faut concevoir (du moins dans l'œuvre) l'auteur des textes que nous nous apprêtons à lire : plus juste serait le portrait d'un Koltès « en *adjacence* avec une machine de guerre à recréer » ; tout entier tourné vers un devenir mais jamais en proie à une révolte irraisonnée. Paraissant détenir déjà à vingt ans le savoir que prête Deleuze à l'homme qu'il décrit – celui de « l'*inutilité* de la violence » –, c'est bien en observateur inquiet que Koltès découvre la puissance des « machines IBM », et il paraît savoir combien comptent pour peu leurs occurrences strictement matérielles (et au demeurant, parmi toutes ces « IBM » certaines ont tout de même, en bien ou en mal, « servi » le théâtre, nous apprend-il dans sa lettre). Importe en effet davantage pour lui, déjà, la réflexion sur le *sens des échanges* entre la pensée et la machine, dans un savoir vaguement tragique que quelle que soit l'ampleur ou la nature des dommages de part et d'autre de la confrontation, il n'y aura eu d'issue que passant par une destruction. Ainsi, seule certitude, et qui durera : « C'est affolant. »

Si donc, en somme, nous lisons ici les textes de Koltès depuis leurs débuts et non depuis un autre moment choisi en fonction de quelque critère externe¹¹⁰, c'est que nous sentons que dès l'entrée en littérature sont investis avec un enthousiasme jamais niés des espaces d'*exception* qui font pour l'auteur les lieux où partager les enjeux et réverbérer les échos de combats assourdis. À la même époque, en achevant une autre lettre à sa mère, Koltès écrit : « Je termine ma lettre – sans pour autant te quitter » (L, 40). Il s'agit donc, pour en revenir à notre étude, de désormais déceler mieux, puis de décrire, la structure des textes de ce « jeune » Koltès et les lectures qu'ils encouragent, ce qui se met en branle pour que leur écho et la profondeur de leurs enjeux ne cessent de nous parvenir, de s'étendre pour nous dans la durée et pour que, comme l'étrange présence qui émane de la signature d'une main amie à la fin d'une lettre, ils ne s'estompent guère, pas même au terme de l'écriture.

2.1.2 Centres et marges pour des textes et leurs lectures

À cet égard, on constate bien que déjà au moment de l'écriture des textes et à la création des pièces qui la composent, l'œuvre de Bernard-Marie Koltès est de celles qui suscitent le commentaire. Réactivé déjà par deux fois, à l'occasion de la mort de l'auteur en 1989, puis par le vingtième anniversaire de celle-ci en 2009, le flot de lectures et d'analyses de l'œuvre a, pour une (inévitabile) part, fait converger des interprétations, fondant à la fois un corpus, des habitudes interprétatives et, conséquemment, des normes ou attentes pour les lectures à venir. Or le corollaire de cette prise plus affirmée sur l'œuvre relève d'une certaine réduction de la profondeur de champ. Est compréhensible, il est vrai, le délaissement, progressif ou décidé d'emblée, de certaines avenues ou perspectives par la critique koltésienne : la force de l'écriture, une certaine posture de l'auteur (réservée et insoumise tout à la fois) et, peut-être par-dessus tout, la profondeur à laquelle sont distillés dans l'écriture l'expérience et un certain matériau

¹¹⁰ Le plus fréquent – et commode – étant l'accès à une masse critique de lecteurs au moment de la parution de *La nuit juste avant les forêts*, nous le verrons.

biographique¹¹¹, peuvent imposer le silence au lecteur qui pourtant se sait grandi, comme *augmenté*, par la fréquentation d'une œuvre qui, pour l'instruire, ne lui en fait pas moins ressentir sa propre petitesse. Dans ces conditions, il est fréquent que, voulant louer l'un et l'autre, à l'homme on identifie l'œuvre tenue pour majeure, ou que pour appréhender cette dernière on rattache la lecture à une notion qui la subsume, qui lui donne commodément un sens¹¹². Ainsi, pour ce qui nous concerne, observant ici l'œuvre par la lunette de la notion d'*exception* et de la spatialité particulière qu'elle dessine, nous constatons qu'ont été légion les lectures de textes koltésiens attachés à la réalité, variablement entendue certes, de la « marge ». Or, davantage qu'une conclusion tirée d'une lecture réellement inquiète de ce qui s'y joue, le postulat qui veut que l'œuvre de Koltès investisse la marge tient souvent, pour beaucoup, à un a priori d'autant moins mis en doute au fil du temps qu'il acquiert rapidement un statut définitoire pour l'œuvre.

¹¹¹ Nous pensons ici à l'homosexualité et au sida, notamment, mais aussi à l'épreuve de la drogue et de la désintoxication, tous des sujets qui irriguent l'écriture sans jamais y être au premier plan. Sans les nier, Koltès toutefois nomme peu – du moins dans ses fictions – ces éléments. Nous ne reviendrons que peu sur ceux-ci, notre objectif n'étant pas de discerner la part de vérité biographique ayant filtré dans l'écriture. S'il est peu bavard sur ces thématiques précises qui, au moins pour la première, nimbent l'œuvre de part en part et la structurent, Koltès écrit, dans « Home », texte publié à la suite de *Prologue*, que « Le mot insultant est toujours plus beau et plus imprécis, et on a toujours intérêt à utiliser le mot le plus imprécis, parce qu'il est le plus juste pour désigner une caractéristique commune. Après, bien après l'invention du mot insultant, on trouve toujours quelque salaud qui, pour faire entrer l'insulte dans le dictionnaire, ou pour pouvoir l'utiliser en famille, invente un ou plusieurs mots neutres, prétendument objectifs, complètement faux, et incroyablement laids. » (« Home », dans *Prologue*, Paris, Minuit, 1991, p. 120-121.) Christophe Bident dit plus ou moins la même chose en affirmant que « c'est d'abord à une intériorisation subjective du monde que l'œuvre procède. Elle intègre ce que l'auteur veut vivre comme toujours plus immédiat : l'éros, la musique, la littérature. De l'éros, de la musique, de la littérature, jamais ou presque Koltès ne parlera. Pas l'ombre en lui d'un théoricien de l'érotisme, d'un défenseur de la cause homosexuelle, d'un musicologue ou d'un critique littéraire. Jamais il ne profitera de sa reconnaissance comme écrivain pour adopter de telles positions. » (*Koltès, le sens du monde, op. cit.*, p. 37.)

¹¹² Sans qu'il en résulte nécessairement des lectures incomplètes ou non valables, d'aucuns tombent par ailleurs dans les deux pièges à la fois : ainsi d'une précédente recherche nôtre, consacrée au théâtre de « maturité » de l'auteur, dont on reconnaît que le titre peut trahir un relatif manque de distance dans l'adoption de cette perspective trop vite englobante : *Bernard-Marie Koltès. Violence, contagion et sacrifice, op. cit.*

À titre d'exemple, on peut citer l'ouvrage Larousse « Dictionnaire mondial des littératures¹¹³ » qui, pour parler de l'écriture de Koltès, emploie encore aujourd'hui « marge » à deux reprises dans un texte assez court, d'où émane par ailleurs la nette impression que cette volonté « d'opérer [...] un décentrement » doit être rachetée, que cette *excentricité* même n'est pas évaluée autrement qu'en fonction du *centre* que l'œuvre permet de (ou oblige à) quitter. On a ainsi beau y dire que Koltès arrive à « réinvente[r] un espace théâtral fort¹¹⁴, celui de la marge et des lieux *troubles* », on n'arrive pas complètement, ou mal, à y proposer une lecture qui se fasse *depuis* cet espace trouvé. Le personnage, dit-on, est « noctambule, *hantant* les marges » : pour peu on entendrait qu'il est différent et doit dès lors être gardé à distance. Aussi est-ce encore porté par cette conception conventionnelle – pour ne pas dire consensuelle – des relations entre la marge et le centre que sont envisagées les pièces. En effet, la valeur heuristique pour l'étude de la fiction que revêt l'opposition centre/marge est justiciable, plutôt que de l'observation des œuvres elles-mêmes, de la conception qui en semble tirée depuis l'expérience quotidienne de marges concrètes, avec ce que cela recouvre de normes sociales, de préjugés, de violences symboliques alors à peine voilées : le « chantier » est « *aux fins fonds* de l'Afrique » ; « les docks d'une ville portuaire » sont « *hantés* par une humanité *interlope*, et où se *fourvoient* deux “civilisés” » ; « l'espace urbain de la rue », s'il est bien un « théâtre », est celui « d'échanges *illicites* ». De sorte, donc, que parler du théâtre de Koltès pour louer son rapport à la marge revient plus souvent qu'autrement, parfois inconsciemment pour le critique, à en user en bloc comme d'un contre-exemple commode mis au service d'une rhétorique qui assoit et solidifie la rectitude morale de sa propre lecture. Cette dernière, logeant généralement à l'enseigne d'un certain bon goût, conforte un positionnement au centre d'un littéraire marqué par un certain consensus, d'où sont non pas exclues mais *exceptées* – on sait désormais

¹¹³ D'ici à la fin du paragraphe, toutes les citations proviennent de l'entrée « Bernard-Marie Koltès » de l'ouvrage Larousse « Dictionnaire mondial des littératures ». Disponible en ligne : www.larousse.fr/encyclopedie/litterature/Kolt%C3%A8s/174554 (page consultée le 28 mars 2017). Je souligne.

¹¹⁴ Faisons l'exercice de risquer la question : que serait, à l'opposé, un « espace théâtral *faible* » ? L'absence de réponse montre bien le caractère *vide*, rhétorique, voire, a-t-on envie de dire, *hypocrite*, de l'éloge.

l'ambiguïté de ce rapport – des lectures adoptant et incarnant plus positivement les risques des « marges ».

Quoi qu'il en soit, le texte cité a pour but avoué de présenter l'auteur et son œuvre, et il y arrive bien dans les limites que fixe l'exercice, encore que, d'un point de vue cette fois plus factuel et sans autre jugement, il semble qu'il n'y ait, comme dans beaucoup d'autres analyses du corpus koltésien, pas de salut envisageable hors du retour au réalisme qui suit les explorations de jeunesse. Or, après trente ans de lectures et de commentaires, qu'un texte comme l'entrée du Larousse tout juste citée opère ainsi sans échapper à toutes ces assomptions (« hantés », « interlope », les « “civilisés” » placés entre guillemets et qui *bien entendu innocemment* se « fourvoient »...) démontre bien le travail encore à faire pour tirer réellement des leçons de ces organisations spatiales complexes puis de ce qu'elles mettent au jour, et pour le faire justement « en marge » de l'idéologie dominante et complaisante¹¹⁵.

Ce que le recul de ces années donne donc à voir – quant à l'œuvre mais aussi en ce qui a trait aux configurations de savoirs et de discours avec lesquelles les lectures successives ont dû et doivent travailler –, c'est que peut être retourné ce point de vue concevant la marge (par ailleurs devenue très vite métonymie des principaux enjeux de l'œuvre : l'exclusion, l'étrangeté, la mort, par exemple) comme une notion permettant de comprendre l'écriture de Koltès. Pour le dire autrement, là où il est attendu que le concept tiré de la vie « réelle » ait une valeur heuristique dans le déchiffrement des textes (ou du moins qu'il concorde avec un usage qui s'en dégage à la lecture), le rapport

¹¹⁵ Commentant la détestation que revendique Koltès des occidentaux, de la France et, a fortiori, de sa province, Pierre Tordjman, dans un article où il invite à « relire l'œuvre au-delà de la glorification de la marge qu'y ont trouvée ses critiques », exhibe clairement sa position en affirmant qu'« une marge glorifiée est une marge pacifiée » et relate cette anecdote d'un « premier colloque international sur Koltès organisé par la ville de Metz (sa ville natale) en octobre 1999, où, avant les interventions d'universitaires, une élue locale prenait la parole pour corriger Koltès qui, critiquant la province, n'avait pas compris qu'avec la nouvelle Europe, il faut désormais parler de “régions”! Ironie du sort, ce colloque s'intitulait “Koltès : la question du lieu” ». Pierre Tordjman, « Koltès : la fuite, l'exil et l'extase », *L'Annuaire théâtral*, n° 30, automne 2001, p. 43 (Pour les paroles de l'« élue locale » : *idem*, n. 6). Disponible en ligne : id.erudit.org/iderudit/041470ar (page consultée le 27 mars 2019). Pour les actes du colloque mentionné : André Petitjean (dir.), *Koltès, la question du lieu. Actes des premières Rencontres internationales Bernard-Marie Koltès*, Metz, CRESEF, avec la collaboration de la bibliothèque municipale de Metz, 2001.

est, chez Koltès, plus conflictuel : aucune des assomptions dont on peut faire le reproche à certaines prises en main des œuvres ne tient réellement le coup au constat de l'onirisme problématique des premières pièces ou encore, par exemple, devant l'étrange pouvoir qu'a, sur les éléments et les phénomènes climatiques, Félice dans *La fuite à cheval très loin dans la ville* ou Cécile dans *Quai ouest*. En somme, qu'il s'agisse de marge ou de machines, de l'étrangeté du rêve ou du réel concret et plus ou moins rude, des angoisses du passé ou de l'avenir, et bien que l'actualité puisse nous donner maintes occasions de soulever un éventuel prophétisme de l'écriture koltésienne, il s'agit ici de continuer à estimer au mieux la mesure nécessairement imparfaite, trente ans après le décès de l'auteur, des paradoxes qui font de cette œuvre un défi lancé aux pouvoirs, à ses espaces et ses discours, dans des formes qui, elles-mêmes, ne se décident jamais entre la marge ou le centre, entre la tradition ou l'avant-garde, entre l'impertinence ou le convenable, la norme ou l'exception.

2.1.3 Densité, fluidité, superpositions, interférences : l'univers du « jeune » Koltès

Dans l'œuvre de Koltès, les tensions dont la liste clôt la précédente introduction prennent diverses apparences. Dans les premiers textes, le lecteur est placé devant l'expérimentation d'une vie quotidienne (non édulcorée, il est vrai, et qui n'a rien à voir, dans tout ce qu'elle peut receler de souffrance, avec l'indolence de l'insignifiant ou du banal) passée au filtre, inconsistant et onirique, d'un inconscient non pas éthéré mais très dense, comme surproductif et en apparence étonné lui-même de ce à quoi il donne lieu. Dans les œuvres plus tardives, et dans un mouvement de retour au concret (et au réalisme) suivant l'évolution de la pratique et la maîtrise toujours plus grande des outils du théâtre et de l'écriture, l'auteur collige et rassemble un tel nombre de discours, fait se correspondre une si grande variété de situations et de lieux de parole en apparence hétérogènes et extérieurs les uns aux autres (religion, médias, économie, géopolitique, etc.) que le lecteur n'a d'autre choix, pour s'y retrouver, que de tenter de dresser des

ponts et de trouver les lieux où se recourent ces terrains, sols ou terreaux investis et investigués.

Du point de vue des thématiques abordées, tout se passe comme si les environnements dessinés par l'écriture de Koltès arrivaient à redonner leur potentiel de surprise et d'étonnement à divers *topoi* du contemporain et que, dans ce même mouvement, ils invitaient à déceler la part d'universel dans le particulier des existences improbables qu'ils réunissent. En cela, à tout prendre, peut-être l'écriture de Koltès est-elle plus conforme qu'il n'y paraît (et que ne l'aurait voulu son auteur, voire bon nombre de ses lecteurs) aux attendus d'une certaine littérature contemporaine. Quoiqu'il en soit, il demeure certain que si elle ne s'y réduit pas, une certaine politicalité de sa littérature consiste en la chance qu'elle donne au lecteur d'établir, pour le compte de qui il veut bien, des configurations inédites ou inattendues d'individualités, à la manière de compromis consenti à un théâtre qui ne peut s'achever sans mettre le lecteur devant le devoir impossible de choisir, de *décider* : l'écriture de Koltès naît avec cette injonction, comme nous le verrons sous peu dans l'analyse des *Amertumes*, et de même il meurt avec elle, dans la finale de *Roberto Zucco*. En effet, dans toute l'œuvre, les relations entre les personnages sont à la fois fondamentales et comme élaborées en sourdine, figées de toute éternité mais hautement fragiles. Par ailleurs, le principe de causalité dont on s'attend à ce qu'il régit les actions de ces derniers, lorsqu'il n'est pas gauchi ostensiblement, est dissimulé au lecteur¹¹⁶. En outre, les espaces définis et expérimentés par les personnages ont généralement quelque chose de double : lieux de mémoire et de tradition soumis à un usage neuf (ou l'inverse), leur organisation est inattendue,

¹¹⁶ Au moins jusqu'à la rédaction de *Nickel Stuff* en 1984 mais encore après, de façon seulement moins explicite, il semble que Koltès se donne lui-même la contrainte d'interdire toujours d'avantage au lecteur quelque repos que ce soit dans la limpidité des intrigues, mais surtout de leurs motivations. À titre d'exemple : dans une annexe du scénario de *Nickel Stuff*, Koltès commente l'obscurité apparente des motivations qui poussent au crime ; il fait la même chose au sujet d'autres pièces dans divers témoignages (voir surtout les plus tardifs des entretiens d'*Une part de ma vie*), et dans plusieurs morceaux de sa correspondance réunis dans le volume des *Lettres* où l'auteur s'explique sur sa démarche d'écrivain entre autres autour de sa dernière pièce, *Roberto Zucco*, consacrée à celui qui a été appelé « l'assassin sans raison ».

incohérente, voire *impossible* et se refuse aux catégories usuelles de notre expérience du monde. Ainsi, dans cet univers où l'ordre des choses semble soumis à de contradictoires et intangibles forces, la violence est successivement douce, larvée, brute, et les personnages qui la subissent ou l'imposent ont, tout marginaux, apatrides ou exclus qu'ils soient, une existence riche, une conscience à la profondeur hautement variable – ce pour quoi peut-être ils souffrent tant de ce qu'est blessée, claudicante ou déchue la noblesse que leur confèrent un passé et une profondeur historique que l'auteur semble se faire un devoir de leur réserver¹¹⁷.

Tout cela se traduit de diverses façons dans l'écriture et a ses premières incidences sur la forme et la généricité des textes. C'est à ce niveau d'ailleurs qu'est le plus aisément perceptible l'évolution de la pratique d'écriture, encore que l'étude croisée du fond et de

¹¹⁷ C'est le cas, bien sûr, pour *Roberto Zucco* qui est né de son quasi-homonyme bien réel, mais il en va de même pour les personnages « purement » fictifs : en ces cas, souvent l'exposition de ce matériau et de cette mémoire peut souffrir un report dans une distance variable hors du texte ou en marge de la représentation. Pour le premier de ces deux cas de figure, nous renvoyons par exemple à « Cent ans d'histoire de la famille Serpenoise » qui explique et contextualise *Le retour au désert* (d'une manière toutefois toujours fictive, puisque le texte ne fait évidemment pas allusion à l'ancrage net de la pièce dans l'histoire et la toponymie du Metz natal de l'auteur, évident pour qui connaît la ville et ses différents quartiers). Pour le second, c'est aux longs monologues de *Quai ouest* non destinés à la scène que nous pensons, qui médiatisent l'accès à une bonne part de ce qui fait la « substance » historique et psychologique des personnages de la pièce, motivant d'autant pour le lecteur des actions et une intrigue qui, pour le spectateur, conservent une aura plus grande de mystère. Les rapports du personnage à son environnement, à son temps et aux autres donnent par ailleurs lieu à des lectures divergentes. Stina Palm, qui cite Yan Ciret affirmant que les pièces de Koltès « réintroduisent un nouveau type de héros tragique dans le théâtre, alors que celui-ci avait disparu dans les dramaturgies post-beckettiennes » (Yan Ciret, « Les transfigurations de Bernard-Marie Koltès », *Art Press*, n° 270, 2011, p. 62), reconnaît que d'une manière générale « [l]es personnages de Koltès ont un nom, ils ont un passé, ils rêvent d'un temps à venir », ce qui confère à leurs paroles « des éléments narratifs, constitutifs de la construction des personnages et de la compréhension éthique de l'œuvre ». En cela, nous rejoignons son appel à des lectures nuancées qui, *sans les contredire*, puissent *contrebalancer* des visions comme celle que Palm décèle chez Anne Ubersfeld qui écrit que « la parole des personnages de Koltès ne décrit pas, ne raconte pas [...] elle est parole d'un acte jussif ou négatif (d'ordre ou de défense), mais essentiellement actif sur l'autre. » Voir Stina Palm, *Bernard-Marie Koltès. Vers une éthique de l'imagination*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers théâtral », 2009, p. 15. (L'auteure cite Anne Ubersfeld, *Bernard-Marie Koltès*, Arles, Actes sud/Papiers, 1999, p. 161.) Certaines des pages de cette première partie de notre étude de l'œuvre de Koltès reviendront sur cette tension entre la complexité de la construction des personnages et la teneur du psychologique dans la possibilité et les modalités de leur action sur le lecteur/spectateur.

la forme nous incite à remettre en question le découpage classique de l'œuvre intégrale en deux pans, qui fait se succéder aux expérimentations de la jeunesse les œuvres supposément plus achevées qui reconduisent plus tard le mouvement amorcé, du moins au théâtre, avec *La nuit juste avant les forêts*¹¹⁸. En effet, le lecteur soucieux de dresser un portrait d'ensemble de l'œuvre koltésienne voit l'écriture naître et poser ses fondements *dans* le théâtre (comme genre, pratique artistique, nébuleuse d'institutions et parcelle du champ littéraire) et *pour* le théâtre. Néanmoins, toute la première partie de l'œuvre, des *Amertumes* (1970) à *Sallinger* (1977) au moins, conserve la trace d'une volonté en apparence paradoxale de porter sur les solides planches et tréteaux (et dans l'*actualité* de l'assemblée réunie au théâtre) l'abstraction de récits de fiction existants (les premiers textes sont des réécritures de grands classiques du roman russe : Gorki, Dostoïevski...) pour mieux tester les possibles effets d'un (re)passage par l'abstraction, alors que le tout semble soumis à la logique du rêve et de l'inconscient. Or une maîtrise encore imparfaite des techniques de l'écriture théâtrale rend, dans ces écrits, saillantes les imperfections et confère à ces expérimentations les apparences d'un didactisme qui laisse inférer, pour l'auteur, une posture où la fanfaronnade ou l'arrogance dissimule mal une certaine part de naïveté. Sur ce point, les pages qui suivent montreront entre

¹¹⁸ Cette scission de l'œuvre en deux pans n'est pas foncièrement farfelue : d'une part la fracture est marquée au niveau du style, d'autre part l'auteur lui-même, dans des entretiens, rejette ces premiers textes (il faudra toutefois prendre la mesure de ce qui, dans ce désaveu, relève de réelles prises de position esthétiques de ce qui tient à l'établissement ou l'affermissement d'une posture d'auteur concordant avec une présence plus marquée dans l'espace public). Voir le premier entretien reproduit dans *Une part de ma vie*, p. 10 : « Les anciennes pièces [il s'agit des pièces antérieures à *La nuit juste avant les forêts*], je ne les aime plus, je n'ai plus envie de les voir monter. J'avais l'impression d'écrire du théâtre d'avant-garde ; en fait, elles étaient surtout informelles, très élémentaires. Plus ça va, plus j'ai envie d'écrire des pièces dont la forme soit de plus en plus rigoureuse, précise. » Le texte cité plus tôt, tiré du Larousse « Dictionnaire mondial des littératures », voit quant à lui la scission s'opérer dès *Sallinger* (pièce parue dans la même période que *La nuit juste avant les forêts*) : « Avec *Sallinger* (1977), pièce très librement inspirée par l'œuvre du romancier américain, Koltès commence à explorer ce qui fera le cœur de son théâtre : l'étouffement de la famille, l'errance et la fuite, l'état de violence du monde. » (art. cit., s.p.) Pour un témoignage sur cette époque fait à plus grande distance de la pratique d'écriture, des thèmes de l'œuvre et de sa réception, voir les propos de Madeleine Comparot recueillis par Arnaud Maïsetti et rassemblés sous le titre « Et peu à peu, le film revenait... », dans Yannick Butel, Christophe Bident, Christophe Triau et Arnaud Maïsetti (dir.), *Koltès maintenant et autres métamorphoses. Actes des colloques de l'université de Caen Basse-Normandie et de Paris-Diderot, Paris 7*, Bern, Peter Lang, coll. « LEIA – Liminaires – Passages interculturels italo-ibériques », vol. 18, 2010, p. 133-141.

autres qu'au fur et à mesure que l'expérience est intégrée à la pratique, les emprunts et inspirations se font plus variés et moins prévisibles, et que si le théâtre délaisse ses premières prétentions « formalistes », c'est que les artifices en sont devenus superflus. Les premiers textes de Koltès, étalés sur un peu plus d'une décennie, n'en posent pas moins les bases – qui perdureront – d'interrogations urgentes sur le pouvoir, sur ses localisations, sur les configurations spatiales inédites auxquelles celui-ci donne lieu et dont il oblige la prise en compte pour décider de l'action et/ou de la parole justes. Ce faisant c'est, aussi bien que le lieu et la spatialité, le rapport à d'autres arts ou médiums qui se dessine. Avec eux apparaît aussi le personnage type de Koltès dans son rapport irréconciliable aux autres et au monde, en un mouvement dans la durée duquel se sédimente aussi la figure qui serait celle d'un lecteur idéal des fictions koltésiennes. Ce lecteur, précisons encore qu'il ne s'agit pas ici d'en suivre bêtement la trace mais plutôt de mesurer ce qu'il permet d'autocritique et d'introspection pour peu qu'à notre tour on accepte de ne pas condamner ses incongruités et l'irrespect qu'on lui demande quant à des normes de lecture et des usages conventionnels (notamment en ce qui a trait à la généricité des textes), pour les fictions littéraires et théâtrales dans lesquelles il se dissémine.

Trop souvent occulté dans les études de l'œuvre, le premier ensemble de textes qui forme le corpus koltésien est donc, pour toutes ces raisons, riche et étonnamment cohérent. Nous puisons conséquemment, ici et dans un premier temps, de manière ponctuelle ou plus exhaustive selon les cas, dans les textes suivants : *Les amertumes* (1970), *Procès ivre* (1971), *Récits morts* (1973), *Des voix sourdes* (1974), *Sallinger* (1977). Nous paraissent aussi constitutifs de ce premier pan de l'œuvre deux textes en prose, écrits un peu plus tardivement mais qui perpétuent certaines dynamiques et mettent en place des univers qui, à toute fin pratique, disparaissent des écrits théâtraux au tournant de la décennie 1980. Ces textes sont l'unique roman achevé par Koltès, *La fuite à cheval très loin dans la ville* (1976) et le plus tardif *Prologue*, écrit vers 1986 et sur lequel Koltès disait vouloir revenir (ce que les circonstances de la fin de sa vie ne lui ont vraisemblablement pas permis de faire) : deux textes dans lesquels nous ferons des incartades assez ponctuelles mais néanmoins éclairantes. En ce qui concerne ce premier

ensemble d'écrits, le principe de son rassemblement relève davantage de parentés thématiques et stylistiques que du simple découpage temporel ; c'est respectant ce principe, d'ailleurs, que nous intégrons finalement à notre étude, en le reléguant toutefois en fin de parcours, *Nickel Stuff*, le scénario pour le cinéma que Koltès écrit en 1984 : s'il est vrai qu'il ne tient pas un rôle premier dans l'édifice de l'œuvre de maturité¹¹⁹, il se laisse tout de même plus aisément rapprocher au moins de deux pièces, plus tardives – *Combat de nègre et de chiens* (1979) et *Quai ouest* (1985) – qui toutes deux minimisent (sans toutefois en expurger les textes) la part de rêve, de songe ou d'irrationnel¹²⁰ au profit d'une enquête intéressée au concret et faisant intervenir des structures reconnaissables de l'organisation sociale dans un contemporain plus facilement situable, historiquement et géographiquement. De ce point de vue, s'il est vrai que l'inconscient ignore le temps, il n'est pas étonnant que les premières œuvres explorent comme jusqu'à l'obsession une multiplicité d'organisations de l'espace¹²¹. Ce qui l'est davantage, c'est que les textes ultérieurs mobilisent ce qui, à plus d'un titre, se présente comme un précipité de ces expérimentations de jeunesse : ces récupérations font davantage que participer à une cohérence de l'œuvre et, en permettant de recontextualiser les fuites et glissements des cadres spatio-temporels des œuvres de maturité, elles obligent à une constante relativisation et fragilisation des certitudes avec lesquelles sont abordés les textes. Entre superpositions et simultanités inattendues, les textes de Koltès ont comme constante cette indétermination relative des plans du réel et de tout ce qui lui est autre – rêve, inconscient, fiction : sans exception ils se nourrissent de ce questionnement, articulé d'exemplaire façon par l'auteur à l'occasion de l'écriture

¹¹⁹ Perception que toutefois la multiplication graduelle des études consacrées ces dernières années à l'influence du cinéma dans l'écriture koltésienne tend à nuancer.

¹²⁰ Pas plus dans *Nickel Stuff* que dans les autres textes ne disparaissent totalement le sommeil, le rêve ou l'inconscient : seulement, leur action ou leur fonction est plus localisée qu'au début, sans non plus ne relever que du seul « décor » ou de « l'ambiance ». Leur rôle est ainsi bien moins premier dans l'édifice du sens (des actions, des paroles, mais aussi de l'œuvre) et dans la façon dont se présentent (au personnage, au lecteur) l'espace et le temps de la fable.

¹²¹ Or on pourrait arguer, et c'est probablement vrai au moins partiellement, que cela tient aussi à la nature des apprentissages que fait d'abord le jeune Koltès qui entame sa formation au Théâtre national de Strasbourg en section régie.

de *Quai ouest*, alors que Koltès interdit de distinguer l'événement principal de ce qui fait décor. En effet, Koltès s'exprime ainsi, dans le court texte « Un hangar, à l'ouest (notes) » que nous avons cité plus tôt :

J'ai eu l'envie d'une pièce comme on construit un hangar, c'est-à-dire en bâtissant d'abord une structure [...] avant de savoir exactement ce qui allait y être entreposé ; un espace large et mobile, une forme suffisamment solide pour pouvoir contenir d'autres formes en elles. Peu d'endroits vous donnent, comme ce hangar disparu, le sentiment de pouvoir abriter n'importe quoi – je veux dire par là n'importe quel événement impossible ailleurs. [...] Imaginez qu'un matin, dans ce hangar, vous assistiez à deux événements simultanés ; d'une part, le jour qui se lève, d'une manière si étrange, si antinaturelle, se glissant dans chaque trou de la tôle, laissant des parties dans l'ombre et modifiant cette ombre [...], et vous dites : je veux raconter cela. Et puis, en même temps, vous écoutez le dialogue entre un homme d'âge mur, inquiet, nerveux, venu là pour chercher de la came ou autre chose, avec un grand type qui s'amuse à le terroriser et qui, peut-être, finira par le frapper pour de bon, et vous dites : c'est cette rencontre-là que je veux raconter. Et puis, très vite, vous comprenez que les deux événements sont indissociables, qu'ils sont un seul événement selon deux points de vue : alors vient le moment où il faut choisir entre les deux, ou plus exactement : quelle est l'histoire qu'on va mettre sur le devant du plateau et quelle autre deviendra le décor. Et ce n'est pas obligatoirement l'aube qui deviendra décor¹²².

Ainsi au terme de cette introduction plus générale, il paraît essentiel, pour comprendre le fonctionnement de l'œuvre de Koltès, de procéder à un examen des pièces de jeunesse, en tentant toutefois de ne pas présumer desquelles, de ces textes ou des pièces dites de « maturité », détiennent le chiffre ou la clé de voûte de l'ensemble qu'elles forment. Opérant un parcours dans ces quelques textes, nous verrons donc qu'une attention à leur forme, aussi bien qu'aux environnements représentés, met au jour une tentative de l'auteur de donner un rendu spatial de la pratique d'écriture (comme de l'expérience de la fiction) qui ouvre dès le départ sur les questions de la responsabilité, de la liberté, du pouvoir. Dans un ordre d'idées différent, il est possible de déceler, comme cristallisées en quelques morceaux de texte, les grandes orientations que prend déjà l'écriture de

¹²² « Un hangar, à l'ouest (notes) », dans *Roberto Zucco, op. cit.*, p. 125-128.

Koltès dans sa seconde « phase » : nous verrons que se mettent rapidement en place, de diverses façons, les relations entre les personnages, le rôle du destin *versus* l'agentivité de ces derniers, l'importance du sol ou du territoire, le rôle du corps comme porteur des marques du sens, la présence du songe, de l'irrationnel ou de l'inconscient et, finalement, les divers statuts et fonctions du temps ductile, habitable et fatal tout à la fois. Nous penchant ensuite sur *La nuit juste avant les forêts*, nous étudierons les relations troubles qu'entretient Koltès avec les attendus et normes des genres littéraires dans un texte qui, en construisant un dispositif complexe d'énonciation, participe aussi à modeler des lectures et des réceptions que par avance elle désoriente pour des lecteurs ou spectateurs qu'elle expose et « excepte ». Finalement, une lecture de *Nickel Stuff*, le scénario écrit par Koltès au mitan de la décennie 1980, viendra clore l'étude. Dans un texte se rapprochant au plus près du cinéma qui, depuis l'entrée en littérature, agit, on le verra dès les prochaines pages, comme une ligne de fuite de toute la création et est une source d'inspiration avérée et reconnue, nous verrons se mettre en place diverses occurrences de l'*exception*. Sensible aussi bien au niveau thématique que dans des aspects formels, dans ce que le texte annonce de son rendu possible sur le grand écran comme dans le portrait qui est dressé des personnages tout en nuances et contradictions, le rassemblement de ces éléments viendra préparer la conclusion de notre recherche. Ainsi toutes ces lectures mettront à profit, directement ou en filigrane selon le cas, les notions recueillies dans l'interrogation plus abstraite élaborée dans la première partie de cette thèse dont il est légitime et souhaitable, en somme, et à l'instar de l'interrogation proposée par Koltès dans son commentaire sur *Quai ouest*, de continuer à se demander si elle est toile de fond d'une lecture de la fiction ou plutôt si elle figure l'imparfait précipité de la réflexion motivée et encouragée par le passage des forces de l'œuvre de Koltès au travers de la personne d'un de ses lecteurs.

2.2 Les premiers textes : didactisme et épreuve morale dans et pour un théâtre voulu critique

2.2.1 *Les amertumes* : ancrages et relais

La première pièce de Koltès, qu'il écrit en 1970, s'intitule *Les amertumes* et est sous-titrée « Spectacle en seize tableaux transposé d'*Enfance* de Gorki ». La sorte d'avant-propos qui en précède le texte publié donne à lire deux courts écrits de l'auteur, qui avaient été distribués à l'assemblée au moment de la création, qui présentent la pièce et font office de « programme ». L'orientation que désire prendre l'auteur entrant alors dans l'écriture y est décelable, ses marques claires y voisinant avec celles, peu élégantes à vrai dire, d'une sorte de didactisme un peu gauche. En ce sens, les quelques lignes qui suivent peuvent paraître, hors contexte et pour le lecteur habitué à la plume de Koltès, une profession de foi (maladroitement) normative, rédigée sur un ton rappelant, il est vrai, Antonin Artaud dont on a décelé, et à juste titre, l'influence qu'il a été pour l'œuvre koltésienne. Ce passage le montre particulièrement bien :

Le théâtre est un jeu. Si l'on veut y participer, il faut en connaître les règles, les accepter, s'y conformer, faute de quoi on se trouve inévitablement dans la position stupide d'un adulte jeté dans le filet compliqué des jeux d'enfants dont il ignore la trame [...].

Il s'agit avant toute chose de décanter, de se purifier au maximum des encombrements de l'intelligence à fleur de peau, décentralisée jusqu'à l'extrême. Il s'agit de retrouver les facultés de perception premières. Il s'agit de chercher la compréhension parfaite, c'est-à-dire celle qui ignore l'exégèse et la justification.

Compte tenu de cela, la portée de ce spectacle se situe dans l'immédiat, – dans l'expérience immédiate – et, de ce fait, devrait interdire, je crois, toute espèce d'appréciation, en ce sens que l'expérience aura eu lieu ou n'aura pas eu lieu. En dehors de cela, rien ne vaut la peine d'être envisagé¹²³.

Depuis l'absence de prise sur des « règles » strictes du théâtre jusqu'à la valorisation d'une innocence enfantine fantasmée pour son inaptitude supposée à

¹²³ Bernard-Marie Koltès, *Les amertumes*, Paris, Minuit, 1998 [1970], p. 9-10. Désormais abrégé en *LA*, suivi du numéro de la page.

l'intellectualisation du sensible, en passant par la glorification de l'immédiateté et de l'idée d'une « pureté » (perdue, donc à retrouver, d'où le théâtre), toute cette partie fait irrémédiablement penser à l'auteur du *Théâtre et son double* même si ce discours qui rejette, sans équivoque, « toute espèce d'appréciation » n'a pas la force de frappe de certaines envolées irrévérencieuses d'Artaud. Ici, l'énoncé n'arrive qu'imparfaitement à mettre en œuvre ce qu'il espère susciter dans le public et l'arrogance de l'affirmation tombe finalement plutôt à plat, notamment par ce « je crois » qui en quelque sorte démasque l'inexpérience d'un jeune créateur. Plus encore, bien que l'« exégèse et la justification » viennent, dit-on, souiller la « compréhension parfaite » recherchée, la conception du spectacle met le spectateur dans la position inconfortable de celui qu'on oblige à réfréner le réflexe d'intellectualisation, de recherche de sens, que toutefois la pièce elle-même crée et alimente. Un second extrait de la description que donne Koltès de sa pièce va dans le même sens et éclaire le problème posé par cette double injonction :

Ce qui est consigné ici n'est donc en fait qu'une partie du spectacle ; l'autre partie est constituée par la présence du témoin Alexis, et, à travers lui, des spectateurs-témoins.

Les spectateurs restent, minute après minute, au côté d'Alexis, jusqu'au moment final où celui-ci se retourne contre eux pour leur lancer le défi – ou leur proposer le choix schématique – de l'adhésion à l'un ou à l'autre des éléments. (LA, 13)

En somme, dans la mesure où le but avoué est de forcer chez le lecteur ou le spectateur l'expérience de la soumission à des « règles », on peut affirmer qu'il y a, du moins dans le cadre de la représentation, une réussite au moins potentielle. Ceci au moins parce que si le texte envisage négativement la perspective de l'adhésion, il prétend que l'expérience du spectacle consistera en la mise en place d'un système de *relais*, des personnages à Alexis, jusqu'aux spectateurs, de manière à repousser toujours à plus tard une décision (quant à l'« adhésion ») : « lancer le défi » ; « proposer le choix ». Koltès semble ainsi suggérer, dans ces écrits en marge de la fiction, que l'immédiateté concorde avec un éternel devenir, puisque l'exégèse et la justification sont considérées comme fautives

mais sont en même temps *toujours déjà* imposées¹²⁴. En somme, on peut assez bien se figurer le spectateur assis en salle lisant son « programme » avant le lever de rideau, et plus encore arrive-t-on à imaginer ce qui a pu être son malaise ou son irritation : Qu'est-ce que ce théâtre qui interdit l'interprétation en s'interprétant à l'avance comme le choix donné au spectateur de prendre un parti ou un autre, donc d'interpréter ? De quel droit ce spectacle dicte-t-il ainsi son ordre ? À quoi bon y assister si ce qui y compte est l'avoir lieu *ou non* d'une expérience aux airs d'absolu mais dont on ne donne aucun critère qui permettrait de la reconnaître ? Bref : la table est mise, pour une réception mitigée d'une part et, d'autre part et en ce qui concerne le long cours de l'œuvre, pour une pratique naissante du théâtre et de l'écriture qui fera de l'inquiétude du lecteur un des moteurs de sa création.

Si donc est aussi remarquable l'aspect cérémonial – l'entrée en littérature, la naissance au théâtre – du texte et du dispositif qui paraissent appeler de façon, au final, assez limpide un commentaire comme le nôtre, l'analyse doit bien admettre que l'entreprise demeure laborieuse et ce qui aurait pu être un succès sans le support du texte fourni aux spectateurs, tombe dans la contradiction et l'autosabotage alors que le texte *impose* l'interprétation et l'exégèse qu'elle refuse au spectateur, minimisant ainsi d'un seul coup chez ce dernier *et* le mystère ou l'insolvabilité quant au sens de l'expérience vécue, *et* son adhésion. Alors qu'Alexis se retournant vers le public dans un silence final lancé comme une question aurait pu effectivement figurer la capacité du médium théâtral à jouer sa fonction de relais en déstabilisant le *sens* des jeux de regards

¹²⁴ Il est intéressant de remarquer à quelle pratique théâtrale Koltès entend modeler son écriture avec le dispositif de cette première pièce, qui en effet illustre exemplairement les paradoxes de ce que Jean-Pierre Sarrazac considère comme « l'une des principales caractéristiques du drame moderne et contemporain, d'Ibsen à Fosse et de Strindberg à Koltès », à savoir « le glissement progressif de la forme dramatique [du] statut primaire à un statut *secondaire*. L'action ne se déroule plus dans un présent absolu, comme une course vers le dénouement (la catastrophe), mais consiste en un *retour* – réflexif, interrogatif – sur un drame passé et une catastrophe toujours déjà advenue. » Jean-Pierre Sarrazac, « Le partage des voix », dans Jean-Pierre Ryngaert (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Arles, Actes sud/Papiers, coll. « Apprendre », 2005, p. 12. L'auteur souligne. Ainsi, aussi et par ailleurs, de la concordance si peu intuitive à priori entre l'attachement également fort qu'a Koltès pour la scène, pour des didascalies très « écrites », injouables et chargées poétiquement, puis le désir inextinguible qui est le sien de « raconter ».

entre fiction et réalité, entre scène et salle (et au-delà), entre auteur et lecteur/spectateur (rappelons que Bernard-Marie Koltès joue lui-même le rôle d'Alexis à la création de la pièce¹²⁵), dans ce cas-ci un investissement auctorial trop explicite dans le métatexte fourni cimente ce qui aurait dû demeurer inarticulé et glissant. Là, autrement dit, où un paratexte médiatise une sorte de désir que le spectateur trébuche et se trouve pris au piège de la machine théâtrale naissante, c'est une voie toute tracée qui apparaît. Conséquemment, à un lecteur et à un spectateur dont, au demeurant, il est rare qu'ils aiment ainsi se faire dire quoi faire, il serait inopportun de reprocher d'avoir, dans l'ensemble, décidé de passer leur chemin.

En l'état donc, à la fois au niveau des hypothèses qu'elle permet de poser et au niveau de la forme qu'elle prend, il paraît juste d'arguer que la première tentative d'écriture pour le théâtre que constitue *Les amertumes* se présente davantage comme une partition, un exercice formel, que comme une pièce véritablement achevée qui réussirait à intégrer texte et représentation en une entité intermédiaire où arriverait à s'opérer, de crédible façon et sans la trahir, un déploiement réellement fluide de la thèse qu'elle entend défendre. Ce qui ne saurait signifier qu'elle ne pose pas d'intéressantes questions de l'ordre de celles qui occupent notre recherche. Car en effet, en associant à une réflexion sur la *décision* (Koltès dit « choix schématique » et parle de « l'adhésion à l'un ou à l'autre des éléments ») une organisation matérielle de l'espace du spectacle et en reportant, on ne peut plus explicitement, sur les épaules des spectateurs le fardeau d'une interprétation *de facto* associée à la faute, à un manquement à des « règles » du théâtre, Koltès inaugure avec *Les amertumes* un théâtre voulu « critique » au sens fort du terme, tel que nous l'avons dégagé plus tôt, par exemple, de la lecture du diptyque formé par *Critique de la violence* et *Force de loi*. Par-là même, se mettent en place simultanément, encore qu'à gros traits, la posture d'un auteur de théâtre faisant son entrée « en littérature » et le portrait d'un lecteur idéal. Quoi qu'il en soit, avec une fondation de la pratique sur le terrain solide et concret du théâtre concordant avec le

¹²⁵ À Strasbourg (église Saint-Nicolas et Théâtre du Pont-Saint-Martin), en 1970, avec sa troupe du Théâtre du Quai (voir entre autres *Les amertumes*, *op. cit.*, p. 9).

report souhaité (même si gâché) de l'interprétation dans un ailleurs inassurable du texte, Koltès ne montre pas encore que la décision interprétative est *à la fois* inéluctable et nécessaire – donc en quelque sorte impossible mais néanmoins opérante. Plutôt, et d'une manière pour ainsi dire négative, tout se passe comme si le théâtre tel que commenté en présentation des *Amertumes* articulait un refus d'interpréter (et d'être l'objet d'une interprétation) énoncé par le créateur, accompagné d'une incitation au lecteur/spectateur à faire, pour lui-même et comme *trop tard*, le constat de cette association entre faute morale et exégèse ou interprétation. De sorte que l'enjeu du dispositif des *Amertumes* semble, avant toute représentation ou lecture, être de dresser le portrait d'un personnage – ici Alexis – capable de se priver d'interprétation (et donc de vivre une expérience non-intellectualisée et soi-disant plus complète), mais ce même être est, simultanément, trop conscient de lui-même et du monde qui l'entoure pour ne pas lui-même faire sens de cette capacité (cette impuissance, ou cette puissance de *ne pas* interpréter) comme cela même qui lui permettrait de se garder des attaques du réel qu'il habite. Or là réside peut-être aussi, en une forme de catharsis opérée par la représentation, la part de succès de la proposition, celle qui, écrivait Koltès, entreprend « de décanter, de se purifier au maximum des encombrements de l'intelligence à fleur de peau, décentralisée jusqu'à l'extrême ».

Ainsi donc, *auteur, personnage* ou *lecteur/spectateur*, il semble que l'Alexis des *Amertumes* puisse s'identifier tout aussi adéquatement à chacune de ces trois instances et il est clair, à tout le moins, qu'il y a là un modèle, la formation d'un prototype de personnage koltésien dans son rapport à la morale, au bien et au mal. Cette opposition terme à terme, en effet, sera, au fil de l'œuvre, toujours tenue à distance et traitée comme un objet pour l'écriture, mais au final elle fait constamment retour dans le proche et l'immédiat, d'étrange façon. Voulant vraisemblablement enseigner au lecteur qu'il est, comme lui, une sorte de victime de ce paradoxe de l'interprétation inévitable/impossible, l'auteur tel qu'il est constitué ou « montré » par le premier spectacle de Koltès n'arrive à le faire qu'en faisant du lecteur une sorte de personnage tragique qui se découvre, après coup, à la fois dans l'erreur et coupable, pris dans un piège d'autant plus frustrant qu'il est rudimentaire, bancal. Aussi le tragique, dans son acception rigoureuse, partage-

t-il en effet plusieurs similitudes avec la notion d'*exception*, qu'il mobilise même assez explicitement. Alors que comme l'indique Aristote dans sa *Poétique*, le héros tragique est « un homme qui, sans être absolument vertueux ni juste, tombe dans le malheur non pas à cause de sa mauvaise nature et de sa méchanceté, mais du fait de quelque erreur¹²⁶ », le lecteur ou le spectateur, dans le dispositif mis en place par Koltès, se retrouve dans une position semblable : il chute dans le malheur avant même de pouvoir prendre conscience de ce que la situation dans laquelle il se trouve (en l'occurrence l'interprétation, une herméneutique) pouvait, éventuellement, donner prise à une évaluation morale.

Réussi ou non sur le plan de l'expérience de la représentation (du moins quant à ce qui peut en être déduit de la lecture après coup), cet atterroissement d'un passage à l'acte est aussi thématiqué, d'une façon plus fine, nous le verrons, à même la fiction des *Amertumes*, et les airs de parabole qui sont donnés au morceau de récit suivant, relayé dans la pièce par le personnage d'une « Vieille » à l'âge imprécis (mais vraisemblablement celui de la sagesse), a quelque chose de rhétorique. Aussi ce passage demande-t-il lui aussi la prise en compte des notions de culpabilité, de victime, dans une réflexion qui débouche sur une aporie qui est celle, au final, de la décision juste. Dans cette histoire rapportée, Ivan, sommé par son maître Gordion d'aller couper la tête au « vieux Miron, l'ermite, paisible défenseur de la justice, qui, sans crainte, fai[t] le bien » (LA, 25), est pris de honte et accorde à sa victime prochaine une dernière prière :

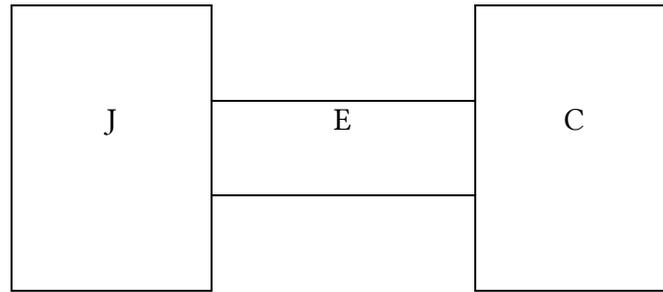
Le vieillard [Miron] dit en souriant : « Prends garde, Ivan, ton attente sera longue. Elle dure longtemps, la prière pour tout le genre humain. Tu ferais mieux de me tuer tout de suite pour ne pas trop te morfondre. » Alors, Ivan fronça le sourcil et, sottement, il se vanta : « Ce qui est dit est dit. Prie donc, j'attendrai un siècle s'il le faut. » [...] Et aujourd'hui encore ils sont là tous les deux : le vieillard, doucement, se plaint à Dieu de nos misères ; il demande à la très sainte Vierge de leur donner la joie. Le guerrier Ivan est debout près de lui [...]. [Il] n'a pas la force de quitter cet endroit, ni de lever le bras, ni de dire un mot. *C'est là son châtement. Il ne devait pas obéir à l'ordre scélérat, ni se mettre à l'abri de la conscience d'autrui.* (LA, 26-27, je souligne.)

¹²⁶ Aristote, *Poétique*, traduction du grec par Odette Bellevenue et Séverine Auffret, Paris, Mille et une nuits, 1997, p. 31.

Se voit mis en lumière dans ce récit un rapport fort paradoxal à la morale et à la loi : alors même que la prière de Miron prétend implorer le salut pour « tout le genre humain », elle est cela même qui garantit l'éternité du châtement d'Ivan, châtement qu'il reçoit, finalement, non pas tant d'avoir voulu faire le mal que d'avoir voulu, dans la faute, rapatrier une part de bonté. Eût-il décidé de ne pas s'embarrasser de scrupules et de tuer le vieillard et il était libre, en paix avec la loi. En activant, pour sa propre perte, cet agencement tordu des attendus de la loi qu'il suit, en montrant à celui qu'il devait soumettre l'appropriation d'un ordre qu'il détourne sans toutefois le pervertir complètement, le *guerrier* Ivan se fait précisément souverain face à la loi de son maître qu'il suspend, pour l'autre. Cette interpénétration du juste et de l'injuste, ces zones floues ou ces pièges retors de la morale, ces irrptions de l'*exception*, pour lors sous la forme encore non tout à fait intégrée d'un récit rapporté, forment ici un exemple parmi d'autres des incohérences de l'existence humaine et de la justice, pour lesquelles les différentes œuvres de Koltès sont autant de tentatives de trouver des équivalents textuels qui se fassent aussi les lieux de leur expérience par le lecteur.

De manière explicite, c'est par une exploration de la spatialité dont ils demandent la supposition que les premiers textes opèrent cette recherche. À ce titre, *Les amertumes*, en amont comme en aval du texte, ne peut faire l'économie de l'espace concret de la représentation. Si les procédés seront plus subtils dans les œuvres ultérieures, cette première pièce n'en inaugure pas moins un questionnement sur un pouvoir ou une force, sur leur localisation. Si les textes à venir rechercheront cette dernière dans sa *variabilité* même et son *mouvement*, c'est de manière éminemment statique que les termes de la réflexion sont posés dans *Les amertumes*. Soucieux d'éviter les malentendus, mais aussi d'aider son lecteur parce qu'elle facilite, par la suite, la lecture des didascalies qui en reprend le code, l'auteur fournit même une reproduction du schéma de la scène en début de texte (*LA*, 14) :

Le lieu



Nous verrons qu'une des voies de sortie de ce « statisme » premier sera, plus encore peut-être que dans le théâtre, à trouver dans ce qu'offre non pas le cinéma, mais ce que présente comme potentiel de création et de mouvement les stratégies de *l'écriture cinématographique* pour la multiplication des points de vue. Hervé Joubert-Laurencin commente cette spatialité dans le rapport qu'elle installe à la salle mais surtout pour le lien dont elle témoigne déjà avec le médium cinématographique. Il relaie un passage d'une lettre qu'écrit Koltès à Hubert Gignoux au moment de rédiger ce premier texte où est décrite la forme que prend la pièce (rencontre d'un « élément impressionnant » et d'un « élément impressionné » – c'est-à-dire « les personnages en situation » et « Alexis » [voir *LA*, 13]), et les effets recherchés pour l'assistance. Koltès écrit alors : « Placé en trait d'union entre le spectacle et les spectateurs, le personnage d'Alexis [...] n'est en fait qu'un spectacle de plus mais qui, *en extériorisant sa réceptivité, stimule celle des autres éléments du public*¹²⁷. » Joubert-Laurencin écrit qu'on lit aussi dans cette lettre

plus et mieux que l'anticipation d'un film ou d'un désir de film, une définition du cinéma, une description de l'efficace du cinéma telle que peut l'avoir perçue, dans une obscure clarté, un cinéphile : l'auteur émulsion photographique du réel, le spectateur enfant soumis à la démesure de la perception aiguë du monde, l'acteur aucunement séparé, ni du monde ni de la salle, devenu à la fois spectacle, spectateur parmi les spectateurs et stimulus pour les gloutons optiques¹²⁸.

¹²⁷ Lettre à Hubert Gignoux du 14 janvier 1970 (voir *Lettres*, *op. cit.*, p. 106-107), citée par Hervé Joubert-Laurencin, « Cinéma Koltès 1 (Citizen Koltès) » dans Yannick Butel, Christophe Bident, Christophe Triau et Arnaud Maisetti (dir.), *Koltès maintenant et autres métamorphoses*, *op. cit.*, p. 88, je souligne.

¹²⁸ *Idem.*

Les échos sont, dans cette citation, aisément perceptibles entre cette manière d'envisager le dispositif et le personnage (mais aussi ce dernier comme partie prenante du dispositif et de sa matérialité) et, notamment, la duplicité ambiguë du souverain tel que nous l'avons évoqué avec Peter Sloterdijk, pris entre *éros* et *thymós*, affectivité et expressivité. Des liens évidents sont aussi sensibles avec le travail de Giorgio Agamben analysant à plus d'une reprise, notamment dans ses réflexions sur « l'auteur comme geste », l'écriture comme « médialité ». Il importe toutefois de souligner ici que cet accent mis sur le caractère médial qui structure l'espace de la représentation ou symbolise le dispositif de la réception par la lecture ou le spectacle théâtral est, pour le cas qui nous intéresse, éminemment statique – nous aurons l'occasion d'y revenir.

Or en effet l'espace est une donnée si première dans la genèse de l'œuvre que le dispositif de la représentation est d'emblée prévu dans un texte que supporte tout un mode d'emploi, dont le relatif retrait confère aux indications qui y sont données une importance plus grande que celle, par exemple, des habituelles didascalies qui se fondent au texte. Plus encore, jusqu'aux agissements du lecteur-spectateur y sont comme par avance scénarisés, ce qui donne à penser une préconception non seulement de l'espace dramatique et, suivant, de l'espace scénique, mais aussi celle de l'organisation de l'espace même de l'assemblée théâtrale, comme le suggère la présentation de la pièce annonçant le « défi » lancé au spectateur – celui, on le rappelle, « de l'adhésion à l'un ou à l'autre des éléments » (*LA*, 13) – et donc son « rôle » dans l'économie de la pièce et/ou du texte.

Ce qui à l'évidence se dessine dans ces premières pièces paraît en effet annoncer la posture de Koltès quant à la mise en scène, à l'écriture littéraire et à la discipline du théâtre, les premières étapes de la formalisation d'un complexe rapport à une création qui se destine, bien que dans des proportions variables, toujours à la fois à la lecture et à la scène. Julia Gros de Gasquet, dans un court article, consacre sa réflexion à un échantillon de paratextes auctoriaux de la seconde moitié du *xx^e* siècle, dont ceux de Koltès (y compris dans d'autres de ses pièces) et y voit « un appel à la résistance lancé

par leurs auteurs au lecteur de bonne volonté¹²⁹ » devant « l’omnipotence du metteur en scène¹³⁰ » qui a, dit-elle en relayant l’avis de Michel Vinaver, « creusé un fossé entre champ théâtral et champ littéraire¹³¹ ». Néanmoins, un ton vaguement jovialiste qui voit dans ces paratextes l’occasion « [p]our Koltès, [...] d’enrichir la lecture, d’apporter au lecteur de théâtre, s’il le veut, ce supplément de poésie, de rêverie, de réflexion sur le texte¹³² » demande à être mis à distance, bien que l’auteure reconnaisse que ce dont ils témoignent, avant la revendication d’une rivalité avec la fonction de metteur en scène, est « la nécessité *de la scène* pour le texte de théâtre¹³³ ». L’hypothèse, concernant Koltès, demande encore à être précisée, dans la mesure où le rôle du lecteur potentiel est amplifié – et sa figure, idéalisée (« le lecteur de bonne volonté ») en regard notamment du peu d’attention que lui porte directement Koltès lorsqu’il parle de sa pratique. Quant au metteur en scène, dans un même esprit, un parcours rapide de plusieurs entretiens et/ou pièces de sa correspondance montre vite qu’outre certains cas ponctuels (bien que fréquents), le rapport à la personne du metteur en scène ne fait que cristalliser un état plus global du théâtre contemporain que décrie Koltès.

Or dès la fin de cette première pièce, une certaine retombée dans le « virtuel » des processus relatifs à l’espace se fait sentir. Non plus exclusivement tributaires de leur localisation, l’effet qu’ont sur « le témoin Alexis » (*LA*, 13) les « éléments

¹²⁹ Julia Gros de Gasquet, « Publier/résister : le rôle des paratextes d’auteurs dans le théâtre de la seconde moitié du XX^e siècle », *Revue d’histoire du théâtre*, vol. 62, n° 1-2, 2010, p. 144. Pour certains propos de Koltès lui-même sur la chose : « La manière dont un metteur en scène pense un spectacle et la manière dont un auteur pense une pièce sont des choses si différentes qu’il vaut mieux qu’elles s’ignorent autant que possible et qu’elles ne se rencontrent qu’au résultat. » (Bernard-Marie Koltès, « Troisième entretien avec Alain Prique » [*Théâtre en Europe*, janvier 1986], dans *Une part de ma vie*, Paris, Minuit, 1999, p. 56, je souligne.) Voir aussi : Alain Prique, « Entretien avec Bernard-Marie Koltès », *Alternatives théâtrales*, n° 52-53-54, 1997, p. 243 où Koltès affirme encore : « Je ne comprends plus les codes du théâtre. Ce sont des choses qui me sont tout à fait étrangères. Je me sens très, très mal à l’aise avec le public de théâtre. Je déteste le public de théâtre, ce qui fait que si je le fréquente et que j’écris, et que je me souviens pour qui j’écris, j’arrête tout de suite ».

¹³⁰ Julia Gros de Gasquet, « Publier/résister : le rôle des paratextes d’auteurs dans le théâtre de la seconde moitié du XX^e siècle », art. cit., p. 141-144, *passim*.

¹³¹ *Ibid.*, p. 143.

¹³² *Idem*.

¹³³ *Ibid.*, p. 144.

impressionnants » et le « grouillement brûlant et coloré » (*LA*, 15) sont définis dans un rapport au temps, leur emportement et leur avoir lieu simultanés dans un espace commun se trouvant médiatisés par l'éclairage (Koltès inaugurant là une pratique qui sera mise à profit dans les pièces suivantes). Cette fonction de la lumière est particulièrement sensible au quinzième et avant dernier tableau (voir *LA*, 57-60) qui présente au lecteur la profération simultanée de morceaux de répliques dans différentes parties de l'espace scénique, dont le rythme cassé est assuré par les flashes de l'éclairage, dont l'enchaînement constitue l'essentiel du seizième tableau qui, lui, se présente sous la forme d'une unique didascalie, reproduite ci-dessous dans sa totalité (*LA*, 60) :

Les personnages sont fixes, éclairés par des flashes de plus en plus rapides sur les trois différents lieux.

Soudain, la lumière est violente et rouge sur l'ensemble et c'est

ALEXIS.

Néanmoins, l'éclairage tient encore ici un rôle assez sommaire, dans la mesure où les flashes et la « violence » de la lumière finale s'établissent en quelque sorte dans un rapport d'analogie avec la fiction, opérant en fin de pièce une sorte de codage symbolique de l'action des « éléments » sur le « témoin ». Florence Bernard a une semblable lecture, qui fait intervenir d'abord la psychologie des personnages et l'hypotexte, en suggérant que « [c]e tableau exprime sans doute aussi la haine de plus en plus prononcée que le personnage éprouve à l'égard de ses proches¹³⁴. » En effet, ce que relève Florence Bernard n'est rien moins, à toute fin pratique, que la transposition scénique et visuelle du mécanisme de transfert et de rétention des affects évoqué par Peter Sloterdijk, à ceci près que ce mécanisme se déploie ici non pas chez un personnage orienté vers l'action, mais en quelque sorte dans un tableau qui offrirait comme une coupe synchronique de leur existence (« les personnages sont fixes », peut-on lire), à même une réalité qualifiée par cette « haine » symbolisée par le jeu de lumière. Dans

¹³⁴ Florence Bernard, *Koltès, une poétique des contraires*, Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature de notre siècle », 2010, p. 108

cette optique, à la fixité du sujet réceptif ou réceptacle correspond aussi bien le mutisme qui le qualifie. Il faut en cela remarquer comment, insistant sur la « réceptivité », sur la nature visuelle des stimuli et sur leur localisation dans l'espace, le précédent commentaire de Joubert-Laurencin évoque sans la dire une caractéristique d'Alexis d'être privé de parole. Florence Bernard l'évoque de manière plus explicite, voyant par ailleurs dans cet élément une appropriation de l'hypotexte (*Enfance*, le texte autobiographique de Maxime Gorki). Là où Joubert-Laurencin parle seulement du « spectateur enfant », Florence Bernard écrit :

Le dramaturge ayant fait le choix le rendre Alexis muet, *infans* au sens propre du terme, ses interrogations ne peuvent s'exprimer par le biais du langage. C'est à l'espace et à la temporalité qu'incombe alors la charge de matérialiser ses sentiments, la mise à mal de la causalité traduisant « la vie intense, colorée, d'une étrangeté inexprimable » [l'auteure cite ici Maxime Gorki] que l'écrivain a connu dans ses premières années¹³⁵.

Si tant est qu'on puisse établir un premier parallèle entre Alexis et Koltès, puis dans la reprise du texte de Gorki par ce dernier voir les signes d'une identification au personnage enfant privé de parole, *Les amertumes* se teinte d'une teneur autobiographique comme intégrée et disséminée tout en performant de manière somme toute relativement fine une entrée dans la littérature et dans la pratique du théâtre, une demande de reconnaissance franche (« l'adhésion »), qui voisine déjà avec un indicible et un inaccomplissement qui sera seulement bien mieux intégré pour les pièces « de maturité » et les textes qui la prépareront, comme nous le verrons nous-même plus loin. Néanmoins, pour lors, si le modèle du cinéma est, comme le suggère entre autres Hervé Joubert-Laurencin cité plus tôt, en germe dans le dispositif des *Amertumes*, c'est peut-être la pratique photographique qui est la plus à même d'être le modèle de ce que prétend accomplir Koltès : d'une part le « statisme » souligné plus tôt¹³⁶ pour les parties

¹³⁵ *Ibid.*, p. 110.

¹³⁶ Rappelons que d'ailleurs à son tour Florence Bernard parle de « tableau » pour décrire cette scène finale...

prenantes (rendu aussi bien par l'immobilité d'Alexis et des spectateurs, que par le schéma qui scinde la scène et circonscrit l'espace restreint de mouvements très limités des autres personnages) n'a encore rien du mouvement qu'exploreront les autres pièces et, d'autre part, le vocabulaire est d'importance qui donne à la lumière *rouge*¹³⁷ de la finale du spectacle la tâche d'éclairer « l'ensemble » pour assister à ce qu'aura infligé au *témoin* Alexis l'exposition aux assauts répétés et ponctuels de la violence symbolisée par les « flashes » finaux. De sorte que l'espace scénique s'annexe en fin de pièce l'espace de l'assemblée alors concrètement prise dans le mécanisme de la révélation et d'une fixation des stimuli lumineux sur le personnage support avec qui elle se retrouve à toute fin pratique plongé dans le même « bain », dans la même « substance théâtrale ». C'est déjà là que se profile toute l'importance, dans la recherche naissante de la culture de l'effet optimal sur le public ou le lecteur, de la question des rapports de force et de la marque plus ou moins profonde de contrastes. À Hubert Gignoux, Koltès, en cours d'écriture de la pièce, marque son désintérêt pour un personnage psychologique compris comme « combinaisons plus ou moins complexes de traits psychologiques définis, et pour lesquels il conviendrait de définir dans quelle mesure tel trait l'emporte sur tel autre, et comment tel trait s'allie à tel autre » (L, 114-115). Il écrit :

En fait, les personnes et les personnages m'apparaissent d'une toute autre manière. L'ensemble d'un individu et l'ensemble des individus me semblent tout constitués par différentes « puissances » qui s'affrontent ou se marient, et d'une part l'équilibre d'un individu, d'autre part les relations entre personnes sont constituées par les rapports entre ces puissances. Dans une personne, ou dans un personnage, c'est un peu comme si une force venant du dessus pesait sur une force venant du sol, le personnage se débattant entre deux, tantôt submergé par l'une, tantôt submergé par l'autre. On a donné parfois à l'une le nom de Destin – mais cela me paraît trop schématique [...]. [L]e personnage est ce qui en sort, plus ou moins rayonnant, plus ou moins torturé, mais de toute façon révolté, et encore et indéfiniment plongé dans une lutte qui le dépasse. [...] Et puis enfin, et surtout, Alexis ! La clé, c'est de prendre le personnage avant : avant l'entrée en effervescence des forces qui l'entourent, vide, mort, inexistant ; et d'assister au travail des puissances, de le voir se faire, se broyer, s'accoucher, naître enfin, et, tout en dernier, vivre. *C'est, en assistant à la composition d'un être réel, assister à la décomposition de*

¹³⁷ On pense ici bien entendu à la lumière si caractéristique des chambres noires servant au développement des clichés en photographie argentique.

la psychologie. (L, 115, je mets en italique ; le soulignement d'un trait est dans le texte cité.)

Ainsi déjà l'arbitraire de l'interprétation ne tiendrait-elle donc pas tant à une exigence morale insituable de ne pas perpétuer la violence envers un individu doté d'une psychologie qui aurait un noyau irréductible et qualifiable, mais elle serait plutôt la conséquence du fait que ce qui parvient au lecteur ou au spectateur, de chaque personnage ou individu, n'est que la somme désorganisée, précipitée ou *décomposée*, sous la forme d'un ensemble chaque fois ponctuel de signes seconds, qui sont ceux non pas de traits d'une subjectivité stable, mais de forces ou de puissances passées et impersonnelles. Ce modèle, on en reconnaît une figure dans le héros antique tel qu'étudié par Peter Sloterdijk dans *Colère et temps*, réceptacle de forces externes dont les moyens d'une mise à distance active et maîtrisée sont, dans le cas qui nous occupe, encore hors d'atteinte. Aussi les lumières « flashées » sont-elles alors à comprendre, non pour Alexis mais ici pour les autres personnages, comme signe de ce que les puissances ou forces transitent *à travers eux* – tout en les marquant vraisemblablement aussi – sans qu'ils puissent leur opposer un principe efficace de régulation, résultant en ces déversements ponctuels, sans gradation – *on/off* – que sont les flashes. Pour lors, donc, *photographie* peut-être plutôt que *cinéma*, en attendant que l'œuvre donne lieu aux effets de montage, de mobilisation et donc de cadrages et de rythmes, pour proposer à l'impossible jugement du lecteur ou du spectateur les états ponctuels répétés et variés transmis entre les témoins et hôtes successifs de forces impersonnelles, subies « à fleur de peau ». Dans l'intervalle, il importe de considérer *Les amertumes* autrement que comme une tentative vague ou un ballon d'essai, mais la première pierre d'une œuvre qui dicte aussi, pour une première fois, un des principes qui guidera Koltès tout au long de son œuvre, comme il l'évoque en tout cas à l'écriture de *Combat de nègre et de chiens*, dans un entretien de 1983 : « Devant un sujet qui nous paraît tout à coup immense et

compliqué, il me semble bon d'utiliser, et éventuellement de fabriquer, pour le saisir, des instruments à notre mesure¹³⁸. »

2.2.2 Mobilité des points de vue et altération des perceptions : déplacement, flous et bougés. *Récits morts* et ses suites

Dans *Récits morts*¹³⁹ (1973) s'accuse et se peaufine une transition vers un rendu moins directement matériel des enjeux spatiaux qui, en gagnant en virtualité, augmentent aussi en complexité en démontrant le caractère alambiqué, lui aussi grandissant, des réalités qu'ils entendent métaphoriser. Demeure première l'interrogation sur la localisation et l'espace, à la différence toutefois que ce dernier n'est plus seulement *partitionné* (aussi problématique ou porteuse de conflit cette partition fût-elle), mais acquiert les marques d'une organisation en niveaux, en profondeurs et en stades aux hiérarchies rien moins qu'incertaines. Ainsi est-ce, dans *Récits morts*, non plus à un constat quant aux leurre de la psychologie et à la brutalité du réel qu'est convié le lecteur, mais plutôt à une exploration de l'onirisme et de l'inconscient, dans une pièce adroitement sous-titrée *Un rêve égaré*. En effet, que l'« égaré » qualifie une instance non dite, un rêveur innommé qui se serait perdu, ou encore le rêve lui-même qui aurait échappé à une saisie de la psyché qui l'accueille et qui dès lors serait un rêve hors d'atteinte, insituable, pas plus l'un que l'autre – rêve ou rêveur – ne paraît vouloir, dans la fiction, s'accommoder d'un monde dont on pourrait rendre la topographie par un code, une convention, un visuel vraisemblable et cohérent. C'est plutôt dans les états intermédiaires du songe ou dans les incertains de l'identité, dans leurs seuils habitables et entre les uns et les autres qu'il faut chercher.

Alors que la pièce débute « dans la léthargie qui précède le songe » (*RM*, 13), le lecteur est invité à suivre le déroulement de la fiction jusqu'à la « fin du rêve » (*RM*, 91),

¹³⁸ « Entretien avec Jean-Pierre Han » [*Europe*, 1^{er} trimestre 1983], dans *Une part de ma vie*, *op. cit.*, p. 15.

¹³⁹ Bernard-Marie Koltès, *Récits morts. Un rêve égaré*, Paris, Minuit, 2008 [1973]. Désormais abrégé en *RM*, suivi du numéro de la page.

mais non sans avoir auparavant poussé l'exploration jusqu'à « un rêve dans le rêve » (RM, 76). Le défi est alors de taille pour la lecture, peut-être justement parce que jamais les termes – les limites, niveaux ou grades – de la fiction ne sont clairement posés. À cet effet, Christophe Bident remarque fort justement, parlant des noms propres qui habitent l'œuvre koltésienne, que « Dante se loge en Dantale¹⁴⁰, dont l'univers de songe évoque une divine comédie¹⁴¹ ». Ceci n'est pas, évidemment, sans faire écho à nos interrogations présentes concernant à la fois la morale et l'espace, leurs spatialités confuses.

Comme ce fut le cas pour *Les amertumes*, le rôle prépondérant de la lumière est commenté par l'auteur lui-même qui en décrit, dans un texte présentant la pièce, les effets escomptés pour une représentation : « Deux éléments déterminent le rêve autant que le texte et la nature des personnages : la lumière d'une part (sa forme et son intensité), d'autre part la hauteur ou la profondeur qu'occupent les visions dans le cerveau endormi. » (RM, 9) Pour Koltès, quelque chose est encore, dans ce dispositif, impropre à convoquer et à provoquer adéquatement l'expérience : si la lumière permet des jeux sur le visible et, par conséquent, sur l'invisible et sur toutes les variantes du « dissimulé »¹⁴², la forme donnée à ce théâtre souffre toujours de la limitation majeure que lui impose le statisme qu'il assume encore chez le spectateur. Le manque de ce mouvement, de cette relative liberté, et par conséquent les effets d'une modification des conditions de la perception, est plus d'une fois désigné comme un défaut et pousse Koltès vers le cinéma. L'auteur énonce de telles vues avant le début de *Nickel Stuff*, écrit plus tard et sur lequel nous reviendrons : « S'agissant d'une histoire à montrer plutôt qu'à

¹⁴⁰ Il s'agit du principal personnage du texte, au sujet duquel Koltès écrit, dans la liste des personnages (Koltès écrit plutôt « Les acteurs du rêve ») : qu'il est le « [p]ersonnage tel qu'il se voit en songe » (*Récits morts, op. cit.*, p. 11).

¹⁴¹ Christophe Bident, *Koltès, le sens du monde, op. cit.*, p. 45.

¹⁴² C'est aussi ici la lumière comme moteur de la fiction (et de l'écriture) qui apparaît, une interaction dont il est probable qu'on puisse au mieux pressentir l'importance, outre dans l'attrait de l'auteur pour le cinéma, dans le matériel ayant servi d'inspiration pour la plus tardive *Quai ouest*. À cet effet, voir plus haut, notre commentaire sur la citation de « Un hangar, à l'ouest (notes) », où Koltès aborde un lever du jour impressionnant vu au travers des trous de la tôle de l'entrepôt sur les quais, *événement* qu'il décrit comme « un rapport amoureux entre la lumière et un objet qui résiste » (dans *Roberto Zucco, op. cit.*, p. 127) et dont il parle comme d'une « motivation qui [le] poussai[t] à écrire cette pièce » (*idem*).

dire, l'objet est parfois moins important que le mouvement avec lequel on va le voir, ou la vitesse à laquelle il passe sous nos yeux¹⁴³. » S'il s'exprime ainsi en 1984 en marge d'un scénario non réalisé, c'est déjà dix ans plus tôt qu'il testait les effets concrets de ce qu'il ne cessera de tenter de trouver entre l'écriture et la scène : en témoigne un texte de présentation qui précède la version imprimée de *Récits morts*. Anonyme et vraisemblablement rédigé au moment de la parution posthume (en 2008) du texte, il donne à lire à quel point le cinéma sous-tend, ici encore, l'écriture de Koltès : « Pendant les représentations, l'auteur projeta un plan de tournage pour le film qu'il voulait réaliser à partir de la pièce : *les effets escomptés au théâtre ne le satisfaisaient pas* » (RM, 7, je souligne). Sur ce film projeté et qui deviendra *La nuit perdue* (qui, renié immédiatement par Koltès, connaîtra une circulation très restreinte), Madeleine Comparot, qui en a fait le montage « seule, tout en apprenant comment, à l'automne 1973¹⁴⁴ », s'exprime ainsi en abordant dans un premier temps la question de la lumière puis, un peu après, l'insatisfaction de Koltès face à l'ensemble :

Pour l'éclairage, on avait quelques spots – la lumière était importante pour lui ; au TNS [Théâtre national de Strasbourg], la régie, l'éclairage l'avait passionné : c'est lui qui a faite toute l'installation des lumières. De toute manière, dans ce film, il a tout fait [...]. [Q]uand il voit le film – qui est ce qu'on en voit maintenant, même si le son a été un peu ajusté (et qu'il n'y a toujours pas les fondus au noir prévus) : mais toutes les scènes tournées y sont et le film en ce sens n'est pas inachevé – il m'a dit : « Merci. Excellent travail, tu mets tout ça dans les cartons et on n'en reparle plus jamais¹⁴⁵. »

Ce désir de cinéma semble donc symptomatique d'une volonté, à même la pratique de l'écriture littéraire en train de naître, de pallier le statisme du spectateur de théâtre par l'évocation du mouvement de la caméra, posé comme équivalent de changements de perspective, de points de vue, et donnant à percevoir des dynamiques sous-jacentes, inaccessibles au regard frontal (que ne peut donc pas rendre non plus au théâtre une

¹⁴³ Bernard-Marie Koltès, *Nickel Stuff*, Paris, Minuit, 2009 [1984], p. 14. Désormais abrégé en NS, suivi du numéro de la page.

¹⁴⁴ Madeleine Comparot, « Et peu à peu, le film revenait... », art. cit., p. 137.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 137 et p. 139.

scène, pour laquelle néanmoins il ne cesse jamais d'écrire) limité par les capacités de perception de l'individu ordinaire). Tout cette variété dans les influences et les directions de l'écriture dans les premières années de création, si elle s'explique en partie par le cursus de la première formation de Koltès au TNS (mais aussi par les aléas matériels et financiers d'une vie « au service du Théâtre »), est par ailleurs relié aux complexes psychologies des personnages, ou plutôt, plus souvent qu'autrement dans les premières pièces surtout, à leurs états changeants et altérés ou intermédiaires, qui sont comme les symptômes des rapports conflictuels et alambiqués qu'ils entretiennent entre eux et avec le monde. Comme l'observe Florence Bernard : « le phénomène de distorsion du cadre spatial et temporel¹⁴⁶ » peut, chez Koltès rendre compte d'une transposition métaphorique de rapports de force, mais il est également fréquent que « le dérèglement du chronotope transcrive [...] la subjectivité d'un personnage¹⁴⁷ ».

Ainsi ces organisations et mobilisations complexes de l'espace de l'expérience mettent-elles en œuvre des superpositions ou interpénétrations de divers ordres. Il peut par exemple s'agir d'éléments aussi hermétiques l'un à l'autre que le sont a priori la vie et la mort. Le cas de *Sallinger* est à ce point de vue exemplaire, la pièce portant sur scène les agissements d'un personnage mort, le Rouquin, lui-même présenté dans la didascalie initiale comme « variable », en quelque sorte non fixé ou en déprise sur ce qui serait un espace-temps intégré, vectorisé, et dès lors prévisible : « Entre le jeune homme, l'adolescent et l'enfant, *selon le moment et le lieu*¹⁴⁸ ». Mobiles, malléables, ces moments et ces lieux le sont, tout comme le sont aussi les règles qui régissent le passage entre les uns et les autres, jusqu'à influencer sur le découpage des scènes. À titre d'exemple, contre le découpage du théâtre classique qui voit le changement de scène se faire avec le départ ou l'arrivée d'un ou de plusieurs personnages, Koltès place le lecteur devant des cas plus problématiques – sans pour cela être complètement novateurs. Ainsi du passage du

¹⁴⁶ Florence Bernard, *Koltès, une poétique des contraires*, *op. cit.*, p. 108.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 109.

¹⁴⁸ Bernard-Marie Koltès, *Sallinger*, Paris, Minuit, 1995 [1977], p. 9, je souligne. Désormais abrégé en S, suivi du numéro de la page.

cinquième au sixième fragment dans *Sallinger* : la didascalie fait débiter la cinquième partie « [d]ans un New York abstrait, nocturne, déconnecté » (S, 57) où Leslie, seul, amorce le récit (d'une course de taxi¹⁴⁹) qu'il termine dans une sorte de délire hallucinatoire qui le fait déboucher – et avec lui le spectateur – dans la sixième partie de la pièce. Le passage de l'une à l'autre des scènes est ménagé de la façon suivante par les didascalies :

[...] (Hurlant, tremblant, la main sur sa poitrine, Leslie traverse en titubant des épaisseurs d'hallucinations et de peur, et se retrouve soudain dans...)

VI

... dans un espace clos, noir, où se distinguent seulement la forme d'un cercueil neuf : l'intérieur du mausolée. Debout en équilibre sur le bord du cercueil, le Rouquin avance.
Il aperçoit Leslie [...] (S, 62)

Un fragment du plus tardif « début » de roman, *Prologue*, porte un titre d'ailleurs fort à propos pour décrire en peu de mots l'impression que donne au lecteur ce genre de gestion des lieux et temps : « Immobilité de l'aventurier ». Aussi lit-on dans ce même texte, à propos du personnage nommé Mann, qu'

avec tous ses mouvements désordonnés et d'aller à droite et d'aller à gauche et de ne jamais regarder derrière ni devant lui, Mann ne bougea pas d'un pas [...] ; il fut comme un peu de sable au milieu d'un désert, remué et torturé par le vent, mis dessous et dessus la dune, éparpillé et rassemblé, mais immobile dans l'étendue mouvante des sables¹⁵⁰.

¹⁴⁹ On voit ici apparaître la *voiture*, qui occupera une grande place dans l'imaginaire des textes de Koltès, et dont lui-même reconnaît le lien qu'elle symbolise avec le médium cinématographique, sur au moins deux plans, dont des entretiens tardifs laissent mesurer la teneur. Au moment où il écrit *Nickel Stuff* (en 1984), il affirme, traitant finalement du rapport évoqué plus tôt à la conception traditionnelle de la scène, notamment : « C'est très agréable d'écrire pour le cinéma : c'est beaucoup plus facile, beaucoup plus libre, que le théâtre ou le roman ; il n'y a pas les mêmes contraintes techniques, le temps, les lieux, les motivations, qui sont les grands problèmes du théâtre. » (« Deuxième entretien avec Alain Prique » [Masques, 1^{er} trimestre 1984], dans *Une part de ma vie, op. cit.*, p. 45) Aussi deux ans plus tard : « pour moi qui appartiens à la génération du cinéma, la voiture devient le symbole de tout ce qui n'est pas le théâtre : la vitesse, le changement de lieu, etc. » (« Troisième entretien avec Alain Prique » [Théâtre en Europe, janvier 1986], *ibid.*, p. 55).

¹⁵⁰ Bernard-Marie Koltès, *Prologue, op. cit.*, p. 19-20.

Cette désorganisation *apparente* de l'identité qui au final apparaît hautement relative et fonction de l'échelle à laquelle on la perçoit, Koltès en explore aussi les différentes variantes, entre superpositions, hybridités ou amalgames, testant d'un personnage à l'autre les différentes nuances, jusqu'à ce qui paraît être l'exact opposé de cette unicité désorganisée : non pas une identité dans la fragmentation, mais un multiple et un divers conservés en dépit de l'organicité, de l'uniformité lisse de l'ensemble.

Ce passage de *La fuite à cheval très loin dans la ville* l'illustre bien à son tour : « Ils [*i.e.* : Cassius et Barba] restèrent longtemps immobiles. Ils ressemblaient à deux lacs juxtaposés, dont les eaux se sont fondues en profondeur sans que rien ne marque une surface lisse¹⁵¹. » D'ambiguïtés en quiproquos, tout semble ainsi inciter le lecteur, qu'on met devant divers scénarios de perception floutée, de changement de perspective, de prise de conscience d'un aveuglement, à mettre en doute les paramètres de l'interprétation qu'il fait. Dans l'incompréhension et la fluidité dense, comme engluée, qui caractérise les premiers écrits de Koltès, il s'agit au final, généralement, de rechercher le pivot, l'attache, l'endroit depuis lequel pourrait s'énoncer une parole certaine, s'amorcer un mouvement assuré. Or, alors que les situations relèvent généralement de plusieurs systèmes de normes à la fois¹⁵², il n'est pas rare que le lecteur devant l'œuvre se voie placé au centre de changements brusques – ou par trop étendus, lents ou comme lascifs – de circonstances, d'environnements ou de régimes. Entre

¹⁵¹ Bernard-Marie Koltès, *La fuite à cheval très loin dans la ville*, Paris, Minuit, 1984, p. 17. On retrouve ici certains échos à la lettre citée plus tôt, adressée à Hubert Gignoux pendant l'écriture des *Amertumes* où Koltès définissait le personnage comme la résultante de l'organisation et de l'imposition de forces ou puissances externes, impersonnelles et le dépassant. Il s'agit ici, en quelque sorte, d'une complexification de ce schéma et d'une évocation subtile de la complexité d'une *relation* qu'ils entretiennent et qui demeure inaccessible, indisponible au jugement et à l'évaluation par autrui. Si ici les « eaux se sont fondues en profondeur », Koltès écrivait à Hubert Gignoux que « [d]ans les rapports entre les personnes, c'est un peu comme deux bateaux posés chacun sur deux mers en tempête, et qui sont projetés l'un contre l'autre, le choc dépassant de loin la puissance des moteurs. » (*Lettres, op. cit.*, p. 115, je souligne.)

¹⁵² Voir les exemples plus tôt mentionnés : la verticalité de la « force venant du dessus » qui s'oppose à la « force venant du sol » et les étendues horizontales de « mers en tempête » (*ibid.*, p. 115) ou des « lacs » aux « eaux [...] fondues en profondeur » (*La fuite à cheval très loin dans la ville, op. cit.*, p. 17).

morcellements et rassemblements, les identités comme les lieux et les temps, chez le premier Koltès, paraissent devoir davantage être les résultantes temporaires et ponctuelles d'agencements de forces ou de puissances externes, déployés à distance variable d'un centre lui-même plus ou moins mouvant d'une perception elle-même plus ou moins distordue, gauchie, selon les cas. Pour rendre ces mouvances (et leurs conséquences pour les personnages et les actions) dans l'écriture, le cinéma présente pour le jeune Koltès les promesses d'explorations formelles dont les succès seront mitigés, discutables, motiveront des tentatives ou influences futures (*Nickel Stuff*, mais aussi par exemple la forme et le rythme de *Roberto Zucco*¹⁵³).

2.2.3 Machineries de l'inconscience et instruments de l'ivresse : tricoter des unions

Cherchant quelque chose d'une fixité dans les interstices séparant les uns des autres tous les dérèglements que donne à lire la fiction koltésienne, les personnages paraissent toujours plus ou moins plongés dans un « état d'exception » et sont, dès les débuts de l'œuvre, aux prises avec des questionnements sur le normé et sur la loi, la justice ou la justesse – ce que les expérimentations formelles et stylistiques de l'auteur rendent efficacement, pour le lecteur et le spectateur présumé. Concernant donc ce que nous préférons penser ici et plus tard comme *exception*, notons quelques passages de la conclusion de l'étude de Florence Bernard, déjà citée, où invariablement des formulations laissent poindre au moins l'intuition des paradoxes de ce concept. En ce qui a trait à l'espace, d'abord :

¹⁵³ Ce que remarque encore Madeleine Comparot, entre autres et pour citer à nouveau l'entretien qu'elle accorde généreusement à Arnaud Maisetti : « Il [Koltès] a écrit *Récits morts* comme un film, parce qu'à ce moment-là, il avait vraiment envie d'en fabriquer un : alors, la pièce a été écrite pour servir de support au film qu'il prévoyait. Le découpage de la pièce, par petits morceaux, était déjà à mon sens une sorte de synopsis de film. D'ailleurs, à mon avis, il a pensé exactement la même chose pour *Roberto Zucco* – pour moi, c'est évident : quand on lit la première fois *Roberto Zucco*, on a l'impression d'un découpage pour film, une histoire filmée, dans l'écriture. » « Et peu à peu le film revenait... », art. cit., p. 135.

L'espace koltésien se marque en effet par la dilution de la frontière entre extérieur et intérieur, dilution qui, pour autant, n'exclut pas son opposé, la claustration. Ainsi Roberto Zucco, évadé, est prisonnier de la course incessante qui le conduit de rencontre en rencontre à rejoindre le pénitencier, d'où il tentera encore de s'extraire au finale, liberté et enfermement se répondant tout au long de sa trajectoire comme les deux faces d'une médaille¹⁵⁴.

Concernant les personnages, cette fois : « le puissant révèle en effet invariablement sa faiblesse et le faible sa puissance, *rendant confuse la frontière*¹⁵⁵ ». Puis, finalement, en ce qui a trait à la morale et au refus de l'imposition d'un « nouvel ordre » :

Il n'est pas [...] possible de porter sur la créature koltésienne un jugement moral définitif. Si l'auteur met à mal les institutions que reconnaît la société, en présentant notamment sous un jour peu flatteur les tenants de la religion, de l'armée ou de la police, *il prend soin de ne pas rétablir une hiérarchie des valeurs. [...] Koltès ne propose pas un nouvel ordre, il préfère le désordre*¹⁵⁶.

Dans cette optique, et pour rapprocher de notre corpus le répertoire des exemples, on peut alors concevoir sans mal l'impression du lecteur comme déstabilisé par des décalages similaires à celui que ressent, « *dans la fin du songe* » (RM, 89), Dantale présent

¹⁵⁴ Florence Bernard, *Koltès, une poétique des contraires*, op. cit., p. 383-384, je souligne. Si elle ne discrédite en rien l'immense travail, richement documenté et témoin d'une fréquentation assidue de l'œuvre de Koltès qui a dû mener à son élaboration, on peut pointer une certaine limite théorique dans le travail de Bernard dans la mesure où au moment de commenter en conclusion l'esprit qui a guidé sa recherche, la notion qu'elle fait sienne des « contraires » ne paraît pas beaucoup plus opératoire que ces autres desquelles elle prétend pallier les manques. Citons à cet effet les premières lignes de cette « conclusion générale » où l'auteure acquiesce à ce certain côté descriptif que rachèterait l'exhaustivité du corpus traité, le large spectre couvert par chacun des axes de lecture qui organisent son livre : « L'étude que nous avons menée avait pour objectif de mettre à jour le principe qui régit l'écriture de Bernard-Marie Koltès. Si la critique, en recourant au concept du "neutre" barthésien ou à celui du grotesque, a assez vite noté que l'œuvre repose sur un dépassement des catégories usuelles, *elle n'a pas, jusqu'à présent, exploité tous les textes de l'auteur, condition qui, pourtant, nous paraît nécessaire.* » (p. 383, je souligne.) Si ce vaste travail, donc, a quelque limite que nous croyons pouvoir parvenir à déplacer un tant soit peu, il va sans dire qu'il ne s'agit pas d'une raison suffisante pour se priver de l'éclairage qu'il porte sur l'ensemble de l'édifice de l'œuvre.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 385, je souligne.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 386, je souligne.

sur scène mais que, pour l'occasion, on entend en « voix off » et qui dit : « Ce n'est pas cela. Tant de lumière perdue ; tant de chemin parcouru pour rejoindre l'endroit où cela se passe ; et que cela se passe encore à côté de moi ; et que je ne sache pas où je suis. » (RM, 89) Le tout prend dans ce cas, en outre et à la limite, la forme d'un questionnement métatextuel, d'abord dans la tension entre la présence du personnage et ce qu'évoque d'absence ou de déphasage sa voix *off*, sienne mais coupée de sa personne physique, qui dit encore : « Je sens que je m'éveille, mais qu'un point reste stable. » (RM, 90) Que le « chemin parcouru » ne vienne pas à bout de l'impression durable que quelque chose de fixe – « cela » qui se passe – se tient à proximité, c'est en outre ce qu'expérimentent plusieurs autres personnages dans d'autres fictions de Koltès.

Quelque chose de similaire est en effet perceptible au niveau du récit, dans le traitement réservé à la folie du personnage de Félice dans *La fuite à cheval très loin dans la ville* :

Les médecins qui mirent Félice quelques jours en observation, à son retour de sortie, s'aperçurent alors qu'elle était revenue douée d'un stupéfiant pouvoir, dont ils finirent bientôt par apprendre à se méfier. Félice pouvait – en moins d'un quart d'heure, à tout moment et quel que fût le temps – faire éclater l'orage.

Ni les piqûres, ni les cachets, ni les électrochocs n'ôtèrent à Félice cet incroyable don, qu'elle utilisa d'ailleurs autant qu'il lui fut possible.

[...] Mais l'on chercha à se débarrasser de Félice. Lorsqu'on y parvint enfin, au prix de faux diagnostics et de certificats, Félice fut expédiée dans un autre hôpital, qui ne tarda pas à vouloir, à son tour, par tous les moyens, l'envoyer terroriser ailleurs [...].

Félice fut ainsi renvoyée d'établissement en établissement, sans jamais parvenir à se fixer, traînant derrière elle de gros nuages noirs, gonflés d'électricité¹⁵⁷.

L'on voit bien, dans ce passage, des parallèles possibles pointer vers des éléments commentés dans notre première partie de recherche. En regard du personnage d'Alexis et de sa passivité de témoin inactif réceptacle du déferlement immodéré des forces extérieures, le personnage de Félice atteint une souveraineté sur certains pans de la

¹⁵⁷ Bernard-Marie Koltès, *La fuite à cheval très loin dans la ville*, *op. cit.*, p. 151.

réalité (en l'occurrence les « éléments », ce qu'on retrouvera aussi dans la Cécile de *Quai ouest*) : la force « électrique » qu'elle saisit dans les nuages qui l'accompagnent, elle est à la fois capable d'en maîtriser la venue et d'en réguler le déferlement pour menacer, susciter la méfiance. De sorte que ce qu'elle traîne avec elle – les « gros nuages noirs » – n'est pas simplement le signe de sa capacité à user, envers l'autre exclusivement, et à distance, d'une force qui réalise une *situation exceptionnelle* – l'« orage » – dont elle *décide*. Plutôt, de manière plus complexe, les nuages chargés sont le signe d'une puissance partiellement mise à distance *et* partiellement intériorisée, dont la monstration réussit à *menacer* de façon crédible (Sloterdijk). Mais cette puissance en est aussi une qui, si on en provoque le déferlement, distribue ses effets de manière indifférenciée, non sélective. Que Félice attende le moment propice – être soi-même à l'abri – ou non, et que les médecins et les infirmières qu'elle terrorise de ses éclairs trouvent à s'abriter ou non ne change rien à l'affaire. Devant la réitération et les répétitions du maniement « incroyable » de ces nuages gris, au final, c'est en vain que les médecins « observ[ent] », « s'aperç[oi]vent », « appren[nent] ». Aussi n'arrivent-ils au mieux qu'à réguler et circonscrire, invariablement méfiants, les parcours de Félice qui, d'« établissement en établissement », ne pourra jamais « se fixer ». En somme, ce qu'elle trimbale est le matériel d'un langage à l'interprétation inassurable et imprévisible, dont le déferlement dans l'intempestif déborde les limites qui ne peuvent jamais qu'en contenir le canal, faisant de la monstration et de l'usage de l'ensemble le lieu indescriptible et impossible à fixer de relations de pouvoirs où l'entité qui décide est tout aussi bien souveraine pour l'application de sa « loi » que soumise et affectée, stigmatisée, par elle. Nul besoin d'aller plus loin dans la description de la structure générale de ces relations pour y voir les similitudes avec ce que nous avons étudié, en première partie de la réflexion, des rapports de force et de leur complexe inscription, jamais intégrale et condamnée à la contestation et au contrôle. Il en va alors ainsi de la recherche condamnée à l'inachèvement pour Dantale qui fouillait, plus haut, l'interstice entre songe et éveil, pour trouver le point « stable », comme des professionnels bardés d'outils cherchant à mettre le doigt sur « l'incroyable don » de Félice, auquel ils finissent bien par *croire* et qu'ils finissent bien par *craindre*, ayant alors paradoxalement trouvé ce

qui est nulle part et partout comme « l'électricité » dans l'air et les nuages : quelque chose comme ce que désignait Derrida en parlant du « fondement mystique » de l'autorité.

Entre croyance et savoir, contrôle et soumission, tout se passe alors en effet dans ce passage comme si les infirmiers et médecins successifs ressentait, à la manière du Dantale décrit juste avant, cet égarement devant l'insaisissable de « ce [qui] se passe à côté de [soi] » : pour eux, le savoir quant aux « gros nuages noirs », – savoir visible, situable, localisable¹⁵⁸ – est source d'une frayeur moindre que l'imprévisible, insituable et invisible de l'apparente folie que Félice met à profit pour combler ses caprices. En cela, ces personnages sont tout à fait représentatifs d'une tendance répandue dans le personnel des pièces de Koltès : Félice et Dantale, mais aussi, plus tard, Abad dans *Quai ouest* ou le dealer de *Dans la solitude des champs de coton*, éprouvent leur malheur non pas de ce qu'ils sont aux prises avec des forces impersonnelles et transcendantes (bien qu'ils le soient), mais plutôt de ce que le monde dans lequel ils sont mis ne peut souffrir le flottement, l'incertain qu'ils incarnent seulement. Devant ces identités fugitives, tous, comme le martèle ce passage de *Des voix sourdes*, « veulent savoir » :

NICOLAS. – [...] Je vois, moi, les doigts qui s'agitent, travaillent, canalisent, préparent les conduits, organisent les réseaux, dessinent en grand sur tout cela un plan. Je vois un plan, moi, *et eux ne sentent rien.*

[...]

L'HOMME. – Tous veulent savoir.

LA FEMME. – Savoir : justement cela.

L'HOMME. – Ne comprenez-vous pas ?

LA FEMME. – Tous ne sont pas contents.

L'HOMME. – Tous n'aiment pas cela.

LA FEMME. – Ils n'aiment pas ne pas savoir.

¹⁵⁸ Au moins imparfaitement, dans la mesure où, de ce « nuage », la forme est adaptative, ductile et fonction des forces et influx qui l'entourent, un peu à la manière de Mann comparé, dans *Prologue* cité plus tôt, à « un peu de sable au milieu d'un désert, remué et torturé par le vent, mis dessous et dessus la dune, éparpillé et rassemblé, mais immobile dans l'étendue mouvante des sables. » (*Prologue, op. cit.*, p. 19-20.)

L'HOMME. – *Savoir exactement* : voilà ce que tous veulent.

LA FEMME. – Vous ne pouvez pas les tenir sans cela.

L'HOMME. – Vous ne pourrez pas les tenir, sans tout dire.

LA FEMME. – Dire tout, voilà ce qu'il faut faire.

L'HOMME. – Vous ne les tiendrez pas dans l'ignorance.

LA FEMME. – Tant de bruits se répètent...

L'HOMME. – Tant de choses se disent...

LA FEMME. – Comment voulez-vous savoir, avec cela ?

L'HOMME. – Comment voudriez-vous qu'ils acceptent de ne pas savoir ?

LA FEMME. – Tous veulent savoir, absolument, absolument.

*Conversation*¹⁵⁹.

Que d'emblée on écarte alors un malentendu : de ces déphasages ou incertitudes, ce n'est pas tant les protagonistes qui eux-mêmes s'offusquent ou s'attristent, mais c'est le caractère borné de ceux qui ont été mis sur leur chemin qui leur est difficilement supportable, leur constant rappel de l'injonction à parler, dire, rassurer, écarter la menace de l'intangible, c'est-à-dire mettre le *savoir* en lieu et place de la *sensation* ou de la *croyance*.

Devant ces impératifs, alors que la volonté de faire le bien débouche sur le paradoxe d'un mal plus grand, la solution la plus juste semble plus souvent qu'autrement passer par un congédiement des catégories habituelles de la morale : autrement dit, pour le personnage koltésien, *faire le juste* est, déjà dans ces premières pièces, quelque chose qui n'a au final que très peu à voir avec *faire le bien*. La relation qu'entretiennent les personnages avec la chose juste nous porte encore à considérer la morale comme surimposée à ce qu'ils vivent ou doivent accomplir. Dans certains cas, l'état dans lequel ils se trouvent ou le monde dans lequel ils sont mis présente des conditions qui rendent malaisé le jugement moral (et le lecteur ici ne peut que constater qu'il y a « situation

¹⁵⁹ Bernard-Marie Koltès, *Des voix sourdes*, Paris, Minuit, 2008 [1974], p. 45-46, je souligne.

exceptionnelle »). C'est à toute fin pratique ce qui se produit dans les premières pièces où interviennent le sommeil, le rêve ou l'inconscient. Ceux-ci sont tous, à leur manière, irréductibles à de simples « marges » du réel, et sans être dépourvus d'effectivité sur le monde normé, ils montrent la perméabilité de la frontière qui sépare ce dernier de l'espace où les corps, le réel, la perception et les catégories de cette dernière sont suspendus ou livrés, faisant en sorte de tenir l'interprétation hors de l'atteinte du « savoir », et donc du contrôle *réussi* ou du déploiement *assuré*. C'est donc portés par une certitude semblable à celle dégagée de la lecture derridienne de la *Critique* benjaminienne qu'agissent la plupart des personnages. Ceux qui savent tirer profit de l'avantage qu'ils ont parfois pour eux de *voir* les choses là où d'autres « ne sentent rien » peuvent mettre de l'avant l'incompatibilité fondamentale, qu'ils expérimentent, entre le *juste* et le *certain*. Ce faisant, pour reprendre les mots de Deleuze et Guattari, ils se savent « en adjacence avec une machine de guerre » (*TNMG*, 501), faite de perceptions accrues, déplacées, ou de facultés altérées, à mobiliser ou favoriser dans un mélange de souffrance et de joie contre ceux qui s'accommodent de la généralité ambiante de la « conversation¹⁶⁰ », du murmure bien huilé du « *Gespräch* herméneutique » (*FDL*, 92).

Qu'on y pousse l'apparent détenteur du pouvoir menaçant dont on veut se garder (Félice), ou qu'on perçoive (comme Nicolas) quelque principe agissant en sourdine, « assourdi » là où d'autres ne « sentent rien », les « marges » du réel ou de l'expérience normée et attendue figurent bien les espaces où la loi apparaît dans sa duplicité. Ce faisant ils dessinent les « situations exceptionnelles » qui sont aussi, selon le vocabulaire de Jean-Luc Nancy duquel s'inspire Agamben, l'espace du *ban* et, comme tel, non pas simple marge, donc, mais *banlieue* :

En reprenant une indication de J.-L. Nancy, nous appellerons *ban* (de l'ancien terme germanique qui désigne aussi bien l'exclusion de la communauté que le commandement et l'enseigne du souverain) cette puissance (au sens propre de la *dunamis* aristotélicienne qui est toujours aussi *dunamis mē energein*, puissance de ne pas passer à l'acte) de la loi qui lui permet de se maintenir dans sa propre privation et de s'appliquer en se désappliquant. La relation d'exception est une relation de ban. Celui qui est mis au ban, en

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 46.

effet, n'est pas simplement placé en dehors de la loi ni indifférent à elle ; il est *abandonné* par elle, exposé et risqué en ce seuil où la vie et le droit, l'extérieur et l'intérieur se confondent. De lui, il n'est littéralement pas possible de dire s'il est à l'extérieur ou à l'intérieur de l'ordre. (*HS*, 36-37, l'auteur souligne)

Dans *Procès ivre*, pièce dans le titre de laquelle déjà se voient au plus près un des appareils usuels et légitimés de la justice – le *procès* – et une forme courante de l'altération de la conscience, de la responsabilité – l'*ivresse* –, Marméladov affirme : « C'est clair. Tout est clair. Cette bouteille a le pouvoir évident de tout éclaircir, toujours plus fortement, toujours plus inévitablement¹⁶¹. » C'est bien là le paradoxe des relations entre les personnages et celui aussi de leur impossible évaluation, par les autres personnages de la fiction ou par le lecteur ou le spectateur : la clarté *révèle* certes, partout dans l'œuvre du premier Koltès et dès la fin des *Amertumes*, mais ce qu'elle met au jour n'est jamais que l'ensemble de signaux seconds d'un entremêlement ou de relations plus profondes, insituables ou « égarées », dépersonnalisées parce que précipitées dans l'arbitraire de dérèglements ou disséminés dans des intersubjectivités cachées. De sorte que jamais ne s'approche-t-on autant d'une vérité que dans l'accession à des formes altérées de la perception, qui donnent alors non pas un matériau préhensible à mettre à distance, déceler et interpréter, mais bien des distorsions et déphasages – des « situations exceptionnelles » – à ressentir et expérimenter. La littérature serait au nombre de ces zones anomiques, et permettrait au lecteur, comme le théâtre au spectateur, de rechercher les instrumentations de ces dérèglements, en faisant apparaître cet espace à toujours recréer où singer les procès et cultiver l'ivresse qui fait tout dire, tout halluciner, qui rend léger, ou malade.

Toujours en ce qui concerne *Procès ivre*, et d'autant plus qu'on sait que ce texte est une réécriture de *Crime et châtiment* de Dostoïevski, on ne s'étonne guère de trouver dans ce que nous venons d'évoquer des échos à ce qu'écrit Giorgio Agamben en commentant l'attitude, au croisement de la souveraineté et de la folie, de Nastasia

¹⁶¹ Bernard-Marie Koltès, *Procès ivre*, Paris, Minuit, 2001 [1971], p. 31-32.

Filippovna dans *L'idiot* qui « [d]u début à la fin, [...] semble en proie au délire, comme ses amis ne cessent de le répéter (“Mais qu’est-ce que tu vas raconter ? Tu as une crise” ; “Je ne la comprends pas, elle a perdu la tête”)¹⁶² » :

Nastasia Filippovna a joué sa vie, ou peut-être a-t-elle laissé Mychkine, Rogojine, Lébédév et jusqu’à son propre caprice, la jouer. C’est pourquoi sa contenance est inexplicable, c’est pourquoi elle reste absolument opaque et incomprise dans tous ses gestes. Éthique est la vie qui ne se contente pas de se soumettre à la loi morale, mais qui accepte de se jouer dans ses gestes de manière irrévocable et sans la moindre réserve. Fût-ce même au risque que son bonheur ou sa disgrâce se décident, de cette manière, une fois pour toutes¹⁶³.

De la même manière, en somme, que Félice menace et joue de son étrange pouvoir au gré de ses caprices en terrorisant le personnel médical duquel elle ne s’arrange toutefois jamais pour se libérer complètement, Koltès lui-même « se joue » dans une œuvre traversée (comme il l’est lui-même) par un théâtre auquel il se consacre et se donne sans jamais toutefois cacher, dans le même temps, la détestation qu’il lui oppose, les trahisons qu’il lui réserve.

Envisagés dans cette optique, plus tard dans l’œuvre, étonnent alors moins des propos comme ceux du personnage de Mathilde qui, dans *Le retour au désert*, affirme qu’« il ne faut jamais rien dire, rien du tout, sauf dans la colère, car alors on dit n’importe quoi¹⁶⁴ ». En quelque sorte, pour qu’un personnage assume aussi positivement l’équivalence entre la soumission à un affect et l’imprécision et l’embrouillé de la profération à laquelle cette emprise donne lieu, il faut qu’aient été, dans le plus ou moins long cours de l’œuvre de l’auteur, maîtrisées les techniques de l’écriture qui rendent les justifications superflues, tout comme les procédés de transposition des dynamiques psychologiques dans des dispositifs matériels ou les équivalents scéniques (par exemple, les jeux de flashes et de lumières des *Amertumes*). En effet, si ce propos de Mathilde

¹⁶² Giorgio Agamben, « L’auteur comme geste », dans *Profanations*, op. cit., p. 88.

¹⁶³ *Idem.*

¹⁶⁴ Bernard-Marie Koltès, *Le retour au désert*, Paris, Minuit, 1988, p. 68.

recouvre aussi une dimension métatextuelle, c'est que s'est affiné depuis les débuts de l'écriture le savoir du caractère inassurable de la parole (et de son interprétation) juste, et que le personnage de Koltès, ayant fait en quelque sorte son deuil du confort et de l'indolence, sait l'inéluctable, l'imprévisible et l'inutilité de la violence et de la souffrance, puis adopte le point de vue assumant pour la paradoxale justice d'une parole brute et brutale, le nécessaire moment d'indifférence à son contenu (« on dit n'importe quoi »), qui signifie aussi déprise sur la précision de la forme de sa manifestation, puis sur la qualité ou l'identité de son ou ses destinataire(s).

De manière contrastée par rapport aux tonalités péremptoires de la proclamation de Mathilde, quelque part à peu près à mi-chemin dans la chronologie qui sépare l'apparition de cette dernière dans la pièce de 1988 (*Le retour au désert*) du Alexis des *Amertumes* (1970), marqué par la haine ambiante, le personnage d'Al dans *Sallinger* perçoit bien la vanité, le caractère illusoire de ce souhait d'indolence et de tranquillité qu'il énonce sur le mode d'une ironie grave. Traitant lui aussi de la colère – ce qui, il est vrai, peut favoriser le rapprochement –, il affirme :

Mais enfin, tout le monde se permettrait-il quand il le veut sa petite colère ? [...] Est-ce qu'il ne faut pas se retenir, quand l'envie vous vient ? Si, il le faut, ou alors, quel massacre : tout le monde passerait des crises de colère aux crises d'abattement sur le tapis du salon, tout le monde voguerait entre les larmes et les éclats de rire, et du rire aux larmes ; et quel moyen de vivre, quand rien n'est retenu ? [...] [Il] faut se retenir : plus de colère, plus d'abattement, plus de larmes, plus de rire; mais trouver ce qui convient entre l'un et l'autre, toute une série de mines, de regards, de sourires – le sourcil froncé, le front soucieux, le regard profond, le regard entendu, le sourire épanoui, le demi-sourire –, cette multitude d'airs et de mines dont l'exploration occupe la vie entière et permet de la traverser, et que les portes restent closes, les vitres hermétiques, les rideaux tendus, le téléphone branché, et nos pauvres cœurs, à nous autres, bien au chaud. (S, 95-97)

Il y a ici beaucoup à tirer de cette citation pour comprendre le rapport qu'établissent les textes koltésiens avec, notamment, l'affect colérique et son expression, ceci à condition de cerner tous les éléments qui font de cette affirmation-ci un exercice surtout rhétorique. En effet, la tranquillité du cœur y est nommée de manière négative : « *plus*

de colère, plus d'abattement, plus de larmes, plus de rire » et la manière de vivre « bien au chaud » est frappée du sceau du mensonge, de la feintise ou à tout le moins du *calcul*, puisque l'expression de la subjectivité ne paraît elle-même pouvoir se faire autrement que sous la contrainte, une fois passée par le filtre d'une conscience qui la jauge et la nivelle, s'y exerce, activement, entre nuances et demi-tons. De sorte que si une maîtrise relative est atteinte pour ce qui est des forces qui assaillent les uns et les autres, c'est au prix d'une déréalisation de l'expérience, phénomène encore similaire à ce qu'énonce Koltès en écrivant à Hubert Gignoux que la naissance d'un personnage réel, apte à vivre hors des extrêmes, correspond à une décomposition de la psychologie et à son objectivation dans les caractéristiques d'un rôle qui fait spectacle mais en appauvrissant d'autant la richesse de ce qui est effectivement vécu (voir à nouveau *L*, 114-115). Pas plus là que dans les textes ultérieurs de Koltès ne paraît donc valoir qu'on y sacrifie « la vie entière » l'indolence que l'énumération représente ici de façon métonymique comme retrait en une sorte de zone recluse, où le seul lien avec le monde serait via un langage dont la circulation et le déploiement sont normés, distancés, sécurisés : les « portes [...] closes, les vitres hermétiques, les rideaux tendus [et] le téléphone branché » – un retrait, autrement dit, dans la sécurité douce mais infertile d'un complaisant « nous autres »¹⁶⁵.

D'ailleurs, entre les colères, ce n'est même pas, pour Al et Ma, par les mots échangés dans la confortable sécurité distancée du « téléphone branché » qu'on entre dans l'entente de la joie et d'une expérience partagée, mais dans des retotalisations faites, en commun, sur la matérialité brisée d'éléments qui exemplairement n'ont rien de monumental (vases, bibelots...) qui portent plutôt dans leur morcellement la mémoire que quelque chose a eu lieu : Al et Ma

recolle[nt] les bibelots, répare[nt] les vases ; et entre deux coups de colle [...] se jette[nt] [...] *un petit regard, sans un mot, mais un regard qui dit* : qu'ils sont beaux, ces petits, et qu'on est bien ensemble » (*S*, 94-95, je souligne).

¹⁶⁵ Ce nous autres, s'il figure ici la claustration du domicile, prend dans l'exemple plus tardif du personnage de Mathilde, les dimensions du « désert » de la province française, comme n'a pas hésité à le préciser déjà Koltès lui-même, suivi ensuite par une abondante critique.

On l’aura compris : pour eux, ce qui est de prix ne se dit pas ni ne se voit, n’a que faire des dommages légers d’emportements passagers, ponctuels. On lit encore, dans le même texte :

nous cheminons de soirs passés autour de la table à d’autres soirs autour de la table, sous la lampe qui éclaire nos regards entre nous, avec nos mains qui se cherchent par en dessous : que c’est beau, n’est-ce pas, ces mains qui se croisent secrètement dans le secret du dessous de la table, tandis que rien ne paraît sous la lumière. (S, 95)

À la manière de la « bouteille » (l’alcool) dans *Procès ivre* plus tôt cité, l’éclairage révèle quelque chose du visible, mais ce qu’il donne à voir n’a encore une fois rien des marques externes fiables d’états ou de manières d’être, qui sont encore ici plutôt les symptômes seconds, mensongers et en tous cas réducteurs, de réalités interdites à la perception parce que camouflées et tenues secrètes (les mains sous la table), ou prenant place dans l’intangible de rapports immatériels (les « regards »). Encore une fois donc l’essentiel – la justice, la vérité, la beauté – se dit déjà dans ces premiers textes non pas *sans* les mots, mais davantage comme Koltès l’évoque en parlant des contraintes du théâtre, « derrière » eux :

J’aime bien écrire pour le théâtre, j’aime bien les contraintes qu’il impose. On sait, par exemple, qu’on ne peut rien faire dire par un personnage directement, on ne peut jamais décrire comme dans le roman, jamais parler de la situation, mais la faire exister. On ne peut rien dire par les mots, on est forcé de la dire derrière les mots¹⁶⁶.

Les précédentes citations de *Sallinger* montrent bien, à cet effet, en quoi l’enjeu de l’écriture et la manière dont Koltès entend marquer le lecteur se forgent à même les interactions entre la matérialité des éléments mis en présence, les jeux avec le visible et le dissimulé, puis les liens de concordance ou de disjonction entre tout ceci et les discours prêtés aux personnages. De sorte que ce qui existe semble le faire *dans* et *pour* la possibilité d’être déplacé ou brisé, et ce qui paraît correct, solide, établi ou fondé n’est

¹⁶⁶ « Entretien avec Jean-Pierre Han » [*Europe*, 1^{er} trimestre 1983], dans *Une part de ma vie*, *op. cit.*, p. 13.

évoqué que pour montrer l'éventualité de sa chute ou son dérèglement possible. Là où les bibelots et vases n'ont de sens qu'à se faire support des marques de colle dont l'application elle-même n'a de valeur qu'en ce qu'elle est occasion pour des regards échangés, les rideaux, portes et fenêtres ne sont désignés comme fermés que dans un appel lancé à leur ouverture. Si le téléphone renvoie quant à lui, « branché » qu'il est, à la sûreté du lien à autrui, son voisinage dans le texte avec les précédents marqueurs d'une réclusion et de l'enfermement laisse davantage poindre la possibilité de son débranchement comme manière de libérer absolument le langage des dispositifs stabilisés et des circuits d'une communication contrainte. Il annonce en cela la cabine téléphonique de l'ultime héros de Koltès, Roberto Zucco, qui dans sa cavale, ivre à son tour, « parle dans un téléphone qui ne marche pas¹⁶⁷ » et jette à tout vent les paroles insensées qu'il *abandonne* à des réagencements imprévisibles et à des réponses impossibles.

Créer des « situations exceptionnelles », puis dissimuler dans les faux-fuyants et les « mines étudiées » les causes ou les objectifs des décisions prises et des gestes posés pour le meilleur ou pour le pire, voilà qui décrit au niveau des personnages des premiers textes une manière d'être au monde dont les agencements formels et la relation au langage forment l'équivalent pour ce qui concerne le rapport de Koltès à la littérature, au théâtre, puis à sa manière de se « jouer » sur ces terrains comme auteur. Alors que nous aurons à diverses reprises l'occasion de constater combien Koltès se refuse à toute écriture frontalement autobiographique, il faut commencer déjà à reconnaître les personnages, situations et dispositifs d'écriture comme de complexes jeux de miroirs au milieu desquels, de diffractions en reflets, c'est l'œuvre comme intrication de gestes et de dynamiques de pouvoir qui se met en place. Si donc Koltès se fait la main au maniement de l'écriture littéraire dans toute la première période de sa création, la « machine » (de guerre ?) dont il agence les pièces et rouages montre qu'il y a de l'invisible, affirme qu'il y a de l'indicible : en résultent des mécaniques jetées dans le

¹⁶⁷ Bernard-Marie Koltès, *Roberto Zucco*, *op. cit.*, p. 49.

monde pour montrer ou dire, paradoxalement entre la scène et le texte, ce qui s'écrit, se voit, s'entend : « sans un mot », « un regard qui dit » (S, 95).

Sur ce point, c'est encore *Récits morts* qui se positionne, très tôt, en offrant une illustration relativement limpide, en tous cas frontalement donnée, de ces questions et de leur urgence. Y est, en effet, assez central le personnage de « La vieille qui tricote », présenté dans les didascalies initiales comme « ni homme, ni femme, en pleine lumière » (RM, 11) et qui amorce « Dans le début du songe » (RM, 15) un ouvrage qu'elle continue jusqu'à quitter, la dernière, son poste, à la « FIN DU RÊVE » (RM, 91). Si l'on peut se risquer à l'analogie, on dira qu'entre lumière et obscurité, dense et éthéré, l'œuvre paraît dotée moins de la solidité de l'étoffe finement tissée que d'une certaine *fatalité* du « tricot ». Formé d'un seul et long fil patiemment bouclé, noué, il résulte en un ouvrage changeant qui voile de variable façon, qui résiste et conforte tout à la fois. Dantale, « dans la fin du songe » (RM, 89), alors qu'il cherche encore (en voix *off*) « l'endroit où cela se passe », déplore bien toute cette « lumière perdue » à éclairer la vieille tricotant alors que c'est dans la matérialité de l'ouvrage même qu'il aurait fallu trouver le bon fil où tirer pour le faire s'abolir, tomber sur soi-même, tourner à vide et se délier. Ce n'est pas tant que la contrainte de la frontière (en quoi consiste l'ouvrage de tricot qui s'établit significativement entre le spectateur et l'essentiel du spectacle auquel il assiste) soit insupportable : les personnages chez Koltès n'ont invariablement que faire des frontières matérielles, qui tombent comme toutes seules devant eux : qu'il s'agisse du personnage de Carole qui, au début de *Sallinger*, va et vient dans et hors du cimetière sans égard à la réglementation, ou de Roberto Zucco qui, dans la dernière pièce de l'auteur, danse sur les toits de la prison qui devait l'enfermer. Libres, les personnages chez Koltès le sont absolument, et ce dès le départ. C'est pour cela qu'ils sont si affreux, insupportables : la souveraineté qu'ils visent, si c'est bien ce qu'ils recherchent déjà dans ces premiers textes, dépasse l'opposition entre la servitude et la liberté, concepts qu'ils savent inopérants, conventionnels et illusoire, mais surtout infinis à l'un et l'autre des bouts. Plus encore, le théâtre de Koltès, non content de refuser ces couples d'opposés, se propose dès le départ d'investir l'espace même de leur rencontre, de se mettre en jeu comme révélateur du terrain imprécis de leur opposition ou de leur indétermination.

S'adressant donc vraisemblablement à cette Vieille « *toujours tricotant* » (RM, 18), puis à travers elle au spectateur ou au lecteur, c'est, significativement, depuis le « balcon¹⁶⁸ » que Dantale profère ces lignes :

Arrêtez votre main dans le geste qui commençait ; suspendez l'élan de votre corps ; fermez vos yeux et vos esprits. Laissez tomber sur vous, entre vous, l'instant d'immobilité qui casse le mouvement emballé. Regardez : il a poussé entre nous des peaux supplémentaires qui communiquent entre elles, des nerfs de l'un à l'autre qui transmettent sans répit et répandent notre cri jusqu'à extinction.

Arrêtez de penser. Lâchez votre conscience et les battements du cœur ; laissez mourir d'inaction cette chair inutile et avide jusqu'à ce qu'elle se dessèche et tombe.

Moi, je ne bougerai pas ; je veux que les peaux meurent ; je veux que les liens rompent ; je veux que les mouvements soient sans écho, et libres de se transmettre ou non.

Je m'offre la liberté. Je proclame que je lâche tout, et regarderai les liens mourir et les corps se désorganiser. Je regarde la lumière se faire sur la désorganisation de la liberté. (RM, 18-19)

Giorgio Agamben, dans la suite de « L'auteur comme geste » récemment cité, dit de l'auteur qu'il « marque ce point où la vie s'est jouée dans l'œuvre. Jouée, non pas exprimée ; jouée, non pas exaucée. C'est pourquoi l'auteur ne peut que rester inassouvi et inexprimé dans son œuvre. Il est l'illisible qui rend possible la lecture¹⁶⁹ ». Quelque chose de la création de Koltès dans son rapport à un pouvoir de la littérature se laisse effectivement cerner dans le suspens de l'action utile qui fait de la liberté non pas la voie tracée vers le dehors mais, dans la fatalité d'une mort évoquée sans pathos, la reconquête d'une inertie et du repos de ce qui s'abandonne. Ceci fait bien sûr écho aux paroles de Dantale « [s]'offr[ant] la liberté » sous la forme d'une désorganisation qui ne s'alimente que d'un geste amorcé et retiré sans qu'il soit inaccompli. Très tôt dans l'œuvre, alors,

¹⁶⁸ Dans le théâtre élisabéthain – et Koltès était, on le sait, un fervent lecteur de Shakespeare – le balcon était celui de la tirade amoureuse (cf. *Roméo et Juliette*) mais figurait aussi les remparts du château fort (cf. *Hamlet*). Ainsi la double fonction du lieu renvoie-t-elle ici directement à l'ambiguïté du propos de Dantale.

¹⁶⁹ Giorgio Agamben, « L'auteur comme geste », dans *Profanations*, op. cit., p. 88.

approche-t-on de la Cécile de *Quai ouest* que, nous dit Koltès en annexe à sa pièce de 1985, « tout le monde, autour d'elle » prend « pour une imbécile » :

Prendre Cécile pour une imbécile, ce serait la prendre pour une mère, pour une aristocrate en exil, ou pour une Indienne qui possède je ne sais quels pouvoirs magiques ; *alors qu'elle n'est, elle le dit elle-même, qu'une mouche enfermée dans un placard, et qui crèvera à coup sûr avant qu'on ouvre la porte*¹⁷⁰.

S'il est vrai, comme le suggère encore Koltès, que cette dernière (et, écrit Koltès, la comédienne appelée à l'incarner) « est comme un miroir qui reflète ce qu'on attend d'elle, et le reflète avec une lumière si puissante qu'elle parvient à éblouir son partenaire¹⁷¹ », elle figure, de manière bien plus subtile que Dantale s'adressant à la vieille tricotant, un équivalent possible de ce que Giorgio Agamben évoque, à la fin de son petit texte « Éloge de la profanation ». Il y rappelle « l'opposition proposée par Marx de la valeur d'usage et de la valeur d'échange, [et que] la valeur d'exposition insinue un troisième terme qui ne se laisse pas réduire aux deux précédents¹⁷² ». Dans le même texte, parlant du procédé, devenu « banal » dans la pornographie, de ces stars qui « dans l'acte même de leurs caresses les plus intimes, regardent résolument l'objectif, démontrant ainsi qu'elles s'intéressent plus aux spectateurs qu'à leurs partenaires¹⁷³ », il entend s'intéresser aux ambiguïtés de cette attitude de « médialité absolue » qui consiste à « ne rien donner à voir si ce n'est qu'on se donne à voir¹⁷⁴ ». Il finit par déceler « le lieu inexprimé de l'expression, comme moyen pur » dans le « visage impassible » de l'actrice porno Chloé des Lysses qui, « alors qu'elle accomplit ou qu'elle subit les

¹⁷⁰ Bernard-Marie Koltès, « Annexe – 2. Pour mettre en scène “Quai ouest”. », dans *Quai ouest*, Paris, Minuit, 1985, p. 106.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 107.

¹⁷² Giorgio Agamben, « Éloge de la profanation », dans *Profanations, op. cit.*, p. 119. Agamben précise immédiatement après : « Il ne s'agit pas de la valeur d'usage, puisque ce qui est exposé se trouve, comme tel, soustrait à la sphère de l'usage ; mais il ne s'agit pas non plus de la valeur d'échange, puisqu'il ne permet pas davantage de mesurer une force de travail. »

¹⁷³ *Ibid.*, p. 118.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 119.

actes les plus obscènes », fait en sorte que « son visage soit toujours bien visible au premier plan. Et, au lieu de simuler le plaisir, selon la convention du genre, [...] affecte et [...] exhibe (à la manière des mannequins) la plus totale indifférence, l'ataraxie la plus stoïque »¹⁷⁵.

Deux choses ici, concernant ce commentaire d'Agamben, nous portent à croire que l'analogie est possible avec la description que nous faisons des textes de Koltès. D'abord, si la dynamique que décrit Agamben a un sens, c'est dans le fait que l'absence de complicité mise de l'avant par l'actrice jette finalement le spectateur devant l'infondé de sa propre lecture à toute fin pratique *déjà faite* (l'obscénité et le « récit » de son rachat dans le télos du plaisir pris au spectacle) et que rien ne vient plus alors confirmer, alimenter : dans ce que le regard a de frontal, direct et donc apparemment apte à assurer la communication, c'est le refus de toute confirmation (ou rejet) de l'interprétation qui est mis de l'avant. Chloé des Lysses telle que la décrit Agamben n'infirme ni ne corrobore l'interprétation a priori des gestes qu'elle fait et que le spectateur reçoit comme « les actes les plus obscènes », pour reprendre les mots d'Agamben. Or elle ne propose pas non plus d'interprétation neuve : son avoir lieu devant la caméra, en ce qu'il s'expose détaché et comme inaffecté par le « vécu » dans lequel elle est alors impliquée, ne demande rien ni ne propose aucun discours. Apparemment, n'importe alors plus en rien cette loi morale du spectateur qui fonderait sa supériorité dans un savoir sur l'obscénité supposée de l'acte, ou selon un mode seulement plus pervers, dans une reconnaissance non demandée d'un statut présumé mineur ou de victime. Pour autant, dans l'inexpression même qu'elle évoque, cette monstration neutre dont le canal est établi (la frontalité du regard direct) mais toute complicité annihilée, ne retourne pas non plus le pouvoir (du spectateur) en son expression inversée comme le serait un « jeu », sorte de taquinerie, avec le plaisir retardé supposé du spectateur, mais elle rejette plus simplement en quelque sorte ce dernier dans l'espace frontalier, incertain et déstabilisant, où il est encombré des a priori avec lesquels il est arrivé à l'œuvre et que personne ni rien ne lui demande plus, et qui dès lors ne font plus que le gêner comme

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 120.

une monnaie hors d'usage qu'il n'arriverait plus à changer, dont il ne sait trop alors que faire, et qui alors lui paraît grise, morne et triste.

Si en somme il existe une ambiguïté dans les textes de Koltès entre une humanité et un malaise devant la brutalité des choses et une fatalité des sentiments, c'est que dès très tôt dans son écriture il ménage les appareils et dispositifs pour de telles apparitions et retraits qui forment des jeux de renvois déstabilisant les interprétations qui ne trouvent alors pas davantage leur assurance dans ce que convoie la fiction que dans le bagage avec lequel lui arrive le lecteur ou le spectateur. Entre le texte et la lecture, se « tricotent » en effet des unions mais celles-ci sont offertes au lecteur comme la chance donnée de les voir elles-mêmes s'abolir : si la liberté est conquise, elle l'est dans une étrange solidarité qui correspond aussi à l'assentiment à une désunion, et en cela elle est bien le spectacle, rare, d'une « désorganisation de la liberté ».

Là où Dantale appelle à l'arrêt et l'immobilité pour « laisser mourir » les « peaux supplémentaires qui communiquent » et les « nerfs de l'un à l'autre qui transmettent [...] notre cri », Agamben affirme du visage de la pornstar impassible qu'il « casse toute relation entre le vécu et la sphère expressive¹⁷⁶ ». En arguant que « les concepts de *souveraineté* et de *pouvoir constituant* qui sont au cœur de notre tradition politique doivent donc être abandonnés ou, tout au moins, totalement repensés » (*MSF*, 124, l'auteur souligne), Agamben écrit que

[s]'il est aujourd'hui une puissance sociale, elle doit aller jusqu'au bout de sa propre impuissance et, déclinant toute volonté tant de poser le droit que de le maintenir, faire partout éclater le lien entre violence et droit, entre vivant et langage qui constitue la souveraineté. (*MSF*, 125)

Très vite, donc, ce à quoi Koltès convie ses lecteurs, constatons-nous à l'étude de certains personnages et de certains dispositifs de ses premières tentatives d'écriture, consiste, au-delà des premières maladresses du mode d'emploi, en autant de « récits morts » ayant déjà intégré, dans leur volonté étrange de disparaître morts-nés et d'éviter la

¹⁷⁶ *Idem.*

crystallisation des sens fixes, ce que plus tard Koltès affirmera de sa vision de l'échec comme étant non pas « l'impuissance à satisfaire un désir », mais « un aspect de la complexité d'un désir¹⁷⁷ ». De ces récits, des restes encore grouillants sont mis là et offerts dans le « jeu » de la littérature et du théâtre qui, en tant qu'une « profanation » du rapport stable et fondé entre le langage et la vie « désactive les dispositifs du pouvoir et restitue à l'usage commun les espaces qu'il avait confisqués¹⁷⁸. » Réussir à rendre justice à cette écriture impliquerait alors peut-être, dans le voisinage des textes, et comme réponse à la question même de leur bon usage par la lecture, d'accepter de retourner la proposition énigmatique pour, dans le sillage de l'audace de Koltès, envisager notre propre *puissance* de *ne pas satisfaire* le désir de sens, de cohérence, de récit, de pouvoir. C'est en cela que nous envisageons les textes du premier Koltès comme portant déjà les figures de cet étrange pouvoir de s'abolir, et de le faire pour porter une certaine violence qui ne soit pas reprise et réarrimage « toxicomaniaque » de maux et de dominations passées que Sloterdijk désignait comme les « anciennes boucles de la douleur » (CT, 70) : dans cette écriture comme établissement *et* annihilation d'un rapport à l'autre, violence et douleur semblent exister pour désigner leur vanité et, de là, quelque chose de l'étrange beauté qui est à conserver dans l'inutilité qui les définit, dans l'absurdité de leur vouloir un but, de leur chercher une origine.

2.2.4 Le personnel de l'œuvre, sujets invités à d'inaccomplis appareillages

On l'aura constaté, c'est, sur fond d'exploration formelle de lieux et d'espaces incertains, aussi à un travail sur le prototype du personnage koltésien dans (et produit à même) ses rapports au monde qu'est convié le lecteur des premiers textes de Koltès. Dans Félice, Barba, Nicolas, Mann ou Le Rouquin, sont les germes de Mathilde (*Le retour au désert*), Cal et Horn (*Combat de nègre et de chiens*), du Client et du Dealer (*Dans la solitude des champs de coton*). Tous montrent des variations d'un modèle forgé jamais

¹⁷⁷ Bernard-Marie Koltès, « Troisième entretien avec Alain Prique » [*Théâtre en Europe*, janvier 1986], dans *Une part de ma vie*, *op. cit.*, p. 53.

¹⁷⁸ Giorgio Agamben, « Éloge de la profanation », dans *Profanations*, *op. cit.*, p. 101.

tant par invention pure que par réagencements de matériaux trouvés et appareillages jamais accomplis depuis les « fictions légitimes » (revoir pour ceci, plus tôt, Derrida citant Montaigne dans *Force de loi*) qui font les différents hypotextes de l'œuvre « de jeunesse ».

L'extrait suivant montre le personnage de Marie qui, dans *Récits morts*, répond à l'appel et à l'interrogation de Dantale (alors que, toujours et encore, « indistinctement dans un coin, la vieille [...] tricote avec application » [RM, 52, didascalie]) :

DANTALE. – Nous ne risquons rien maintenant, si tu te mets avec moi. Pourquoi refuser de jouir, comme si quelqu'un, derrière la porte, guette, et se prépare à nous tuer ?

MARIE. – Parce que rien ne s'arrête, parce que le sol travaille sous nos pieds, parce qu'il est des gens auxquels nous ne pensons pas qui ne nous laisseront jamais fermer les yeux.

Parce que je t'empêcherai de fermer les yeux sur mon visage, et les traits qui s'y sont gravés depuis ce temps-là, et sur ton corps qui n'est plus le même. Parce que nous sautons d'exception en exception, de parenthèse à parenthèse, de songe à sommeil, et que pendant ce temps le temps nous vide et nous épuise, et que nous n'avons même plus le temps de regarder en arrière. (RM, 53-54)

Déplions certains éléments de cet échange, pour voir comment un nombre impressionnant d'éléments s'y retrouvent qui forment et continueront de former l'ordinaire du personnage koltésien et de sa conception des déphasages du monde et de ses usages.

À l'instar des personnages plus tardifs, Dantale montre ici sa préférence pour une union (« si tu te mets avec moi ») en laquelle il décèle la promesse moins d'une sécurité sur le long cours que la possibilité d'un instant de jouissance furtive, pari fait sur un avenir imprévisible, sans garantie. Cette volonté d'affirmation et d'accomplissement de son désir au détriment des risques du monde possède invariablement son revers, crainte ou réserve, que montre ici Marie. Ces obstacles, incarnés ou non, cachés (« comme [s'ils] guett[aient] »), l'énumération à laquelle ils donnent lieu, le rythme de celle-ci et la suite des « et » en fin de phrase marquent l'exaspération, l'irritation ou la lassitude. Souffrants mais davantage agacés que malheureux, les personnages le sont du caractère

ininterrompu (« rien ne s'arrête ») de l'emprise de ce qui les gouverne depuis l'ombre, suscitant une inquiétude qui, sans origine fixe (« des gens auxquels nous ne pensons pas »), se répand de même sans but précis dans un réel difforme, corrompu (« le sol travaille sous nos pieds »). Privé de repos (« jamais fermer les yeux »), le corps se fait relais, porteur des marques¹⁷⁹ de devenirs passés inaccomplis qu'il impose et reproduit à son tour (« depuis ce temps-là » ; « ton corps qui n'est plus le même »), c'est invariablement en marge du clair éveil et de la complète conscience (« de songe à sommeil ») que le temps se retourne, dévoile son manque. Si l'effort est vain pour « regarder en arrière », c'est que c'est depuis l'avenir qu'hélas le passé guette.

Le vieux Rodolfe, plus tard, dans *Quai ouest*, qui a connu la guerre dont il narre les horreurs, subit jour après jour les contrecoups imprévisibles de l'humeur de sa femme Cécile, comme si la pauvreté de son existence et l'espoir d'une fin de vie minable où il est tenu ne suffisaient pas à lui fournir son lot de misère. Mais Rodolfe « est *un monstre parce qu'il est heureux*, ce qui n'est jamais bien joli à voir », écrit Koltès en marge de *Quai ouest*. Il poursuit : « Peut-être, à la toute fin, comme un meurtrier qui finit un jour ou l'autre par se vanter de son crime, se fait-il surprendre dans son bonheur. Alors, comme le museau d'un chien qu'on arrache d'une poubelle, fugitivement, il peut nous sembler familier¹⁸⁰. » Pour Rodolfe boiteux, claudicant et tout raide, la vieillesse et l'usure dont il porte les signes tiennent aussi bien dans les blessures réelles subies par le passé que dans le savoir des souffrances à venir ; les premières, embusquées dans les signes trompeurs du présent, forgent en sous-main les promesses des destructions

¹⁷⁹ On ne compte pas les occurrences, dans l'œuvre, du corps comme support de signes, signes généralement abstraits, codés, ou mieux, *secrets*, qu'il s'agisse bien entendus d'Alexis, « personnage impressionné » au milieu des « éléments impressionnants » avec lequel s'ouvre le théâtre de Koltès dans *Les amertumes*, du corps de Barba (*La fuite à cheval très loin dans la ville*) shooté, malade, excessif tout aussi bien dans sa tendance à l'évanouissement que dans sa visibilité inéluctable, ou encore celui automutilé, plus tard, de Léone qui dans *Combat de nègre et de chiens* s'inflige au visage une blessure semblable à celle de l'homme rencontré au chantier (et dont la relation, faite d'un souvenir commun ou d'un devenir souhaité qui est celui d'une union dans un temps indécidable, a quelque parenté avec ce que donne à lire l'échange, cité ici, de Marie et Dantale).

¹⁸⁰ Bernard-Marie Koltès, « Annexe – 2. Pour mettre en scène “Quai ouest” », dans *Quai ouest*, *op. cit.*, p. 105.

futures. Dans le hangar et sous « la lumière rouge du soleil couchant¹⁸¹ », Rodolfe s'adresse ainsi au personnage d'Abad¹⁸² :

RODOLFE. – [...] En attendant, viens donc m'aider, négro. (*Il fouille dans ses vêtements.*) Ces chiens me croient tellement abîmé par la guerre que j'arriverais à peine à marcher ; ils croient que cette guerre m'a tout gelé, les pieds, les jambes, et le cerveau ; mais, si j'ai tant de mal à marcher, cela n'a rien à voir avec la guerre ; c'est ce machin qui pèse cinq kilos et qui mesure soixante-cinq centimètres, et que je porte sur moi nuit et jour depuis la défaite. Aide-moi à m'en débarrasser, maintenant, j'en ai marre d'être vieux. (*Il sort le pistolet-mitrailleur de sous ses habits*¹⁸³.)

Chez Koltès, dans le « hangar désaffecté de l'ancien port¹⁸⁴ » que font revivre les improbables invités à une équipée sur des quais oubliés qu'ils ne quitteront pas (sinon peut-être qu'une fois morts, comme Koch flottant immobile sur l'eau sale du fleuve à la fin de *Quai ouest*) – tout comme, plus tôt dans l'œuvre de Koltès, dans les formes ménagées par l'écriture depuis des hypotextes choisis par l'auteur pour tester ses

¹⁸¹ Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest*, *op. cit.*, p. 73.

¹⁸² Il n'est plus nécessaire d'établir les similitudes entre le personnage d'Abad dans *Quai ouest* et celui d'Alexis dans *Les amertumes*. Les deux servent d'intermédiaire, et minimalement de support aux échanges et médiatisent les rapports et les trajets de forces qui les dépassent. Seulement Abad est-il, en ce qu'il apparaît bien plus tard dans l'œuvre, nourri de part en part de ce qui fait l'univers koltésien, là où Alexis tirait son existence de l'hypotexte de la pièce (*Enfance*, de Maxime Gorki). Voir encore « Annexe – 2. Pour mettre en scène “Quai ouest”. », *art. cit.*, p. 108, pour les propos de l'auteur : « Je ne l'ai [Abad] pas rendu muet parce que c'était plus facile, bien qu'effectivement cela le fût, mais parce que c'était incontournable. Abad n'est pas un personnage en négatif au milieu de la pièce ; c'est la pièce qui est le négatif d'Abad. Il faut donc choisir l'acteur qui fera Abad en fonction de ce qu'il a à faire, et non pas en fonction de ce qu'il est dispensé de faire. Nul besoin qu'il sache parler, sans doute ; mais lorsqu'on le met dans un coin, à l'abri, son corps se met à dégager de la fumée. » Dans la mesure où Abad « est noir de peau, absolument » (*ibid.*, p. 107), il figure le double symétrique d'Alexis, en ce que le noir absorbe toutes les longueurs d'onde du visible (là où le blanc les réfléchit toutes) : ne réfléchissant rien dans le visible, parlant peu, la fumée s'échappant du corps paraît ici la figuration poétique d'une énergie en trop-plein qui doit bien trouver une échappatoire...

¹⁸³ Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest*, *op. cit.*, p. 74.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 7.

*appareillages*¹⁸⁵, les personnages portent sur eux les marques d'une « intelligence à fleur de peau, décentralisée jusqu'à l'extrême » (*LA*, 10) : un certain savoir, en somme, que les signes sont valables pour peu qu'ils puissent tromper, que le pardon n'a de sens que d'être possiblement larvé, que le malheur est sans gravité et la joie monstrueuse.

*

Koltès affirme dans un entretien accordé quelques mois seulement avant de mourir, qu'il a « eu des *expériences décisives*, mais [qu']elles sont *irracontables*¹⁸⁶. » On peut croire qu'il pointe là, à condition de prendre tous les termes de l'énoncé dans leur acception la plus stricte, vers quelque chose de central pour notre réflexion. Ce que nous avons pu montrer jusqu'ici, et que nous continuerons à voir se déployer dans deux autres textes de Koltès, c'est bien, en partie au moins et en dernière instance, cette incompatibilité entre le récit et l'objet, l'instant et le lieu de la *décision*. En étudiant les textes du tout premier Koltès, il s'est agi de voir comment cette tension entre les ambiguïtés et défis de la *décision* et leur *indicible* ne concernent pas simplement l'*irracontable* auquel on pense en s'imaginant le monumental ou l'obscène, l'abject ou le sublime, l'étranger ou le marginal. Plus profondément, c'est, rapidement, un rapport au monde fait d'irracontable qui trace chez Koltès la voie à l'écriture. C'est quelque chose proche de cette expérience *de* l'irracontable que décrit Christophe Bident par ailleurs qui envisage Koltès comme doté d'un « sens du monde¹⁸⁷ », ce qui, met vite en garde Bident dans son essai, « ne signifie pas *détenir* le sens du monde. C'est même, poursuit-il, à se défaire d'une série d'approches totalisantes de l'existence que Koltès put en venir à exercer ce sens¹⁸⁸ ». Ce sens du monde, au contact des textes envisagés jusqu'ici et à la

¹⁸⁵ Aussi bien au sens technique de *machineries* que dans l'acception *maritime* du mot ; en l'occurrence, manier et manigancer des textes marquants (Dostoïevski, Gorki, *Le cantique des cantiques*, Shakespeare...), partiellement intériorisés, et qu'il lui faut aussi quitter, saboter ou saborder...

¹⁸⁶ « Entretien avec Emmanuelle Klausner et Brigitte Salino » [*L'Événement du Jeudi*, 12 janvier 1989], dans *Une part de ma vie*, *op. cit.*, p. 147, je souligne.

¹⁸⁷ Christophe Bident, *Koltès, le sens du monde*, *op. cit.*, p. 7, l'auteur souligne.

¹⁸⁸ *Idem*.

lumière des questions théoriques abordées avant eux, nous sommes portés à l'entendre aussi comme l'aptitude à exister à rebrousse-poil, vivre à contre sens, sens dessus dessous ou sans égard au sens commun. Au sein des textes, c'est ni tout à fait à « avoir » un sens certain, *approprié*, non plus qu'à « faire » le sens – matérialiser les conditions de son déploiement sûr – que l'activité à laquelle s'adonne l'écriture peut être identifiée. À la recherche de l'union (entre les personnages, avec le lecteur ou le spectateur), ou à l'atteinte d'une perfection dans le rassemblement durable d'une forme pour susciter ou accueillir la mémoire, les textes substituent des figures qui sans non plus les idéaliser, montrent des aménagements ou plus précisément des *désorganisations* « décidée[s] contre la décision » (*TP*, 74) et, dès lors, libres. En tant que telles, si elles voisinent, évoquent ou performant la violence, la destruction, la fracture, ce n'est pas tant pour les louer que pour désigner l'égal suspens d'une bonté, une morale où l'amour existe indissociable du savoir que son opposé prime parfois, au hasard de ses revers. Koltès affirme, parlant de l'écriture, de son sens et de sa valeur dans la marche du monde :

C'est très beau, les histoires d'amour, il y en a de très belles, mais on ne les vit que parce qu'on a le temps. Ce qui me plaît dans mon métier, c'est la gratuité. Faire du théâtre est la chose la plus superficielle, la plus inutile au monde, et, du coup, on a envie de la faire à la perfection. La seule autre chose qui aurait un sens, ce serait d'aller en Afrique soigner des gens, mais il faudrait être un saint ; tout le reste n'ayant aucun sens, prenons la chose la plus futile qui soit, le faux, la fiction, et faisons-la parfaitement. [...] Le problème, c'est que la plupart des gens qui font des métiers comme le mien prennent ça très au sérieux, ils pensent que c'est *décisif* dans *l'histoire du monde*, et ça c'est *terrible*¹⁸⁹.

« Je crois que la seule morale qu'il nous reste, est la morale de la beauté », écrit-il encore.
« Et il ne nous reste justement plus que la beauté de la langue, la beauté en tant que telle.
[...] Alors, préservons cette beauté, gardons cette beauté, *même s'il lui arrive parfois de*

¹⁸⁹ « Entretien avec Michel Genson » [*Le Républicain Lorrain*, 27 octobre 1988], dans *Une part de ma vie*, *op. cit.*, p. 113, je souligne.

n'être pas morale. Mais je crois justement qu'il n'y a pas d'autre morale que la beauté¹⁹⁰. »

Dès *Les amertumes*, de différentes manières qui pointent dans des directions qui se confirmeront dans les textes auxquels nous nous ouvrirons dans les prochains chapitres, l'œuvre de Koltès est sensible à ce que Carl Schmitt déjà envisageait comme le « noyau de l'idée politique, la décision moralement exigeante » (*TP*, 74). Cette œuvre voisine les marges ou les souffrances pour montrer la possibilité de *ne pas* les faire participer au travail convenu de la mémoire et, avec leur auteur, en fréquentant les textes, le lecteur peut prendre sur lui, décidément, d'avec eux *en* découdre, puis en quelque sorte de *les* découdre, pour montrer dans les mots et par eux des récits désirés morts ou morts d'avoir touché le désir, désorganisés en des débris souvent abjects. S'ils le sont, c'est qu'en tant que tels, ils ne peuvent agir dans le monde que portés vers les zones d'ombre de la scène de théâtre et de la lecture littéraire, où ils partent dans tous les sens, comme après « l'instant d'immobilité qui casse le mouvement emballé », brisure qui confine non pas à la stagnation mais à l'inertie, à un mouvement qui *s'étiole*, pour reprendre la malheureuse métaphore horticole d'Austin (voir *QDF*, 55). Au tour alors du lecteur de connaître de ces expériences drôles parfois, immorales souvent, et toujours très belles - décisives, irracontables : exceptionnelles.

¹⁹⁰ « Entretien avec Matthias Matussek et Nikolaus von Festenberg » [*Der Spiegel*, 24 octobre 1988], dans *Une part de ma vie*, *op. cit.*, p. 113, je souligne.

2.3 « Le texte se ballade ». *La nuit juste avant les forêts* : « faire signe vers la totalité »

Le texte de la seconde personne ne pourra venir que d'une impulsion première. Pour moi, un vrai dialogue est toujours une argumentation, comme en faisaient les philosophes, mais détournée. *Chacun répond à côté, et ainsi le texte se ballade.* Quand une situation exige un dialogue, il est la confrontation de deux monologues qui cherchent à cohabiter.

Bernard-Marie Koltès, « Entretien avec Hervé Guibert » [*Le Monde*, 17 février 1983], dans *Une part de ma vie*, op. cit., p. 23, je souligne.

Le poème – la littérature – semble lié à une parole qui ne peut s'interrompre, car elle ne parle pas, elle est. Le poème n'est pas cette parole, il est commencement, et elle-même ne commence jamais, mais elle dit toujours à nouveau et toujours recommence. Cependant, le poète est celui qui a entendu cette parole, qui s'en est fait l'entente, le médiateur, qui lui a imposé silence en la prononçant. [...] *Et celui qui écrit est, aussi bien, celui qui a « entendu » l'interminable et l'incessant, qui l'a entendu comme parole, est entré dans son entente, s'est tenu dans son exigence, s'est perdu en elle et toutefois, pour l'avoir soutenue comme il faut, l'a fait cesser, dans cette intermittence l'a rendue saisissable, l'a proférée en la rapportant fermement à cette limite, l'a maîtrisée en la mesurant.*

Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1955, p. 35-36, je souligne.

Long monologue ou soliloque, selon les commentateurs, le texte écrit en 1977 prend la forme d'une unique longue phrase d'une soixantaine de pages, sans ponctuation finale, dite par un personnage innommé et tour à tour exténué et exalté, insistant et fuyant. De cette longue adresse d'apparence fragile mais hermétique, la langue est dense, torve, mais aussi comme « chantournée », parce que non dépourvue de quelques pointes d'une indéniable élégance. S'y retrouvent par ailleurs, presque sans exception, les thèmes et motifs qui donnent sa couleur à l'écriture de Koltès : l'étranger, l'exclusion, la criminalité, la violence, la ville et l'occupation amoureuse de ses marges, etc. L'unique

personnage, pêle-mêle, à petites doses et dans une sorte d'aller-retour d'apparence inorganisée, livre au lecteur ses considérations sur la pluie qui rend malade et qui le pousse à chercher une chambre pour quelques heures, demande du feu même s'il ne fume pas, offre à boire bien qu'il se soit fait voler plus tôt dans le métro, s'essaie à des bribes de récit à propos d'une femme aimée sur un pont, raconte comment il arpente et scrute la ville depuis qu'il ne travaille plus et martèle l'idée, centrale aussi bien dans le texte que dans notre approche, d'un « syndicat à échelle internationale ». *La nuit juste avant les forêts* trouve d'ailleurs là un des marqueurs les plus évidents de son engagement dans son contexte socio-historique. Or de la contemporanéité de l'écriture du texte avec la fréquentation par Koltès du Parti communiste français¹⁹¹, il ne sera pas question ici de manière particulièrement explicite, pas davantage que ne sera abordé frontalement le rapport qu'entretient le texte avec la situation politique du Nicaragua à l'époque de l'écriture. Sur tout cela d'ailleurs, le texte ici commenté (tout comme Koltès lui-même lorsqu'il en parle) n'est en quelque sorte ni tout à fait prolix ni particulièrement cachottier. Une politique de l'œuvre, s'il en est une, texte et auteur donnent à penser qu'il est vain de la chercher dans de tels effets de surface. Aussi bien, une pareille « frontalité » dans le rapport au politique apparaîtrait-elle hors norme chez Koltès et cela, aussi bien la critique que l'œuvre ultérieure de l'auteur l'ont corroboré. De sorte que ce peu d'effort mis pour dissimuler ou « intégrer » l'orientation du texte et ses prises de position agit comme un indice de ce que la portée politique se situe, pour *La nuit juste avant les forêts*, à la fois *ailleurs* – mot si justement koltésien – et à même un certain mouvement qui aurait le texte pour origine. Arnaud Maïsetti commente le retrait de par Koltès de sa dernière partie au titre initialement prévu : *La nuit juste avant les forêts du Nicaragua* :

Étrange contingence d'un titre : la pièce s'appelait, pendant son écriture, *La Nuit juste avant les forêts du Nicaragua* – on sait que, pour des raisons de place sur l'affiche, le nom exact du pays fut enlevé : que Koltès fut séduit par le retranchement de ce mot : peut-être parce que ce retrait de l'espace donné comme ailleurs figure bien le mouvement entier du texte, son écriture, et sa

¹⁹¹ Une période qui correspond grosso modo aux années 1975-1978.

diction : un espace qui se soustrait, mais dont la soustraction appelle précisément son désir, l'énigme dont la solution ne résiderait qu'au pas qui l'emporterait¹⁹².

Si certes le texte abordé ici a une nature ambiguë, la lecture qui suit ne prétend pas établir – ou rétablir – la connaissance de l'œuvre dans l'horizon strict d'une pratique du théâtre, qui sera néanmoins envisagée comme un des modes d'actualisation ou de réalisation possible, parmi d'autres, du texte ; ainsi le mode de lecture qui préside aux commentaires qui suivent est-il similaire à celui sur lequel nous avons mené les lectures qui font l'objet de notre précédent chapitre. L'objectif premier de cette partie de notre thèse est donc de nuancer l'idée du caractère « fondateur » de *La nuit juste avant les forêts*, considéré par beaucoup et très rapidement comme l'« avènement » de Koltès au théâtre. Nous le ferons en alliant analyse textuelle, interrogation de la pratique de lecture, réflexion sur le genre et sur certains éléments relevant de l'analyse du discours en proposant que l'œuvre se donne à lire comme le support possible d'un certain communautarisme de l'interprétation : suscitant et orientant la venue et le rassemblement de ses interprétations divergentes, *La nuit juste avant les forêts* aménage son avoir lieu par et dans langue. Par le relevé et l'articulation d'une série d'analogies, les possibilités émancipatrices – s'il en est – mises au jour par *La nuit juste avant les forêts* apparaîtront comme dépassant la seule thématisation, à même ses pages, des aléas du contexte social et historique, de la réalité politique de l'époque qui a été celle de sa création. Si au terme de ce parcours il pourra être dit de *La nuit juste avant les forêts* qu'il est au fondement de l'œuvre de Koltès, ce sera parce qu'en lui, comme le remarque Anne Ubersfeld, « on [...] voit apparaître tout ce qui fait l'œuvre¹⁹³ » ; parce que, comme

¹⁹² Arnaud Maisetti, « Bernard-Marie Koltès – Utopies politiques : “Il faudrait être ailleurs” », communication prononcée au colloque « Lire et jouer Koltès aujourd'hui », CIELAM/Université de Provence – Aix-Marseille I, les 16 et 17 juin 2011, s. dir. Marie-Claude Hubert et Florence Bernard. En ligne sur le site personnel de l'auteur : <http://arnaudmaisetti.net/spip/spip.php?article653> (page consultée le 11 octobre 2018).

¹⁹³ Anne Ubersfeld, *Bernard-Marie Koltès, op. cit.*, p. 29, je souligne.

suggère Stéphane Patrice à propos de la langue si particulière avec laquelle le texte est écrit, il « fai[t] signe vers la totalité¹⁹⁴ ».

2.3.1 Parcours et itinérances de l'écriture : l'adresse et le genre

Pour quiconque aborde l'œuvre, une première question s'impose, et non la moins grave : par où entre-t-on dans l'univers de *La nuit juste avant les forêts* ? Une première observation est que le titre n'est accompagné d'aucune indication générique, pas plus en couverture qu'en page de titre. Même a posteriori, l'éditeur du texte fait le choix de n'accompagner le titre d'aucune indication de genre, pas plus dans les réimpressions du texte même que dans la liste des *déjà parus* sous la couverture des autres publications de l'auteur. En cela *La nuit juste avant les forêts* fait tache au milieu des autres textes de Koltès tous, sans exception, accompagnés de la mention « théâtre » ou, pour *La fuite à cheval très loin dans la ville* par exemple, de l'indication « roman », signe que pas même l'usage qui aura effectivement été fait de l'œuvre prétendument « fondatrice » du théâtre de Koltès n'aura eu raison de l'incertain qui la définit. Le reste du paratexte dans *La nuit juste avant les forêts* n'est d'ailleurs pas d'une plus grande aide : ne s'offre en support pour la lecture aucune liste des personnages, aucune indication scénique de quelque ordre que ce soit.

Observant un phénomène en quelque sorte symétrique pour ce qui est de *La fuite à cheval très loin dans la ville*, écrit vers 1976 et qui ouvre en 1985 les portes des Éditions de Minuit qui publieront dès lors les textes de Koltès, Florence Bernard remarque que le texte « emprunte au genre dramatique certains de ses traits les plus caractéristiques¹⁹⁵ », notamment « l'attention portée au discours direct¹⁹⁶ » qui, s'il est « révélateur, dans cet ouvrage, [l]'est [...] avant tout en raison de sa présentation [...] : celle-ci est parfois

¹⁹⁴ Ce passage, auquel nous devons la seconde partie du titre de cette partie de notre recherche, renvoie à une phrase de Stéphane Patrice dans *Koltès subversif*, Paris, Descartes & Compagnie, 2008, p. 119.

¹⁹⁵ Florence Bernard, *Koltès, une poétique des contraires*, op. cit., p. 268

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 271.

conforme à ce que l'on s'attend à trouver dans un roman » mais, en même temps, « la moitié des dialogues emprunte au théâtre sa mise en forme¹⁹⁷ ». En outre, remarque-t-elle, « la mise entre parenthèses des éléments de diction, de gestuelle, l'allusion à des sons qu'un public indéfini perçoit n'ont en effet de cesse de rendre compte du spectacle que le lecteur a l'impression de voir et d'entendre¹⁹⁸. » Elle a donc raison de rapporter les propos d'Alain Girard commentant le roman de 1976 : « Si c'est un roman, c'en est un "tout près" du théâtre¹⁹⁹. » Ainsi envisagé, *La fuite à cheval très loin dans la ville*, toutefois porteur de marques positives de sa revendication d'appartenance au genre romanesque, serait bien le contre-exemple d'un texte non marqué génériquement comme *La nuit juste avant les forêts* qui, s'il est théâtre²⁰⁰, en serait un « tout près » du récit. Florence Bernard toujours, au sujet cette fois des monologues de *Quai ouest* destinés à être lus et non représentés, tient finalement ces propos :

Absents du texte proféré sur le plateau, sans doute parce qu'ils pourraient ralentir le fil de l'action, ils [i.e. : les « trois discours monologiques qui concernent Rodolfe, Abad et Fak »] mettent en jeu de manière très ludique la question de l'intergénéricité. En effet, l'insertion de ces fragments dans le fil du texte destiné à la scène leur assigne une place définie, comme s'ils étaient nécessaires à la cohérence de la pièce, alors même que des parenthèses les isolent. Le statut contradictoire qui leur est ainsi conféré ne peut manquer de susciter la perplexité du lecteur : en découvrant ces lignes, bien qu'alerté par les signes typographiques qui les encadrent, ce dernier est tenté de croire qu'elles s'intègrent au spectacle à venir. C'est d'autant plus le cas que le verbe de parole qui figure dans ces fragments est systématiquement postposé aux propos qu'il est censé introduire. Le choix de ce verbe, invariablement le même dans les trois cas, n'est pas anodin : il s'agit de « dire », et non de « penser », ce qui renvoie à une situation orale tout à fait compatible avec le jeu scénique²⁰¹.

¹⁹⁷ *Idem*.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 272.

¹⁹⁹ *Ibid.* p. 273. L'auteure cite Alain Girard, « L'arpenteur lyrique », *Côté jardin*, n° 7, juin 1992, Saint-Herbelain, Bibliothèque théâtrale, p. 71-73.

²⁰⁰ Appartenance que Florence Bernard ne semble pas, quant à elle, mettre en doute, du moins dans ces pages : « Ainsi, tandis qu'un roman peut contenir des didascalies, un ouvrage dramatique en est parfois dépourvu, comme *La Nuit juste avant les forêts*. Le fait que cette pièce ne comporte qu'un personnage favorise la disparition des indications scéniques [...]. » *Ibid.*, p. 273, je souligne.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 280.

Ce que dit Bernard de ce caractère comme contre-intuitif d'un texte où le contenu de l'énoncé problématise ou désautomatise la lecture suggérée par la présentation matérielle trouve en somme de clairs échos dans *La nuit juste avant les forêts*. Portant un regard sensible à ces mêmes éléments dans le texte qui nous occupe ici, nous constatons que le signe le plus clair sur lequel peut, et encore que très peu assurément, s'appuyer une lecture dans l'orbe de la discipline du théâtre paraît être le guillemet qui s'ouvre en début de l'œuvre pour ne se fermer qu'à la toute fin du texte. Toutefois ce guillemet peut-il tout aussi bien être conçu comme l'indice minimal de la présence d'un narrateur à ce qui dès lors est à placer à l'enseigne du récit, pour peu que l'on en décide ainsi. Néanmoins, dans la mesure où ils circonscrivent une phrase elle-même laissée ouverte, dont l'absence de ponctuation finale porte le lecteur à croire qu'elle les déborde, les guillemets font signe vers une pratique citationnelle invitant en somme à concevoir le livre comme la retranscription partielle d'un long énoncé que l'on cesserait d'entendre en tournant la dernière page, soit que l'énonciateur de la parole se fût éloigné de nous, lecteur, ou que nous-même ayons quitté la zone où il nous était donné de le percevoir. À toute fin pratique, pas davantage la fin du texte que son amorce ne permet de garantir la prévalence de l'une ou de l'autre de ces alternatives interprétatives, mais le début de l'œuvre confirme néanmoins l'importance de cette spatialité abstraite et du mouvement qu'elle permet d'imaginer comme fondements d'une relation d'adresse foncièrement ambiguë, rigoureusement double et indécidable, et qui touche encore la question du genre littéraire, mais aussi celle de la nature du personnage. À cet effet, Amin Erfani rappelle que selon Christophe Bident,

les guillemets qui entourent l'unique phrase de *La nuit juste avant les forêts* « lui ôtent toute dimension dialogique, théâtrale ». Le texte garde ainsi un statut unique dans l'œuvre, opérant un déplacement dans la fonction du théâtre, de celle de représenter à celle de citer. Cette fonction se manifeste chez Koltès par un geste qui invite à redéfinir la « citation » sur un nouveau plan : « ouvert et clos par des guillemets, ce texte théâtral est étrangement présenté comme une citation, une citation sans source, sans identité

d'énonciation ou de profération. Dire que le personnage²⁰² est anonyme est accorder encore trop de crédit à toute postulation dramatique. » Bident rappelle en effet que la qualité à la fois monologique et citationnelle du texte s'engage dans un processus de déconstruction du cadre traditionnel du théâtre²⁰³.

En rendant sensibles, à la fois par le propos du texte et par sa présentation matérielle, des superpositions imparfaites de pratiques actualisantes divergentes, Koltès décrit effectivement pour son œuvre des contours au contact desquels s'ouvre un espace d'interpénétrations imparfaites, partielles. Ce faisant il établit le lieu d'une indécidabilité de l'interprétation dans la recherche de laquelle auteur, personnage, et lecteur ou spectateur se voient assigner des positions oscillantes, instables.

Le texte en effet débute ainsi : « Tu tournais le coin de la rue lorsque je t'ai vu, il pleut, cela ne met pas à son avantage quand il pleut sur les cheveux et les fringues, mais quand même j'ai osé [...]»²⁰⁴. D'emblée, l'amorce de l'œuvre invite à une possible inversion des rôles et des postures assumées dans un espace virtuel de la représentation théâtrale : Koltès met en effet le personnage énonciateur de la longue phrase (personnage qu'à ce moment de la lecture on ne sait pas encore seul) en position d'observateur, de « spectateur », comme si ce dernier eût déjà été présent en un lieu où arriverait, déjà en mouvement, incarné et depuis un ailleurs supposé, un personnage

²⁰² Sur la qualité et l'origine également incertaines du personnage koltésien, on peut encore citer Jean-Pierre Sarrazac, « Koltès, la traversée du théâtre », *Théâtre aujourd'hui*, n° 5 : *Koltès. Combats avec la scène*, 1996, p. 232 : « De *La Nuit juste avant les forêts* à *Roberto Zucco*, nous n'avons pas affaire à un théâtre linéaire de l'action ou de la parole-action, qui propulserait les personnages vers un but unique, mais à un théâtre, tout en sinuosités et circonvolutions, de l'inventaire des possibles et du défaut de représentation. Et la principale conséquence de ce retrait – ou, si l'on préfère, de cette démultiplication – de la *mimesis* concerne le personnage... Le transport – ou la transe – du personnage koltésien ne vise pas à un dépassement de ce personnage, mais à le rendre littéralement extatique, à le propulser au carrefour de ses multiples devenirs, dans ce lieu imaginaire où il n'en finit plus de se perdre. » Je souligne.

²⁰³ Amin Erfani, « Les inventions de l'autre dans *La Nuit juste avant les forêts* », dans Yannick Butel, Christophe Bident, Christophe Triau et Arnaud Maïsetti (dir.), *Koltès maintenant et autres métamorphoses*, op. cit., p. 147. L'auteur cite Christophe Bident, *Bernard-Marie Koltès. Généalogies*, Tours, Farrago, 2000, p. 54, puis p. 83.

²⁰⁴ Bernard-Marie Koltès, *La nuit juste avant les forêts*, Paris, Minuit, 1988 [1977], p. 7. Désormais abrégé en *NJAF*, suivi du numéro de la page.

second auquel il s'adresse, un « tu » qui, nous informe le texte, « tournai[t] le coin de la rue ». Or puisque comme nous le savons aucune réponse ne vient jamais, de la bouche de quelque autre personnage que ce soit, interrompre le flot de parole du « je », le lecteur peut vraisemblablement ou, en tous cas, sans contredire le texte et son fonctionnement, se laisser aller à une identification avec le « tu » initial au moment pour la lecture de se mettre en branle. Inévitablement partielle (jamais confirmée ni infirmée), cette identification peut tendre vers deux extrêmes, incompatibles mais complémentaires dans la mesure où le flottement générique du texte et la non-clôture de l'adresse ne l'interdisent ni ne la favorisent clairement. Irene Kacandes commente en ces termes cette particularité du pronom « tu » en forgeant une réflexion sur l'adresse et l'apostrophe d'après les études d'Émile Benveniste :

Though [...] Benveniste is careful to define the second person as “the individual spoken to in the present instance of discourse containing the linguistic instance you”, the pronoun itself cannot anoint an individual as addressee. One can become the speaker by uttering the word “I,” but one cannot become the intended addressee by hearing “you.” To put it otherwise, one individual cannot utter the “I” that makes another individual the speaker, but one individual can hear the “you” that makes another individual the addressee. [...] The nonsymmetry of “I” and “you” is again instructive: “I” can only refer to the one speaking it unless additional information is given, as in quoting [...]. In the case of “you,” a name [...], a description [...], a tone of voice, a glance or glare, or a physical touch might all serve to designate “the individual spoken to.” In the absence of such specifications, nothing prevents whoever hears the “you” from taking it up – from considering it as direct address – even though this hearing doesn't make her into the person the speaker intended to address. [...] It seems that the only way to guarantee that a listener does not identify with the second-person pronoun is not to use it²⁰⁵.

²⁰⁵ Irene Kacandes, *Talk Fiction. Literature and the Talk Explosion*, Lincoln et London, University of Nebraska Press, coll. « Frontiers of narrative », 2001, p. 152-153. Je traduis : « Bien que Benveniste prenne soin de définir la deuxième personne comme “l'individu à qui est adressé la parole dans l'instance présente du discours contenant l'instance linguistique tu”, le pronom ne peut à lui seul constituer un individu en destinataire. On peut devenir le locuteur en prononçant le pronom “je”, mais nul ne peut devenir le destinataire voulu, projeté, en entendant “tu”. Autrement dit, un individu ne peut prononcer le “je” qui ferait d'un autre individu le locuteur, mais un individu peut entendre le “tu” qui fait d'un autre individu le destinataire. La dissymétrie de “je” et “tu” est à nouveau instructive : “je” peut *seulement* renvoyer à l'individu parlant à moins qu'une information supplémentaire ne soit donnée, comme dans la citation. [...] Dans le cas de “tu”, un nom [...], une description [...], un ton de voix, un regard ou un coup d'œil, un

Concernant à nouveau l'entrée en matière de *La nuit juste avant les forêts*, on constate que d'une façon semblable, entre partition pour un théâtre destiné à la matérialité des planches et de l'assemblée spatialement répartie en un ordre, et le texte en prose conçu en vue de la lecture seule, silencieuse, *La nuit juste avant les forêts* semble bien proposer deux usages également possibles à un lecteur qu'il prive par ailleurs de toute précision lui permettant d'asseoir la justesse de son interprétation du genre, tout comme du degré de son identification au « tu ».

Dans cet esprit, une lecture sensible et juste par de nombreux aspects, faite par Pascal Vacher dans un collectif précisément occupé de « l'éclatement » des genres littéraires au vingtième siècle, nous occupera un moment. Elle suggère que *La nuit juste avant les forêts* « donne à percevoir le théâtre comme une parole prise dans une situation, un rapport scène salle exploré jusque dans l'intimité du spectateur²⁰⁶ ». Les termes de cette citation laissent déjà voir le cadre interprétatif qui est adopté par l'auteur de cette contribution. Nous pouvons en esquisser la forme : un circuit de communication fixe et stabilisé, circonscrit par les conventions génériques d'une écriture adaptée à un modèle théâtral au fonctionnement traditionnel délimitant nettement un horizon d'attente en ce qui a trait aux pratiques des comédiens, mais aussi du public. Ce modèle, grossi ici (et probablement déjà, à dessein, par l'auteur dans son texte pour des fins de démonstration), Vacher en esquisse certes les contours avec davantage de rigidité que ne peut donner à conclure la fréquentation d'un théâtre aujourd'hui, et c'est

contact physique peuvent tous servir à désigner "l'individu à qui est destinée la parole". En l'absence de telles précisions, rien n'empêche que ce soit qui entend le "tu" de le considérer comme une adresse directe, même si cette seule audition ne fait pas de lui la personne à laquelle le locuteur destinait son énoncé. [...] Il appert que le seul moyen pour garantir qu'un auditeur ne s'identifie pas au pronom de la deuxième personne est de ne pas l'utiliser. »

²⁰⁶ Pascal Vacher, « *La Nuit juste avant les forêts*, de Bernard-Marie Koltès. Violence du genre, genre de violence ? », dans Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat (dir.), *L'éclatement des genres au XX^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 302. Il s'agit d'une communication prononcée dans un colloque en 1998.

vraisemblablement pourquoi il affirme voir le cadre de ce théâtre « cassé²⁰⁷ », sous la force conjointe de la parole du personnage et de l'ambiguïté de l'adresse qu'elle performe. Commentant la fin ambiguë de *La nuit juste avant les forêts*, Vacher affirme :

Le spectateur est directement pris à parti. Le genre théâtral éclate donc sous la poussée de ce verbe. [...] Ici, le spectateur est partie prenante. C'est à lui que le personnage présent sur scène destine son cri d'amour final, d'autant plus déchirant que le spectateur n'est pas dans une situation où il peut répondre, puisque l'espace scénique le sépare de l'autre, qui lui lance : « ne dis rien, ne bouge pas, je te regarde, je t'aime, camarade, camarade, moi j'ai cherché quelqu'un qui soit comme un ange au milieu de ce bordel, et tu es là, je t'aime [...] »²⁰⁸.

En effet, en opérant une lecture qui porte sa subjectivité de lecteur à la rencontre d'un texte envisagé dans le très net horizon d'une représentation scénique « idéale » (le rapport est frontal et les effets du texte passent de la scène vers la salle et son spectateur passif, un éventuel parcours inverse se heurtant à un interdit fondé sur la matérialité du lieu posée par convention mais tangible dans son imperméabilité relative), Pascal Vacher arrive à dégager, depuis la perspective du genre théâtral, une facette ou un *versant* de la force du texte de Koltès où ce qui est à lire n'est pas davantage un théâtre abâtardi par le récit qu'un morceau de prose narrative où viendraient se marquer en creux ou en filigrane les marques d'une performance scénique possible.

Sensible là en fin de texte, une difficulté similaire est décelable à l'amorce de l'œuvre, alors que le texte impose à son interprétation de se déployer dans une sorte de théâtralité abstraite de l'*apostrophe* où le « je » s'adresse à un « tu » dont une des deux figures auxquelles il peut référer (second personnage ; narrataire/lecteur ou spectateur) se situe inévitablement *hors* du circuit de communication mis en place. Le texte, dans cette optique, comme solution à son ambiguïté générique et comme voie possible pour résoudre le problème de son adresse, autorise le lecteur à s'identifier partiellement au

²⁰⁷ « Casser le cadre théâtral » est le titre d'une des parties du travail de Vacher : voir *ibid.*, p. 299. Rappelons la similitude de cette idée avec ce que lit Amin Erfani dans le travail de Christophe Bident cité il y a peu.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 299.

« tu » de l'œuvre comme à un destinataire qui, sans être le destinataire « premier » de l'énoncé, dont la fiction porterait des marques explicites, n'est pas non plus totalement réductible à l'individu qui se livrerait à une sorte d'écoute clandestine. « Autre » destinataire de l'énoncé, il est là *aussi* dans la position délicate de celui à qui, puisqu'il ne peut « répondre » par un énoncé second produit dans le même circuit de communication, est appelé à produire un autre type de réponse : adopter un comportement, influencer sur les conditions de la communication, éventuellement « soutenir » le discours, empêché, forclos, proprement sien ou citation à l'origine fantômatique, de l'énonciateur.

Irene Kacandes introduit, dans son ouvrage *Talk Fiction* (dont une des prémisses tient dans la conception de l'œuvre de fiction prise dans son intégralité *et* de sa lecture comme deux « tours » d'une « conversation » dans le circuit de laquelle œuvre et lecture, auteur et lecteur sont réunis) ce qu'elle entend par fiction « apostrophique » en relatant l'expérience qui a donné à sa réflexion son impulsion. Enseignant *Si pas une nuit d'hiver un voyageur*, elle a été amenée à constater que sa propre lecture et celle que faisait un des étudiants de son cours étaient diamétralement opposées : alors que sa propre appréciation du texte ne faisait intervenir aucune espèce d'identification au « tu » du roman de Calvino, le même texte avait provoqué chez son étudiant la réaction inverse, et ce dernier relatait avoir senti que le roman avait en quelque sorte été en tout point, du début à la fin, écrit « pour lui ». Dans le chapitre qu'elle consacre à la fiction « apostrophique », Irene Kacandes précise :

Apostrophic literary texts, like the replies they seek, do not fall into completely distinct groups but range along a spectrum of identification between actual readers and the "you." In other words, one end would resemble the oral situation of eavesdropping, where readers identify someone else as the addressee. The other would resemble conversation, where readers identify themselves as the explicit addressee. [...] Full occupation of either end of the spectrum falls outside the range of what I am including under my apostrophic mode, since this kind of Talk requires awareness of the perturbations of the conversational equation addressee = hearer = recipient = respondent [...]. My Talk is never actual exchange, as it is never only eavesdropping. The context of reading this kind of literary text implies that you can never be uniquely addressed, as you can never

*be completely free from interpellation. As a reader, apostrophic talk fiction is always simultaneously for you and not for you*²⁰⁹.

Ainsi, si la notion d'*apostrophe* nous paraît ici valide, c'est précisément parce que ce qui la fonde, à savoir l'incompatibilité des circuits de communication néanmoins perméables qu'elle met en jeu, figure l'imperfection même qui satisfait l'exigence paradoxale du personnage koltésien à la fin de *La nuit juste avant les forêts*. Cette tension est en effet celle qui rend si malaisée la finale de l'œuvre, elle est cela qui, dans la réflexion de Pascal Vacher, conforte l'hypothèse d'une violence faite, *via* le texte, au dispositif de la représentation théâtrale, en mettant le « tu » dans la position du destinataire qu'on enjoint à entrer dans le rapport intime de la conversation, tout en lui demandant, explicitement, de se tenir coi, silencieux :

je te trouve et je te tiens le bras, j'ai tant envie d'une chambre et je suis tout mouillé, mama mama mama, ne dis rien, ne bouge pas, je te regarde, je t'aime camarade, camarade, moi, j'ai cherché quelqu'un qui soit comme un ange au milieu de ce bordel, et tu es là, je t'aime, et le reste, de la bière, de la bière, et

²⁰⁹ Irene Kacandes, *Talk Fiction*, *op. cit.*, p. 156. Je traduis : « Les textes littéraires fonctionnant sur le mode de l'apostrophe, comme les réponses qu'elles recherchent, ne versent pas intégralement dans des groupes complètement distincts mais se déploient le long d'un spectre d'identification entre les lecteurs réels et le "tu". Autrement dit, une extrémité serait associée à la situation orale de l'écoute clandestine, où le lecteur attribue à un autre individu la fonction de destinataire. L'autre extrémité serait semblable à une conversation dans laquelle les lecteurs s'identifient d'eux-mêmes comme les destinataires explicites. [...] L'occupation complète de l'une ou l'autre de ces positions opposées tombe hors de ce que j'inclus dans mon mode "apostrophique", puisque ce dernier requiert la conscience des *perturbations* de l'équation destinataire = auditeur = récepteur = l'individu qui répond. Ma "conversation" n'est jamais un échange réel, comme ce n'est jamais une écoute clandestine. Le contexte de lecture de ce genre de textes littéraire implique de ne jamais pouvoir être le destinataire unique, tout comme de ne jamais être complètement à l'abri d'une interpellation. La fiction "apostrophique" est toujours simultanément pour le lecteur, et pas pour lui. » Voir aussi les pages XVI-XVII de la préface, puis l'intégralité du chapitre 4 : « Apostrophe : Talk as performance » (p. 141-195). Il faut par ailleurs noter que le travail effectué par Kacandes porte sur des textes de prose narrative et que, en ce sens, en faire usage ici révèle que notre lecture prend pour objet le *texte* de *La nuit juste avant les forêts*, inséparable de sa matérialité et dans le cadre de la lecture dont il permet une conceptualisation spatiale, et ne concerne donc pas un usage ponctuel qu'aurait fait Koltès de la figure rhétorique de l'apostrophe à l'intérieur de la fiction dramatique. Une telle étude aurait bien sûr demandé le recours à des travaux différents, et n'aurait été valide que faite à partir d'une actualisation scénique avérée, idéalement documentée ou, à défaut, d'extraits de texte pourvus de davantage d'indications scéniques.

je ne sais toujours pas comment je pourrais le dire, quel fouillis, quel bordel, camarade, et puis toujours la pluie, la pluie, la pluie, la pluie (N'JAF, 63).

Quand le « je » du texte trouve un « tu » qui entre comme non complètement dans la conversation qui, peut-être, ne lui était pas destinée mais de laquelle il a entendu l'appel et senti la venue, et quand ce passant accepte tout à la fois l'offre d'amour (« je t'aime ») et l'ambiguïté du contact (« je te trouve et je te tiens le bras » ; « ne dis rien, ne bouge pas, je te regarde, je t'aime »), le « je » se trouve lié à quelqu'un qui accepte de répondre *au* texte et *du* texte dans une activité de son relais qui ne corresponde pas sans reste avec une parole articulée. Cette figure de lecteur ou de spectateur que crée l'œuvre est alors piégée à même la frontière indécidable séparant extériorité à la fiction et appartenance claire au système de ses personnages. En conséquence, *La nuit juste avant les forêts* relèguerait celui qui cherche l'interprétation juste dans la zone de ses *exceptions*, faisant de ce lecteur trouvé « quelqu'un qui soit comme un *ange* au milieu de ce bordel » ; et ceci dans la mesure au moins où l'*ange* est cette figure elle-même ambiguë qui s'identifie aussi bien à sa fonction de messenger qu'à la qualité de son message²¹⁰ ou, plus

²¹⁰ Pour des propos sur l'ange tenus à proximité de notre réflexion antérieure sur la sécularisation du pouvoir numineux du christianisme dans les formes humaines du gouvernement, voir Giorgio Agamben commentant les thèses de *Das Buch von den Engeln. Stellung und Bedeutung der heiligen Engeln in Kultus* (*Le livre des anges*, Genève, Ad Solem, 1996) du théologien Erik Peterson (dont on se souvient qu'il a été l'interlocuteur de Carl Schmitt à l'origine de la rédaction en 1969 du second tome de sa *Théologie politique*, après le traité de 1922). Plus particulièrement : *Homo sacer II, 2. Le règne et la gloire*, *op. cit.*, p. 226-227 : « Les anges – telle est la thèse qui concentre la stratégie théologique du traité [*i.e.* : *Le livre des anges*] – sont les garants de la relation originaire entre l'Église et la sphère politique, du caractère “public” et “politico-religieux” du culte qui est célébré dans l'*ekklesiā* [au sens profane d’“assemblée du peuple”] comme dans la cité céleste. Mais si nous examinons désormais en quoi consiste ce caractère politique, nous constatons avec surprise que la “publicité”, qui trouve dans les anges tout à la fois son emblème héraldique et sa réalité originaire, est définie uniquement à travers le chant de louange. [...] Peterson affirme sans réserve que le chant de louange et de gloire des anges, loin d'être une de leurs caractéristiques parmi d'autres, définit leur essence, et donc leur dimension politique : “[...] c'est précisément dans cette manifestation, dans cet épanchement, cette effusion [...] en parole et en chant, que réside l'essence véritable de ces anges. [...] Il n'est pas question d'anges en général dont on dirait en plus qu'ils chantent [...] Cette clameur même fonde leur existence, et c'est dans cette effusion qu'ils se trouvent être ce qu'ils sont.” [*Le livre des anges*, *op. cit.*, p. 82] [...] La vocation politique de l'homme est une vocation angélique, et la vocation angélique est une vocation au chant de gloire. La boucle est bouclée ».

précisément, à l'indicible qu'il montre en en portant le témoignage, en mots ou en actes – ce dernier fût-il de faire silence.

*

Si la relation d'adresse particulièrement complexe de *La nuit juste avant les forêts* paraît bel et bien s'éclairer de cette réflexion sur l'apostrophe, les failles qu'elle demande à penser dans la clôture supposée des pratiques (l'œuvre d'un côté, l'expérience de sa lecture et/ou de son interprétation de l'autre) permettent d'envisager comme non plus *seulement* contradictoires mais bien plutôt *aussi* complémentaires les deux figures généralement employées pour décrire la forme du texte étudié (et, partant, de l'énoncé en quoi il consiste) : le *monologue* et le *soliloque*. En effet, au prix de l'acceptation de l'existence de ce seuil paradoxal que le « je » demande au lecteur/« tu » d'occuper, l'enjeu de l'œuvre apparaît dans une certaine gestion d'une solitude parente du tragique pour laquelle l'économie du texte n'aide en rien la décision de savoir s'il faut la louer ou la haïr.

Jean-Jacques Delfour, en différenciant le monologue et le soliloque au niveau de l'identité de l'énonciateur et de son « unité », définit le monologue comme « un discours qui restaure une unité transitoirement perdue [...] sous l'effet d'une difficulté, d'une interrogation, d'un échec ou à la veille d'un événement important, dans un état de doute ou d'incertitude²¹¹ ». Il décrit le soliloque comme signifiant, « à rebours, la faiblesse de l'individu coupée d'une indispensable mais manquante relation à un autre qui, comme destinataire biffé, rend fragile, voire dérisoire, la parole proférée²¹². » Dans cette optique, tenter d'illustrer le modèle de *La nuit juste avant les forêts* comme nous l'avons fait brièvement dans les formes de l'apostrophe donne effectivement à penser que le texte abordé ici participe tout à la fois des deux formes de « monodiscours », dans la mesure

²¹¹ Jean-Jacques Delfour, « Du fondement de la distinction entre monologue et soliloque », *L'Annuaire théâtral*, n° 28, automne 2000, p. 124.

²¹² *Ibid.*, p. 124-125.

où, comme le mentionne encore Delfour, le soliloque est « une forme dégradée qui résulte de l'amputation de l'interlocuteur, alors que le monologue se passe d'autrui, il éloigne même autrui afin d'être soi²¹³. »

Dans l'étude qu'il fait du texte, Arnaud Bernadet remarque une telle oscillation pour un « je » considéré comme le vecteur d'une *voix* qui « s'inscrit dans le manque²¹⁴ » et pour qui

[l]e sens de l'altérité s'accroît à mesure que les chaînes accentuelles configurent l'expérience de la solitude : « *moi, seul, étranger contre eux tous* » [NjAF, 24], série qui se développe dans le rapport du sujet à l'espace : « *j'ai traîné dans des quartiers étrangers, seul* » [NjAF, 44] et « *cela me sape le moral d'aller dans cette rue-là, seul* » [NjAF, 44].

Or dans le même temps, observe toujours Bernadet, cette solitude « esquive [...] l'écueil de l'unicité », notamment « dans l'extension référentielle du pronom en “nous autres, camarade, étrangers” [NjAF, 25] », en donnant son principe à une œuvre qui,

loin d'assimiler la personne à l'individualité empirique, [...] l'envisage plutôt comme une catégorie du langage telle qu'il revient à une poétique de la voix de la construire. La solitude ne désigne plus dans ce cas un état psychologique du locuteur mais se réfère à une position discursive ouverte sur l'autre et les autres.

L'étude de Bernadet, observant encore que le « je » considéré comme une « fiction d'instance » « invoque » un « tu » symétriquement doté d'un faible « statut dramaturgique », met en évidence une « circulation continue de la parole dont l'écrivain se fait le relais essentiel » en une œuvre dans laquelle « là où s'absentent apparemment les locuteurs s'opère [...] l'intrication de toute subjectivité dans le processus de signifiante même ». Cette partie de la démonstration, en s'avancant donc encore sur des terrains que nous traiterons plus loin – les lieux, notamment, puis le problématique

²¹³ *Ibid.*, p. 125.

²¹⁴ Arnaud Bernadet, « L'ininterrompu et l'indicible chez Bernard-Marie Koltès (*La Nuit juste avant les forêts*) », *Semen*, n° 16, 2003, p. 163-177 (version électronique non paginée). Disponible en ligne : <https://journals.openedition.org/semen/2679> (page consultée le 9 avril 2019). Toutes les citations d'ici à la fin de la présente sous-partie renvoient à la version électronique de cet article.

« syndicat à échelle internationale » (NjAF, 19) – voit en somme dans le « ça » « l’utopie koltésienne, [qui] crée la communauté à venir que ni le *je*, [...] ni ce *toi* évanescents [...] ne peuvent par eux-mêmes réaliser. » Si le travail d’Arnaud Bernadet, de nature sociolinguistique, envisage ainsi l’œuvre depuis un sous-champ disciplinaire où nos compétences empêchent un réel développement des voies qu’il ouvre aussi bien qu’une éventuelle réfutation de ses hypothèses, nous constatons le souci de l’auteur pour tenir à distance les solutions trop simples, commodes, pour imaginer la forme complexe de rencontres que manigance Koltès entre solitude et rassemblement, présence et absence, parole et silence.

À l’origine du marquage générique ambigu et de la création d’effets d’adresse tout aussi complexes et indécidables, une force elle-même à double revers serait donc à imaginer au principe de l’écriture de Koltès dans *La nuit juste avant les forêts*. Les paradoxes et les malaises de l’adresse et du genre affectent l’interprétation du texte et ils ne font qu’un avec les équivalents qui sont les leurs dans le maniement de la langue par le personnage, dans sa manière d’habiter les espaces et d’occuper le temps de la fiction. De part en part de l’expérience que le lecteur en fait, c’est à une œuvre tour à tour engagée et vigoureuse puis fuyante ou empêchée qu’il se frotte, et c’est à ce contact que se montre ce que le texte s’essaie à dire, à faire, à faire dire, faire entendre et faire taire, peut-être tout à la fois.

2.3.2 Habiter (comme) la langue : le « trait au crayon »

Pascal Vacher, cité plus haut, décrit de la façon suivante l’écriture de la longue phrase unique de *La nuit juste avant les forêts* :

Alors que la longueur de la phrase laisserait attendre des indépendantes juxtaposées, il n’en est rien, les propositions s’enchaînent les unes aux autres, elles perdent leur sens si on les détache les unes des autres, mais toutes associées les unes aux autres elles ne construisent pas un sens

complet. Nous assistons à l'effondrement d'un discours et non à sa construction, à l'effondrement d'un discours qui a failli ne pas advenir²¹⁵.

Dans cette description qui fait intervenir la notion heureusement ambiguë d'enchaînement et celle d'effondrement, c'est une productivité pour le moins paradoxale de l'énoncé qui est mise de l'avant. Domineraient ainsi dans le texte la multiplicité et l'ouverture d'un sens pour lequel seraient fournis les matériaux, les pièces qui trouveraient à s'assembler sans jamais se stabiliser. En effet, au-delà de l'abord du texte qui met le lecteur devant la situation ambiguë d'une identification au « tu » impossible à nier tout aussi bien qu'à garantir, la langue du texte met bel et bien en place un échafaudage de segments inséparables bien que mobiles qui, comme la « chaîne » avec ses maillons, joint l'attache et l'instabilité, figurant ainsi à même la pratique de la langue le lieu ambigu ménagé par l'œuvre génériquement instable pour le lecteur/spectateur. Aussi ce qui se vérifie par l'observation de la syntaxe du long énoncé a-t-il son équivalent, au niveau du contenu du texte, de sorte que ce qui voisine constamment avec des procédés de dénégation forme un long énoncé qui, *tournant* sur lui-même du début à la fin, dessine un territoire où les parcours prennent la forme d'un complexe tissage d'occurrences répétées de formes variées d'épanorthose²¹⁶.

À nouveau, cette compréhension de la dynamique de l'écriture de Koltès n'est pas sans rappeler les exemples, cités partiellement en première partie d'étude et donnés par Deleuze et Guattari au moment de leur explication de la « machine de guerre » (où ils traitent du problème du « relais » de la pensée, en opposition à son érection en monument, en modèle). Les œuvres convoquées nous paraissent entretenir d'égales similitudes avec le dispositif de *La nuit juste avant les forêts*. Les auteurs affirment alors penser

²¹⁵ Pascal Vacher, « *La Nuit juste avant les forêts*, de Bernard-Marie Koltès. Violence du genre, genre de violence ? », art. cit., p. 298.

²¹⁶ Voir pour une définition simple et divers renvois à des figures apparentées, Bernard Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, Union générale d'Éditions, 1984, p.189, s.v. « ÉPANORTHOSE » : « Revenir sur ce qu'on dit, ou pour le renforcer, ou pour l'adoucir, ou même pour le rétracter tout à fait. »

surtout à deux textes pathétiques, au sens où la pensée y est vraiment un *pathos* (un *antilogos* et un *antimuthos*). C'est le texte d'Artaud sans ses lettres à Jacques Rivière expliquant que la pensée s'exerce à partir d'un *effondrement central*, qu'elle ne peut vivre que de sa propre impossibilité de faire forme, relevant seulement des traits d'expression dans un matériau, se développant périphériquement, dans un pur milieu d'extériorité, en fonction de singularités non universalisables, de circonstances non intériorisables. Et c'est aussi le texte de Kleist, « À propos de l'élaboration progressive des pensées en parlant » : Kleist y dénonce l'intériorité centrale du concept comme moyen de contrôle [...]. Il y oppose une pensée comme procès et processus, un bizarre dialogue [...] où l'un parle avant de savoir, et l'autre a déjà relayé, avant d'avoir compris [...]. Gagner du temps, et puis peut-être renoncer, ou attendre. Nécessité de ne pas avoir le contrôle de la langue, d'être un étranger dans sa propre langue, pour tirer la parole à soi et « mettre au monde quelque chose d'incompréhensible ». [...] Une pensée aux prises avec des forces extérieures, au lieu d'être recueillie dans une forme intérieure, opérant par relais au lieu de former une image, une pensée-événement, heccéité, au lieu d'une pensée-sujet, une pensée-problème au lieu d'une pensée-essence ou théorème, une pensée qui fait appel à un peuple au lieu de se prendre pour un ministère. (TNMG, 468-469, je souligne).

D'une façon semblable dans *La nuit juste avant les forêts*, revenant invariablement à un moment à un autre, comme accidentellement, par la bande, à ce dont il traitait plus tôt, de digressions (qui ici n'en sont pas) en « pas de côté » (qui quant à eux n'en sont *que* si on postule que le modèle du discours est un trajet rectiligne et orienté vers « l'avant »), le texte tourne bel et bien en rond en manifestant une existence soumise elle aussi à une « impossibilité de faire forme ». Ainsi par exemple le personnage enchaîne-t-il, après avoir pourtant déjà précisé, et plusieurs fois, les modalités de sa recherche d'une « chambre » : « pour que cela ne te coûte rien que je t'aie abordé – j'ai peut-être *ma manière d'aborder les gens*, mais finalement, *cela ne leur coûte rien* (je ne parle pas de chambre, [...] on ne parlera pas de chambre, camarade) » (NjAF, 13, je souligne²¹⁷). Cette « manière d'aborder les gens » qui « ne leur coûte rien », Arnaud Bernadet en note l'équivalent matériel en un « effet de masse » qui inverse le rôle du « blanc » qui passe

²¹⁷ On notera ici la présence du vocabulaire de l'échange monétaire, autre signe d'une prise variable mais constante qu'a l'énoncé sur la dynamique transactionnelle et le souci de sa justice.

d'espace possible pour la réponse à « un principe de continuation du dire » dans la mesure où

la saturation matérielle de l'écrit [...], [l']occupation exhaustive de la page, l'accumulation et la compacité fondent un rythme qui confisque le réflexe de segmentation. Bien qu'il soit forcé d'écouter jusqu'au bout, le lecteur qui voudrait restaurer des discontinuités sur des critères par exemple logiques ou grammaticaux, s'essaierait à des projections arbitraires²¹⁸.

En cela, le dernier point évoqué par Bernadet s'établit en écho à la position de Pascal Vacher qui plus haut constatait la difficulté double de ce texte qui ne se laisse ni totaliser ni segmenter sur la base de critères conventionnels relatifs à l'usage normé de la langue.

Au fil du texte, il est aisé de constater comment cette pratique alambiquée de la langue possède son équivalent dans la manière qu'a le personnage d'occuper les lieux virtuels de la fiction. Comme c'est le cas pour la forme et pour la (dé)structuration de l'énoncé, la manière qu'a le personnage d'*habiter* relève de la délinquance et ses errements prennent à rebrousse-poil la logique de ce qu'il appelle des « zones » intégrées dans l'expérience quotidienne du plus grand nombre. De la réelle valeur de ces « zones » comme fondement du sens des expériences, le caractère factice apparaît dès que cesse la soumission à la productivité, au travail :

moi, j'ai repéré, depuis que je ne travaille pas, toute la série de zones que les salauds ont tracées pour nous, sur leurs plans, et dans lesquelles ils nous enferment par un trait au crayon, les zones de travail pour toute la semaine, les zones pour la moto et celles pour la drague, les zones de femmes, les zones d'hommes [...] (*NJAF*, 44).

Si donc il est vrai que le personnage parle bel et bien la langue en une phrase de laquelle il multiplie les bordures qu'il s'acharne à ne jamais sceller, il occupe, de même, les espaces et les lieux en y constatant une perméabilité que sa pratique là aussi accuse et magnifie (en même temps qu'elle les nie). La chambre cherchée, dès le début du texte, chaque fois « pour une partie de la nuit », « pas pour toute la nuit cependant » (*NJAF*, 8)

²¹⁸ Arnaud Bernadet, « L'ininterrompu et l'indicible chez Bernard-Marie Koltès (*La Nuit juste avant les forêts*) », art. cit., s.p.

s'ouvre inévitablement sur l'une ou l'autre d'une infinité de chambres occupées ou encore à trouver, sans jamais qu'aucune n'accomplisse totalement sa « fonction » : abriter durablement et favoriser le repos, voire permettre la rencontre charnelle de l'autre. Il s'agit plutôt chaque fois de prises partielles, emprunts temporaires où ruiner les signes de la durée et de la propriété qui, aux dires du personnage, plus encore que l'anonymat prétendu de l'hôtel, rendent « étranger » :

on me donnerait une sorte de petite chaumière, *comme dans les histoires* au fond d'une forêt, [...] cent mille ans de vieillesse, lorsque j'y entrerais, moi, avec rien du tout, je t'en fais une chambre comme celles des hôtels, [...] je change le goût de tout, je vire tous ces objets que l'on ne voit jamais et nulle part, *sauf dans les histoires*, et les odeurs spéciales, les odeurs des familles, et les vieilles pierres, et les vieux bois noirs, et les cent mille ans de vieillesse qui se moquent de tout, qui vous font étranger, qui ne peuvent jamais faire croire que l'on est tout à fait chez soi (*NJAF*, 9-10, je souligne).

Ainsi, des ambiguïtés du maniement de la langue par le personnage jusqu'à ses pratiques erratiques de l'occupation nomade des espaces de la fiction, l'existence du personnage renvoie sur le mode de l'analogie à la forme du texte qui pointe vers le théâtre tout en leurrant le récit et la « théâtralité » qui est celle de son déploiement. La citation précédente associe donc les marques usuelles de la propriété, d'un ancrage dans la durée, l'habitude et la fondation, aux « histoires » ici dotées de connotations de légèreté, de dérisoire : étranger dans les lieux comme dans la langue, il s'agit en somme pour celui qui les mobilise de contrer par une occupation délinquante ou marginale (des premiers comme de la seconde) les effets tangibles du maniement trop assuré des signes et de l'écriture par ceux qui, urbanistes ou « simples » usagers de la langue, ont en commun de vouloir « enferme[r] par un trait au crayon ».

2.3.3 « Douter même de la rue des putes »

Une autre « histoire », anecdote relatée par le personnage, illustre encore cette dynamique. L'épisode est celui de la colère de celle que la fiction désigne comme une « pute à l'air complètement dingue » (*NJAF*, 41) que le personnage voit, « un vendredi

soir quand [il] travaillai[t] encore et ne travaillai[t] pas le lendemain » (*idem*). Celle-ci, dans le récit qui est donné, lance du quatrième étage d'un immeuble les habits d'un homme : « tout le monde regarde l'air complètement cinglé de la pute penchée à la fenêtre, qui regarde les habits tomber et se balancer – maintenant il est à poil, il est à poil ! – en voilà un qui est tombé sur une cinglée, se dit tout le monde, dans la rue » (NJAF, 43).

Personnage lui-même ambigu, interlope ou à tout le moins problématique du point de vue des normes et des conventions sociales, la prostituée est ici détentrice d'une agentivité non dépourvue de similarités d'une part avec la manière qu'a le texte de fragiliser les réflexes de lecture, d'autre part avec le personnage et sa manière de mettre à mal les frontières (celles des lieux et celles internes à la langue) et les usages qu'elles délimitent. Car en ouvrant l'espace de son activité à tout vent – cela on ne peut plus littéralement –, la prostituée dévoile l'infondé des préconceptions sur lesquelles se fonde la reconduction des rapports de force qui deviennent habitude, réflexe, qui colonisent l'inconscient de la collectivité. En ouvrant ainsi l'intime à toute la rue, elle déstabilise en série les réflexes du plus grand nombre, spectateurs/acteurs obligés de sa crise, de sa scène. Le dérèglement de l'habitude chez les passants dans la rue sous l'effet d'un stimulus qui survient depuis une certaine « marge » (la chambre, d'ordinaire soustraite aux regards) affine donc les regards des uns et des autres, et des uns *sur* les autres, mettant les « passants » devant l'impératif d'un regard nuancé, inquiet et sensible. Dans cette optique, nous décelons aisément comment, dans la mesure au moins où le « tu » du début du texte *est* ce « passant », le rôle de cet épisode est à l'image des jeux sur la relation d'adresse qui, à l'échelle du texte, rendent inassurée sa lecture, désactivent les frontières entre les genres et obligent à une lecture active, comme surconsciente de l'exigence de justice à hauteur de laquelle le procès herméneutique doit viser. Se précise alors l'image d'un texte qui, comme la prostituée rebelle, prend celui qui prétend faire valoir sa norme – ou qui voudrait dicter les termes du contrat – à son propre jeu en démasquant son hypocrisie ou ses a priori de lecteur-passant. De sorte que c'est en un inquiet malaise que le lecteur s'aventure dans un texte où il est, depuis son début, comme piégé dans une problématique extériorité (l'absence de chambre) qu'il ne peut pas

réduire (voudrait-il inviter le « tu », sa parole ininterrompue ne le lui permet pas) et où au final, l'échange, fatal et interminable, est par avance conclu : si « cela ne [lui] coûtera rien », il ne s'y découvre pas moins, d'emblée, mis à nu. En refusant de prostituer son texte aux conventions et usages de disciplines et de formes qui contraignent et objectifient plutôt qu'elles affectent et engagent, Koltès, via le problème locuteur de *La nuit juste avant les forêts*, prend le lecteur au jeu d'un usage disruptif de la littérature, depuis la matérialité du texte jusqu'au postulat de la fiction, de l'énonciation aux conventions de lecture :

même les puttes deviennent risquées, pense tout le monde qui commence à douter même de la rue des puttes, où aller ? où aller ? se dit tout le monde [...] – où aller, maintenant, où aller, qu'ils se demandent (*NJAF*, 43).

Entre l'espace abstrait du déploiement de la lecture, la performance théâtrale et ce qui se dévoile sur la « rue des puttes²¹⁹ », la différence est donc qualitative dans une structure qui apparaît similaire sinon la même, segmentée mais sans bords, débordée ou débordante, et où le lecteur est *abordé* par un texte qui le rejette à même l'utopie de ses excès.

²¹⁹ Plusieurs autres textes de Koltès donnent à la rue un similaire caractère significatif : si celle de *La nuit juste avant les forêts* est bel et bien celle d'une ville organisée en une succession d'espaces normés et comme semi-perméables renvoyant par analogie aux pratiques du langage et aux catégories dictant les formes de l'expérience du littéraire, elle est dans *Dans la solitude des champs de coton* l'espace du déplacement et du parcours où se révèle la superposition partielle et l'interdépendance de dynamiques transactionnelles (le commerce légitime d'une part et le *deal* de l'autre). Dans *Nickel Stuff* encore, comme nous le verrons au chapitre suivant, la rue la plus centrale dans le déroulement de l'intrigue est le lieu du commerce et de la norme : « Très animée le jour, la rue où se trouve le magasin est déserte la nuit. À chaque heure de la nuit, un agent de la sécurité fait le tour des magasins pour vérifier la fermeture des portes. » (*Nickel Stuff, op. cit.*, p. 10.) Dans ce même dernier texte, elle est considérée par Koltès comme le lieu du *récit* : dressant pour le lecteur le portrait du passé globalement nébuleux de Gourian le petit commerçant arménien, Koltès précise : « C'est, du moins, *ce qui se raconte dans la rue.* » (*Ibid.*, p. 10, je souligne). On trouverait évidemment d'autres exemples aisément, y compris dans les textes plus tardifs.

2.3.4 « Se tenir à tout prix »

[L]'amour ne se manifestera pas dans les textes de Koltès « par le spectacle de ses expressions » – ou ce sera alors pour être révoqué, moqué, humilié. Il s'agira de donner au verbe une force à la fois manifeste et souterraine, ou sous-marine, et il faudrait peut-être relire l'œuvre de Koltès à la lumière de cette règle rhétorique. On aperçoit vite cependant que ce qui finit par échapper à la représentation, c'est précisément la force manifeste du verbe, toujours minée par les circonlocutions de *ce* qui ne parvient pas à l'expression. Mais c'est aussi *ce* qui ne parvient pas à l'expression qui pousse à l'appel et à l'entretien du rapport à l'autre.

Christophe Bident, *Koltès, le sens du monde*, op. cit., p. 105.

Un dernier élément cristallise la dynamique décrite jusqu'ici dans le discours du personnage, pour le genre de l'œuvre et au sujet de la matérialité de son texte : le « syndicat à échelle internationale », figure récurrente dans *La nuit juste avant les forêts*. L'énonciateur décrit de la façon suivante ce qu'il appelle le « syndicat international pour le défense des loulous pas bien forts » (*NJAF*, 17-18) :

c'est dur pour tout bien comprendre sans rien mélanger, mais mon idée, c'est comme – c'est pas une religion, c'est pas une bêtise qu'on raconterait n'importe comment sans que ça change rien, c'est pas la politique, surtout pas un parti ou quelque chose comme cela, ou comme les syndicats qui savent tout, qui ont tout vu, que rien ne leur échappe, alors rajouter à cela mon idée, il n'y aurait plus de place, et cela n'a rien à voir, non, mon idée, ce n'est pas du tout cela, rassure-toi, camarade : c'est pour notre défense, uniquement la défense (*NJAF*, 15).

La difficulté pour le syndicat de se stabiliser en une forme durable, dans les structures ou modèles qui lui préexistent, fait évidemment écho à ce que nous avons affirmé plus tôt du genre, de la structuration de la langue, des lieux et temps du texte. C'est par ailleurs en affirmant que le « syndicat » ne saurait être un « ajout » à ce qui « est déjà » que le personnage évoque la seule particularité explicitement présentée comme *positive*, sur laquelle l'énonciateur met chaque fois l'accent. Cette particularité tient en son caractère « international ». Dans la logique de l'œuvre, cette caractéristique qu'a le syndicat d'être réfractaire à une assise fixe sur un territoire lui confère cette furtivité et

cette mobilité qui le rendent plus à même d'assurer la *défense* du groupe, jamais clair, de ceux qui le forment et qu'il représente. Force de travail ou d'action, de résistance ou de mobilisation, tenue en réserve en un rassemblement ouvert, libre, mobile, et à toute fin pratique sans forme prédéfinie puisque dépourvu de localisation, ce « syndicat » a finalement une existence inéluctable, matérielle, mais dont les modalités ou la « qualité » du déploiement sera fonction de ce qui sera mis sur sa route.

Tout se passe donc comme si, puisqu'il est d'emblée pensé « sans bord », le « débordement » était par essence le seul mode de réalisation possible qui rende décelable, ou perceptible, l'existence de ce « syndicat ». Le personnage de *La nuit juste avant les forêts* commente ainsi :

se tenir à tout prix [...] jusqu'à ce qu'on ait gagné, jusqu'à ce que mon idée de syndicat international ait fini par gagner, alors tout sera à nous, les cafés, la rue, les salopes, les minets et leurs armes, la terre en entier et le ciel entier, et ce sera aux rats de jouir, camarade, ce sera notre tour, [...] je les retrouverai tous, car ce sera notre heure pour ne plus nous retenir, camarades : faites-leur la peau, maintenant, bandez, jouissez, tout ce que vous pouvez, tout ce que vous avez retenu depuis si longtemps, foutez-leur-en partout, noyez leurs gueules de tueurs et leurs belles gueules de luxe, [...] – mais je dirai aussi : si vous rencontrez quelque part, tournant et tournant encore, les épaules dégagées comme les jules, un de ces petits nerveux venu tout droit de sa mère, laissé là au coin d'une rue, sans défense, sans raison, qui roule et tourne encore à la manière des jules, alors, laissez tomber, ne tapez pas, n'y touchez pas (NJAF, 26-27, je souligne).

On note avec Arnaud Bernadet que la tension de ce passage se situe au niveau d'une « circulation injuste de la richesse, lisible dans le corps » qui appelle une violence revancharde qui « présuppose l'intériorisation du point de vue des “vieux impunis, froids, calculateurs” [NJAF, 19]. [...] C'est pourquoi à la fin du texte la figure asexuée, idéale. “j'ai cherché quelqu'un qui soit comme un ange” [NJAF, 63], suspend la revanche physique²²⁰. » Or il est vrai aussi que dans cette description que fait le locuteur de son

²²⁰ Arnaud Bernadet, « L'ininterrompu et l'indicible chez Bernard-Marie Koltès (*La Nuit juste avant les forêts*) », art. cit., s.p.

idée de syndicat – un passage étonnamment suivi et stable syntaxiquement en regard de l'ensemble du texte –, les premiers mots, « se tenir à tout prix²²¹ », sont d'importance par le renvoi qu'ils permettent de faire à la conclusion de l'œuvre. Rappelons, en partie, la finale du texte :

je te trouve et *je te tiens le bras*, j'ai tant envie d'une chambre et je suis tout mouillé, mama mama mama, ne dis rien, ne bouge pas, je te regarde, je t'aime, camarade, camarade (*NJAF*, 63, je souligne).

Dans cette finale exemplairement ambiguë, le lecteur de *La nuit juste avant les forêts* peut conclure à deux significations diamétralement opposés pour ce « je te tiens le bras ». Il peut d'un côté se sentir démasqué par le texte qui le « trouve » : partant, c'est vraisemblablement comme une attaque et une violence que sera interprétée cette poigne qui immobilise ou ralentit le parcours du lecteur qui arpente et mesure un texte dont vraisemblablement il cherche les assises pour une signification stable. Une seconde interprétation de cet étrange passage peut conclure que le personnage, et à travers celui-ci le texte, se trouve dans le besoin de ce bras heureusement mis sur sa route et dont il profite de la force pour se soutenir, poursuivre dans sa propre mobilité pour éviter la chute, la dissolution complète ou le silence. Selon l'attitude qu'il adopte, donc, le lecteur peut dans un cas percevoir que la logorrhée du personnage lui fait violence en bloquant sa propre réponse possible (au sein même de l'énoncé : « ne dis rien, ne bouge pas », mais aussi par le biais de la présentation même matérielle du texte imprimé, comme l'a montré la lecture d'Arnaud Bernadet), ou dans l'autre accepter qu'il est l'accidentel support pour un moment, un échantillon ou un intervalle de tout ce que le personnage porte comme discours, qu'il s'agisse de l'histoire d'amour à préserver (« mama, mama, mama ») où de l'indicible dont il faut partager la lourdeur (« je ne sais toujours pas comment je pourrais le dire »).

²²¹ Ils contiennent aussi, à l'interne, leur part de duplicité. S'ils évoquent l'exigence de solidarité dans le rassemblement en dépit de toute circonstance extérieure, ils font aussi signe vers l'impossible négociation et la rigidité de la transaction à espérer de parties distinctes qui fixent un « prix » et s'y « tiennent ».

Les ambiguïtés du texte et la relation d'adresse indécidable à laquelle elles donnent lieu, la pratique de la langue par le personnage et la forme que prend l'interprétation d'un énoncé lui-même sis entre soliloque et monologue se rejoignent donc toutes dans cette exigence de « se tenir à tout prix » qui, si on y satisfait, donne à l'œuvre la forme de sa réalisation qui n'est autre que le débordement, cette « heure pour ne plus [se] retenir ». Il appert donc, à la lumière de cette lecture, que ce « soutien » demandé par le texte soit une forme de réponse « acceptable » – oserions-nous dire « juste » ? – face à l'œuvre : une réponse qui ne relève plus d'un « répondre à » – refusé par l'injonction finale au silence : « ne dis rien, ne bouge pas » – mais plutôt d'un « répondre *de* ». C'est ce que permet de comprendre l'explication que donne Irene Kacandes quant à la force vocative des fictions narrées où domine l'usage du « tu » : ces textes appellent selon elle l'adoption par le lecteur de comportements propres à assurer et perpétuer l'existence du texte, de ses enjeux, au-delà de la matérialité directe de l'œuvre écrite, imprimée :

readers have to feel the vocative force of the narrators' « you » – they have to feel that they are addressed by it, and they have to be willing to enter in an intimate relationship with the storyteller and the communities effected and affected by the stories told²²².

Accepter de faire partiellement fi de l'imperméabilité des catégories de la narratologie²²³ (auteur et narrateur, narrataire et destinataire) peut donc donner à lire la politicit 

²²² Irene Kacandes, *Talk Fiction*, *op. cit.*, p. 61-62. C'est l'auteure qui souligne « and ». Je traduis : « les lecteurs doivent sentir la force vocative de « tu » employé par le narrateur – ils doivent sentir que ce « tu » leur est adressé, et ils doivent vouloir entrer dans une relation d'intimité avec celui qui raconte et les communautés touchées et affectées par les histoires racontées ».

²²³ L'usage qui est fait, dans une lecture de ce type, des catégories traditionnelles de la narratologie peut paraître, il est vrai, inorthodoxe. Nous renvoyons encore au travail mené par Irene Kacandes dans l'élaboration d'une théorie de ce qu'elle appelle *talk fictions* (que nous traduirions librement par « fictions conversationnelles »), théorie dans laquelle c'est le texte dans son intégralité qui est envisagé comme un «  nonc  » et, partant, un « tour » dans une conversation. Comme sont identifiés auteur et narrateur en tant que co-responsables d'une énonciation première, le lecteur est comme autorisé à être amalgamé au narrataire et, par conséquent, à formuler une réponse au « texte-énoncé » qui n'a plus, pour prétendre au statut de « réponse », à adopter la seule forme d'un énoncé verbal effectivement redirigé vers le texte lui-même, dès lors que le circuit conventionnel de la communication se trouve ouvert par cette faille infligée par la lecture à l'édifice de la fiction. Kacandes précise : « *I can [...] offer the following description of the*

d'œuvres qui, comme *La nuit juste avant les forêts*, ont pour carburant un certain affect et ainsi, en ce qui concerne Bernard-Marie Koltès, faire apparaître derrière les encombrantes normes génériques une relation plus pacifiée à l'écriture en voie de trouver « sa » forme, pour un auteur qui, affirmait-il, avait « seulement envie de raconter bien » (*PDV*, 15) et chez qui une vocation inconditionnelle aux arts de la scène devait jusqu'à la fin négocier durement avec une croyance forte en ce que, disait-il encore, « le roman, c'est le top du top » (*PDV*, 92).

Avec *La nuit juste avant les forêts*, Koltès indique donc la voie vers une relation entre personnages, locuteurs, lecteurs, entre théâtre et récit, en donnant aux uns la

*basic talk fiction communicative circuit: the initial moves, or "statements" are constituted by the discourse or segments of the discourse, in the sense of the words, punctuation, and even blank space that communicate the story of the literary work. I will refer to these statements as "texts". Texts-as-statements are produced by flesh-and-blood authors through narrators who enunciate them. Like traditional narratology, I will refer to this participant in the Talk as the "narrator," but with the understanding that the real authors as well as the characterized or uncharacterized narrators together constitute the "enacted capacity" responsible for producing text-as-statement. These texts ask from replies from real readers, the other participant in the Talk. By "reply" I do not mean just the action of reading the text. I mean specific "answerings" to specific matters that have been raised by the text as statement. These may be constituted by the feeling of an emotion, the making of an intellectual connection, the speaking of an utterance, the passing on of a story in the real world beyond it, or the completion of another type of action in the physical world. What distinguishes this communicative circuit from any other literary one is the self-conscious perception by readers that they are formulating a reply invited by some features of the text. » *Ibid.*, p. 24-25. Je traduis : « Je peux [...] offrir la description suivante de modèle de base du circuit de communication d'une fiction conversationnelle : les mouvements initiaux, ou "énoncés", sont constitués par le discours ou par des segments du discours, dans le sens des mots de la ponctuation et même de blancs typographiques qui communiquent le récit de l'œuvre littéraire. Je référerai à ces énoncés par le terme "textes". Les textes-énoncés sont produits par des auteurs en chair et en os à travers des narrateurs qui en prennent en charge l'énonciation. À l'instar de la narratologie traditionnelle, je référerai à ce participant de la conversation par le terme "narrateur", mais en présupposant que les auteurs avérés aussi bien que les narrateurs personnifiés ou non constituent l'"instance promulguée" responsable de la production du texte-énoncé. Ces textes demandent une réplique de la part de lecteurs réels, l'autre partie prenante de la "conversation". Par "réplique", je ne vise pas la seule lecture du texte, mais plutôt des "réponses" particulières à des problématiques particulières soulevées par le texte conçu comme énoncé. Celles-ci peuvent prendre la forme d'une émotion ressentie, de l'établissement d'un lien intellectuel, la profération d'une parole, la passation d'une histoire dans le monde réel, ou la réalisation d'autres types d'actions dans le monde. Ce qui distingue ce circuit de communication de tout autre circuit littéraire est la perception de soi et la conscience de lecteurs d'être en train de formuler des réponses invitées par quelque propriété du texte. » Voir aussi, dans le même ouvrage, l'entièreté du deuxième chapitre « Storytelling. Talk as sustenance », *ibid.*, p. 33-88.*

charge d'accueillir la part d'indicible des autres, et de le faire avec le souci que « cela ne leur coûte rien » (*NJAF*, 13), ce qui n'évacue certes pas le spectre ni de la violence à porter, ni de la souffrance à ressentir. Dans cette optique au moins, texte et théâtre ont des rôles complémentaires et contradictoires. Amin Erfani puise dans la correspondance de l'auteur et commente :

En septembre 1977, Koltès écrit à sa mère au sujet de *La Nuit juste avant les forêts*, essayant pour la seconde fois de justifier les raisons mobilisant cette nouvelle écriture aux yeux de celle qui la juge « incompréhensible ». Parmi une série d'arguments qui peinent à communiquer ces raisons, Koltès en vient à définir le théâtre comme étant, vis-à-vis- du langage commun, un « reste » indicible qui échoue à signifier : « Quant à ce qu'est ce reste, je ne peux pas te le dire comme cela, puisqu'il m'a fallu une pièce pour l'exprimer et qu'il n'y a pas d'autres moyens. » [lettre à sa mère, septembre 1977 (*L*, 300)] La fonction du théâtre consisterait, en ce sens, à compléter le langage là où celui-ci atteint les limites de son champ²²⁴.

En définitive, entre retenue et débordement, l'enjeu de *La nuit juste avant les forêts* paraît donc, un « signe » fait vers la totalité. Le problème que l'œuvre pose et, par là, son caractère éminemment et profondément politique, a bien à voir avec la justice de l'acte interprétatif dans la complexité des réalités *enchaînées* mais qui *débordent* l'une sur l'autre, l'une de l'autre : beauté du langage et sécheresse de ses conventions, charmes des lieux ou de l'Histoire et barbarie des violences sur lesquelles ils se fondent et qu'ils occultent, appels simultanés et également forts de la réalité du terrain et des forces numineuses de l'imaginaire, du réel et des fictions, de la scène et du récit. Entre un portrait de la situation des travailleurs immigrés dans une société qui les marginalise, une dénonciation d'injustices plus grandes encore dans d'autres parties du monde ou bien une mise en abyme des exigences d'une lecture critique voulue juste : il s'agit *décidément*, voulons-nous arguer, dans le texte étudié et dans toute l'oeuvre, de *ne pas*

²²⁴ Amin Erfani, « Les inventions de l'autre dans *La Nuit juste avant les forêts* », art. cit., p. 146. Ou pour citer encore Arnaud Bernadet : « Ce théâtre de la voix, qui raconte moins l'indicible qu'il ne réalise, affronte la dimension de l'inaccompli. La parole étrangère ne se fraye d'espace que fragile. » Arnaud Bernadet, « L'ininterrompu et l'indicible chez Bernard-Marie Koltès (*La Nuit juste avant les forêts*) », art. cit., s.p.

décider. En multipliant les illustrations de frontières et de bords desquels il s'évertue à dire les failles, *La nuit juste avant les forêts* de Bernard-Marie Koltès est un exemple de ces textes qui s'écrivent là où littéraire et politique se superposent imparfaitement, textes écrits par-delà l'engagement et contre les « zones » qui enferment : pour peu que le lecteur accepte pour son interprétation de remettre en jeu (comme à l'issue d'un pari gagné) un silence particulier advient et permet que, pour reprendre ici la belle formulation de l'entretien cité en exergue, quelqu'un « répond[e] à côté²²⁵ » et que « le texte se ballade ». Tout à la fois leçon de lecture et de compassion, ce texte est, si on veut le lire ainsi, au rang de ces œuvres esquissées par un « trait au crayon » qui *déborde* : qui n'enferme pas mais libère.

2.3.5 Juste envie de ra(con)ter bien

Ouvrant l'expérience de l'œuvre aux formes incertaines du « devenir » deleuzien, *La nuit juste avant les forêts* tel que nous avons tenté de le comprendre évoque quelque chose des propos de Dantale aperçus dans une précédente partie : « il a poussé entre nous des fils qui nous rattachent, des peaux supplémentaires qui communiquent entre elles, des nerfs de l'un à l'autre qui transmettent sans répit » (RM, 19).

Christophe Bident, bien qu'il ne fasse pas alors une allusion directe à ce passage, affirme néanmoins une dynamique similaire en écrivant que Koltès

sait très bien que cette incorporation *ne peut jamais advenir*. Mais c'est précisément ce qu'il cherche, nerveusement, en elle : elle l'oblige à se situer sans cesse à la frontière de la langue et du monde, *frontière fragile à la peau frêle et sensible, frontière décisive de toute rencontre*. Qui, de la langue et du monde, dépossède l'autre ? Et où, alors, trouver l'Autre ? Évoquant le monde depuis ses propres solitudes, Koltès est-il le contemporain de quiconque²²⁶ ?

²²⁵ Qu'on nous permette de souligner ici ce qui nous semble désormais aller de soi, à savoir le flottement de cette « réponse à côté » où on entend encore le rassemblement dans un espace abstrait de deux subjectivités co-présentes au même texte, mais tout aussi bien, et peut-être d'abord, l'inexactitude et l'inassurable de la réponse faite, léger dévoiement qui atténue la frontalité et la fatalité du choc.

²²⁶ Christophe Bident, *Koltès, le sens du monde*, op. cit., p. 43. Nous soulignons.

Dans l'entente qu'il s'agit d'établir de la « limite » – ou *avec* elle – il faut voir non pas le caractère improductif de l'obstacle mais, croyons-nous aussi, l'occasion du dévoiement d'une force créatrice qui ouvre et creuse la frontière pour donner à voir, au premier coup d'œil, ruines et débris. Dans ces espaces interlopes, à partir de ceux-ci, c'est l'expérience « exceptionnelle » de la *décision* souveraine qui a son lieu : qui est ce « nous » qui la prend ou la prenons ? Dans au moins un des deux cas, c'est *nous*, lecteur qui, en ces lignes mêmes, décidons : c'est avec « *notre* poids sur le sol²²⁷ » que nous faisons *théâtre* de ce qui s'efforce de ne pas l'être dans le texte, et c'est aussi par là, que nous *réalisons* l'œuvre de Koltès comme autre chose que le théâtre pour le tirer vers le récit et le roman, plus précisément encore vers l'*échec* de ce roman. Car si Koltès advient au théâtre par *La nuit juste avant les forêts*, nous voulons affirmer que c'est dans ce même texte qu'il touche au roman *par* l'échec de celui-ci, d'un échec positivement entendu comme, disait lucidement l'auteur, « un aspect de la complexité d'un désir [...], un désir qui existe en soi » (*PDV*, 53). D'une certaine façon, le texte de 1977 fait ainsi encore signe vers le roman. Celui-ci, qui aurait partie liée à un désir conçu non comme impuissance mais comme aptitude à l'échec, serait alors, comme peut-être chez Barthes : « toute œuvre où il y a transcendance de l'égotisme, non vers l'arrogance de la généralité, mais vers la *sym-pathie* avec l'autre²²⁸ ». Roman-événement en somme, immunisé contre une prise de contrôle par l'un ou de l'autre du scripteur seul ou de son lecteur, comme le suggérerait en d'autres termes, peut-être, Maurice Blanchot : un texte qui s'« achève », « quand celui qui du dedans y travaille peut aussi bien la terminer du dehors, n'est plus retenu intérieurement par l'œuvre, y est retenu par une part de lui-même dont il se sent libre, dont l'œuvre a contribué à le rendre libre. » D'une liberté finement, et à grands frais, dirons-nous alors avec Koltès : « désorganisée », au fil d'une œuvre travaillée de

²²⁷ Nous jouons ici sur l'apparente incohérence dans la formule si souvent reproduite erronée dans un réflexe commun de surcorrection inconsciente : là où on attend « le théâtre pèse de tout *son* poids sur le sol », Koltès voit bel et bien la supériorité du théâtre sur le roman et le cinéma qui, dit-il, « voyagent », dans cela que « le théâtre pèse de tout *notre* poids sur le sol ». La différence est de taille. (Bernard-Marie Koltès, « Un hangar, à l'ouest (notes) », dans *Roberto Zucco, op. cit.*, p. 136, je souligne.)

²²⁸ Roland Barthes, *La préparation du roman I et II. Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)* (éd. Nathalie Léger), Paris, Seuil/IMEC, 2003, p. 226 (cité par Évelyne Grossman, *Éloge de l'hypersensible*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2017, p. 189).

l'intérieur par les apories d'une *exception*, dans les passages impossibles de laquelle il n'est pas encore tout à fait clair qui, du lecteur ou du « texte », « se ballade ».

2.4 « Rentrons ensemble » : *Nickel Stuff*

Dans le cadre de l'étude des premiers textes jusqu'à celle de *La nuit juste avant les forêts*, nous avons vu se mettre en place des procédés de plus en plus complexes de représentation et de gestion des espaces *dans* et *de* l'œuvre, aussi bien celui interne à la fiction écrite ou celui prévu pour la scène que ceux, encore plus abstraits, toujours à inférer depuis les textes quant à un déploiement vraisemblable, plausible, des expériences de leur lecture. Cette recherche, chez Koltès, de manières toujours plus fondamentales d'*intégrer* les temps et les espaces, puis les processus qui y ont cours, demande encore, pour cette dernière étape de notre exploration d'un pan de l'œuvre, que l'on continue d'aborder les textes avec à l'esprit l'idée maîtresse de l'*exception*, sans perdre de vue le caractère dynamique des enchevêtrements qui, en faisant apparaître ces zones étranges, dissimulent pour une part la logique des événements et les relations de causalité qui permettraient de garantir une compréhension juste de l'intrigue des textes. C'était exemplairement le cas, nous l'avons bien vu, dans *La nuit juste avant les forêts* où, entre un discours proliférant et d'importants non-dits ou zones d'ombres, maints paradoxes essaïmaient les itinéraires du sens en rendant concomitants mais néanmoins incompatibles des événements distincts de lecture.

Or, ce qui se produit au niveau du langage dans ce dernier texte, longue phrase faite livre en 1977, Koltès en déplace le principe, quelques années plus tard, sur le terrain du regard, du visible, en tâtant à nouveau l'écriture cinématographique pour écrire cette fois un scénario en bonne et due forme : *Nickel Stuff*. On connaît désormais la relation de Koltès au cinéma, une attirance et une fascination dont font état aussi bien sa correspondance, certains entretiens qu'il a accordés, ou un ensemble de textes courts publiés, ici et là en marge de telle ou telle œuvre – notamment « Out », un ensemble de courts textes qui suit *Prologue*. Influencé par le cinéma autant que par la littérature, Koltès renoncera toutefois à faire passer *Nickel Stuff* du scénario à la pellicule : « ayant été invité sur quelques tournages de film », lit-on sur la quatrième de couverture du

scénario publié par Minuit en 2009, « il fut convaincu de ne jamais se laisser embarquer dans une affaire aussi compliquée²²⁹. »

Compliquées, les « affaires » qui font la trame de *Nickel Stuff* le sont elles-mêmes en effet aussi, et la fréquentation de la version écrite de l'œuvre, si elle nous prive du plaisir de voir le produit « fini » en sa version filmée, a l'avantage de rendre de manière plus schématique et moins cryptée la relation qu'entretient l'intrigue avec les procédés formels qu'avaient vraisemblablement en tête Koltès à ce moment de son parcours d'écrivain. Par ailleurs, ces derniers forment dans le cas qui nous intéresse ici l'épure des expérimentations qui, une décennie plus tôt, donnaient lieu à l'écriture de *Récits morts* et à son tournage (période vécue dans l'ensemble, pour Koltès du moins, sous le signe de l'échec). Néanmoins, ainsi délestée d'une part du travail d'interprétation, la lecture est ici, nous essaierons de le montrer, en position avantageuse pour déceler ce qui, des enjeux des textes précédents ou des procédés alors à venir, veut se déplacer (ou commencer de voir le jour) dans l'image, la lumière, la couleur, le mouvement et ce que permet d'expérimentation avec les points de vue et la subjectivité la prise en compte du cinéma comme dispositif de saisie. Aussi un renversement est-il à prendre en ligne de compte au moment de mettre en relation ce texte avec les premiers écrits du jeune Koltès : alors qu'au début de la décennie précédente l'auteur écrivait en quelque sorte vers le cinéma, c'est ici en plein dans ce qu'il faut considérer, sans y voir de concession ou de compromis, dans *l'écriture cinématographique* que le texte naît et se développe. Conséquemment, il ne faut pas considérer comme inachevé le texte dont nous disposons : certes Koltès parle de *Nickel Stuff* comme d'« une forme préalable pour la forme finale, comme un moule provisoire pour le bronze, et non pas une forme en soi qui pourrait servir à faire du cinéma » (NS, 14), mais il tient ces propos en précisant qu'il a voulu, « dès l'écriture du scénario, faire un travail de cinéma » (*idem*) et que les termes de cet art y sont pris comme « une manière de *continuer* l'histoire et de bien la raconter » (*idem*, je souligne). Car si, à bien y regarder, cet objectif du « raconter bien » lie

²²⁹ Bernard-Marie Koltès, *Nickel Stuff*, *op. cit.*, quatrième de couverture. Évidemment cette allusion à des « invitations » sur « quelques tournages de film » garde un silence commode sur *La nuit perdue*.

fortement le scénario à toute l'œuvre de Koltès et à son inextinguible désir de récit, ce qui l'en différencie tient en ce qu'il s'agit ici « d'une histoire à montrer plutôt qu'à dire » (*idem*). À tout prendre, donc, on ne doit pas sous-estimer le défi qu'a dû représenter pour Koltès l'écriture de ce scénario : alors que dans les formes les plus « classiques » du théâtre rien n'existe, ou presque, qui ne soit destiné à être intégré au dialogue, c'est une logique inverse qui préside ici au déploiement de l'œuvre²³⁰. Dans l'œuvre de celui qui, dès l'expérimentation des *Amertumes*, pose la lumière et le dispositif photographique au centre de sa création et qui, jusqu'à *Roberto Zucco*, affirmera, différemment selon l'œuvre, qu'il serait plus sage d'« arrêter d'enseigner les mots²³¹ », cette plongée dans les zones grises du visible et de l'invisible, des choses et des corps en mouvement, a dans l'œuvre de l'auteur une place tout sauf accessoire.

De ce point de vue, *Nickel Stuff* se situerait bel et bien, dans une cartographie de l'œuvre écrite de Koltès, quelque part entre *La nuit juste avant les forêts* et *Dans la solitude des champs de coton*, par l'importance qu'y prend, par exemple, le corps comme support du discours, lieu d'affrontement ou d'échange, surface d'inscription ou de réverbération : là où dans *La nuit juste avant les forêts* ce sont les duplicités paradoxales du médium théâtral qu'il demande à interroger, dans *Dans la solitude des champs de coton* c'est une plongée dans les méandres de la rhétorique que provoque la rencontre des deux personnages en un lieu improbable et multiple excentré (et par là justement, mitoyen, central). Pour dire le corps, *Nickel Stuff* parle, entre autres, quant à lui et

²³⁰ Il ne faut pas croire que l'on veuille ici décrire précisément la pratique didascalique de Koltès, globalement en phase avec son époque. On ne pointe ici que deux extrêmes possibles entre lesquels l'écriture cinématographique de *Nickel Stuff* doit se mouvoir, intégrant de surcroît dans l'écriture les techniques d'un autre médium, ses conventions et ses marqueurs textuels. Pour un propos (général et schématique parce qu'à visée expressément pédagogique) concernant les didascalies et leur usage historiquement variable, voir par exemple Michel Prunier, *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 14 et suiv.

²³¹ Il s'agit là du passage bien connu où Zucco « parle à un téléphone qui ne marche pas » et dit entre autres : « Je crois qu'il n'y a pas de mots, il n'y a rien à dire. Il faut arrêter d'enseigner les mots. Il faut fermer les écoles et agrandir les cimetières. » (*Roberto Zucco, op. cit.*, p. 49)

principalement, de danse. C'est par le biais de cet art jamais nommé comme tel²³² qu'est investigué, avec les ressources littéraires escomptées d'une écriture cinématographique mieux maîtrisée qu'en début de carrière, l'enchevêtrement de forces dont la pure dépense, improductive et gratuite, impliquée dans le déchaînement à travers l'espace de ces corps aussi aptes à l'extériorisation de la force qu'à l'affirmation du désir et de la vulnérabilité²³³, invite à poursuivre les réflexions entamées dans l'œuvre précédente et qui trouveront leurs prolongements dans les textes à venir. C'est vrai d'une manière particulièrement évidente, d'abord et pour envisager ces considérations de façon plutôt large, en ce qui concerne des enjeux économiques et géopolitiques. Ces enjeux influencent des choix formels, notamment, ainsi que l'onomastique ; tout ceci se distillant dans une oeuvre alors en voie de s'établir, et aux grands motifs ou figures récurrentes désormais bien reconnaissables.

2.4.1 Inspirations et engagements, de *Saturday Night Fever* N° 3 à *Nickel Stuff*

En droite ligne de la forme d'engagement qui trouve à s'établir dans *La nuit juste avant les forêts*, Koltès, dans *Nickel Stuff*, joue simultanément des ressources de l'imaginaire et des caractéristiques du médium cinématographique ré-investi pour maximiser l'évidence et optimiser l'intégration des marques de la politicalité de sa proposition, accentuant ainsi *et* l'aptitude à la généralisation *et* le sens de la nuance nécessaires à la bonne saisie des enjeux. Ici comme dans les textes passés, ces signaux et les rapports en vertu desquels ils signifient se répartissent sur un spectre allant du très explicite au finement crypté.

C'est dès le titre – et via son commentaire dans les premières pages du livre – que peuvent être décelés les indices d'un discours relatif à l'économie : s'assemblant à

²³² Voir *Nickel Stuff*, *op. cit.*, p. 12 : « Dans le dialogue, jamais le mot danse ou danseur n'est prononcé. De même, dans l'histoire, jamais la danse n'est envisagée comme un divertissement artistique ni même comme un art ; c'est un terrain de compétition et d'épreuve. »

²³³ C'est toute la question du *thymós* et de l'*éros* (*cf.* Peter Sloterdijk) qui se dessine ici, faisant écho du même coup à la grande influence pour Koltès des arts martiaux et du cinéma qui s'y consacre. Voir les courts textes qui forment « Home » (*dans Prologue*, *op. cit.*, p. 115-118).

d'autres marqueurs, leur pertinence pour l'analyse se confirme d'autant plus sûrement qu'ils font écho à des éléments rencontrés plus tôt dans l'œuvre. On sait d'abord, par d'évidents recoupements au niveau de l'intrigue et de l'environnement fictionnel, tout ce que doit *Nickel Stuff* aux exploits nocturnes de Tony Manero dans le New-York disco de la fin des années 1970. Que le scénario qui nous intéresse se pense et s'écrit dans le sillage du *Saturday Night Fever* de John Badham (USA, 1977) et de sa suite (*Staying Alive*, réalisé six ans plus tard par Sylvester Stallone et couronné d'un succès moins grand), qu'on prenne pour preuve les propos de l'auteur lui-même, qui dans une lettre écrite moins d'un mois avant un séjour prévu à New York en 1984, réfère à son travail en cours sous ce titre, qui bien sûr ne restera pas : *Saturday Night Fever N° 3* (voir L, 482).

Or de l'intitulé, Koltès dit ceci dans les premières pages du scénario publié :

Nickel, outre le nom du bar-discothèque, est le mot américain qui désigne une pièce de petite monnaie (cinq cents).

Stuff signifie la matière, la substance, et, plus argotiquement, le machin, l'affaire.

Le Nickel Stuff est le nom dont on a baptisé localement une invention de Tony Allen, qui consiste en un pas acrobatique étrange [...]. Ce pas ressemble un peu au mouvement de recul immobile dont Michael Jackson fut le promoteur [...]. (NS, 12)

Dans cette explication sommaire est en quelque sorte visée la relation problématique entre l'*abstraction* de la monnaie (son échange comme processus, son « cours » comme valeur relative et variable établie par convention selon des calculs faisant intervenir de nombreux systèmes partiellement intégrés) et la *matérialité* du « nickel » (le métal comme matériau, la fixité de ses propriétés et, conséquemment, un certain caractère « inaliénable » dont il serait ici métonymique). La description du pas acrobatique de Tony Allen concentre, quant à elle, cette tension en une première invite à considérer la danse comme déplacement, dans l'espace, de corps matériels, incarnés et charnels, mais soustraits, pour le temps de la performance artistique, au règne de l'utile et alors voués à ce qui serait – pour aller vite – une improductivité de l'art. Cette conception, Koltès la conforte lorsqu'il note la ressemblance du pas de Tony avec le « recul immobile » de Michael Jackson, figure en laquelle, par ailleurs, se laisse aisément

percevoir un certain point de jonction, déjà à l'époque de l'écriture du scénario, entre le corps, ses usages, sa valeur et sa matérialité, sa visibilité (le fait, autrement dit, que la chair qu'on revendique pour sienne soit simultanément un donné inéluctable et un matériau toujours malléable, à dépenser ou à vendre). La question de la couleur, du noir et du blanc, absolument centrale dans le scénario, trouve aussi déjà, au moment de l'écriture de *Nickel Stuff*, chez la star américaine du pop le lieu d'une problématisation qui ira s'accroissant avec les années.

Or les rapports inconciliables à la propriété (à la fois comme possession et comme caractéristique de ce qui est) trouvent aussi à résonner dans le choix que fait Koltès du nom des personnages, et la manière dont il gauchit ce qu'ils évoquent rejoint le médium cinématographique en posant la couleur comme autre lieu pour créer et tordre les significations. En effet, les modalités et motivations qui dictent les emprunts faits par Koltès à *Saturday Night Fever* sont multiples et complexes. Commentant simultanément le rapport de l'auteur au cinéma, à la culture, au voyage et à sa propre œuvre – et montrant par là le foisonnement duquel participe toute création de l'auteur, Jonathan Degenève écrit qu'

[à] l'horizon de tout ceci, se dessine l'horizon d'une « culture à échelle mondiale ». Il faudrait pouvoir entendre cette formule de Koltès sans aucune connotation péjorative ou ironique. Ce n'est certes pas facile et, à vrai dire, ça l'est encore moins lorsqu'on prend connaissance du contexte. Car cette culture à l'échelle mondiale que Koltès « adore », c'est lorsqu'il est en 1978 à Guatemala City qu'il en parle, au moment où il voit avec un grand bonheur tout le continent, distant de « Mexico à Managua », emporté par la même *Fièvre du samedi soir*. Ce n'est pas qu'un film, bien sûr, ce sont aussi une musique (les Bee Gees), une danse (le disco), une star (Travolta) et une mode (les pantalons à pattes d'éléphant, les cols pelles à tarte) qui déferlent alors comme une vague sur toute la planète. Et ce grand bonheur qu'éprouve Koltès à 30 ans, c'est tout sauf un plaisir régressif d'adolescent attardé ou le snobisme à l'envers de celui qui se distingue parce qu'il sait *aussi* avoir des goûts populaires. Bien plutôt, se joue là quelque chose de décisif qui fait que Koltès va se remettre à écrire pour le cinéma, pour *son* cinéma, et ce cinq ans après l'échec de son film *La Nuit perdue* qu'il juge « dégueulasse », sans

doute hâtivement, mais précisément parce que ce film n'est pas à la hauteur du cinéma auquel il rêve, un cinéma aussi cultivé que mondialisable²³⁴.

Or, dans l'optique de faire travailler cette idée d'une culture « mondialisée » de la façon dont l'évoque Degenève commentant le choix de Koltès – c'est-à-dire dans une acception où l'adjectif ne contredit pas le sens premier du nom qu'il qualifie – il est intéressant de trouver une seconde origine, possible tout au plus, complémentaire aussi bien que concurrente, pour le nom du personnage principal du scénario. En effet, Tony Allen est, avant de désigner le protagoniste de *Nickel Stuff*, le nom d'un des pionniers du style musical « afrobeat », qui a débuté sa carrière avec l'artiste Fela Kuti, de 1968 à la fin des années 1970. Marqués par les revendications de la population afro-américaine, les textes, engagés, sont alors à mi-chemin entre le passé et l'avant-garde, la musique alliant de même tradition et modernité, entre rythmes africains et instrumentations électriques. Or alors que « ce » Tony Allen est Nigérien, le créateur du « Nickel Stuff », dans le scénario, « a été *l'un des premiers non-Noirs* à fréquenter le Nickel Bar. » (NS, 8, je souligne) Ainsi, si *Nickel Stuff* est bien signe d'un désir de créer une œuvre à la fois cultivée parce que nourrie de diversité, entre autres, *et* mondialisée ou mondialisable, le nom du personnage principal désigne la voie, pour peu qu'on débroussaille un peu à notre tour, vers une compréhension des divers moyens rassemblés et de la diversité des emprunts faits par Koltès, qui puise dans des œuvres, médiums et genres différents et variés, par ailleurs répartis de part et d'autre d'un spectre assez large dans le champ des productions culturelles.

²³⁴ Jonathan Degenève, « Cinéma Koltès 2 », dans Yannick Butel, Christophe Bident, Christophe Triau et Arnaud Maïsetti (dir.), *Koltès maintenant et autres métamorphoses*, op. cit., p. 102-103. C'est l'auteur qui souligne. Degenève cite (les passages entre guillemets) plusieurs lettres de l'auteur (voir, dans l'ordre de leur apparition dans l'extrait : *Lettres*, op. cit., p. 350, 206 et 482. On entend évidemment dans le premier passage cité (la « culture à échelle mondiale ») de nets échos au « syndicat à échelle internationale » qui ponctue *La nuit juste avant les forêts* dont l'écriture est plus ou moins contemporaine de la rédaction de la lettre dont Degenève extrait la formulation.

Si l'on trouve de nombreuses traces dans la création ultérieure de Koltès d'une influence de la musique, les occurrences sont encore plus nombreuses, et signifiantes, de cette construction des personnages comme en « négatif » par rapport à ce qu'ils doivent mettre au jour une fois activés, révélés par l'action d'un principe extérieur. Cela sera particulièrement explicite plus tard dans *Quai ouest* où le peu d'information qui filtre du texte au sujet du mystérieux Abad est qu'« il n'est pas un personnage en négatif au milieu de la pièce ; [que] c'est la pièce qui est le négatif d'Abad²³⁵. » Or en un sens, on doit peut-être surtout considérer cette dynamique comme une évolution de la forme moins élaborée que prenait la relation d'opposition dès *Les amertumes*, où Koltès mettait en présence un « élément impressionnant » et un « élément impressionné » (*LA*, 13). La structure oppositionnelle joue encore ici sur deux plans en même temps alors que deux personnages s'opposent terme à terme en plus de rendre tangible, chacun de leur côté, des espaces de tension avec « leur » environnement ou leur(s) « origine(s) » respective(s). Et si, en effet, la victoire de Tony au concours de l'année précédente, en lui « val[ant] le respect de tous », l'a « laiss[é] démuné d'ambition » (*NS*, 8), il se trouve un personnage dans le scénario qui s'évertue encore à faire de lui l'ennemi à abattre et qui, au milieu des mouvements des uns et des autres, parcourt la ville pour multiplier les provocations de Tony Allen blasé :

La nouvelle star du Nickel Bar est, depuis cette année, *un petit Noir* de un mètre soixante, [...] qui danse comme un dieu. Il s'appelle Babylone, on l'appelle Baba. Quand il vient au Nickel [...], il est toujours accompagné de son grand frère Chris Washington, qui le protège et le couve. (*NS*, 9, je souligne)

Opposé à Tony, Babylone l'est d'une part parce qu'il est noir, mais aussi parce que celui qui porte le nom de la cité victime de sa propre ambition est, de part en part du scénario, dépeint comme avide de victoire et arrogant, ce que Tony n'est pas (ou n'est plus tout à

²³⁵ Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest*, *op. cit.*, p. 108.

fait²³⁶). Ces tensions, comme si elles devaient être confirmées ailleurs, établissent Babylone dans un réseau d'échos, de rapports hiérarchiques complexes. Alors que Tony Allen désigne une sorte de condensation réconciliée ou, dans son corps victorieux et reconnu tel, le lieu d'une rencontre globalement pacifiée de principes divergents dont les emprunts culturels sont, au niveau de la fiction, les analogons, Baba est quant à lui une figure exemplaire du décentrement, d'un être à côté de lui-même. D'abord son nom dit son ambition, qui est celle d'une entité faite à même sa petitesse, un état à conquérir et dépasser d'abord dans le langage. Car outre le récit que l'on connaît quant à la cité à laquelle il doit son nom, il faut noter qu'on ne réfère d'abord à lui que par la réduction enfantine de son nom : « on l'appelle Baba ». Son du babil de la prime enfance, cette dénomination par la masse du « on » condamne de fait le personnage au voisinage de l'*infans* – au sens propre l'inaptitude à la parole²³⁷. Ensuite, la *petitesse* du personnage

²³⁶ L'hypothèse de Jonathan Degenève tire quant à elle ses matériaux plus près du médium cinématographique alors qu'il lie l'ambition réduite de Tony Allen à celle du Tony Manero en faisant reposer une part de son interprétation sur le nom de la boîte de nuit dans *Saturday Night Fever*, le 2001, qui pointe aussi bien vers le film de Kubrick que vers la crainte du passage (ou non) au nouveau millénaire. C'est qu'aux côtés de *La fièvre du samedi soir*, Degenève documente aussi, en se basant sur la correspondance de l'auteur, l'influence d'un autre « mauvais film », en l'occurrence *End of the World* (1977, film de John Hayes, v. f. : *Destruction planète Terre*). Sa réflexion élabore néanmoins une autre occurrence possible d'une sorte de structure d'ensemble similaire, à savoir la mise au jour d'un passage, d'une marge ou d'une frontière problématique et comme piégée, pour la création d'un ensemble qui « va mixer l'ambiance *fièvre du samedi soir* à celle de *fin du monde* ». Voir Jonathan Degenève, « Cinéma Koltès 2 », art. cit., p. 105 et suiv. ; p. 107 pour cette dernière citation. L'auteur souligne.

²³⁷ On peut risquer une interprétation, peut-être excessive, en faisant jouer encore ailleurs la sonorité des noms : là où l'être de Baba, fait de ses multiples relations d'extériorité, pointe vers la pauvreté et l'existence hors du langage, le nom de famille donné à Tony pourrait désigner à l'inverse son identification à la sphère du langage (ici sa connaissance parfaite des pas de danse) qu'il aurait intégrée, intériorisée : dans Allen s'entend, presque, « *all in* ». Sans autre preuve pour corroborer la chose, nous reléguons l'idée en note ici, mais il est néanmoins admis que le procédé est mis à profit dans plusieurs autres textes de Koltès pour divers personnages : pensons à Fak dans *Quai ouest* aux sonorités évidentes, ou encore, mis en jeu et commenté dans la fiction, au riche passage, à teneur hautement métaphorique, de *Roberto Zucco* où le personnage de la Gamine (autre personnification de l'être éventuellement doté d'une imparfaite maîtrise des conventions arbitraires et abstraites du langage), sommée par un « inspecteur » de dévoiler le nom du tueur, joue de plusieurs traductions possibles du « doux », de la « douceur », glissant vers le « sucré ». Au « commissaire » qui énumère alors une série de « mots pour dire sucré » – « Azucarado, zucherrato, sweetened, gezuckert, azukrzony. » – elle répond, péremptoire et désignant de ce fait, minimalement et depuis l'intérieur de la fiction, une métaphore des rapports entre *Roberto Zucco* et Roberto Succo (le nom du tueur réel dans le fait divers qui a inspiré le texte) et finalement toute un principe poétique de la pièce :

noir est encore redoublée dans le patronage – donc la domination *elle-même double* – de celui (Chris Washington) dans le nom de qui sont condensés précisément l'irréconciliable des principes (la croyance en une transcendance immatérielle et une existence concrète toute en ambition et désir de gain) qui forment l'Amérique dont il est une désignation encore relative, puisque s'il est le « grand frère » de Baba, il demeure encore sujet marginal, mineur ou soumis dans son rapport à l'Amérique (comme « évidemment » blanche).

Tout se passe donc comme si, au final, de Baba à Tony Allen, il fallait lire et déceler tout un réseau de passages et de hiérarchies entre des extrêmes qui sont tout aussi bien des essences ou des propriétés de l'être que des manières d'être dans le monde. D'un côté, le petit Noir Baba est celui qui désire comme la cité éponyme maîtriser toutes les langues (ici le langage de la danse) autour d'un centre précis (son corps) pour les accumuler, les concentrer et comme les *ériger* pour vaincre sa petitesse et établir sa dominance symbolique en s'appropriant ce dont il est privé. Encore ici, métaphore facile de la couleur : le noir est, on le sait, l'absence de lumière et donc, à la limite, l'impossibilité même de la couleur, une sorte de « rien ». À l'inverse, si le blanc au sens propre est la coprésence de toutes les longueurs d'onde du spectre visible, donc *toutes* les couleurs, Tony représente, s'il a bien quelque chose de l'Amérique, un tout autre mode d'expression de la domination, en quelque sorte horizontal, et que concentrant a priori (c'est le vainqueur *de l'an passé*) quelque chose d'un tout dans sa « blancheur », l'expression de son pouvoir ne peut se faire que dans l'expansion du domaine qu'elle

« Zucco. Zucco. Roberto Zucco. », puis : « Avec un Z, oui, Roberto. Avec un Z. » Dans cet « adoucissement » énoncé par une « gamine » qui mobilise un savoir marginal, vaguement rêveur, ou *anexact* de la langue, s'entend aussi bien une édulcoration du réel « Succo » dans son passage au « Zucco » fictionnalisé que, sur un mode plus immédiatement linguistique : l'appropriation par un sujet locuteur qui *réalise* le langage abstrait, en circonscrivant le lieu du travail du texte dans le passage qu'il rend sensible entre la fricative sourde [s] et son équivalente voisée [z]. Depuis la maîtrise *imparfaite* du langage, lieu d'un rapport au réel à la fois certain mais mobile, ce passage tend à montrer la possibilité pour que l'être mineur (la gamine) démontre la supériorité de ce qui est à la fois *réalisé*, rendu *sonore*, approprié dans la *voix* d'une subjectivité et rendu paradoxalement « adouci » en ondes sonores concrètes, en même temps qu'altérées, tendues vers une « douceur » de la fiction. Entre *Baba* et *Allen*, nous voyons donc s'établir, selon d'autres modalités, des procédés du même ordre, les mêmes spatialités compliquées paradoxalement occupées et mises au jour puis, avec elles, les rapports de force qu'elles cèlent.

« recouvre », où se fait voir sa « lumière ». Alors que Babylone insiste pour rapatrier le combat dansé sur la scène du Nickel Bar, Tony pense sa victoire comme dépourvue d'intérêt si elle ne peut s'étendre davantage, agrandir l'aire de sa monstration (« Dans une autre ville, on ne vaudrait rien. Dans une grande ville, plus grande qu'ici [...] », dit-il d'ailleurs [NS, 109]). Or le savoir qu'il paraît détenir, inaccessible à Babylone dans les premiers moments de la fiction, tient à l'inconciliable ou au caractère structurellement incompatible mais néanmoins essentiellement liés de ces deux extrêmes. Tony dit encore : « Je ne parle pas de la piste, mon vieux, non, parce que là, je peux te le dire, toi, ou moi, on n'est ni bons, ni mauvais » (*idem*).

Si leur combat est inéluctable et inévitablement dépourvu d'issue comme nous le verrons, ce serait donc parce que les deux personnages figurent les extrêmes de deux états (le perdant, le gagnant) qui s'opposent selon des principes non pas contradictoires mais plus profondément inconciliables, chacun désignant dans leur extrémité (la solitude, l'absence d'affrontement) comme dans leur rencontre éventuelle (une parfaite réunion, impossible), deux voies pour leur commune disparition (une accumulation en un *point* en quelque sorte « vers le haut », contre un *aplanissement* du tout dans une aire toujours plus vaste).

Koltès précise, présentant le scénario en début de texte, que Tony et Baba « sont comme deux métaux inalliables » (NS, 13), et si le prototype du *moon walk* de Michael Jackson est convoqué ici, c'est qu'on peut y voir la capacité qu'il a de faire signe vers cette culture mondialisable où les contraires voisinent et montrent le circuit fermé, improductif même si non dépourvu d'effets, de leurs fonctionnements respectifs mis en commun. En cela le « roi » de la pop incarne, dans tout ce qui inspire et forge *Nickel Stuff*, la figure tout aussi bien de Babylone que de Tony Allen, une manière de disparaître en intégrant son contraire – le noir qui s'approprie le blanc jusqu'à l'incarner (au sens le plus propre) – en une sorte de performance où ce qui fait spectacle, entre profondeur et artifice, donné et conquis, est le pari qui est fait d'une « culture à l'échelle mondiale ». Mener ses pas jusqu'à la lune tout en parcourant la terre entière est un rêve d'absolu qui paraît moins impossible si on concède au « roi » de la pop que c'est en quelque sorte ce qu'il fait, et ce précisément, a fortiori, en *marchant sur place*.

2.4.2 Couleurs, tons, intensités

Ce réseau d'oppositions se redéploie encore, plus près de la fiction, comme le donne à interpréter le scénario et d'autres indications de l'auteur. En affirmant en début de texte que « le scénario est écrit en noir et blanc, et gris, bien sûr », Koltès précise que « si la couleur, rarement, fugitivement, intervient, *rouge ou dorée*, c'est non pas comme couleur d'objets, mais, au singulier, *comme la couleur, un moment, de l'image* » (NS, 13, je souligne). L'hypothèse d'une portée symbolique pour ces couleurs et pour la particularité qu'elles ont de dépasser le statut d'attribut d'un objet se trouve en effet confortée dans deux occurrences qui font écho à la réalité économique déjà relayée par les procédés de nominations tout juste commentés. Pour le dire vite, le rouge du drapeau de la lutte ouvrière s'y oppose au doré qui évoque l'opulence et la richesse ; ainsi, au moment pour l'« immense Chevrolet blanche, au toit ouvert » (NS, 28) de E.E. (le « gorille » qui officie à la porte du Nickel Bar) de *s'éloigner* de Tony, « les feux arrière colorent soudain de rouge la brume qui emplit le pont » (NS, 29). Plus tard dans le scénario, c'est le « doré » qui intervient et émane des bureaux du commerce de Gourian, où travaille Tony et où, ce soir-là, il projette de s'emparer des recettes de la journée en prenant par surprise le patron au moment où, vers 22 h, il quitte ses bureaux par une porte blindée donnant sur une ruelle sombre devant laquelle un agent de sécurité fait, soir après soir, la même ronde. On lit alors la suite d'indications suivantes :

13. L'agent approche de la porte blindée, joue avec la serrure. Gourian ouvre.

La lumière dorée du couloir traverse la ruelle.

14. *La lumière dorée du couloir* atteint Tony, toujours caché. (NS, 104, je souligne)

Ces couleurs, en effet, donnent chacune pour un moment une qualité et comme un cadre de lisibilité au visible davantage qu'elles ne définissent un objet, et elles surviennent dans les deux cas ponctuellement, comme sur une ligne du temps elle-même organisée dans une succession d'intermittences où la lumière et la visibilité succèdent aux ténèbres ou à l'aveuglement. Plus précisément, dans le premier cas, Tony voit la lumière rouge

nimber la nuit brumeuse sur le pont quand la voiture s'éloigne, mais seulement après qu'il se soit laissé « éblouir par ses phares » (NS, 28) juste un instant plut tôt, lorsque le véhicule venait à sa rencontre. Dans le second, la lumière dorée intervient dans une séquence, sur laquelle nous reviendrons, dont Koltès précise qu'elle « est *rythmée* par un certain nombre de moments où l'image est *tout à fait noire* ou *tout à fait blanche*. » (NS, 102, je souligne.)

Comme manière de rendre sensible la complexité et l'interdépendance des organisations du temps et des espaces, la prégnance des entre-deux, zones et temps intermédiaires dans l'expérience, le médium cinématographique amène donc Koltès à considérer avec plus d'attention la couleur, les degrés et les qualités du visible, ses intermittences et ses rythmiques. Aussi le fait que le scénario soit, encore plus explicitement qu'au théâtre, destiné à « disparaître », pour ainsi dire, sous la pellicule ou l'écran, paraît autoriser Koltès à pratiquer une écriture bien plus schématique et sèche que dans ses autres textes. S'il y a bien là une écriture consciente de n'être pas destinée à la lecture et la publication, l'on peut concevoir *Nickel Stuff* moins négativement à la manière d'un banc d'essai, un lieu d'expérimentation pour la pratique koltésienne de la didascalie qui deviendra si particulière dans la suite de l'œuvre, a fortiori dans des textes comme *Combat de nègre et de chiens* et *Roberto Zucco*. Si ces textes ultérieurs de Koltès (et d'autres) seront l'occasion de réinstiller dans ces procédés la poésie qui passe dans le texte de manière bien moins ostensible, *Nickel Stuff* n'en explore pas moins les manières respectives qu'ont la lumière, la langue et les dimensions du temps et de l'espace, de créer des impressions et des atmosphères, de « mixer des ambiances²³⁸ ». Du localisé à l'englobant, *Nickel Stuff* partitionne savamment ses lieux et ses espaces.

2.4.3 Organisations et économies de l'espace

C'est dès la troisième ligne de l'introduction de son scénario que Koltès précise que le Nickel Bar est « situé à la frontière du quartier noir » (NS, 7). Cette localisation

²³⁸ J'emprunte cette expression encore une fois à Jonathan Degenève, « Cinéma Koltès 2 », art. cit.

dote d'emblée le Nickel Bar des caractéristiques du lieu si koltésien de l'entre-deux, celui des règlements (et dérèglements) de comptes. Si l'espace de l'exception est bien ce qu'on a pu définir comme celui d'une visibilité exacerbée, de mise en danger et de vulnérabilité à des actes normalement légiférés mais qui acquièrent, parce qu'ils sont commis en cette localisation, un statut spécial, Koltès contribue bel et bien à définir le bar comme un tel espace *exceptionnel*. Ce dernier par ailleurs est décrit comme existant *à l'inverse* ou *contre* une ville dans laquelle il est toutefois, dans le même temps, un marqueur spatial ; une ville en somme qu'il sert par conséquent aussi à organiser. De sorte que le Nickel Bar est une preuve supplémentaire, s'il en faut une, de l'insuffisance de la notion de marge pour caractériser les lieux chez Koltès.

Dans un premier temps, le bar (c'est-à-dire sa scène) s'oppose à la rue. Si cette dernière est espace de circulation et d'un déplacement vérifiable, mesurable, concret, dans une organisation urbaine abstraitement cartographiée, le bar est le « territoire consacré » des danses acrobatiques, espace de « concours » et de « démonstrations » (NS, 7) : le « recul immobile » comme mouvement par excellence du type de danse qui y prend place scelle alors l'opposition, en réaffirmant le caractère comme suspendu, « épochal » de ce qui y a lieu. À l'opposé, la rue est présentée dès le départ comme l'espace du *déplacement* : non plus seulement le mouvement du « pas », mais son déroulement répété en « marche ». Lieu donc de la *réalisation* du geste en action, la rue devient cet espace où le jugement se trouve concrétisé en système de normes, obligations, frontières actives dont la réunion forme des mécanismes de saisie ou de partage des conditions de l'expérience. La conception de la rue dans *Nickel Stuff* fait signe, selon une relation d'analogie liant le sein de la fiction koltésienne à l'existence du texte dans le dehors de la lecture, vers l'amont comme l'aval de l'œuvre, en réitérant son lien avec la question économique notamment, donc sa portée symbolique potentielle pour une étude de l'engagement politique. La rue renvoie en effet d'un côté vers *La nuit juste avant les forêts* et l'organisation de la ville en succession d'espaces normés et comme semi-perméables, mais annonce aussi, de l'autre côté, l'espace du déplacement et du parcours qui, dans *Dans la solitude du champ de coton*, est le lieu où se révèlent la superposition partielle et l'interdépendance de dynamiques transactionnelles (le

commerce légitime d'une part et le *deal* de l'autre). Dans *Nickel Stuff*, la rue la plus fréquentée par les personnages et la plus centrale dans le déroulement de l'intrigue est le lieu du commerce et de la norme : « Très animée le jour, la rue où se trouve le magasin est déserte la nuit. À chaque heure de la nuit, un agent de la sécurité fait le tour des magasins pour vérifier la fermeture des portes. » (NS, 10) Lieu non plus simplement de « démonstration » mais bien du *déploiement* dans le réel (et sa durée) de ce qui se *décide* dans l'espace idéal (et dans l'instant : victoire ou perte) de la suspension, il n'est en somme rien d'étonnant que la rue soit aussi explicitement posée – quoique comme « au passage » – comme le lieu du *récit* : dressant pour le lecteur le portrait du passé globalement nébuleux de Gourian le petit commerçant arménien, Koltès précise : « C'est, du moins, *ce qui se raconte dans la rue.* » (NS, 10, je souligne). En somme, le rapport qu'entretient le *dancefloor* du Nickel avec la catégorie du « récit » est, nous le montrerons, bien plus problématique : espace du « geste » plutôt que de l'« action », l'espace du bar est lieu d'*exception* et comme tel possibilité de la *suspension*, qui l'est toujours « d'une loi ». Ici, au niveau de l'écriture, le « territoire consacré » (NS, 7) des « démonstrations » déjoue un récit duquel, en même temps, dans sa suspension même, il signale la paradoxale possibilité, le déclenchement possible. Aussi bien, comme l'état d'exception n'est pas en dehors du monde mais une disposition particulière du monde normé et normal où apparaîtraient plus frontalement qu'ailleurs les principes qui régulent la vie quotidienne, les « concours » et « démonstrations » du Nickel Bar sont donc à comprendre comme une sorte de *prototype* de la « vraie vie » : ce qui s'y trame a par conséquent aussi bien valeur d'*exception* que d'*exemple*, et ce qui s'y décide dans des formes prétendues inutiles, idéales, symboliques, trouvera à se réaliser, ou à tout le moins à influencer sur le réel, dans diverses formes moins pointues, mais aussi plus inextricables et durables, dans l'espace normé, ordonné, de la rue, de la ville ou du monde, puis dans le temps, plus ou moins long, diversement rythmé mais inéluctablement, de la vie ou de l'histoire.

C'est en quelque sorte ce qu'indiquent les propos que tient Tony Allen à Babylone :

Tu crois qu'on fait partie de la moyenne, Babylone ? (*Un temps.*) Toi ? est-ce que tu penses que tu fais partie de la moyenne des gens ? Ici, dans cette ville,

Babylone ? (*S'excitant.*) *Je ne parle pas de la piste, mon vieux, non, parce que là, je peux te le dire, toi, ou moi, on n'est ni bons, ni mauvais, mon vieux. [...]* Dans une autre ville, on ne vaudrait rien. Dans une grande ville, plus grande qu'ici ; il y a toujours quelque part des gens qui nous trouveraient minables, on est toujours minable pour quelqu'un. [...] Tu crois qu'on peut sortir vainqueur d'un concours, Babylone ? Tu crois que ça peut être autre chose, la vie, qu'un concours ? Et puis, Babylone, tu crois que la vie, toi, c'est autre chose qu'un concours dont on sort dans la petite moyenne ? (*NS, 109-110, je souligne.*)

Ainsi, passé les murs du Nickel Bar, l'espace de la ville se trouve, pour sa part, diversement organisé, selon des principes qui recourent ce qui a été dit plus tôt quant aux liens entre les variations dans la visibilité et la qualité de l'éclairage d'une part, une hiérarchie sociale et des inégalités dans la distribution du capital, économique comme symbolique, d'autre part. Aussi est-il possible de reconstituer schématiquement la ville, ses lieux principaux (pour l'intrigue) et ses alentours (les banlieues) par le rassemblement des indications spatiales dispersées dans le scénario. Le Londres mis dans la fiction de *Nickel Stuff* apparaît alors comme un espace diversement polarisé et multidimensionnel. Dans un espace urbain qu'on devine quadrillé par des rues posées, rappelons-le, comme le lieu du récit, de ce qui se déplace et évolue, le Nickel Bar, dont nous avons déjà dit qu'il était installé à la frontière du quartier noir, s'oppose au « supermarché Gourian » qui se trouve « dans une autre extrémité de la ville ». Cette opposition tient certes à la nature particulière de la relation à la « dépense », à l'utile et au capital dont ces lieux (la piste de danse, le supermarché) sont métonymiques. L'espace de la ville s'organise et se polarise par ailleurs selon un autre axe, établi par l'opposition de ses banlieues. Alors qu'au Nord on trouve « immeubles modernes, [...] larges avenues et [...] centres commerciaux » et que les nuits sont « désertes et brillamment éclairées par de nombreux lampadaires blancs » (*NS, 11*), la banlieue sud « est une ancienne bourgade rattachée à la capitale, faite de petites maisons basses, la plupart avec jardins ; l'éclairage vient de vieux réverbères fatigués » (*idem*).

À tout prendre, ce système d'oppositions à deux axes pourrait permettre, en tout point de l'espace virtuel de la ville fictionnalisée, en rendant possible une première

description qualitative du lieu, de prédire certaines propriétés a priori de l'expérience et un cadre minimal d'interprétation des actes qui y sont ou seront commis. Or ce serait faire fi d'un autre axe d'organisation de l'espace, car dans le scénario l'espace se hiérarchise aussi verticalement pour mettre en tension les lieux du souterrain (comme le Nickel bar ; voir NS, 17) et les autres²³⁹, même si le texte du scénario insiste pour rendre caduque l'a priori opposant le caractère interlope du souterrain à la limpidité du grand air : à l'instar des frontières délimitant l'expérience et l'interprétation du monde « horizontal », celles normant les échanges entre le haut et le bas sont aussi des limites vastes, dynamiques, des « plans » qui par ailleurs s'interpénètrent, se constituent l'un l'autre par des échanges, dans des processus qui leur échappent, qui n'ont pas, ou rarement, la « gravité²⁴⁰ » comme principe inéluctable. Dans cette optique, le fait que « le fleuve [que le pont] enjambe [...] [soit] toujours surmonté d'un second fleuve, de brume, qui coule au-dessus de l'autre » (NS, 11) demande que l'on considère ces deux « niveaux », et leurs équivalents sur la « terre ferme », comme participant chaque fois l'un de l'autre : l'étendue « de brume » est plausiblement constituée ici en partie de la « matière » du fleuve lui-même évaporé sous l'influence de facteurs extérieurs, abstraits, « atmosphériques », et ce fleuve est de même destiné à retrouver de façon cyclique en lui-même, à un moment y , la brume qui le surplombait au moment x et qui, condensée et précipitée dans l'intervalle, y rechute. De sorte que le « pont de Battersea », dans le scénario, qui « relie la capitale à sa banlieue sud » (NS, 11) paraît décrit ainsi par l'auteur pour figurer visuellement l'interpénétration et la perméabilité des espaces, l'intrication des systèmes de coordonnées permettant de les décrire, de s'y mouvoir et d'y agir, l'unicité des dynamiques et des processus qui président aux événements s'y déroulant, bref la complexité, toujours plus grande qu'il n'y paraît, des motivations, implications et

²³⁹ Cela même si même s'il n'est pas encore question, comme ce sera le cas avec les tours éclairées de *Dans la solitude des champs de coton* ou les toits de la prison de *Roberto Zucco*, de l'expérience des hauteurs.

²⁴⁰ À entendre ici autant comme le *sérieux* (Koltès insiste à plus d'une occasion sur le rôle que doit jouer l'humour dans l'interprétation (lecture comme jeu scénique) de ses textes – que comme la loi physique qui dicte l'attraction terrestre et organise par conséquent de façon tout à fait primaire l'expérience des lieux, des espaces.

causalités²⁴¹ que l'écriture du récit et les habitudes de lecture tendent à « naturaliser ». À plus large échelle, c'est ce dont fait foi l'échange suivant, entre Delem (un membre de la bande de Babylone), une vendeuse du supermarché (où se déroule la scène), et un client :

[Delem] se met à dévisager la vendeuse.

Brusquement il lui demande, du ton où il demanderait le prix des légumes : *Est-ce que c'est vrai que la terre tourne sur elle-même ?* Un client, juste à côté de Delem, le regarde de biais, sourit. La vendeuse paraît s'affoler.

DELEM (Plus agressif.) – *Elle tourne, ou elle ne tourne pas ?*

LA VENDEUSE (Bégayant.) – *Je crois, oui, elle doit tourner.*

DELEM. – *Alors, ceux qui ont été au-dessus se retrouvent un jour au-dessous, non ?*

LA VENDEUSE. – *Oui, je pense, je ne sais pas.*

DELEM (Songeur et dur à la fois, bas.) – *La vie est faite de souffrances et de terreurs.*

LE CLIENT (Très aimable, comme s'il faisait un cours.) – *Elle tourne, relativement parlant ; mais personne n'est au-dessus et personne n'est au-dessous ; ça tourne, mais ça reste en ordre.*

DELEM. (Plissant les yeux, sans se tourner vers le client.) – *Ça tourne, ou ça reste en ordre ?*

LE CLIENT (Amusé.) – *Ça tourne, oui, et ça reste en ordre. [...] C'est une affaire de champ magnétique.*

Alors brusquement Delem, comme s'il n'attendait que cela, saisit le client par le col, se met à le secouer, le visage décomposé par la colère. L'homme perd ses lunettes et son sac.

DELEM. – *Ne répète jamais ça. (NS, 91-92)*

Pour les personnages de *Nickel Stuff*, dans la remise en question des relations ayant pour cadre ces dynamiques et des rapports que donnent à voir les échanges qui s'y font,

²⁴¹ Gourian dit d'ailleurs la même chose des « rues » : « Regardez-les : l'Angleterre, les villes anglaises, les rues anglaises : il y a deux rues dans chaque rues [*sic*], une rue secrète qui se cache sous l'autre, une rue de complot et de mort. ». (*Nickel Stuff*, *op. cit.*, p. 44-45) Propos qui résonnent avec ceux de Tony au gardien du bar E.E. alors qu'ils sont dans la voiture du second, sur le pont : « Tu as raison. Il y a les morts, il y a les vivants, *et il y a nous.* » (*Ibid.*, p. 79, je souligne.) Koltès, dans l'« Annexe » au scénario, revendique par ailleurs pleinement le caractère diffus des intrigues et explicite ainsi le fonctionnement de quelques-unes d'entre elles, affirmant par exemple que « l'histoire de Tony, de Chris Washington et de Baba d'une part, et celle de Tony, de Robert et de Gourian d'autre part, s'interpénètrent perpétuellement sans jamais se mêler, ce qui se passe dans l'une étant décisif dans l'autre et vice-versa. » (*Ibid.*, p. 113-114.)

l'enjeu principal est, bien davantage et plus profondément que des victoires ou défaites symboliques et que des gains ou des pertes ponctuelles, l'érection et l'intégration du tout en un système prétendu neutre mais, de fait, conçu pour garantir, et innocenter, ce qui demeure une domination, un « ordre ».

Le mystérieux personnage de Robert, tentant, comme il le fait tout au long du scénario, d'influencer l'un ou l'autre des fils narratifs interdépendants dont il tisse la toile alambiquée²⁴², livre à Tony, dans le passage suivant, un discours qu'on peut rapprocher sans peine des enjeux de l'échange du supermarché. En outre, il fournit à son interlocuteur un moyen d'œuvrer à une remise en question de l'ordre habituel, sorte de sabotage de la séparation des lieux et des temps qui aura son lot de conséquence, nous le verrons ensuite, sur les conditions mêmes de la perception dans un environnement qui déborde le cadre en apparence restreint de la seule action à laquelle il est fait allusion :

Il y a, dans cette ville, deux villes irréconciliables. L'une qui amasse l'or tout le jour, tranquillement, sans hâte, sans risque ; puis, à dix heures, elle enferme son or, derrière les piles de draps dans les placards, dans les tiroirs des bureaux, dans des coffres cachés derrière des tableaux, dans des boîtes à cigares ; elle ferme à dix heures ses portes, sans hâte, et dort tranquillement jusqu'au matin. L'autre ville alors ouvre les yeux²⁴³ et le monde est, pour elle, comme une porte blindée et fermée, dont la clé est introuvable. Il y a un trésor caché, répandu dans cette ville, et une moitié des habitants de cette ville marche dessus, et promène dessus ses godasses éculées, comme des braconniers dans un parc privé. Crois-moi, Tony, il n'y a qu'un pied à poser dans l'entrebâillement de la porte, à l'heure où ils enferment leur trésor, pour l'empêcher de se fermer. (NS, 85-86)

Le rôle qui incombe au corps dans ce passage est celui d'une occupation possible d'espaces et de zones intermédiaires dans l'optique d'une modification des

²⁴² Voir le propos de Koltès en annexe, sur les « motivations », apparentes, cachées ou hypothétiques du personnage de Robert et pour une relative élucidation de son rôle dans le scénario. (« Annexe », *Nickel Stuff*, *op. cit.*, p. 118-119.)

²⁴³ On voit ici de façon très nette, par ailleurs, des échos à la forte présence du rêve et de l'inconscient dans les premières pièces de l'auteur.

considérations de l'expérience, de l'action, par l'entremise d'un déséquilibre des rapports de force. Zones de passage entre un milieu et l'ordre, dessus et dessous, elles sont bien des seuils, espaces frontaliers d'indétermination des milieux et de suspension, momentanée, des rapports. Tony jugeait utile de le rappeler à Babylone : sur la piste de danse, « bon » et « mauvais » n'ont plus guère de signification. Ainsi, pointer vers l'existence de ce moment à bloquer par un pied posé sur le seuil, en obstacle à la clôture des espaces et l'hermétisme des possibilités offertes aux uns et aux autres, c'est à proprement parler postuler la possibilité, pour quiconque sait saisir le moment propice, de saboter le partage normé des conditions de l'expérience du monde, au-delà de l'argent, de la richesse, de la propriété, qui ne constituent au final que la part visible d'enjeux plus urgents : l'occupation des lieux et du temps, qui ne connaissant pas, eux, la médiation de la convention qui assigne la valeur et postule la validité d'un système de coordonnées de localisation.

Ainsi à cette heure – vers les 10 heures, nous apprenait le personnage de Robert²⁴⁴ – lorsque Tony décidera d'en effet mettre le pied dans le cadre de la porte blindée pour envahir le bureau de Gourian et l'empêcher de mettre sous clé son butin du jour, deux processus se déploient comme de concert, jouant tous deux sur ce qu'il est possible de voir des événements tout en posant l'espace de la rue et celui du bureau comme des opposés. Koltès écrit au début de la séquence XI, qu'il précise « rythmée par un certain nombre de moments où l'image est tout à fait noire ou tout à fait blanche » (NS, 102) :

La plupart des plans d'extérieur commencent – et parfois finissent – dans l'obscurité naturelle de la rue, qui s'éclaire soudain par l'arrivée d'un visage qui reflète la lumière ; au contraire, dans le bureau de Gourian, on est d'abord ébloui par la lumière de la lampe posée sur le bureau, jusqu'au moment où quelqu'un, passant devant, la masque. (*idem*)

²⁴⁴ Et de fait, un des plans de cette séquence indique : « La lumière de la lampe, sur le bureau. Gourian pose l'argent sur la table, joue avec les clés. Il prend le pistolet, puis le repose sur le bureau, comme un objet dégoûtant. Le réveil marque dix heures moins cinq. » (*Ibid.*, p. 103)

L'organisation spatiale qui se déduit de ces indications pose l'observateur (ou plus précisément la caméra comme dispositif de saisie) entre la lampe du bureau et la rue, seul emplacement rendant possible la perception décrite : une lumière cachée par les corps d'un côté, reflétée sur les corps de l'autre côté et, lorsqu'il n'y a pas de corps ou de visage dans le cadre, n'éclairant rien d'un côté (on ne perçoit alors que l'obscurité de la rue) et de l'autre côté aveuglante de blancheur (puisque la caméra est dirigée vers la source de lumière, sans rien pour y faire obstacle). Or si cette organisation et les jeux de la lumière disent, un peu comme pour la porte et son cadre, la possibilité pour l'individu de faire *barrage* aux conditions sensibles de l'expérience tout en rendant explicites des intermittences et des moments de déprise, d'invisibilité (ce qui ne veut pas dire inaction ou passivité), l'ensemble demeure encore soumis aux intermittences de la source lumineuse elle-même qui multiplie à nouveau ces discontinuités : la lampe du bureau de Gourian, apparemment défectueuse, « clignote ». Néanmoins, tout semble encore ici comme transcendé par une distinction dans le rapport aux choses : la source de lumière, dictant la visibilité ou l'invisibilité de tout, demeure sous le contrôle du commerçant, ce que le texte du scénario prend bien soin de nous rappeler : « La lampe, sur le bureau de Gourian. Elle clignote. Gourian, assis à son bureau, se penche, donne un petit coup. La lampe reste allumée. » (NS, 102)

Les espaces incongrus et les localisations aporétiques qui font chez Koltès les certitudes si instables, *Nickel Stuff* vient donc les explorer et en complexifier encore les tentatives d'interprétation avec les ressources de l'écriture cinématographique. Celle-ci, par ce qu'elle permet de mobilité du point de vue et de changement progressif de cadrage, de perspective, démontre, comme en fait foi l'extrait commenté, que même en tentant de prendre la mesure des dominations et des jeux de pouvoir sur le seuil même de leur mise en question, l'observateur est invariablement soumis à des conditions premières de la perception, ici la nécessaire opposition entre des extrêmes – l'obscurité de la rue ; l'aveuglante clarté. Ces limites, en démontrant l'existence non seulement de zones ombragées mais surtout d'angles morts de la perception, appellent à l'adoption et à la culture de postures obliques pour ménager les reflets et orienter les diffractions, à travers par ailleurs les rythmiques variables – l'occasion de la porte ouverte, les hasards

de la lampe –, sous l'effet de la simple localisation des corps dans l'espace ou des actions des uns et des autres (le pied de Tony, le petit coup de Gourian).

Nickel Stuff dit donc encore, avec les ressources de l'image cinématographique, ce que les textes précédents montraient dans les limites de la langue littéraire et du dispositif de l'expérience théâtrale : que rien de l'*invisibilité* d'une moitié du monde qui existe dans les angles morts de la perception ne peut être saisi si n'est pas assumé et montré un assentiment à une expérience de soi comme d'une surface, mobile et malléable, de variables miroitements, puis d'intériorisations partielles, plus ou moins sélectives et conscientes, du réel.

2.4.4 Subjectivités : langues et (di)visions, alliages et alliances

Tout porte à croire que ces ramifications ne suffisent pas à décrire totalement la difficulté qu'il y a, dans *Nickel Stuff*, à capter complètement les enjeux, les motivations et les causes des actions, des mouvements, des parcours. Car en effet, ce que nous avons dit des espaces et des temps, c'est-à-dire qu'ils s'organisent et se circonscrivent de manière temporaire, ponctuelle, sous l'action d'un grand nombre de processus, s'applique aussi aux subjectivités, aux personnages, tout comme à leur langue et à la maîtrise plus ou moins complète qu'ils en ont, dictant la passivité dans la langue ou la possibilité de ruses avec, éventuellement, ses ratés.

Ainsi dans *Nickel Stuff*, si Tony et Baba sont « comme deux métaux inalliables » (NS, 13), le scénario présente Gourian, lui, comme « l'*ombre des deux*, terrain de mélange à côté d'eux » (*idem*, je souligne). Or l'on sait que la relation qui lie le dispositif de saisie (la caméra, le cinéma), à la lumière et au réel est limité par une part essentielle de ratage, par des angles morts : la saisie est impossible dans une totale frontalité, dans une adéquation parfaite avec l'axe du trajet de la lumière à la chose, ce qui fait en sorte que rien ne peut être saisi sans sa part d'ombre. C'est là, s'il s'agit encore de trouver des preuves de la pertinence du texte, un équivalent visuel du rapport que vit très intimement Koltès entre la langue et le monde qu'elle devrait avoir pour tâche de dire :

dans l'un et l'autre des cas (la caméra ou la langue), la prise sur le passé (ou ce à quoi l'écriture s'*adosse*) est tout aussi impossible qu'une saisie exacte et sans faille de ce qui est à venir ou nous fait face. De la même manière en effet que l'on ne perçoit et assimile jamais le réel que dans des rapports comme obliques et tout en étant soumis à ses zones d'ombre ou ses angles morts où ce qui s'y trouve n'en continue pas moins, dissimulé, son action sur et à travers nous, la langue des personnages chez Koltès garde toujours quelque chose de la langue étrangère²⁴⁵, elle n'est jamais un « propre » (et le fût-elle, ce serait comme l'est un fardeau). Koltès affirme dans deux entretiens réalisés en février 1983 :

La langue française, comme la culture française en général, ne m'intéresse que lorsqu'elle est altérée. Une langue française qui serait revue et corrigée, colonisée par une culture étrangère, aurait une dimension nouvelle et gagnerait en richesses expressives, *à la manière d'une statue antique à laquelle manquent la tête et les bras et qui tire sa beauté précisément de cette absence-là*²⁴⁶.

Albourny, le Noir [dans *Combat de nègre et de chiens*] est le seul qui se sert des mots dans leur valeur sémantique : parce qu'il parle une langue étrangère, pour lui un chat est un chat. Les autres s'en servent comme tout homme français se sert de sa langue maternelle, *comme d'un véhicule conventionnel qui trimballe des choses qui ne le sont pas. Et ces choses-là peuvent se trouver assez proches de la surface, mais parfois au troisième sous-sol*²⁴⁷.

²⁴⁵ Les personnages qui au contraire postulent une adéquation à « leur » langue et l'univocité des termes qui la composent sont quant à eux dépeints tout en niaiserie, naïveté, sont caricaturaux ou grossiers : pensons à Adrien, dans *Le retour au désert*. Portraits qui, levons d'emblée toute ambiguïté et risque de mésinterprétation de nos propos, ne sont pas assumés *comme tels* par le texte, dans la mesure au moins où cette euphorie de la langue agit seulement à l'inverse de la relation de manque et d'inadéquation qui caractérise le langage des autres personnages : en d'autres mots, tous souffrent également de deux faces différentes de la faiblesse de leur langue, sont successivement aveuglés par une langue trop obscure, ou trop univoque.

²⁴⁶ « Entretien avec Alain Prique » [Le Gai Pied, 19 février 1983], dans *Une part de ma vie, op. cit.*, p. 26-27, je souligne.

²⁴⁷ « Entretien avec Hervé Guibert. "Comment porter sa condamnation" » [Le Monde, 17 février 1983], *ibid.*, p. 21, je souligne.

Ainsi, dans *Nickel Stuff*, Gourian, plus tout à fait Arménien, jamais encore complètement Anglais, vit-il un rapport semblable à la langue, l'anglaise en l'occurrence, dont il dit ceci :

Et moi qui n'ai jamais pu penser dans cette langue anglaise que j'ai été forcé d'apprendre et de parler, mais toujours en traduisant dans ma tête, – *car ce n'est pas une langue faite pour penser mais pour dissimuler*²⁴⁸ –, je n'ai presque plus de ces vieux mots natals qui me permettaient de penser et d'avoir des projets et des souvenirs. (*NS*, 47-48, je souligne)

Ce qu'il dit de la langue qu'il doit bien se résigner à parler pour exister dans le monde – qu'elle *dissimule* – fait non seulement écho à la caméra comme dispositif de saisie qui ne peut faire siennes que des ombres et des diffractions, mais aussi aide à comprendre la réalité de tous les personnages de Koltès, ou presque, et de leur langue si particulière. Toujours dans des ailleurs et dans des temps avec lesquels ce qu'ils pensent être ne concorde pas totalement, les personnages koltésiens sont d'abord faits d'absences et de dévoiements. Toujours à côté d'eux-mêmes, ils sont finalement tout aussi bien, chaque fois, l'exception que l'exemple. Dans *Nickel Stuff* seulement, Tony est « le fils d'une mère indienne et d'un père italo-anglais », la communauté noire de Babylone est celle des « Jamaïcains de Londres ». Le personnage de Gourian, en conséquence, s'il est bel et bien le terrain de mélange, ne peut être fait que d'un grand nombre de passés, d'origines et de langues, de « laborieuses traductions » (*NS*, 13) et donc d'incomplétudes et de ratages²⁴⁹.

²⁴⁸ Abad, le personnage de *Quai ouest* (rédigée dans la même période), confiné à un quasi mutisme, qui hante le hangar du port désaffecté et que nous avons comparé au Alexis des *Amertumes* (en regard notamment de sa fonction et de sa place dans une économie des personnages médiatisée encore par des jeux de lumière), tient quant à lui les propos suivants dans un monologue non destiné à représentation : « Qui es-tu ? celui qui a vu le diable, qui es-tu ? j'essaie de le dire [...] ; j'essayais de le dire ; qui es-tu ? une idée et le temps que met une fourmi à marcher des pieds jusqu'aux cheveux pour me venir jusqu'à l'esprit mais j'essaie de le dire [...] mais plus je le dis plus je le cache, c'est pourquoi je n'essaierai plus, ne me demande plus qui je suis. » Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest*, *op. cit.*, p. 19-20.

²⁴⁹ Ainsi lit-on, à propos de Gourian, encore dans l'« Annexe » du scénario : « Gourian, au fond de lui, possède un capital de haine – une haine ancienne, mystérieuse, dont l'objet, aujourd'hui trop lointain, est devenu comme abstrait. » (*Nickel Stuff*, *op. cit.*, p. 116.) De même que sa langue première s'effrite au

Ainsi, le mauvais anglais de Gourian l'oblige à mal dire le monde, mais de même la langue anglaise n'arrive que mal à « dire » Gourian ; situation qui est aussi celle des autres personnages, jamais unidimensionnels, et jamais « univoques », si on veut. L'échange suivant entre Gourian et le personnage de Robert va exactement dans ce sens :

GOURIAN. – Est-ce que vous êtes sportif, monsieur... Robert... Robert... comment ?

ROBERT. – Robert.

GOURIAN. – Vous n'avez pas de nom ? Je veux dire : autre que Robert... Je veux dire, avant ou après, un nom de famille ? Vous êtes Anglais, n'est-ce pas ?

ROBERT. – Robert, c'est un nom de famille. J'ai un nom de famille qui ressemble à un prénom. (*Il rit.*)

GOURIAN. – Mon prénom, à moi, ressemble à un nom de famille, pour les Anglais. Mon nom de famille, ils n'arrivent même pas à le prononcer. Ils m'appellent toujours par mon prénom sans le savoir. (*Il rit.*)

ROBERT (*Se calant dans son fauteuil*). – Mon nom est un prénom, votre prénom est un nom : à nous deux, on fait un Anglais prononçable. (*Ils rient.*)
(NS, 56-57)

Il faudrait alors regarder de côté, prendre de vitesse la saisie des choses par les mots et la langue, pour s'emparer de ce qui est dit, écrit, montré, depuis une même perspective un peu oblique, depuis un point de vue mobile qui ne corresponde jamais en totalité avec le sujet qui parle, qui accède au langage dans une union avec un autre, lui-même pris dans des rapports d'incomplétude ou d'inadéquation avec la langue. Dans le scénario de *Nickel Stuff*, l'importance accordée à la multiplication des points de vue et, surtout, à leur mobilité (par le biais de la multiplication des travellings notamment, mais aussi des commentaires qui leurs sont associés dans le texte) en témoigne. Par conséquent, si l'écriture cinématographique et ses possibles offrent une manière de raconter bien, c'est

contact des difficultés de celle qu'il est forcé d'utiliser (« j'ai si peur, que j'oublie chaque soir un mot de ma langue natale, [...] chaque nuit de peur un souvenir ou un projet trébucher hors de ma tête », *ibid.*, p. 47-48), alimentant l'insatisfaction même qu'il ressent en même temps que son impossibilité à la dire, l'éloignement de la colère qu'il sait sienne n'en fait pas disparaître les effets mais plutôt en dissémine le principe dans un quotidien irritable et paranoïaque où négativité et souffrance ne peuvent plus alors qu'exponentiellement s'emballer, jusqu'à un éventuel point de rupture qui semble inévitable.

dans la mesure où ils sont le gage d'un jeu obligatoire, essentiel, inéluctable, avec une multiple relativité.

L'extrait suivant du scénario, décrivant un travelling pour la séquence IV, en témoigne :

La manière dont on se déplace se situe *entre la démarche d'un flâneur* qui regarde une rue animée, *celle d'un visiteur curieux* qui s'attarde sur certains lieux sans s'y arrêter vraiment, *et celle d'une femme vaguement inquiète* qui rentre la nuit chez elle, en regardant à droite et à gauche, sans tout à fait se retourner. (NS, 46, je souligne)

Si ici la triade flânage/curiosité/inquiétude décrit quelque chose de l'occupation de l'espace par la caméra pour cette séquence, ces mouvements teintent l'ensemble d'une atmosphère ou d'une ambiance variable. C'est du même coup aussi une sorte d'échelle d'acuité qui s'élabore, allant d'une relative passivité à une grande attention à l'environnement – dont le paradoxe tient en ce que l'attention la plus vive à l'environnement provoque non pas la saisie lente du flâneur qui s'imprègne posément de ce qu'elle perçoit, mais plutôt avec une captation toute en mouvements, une oscillation un peu crispée qui augmente les risques de bougé et de perte de « focus ».

Aussi peut-on considérer d'analogue façon la langue de Gourian. En tant qu'il est l'ombre, faite de tons de gris, de Tony et Baba, le commerçant constamment irrité est, dans la langue du moins, dans une sorte de rapport de compromis un peu paranoïaque avec la convention linguistique, un rapport auquel le lecteur accède à travers toutes les occurrences, assez nombreuses, où Gourian requiert dans l'équivalent d'une adresse au lecteur ou au spectateur (il est alors souvent en voix off) la confirmation que l'usage qu'il fait du langage est idiomatique. Par exemple, encore à la séquence IV : « [...] son visage lisse d'Anglais et son âme perversie de Turc – on dit : perversie ? » (NS, 47) ou, un peu après : « [...] Quand vous déciderez-vous à me protéger ? (Silence) On dit : protéger ? » (NS, 49) En regard du rapport à la convention et au compromis, Gourian est, à ce point de vue du moins, effectivement fait d'un imparfait mélange de traits attribuables ici à Baba, là à Tony.

En effet, les relations qu'ont respectivement ces deux personnages à la norme et à la fixation de celle-ci forment une *opposition* qui, dans ses effets concrets, révèle aussi une *équivalence* : alors que Tony refuse l'affrontement dans le cadre du concours au *Nickel Bar*²⁵⁰, Baba, lui, n'a de cesse de vouloir le réitérer, pour confirmer sa domination. Plus significatif encore est l'accord auquel ils parviennent, qui scelle leur complémentarité dans une existence comme *en négatif* de Gourian et de sa volonté d'exister *dans* le langage, de concorder pleinement à ses normes, dans un accord avec celles-ci, accord pour lequel il nécessite la confirmation, l'autorité d'un *témoin*. À l'opposé, Tony et Babylone s'entendent quant à eux pour un affrontement sans témoin, secret. De sorte que leur désir commun d'absolu trouve le lieu de sa réalisation dans l'acceptation de leur opposition (qui devient alors complémentarité) au sein d'une zone d'exception (ils s'affronteront finalement en effet sur la piste du Nickel Bar). Or plutôt que de rechercher le témoin, sceller le secret de leur rencontre devient leur préoccupation commune. La forme que prend l'ensemble demande un commentaire qui mobilise divers pans de l'analyse de texte menée jusqu'ici sur ce scénario.

La scène du Nickel Bar, en cette fin de texte, est d'abord caractérisée par son obscurité : « Tony suit Baba et, par un long couloir, ils arrivent dans la salle du Nickel Bar. Tout est éteint. Le ménage n'est pas encore fait. Ils mettent un certain temps à s'habituer à l'obscurité. » (NS, 109) Espace échappant d'emblée, comme nous l'avons suggéré, au principe d'organisation des lieux qui dicte les frontières et les usages normés et attendus, la scène du Nickel Bar comme espace d'exception est, ici, par l'obscurité qui la dérobe au regard et du fait que le « ménage » n'ait pas été fait, une zone qui tend asymptotiquement vers une soustraction à quelque normativité extérieure que ce soit. L'obscurité ne suffisant pas (car l'œil s'ajuste et s'adapte), c'est avec un carton que Baba s'occupe de « nettoyer la piste, très soigneusement » (*idem*). D'abord, cette attention à une propreté, toute relative qu'elle soit, de la scène, marque bien l'égard que porte Baba à la nature solennelle du « territoire consacré » (NS, 7) qu'est le plancher de danse. Par

²⁵⁰ « CHRIS WASHINGTON. – Mon frère veut se battre contre toi. / TONY. – Je ne me bats plus, contre personne. » (*Ibid.*, p. 24.)

ailleurs, l'on peut aussi envisager son action comme l'effort mis pour garantir le caractère inorganisé du lieu, l'impossibilité pour un tiers de localiser les corps et, conséquemment, d'en décrire les mouvements, fût-ce en fondant la description des positions et des déplacements sur le hasard de la disposition des débris. En ce sens, en multipliant les opérations assimilables à un effacement des marqueurs de position (ou consistant à les rendre invisibles), Tony et Baba s'assurent du caractère irréprésentable de leur opposition mise en acte : en ce qui concerne le lieu, c'est donc comme si leur combat était destiné à n'exister qu'hors de l'espace.

C'est aussi « sans musique » (NS, 111) que leur rencontre se déroule, de sorte qu'on est amené à concevoir un affrontement non soumis au dictat du temps, celui que figureraient ici les rythmes d'une musique qui est, dans la danse, comme l'étalon ou le critère de la justesse des gestes. Ultime volonté d'échapper à l'avènement ou d'abolir la représentation dans le secret, la séquence des mouvements qui composent le « nickel stuff », dans un désir que son déploiement tende asymptotiquement vers l'*instant* et y « disparaisse », est d'abord reproduite par Tony « à toute vitesse » (NS, 111).

Par ailleurs, l'affrontement en tant que tel est lui-même insubordonné à une quelconque force extérieure, et ce qui paraît l'alimenter, en fournir l'impulsion, est une dynamique d'opposition interne à la relation entre Tony et Baba, et qui caractérise cette dernière depuis le début du scénario, à savoir le rapport, aussi problématique chez l'un que chez l'autre, à une « productivité » du langage et du corps. L'échange suivant, qui précède immédiatement l'exécution répétée, par l'un et par l'autre, du Nickel Stuff, en témoigne, alors que Baba « provoque » Tony en suggérant que son corps et sa langue n'existent que soumis, l'un et l'autre, au règne de l'utile²⁵¹ :

BABA. – Commence. Montre-moi ce que c'est, le Nickel Stuff.

TONY. – Va te faire foutre.

BABA (*Se fâchant*). – C'est vrai, tu es un déménageur ; ton job, c'est

²⁵¹ Tony rappelle, à plusieurs reprises dans le scénario, ce qu'il dit à sa mère une nuit : « Mon patron me fait faire des boulots de plus en plus dégueulasses. Il croit que c'est vraiment mon boulot, à moi. C'est pas vraiment mon boulot. Ça ne sera jamais mon boulot. [...] Mon job, à moi, c'est de ne pas avoir de job. » (*Ibid.*, p. 27.)

déménager et parler. Tu es une gueule, rien d'autre.
TONY (*Se fâchant*). – Ne répète jamais ça.
BABA. – Montre-moi le Nickel Stuff.
Tony, *furieux ; montre le mouvement à toute vitesse*²⁵² *et s'assied sur la piste.*
(NS, 110-111)

Les termes utilisés par Koltès en début de scénario pour décrire l'opposition entre Tony et Baba – « deux métaux *inalliables* » (je souligne) –, aussi irrévocables qu'ils paraissent, n'entrent pas en contradiction avec l'assentiment, par l'un et par l'autre, à la rencontre dans l'affrontement dansé en fin de texte. Car si tant est que le principe sur lequel repose la dynamique de leur opposition est bien interne à leur union, le terme d'*alliance* est préférable à celui d'*alliage*, ce dernier procédant évoquant une force, généralement une intense chaleur ou une forte pression, imposée de l'extérieur et sous l'action de laquelle les métaux sont *fondus*, intégrés en une nouvelle unité, généralement homogène, indifférenciée. Or ce n'est pas ce dont il s'agit dans *Nickel Stuff* alors que la réunion finale donne lieu à une dépense des forces, mobilisation des corps toute orientée vers une communauté d'intérêt des parties en présence – Tony et Baba – qui ne perdent pas ce qui leur est propre au profit d'une unicité nouvelle, fondée (ou *fondue*), stabilisée et perceptible dans la durée. Concernant la démonstration de « danse » dont il est question, on rappellera que l'un et l'autre soulignent mutuellement leur défaut respectif, complémentaire l'un à l'autre et rendant commune leur incomplétude en regard de ce que serait une maîtrise parfaite, intégrale, de l'art qu'ils performent. Alors qu'au début du scénario Tony confie à Robert : « Cette merde me dégoûte [...]. Le reste, c'est pas mal,

²⁵² Cette importance de la vitesse se lit ici en écho aux propos de Koltès dans un court texte intitulé « Le coup fantôme » : « Dans *La fureur de vaincre*, on a filmé un enchaînement de katas par Bruce Lee au ralenti. Il paraît que ce n'est pas pour le goût de l'effet, mais uniquement parce que Bruce était capable de donner un coup à une telle vitesse que la caméra n'avait pas le temps de l'enregistrer. Même histoire en ce qui concerne Mohamed Ali, dont on a accusé souvent les combats d'être truqués : son adversaire s'allongeait brusquement sur le sol sans que personne n'ait rien vu, pas même la caméra ; on raconte que le coup existait bel et bien, mais si rapide que personne n'avait le temps de rien voir. Truqué ou pas, fantôme ou non, c'est quand même le meilleur et le plus martial coup qu'on ait inventé. » (*Prologue, op. cit.*, p. 118).

mais il n'a pas de jambes ce mec. » (NS, 21²⁵³), Baba, lui, en a contre la rigidité du haut du corps de Tony²⁵⁴. De sorte que la confrontation finit par relever, davantage que du combat, d'une réelle *compétition*, un terme qui fait porter le poids de l'événement sur la rencontre des deux parties et leur commun accord à concourir ensemble vers l'atteinte d'une excellence, davantage que sur le seul gain d'un prix unique, inaliénable, d'une victoire qui serait alors symbolisée, abstraite ou représentée dans une distinction (matérielle ou non, pécuniaire ou non) apte à en fonder le rappel, en permettre la mise en récit (comme le titre de champion annuel, immatériel et temporaire mais qui, précisément par-là, fournit un principe d'identification des parties en présence et un système de séparation du temps, donc la possibilité de la description de changements, bref : qui autorise le récit).

L'union dans la chorégraphie finale de *Nickel Stuff*, échappant aux mièvreries ou à l'hypocrisie feinte d'une amitié qui n'existe pas alors, s'avère plutôt en effet le lieu de l'exercice concomitant, rigoureux et répété, des gestes de la danse dans une démarche précisément critique :

BABA. – *Montre-moi le Nickel Stuff.*

Tony, furieux ; montre le mouvement à toute vitesse et s'assied sur la piste. Baba essaie de le refaire, en se concentrant très fort. Tony finit par se lever et par lui montrer en décomposant.

Au bout d'un certain temps, Baba y arrive et fait en même temps quelque chose avec les bras qui plaît à Tony.

Baba lui explique comment faire.

Tout au long de ce cours sans musique, ils sont tous deux très attentifs. Tony surveille très sévèrement le jeu de jambes de Baba, et Baba s'énerve du manque de souplesse des épaules de Tony.

[...]

S'enseignant alternativement un mouvement, Tony et Baba finissent par enchaîner une sorte de phrase. (NS, 111)

²⁵³ Aussi : « TONY. – Je te tue, mon vieux ; sur une piste, je te tue. (*S'éloignant.*) Mais je ne me bats pas contre un cul de jatte. » (*Nickel Stuff, op. cit.*, p. 72.)

²⁵⁴ Gourian, présenté en début de texte comme le « terrain de mélange » de Tony et de Baba, se plaint d'ailleurs quant à lui, dans une mystérieuse conversation téléphonique avec un interlocuteur que le scénario ne nomme pas, d'une « soudaine douleur – on dit : soudaine, n'est-ce pas ? – [...] juste au milieu du ventre. » (*Ibid.*, p. 95.)

Dans ce passage, la « sorte de phrase » apparaît comme une issue à la « leçon » (dans le cadre de laquelle les positions de maître et d'apprenti seraient constamment oscillantes, le tout se passant très vite) et, en tant que terme ou conclusion d'un processus, elle semble détenir une vérité, un enseignement. L'étymologie du terme ne nie pas plus qu'elle ne corrobore cette idée : du latin *phrasis*, le mot tire ses origines du grec ancien *φράσις* : « parole ». Or l'essentiel est ici que cette dernière existe « sans musique » et par des gestes du corps effectués dans l'obscurité, au plus près du secret, en quelque sorte²⁵⁵. Il est par ailleurs difficile de résister à la tentation de penser cette « phrase » à proximité du vocabulaire de la musique, pourvue (avec la lumière) dans ce passage, d'une sorte de présence en négatif. On entend alors, dans « une sorte de phrase », moins un contenu signifiant et articulé (comme déployé syntagmatiquement) de quelque chose d'audible que le principe ou l'articulation non encore mobilisée qui évoque davantage le « phrasé », l'harmonie, l'« accord », tous des termes qui redisent, à leur façon, la supériorité de l'*alliance* sur l'*alliage* pour décrire ce à quoi le texte convie son lecteur au moment de se clôre, c'est-à-dire la tension vers un jeu minimal, une oscillation, un équilibre momentané des conditions extérieures qui garantisse l'attirance des contraires sans les résoudre dans une neutralité : le noir (Baba) et le blanc (Tony) au plus près l'un de l'autre sans chute dans le gris (Gourian qui, de fait, est paranoïaque dans la vie comme dans la langue, craint l'annihilation, la disparition ou la mort) ; le positif et le négatif comme deux pôles (jambes, épaules) qui s'échangent sans jamais concorder car, le feraient-ils, ce ne serait pas dans l'unité, mais dans l'abstraction et le vide du zéro²⁵⁶.

²⁵⁵ Sans pousser trop avant la filière étymologique, on notera aussi qu'un sens de « parole » est la *faculté* de parler, de s'exprimer, et que l'association de la parole à un contenu défini, stabilisé, reproductible à l'identique, sans être fautive relève à tout le moins d'une extrapolation. « Parole » est en fait l'évolution linguistique de « parabole », et en cela conserve en son sein l'idée d'une comparaison, d'une analogie, d'une similitude : bref, d'un détachement ou d'un flottement par rapport à un référent vérifiable.

²⁵⁶ Tout l'imaginaire de cette réduction qui fait coïncider annihilation et extériorisation de la force culmine certainement dans la dernière pièce de l'auteur, *Roberto Zucco*, avec laquelle d'autres liens seraient à faire, mais qui nous éloigneraient de notre présent propos. Pour en dire un mot seulement, la métaphore de l'explosion atomique qui vient sceller la réunion du Succo réel et du Zucco fictif à la fin de l'œuvre de

Ainsi considéré, ce passage rappelle une scène antérieure dans le scénario (l'échange entre Delem, le client et la vendeuse [NS, 91-92]) en plus de préfigurer l'échange, à venir dans la création koltésienne, du Dealer et du Client de *Dans la solitude des champs de coton*, autour d'une frustration commune (et en cela paradoxal accord) devant l'impossibilité de réaliser le compromis suggéré par le Client qui propose que son interlocuteur et lui trouvent la paix en devenant « deux zéros bien ronds, impénétrables l'un à l'autre, provisoirement juxtaposés, et qui roulent, chacun dans sa direction », arguant qu'ils sont « seuls, dans l'infinie solitude de cette heure et de ce lieu qui ne sont ni une heure ni un lieu définissables » et, surtout – ce qui fait similairement écho à la fonction du lecteur dans l'économie de l'œuvre – sans « chiffre raisonnable pour nous précéder et qui nous donne un sens »²⁵⁷. » S'agissant du mouvement et donc de l'espace et du temps, ce zéro abstrait, dans la forme de la sphère parfaite qu'il demande à penser, équivaldrait à une condamnation à l'immobilité, dans la mesure où sur le terrain par ailleurs sans accroc d'une piste tout à fait nettoyée, aucune « imperfection » du corps de l'un ou de l'autre – les jambes agiles ou non ; les épaules mobiles ou trop rigides – ne pourrait faire levier, point d'appui pour un quelconque déploiement d'une force qui alors tournerait à vide, sans lien vers le dehors. Ainsi pensé, c'est la différence ou l'imperfection – dans la lumière comme dans la langue, comme dans la performance ici de la danse ; l'être partiellement décentré, hors de soi, en somme – qui fait l'expression, la marque, et de celle-ci comme de sa valeur c'est l'autre qui témoigne. Cet autre est, pour le Client et le Dealer de *Dans la solitude des champs de coton*, le « chiffre raisonnable » qui donne sens ; pour Gourian qui n'existe que comme « ombre », l'autre qui juge de l'usage juste de la langue. Dans la danse finale de *Nickel Stuff*, cet autre est

Koltès est la trouvaille d'une similaire résolution dans le zéro, Cette résolution est elle-même double, indécidable – *fission* ou *scission* (réunion ou fracture) de l'atome – et son effet lui aussi est double : d'une part la réduction immédiate et complète du visible et de l'audible dans l'aveuglement du flash et l'inarticulé du cri (*Roberto Zucco, op. cit.*, p. 95) et, d'autre part, libération dans le milieu environnant d'une force immense et persistante qui – pour rester dans la métaphore appliquée à l'œuvre littéraire – l'œuvre achevée, agit et/ou est captée dans un dehors qui doit aussi vivre avec le « problème » de la gestion des « débris » actifs et qui contaminent (le texte et le « beau » problème de sa réception durablement houleuse, problématique).

²⁵⁷ Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, Paris, Minuit, 1986 [1985], p. 52.

précisément ce à quoi ou à qui on veut interdire l'accès, comme en font foi les efforts pour que l'union, au plus proche de sa réalisation, soit menée dans l'ombre et le silence. Or ce qui dans l'écriture du scénario est rendu perceptible par les mots possède son équivalent dans le rendu visuel qu'elle suggère, à la fin du texte.

En effet, à l'issue de l'affrontement devenu union, le texte du scénario s'achève sur l'arrêt de tout mouvement par Baba d'abord, par Tony ensuite, le premier demandant : « C'était quoi, ta question ? ». Cette question, Tony la posait à Baba dans ces termes : « Tu crois qu'on peut sortir vainqueur d'un concours, Babylone ? Tu crois que ça peut être autre chose, la vie, qu'un concours ? [...] Ça ne t'empêche pas de commencer quelque chose ? » (NS, 110) Cette question posée, Tony lui-même l'a oubliée : « Je ne sais pas. Je ne sais plus. » (NS, 112) Alors que tout est, selon le texte, toujours dans l'ombre et sans musique, le dernier plan du scénario se lit ainsi : « violemment, les lumières et la musique se mettent en marche, inondant la piste. Baba et Tony sont toujours immobiles et continuent de regarder par terre. » (NS, 112)

Tout se passe alors comme si le scénario se terminait sur la démonstration du savoir désormais partagé par les deux « ennemis », connaissance nouvellement expérimentée de ce qu'un point et un instant relevant réellement de l'exception a été approché, hors espace et hors temps. Après le sol nettoyé, le son coupé, les lumières éteintes qui faisaient les conditions de réalisation de l'union des contraires, le scénario montre encore les marques de l'effort mis à laisser l'expérience dans le secret, à le garder de l'atteinte du temps et de l'espace à nouveau perceptibles et concrets, tendus vers un déploiement orienté (« les lumières et la musique *se mettent en marche* », je souligne) : si le témoin est pris en fin de texte comme voyeur trahi par le retour de la lumière et de la musique, les protagonistes, eux, se gardent de toute parole et, surtout, de tout regard, qui marqueraient leur consentement ou leur inscription dans une relation avec celui ou celle qui a été, comme malgré eux, témoin.

2.4.5 « Rentrons ensemble » - l'œuvre comme don et défi

Pour qu'il consente à leur rencontre sur la piste du Nickel Bar, Tony a imposé dès le départ à Baba la condition expresse du secret, de la clandestinité : « Si tu viens seul, d'accord, mais pas de cette foutue volière. Si tu ne leur dis rien, si tu viens absolument seul, alors, au Nickel Bar, ce soir, après dix heures ; c'est lundi, on sera seuls. Dis-moi d'accord. Promets-moi d'être seul. Promets-le. » (NS, 98)

Or le retour violent des lumières et des sons en fin de scénario porte bel et bien à croire que la partition postule la présence d'un témoin, comme en position de voyeur – ce qui n'est pas sans renvoyer bien entendu à la structure même de la représentation théâtrale et à la spatialité de la disposition explorée dans maintes variantes par Koltès depuis *Les amertumes*. Toutefois, de notre témoignage de lecteur, qui serait celui de l'existence furtive de cette zone et de cet « instant » de l'exception, le texte paraît tout faire pour se dissocier, refusant soudainement de marquer quelque signe d'un assentiment, se refusant à la clôture ou à la signature, en quelque sorte. Koltès précisait bien en début de scénario qu'il s'agissait là d'une « histoire à montrer plutôt qu'à dire » (NS, 14) et dans cette optique le récit de Nickel Stuff serait porteur de cette injonction à laisser exister l'indécidabilité de la puissance déployée par les forces en présence. Néanmoins, si du récit secret nous avons été le témoin, le regard de deux personnages, lui, porté vers le sol, empêche la coexistence du lecteur et des personnages dans un même circuit du visible, dans l'axe d'un regard où, l'un ou l'autre aurait-il porté son regard vers la caméra, l'on aurait pu arguer une connivence.

À l'inverse, regardant le sol et fuyant le regard du spectateur, Baba et Tony Allen immobiles paraissent, comme un coupable pris feint ne pas connaître le complice qui le dénonce pour éviter la peine, garantir son silence par la menace non dite de nier tout s'il parle, ou peut-être plus précisément encore faire porter sur le lecteur ou le spectateur le spectre de la fabulation. Après tout, comment juger du spectacle performé dans des ténèbres silencieuses, comment *décider* – a fortiori *justement* – de son issue, de sa justesse, s'il est d'emblée problématique d'attester qu'il a eu lieu autrement, à la limite,

que sur le crédit qu'on lui fait – pour encore citer ici imparfaitement le propos de Montaigne relayé par Derrida bien plus tôt dans notre travail ?

*

Comme Tony et son combat dansé, l'écriture de Koltès montre l'exception et l'idéal de souveraineté qu'elle ne peut dire et dont elle excite le témoignage tout en posant comme condition de sa livraison à la lecture la promesse du secret, menaçant constamment de se retirer, de se désolidariser, refusant à jamais de se rendre au lecteur qui veut savoir, manipuler, expliciter.

Ceci, on peut l'illustrer en lisant un peu en amont et en aval des deux fameux vers du *Hamlet* qu'a tant lu Koltès, où l'extrême désir koltésien de « raconter bien » paraît trouver un équivalent. Non pas, donc, dans les deux célèbres lignes

Le temps est hors de ses gonds. Ô sort maudit
Qui veut que je sois né pour le rejoindre²⁵⁸ !

mais dans leur voisinage immédiat.

En effet, cette scène classique problématise de façon explicite et hautement signifiante la présence des témoins, ceux-là même à qui Hamlet et le spectre imposent la discrétion et le secret en leur imposant le silence :

HAMLET. – [...] Mes bons amis,
Puisque vous êtes mes amis, mes frères d'armes et d'étude,
Accordez-moi une pauvre faveur.
HORATIO. – Laquelle, monseigneur ? Nous sommes prêts.
HAMLET. – Ne jamais révéler ce que vous avez vu cette nuit²⁵⁹.

Comme Marcellus et Horatio, voudrions-nous témoigner de ce que à quoi nous donne accès la fin du texte qui nous a occupé dans les pages qui précèdent (mais aussi, à son

²⁵⁸ William Shakespeare, *Hamlet*, éd. Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1978 [Formes et reflets – Cercle Français du Livre, 1957, pour la première édition de la traduction], p. 68.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 65.

image, toute l'écriture de Koltès), c'est avec le possible odieux du mensonge qu'on doit négocier, devant ce qui se manifeste et se défile en plongeant dans le flou du songe ou dans l'irréalisme le plus assumé. Hamlet met bien en garde ses deux compères :

Car il se peut, bientôt, que je juge bon
D'endosser le manteau de la folie²⁶⁰.

Dans la relation d'exception, le souverain se désolidarise de celui qu'il excepte en le rejetant dans une zone trouble du pouvoir, de la loi, où il se retrouve, rappelons-le, à proprement parler *abandonné* par la loi, soumis à son suspens même et justement par là on ne peut plus implacablement livré aux violences possibles, menaçantes, toujours susceptibles d'être imprévisiblement « endossées », du monde extérieur. Pour les témoins de l'apparition dans *Hamlet* tout comme pour le lecteur du texte chez Koltès, l'imposition du silence et un rejet dans une sorte d'inexpiable solitude sont, alors même qu'une main est par le texte comme tendue, le prix à payer pour le don de l'œuvre, du récit qui insiste à ne pas s'établir, se fonder ou se fixer. Néanmoins, dans les demi-présences ou les abrupts retraits, la sensation de toutes les amorces possibles subsiste chez les uns et les autres qui croisent les parages exceptionnels de l'écriture et qui parfois s'y trouvent, par les hasards des parcours ou des temps et dans d'autres conversations, finalement *ensemble*, près d'une œuvre qui connaît et montre l'immense défi de ce qu'elle promet comme du silence. Ainsi, finalement, de la clôture du célèbre premier acte :

[...] Maintenant, messieurs,
De tout mon cœur je m'en remets à vous
Et tout ce qu'un pauvre homme tel qu'Hamlet
Pourra vous témoigner d'amitié et d'amour,
Vous l'aurez, Dieu aidant. Rentrons ensemble,
Et vous, je vous en prie, bouche cousue.
Le temps est hors de ses gonds. Ô sort maudit
Qui veut que je sois né pour le rejoindre !
Allons, rentrons ensemble²⁶¹.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 67.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 68.

Conclusion

Quand la conscience déborde un corps, c'est aussi
un corps qui se dégage d'elle,
non,
c'est un corps qui déborde,
le corps d'où elle sort,
et elle est tout ce nouveau corps.

[...]

La vie que nous menons est la façade,
de tout ce que l'épouvantable salacité criminelle de
quelques-uns nous a laissé : —

Une grotesque mascarade d'actes et de sentiments.
Nos idées ne sont que le restant d'un souffle,
souffle de nos poumons
asphyxiés et ligotés

ce qui veut dire par exemple que si la tension
artérielle de l'homme est 12 elle pourrait être 12 fois
12 si elle n'était retenue et *pilonnée* quelque part pour
ne pas dépasser ce sordide niveau. —

Et de grâce qu'un médecin ne vienne pas me dire
que cela s'appelle de l'hypertension et qu'il n'est pas
bon d'être en état d'hypertension.

Antonin Artaud, « Autour de la séance au
Vieux-Colombier », dans *Œuvres, op. cit.*,
p. 1181.

Il n'est pas facile de décider, dans le travail d'élaboration de la thèse qui se termine ici, ce qui a primé, de l'interrogation théorique sur les notions de souveraineté et d'exception, ou de la fréquentation des textes choisis parmi l'œuvre écrite de Bernard-Marie Koltès. Vraisemblablement, le cours du travail a pris la forme d'une rencontre et de la coexistence entre les deux activités qui furent contemporaines, co-occurentes, et qui achèvent ici de se précipiter en l'imperfection d'un texte scindé qui, lui, oblige la lecture à faire se succéder artificiellement deux étapes qui paraissent nettement marquées mais qui n'ont pas été telles. Si cette structure était un avantage au moment de faire passer à l'écrit la réflexion et ses résultats, elle complique maintenant le travail de rassemblement des deux pans de l'expérience en un tout que le lecteur aimerait peut-être lui aussi retrouver, au moment de conclure, commodément et élégamment unifié.

Or en même temps, et s'il a été question d'un bout à l'autre de cette thèse de séparations, de rencontres avortées, de rassemblements imparfaits et de superpositions partielles, il est plausible qu'une intégration en apparence complète eût plutôt été ici l'indice d'un échec à se tenir jusqu'au bout à la hauteur des divisions et des paradoxes que les imperfections soulevées donnent, dans leur état actuel, à concevoir. Pour le moment, donc, avant que de relâcher les fils tirés de-ci de-là pour que tout, en somme, *rentre dans l'ordre*, qu'il s'agisse à tout le moins de prendre une relative distance par rapport à ce qui a été fait, pour opérer une dernière saisie de l'ensemble.

Laissant donc ici un échantillon substantiel des deux revers de la réflexion faite (sur des textes et sur un dispositif de leur lecture possible), nous ne visons pas à mettre en un dépôt sûr les matériaux accumulés de savoirs stabilisés, pour y faire ensuite ponctions et ajouts. Plutôt, nous aimons à penser qu'au-delà de la stabilisation que l'exercice exige, nous tenons ici un relais, un espace de réunion, de rencontres possibles, puis de discussions, une halte pour des parcours futurs, les nôtres ou ceux d'autres lecteurs. Coupe d'un moment plus ou moins synchronique dans une expédition dans des textes et des pensées, s'y décèle certes ce qui tend à s'y cristalliser comme conception du littéraire et lecture de l'œuvre de Koltès, aussi bien que les manques qu'il faudra ou faudrait pallier : voyons là des voies d'investigations à venir ou peut-être, pour entendre encore la chose dans la terminologie chère à Deleuze, de possibles « lignes de fuites ». Or, d'ici là, ce qui précède, et sur quoi nous ferons ici un dernier retour relativement extensif – l'exception souveraine envisagée dans l'orbe d'une expérience de la littérature dans la contemporanéité qui est la nôtre et déplacée dans un ensemble restreint de textes –, aspire encore à s'imaginer sous les traits d'une sorte de « machine de guerre » pour les territoires de la fiction littéraire, dans la mesure où, à partir d'un bagage minimal et d'une intention vaguement rebelle ou résistante mais en tous cas *décidée*, on y a réfléchi à des manières de faire s'ouvrir ou se déplier des œuvres, pour en déplacer ou en mobiliser des pans et empêcher leur ordonnancement trop strict, péremptoire, la calcification de leur socle. De ceci font foi, croyons-nous, les analyses faites des textes de fiction, opérées selon une posture qui puisse toujours trouver à recréer, à même les matériaux traités, leurs propres formes, les matières de leurs agencements, assemblant

alors des observatoires temporaires et de guingois peut-être mais, aussi bien, mobiles et toujours nourris de neuf par les textes où elle s'aventure.

Débutant encore cette prise de recul, il est opportun de dire un mot de la direction qui était celle de la recherche au moment de rencontrer l'ensemble de textes théoriques lus ici, puis les œuvres du jeune Koltès qui ont affermi l'urgence sentie de se saisir, pour en témoigner, des interprétations qui commençaient alors à se faire. Nous en avons glissé un mot en introduction et nous le rappellerons donc maintenant à propos de notre présent travail, que son point d'entrée et son impulsion première se sont trouvés dans le constat de diverses incongruités apparentes, invariablement alors sources d'un sentiment de malaise difficilement descriptible devant des réceptions ou des lectures de textes où étaient rendus problématiques des rapports à la loi, y compris à ses appareils les plus avérés, concrets, qui dans le monde normé dictent le « légal » et font carburer le « judiciaire ».

Plus précisément, dans une précédente recherche, nous nous sommes occupé du théâtre dit « de maturité » de Koltès pour y concevoir une violence que nous avons envisagée à travers une logique du legs, de la contagion, du don et du contre-don ou de la perte et du sacrifice (celui, ultimement, *de soi*)²⁶². Étudiant *Roberto Zucco*, la dernière pièce de l'auteur qui a provoqué scandales et remous à sa création, nous constatons alors que l'œuvre ménageait un espace certes problématisé activant la mécanique du sacrifice, jouant de la littérarité et de la performativité des textes en amplifiant pour l'occuper une frontière ambiguë entre réel et fiction, légal et criminel. Ce que nous ne comprenions qu'imparfaitement alors, c'était la structure de cette frontière, mais aussi l'histoire de ses occurrences qui, on l'a vu depuis, explique les réflexes contemporains quant à sa gestion. Il apparaissait alors, à étudier la pièce, que dans son contact impossible (mais que le texte *provoquait*) avec les formes concrètes de l'ordre, de la loi, de la gestion du licite et de l'illicite, *Roberto Zucco* fondait un principe de son existence au sein des discours sur le fait que c'est depuis le monde vivant qu'un auteur pouvait tirer vers lui et vers ce monde, dans le langage et l'écriture, les formes d'un *autre*

²⁶² Voir encore notre ouvrage, *Bernard-Marie Koltès. Violence, contagion et sacrifice, op. cit.*

intouchable mais au plus proche, juste dessus, dessous, à côté. Que cette manière d'envisager l'œuvre et ses forces comme en des mondes renversés desquels on peut ressentir ou ménager l'approche jusqu'au vertige, des personnages de Koltès le disent eux-mêmes avec une grande acuité. Pour ne donner que deux exemples tirés du corpus traité ici, nous mentionnerons le personnage de Dantale qui, en voix *off*, affirme : « Ce n'est pas cela. Tant de lumière perdue ; tant de chemin parcouru pour rejoindre l'endroit où cela se passe ; et que cela se passe encore à côté de moi ; et que je ne sache pas où je suis. » (*RM*, 89) ; ou encore, dans *Sallinger*, Le Rouquin qui lui, à « l'intérieur du mausolée », se tient « [d]ebout en équilibre sur le bord du cercueil » juste avant de « perd[re] l'équilibre », pour finalement être « ret[enu], juste à temps »... et de s'en trouver « furieux » (*S*, 62). Conscience de s'y trouver presque, savoir qu'on y agit ou que depuis son insaisissable quelque chose sur soi exerce son influence, toute l'œuvre de Koltès paraît, c'est désormais de l'ordre du lieu commun pour la critique, hantée par l'expérience de ce revers impossible de la « vraie vie », du « vrai monde ». L'insuffisance d'une marge ou d'un excentrement devenait alors tangible pour nos lectures qui tentaient de continuer à penser la spatialité des textes de Koltès et de leurs influences : conséquemment, c'est la nécessité de passer outre ou de réajuster l'utilisation des concepts et outils de saisie du littéraire que nous détenions alors, qui se faisait sentir.

Pour autant, si nous tenons dans la seconde moitié de la présente recherche la preuve que les textes de Koltès ont été catalyseurs pour ce travail alors à faire, il serait faux de penser qu'en eux seuls notre réflexion tient son origine. C'est habité par l'étrangeté d'autres textes et d'autres œuvres que nous avons amorcé le travail. Parmi celles-ci, mentionnons la fiction romanesque de Virginie Despentes dont le travail, au moment pour l'auteure d'entrer en littérature avec *Baise-moi* (1994) – ou, plus tard, à l'occasion de la transposition du roman en film (2000) –, a fait s'emballer les tenants de l'ordre et de la loi qui, soudain, se trouvaient choqués d'une œuvre pourtant explicitement mise de l'avant comme une fiction, un roman. Dans d'autres genres, et dans d'autres localisations du champ littéraire, il faut bien le mentionner, *Baise-moi* démontrait qu'aussi bien l'existence concrète des individus incarnés et réels se voyait affectée par l'être et la circulation de l'œuvre littéraire (ou cinématographique), que

l'inverse : nous avons eu en cela l'occasion, dans une étude plus modeste²⁶³, de montrer comment la présence du corps sensible, incarné, charnel et violent, à même les pages de la fiction pouvait être l'occasion pour un auteur (l'individu écrivant) d'entrer à la fois *dans la littérature*, dans son *histoire*, mais surtout dans *l'intelligence de cette dernière*. Montrant les voisinages insolubles, les mises au silence ou les injonctions à parler dans des arrangements prédéfinis ou problématiques, *Baise-moi* (comme d'autres textes de l'auteure) pointe aussi vers l'existence de zones aporétiques (d'où penser la drôle d'exception qu'est la littérature dans la marche du monde, dans le classement de ses discours et relativement au crédit qu'on leur fait puis, partant, vers le pouvoir bien réel dont ils se targuent ou dont on les affuble.

Pour ne donner qu'un autre exemple, mentionnons comme catalyseur de notre questionnement premier un corpus qui lui aussi prend place dans le voisinage d'un genre littéraire éloigné du théâtre, et dans d'autres zones du champ des productions culturelles : l'œuvre écrite de l'auteure française Nathalie Quintane. Cette dernière mobilise des ensembles de forces fort différents et tire une partie de sa puissance de choc dans la mise au jour de zones malaisées de l'expérience où l'inquiétude la plus vive quant au commun, quant à l'histoire et à son aveuglante prétention (qui est une prétention à aveugler), voisine un humour à l'apparence niais, sis parfois près de la farce grossière ou du jeu de mots un peu forcé. Entre crainte devant l'état du monde et euphorie contagieuse, l'œuvre se met plus souvent qu'autrement en jeu dans les espaces de contact, desquels elle révèle le caractère charnière – donc la possibilité de leur (re)prise –, où se font des passages de la soumission vers une forme de pouvoir selon un itinéraire qui voudrait rejeter l'individualisme au profit d'une appréhension collective et joyeuse des devenirs, mais non sans d'abord passer par un raffinement de la capacité de l'individu à refaire corps avec ses propres mécanismes de la cognition la plus simple, personnelle et incarnée. En cela, là où il a été déjà remarqué et fort bien illustré comment

²⁶³ Voir notre article « Passer le générique ». Intertextualité et (dés)engagement dans *Baise-moi* de Virginie Despentes », *Études françaises*, vol. 54, n° 2, 2018, p. 111-130. Disponible en ligne : id.erudit.org/iderudit/1050590ar (page consultée le 26 avril 2019).

le sérieux de l'œuvre se base sur « [s]a drôlerie²⁶⁴ », l'auteure elle-même écrit, dans un texte de 2011, que la question « Qu'est-ce que la poésie ? » nous « turlupine », avant de nous rappeler ou de nous apprendre que « L'humour des Turlupins est une opération pratique²⁶⁵ », en une invitation lancée au lecteur de reconsidérer l'expression anodine à l'aune de l'histoire de la langue, des mots et de leurs sens, des formes et de leurs usages. Mais Quintane est aussi l'auteure de *Tomates*, texte ambigu à plus d'un titre, par lequel nous avons établi un premier contact avec son œuvre, et qui de façon très concrète investit les zones grises du rapport de la littérature à la loi (en s'inscrivant dans le sillage de la désormais bien connue « affaire Tarnac »).

Concernant notre travail, donc, à la lumière de ces exemples on aura mieux saisi la teneur de ses premiers élans et ce qui l'a poussé à aborder avec plus de rigueur la notion d'exception. Dans cette dernière se profilait quelque chose d'une souveraineté pour lors comprise à distance relative de son acception stricte et désormais mieux maîtrisée, mais dont on pressentait bien qu'elle figurait le lieu d'une articulation d'un type spécial, dans et par l'écriture, de forces qui se trouvaient suspendues, que les œuvres ne laissaient au repos qu'une fois durablement rebrassées, mais qui aussi bien dans l'intervalle n'en cessaient jamais pour autant d'opérer leur action médiatisée sur le monde réel, sur la « vraie vie ».

Dans cette optique, on peut alors s'étonner, il est vrai, du début de l'étude en sa forme actuelle, dans la mesure au moins où, en débutant notre parcours dans le voisinage des travaux de Carl Schmitt et de son investigation des formes et des soubassements du pouvoir politique tel qu'il les observait en 1922 dans l'Occident moderne, nous amorcions autour de son ouvrage *Théologie politique* une réflexion qui nous porterait à

²⁶⁴ Voir le travail d'Alain Farah dans *Le gala des incomparables. Invention et résistance chez Olivier Cadiot et Nathalie Quintane*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 180.

²⁶⁵ Nathalie Quintane, « Astronomiques assertions » dans J.-C. Bailly, J.-M. Gleize, C. Hanna, H. Jallon, M. Joseph, J.-H. Michot, Y. Pagès, V. Pittolo et N. Quintane, « *Toi aussi, tu as des armes* », Paris, La fabrique, 2011, p. 176-177. Voir à cet effet notre article « “I am not Françoise Sagan.” L'(auto)-critique intégrée de Nathalie Quintane, entre poésie et politique : du “Monstres et Couillons” aux “Astronomiques assertions” », *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, n° 15, 2015, en particulier p. 122-123 et, pour un mot sur le Turlupin dans l'argument de Quintane, *ibid.*, p. 123, n. 39. Disponible en ligne : www.interferenceslitteraires.be/index.php/illi/article/view/255 (page consultée le 26 avril 2019).

poser notre camp de base à bonne distance de la réalité du littéraire, plus près du droit que des formes ponctuelles et historiques de la loi, ce qui paraissait démarrer une réflexion surtout axée sur le religieux. Il est néanmoins apparu que toute la première partie de notre recherche arrivait à garder à l'esprit le littéraire en en faisant moins l'objectif à atteindre qu'une inconnue un peu nébuleuse, déjà là mais à apprivoiser, à décrire et à circonscrire minimalement. Pour nous y aider, les thèses de Schmitt ouvraient un domaine il est vrai fort vaste, nous encourageant à voir dans l'*exception* souveraine la notion limite pour penser à la fois le pouvoir et sa spatialisation, puis sa fondation incongrue problématisée dans les processus de la sécularisation du religieux. Nous rappellerons donc l'apport majeur de Schmitt, pour qui « [t]ous les concepts prégnants de la théorie moderne de l'état sont des concepts théologiques sécularisés » (TP, 46), à une discussion occupée de la spatialité du pouvoir opéré sur les individus entre autres par les mots, en citant une autre de ses phrases désormais célèbres, une affirmation fondatrice en tous cas de notre propre étude : « Est souverain celui qui décide de la situation exceptionnelle. » (TP, 15) En postulant l'existence de ce centre idéal absolu mais en le liant à la volonté d'un individu concret, incarné, le juriste, dur critique des contradictions d'une bourgeoisie libérale allergique au décisionnisme fort qu'il fait sien aussi bien dans sa réflexion (pour le meilleur, au vu de la manière dont sa pensée alimente toujours aujourd'hui les débats) que dans sa vie et ses engagements politiques (sans doute pour le pire cette fois), désignait à la limite une relation de symétrie entre la dictature et l'anarchie la plus radicale. C'est dans l'ensemble ainsi problématisé que s'est alors posée la question de savoir, pour les cas « exceptionnels » (desquels on a pour notre part rapproché rapidement un usage du langage pressenti comme littéraire dans son classement incertain face à la vérité et l'effectivité performative, toutes choses qui se clarifieraient par la suite), « à qui attribuer les prérogatives qu'aucune disposition positive, par exemple une capitulation, n'[a] prévues ? En d'autres mots, qui devrait être compétent pour le cas où aucune compétence n'[est] prévue ? » (TP, 20) En postulant avec lui un centre irrationnel et abstrait séparant deux extrêmes c'est, dans l'espace imaginé du langage, un point médian tout aussi obscur qui s'est alors offert à la pensée, correspondant à un lieu de l'autorité

et commandant une réflexion sur l'identité ou les critères de reconnaissance de celui ou celle habilité(e) à décider, de l'effectivité d'un énoncé x dans le monde normal ou encore de son rejet, à l'autre extrémité du spectre, dans les zones supposées vaines de la fiction. Au moment de côtoyer plus intimement le travail de J. L. Austin dans *Quand dire, c'est faire*, on verrait alors une reprise a priori plutôt évidente de cette structure en deux pans plus que jamais incommensurables, séparant sans retour, d'un côté, les actes de discours effectués dans des « circonstances ordinaires » et, de l'autre, les « usages parasites » du langage que constituent dans son travail de classification le théâtre, la chanson, ou tout autre usage de la parole qui manifesterait un emploi que le philosophe anglais qualifiait de non « sérieux ».

Walter Benjamin, en réfléchissant au déploiement de forces qui dictent et font naître le droit, ou qui le garantissent et le reconduisent, avait déjà été amené, comme on l'a vu en côtoyant sa *Critique de la violence*, à spéculer sur les formes possibles d'une violence médiatisant une loi qui puisse se manifester dans son suspens même. Orientant sa recherche vers une violence caractérisée par sa capacité à instaurer une situation exceptionnelle d'un type spécial, positivement entendue mais qui surtout demeurerait comme *ouverte*, paradoxalement suspendue dans la durée, c'est la figure d'une force perceptible comme « insigne et sceau, non point jamais moyen d'exécution » (CV, 243) qu'on l'a vu appeler. Celle-ci, déprise tout aussi bien de l'intention de fonder un nouveau droit que de celle d'en conserver un existant, sans nier être un « moyen », d'elle-même renoncerait à toute « validité », c'est-à-dire d'une part à tout ancrage dans une légalité, une légitimité passée et, d'autre part, au déploiement effectif, dans l'avenir, de la « vigueur » ou de la « force » de laquelle elle participerait.

Concernant cette particularité, on est désormais en mesure de distinguer combien un retour sur la conclusion bien connue de cette *Critique* peut faire écho à certaines allusions de Peter Sloterdijk, qu'on lirait plus tard, quant à une « grande politique », délestée de toute velléité vengeresse et qui conséquemment ne se ferait, pour reprendre les mots de *Colère et temps*, « que sur le mode d'exercices d'équilibre » (CT, 318). De la finale du texte de Benjamin, et avec les réserves que demande le fait que nous n'ayons travaillé qu'à partir d'une traduction, le vocabulaire choisi paraît encore corroborer

certains développements qui ont été les nôtres dans des parties subséquentes du travail, dans la mesure où dans son appel au « rejet » des violences fondatrices et conservatrices de droit (voir *CV*, 243), Benjamin fait entendre une force de résistance qui soit elle-même plus complexe qu'une opposition nette, exprimée sous la seule forme statique de l'immobilité. Ce faisant, Benjamin engage tout autant, d'une part, à une posture définie par une inquiétude quant à la qualité de sa propre *réceptivité* face aux violences subies que, d'autre part, à une attention accrue aux modalités des *réponses* que le même individu leur fait. Car concernant une violence éventuellement « souveraine », « insigne et sceau », pour pouvoir soi-même en recevoir une marque permettant de témoigner du contact établi avec elle, ce sont ses propres effets qu'il faut mesurer. Ceci afin que la force de résistance soit, *elle aussi* auto-contrainte, elle-même retenue à la limite de sa manifestation, mais néanmoins assez présente et effective pour ne pas laisser disparaître dans l'illisibilité et l'invisibilité la violence venue de l'autre – ou, peut-être aussi, pour tenir d'autres que soi à l'écart de l'injustice qu'en elle on aura pu voir. Ce qui était alors en germe et qui se trouvera tiré plus explicitement sur le terrain du langage par le commentaire de Derrida, puis exemplifié par certains travaux de Giorgio Agamben, relevait donc déjà des paradoxes et des contradictions de l'autorité lorsqu'il est question de la déceler non plus seulement dans les formes du *droit* appliqué mais dans celles, bien plus exigeantes, d'une pensée de la *justice*. Cette autorité « juste », néanmoins irréconciliable avec son apparition en une force positive, ne serait finalement jamais reconnue telle que lorsqu'elle prend la forme, à l'inverse, de son propre retrait. Dans ce jeu d'affirmation et de repli ou de recul apparaît la complexité historique de la notion d'autorité et de la puissance des discours du pouvoir, en pointant, pour le lieu de cette autorité, non seulement vers une localisation comme irrationnelle de l'ordre de l'*exception* mais aussi vers un jeu d'escamotage en série du jugement sur la violence qui, par souci de justice, atermoie et diffère sa reconnaissance ou sa condamnation, suspendant elle-même la loi dont elle reçoit de l'autre la force et la marque.

Si nous sommes, dans ces conditions, arrivés à comprendre efficacement la lecture que fait Derrida du texte de Benjamin, c'est dans la mesure où cette dernière nous a semblé y relever la part de risque qu'elle implique en invitant à accueillir l'expérience,

inconnaisable par avance, de ce qui vient. De l'exigence d'une telle position à la fois affirmative et vulnérable en regard de la violence, nous est apparue exemplaire cette formule, on ne peut plus derridienne et que nous avons reprise en cours de travail : « Peut-être, il faut toujours dire *peut-être* pour la justice. » (FDL, 61) Dans l'appel à assumer positivement ce suspens des certitudes dans la saisie du monde et de ses forces, alors même que le texte de l'allocution derridienne aurait pu nous éloigner d'une pensée de la textualité et d'une force du littéraire, c'est l'inverse qui s'est produit, alors qu'on a vu proposée une première réunion explicite du droit, de la justice, et d'une littérature alors doublement convoquée, par un Derrida citant Montaigne pour soutenir sa propre recherche du « fondement » de l'autorité dans un « mystique » qui la faisait relever moins d'une application positive et concrète d'une force violente, que du témoignage invérifiable d'une croyance irrationnelle en un principe abstrait. Cette citation des *Essais* de Montaigne, que nous ne recopions par ailleurs ici que partiellement, est la suivante : « notre droict mesme, a dict-on, des fictions legitimes sur lesquelles il fonde la verité de sa justice²⁶⁶ ». Ce passage, la fréquentation préalable des travaux de Schmitt et de Benjamin a rendu possible la répartition de la charge de sa signification, ou plutôt de ses paradoxes, sur plusieurs de ses parties. Alors qu'il a été question, de Schmitt à Benjamin, de deux extrêmes se déployant dans le langage de part et d'autre d'un centre absolu indiscernable concrètement, la vérité d'un droit juste (Derrida rappellerait par ailleurs encore souvent l'impossibilité d'une telle conjonction), nous nous trouvions dans une situation bien différente avec Montaigne. Dans la citation convoquée par Derrida, la *vérité* de la *justice* du *droit* est apparue effectivement ne pouvoir trouver sa chance autrement que dans l'invérifiable persistance d'une rumeur, d'un oui-dire, quant à la légitimité de fictions posées par ailleurs comme fondation pour des décisions. Aussi bien ici, plutôt que comme un seul éloignement, dans le numineux du paradoxe, de la solution quant à la justice et l'autorité, Derrida, via Montaigne, ancre l'expérience de la justice dans le concret des existences du commun, dans les témoignages et les signatures qui les rendent transmissibles, et dans les mémoires que leur archivage imparfait et faillible

²⁶⁶ Michel de Montaigne, cité par Jacques Derrida, dans *Force de loi, op. cit.*, p. 30-31.

permet d'en garantir, imparfaitement. C'est des propos suivants, de Gilles Deleuze lu par nous plus tard, qu'il nous paraît désormais possible de rapprocher ces précédents éléments :

Ce qui m'intéresse, ce n'est pas la loi ni les lois, (l'une est une notion vide, les autres des notions complaisantes), ni même le droit ou les droits, c'est la jurisprudence. C'est la jurisprudence qui est vraiment créatrice de droit : il faudrait qu'elle ne reste pas confiée aux juges. Ce n'est pas le Code civil que les écrivains devraient lire, mais plutôt les recueils de jurisprudence. (CD, 229-230)

Pour continuer de cheminer vers la matérialité du déploiement des forces liées à la langue dans des agencements concrets, la fréquentation de divers textes de Giorgio Agamben s'est avérée utile pour pousser plus loin la réflexion théorique tout en décelant dans certaines formes de maniement du langage des occurrences éventuelles de ces forces auto-contraintes rendant possible *l'expérience de l'aporie*²⁶⁷ qu'est la souveraineté. À cet effet, certes ont été éclairants les textes plus théoriques où le philosophe exerce sa pensée au plus près des paradoxes de l'exception souveraine en menant, à son tour, une déconstruction des formes contemporaines des démocraties occidentales dans le dévoilement progressif de leurs liens premiers avec le christianisme naissant. Néanmoins, ce sont surtout des exercices plus localisés qui furent à même de servir notre exploration, en ce qu'ils proposaient une recherche des contours de *l'auteur* dans quelques pratiques concrètes et reconnaissables, néanmoins établies autour d'un point abstrait de l'autorité qui soit de même nature, c'est-à-dire autour de cet état d'exception, central et sans mesure.

Dans le commentaire auquel il se livre quant à la duplicité du terme *gag*, nous avons vu Agamben mettre l'accent sur la nécessité que quelque chose *supplée* au langage dans la tâche d'en montrer le caractère médial. En un rendu en quelque sorte concret de l'aporie qu'il y a à vouloir affirmer de manière positive dans le langage la force de son propre retrait, Agamben nous a incité à distinguer dans le *gag* à la fois ce qui angosse

²⁶⁷ Voir encore Jacques Derrida, *Force de loi*, *op. cit.*, p. 37-38, citée *supra*, p. 59.

(au sens propre) en bloquant la parole, cela même dont il faut alors arriver à montrer l'existence, puis le supplément d'effort mobilisé pour une auto-monstration de ce soi pris de cours par sa propre force impraticable. Sur la base du modèle déjà imagé convoqué par Agamben, ce qui s'offrait alors à l'interprétation tenait à ce qui potentiellement est amené à filtrer ou, mieux, à *fuir* de cette sorte de combat avec le langage qui, lui, se dévoile à la fois comme le dispositif qui condamne et l'instrument obligé (et inévitablement faillible) de la libération. En tant que tel, le langage se conçoit alors effectivement comme ce qu'on a vu se forger dans d'autres textes d'Agamben travaillant la notion dans le sillage du travail de Michel Foucault, à savoir un « dispositif » « dans lequel, [il y a] plusieurs milliers d'années déjà, un primate, probablement incapable de se rendre compte des conséquences qui l'attendaient, eut l'inconscience de se faire prendre²⁶⁸. »

À l'instar d'Agamben qui dans ces mêmes pages souligne que tout dispositif implique son propre processus de subjectivation et que le sujet serait toujours « ce qui résulte de la relation, et pour ainsi dire, *du corps à corps* entre les vivants et les dispositifs²⁶⁹ », nous avons continué à concevoir la littérature comme l'espace de rencontre et de mise en commun des *luttés* avec ces dispositifs. Or dans leur multiplication et la chance de leurs recoupements, ces jeux de langages et de *gags* ont montré la voie non pas vers un retour à un certain état de nature qui signerait la fin de la collectivité et l'annihilation du lieu de la politique. Plutôt, c'est à l'installation de formes alternatives de la communauté, de la cohabitation dans le langage, qu'on a senti qu'ils pouvaient donner forme, et ce non dans le consentement aux prétentions de la langue à la totalité et à la justesse, mais dans la reconnaissance d'une complicité possible entre ceux visant à ruser avec elle, pour en combattre ou en détourner les pièges. Se sont donc dégagées de cette dynamique non pas les figures stables d'un auteur et d'un lecteur chaque fois indivis et souverain, mais plutôt un réseau ouvert de témoignages destinés à se déployer à la manière de pratiques de co-énonciation dont le paradoxe tient à ce

²⁶⁸ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, op. cit., p. 31-32.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 32, je souligne.

qu'elles sont incontestablement incarnées, historiques, localisées et ponctuelles (ancrées dans des contextes et des situations), mais qu'elles rendent sensibles, justement, des disséminations de subjectivités, le délitement des circuits et outils d'une communication efficace qui dénoncent, concernant l'individu dans le rapport qu'il fonde entre son pouvoir et le langage, « la dimension de mascarade qui n'a cessé d'accompagner toute identité personnelle²⁷⁰ ».

Entre ces conclusions partielles et le travail de de J. L. Austin sont, en cours de route, apparues d'intéressantes tensions. Imprégné de pensées occupées à formaliser le lieu de l'exception, dans le langage, comme l'espace anomique où la force de ce dernier se montre en train de se désappliquer et donc de démasquer les ambiguïtés de son lien avec le droit, nous avons en quelque sorte faite nôtre l'observation d'Agamben affirmant que

[l]e problème crucial rattaché à la suspension du droit est celui des actes commis durant le *justitium* [littéralement « arrêt, suspension du droit »] et dont la nature semble échapper à toute définition juridique. Dans la mesure où ils ne sont ni transgressifs, ni exécutoires, ni législatifs, ils semblent se situer par rapport au droit dans un non-lieu absolu²⁷¹.

Or on a pu voir que, nonobstant son lexique marqué et ses affirmations péremptoires sur la fiction, paradoxalement, Austin minimise, dans sa pensée du performatif en contexte littéraire, « artistique » ou « non sérieux », cette annihilation dans un non-lieu absolu de la valeur des actes commis dans un cadre qu'il sait déborder l'espace prévu de ses propres observations (les usages « ordinaires » de la langue). En cela, si nous avons effectivement, à plus d'une reprise, dénoncé le peu d'élégance du modèle végétal dont il s'inspire pour concevoir comme « étiolements » des performatifs proférés dans le cadre d'usages moins clairement normés du langage, nous avons été forcé de reconnaître que plutôt qu'un « non-lieu absolu », c'est tout un revers de l'emploi usité de la langue que la littérature (entre autres pratiques) ouvre à l'étude. Car

²⁷⁰ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, op. cit., p. 33.

²⁷¹ Giorgio Agamben, *Homo sacer II, 1. État d'exception*, op. cit., p. 68, cité *supra*, p. 68, n. 49.

en effet, et de cela nous avons tiré les conséquences nécessaires, ce qui *s'étirole* ne se livre pas tant au néant et à la mort qu'il ne poursuit une existence ambiguë dans l'espace et le temps, en se déployant dans l'inconnaissable de l'ombre et dans le temps « mort » de l'inertie. Cet étiolement du langage, s'il déborde la relation d'équivalence entre le « dire » et le « faire » qui fonde la recherche d'Austin, on a pu le rapprocher de ce que vers quoi pointe encore Agamben lorsque, pour dépasser l'opposition entre le « faire » et l'« agir », il envisage la catégorie du « geste ». Tout compte fait, ces *gestes* qui, concrètement et dans la situation commentée alors par Agamben, celle de l'acteur sur scène, fautif dans l'oubli de son texte ou de son rôle, illustraient le lieu de l'auteur dans le voisinage du *gag*, sont apparus comme des équivalents possibles de ce Jacques Derrida pouvait désigner en entendant « s'expliquer avec de l'illisible » (*FDL*, 92).

Concernant ces gestes dans lesquels se cèlerait le lieu de l'auteur, on a alors pu, approchant de la fin de notre premier itinéraire, tirer, de la lecture des propositions de Deleuze sur la « machine de guerre », qu'il convient de les considérer par ailleurs comme des « armes ». Ceci, bien sûr, non pas parce qu'il faudrait attester de leur caractère destructeur ou négatif a priori mais plutôt, bien plus subtilement, pour témoigner de l'ambiguïté qui les définit et qui demande qu'on les considère en fonction de la qualité de l'interaction qu'ils médiatisent avec l'environnement de celui qui les esquisse. En somme ces gestes, hors du milieu qui les donne à voir, ne sont rien, tout comme, rappelaient Deleuze et Guattari, « une arme n'[est] rien indépendamment des combats dans lesquels elle est prise » (*TNMG*, 496).

Dans ce cadre, en outre, c'est encore poussé par Peter Sloterdijk qui abreuvait sa réflexion sur le contemporain à la source d'une « ontologie archaïque », pour laquelle « le monde est la somme des combats qu'il faut mener en lui » (*CT*, 12) en proposant « la conversion de l'appareil des concepts fondamentaux » (*CT*, 33), que nous sommes parvenus à distinguer avec lui une voie pour la justice dans le congédiement de l'équivalence entre violence ou destruction et un jugement moral négatif, une association à un « mal ». Dès lors, ont pu réellement être envisagées hors de l'emprise de la morale les actions et paroles de celui ou celle qui apparaît comme désobjectivé non pas seulement au terme d'une *lutte* contre le dispositif du langage, mais bien *avec* lui, en

un rapport plus ambigu, comme le suggère le double sens qu'on peut prêter à la préposition : à la fois ou successivement en adjacence et en opposition au langage. Est alors apparu l'agir possible du littéraire comme le déploiement d'un être dans le langage défait d'une origine et d'une destination assignables, et qui puisse dans une incomplète superposition figurer une éventuelle souveraineté dans les restes de l'imparfaite réduction de l'*éros* et du *thymós* comme manières d'être au monde : double souveraineté donc, chaque fois *aussi* assentiment à une certaine passivité et à la présence de l'autre, possible ennemi. Pour nous, s'est en somme forgée là la figure la plus concrète d'une pratique du langage faisant foi, pour revenir à des termes lus chez Carl Schmitt, d'une écriture et d'une lecture « décidée[s] contre la décision » (*TP*, 74).

Nous osons en cela maintenant affirmer qu'elles le sont, décidées, exceptionnelles et souveraines, celles qui pensent la littérature comme une activité de rassemblement et de communauté où, dans le langage, il faille savoir trouver justice ou liberté dans l'attitude dissociée de celui qui, au gré des combats, « choisi[t] par quoi [il] se laisse submerger » (*CT*, 163) et accepte que puisse lui incomber la tâche de « menacer de façon crédible » (*CT*, 110 et 299).

Un langage montré dans son propre retrait potentiellement violent, ouverture d'un territoire désorganisé venant avec la chance de relais imprévus, un espace d'exception ménagé à même la langue, et désigné avec elle, où les *appareillages* comptent davantage que la nature et la force de frappe des *appareils* : ainsi avons-nous dans un premier temps achevé de réfléchir à la littérature. Penser la souveraineté du littéraire sous la loupe de la notion d'exception nous a permis de concevoir un agir « ouvert » de la littérature, suspendu à la rencontre du lire et de l'écrire, où la justesse des processus tient à la décision de prendre la guerre pour modèle et alors de « n'esquiver aucun combat nécessaire et n'en provoquer aucun de superflu » (*CT*, 318). Compte tenu du type d'engagement particulier qu'elle démontre et qu'elle demande, qui la fait apparaître à même ses paradoxes, la littérature tisse des espaces d'exception qu'elle donne à percevoir comme des relais mobiles, qui soumettent celui qui s'y aventure tout comme ce que l'on y abandonne à une « dépolitisation radicale » qui est toujours aussi une « surpolitisation subversive » (*FDL*, 92).

*

Dans un parti pris peut-être alors inconscient ou une prédisposition pour l'infondé ou le fuyant, le choix opéré parmi les œuvres de Bernard-Marie Koltès pour définir le corpus de textes à l'étude dans la seconde partie relève, outre des raisons présentées en introduction, d'une part certaine de subjectivité. En cela, si jamais il n'a été question, osons-nous croire, de vraiment *menacer*, et encore moins *crédiblement*, c'est somme toute plutôt dans l'enthousiasme qu'à l'abord de ces textes nous avons consenti à nous en trouver *submergé*. Or était aussi séduisante, il est vrai, la perspective de réfléchir au degré d'engagement et à la force à donner à une lecture voulue juste, devant une œuvre qui, pour entrer avec son auteur en littérature et au théâtre, engageait des forces elles-mêmes présentées comme un assentiment immesuré à se faire l'outil de l'écriture et de la scène. Cette tension s'est retrouvée dans la mise en place très rapide chez Koltès, dès *Les amertumes*, premier texte et première création de l'auteur, des grands pans d'un dispositif dont on retrouverait les développements dans les œuvres étudiées ici ultérieurement mais aussi dans les écritures plus tardives : celui du corps sensible conscient de sa nature médiate et des disruptions ou réarrangements de l'expérience auxquels il pouvait donner lieu. Bien que dans ce premier cas on ait discerné avant toute chose des effets de rupture de ton, ou des maladresses dans la posture d'écrivain, que l'apprentissage du métier parviendrait vite à pallier, l'installation des thèmes de la solitude et de la souffrance s'y est avérée primordiale, contrastant avec le déploiement des marques d'une gestion (de l'espace notamment) très *autoritaire*. C'est en effet dans une spatialité de la représentation étudiée et explicitement commentée que le spectateur se trouvait pris à parti en sa qualité de témoin et, entre autres par les jeux conjoints de l'éclairage et du paratexte fourni par l'auteur, littéralement *saisi* dans la zone frontalière du spectacle et abandonné à l'injustice de la décision qu'on lui demandait, par ailleurs, de prendre *et* de ne pas prendre.

Représentatif de tout le premier pan de la création de Koltès, *Les amertumes* a en ce sens été considéré plus tôt en ces pages comme une sorte de prototype du rapport

koltésien à littérature et au théâtre, dans sa production comme dans sa réception. Ont été, sur cette base, d'autant plus intéressantes pour nous les expériences faites au contact des autres textes de la première période. De part en part de ces œuvres, ce sont diverses occurrences de relations entre des personnages qui sont apparues, dont plusieurs ont participé à paver la voie à une conception qui deviendrait la norme, à savoir la monstration d'unions toujours ambiguës, souvent contre nature ou contre-intuitives, faites de parts inégales d'inéluctable et de hasard, et surtout dans lesquelles les volontés individuelles se verraient presque toujours tirées dans des directions non dites, par des forces elles-mêmes laissées dans l'ombre, ou celées sous divers signaux cryptés.

Écriture dirigée de façon assumée vers le théâtre (mais tirant une origine dans la prose romanesque la plus établie et reconnue, comme en font foi les premières pièces qui sont des réécritures), ces textes « de jeunesse » manifestaient, au niveau de l'existence de leur auteur dans le champ des productions culturelles, une aptitude à se concevoir comme les surfaces, partiellement réfléchissantes, d'inscription pour la force d'hypotextes toujours partiellement intériorisés (ou investis). Annonçant un rapport au théâtre qui trouverait son principe dans le texte écrit et destiné *aussi* à la lecture solitaire et hors de la scène, c'est, néanmoins, avant tout dans un travail conjoint des dialogues et de l'appareil des didascalies que certaines premières œuvres arborent la part la plus intéressante de leur penchant métatextuel. Ceci, qui n'est jamais paru si patent que dans *Récits morts* où les spatialités sont floues et perméables aussi bien dans la fiction que dans la structure de l'assemblée théâtrale (et de la pratique du texte) métaphorisée et symbolisée par le personnage de la « vieille » qui travaille inlassablement à son tricot, s'est aussi trouvé faire signe vers une autre particularité de l'écriture qui persiste chez Koltès, à savoir le voisinage, toujours susceptible de ressurgir, de l'inconscient, du rêve, de l'ivresse, ou de quelque autre altération de la perception dite « ordinaire ».

Pour les provoquer, en équilibrer les déstabilisations ou pour les catalyser, l'écriture des premiers textes de Koltès a, on l'a vu, multiplié les déplacements, effets de bougé, changements de perspectives ou de points de vue. S'il est évident que ces modifications et aménagements affectent les univers fictionnels qu'ils permettent d'organiser ou de flouter, les procédés sont d'autant plus intéressants que toujours ils

s'offrent à une double lecture, en problématisant par ailleurs, sans vraiment s'en cacher ou s'en défendre, la réception des textes. Bien que cela ne soit alors sensible, à l'époque pour Koltès de faire *ses premières armes*, surtout à un niveau thématique, les exemples ont été nombreux de passages décrivant des aménagements où s'interchangeaient ou s'indiffénciaient liberté et claustration, solitude et relation à l'autre, passivité et activité d'extériorisation d'un discours, d'une force. Dans cette optique, en outre, divers textes, dans le sillage des *Amertumes*, ont été décrits comme annonçant eux aussi le dispositif de base de *La nuit juste avant les forêts*, puisqu'ils donnaient, dans le modèle du théâtre, aux positions du spectateur et des personnages un caractère interchangeable, parfois indécidable. Pour ne commenter que le passage qui a donné à toute la seconde partie de notre étude une partie de son titre, c'est ici au Dantale de *Récits morts* qu'on pense encore. Celui-ci se décrit, rappelons-le, comme « regardant la lumière se faire sur la désorganisation de la liberté » (*RM*, 19) alors même qu'il enjoint à laisser mourir les « liens » (*idem*) entre les instances d'un spectacle étendant sa spatialité virtuelle au-delà de sa fiction, elle-même malaisée à circonscrire. Entre les comédiens, les personnages, Koltès lui-même, l'auteur de l'hypotexte travaillé, le spectateur ou le lecteur, des « peaux supplémentaires [poussent, qui] communiquent » mais, dans l'*arrêt de la pensée* – « [a]rrêtez de penser[, l]âchez votre conscience » –, c'est « sans écho, et libres de se transmettre ou non », qu'on désire les « mouvements » (*idem*).

Dans l'analyse des tout premiers textes, en somme, s'est découvert un espace d'expérimentation d'une écriture s'exerçant à son autocommentaire, tout en se montrant attentive au calcul de ses propres forces déployées (vers la scène, la salle, des hypotextes, des disciplines et ceux qui y travaillent) et à une sorte de spéculation, via les personnages et leurs discours, sur les effets escomptés sur les autres. Si en est, dans une vaste mesure, absente la sensibilité politique concrète aux référents historiques assez aisément reconnaissables qui marquera les textes ultérieurs, se dessinent déjà les déstabilisations des lieux, des temps et des identités, le rapport doublement inconciliable à la scène et au récit, et une manière particulière d'envisager la morale et la loi, qui trouveraient à cumuler leurs effets dans la suite de la pratique d'écriture littéraire.

Les raisons sont multiples qui nous ont porté à nous intéresser à *La nuit juste avant les forêts* pour la deuxième partie de notre étude des textes de fiction. Si nous sommes venu à cette œuvre avec la volonté, d'ailleurs dite dès les premières lignes des pages que nous lui avons consacrées, de nuancer l'avis général quant à son caractère central et « fondateur » dans l'œuvre koltésienne, l'importance de la place que nous y avons réservée dans notre propre travail ne doit pas être comprise comme l'échec à mettre au défi l'interprétation dominante de ce texte. Dans la mesure au moins où nous avons pu lier les procédés décrits plus tôt, dans les premiers textes, à diverses dynamiques se mettant en place dans la longue phrase de 1977, *La nuit juste après les forêts* est moins apparue comme une naissance que comme le précipité d'un travail mûri durant les sept années qui en précèdent la venue. Ce texte, sans jamais délaissier la question primordiale de l'espace, en étendant les effets de « désorganisation » sur divers terrains multiplement communicants, s'est trouvé éclairé par notre réflexion sur l'exception et la souveraineté, de plusieurs manières. Énoncé adressé à un destinataire d'autant plus insaisissable que le jeu sur le marquage générique multiplie les lectures possibles (en congédiant en apparence un nombre égal), ce texte multiplie aussi les signaux lancés et rétractés de manière à provoquer des réflexes tour à tour complémentaires et contradictoires de lectures qui au final laissent subsister, sous la forme de leurs contours toujours seulement abordés, un lieu utopique pour le rapport à l'autre et pour la relation à l'écriture.

En cela, c'est bel et bien de « désorganisation de la liberté » dont il est juste de parler pour un texte qui en un tout extrêmement synthétique et dense opère des dérèglements aussi bien au niveau du genre, de l'adresse, de la langue, tout cela se trouvant encore métaphorisé à l'intérieur de la fiction dans l'existence du personnage et ses manières alambiquées d'être dans le monde, et de son temps. De surcroît, à cette cristallisation des enjeux du texte dans l'espace de la fiction équivaut, comme à l'opposé, un signe fait vers l'ambiguïté de la bonne lecture, de la lecture juste, alors que l'œuvre intègre habilement l'exigence de son interprétation en dirigeant celui qui s'en porte garant vers une pratique du témoignage où c'est inévitablement en dehors du circuit de communication établi par l'œuvre qu'il devra aventurer sa réponse, en faisant montre

de ce qu'il a capté le silence, entendu l'indicible à même le flot ininterrompu de parole. Or cette parole, qui n'existe que par la grâce de sa rencontre à la limite aléatoire, est celle-là même à laquelle il doit mettre un terme en quittant le texte et l'espace de son entente, afin d'aller, ailleurs, en perpétuer les contradictions.

En nous appuyant sur quelques lectures existantes et dépliant à notre façon la complexité du texte, nous avons été en mesure de montrer comment de part en part de l'œuvre la question de la duplicité de tout acte et l'exigence impossible, incommensurable de sa justice participait à coincer le lecteur dans un état d'exception fait à la fois de beauté et de malaise. Exercice de haute voltige formelle qui aurait comme refusé d'en porter les marques positives, *La nuit juste avant les forêts* a donc été compris comme une tentative de saisir le lecteur au sein de ce qu'on peut par ailleurs concevoir, encore dans le sillage des premiers textes, comme un système de relais d'impressions, de signaux, dans une spatialité inégalement visible et par ailleurs à la perception possiblement encore ici altérée. Car de manière on ne peut plus subtile, c'est encore sous le signe des jeux d'ombres et de lumières, de reflets et de diffractions que peut être lue *La nuit juste avant les forêts*. D'abord, en effet, comme nous avons pu le mentionner en cours d'analyse, y est dominant le mouvement rotatif convoqué d'entrée de jeu²⁷² et mentionné plusieurs fois par le personnage²⁷³. De ce mouvement, par ailleurs, on l'a évoqué, on peut trouver l'équivalent dans la pratique comme *spiralée* de la langue du personnage, dont la structure en saccades et les « enchaînements », les retours plus ou moins rapides laissent une impression de vitesse, d'urgence, vertige floutant les repères mais fondant paradoxalement les segmentations en une sorte de tout étrangement lisse. Finalement, au travers de ce portrait mouvant duquel nous avons montré que l'on participait à la fois comme lecteur/spectateur distancié et œuvrant à la mobilisation des

²⁷² Le texte débute, rappelons-le, par la mention de ce que le « tu » « tournai[t] le coin de la rue [...] » (Bernard-Marie Koltès, *La nuit juste avant les forêts*, op. cit., p. 7).

²⁷³ Par exemple dans cette partie de son long commentaire sur le « syndicat à échelle internationale » : « si vous rencontrez quelque part, *tournant et tournant encore*, [...] un de ces petits nerveux venu tout droit de sa mère, laissé là au coin d'une rue, sans défense, sans raison, *qui roule et tourne encore* à la manière des jules [...] » (*ibid.*, p. 27, je souligne).

forces qui donnent à l'ensemble son ampleur et son équilibre, le lecteur attentif trouve encore le signal de sa propre présence, dans l'apparition furtive des « glaces », des miroirs que le personnage dit toujours conserver « derrière [lui]²⁷⁴ » et qui, on doit le présumer, reflètent l'image du « tu », étrange interlocuteur silencieux jamais nommé. De sorte qu'en définitive, la fiction avale bien son lecteur en le saisissant au dehors d'elle-même pour lui renvoyer, déformées et morcelées, des parts de son réel augmenté des forces de la fiction, dans une sorte de kaléidoscope emporté.

Concernant l'écriture et le rapport de Koltès à la création, ce texte tel que nous l'avons compris porte en définitive un éclairage bienvenu sur l'occupation problématique du réel et de ses zones ambiguës, en donnant à lire une œuvre qui fait d'elle-même un spectacle et qui, ce faisant, défait d'une part de son mystère cette affirmation de Koltès reproduite erronée par plus d'un critique, voulant que « le théâtre pèse de tout *notre* poids sur le sol²⁷⁵ ». En somme, du concret de ce qu'il thématise jusqu'à l'abstraction de sa lecture correcte, le texte s'est trouvé, pour nous, éclairé par les apories de l'exception qui aident à en voisiner les déphasages ; en ce qu'elles jettent une multiplicité de signaux tout en faisant table rase des marques habituelles pour les parcours de la littérature, c'est en définitive l'espace du nomade et de la machine de guerre deleuzienne que les pages denses de *La nuit juste avant les forêts* ont montré, le temps d'une ballade, ou momentanément arrêté au coin d'une rue.

Le dernier texte sur lequel nous nous sommes penché, *Nickel Stuff*, a trouvé dans la structure de l'exception un important support pour sa compréhension, certes d'abord quant à l'organisation de son espace, que la forme seulement prévue de sa réalisation (la mise sur pellicule et la projection cinématographique) continue de rendre métaphoriquement, dans le sillage des expérimentations faites depuis la venue à

²⁷⁴ Voir *ibid.*, p. 8 : « si je me regarde dans une glace – mais, même si on ne le veut pas, il est difficile de ne pas se regarder, tant par ici il y a de miroirs, dans les cafés, les hôtels, qu'il faut mettre derrière soi, comme maintenant qu'on est là, où c'est toi qu'ils regardent, moi, je les mets dans le dos, toujours, même chez moi, et pourtant c'en est plein, comme partout ici, jusque dans les hôtels cent mille glaces vous regardent [...] ».

²⁷⁵ Bernard-Marie Koltès, « Un hangar, à l'ouest (notes) », dans Roberto Zucco, *op. cit.*, p. 136, je souligne.

l'écriture. Rédigé comme on l'a vu *depuis* et *vers* le cinéma, comme en font foi d'une part les inspirations qui l'alimentent et la destination attendue pour sa réalisation hors de la forme du texte qu'il était toutefois appelé à ne pas quitter, *Nickel Stuff* forme bien, au niveau formel à tout le moins, comme une possible épure des tentatives qui l'ont précédé. La complexité du désir de récit si propre à Koltès s'y laisse encore cerner par la structure complexe de l'exception et de la suspension, entre autres en cela que dans le caractère a priori inaccompli que représente, en regard du film réalisé, l'étape « préparatoire » du scénario, l'écriture de *Nickel Stuff* relève d'un « geste » auquel il n'est, comme tel, nul manque à pallier. Geste en l'occurrence proprement littéraire, son « écriture cinématographique » (NS, 14) condamne l'écriture au devoir incongru de puiser aux ruses du visible et du dissimulé pour « continuer l'histoire et bien la raconter », cette histoire même qui est, toujours selon les mots de Koltès, « une histoire à montrer plutôt qu'à dire » (*idem*).

À une politique de l'écriture dont on a déjà relevé qu'elle était sensible entre autres dans les divers jeux avec les influences et les inspirations inscrivant le texte, tel que l'ont remarqué des commentateurs que nous avons relayés, en amont comme en aval dans l'horizon d'une culture *mondialisée* et *mondialisable*²⁷⁶, la suspension du texte et de ses implications à l'orée de son effectuation a certes su trouver son équivalent dans l'affrontement/la réunion dansé(e), en fin de scénario. À cet effet, peut-être jamais aussi explicitement qu'en cette fin de texte le titre donné par les responsables du n° 5 de *Théâtre d'aujourd'hui* aux études qu'ils réunissent en 1996 – « Koltès. Combats avec la scène » – ne trouverait de justification. En effet, les efforts déployés par les personnages dans leur ultime lutte chorégraphiée sont aussi bien mobilisés vers l'apprentissage de la danse et la réunion qui culmine en « une sorte de phrase » (NS, 111) que dans la culture du secret, l'aménagement matériel des conditions d'une solitude, l'approche d'une invisibilité, toutes choses paradoxales pour l'occasion de leur rencontre qui devait, pour ne pas retomber dans l'anodin et la quotidienneté des rapports simples, voisiner un intouchable *spectacle*, et l'impossible réduction des deux ennemis à l'unité d'une

²⁷⁶ Voir à nouveau Jonathan Degenève, « Cinéma Koltès 2 », art. cit., p. 102-103.

rencontre dans la danse, ou dans le combat. En mettant l'accent sur le parallèle entre cette dynamique interne à la fiction et le déploiement, par Koltès, dans l'écriture cette fois, des ressources formelles de la langue pour métaphoriser les effets de subjectivation et la lutte contre les dispositifs et les disciplines qu'ils circonscrivent, nous avons vu en fin de parcours se mettre en place pour le lecteur la spatialité virtuelle d'une même exception, en l'instauration d'une faille dans un canal de communication qui ici aussi saisit le lecteur dans des dynamiques d'engagements et de retraits pour finalement laisser en suspens, par des jeux de perceptions, des dispositions du visible et des regards, la possibilité de la décision, décision certes quant au « vainqueur » du concours de danse dans la fiction mais aussi, selon l'analogie établie, quant à la teneur et la force effective d'un message et de la « force » du scénario écrit, dont il n'est plus possible de *décider* s'il est *juste* ou non de prétendre que quelque chose de lui et en lui nous *regarde*.

Ainsi, à l'instar des autres textes abordés dans les étapes antérieures de notre étude, *Nickel Stuff* fonctionne par la culture de subjectivités prises dans des luttes individuelles qui, tout en les dépassant, débordent aussi celles d'autres personnages, en un escamotage de contagions des réseaux de force et des communications qui étendent les dérèglements jusqu'au lecteur ou au spectateur, et dont la nature des inspirations et des engagements qui y sont perceptibles donne aussi à croire qu'a été affectée de même, en amont, la personne de son auteur. Scénario écrit, du mot même de Koltès, en noir, blanc et gris, (voir *NS*, 13), jeux d'écrans, de lumières, rencontres toujours incomplètes, *Nickel Stuff* invite encore à expérimenter la souveraine exception dans la suspension artistique comme l'approche d'un hors lieu et d'un hors temps qui se montre dans son retrait et son éloignement, dans la frontière desquels le lecteur se découvre pris, mis finalement, comme devant une autre exigence de la lecture juste, devant son échec inévitable néanmoins montré dans sa paradoxale possibilité furtive, dans l'invention possible du vide qui lui est propre et que celui qui en sort ne peut que trahir.

Des flashes de la création des *Amertumes* aux *spotlights* de la finale de *Nickel Stuff*, on a vu se mettre en place des jeux entre visible et invisible, des discours réconciliant le trop plein de la parole et le vide spécialement dense de l'indicible, puis maints procédés ou appels à l'identification finement aménagés pour être aussitôt niés, interdits ou

apparemment condamnés. De toutes ces façons, il a été question des paradoxes de l'exception et de l'exigence d'une lecture juste, qui arrive à ne pas nier ou annihiler la violence de l'œuvre qu'elle interprète mais qui n'use pas non plus de ce qu'elle prétend détenir de capacité d'interprétation pour convoier des injustices, des dominations. De ce souci, les réflexions abordées en première partie *et* la fréquentation des textes choisis de Koltès nous ont montré qu'il était inopportun, ou à tout le moins inutile, de les ériger en quelque inébranlable impératif. Ainsi, la rencontre de ces itinéraires l'un avec l'autre a pu arriver à mettre en lumière comment l'agir d'un texte littéraire peut résider, minimalement, dans l'appel lancé à une inquiétude pour la lecture juste, dût-elle coïncider avec une certaine mise au silence. En cela, les textes de Bernard-Marie Koltès rencontrés ici n'ont eu de cesse de se faire les rappels que les états d'exception qu'ils recréent n'enferment ni ne libèrent à *proprement parler* mais qu'à condition, justement, de se « salir » les mains dans l'espace de leur intime voisinage, il devient possible d'entrevoir positivement les puissances offertes, comme la chance renouvelée chaque fois d'un combat possible, dépourvu de l'espoir d'une issue réelle mais renouvelant l'occasion d'équilibrer son rôle de lecteur quant à la qualité et la fermeté des prolongements qu'il convient de donner aux assignations d'un sens propre, à des visions du monde que les lectures fondent ou reconduisent.

En cela, qu'on ait compris ou non les œuvres de Koltès ici n'est probablement d'une importance que relative. Or il ne saurait s'agir de voir dans ce désaveu une stratégie d'évitement du jugement quant aux analyses menées : plus simplement, nous entendons ici que ce qui paraît devoir primer tient à cette conception de l'activité littéraire comme la mise en place des conditions de la souveraineté, où s'il est question de pouvoir, c'est, comme pour toute souveraineté, de sa monstration dans l'espace de sa suspension qu'il s'agit d'abord. Dans ces espaces qui sont d'abord des textes, ces forces, les siennes propres comme celles des autres, et a fortiori celles qui nous affectent, nous poussent ou nous tiraillent, il doit, croyons-nous avoir appris entre autres ici, pouvoir s'agir de les *déposer*, de les mettre en jeu, de les y perdre, de les échanger, de les dilapider, de les abandonner, de les mettre à l'épreuve, de les trahir, de les abâtardir, de leur faire violence et, peut-être, de les y oublier à la sortie. Dans cet esprit, nous avons plus tôt

dans ces pages cité Deleuze affirmant que « [c]réer a toujours été autre chose que communiquer [et que] [l]'important, ce sera peut-être de créer des vacuoles de non-communication, des interrupteurs, pour échapper au contrôle. » (CD, 238) Alors que, sans exception, tous les penseurs convoqués en début de recherche nous ont aidé à comprendre cette hypothèse et tout ce qu'elle demandait de multiplication et de sauvegarde, à tout prix, de la parole et des unions, des communautés qui la rendent possible, les textes de Koltès, quant à eux, ont participé (outre avec tout ce qu'ils recèlent effectivement d'engagement dans le concret des affaires, intimes et moins, du monde vécu – ce qui par ailleurs nous a, il est vrai, assez marginalement intéressé) à montrer que dans l'espace postulé de la littérature on pouvait tenir en eux des alliés. S'il est vrai, comme encore le dit Deleuze, qu'« il n'y a pas lieu de craindre ou d'espérer, mais de chercher de nouvelles armes » (PSSC, 242), disons encore combien, pour l'espace et le temps de cette recherche, quelque chose des textes et de l'auteur qui s'y est trouvé dessiné aura été comme un partenaire, aura montré vers où porter le regard.

Aussi bien, là où Koltès très tôt s'interrogeait, inquiet, sur la teneur de l'affrontement possible entre la pensée et « la machine IBM²⁷⁷ », et alors qu'il investigue diverses appropriations et soumet son lecteur à maintes expériences de la structure de l'exception, la plupart des penseurs convoqués dans la première partie de l'étude ont souligné la multiplication toujours grandissante des lieux, des dispositifs de ces luttes pour et contre la subjectivation. En cela, ce qu'à son tour constate la thèse qui s'achève ici, depuis son point de vue propre, c'est que moins que jamais dans notre contemporanéité la question de savoir ce qu'est, ce que vaut et ce que peut la littérature ne peut se poser dans les limites de relations stables entre des individualités subjectivées dans des canaux et dispositifs partagés et eux-mêmes circonscrits, où se montrerait l'engagement de forces de décision localisables, strictement assignables, établies *dans* et dirigées *vers* la relative stabilité d'un monde habitable à la seule mesure de ce qu'on peut en saisir. De la sorte, est bien apparue comme l'apprentissage le plus concret de notre investigation cette limite de la notion d'exception et du concept de souveraineté, qui

²⁷⁷ Voir *supra*, p. 141-142.

consiste dans la problématisation qu'elle demande de toujours garder à l'esprit quant aux rapports entre individualité et pluralité, voire universalité, puis entre puissance d'action et présence effective en un lieu et un temps, fût-ce par le discours et la médiation de l'écrit, comme nous le suggérons, différé peut-être parfois par la lecture littéraire.

Là se trouverait donc un certain point de chute du travail effectué, non pas qu'il ne pourrait se poursuivre comme tel en d'autres textes pour y changer ses formes et raffiner ses contours, mais plutôt parce que c'est d'autres relais qu'il perçoit, d'autres forces dans l'entente desquelles il entre. Sur la base de ce que, saisie dans le modèle de l'exception, la littérarité de l'œuvre de Koltès n'a eu de cesse de montrer que c'est par un retour sur soi de son expression que pouvait s'établir le rapport le plus juste à autrui, dans la création comme dans sa réception, c'est la concordance problématique de ces expériences de la dispersion et du rassemblement, de la dissociation et du recueillement qui appelle nos travaux à venir. Les territoires où nous désirons désormais porter nos pas afin de vérifier la valeur de ce que nous avons pensé ici pourront être les lieux multiples, désorganisés souvent, où ce sont des corps explicitement désobjectivés, dissociés, disséminés dans des énonciations complexes ou aberrantes qui se font les convoyeurs problématiques pour les parcours de forces déjà désorientées et comme dévectorisées par le littéraire. Toujours depuis et vers le littéraire, nous croyons que ce travail fait sur l'exception, nourri du contact d'une œuvre, pourra tester ses acquis en s'essayant à réfléchir à des créations qui demandent à leur tour que l'on se garde des raccourcis de la morale et du primat de l'émancipation dans la saisie du littéraire, non pas qu'il ne faille pas bien lire ou faire le bien, mais dans la mesure où lorsque les voix sont sans corps auxquels les assigner, ou que les corps sont sans voix, ou eux-mêmes problématisés, aberrants, dispersés, la question de la décision, donc de l'exception, du pouvoir, exige qu'on s'y arrête pour la poser encore autrement que nous ne l'avons fait.

Au nombre des travaux où pourra, en regard des grandes orientations que nous venons de mentionner, trouver à se raffiner notre réflexion, figure par exemple ce qu'étudie Judith Butler dans un ouvrage récent, à savoir les occurrences d'un « rapport antithétique entre les formes de performativité *linguistiques* et les formes de performativité *corporelles* [qui] se chevauchent, [qui] ne sont pas totalement distinctes

sans être totalement identiques²⁷⁸ ». « [R]epenser l'acte de parole [pour] comprendre ce qui est fabriqué », en ce qui nous concerne à même les espaces complexes du littéraire, « par certains types de mises en acte corporelles », pourra faire partie des défis que nous nous proposerons de relever au sein d'autres fictions : nous croyons que l'exception et ses formes aideront à nous interroger sur ce qu'implique pour le pouvoir et la compréhension des textes la question de savoir, placé devant des subjectivités sans corps ou illocalisables parce qu'à la barre d'énonciations logiquement aberrantes ou dispersées, par exemple, « s'il est pertinent que la verbalisation reste la norme permettant de penser l'action politique expressive »²⁷⁹. Il s'agit là, parmi des suites potentielles à la réflexion qui touche ici à sa fin, de terrains éventuels où aller peaufiner le dispositif mis en place dans les pages qui précèdent, travaux à venir que pour lors nous pourrions placer à nouveau sous l'égide toujours incertaine, vaguement scandaleuse, d'Artaud : « Le corps humain est un champ de guerre où il serait bon que nous revenions²⁸⁰. »

*

Néanmoins, pour lors, quittant les exceptions aménagées désorganisées toujours par des paroles et écrits qui à distance et à contretemps agissent, c'est comme le Al de *Sallinger* en cultivant une « série de mines, de regards » pour « trouver ce qui convient » (S, 97), qu'on achèvera ici la « conversation », puisque comme entre Dantale et Marie de *Récits morts* « il est des gens auxquels nous ne pensons pas » (RM, 53) qui « tous veulent savoir, absolument, absolument²⁸¹ ». Et certes, nous n'avons pas travaillé ici à nous tailler, à des tricots jamais finis, un véritable, bien grotesque « manteau de la folie » pour nous y montrer défaisant quelques « anciennes boucles de la douleur » – qu'on trouverait néanmoins peut-être, à bien manier les reflets et diffractions. Aussi, si pour

²⁷⁸ Judith Butler, *Rassemblement. Pluralité, performativité et politique*, Paris, Fayard, coll. « À venir », 2016, p. 16.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 28.

²⁸⁰ Antonin Artaud, « Autour de la séance au Vieux-Colombier », art. cit., p. 1181.

²⁸¹ Bernard-Marie Koltès, *Des voix sourdes*, op. cit., p. 46.

mieux « garder le silence » il eût plutôt fallu, comme la hargneuse Mathilde du *Retour au désert*, dire « n'importe quoi » dans la colère, et qu'en cela notre préférence fût allée à une sortie de scène comme celle que réserve Koltès à Baba et Tony, brisés et fiers dans la musique et la lumière violente, on accepte sans peine que soit différée l'occasion qui sera peut-être nôtre, au hasard des forces et des textes qui guettent depuis les parcours à venir, d'ouvrir la bouche pour chanter la colère (*CT*, 11).

Soit. D'ici là on traquera encore les voies par lesquelles les textes, et les récits que l'on fait de leurs rencontres, nous affectent et font pencher et dévoyer nos décisions. On ne s'obstinera pas à mimer l'air imperturbable, souveraineté de pacotille.

Et au moment de partir en guerre, on saura avoir bien fomenté les ripostes.

Bibliographie

AGAMBEN, Giorgio, *Enfance et histoire*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2002 [1989].

AGAMBEN, Giorgio, *Homo sacer. L'intégrale (1997-2015)*, Paris, Seuil, coll. « Opus », 2016.

AGAMBEN, Giorgio, *Homo sacer I. Le pouvoir souverain et la vie nue*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1997 [1995].

AGAMBEN, Giorgio, *Homo sacer II, 1. État d'exception*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2003.

AGAMBEN, Giorgio, *Homo sacer II, 2. Le règne et la gloire*, Paris, Seuil, 2008, coll. « L'ordre philosophique », 2008.

AGAMBEN, Giorgio, *Homo sacer III. Ce qui reste d'Auschwitz : l'archive et le témoin*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche/Petite bibliothèque », 1999.

AGAMBEN, Giorgio, *Moyens sans fins. Notes sur la politique*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche/Petite bibliothèque », 2002 [1995].

AGAMBEN, Giorgio, *Profanations*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche/Petite bibliothèque », 2006.

AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche/Petite bibliothèque », 2008 [2005].

AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche/Petite bibliothèque », 2007 [2006].

AMBROISE, Bruno, *De l'action du discours. Le concept de speech act au prisme de ses histoires*, Londres, USTE Éditions, 2018.

ARISTOTE, *Poétique*, trad. O. Bellevue et S. Auffret, Paris, Mille et une nuits, 1997.

ARTAUD, Antonin, *Œuvres*, éd. Évelyne Grossman, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2004.

AUSTIN, J. L., *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1970 [1955].

BAILLY, J.-C., GLEIZE, J.-M., HANNA, C. *et al.*, « *Toi aussi, tu as des armes* », Paris, La fabrique, 2011.

BARTHES, Roland, *Essais critiques IV. Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.

BARTHES, Roland, *La préparation du roman I et II. Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)* (éd. Nathalie Léger), Paris, Seuil/IMEC, 2003.

BARTHES, Roland, *Leçon. Texte de la leçon inaugurale prononcée le 7 janvier 1977 au Collège de France*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2002 [1978].

BATAILLE, Georges, *Méthode de méditation*, dans *Œuvres complètes*, vol. V : *La Somme athéologique*, t. I, Paris, Gallimard, 1973, p. 191-234.

BENADBDALLAH, Amine, « Une réception politique de Carl Schmitt dans l'extrême-gauche : la théologie politique de Giorgio Agamben », mémoire de master recherche en pensée politique, École doctorale de Sciences po, Institut d'Études Politiques de Paris, 2007. Disponible en ligne : www.researchgate.net/publication/301980423_Une_reception_de_Carl_Schmitt_dans_l'_extreme-gauche_La_theologie_politique_de_Giorgio_Agamben (page consultée le 25 janvier 2019).

BENHAMOU, Anne-Françoise et Roger-François GAUTHIER (dir.), « Koltès. Combats avec la scène », *Théâtre aujourd'hui*, n° 5, CNDP/Ministère de l'éducation nationale/Ministère de la culture et de la communication, 2001.

BENJAMIN, Walter, *Critique de la violence*, trad. fr. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, dans *Œuvres I*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000 [1921], p. 210-243.

BENJAMIN, Walter, *Critique de la violence et autres essais*, trad. fr. Nicole Casanova, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2012 [1921].

BENJAMIN, Walter, « Sur le concept d'histoire », dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, p. 427-443.

- BERNADET, Arnaud, « L'ininterrompu et l'indicible chez Bernard-Marie Koltès (*La Nuit juste avant les forêts*) », *Semen*, n° 16, 2003, p. 163-177 (version électronique non paginée). Disponible en ligne : <https://journals.openedition.org/semen/2679> (page consultée le 9 avril 2019).
- BERNARD, Florence, *Koltès, une poétique des contraires*, Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature de notre siècle », 2010.
- BIDENT, Christophe, *Bernard-Marie Koltès. Généalogies*, Tours, Farrago, 2000.
- BIDENT, Christophe, *Koltès, le sens du monde*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2014.
- BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1955.
- BLANCHOT, Maurice, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1959.
- BUTEL, Yannick, BIDENT, Christophe, TRIAU, Christophe et Arnaud MAÏSETTI (dir.), *Koltès maintenant et autres métamorphoses. Actes des colloques de l'université de Caen Basse-Normandie et de Paris-Diderot, Paris 7*, Bern, Peter Lang, coll. « LEIA – Liminaires – Passages interculturels italo-ibériques », vol. 18, 2010.
- BUTLER, Judith, *Rassemblement. Pluralité, performativité et politique*, Paris, Fayard, coll. « À venir », 2016.
- CORMIER LANDRY, Jean-Benoit, *Bernard-Marie Koltès. Violence, contagion et sacrifice*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers théâtral », 2012.
- CORMIER LANDRY, Jean-Benoit, « Décliner la frontière : transit et contagion de la violence dans la fiction sacrificielle de Bernard-Marie Koltès », mémoire de maîtrise, Département des littératures de langue française, Université de Montréal, 2011.
- CORMIER LANDRY, Jean-Benoit, « "I am not Françoise Sagan." L'(auto)-critique intégrée de Nathalie Quintane, entre poésie et politique : du "Monstres et Couillons" aux "Astronomiques assertions" », *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, n° 15, 2015, p. 113-130. Disponible en ligne : www.interferenceslitteraires.be/index.php/illi/article/view/255 (page consultée le 26 avril 2019).

CORMIER LANDRY, Jean-Benoit, « “Passer le générique”. Intertextualité et (dés)engagement dans *Baise-moi* de Virginie Despentes », *Études françaises*, vol. 54, n° 2, 2018, p. 111-130. Disponible en ligne : id.erudit.org/iderudit/1050590ar (page consultée le 26 avril 2019).

COUTURIER, Maurice, *La figure de l’auteur*, Paris, Seuil, 1995.

DELEUZE, Gilles, « Qu’est-ce que l’acte de création ? », [document vidéo], conférence donnée dans le cadre des « Mardis de la Fondation », le 17 mars 1987. Disponible en ligne : <https://youtu.be/2OyuMJMrCRw?t=30m12s> (page consultée le 8 août 2016).

DELEUZE, Gilles, *Pourparlers*, Paris, Minuit, 1990.

DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, « Traité de nomadologie. Les machines de guerre », dans *L’Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1972, p. 434-527.

DELFOUR, Jean-Jacques, « Du fondement de la distinction entre monologue et soliloque », *L’Annuaire théâtral*, n° 28, automne 2000, p. 119-129.

DERRIDA, Jacques, *Force de loi. Le « fondement mystique de l’autorité »*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1994.

DERRIDA, Jacques, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1993.

DESCOMBES, Vincent, *L’inconscient malgré lui*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2004 [1977].

DESCOMBES, Vincent, « Qu’est-ce qu’être contemporain ? », *Le Genre humain*, n° 35, 1999, p. 21-32.

DUPRIEZ, Bernard, *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, Union générale d’Éditions, 1984.

DURAS, Marguerite, *Écrire*, Paris, Gallimard, 2013, coll. « Folio », s.p. (édition électronique basée sur l’édition papier : Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995 [1993]).

FARAH, Alain, *Le gala des incomparables. Invention et résistance chez Olivier Cadiot et Nathalie Quintane*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles », 2013.

GALLIE, William B., « Essentially Contested Concepts », *Proceedings of the Aristotelian Society*, vol. 56, 1956, p. 167-198. Disponible en ligne : www.jstor.org/stable/4544562 (page consultée le 25 janvier 2019).

GIRARD, Alain, « L'arpenteur lyrique », *Côté jardin*, n° 7, juin 1992, Saint-Herbelain, Bibliothèque théâtrale, p. 71-73.

GROS DE GASQUET, Julia, « Publier/résister : le rôle des paratextes d'auteurs dans le théâtre de la seconde moitié du XX^e siècle », *Revue d'histoire du théâtre*, vol. 62, n° 1-2, 2010, p. 140-146.

GROSSMAN, Évelyne, *Éloge de l'hypersensible*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2017.

HANNA, Christophe, *Poésie Action directe*, Al Dante/Léo Scheer, coll. « & », 2002. Désormais introuvable en version imprimée, l'ouvrage est accessible en ligne : fr.calameo.com/read/000021415446b357b02c7 (page consultée le 25 janvier 2019).

KACANDES, Irene, *Talk Fiction. Literature and the Talk Explosion*, Lincoln et London, University of Nebraska Press, coll. « Frontiers of narrative », 2001.

KOLTÈS, Bernard-Marie, *Combat de nègre et de chiens*, Paris, Minuit, 1989 [1979].

KOLTÈS, Bernard-Marie, *Dans la solitude des champs de coton*, Paris, Minuit, 1986 [1985].

KOLTÈS, Bernard-Marie, *Des voix sourdes*, Paris, Minuit, 2008 [1974].

KOLTÈS, Bernard-Marie, *L'héritage*, Paris, Minuit, 19998 [1972].

KOLTÈS, Bernard-Marie, *Le jour des meurtres dans l'histoire d'Hamlet*, Paris, Minuit, 2006 [1974].

KOLTÈS, Bernard-Marie, *Le retour au désert*, Paris, Minuit, 1988.

KOLTÈS, Bernard-Marie, *La fuite à cheval très loin dans la ville*, Paris, Minuit, 1984.

KOLTÈS, Bernard-Marie, *La marche*, Paris, Minuit, 1998 [1970].

KOLTÈS, Bernard-Marie, *La nuit juste avant les forêts*, Paris, Minuit, 1988 [1977].

KOLTÈS, Bernard-Marie, *Les amertumes*, Paris, Minuit, 1998 [1970].

KOLTÈS, Bernard-Marie, *Lettres*, Paris, Minuit, 2009.

KOLTÈS, Bernard-Marie, *Nickel Stuff*, Paris, Minuit, 2009 [1984].

KOLTÈS, Bernard-Marie, *Procès ivre*, Paris, Minuit, 2001 [1971].

KOLTÈS, Bernard-Marie, *Prologue*, Paris, Minuit, 1991 [1986].

KOLTÈS, Bernard-Marie, *Quai ouest*, Paris, Minuit, 1985.

KOLTÈS, Bernard-Marie, *Récits morts. Un rêve égaré*, Paris, Minuit, 2008 [1973].

KOLTÈS, Bernard-Marie, *Roberto Zucco*, Paris, Minuit, 1990 [1988].

KOLTÈS, Bernard-Marie, *Sallinger*, Paris, Minuit, 1995 [1977].

KOLTÈS, Bernard-Marie, *Une part de ma vie. Entretiens (1983-1989)*, Paris, Minuit, 1999.

KROL, Anna (dir.), *Le langage comme action. L'action par le langage*, Grenoble, Université Pierre-Mendès-France, Département de philosophie, « Recherches sur la philosophie et le langage », n° 15, 2015.

LAROUSSE « Dictionnaire mondial des littératures », s.v. « BERNARD-MARIE KOLTÈS ». Disponible en ligne : www.larousse.fr/encyclopedie/litterature/Kolt%C3%A8s/174554 (page consultée le 28 mars 2017).

LECOMTE, Marie-Christine, « Injures, jurons et blasphèmes : des performatifs bien ancrés dans le réel », dans DUTOIT, Thomas et HARRIS, Trevor (dir.), *Ré-inventer le réel*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, coll. « GRAAT », 1999, p. 179-189. Version électronique citée, non-paginée, disponible en ligne : books.openedition.org/pufr/4136 (page consultée le 26 février 2019).

LÉVESQUE, Robert, « Le lecteur impuni : 2. Chicoutimi », *Liberté*, vol. 51, n° 3 (285), septembre 2009, p. 129-135. Disponible en ligne : id.erudit.org/iderudit/34745ac (page consultée le 29 mars 2019).

- MAÏSETTI, Arnaud, « Bernard-Marie Koltès – Utopies politiques : “Il faudrait être ailleurs” », communication prononcée au colloque « Lire et jouer Koltès aujourd’hui », CIELAM/Université de Provence – Aix-Marseille I, les 16 et 17 juin 2011, s. dir. Marie-Claude HUBERT et Florence BERNARD. En ligne sur le site personnel de l’auteur : arnaudmaisetti.net/spip/spip.php?article653 (page consultée le 11 octobre 2018).
- MEIZOZ, Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l’auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007.
- MONOD, Jean-Claude, « La radicalité constituante (Negri, Balibar, Agamben) ou peut-on lire Schmitt de droite à gauche ? », *Mouvements*, n° 37, dossier « Décision, exception, constitution : autour de Carl Schmitt », 2005, p. 72-92. Disponible en ligne : www.cairn.info/revue-mouvements-2005-1-page-72.htm (page consultée le 21 janvier 2019).
- NIETZSCHE, Friedrich, « De l’utilité et des inconvénients de l’histoire pour la vie » [1874], *Considérations inactuelles I et II*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1990, p. 91-169.
- PALM, Stina, *Bernard-Marie Koltès. Vers une éthique de l’imagination*, Paris, L’Harmattan, coll. « Univers théâtral », 2009.
- PATRICE, Stéphane, *Koltès subversif*, Paris, Descartes & Compagnie, 2008.
- PETITJEAN André (dir.), *Koltès, la question du lieu. Actes des premières Rencontres internationales Bernard-Marie Koltès*, Metz, CRESEF, avec la collaboration de la bibliothèque municipale de Metz, 2001.
- PRUNIER, Michel, *L’analyse du texte de théâtre*, Paris, Armand Colin, 2005.
- RUFFEL, Lionel (dir.) *Qu’est-ce que le contemporain ?*, Paris, Cécile Defaut, 2010.
- RYNGAERT, Jean-Pierre (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Arles, Actes sud/Papiers, coll. « Apprendre », 2005.
- SALINO, Brigitte, *Bernard-Marie Koltès*, Paris, Stock, 2009.
- SCHMITT, Carl, *Théologie politique (1922, 1969)*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1988.

- SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, éd. Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1978 [Formes et reflets – Cercle Français du Livre, 1957, pour la première édition de la traduction].
- SHUSTERMAN, Richard, *L'objet de la critique littéraire*, Paris, Questions théoriques, coll. « Saggio Casino », 2009 [1984].
- SIRCZUK, Matias, « Political Theology and Modernity. Is Carl Schmitt Useful for Post-Foundational Political Thought? », texte d'une conférence (Edinburg, Political Studies Association, 29 mars–1^{er} avril 2010). Disponible en ligne : www.academia.edu/23630594/Political_Theology_and_Modernity_Is_Carl_Schmitt_Useful_for_Post-Foundational_Political_Thought (page consultée le 18 décembre 2018).
- SLOTEDIJK, Peter, *Colère et temps. Essai politico-psychologique*, Paris, Librairie Arthème Fayard, coll. « Pluriel », 2010 [2006].
- SLOTEDIJK, Peter, *Essai d'intoxication volontaire suivi de L'heure du crime et le temps de l'œuvre d'art*, Paris, Hachette Littératures, coll. « Pluriel », 2004.
- TORDJMAN, Pierre, « Koltès : la fuite, l'exil et l'extase », *L'Annuaire théâtral*, n° 30, automne 2001, p. 41-58. Disponible en ligne : id.erudit.org/iderudit/041470ar (page consultée le 27 mars 2019).
- UBERSFELD, Anne, *Bernard-Marie Koltès*, Arles, Actes sud/Papiers, 1999.
- VACHER, Pascal, « *La Nuit juste avant les forêts*, de Bernard-Marie Koltès. Violence du genre, genre de violence ? », dans DAMBRE, Marc et Monique GOSSELIN-NOAT (dir.), *L'éclatement des genres au XX^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 298-303.
- VIART, Dominique, « Histoire littéraire et littérature contemporaine », *Tangence*, n° 102, dossier « L'histoire littéraire du contemporain », 2013, p. 113-130. Disponible en ligne : id.erudit.org/iderudit/1022660ar (page consultée le 25 janvier 2019).
- VIART, Dominique et VERCIER, Bruno, avec la collaboration de Franck Evrard, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, coll. « La bibliothèque », 2005.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1993 [1922].