

Université de Montréal

**Le désir et ses entraves. La représentation des rapports intersubjectifs
dans l'œuvre de Bernard-Marie Koltès**

Par
Jonathan Paquette

Département des Littératures de langue française
Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de maîtrise en Littératures de langue française

Août 2022

© Jonathan Paquette, 2022

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :
**Le désir et ses entraves. La représentation des rapports intersubjectifs
dans l'œuvre de Bernard-Marie Koltès**

Présenté par :
Jonathan Paquette

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Claire Legendre
Présidente-rapporteuse

Gilles Dupuis
Directeur de recherche

Jeanne Bovet
Membre du jury

RÉSUMÉ

Le présent mémoire, s'articulant autour de quatre œuvres de Bernard-Marie Koltès, se propose de problématiser les rapports intersubjectifs mis en scène dans l'œuvre de l'auteur à partir du motif du désir. Il s'agira de comprendre sous quelle forme de désir s'élaborent les rapports interhumains représentés par Koltès. Plutôt que de fonder notre approche sur une lecture psychanalytique, notre perspective se déploie à partir du concept de désir tel que forgé par le philosophe et anthropologue René Girard. Cette approche particulière nous a permis de dégager une certaine logique des comportements apparemment arbitraires et contradictoires chez les protagonistes. Nous avons relié entre eux des gestes, des attitudes, des renversements émotifs qui apparaissent souvent étrangers les uns aux autres afin de donner à voir une facette différente aux textes koltésiens. Le premier chapitre est consacré au statut des objets dans l'œuvre de Koltès ; même s'ils sont au centre des interactions entre personnages, leur fonction est essentiellement de servir de prétexte à leurs échanges. Le deuxième chapitre a pour objet l'ambivalence des rapports intersubjectifs qui unissent les protagonistes ; il s'agit de comprendre sur quoi se fonde cette dualité (amour/haine) qui caractérise les rapports entre les sujets koltésiens. Par un détour à travers les théories de la reconnaissance, le troisième chapitre traite des stratagèmes mis en place par les protagonistes pour entretenir des relations nécessaires au développement de leur être sans pour autant admettre leur besoin existentiel des autres. Ultimement, il s'agit pour nous de comprendre ce qui unit des personnages ouvertement hostiles les uns envers les autres.

Mots-clés : Bernard-Marie Koltès, René Girard, Intersubjectivité, Désir, Ambivalence

ABSTRACT

This thesis, based on four works by Bernard-Marie Koltès, proposes to problematize the intersubjective relationships staged in the author's work according to the motif of desire. Its aim is to understand the form of desire on which the interhuman relationships represented by Koltès are built. Rather than basing our approach on a psychoanalytical reading, our perspective is based on the concept of desire as forged by the philosopher and anthropologist René Girard. This particular approach allowed us to identify a certain logic in the apparently arbitrary and contradictory behaviors of the protagonists. We linked together gestures, attitudes, and emotional reversals that often appear foreign to each other in order to show a different facet of the Koltesian texts. The first chapter is devoted to the status of objects in Koltès' work; even if they are at the center of the exchanges, their function is essentially that of a pretext. The second chapter treats the ambivalence of the intersubjective relationships that unite the protagonists; the aim here is to understand the basis of this duality (love/hate) which characterizes the relations between the Koltesian subjects. By a detour through the theories of recognition, the third chapter discusses the stratagems put in place by the protagonists to maintain intersubjective relations necessary to the development of their being without admitting their existential need of others. Ultimately, it is about understanding what unites characters who are openly hostile to each other.

Keywords: Bernard-Marie Koltès, René Girard, Intersubjectivity, Desire, Ambivalence

TABLE DES MATIÈRES

Résumé.....	iii
Abstract.....	iv
Table des matières.....	v
Remerciements.....	vii
Introduction.....	1
Chapitre I : Du rôle de « l'objet transactionnel ».....	11
L'autre comme voie vers l'autonomie.....	13
L'impossibilité du lien.....	22
Un appel/rejet.....	25
La nécessité de l'objet-prétexte.....	30
Chapitre II : De l'ambivalence du lien.....	37
La nature du paradoxe intersubjectif.....	39
Images de l'ambivalence.....	48
Le dialogue impossible mais entretenu.....	54
Chapitre III : D'une forme négative de reconnaissance.....	64
L'enjeu du regard.....	67
La mort programmée des amoureux.....	71
Le double mouvement de la reconnaissance négative.....	75
« Un appel qui se nie en tant qu'appel ».....	83
Des protagonistes tantaliens.....	89
Conclusion.....	90
Bibliographie.....	100

À Lyne, ma mère et ma première lectrice

REMERCIEMENTS

Mes premiers remerciements se doivent d'aller à mon directeur de recherche, Gilles Dupuis, pour son soutien constant et ses généreux conseils qui m'auront permis d'affûter ma réflexion.

Je voudrais remercier Ophélie, ma « fleur de gravité », pour sa patience, sa bienveillance, sa lumière et pour tout le reste.

J'aimerais remercier mes amis de toujours, Olivier et Anthony : merci pour votre présence, vos encouragements et vos conseils avisés.

Merci à mon frère Mikaël pour les échanges, j'ai hâte d'avoir la chance de lire tes propres travaux. Merci à mon frère Nicolas pour son aide et son support ponctuel.

Enfin, je remercie chaleureusement le conseil de recherche en sciences humaines du Canada et le bureau des Études supérieures et postdoctorales pour les bourses qui m'auront permis d'échapper à la précarité financière qui accable souvent les étudiants-chercheurs des disciplines qui ne se veulent pas directement orientées vers le marché du travail.

INTRODUCTION

Dans un entretien qu'il accorde au magazine *Der Spiegel* en 1988, Koltès se prononce sur le statut de la mort dans son œuvre : « *Est-ce que Koltès se penche sur la question de la mort ? / Pas du tout. Je trouve que c'est terriblement banal. / Dans vos pièces, on tue et on meurt. / Dans ma prochaine pièce [Roberto Zucco], il y a encore davantage de morts*¹. » Les deux réponses de Koltès sont contradictoires : il se refuse à parler de mort et pourtant les cadavres s'accumulent au fil des pages. C'est que l'auteur rejette toute forme de conceptualisation de la mort, préférant s'intéresser à ses manifestations, à ce qu'elle provoque, à ses répercussions. Autrement dit, avant d'être une idée, la mort pour Koltès est quelque chose qui advient et qui impressionne le sujet, au sens où elle le marque profondément et le déstabilise. Nous considérons qu'il en est de même pour le motif du désir dans l'œuvre de Koltès. L'auteur ne nous fournit pas une définition qui pourrait nous servir de clé interprétative de son œuvre. En effet, qu'il traite de la mort ou du désir, Koltès se méfie des définitions trop simples qui, la plupart du temps, s'avèrent inaptes à rendre compte des concepts qu'elles cherchent à épuiser. Il nous donne plutôt à voir des relations interhumaines d'une grande intensité au sein desquelles les sujets s'affectent mutuellement. C'est à travers ces rencontres que se profile la « conception » koltésienne du désir, car elles en sont à la fois le produit et la continuation. La rencontre est générée par une forme de désir, et celui-ci se transforme par la relation du sujet à l'altérité. Or la conception koltésienne du désir est particulièrement difficile à cerner à cause des multiples contradictions sur lesquelles elle repose. Le présent mémoire cherche à problématiser cette

¹ Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie. Entretiens (1983-1989)*, Paris, Minit, 1999, p. 109.

conception contradictoire et ambivalente du désir à partir des relations intersubjectives mises en scène dans l'œuvre de l'auteur. Plus précisément, il s'agira de penser, sur un mode dialectique, le rapport entre relations intersubjectives et désir. Afin d'éviter de tomber dans le piège de la définition naïve et peu satisfaisante, nous nous proposons de formuler les relations intersubjectives à partir des désirs sur lesquelles elles reposent et de penser l'évolution du désir en fonction des relations que les protagonistes tissent entre eux.

Quelle volonté anime les personnages koltésiens qui partent à la rencontre de l'autre ? Pensons notamment aux deux protagonistes de la pièce *Dans la solitude des champs de coton* qui négocient entre eux sans qu'on ne sache jamais réellement ce qu'ils désirent obtenir l'un de l'autre. Un commerce semble s'établir, mais l'objet de la transaction demeure inconnu, et ce, jusqu'à la fin de la pièce. Le malaise des protagonistes s'accroît sans qu'ils soient en mesure de communiquer la nature du manque qui les motive ou de leurs besoins ; ils en viennent alors à se menacer réciproquement. Pourquoi cette rencontre, qui oppose deux êtres désirants, génère-t-elle une forme insidieuse de violence ? La même dynamique relationnelle se tisse entre Barba et Cassius dans le roman *La fuite à cheval très loin dans la ville*. Il s'agit de deux amants incapables de communiquer, leurs rapports étant marqués par le malaise et la violence. Et pourtant, ils sont tout aussi incapables de se quitter. Le rapport à l'autre est impossible, mais il est vécu comme nécessaire. Cette aporie se veut fédératrice, en ce sens qu'elle constitue la structure paradigmatique du développement narratif des œuvres de Koltès : deux êtres semblent a priori se détester, mais une force les contraint à poursuivre la relation qui les lie l'un à l'autre. Aussi, leur rapport se développe-t-il sur un mode négatif ; à savoir que la relation est maintenue mais sous la forme d'un rejet de l'autre. C'est cette ambivalence constitutive

de l'œuvre koltésienne que nous nous proposons d'investir, afin de comprendre pourquoi deux êtres explicitement hostiles continuent de s'interpeller, à la recherche de quelque chose qu'ils ne sauraient nommer mais qu'ils semblent pouvoir trouver chez l'autre qu'ils sollicitent malgré tout.

Pour problématiser le désir à partir de ses manifestations au sein des relations intersubjectives, les concepts de la psychanalyse semblent de prime abord tout désignés. C'est d'ailleurs à une telle interprétation que la sémiologue du théâtre Anne Ubersfeld et le critique littéraire Dominique Rabaté font appel. Dans son essai intitulé *Bernard-Marie Koltès*², Anne Ubersfeld émet une hypothèse assez radicale quand elle écrit : « Tout le théâtre de K. est structuré par ce qu'on peut appeler la demande d'amour. Non pas le désir, mais un vouloir bien plus insistant qui est appel à une réponse, qui est demande d'être aimé³. » Tous les protagonistes koltésiens seraient selon elle en quête de l'autre, de l'amour de l'autre. Par ce geste interprétatif, Ubersfeld inscrit d'emblée l'ensemble de la production koltésienne sous le signe du manque. Les personnages qu'il met en scène ne sont pas autonomes, ils sont fondamentalement incomplets ; s'ils se tournent vers cet autre dont ils réclament l'amour, c'est pour combler une forme de vide qui les indispose. Afin de définir positivement ce manque, Ubersfeld réfère à la conception lacanienne de l'amour⁴. Le critique littéraire Dominique Rabaté ne dit pas autre chose lorsqu'il interprète l'œuvre de Koltès à la lumière de la célèbre maxime lacanienne, selon laquelle « l'amour c'est donner ce qu'on n'a pas, à quelqu'un qui n'en veut pas⁵ ». La dynamique amoureuse qu'observe

² Anne Ubersfeld, *Bernard-Marie Koltès*, Arles, Actes Sud, 1999.

³ *Ibid.*, p. 148-149.

⁴ *Ibid.*, p. 149.

⁵ Jacques Lacan cité dans Dominique Rabaté, « Courte proposition », dans Christophe Bident, Arnaud Maisetti, Sylvie Patron (dir.), *Dans la solitude de Bernard-Marie Koltès*, Paris, Hermann, 2014, p. 30.

Rabaté chez Koltès est donc celle du « don d'un manque⁶ ». Les protagonistes offrent à l'autre un vide, ce qui peut se concevoir comme l'équivalent inversé d'une requête. Ils réclament implicitement de l'autre qu'il vienne remplir ce vide, combler ce manque.

Même si les concepts de la psychanalyse s'avèrent adéquats dans le présent contexte de recherche, nous considérons qu'il peut être particulièrement fécond de reprendre la prémisse proposée par Ubersfeld et Rabaté, soit cette idée de manque, tout en l'investissant à partir d'une autre perspective critique afin de défrayer de nouvelles pistes interprétatives de l'œuvre de Koltès. Il s'agira ni plus ni moins de développer un regard parallèle à celui apporté par une approche psychanalytique. Ce décalage théorique nous permettrait de problématiser certains aspects de l'œuvre écartés par la critique de type psychanalytique, ou du moins peu considérés du point de vue de la psychanalyse. En effet, chaque approche met en relief certains éléments du texte au détriment d'autres qu'elle invisibilise. En ce sens, nous entrevoyons notre proposition interprétative comme une forme de complément aux analyses fondées sur la psychanalyse.

À la lumière de ce constat, l'approche développée dans le présent mémoire reposera en grande partie sur la conception du désir développée par l'anthropologue et critique littéraire René Girard (1923-2015). D'autres chercheurs ont déjà proposé un rapprochement entre l'œuvre de Koltès et les théories de Girard⁷. Pensons notamment au mémoire de Jean-Benoit Cormier Landry, intitulé « Décliner la frontière : transit et contagion de la violence dans la fiction sacrificielle de Bernard-Marie Koltès⁸ ». On note

⁶ *Ibid.*, p. 32.

⁷ Anne Ubersfeld soulève la possibilité d'un tel rapprochement, mais elle écarte finalement les thèses de Girard au profit de celles de Lacan. Voir Anne Ubersfeld, « La parole solitaire », *Jeu*, n° 110, 2004, p. 63.

⁸ Jean-Benoit Cormier-Landry, « Décliner la frontière : transit et contagion de la violence dans la fiction sacrificielle de Bernard-Marie Koltès », Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, Département des littératures de langue française, 2011.

cependant que Cormier Landry exploite surtout la part des théories girardiennes consacrée à la violence et au sacrifice. D'ailleurs, il ne cite qu'un ouvrage de Girard, son argumentation opérant un détour à travers les thèses du philosophe sans réellement se fonder sur celle-ci. Or, notre propre travail d'analyse se fondera essentiellement sur la part de la pensée de Girard consacrée au désir. Entre autres, nous investirons les concepts « d'autonomie métaphysique » et « d'anti-appel » développés par Girard, deux idées essentielles pour comprendre la conception proprement girardienne du désir.

René Girard est l'auteur du concept de « désir mimétique » selon lequel le sujet serait incapable de désirer de façon autonome, car il imite toujours le désir de quelqu'un d'autre. Pour saisir la portée de cette idée, Girard nous invite à penser aux jeux des enfants⁹. Pour qu'un enfant visiblement ennuyé sorte de son apathie, il suffit qu'il voie un camarade s'amuser avec un jouet. Vraisemblablement, il sera tenté de posséder ce dernier et de l'arracher à son rival. C'est la vision de cet autre jouissant de l'objet qui génère chez lui une forme de désir ; le sentiment de manque est une des conséquences du rapport à l'autre. La thèse proposée par Girard prend ici le contrepied de la psychanalyse. Comme nous serons à même de le constater ultérieurement, pour la psychanalyse le manque est la cause du désir, tandis que chez Girard le manque est surtout actualisé par la dimension mimétique du désir. Même s'il se veut plus subtil, le processus dégagé chez l'enfant est assez similaire chez des individus d'âge mûr. Le désir suit toujours selon Girard les chemins de l'imitation, mais il s'agit d'une route qui mène souvent à la violence et à la confrontation. La trajectoire de l'enfant qui désire à son tour le jouet déjà possédé percute tôt ou tard celle de l'enfant qui possède ce dernier, ce qui génère une situation particulière que Girard nomme la

⁹ Voir : René Girard, *La Voix méconnue du réel*, Paris, Grasset, 2002, p. 201.

« rivalité mimétique ». L'imitation qui découle initialement d'un sentiment d'admiration et d'envie débouche sur un affect de haine motivé par la frustration de ne pas posséder l'objet désiré. La perspective girardienne offre ainsi un cadre de référence qui permet de schématiser les dynamiques relationnelles les plus ambiguës. Il s'agit d'un outil précieux pour problématiser l'œuvre de Koltès, laquelle présente de nombreuses relations intersubjectives marquées par l'ambivalence émotive. Chez lui, en effet, la haine et l'admiration se côtoient ; le désir y est une puissance fédératrice qui lie les sujets les uns aux autres, mais aussi une force destructrice, source de violences et de conflits. Aussi, ce que nous pourrions nommer une « convergence d'intérêts » nous permet-elle de justifier le recours à un tel appareillage critique. En effet, Koltès traduit une pièce de Shakespeare (*Le conte d'hiver*) et adapte au théâtre un roman de Dostoïevski (*Procès ivre*), deux auteurs à partir desquels Girard fonde sa théorie du désir mimétique. Même s'ils exploitent différemment ces deux textes en raison de la finalité qu'ils poursuivent (la fiction chez Koltès, la théorisation chez Girard), cette concordance des références témoigne de préoccupations similaires. Si les mêmes auteurs et les mêmes œuvres les interpellent, c'est donc dire qu'ils s'intéressent à des thèmes analogues.

Il nous apparaît essentiel de poser ici les limites de cet outil théorique efficace, mais assez difficile à manier, que représente la conceptualisation du désir chez René Girard. Dans une perspective anthropologique, le penseur y présente une théorie des origines qui se veut totalisante : à partir d'un schéma, il cherche à expliquer l'avènement même de la culture. Nous considérons, pour notre part, qu'il faut en quelque sorte trahir la pensée girardienne pour la délester de son caractère « cosmogonique » et parvenir ainsi à l'utiliser en tant qu'outil critique. Girard offre à ses lecteurs des structures conceptuelles qui

permettent d'articuler entre eux des phénomènes apparemment étrangers les uns par rapport aux autres. Libres ensuite à ces lecteurs, en héritiers « hérétiques » de sa pensée, de s'approprier ces outils afin de résoudre les problèmes particuliers auxquels ils sont confrontés. Il ne s'agit donc pas ici de subsumer l'œuvre de Koltès sous le système girardien ; un tel procédé nous conduirait à étouffer l'œuvre et à en nier les spécificités. Il s'agit plutôt de s'approprier certains schémas girardiens afin de révéler ce qui, dans la production koltésienne, pose problème. Cette appropriation passe nécessairement par certains choix méthodologiques. La dimension « sacrificielle », qui occupe une place prépondérante dans la systématisation girardienne, sera écartée au profit du concept de « désir mimétique » tout aussi cher à Girard, mais plus apte à rendre compte des dynamiques propres aux relations intersubjectives mises en scène dans l'œuvre de Koltès. Notre rapport à la théorie girardienne est partiel voire partial, mais cette partialité est justifiée par la volonté d'ouvrir l'œuvre de Koltès à de nouvelles interprétations grâce aux outils de la théorie du désir mimétique, plutôt que de fournir des exemples servant à justifier la cosmogonie girardienne.

La présente étude se distingue également du travail opéré par la plupart des critiques koltésiens en ce qui concerne le choix du corpus étudié. En effet, bon nombre de commentateurs s'entendent pour dire que l'œuvre véritable de Koltès débute en 1977 avec *La nuit juste avant les forêts* et discréditent les œuvres précédemment écrites en les qualifiant « d'œuvres de jeunesse ». Cette perspective s'appuie sur le témoignage de Koltès lui-même, qui rejette la partie de son œuvre antérieure à sa pièce de 1977. À ce propos, Ubersfeld écrit : « Rien d'étonnant à ce que K. tienne *La Nuit juste avant les forêts* pour

son premier texte. On y voit apparaître tout ce qui fait l'œuvre¹⁰. » Nous postulons, avec d'autres critiques¹¹, qu'il faut nuancer cette assertion et qu'il est au contraire productif d'investir ces œuvres dites « de jeunesse », car s'y trouvent déjà en puissance les thèmes qui habiteront les productions koltésiennes plus tardives. Dans cet esprit, et en tenant compte des limites imposées par un mémoire de maîtrise, quatre œuvres ont été principalement retenues pour le présent travail de recherche : deux productions propres à la période dite « de jeunesse », *Récit mort, un rêve égaré* et *La fuite à cheval très loin dans la ville*¹², respectivement une pièce de théâtre et un roman ; et deux œuvres de la « maturité », soit la pièce de théâtre *Dans la solitude des champs de coton* et le long monologue *La nuit juste avant les forêts*. Ce corpus, même restreint, nous offre un double avantage : il nous permet d'instaurer un dialogue entre les deux parties de l'œuvre koltésienne qui demeurent habituellement étrangères l'une à l'autre (l'œuvre de jeunesse et l'œuvre de maturité) et il nous permet de représenter de manière adéquate l'hétérogénéité de la production de l'auteur. En effet, si Koltès est davantage reconnu pour son théâtre, il n'en demeure pas moins qu'il s'est essayé à d'autres genres. L'analyse ne peut que s'enrichir de cette ouverture aux différentes formes d'écriture koltésienne, car les thématiques qui se manifestent dans les pièces apparaissent également, mais sous un autre mode, dans les textes qui n'appartiennent pas strictement au genre dramatique.

¹⁰ Anne Ubersfeld, *Bernard-Marie Koltès, Op. cit.*, p. 29.

¹¹ Florence Bernard propose une interprétation qui considère l'ensemble de la production koltésienne. La thèse de Jean-Benoit Cormier-Landry investit également ces œuvres dites « de jeunesse ». Voir Florence Bernard, *Koltès, une poétique des contraires*, Paris, Éditions Champion, 2010 et Jean-Benoit Cormier-Landry, « Souveraineté(s) du littéraire ? L'agir textuel et la question de l'exception : l'exemple de Bernard-Marie Koltès », Thèse de doctorat, Université de Montréal, Département des littératures de langue française, 2019.

Les autres critiques qui abordent cette dimension de l'œuvre se contentent bien souvent de l'effleurer sans jamais en présenter une véritable analyse.

¹² Même si cette œuvre n'est publiée qu'en 1984, elle appartient à « l'œuvre de jeunesse » car elle est rédigée par Koltès avant 1977.

L'hétérogénéité poétique du corpus nous procure une plus grande amplitude interprétative, elle nous donne à voir différentes déclinaisons possibles d'une même problématique. Elle permet ainsi de comparer les multiples incarnations poétiques des thèmes fondamentaux au sein de la production koltésienne.

Le premier chapitre du mémoire est consacré à l'évolution du statut des objets dans l'œuvre de Koltès. Au premier regard, les objets, ou du moins la volonté d'acquérir une forme de richesse matérielle quelconque, semblent être la motivation première des protagonistes koltésiens. Or les personnages qui transigent dans ses œuvres ne cherchent pas à acquérir un bien quelconque, mais plutôt à affirmer une subjectivité défaillante à travers une forme de relation à l'autre. En ce sens, l'objet devient un prétexte, mais ne pourrait être écarté pour autant de l'analyse. Dans le deuxième chapitre, nous nous pencherons sur l'ambivalence émotive caractéristique des relations intersubjectives koltésiennes, ambivalence générée par la structure relationnelle particulière problématisée dans le premier chapitre. À partir du concept de « double bind¹³ » développé par Gregory Bateson, puis réactualisé par Girard, nous problématiserons les revirements émotifs si fréquents dans les relations que Koltès met en scène. Ces considérations nous conduiront, dans le troisième chapitre, à définir les relations intersubjectives propres à la production koltésienne comme étant fondées sur une forme de négativité. Par un détour à travers les théories de la reconnaissance, nous serons en mesure d'observer que les protagonistes koltésiens parviennent à entrer dans des réseaux de relations nécessaire à la constitution de leur être, mais sur le mode du rejet de l'autre.

¹³ Voir Gregory Bateson, *Vers une écologie de l'esprit Tome II*, Paris, Seuil, 2008 [1980].

Au terme de ce parcours, nous espérons parvenir à dégager une conception proprement koltésienne du désir et à schématiser les différentes dynamiques qui caractérisent les rapports qu'entretient le sujet koltésien avec les différentes figures d'altérité rencontrées dans son œuvre. Nous serons à même de constater que si les relations intersubjectives mises en scène dans l'œuvre du dramaturge sont caractérisées par une forme d'ambivalence, c'est parce que les désirs sur lesquels celles-ci se fondent sont eux aussi profondément marqués par l'ambivalence. Tous les protagonistes ont absolument besoin de l'autre comme source de reconnaissance, mais ils sont incapables de fonder des réseaux de relations apaisés. Entre l'arbre et l'écorce, c'est-à-dire entre la nécessité et l'impossibilité du rapport à l'autre, ces protagonistes sont condamnés à souffrir. C'est précisément cette souffrance que nous nous proposons maintenant d'investir.

CHAPITRE I

Du rôle de « l'objet transactionnel »

Les relations interhumaines représentées par Koltès dans son œuvre apparaissent au lecteur comme froides, mécaniques et intéressées. « Que notre monde soit un univers de l'échange mercantile, c'est ce que nous dit [Koltès] à chaque instant. Il nous l'assène avec force, au point de nier [...] l'univers des sentiments¹⁴. » Pour Anne Ubersfeld, le théâtre de Koltès pourrait être compris comme une représentation des dérives d'un libéralisme économique délétère et étouffant. Dans le sillage d'une critique marxiste de l'aliénation du sujet par la force écrasante d'un capitalisme sauvage, Koltès mettrait en scène des individus désespérés aux subjectivités anesthésiées. Le désir d'accumuler des richesses annihilerait toute forme de sentiments chez ses personnages.

Même si cette prémisse nous apparaît séduisante, elle repose sur un présupposé qui teinte l'ensemble de l'interprétation proposée par Ubersfeld. La critique distingue assez schématiquement les relations qui s'établissent sur des sentiments et les relations de nature mercantile qui excluent d'emblée toute forme de sensibilité. Elle réactualise ainsi un vieux schéma romantique qui oppose l'inauthenticité des relations intéressées à l'authenticité des relations guidées par les mouvements du cœur¹⁵. Il importe de transcender cette opposition binaire qui nous incite à qualifier les relations mises en scène par Koltès d'artificielles ou d'inauthentiques¹⁶. Plutôt que d'opposer échanges mercantiles et émotions, il s'agit de voir

¹⁴ Anne Ubersfeld, *Bernard-Marie Koltès, Op. cit.*, p. 138.

¹⁵ Pensons notamment à Jean-Jacques Rousseau qui oppose les relations authentiques enracinées dans un « amour de soi » aux relations inauthentiques fondées sur « l'amour-propre ». Voir : Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Paris, Flammarion, 2012 [1755].

¹⁶ Il importe de mentionner qu'Ubersfeld nuance ultérieurement cette assertion, entre autres, par un détour à travers la théorie psychanalytique de Lacan. Elle reconnaît donc l'épaisseur psychique des personnages et leur investissement subjectif dans leurs relations. Elle dépasse donc l'idée d'inauthenticité, mais cette

comment interagissent ces deux composantes dans l'économie de la relation à l'altérité au sein de l'œuvre de l'auteur. Cet « univers de l'échange mercantile¹⁷ » n'écrase pas les émotions, elle ne les supprime pas ; nous sommes plutôt témoins d'une transformation des dispositions subjectives marquée par « la pénétration de la rationalité économique dans tous les domaines¹⁸ » de la vie. Les relations interhumaines n'échappent pas à cette « mercantilisation » généralisée, ce qui forcément transforme les sensibilités. Or ces nouvelles sensibilités, imprégnées de cette « rationalité économique¹⁹ », participent du développement des rapports intersubjectifs centrés sur le commerce. Autrement dit, ce sont des dispositions subjectives particulières qui conduisent les protagonistes à adopter ce type de relation à autrui, mais ce mode relationnel particulier travaille ces dispositions subjectives et les recalibre constamment. Ces deux éléments, les modes relationnels et les dispositions subjectives, sont donc profondément intriqués et s'influencent réciproquement. Dès lors, il est nécessaire de résister à la tentation de braquer les projecteurs sur un seul des pôles de cette dialectique afin d'éviter de réduire la dramaturgie koltésienne à une critique superficielle de l'inauthenticité du sujet moderne. Ni la tractation d'objets, ni des dispositions subjectives particulières ne peuvent, isolément, fournir des explications suffisantes pour justifier les dynamiques relationnelles complexes mises en scène par Koltès. Afin de contourner cet écueil, nous nous intéresserons simultanément aux relations d'échange et aux objets autour desquels s'organisent ces échanges, mais aussi

formulation reste symptomatique d'une conception largement répandue et véhiculée par bon nombre de théories critiques, soit celle de la perversion, voire de l'impossibilité de relations authentiques au sein du paradigme capitaliste.

¹⁷ Anne Ubersfeld, *Bernard-Marie Koltès*, *Op. cit.*, p. 138.

¹⁸ Eva Illouz, *La fin de l'amour. Enquête sur un désarroi contemporain*, Paris, Seuil, 2020, p. 46.

¹⁹ *Ibidem*.

aux motivations qui supportent et conditionnent les manières qu'ont les individus de s'engager les uns auprès des autres.

Les objets que les différents individus s'échangent et se disputent occupent une place fondamentale dans la production de Koltès, mais ces objets sont constamment débordés par une forme de sentimentalité violente qu'ils échouent à contenir et à administrer. Catherine Doroszczuk parle de la rencontre des deux protagonistes de *Dans la solitude des champs de coton* comme du « lieu d'un dire essentiel sur la souffrance, sur ce désir qui excède le *que désirez-vous ?* d'une société capitaliste et marchande²⁰. » Les objets au centre des altercations sont inlassablement *excédés* par un désir qui les transcende. Paradoxalement, la quête de l'objet apparaît à la fois comme absolument centrale et comme un prétexte, un motif à partir duquel peut se déployer un désir qui ne sait se dire autrement : « De là le fait que l'acte de langage, qui serait une demande "économique", demande d'argent, de satisfactions matérielles, est toujours le camouflage d'une demande autre²¹. » L'individu cherche à acquérir, à travers ses relations d'échange, une forme de relation à l'autre qui pourrait lui permettre de colmater un sentiment de vide existentiel. Ainsi, le désir de l'objet dissimule et porte en lui un autre désir plus profond voire fondamental.

L'autre comme voie vers l'autonomie

Le motif de l'argent est au centre du roman de Koltès intitulé *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, roman dont il termine la rédaction en septembre 1976 – participant donc de ce que la critique qualifie « d'œuvre de jeunesse » – mais qui ne sera publié chez Minuit

²⁰ Catherine Doroszczuk, « La ligne, la courbe, l'écart. *Dans la solitude des champs de coton*, un dialogue philosophique », dans Christophe Bident, Arnaud Maisetti, Sylvie Patron (dir.), *Dans la solitude de Bernard-Marie Koltès*, Paris, Hermann, 2014, p. 27.

²¹ Anne Ubersfeld, *Bernard-Marie Koltès, Op. cit.*, p. 163.

qu'en 1984. Cette œuvre met en scène les relations qu'entretiennent entre eux quatre protagonistes : Cassius, Chabanne, Barba et Félice. Tout au long du roman, leurs rapports évoluent. Félice, la sœur de Barba, semble toujours amoureuse de son ancien amant, Chabanne. Ce dernier ne semble pas insensible aux avances de Barba, tandis que celle-ci s'entiche également du jeune Cassius, qui lui, se lie avec elle et avec Chabanne. Toutes ces relations partagent un trait commun : l'argent y joue un rôle central, elles se tissent autour de ce motif. Afin de proposer une interprétation substantielle et cohérente de ce roman, nous nous proposons d'investir une seule de ces dynamiques relationnelles, plutôt que de les considérer toutes de manière superficielle. Cette méthode est justifiée par le caractère labyrinthique des entrecroisements relationnels : un point de vue global serait forcément plus superficiel et inapte à rendre compte de la subtilité des mouvements qui traversent les relations ; d'un autre côté, la structure relationnelle se veut plutôt répétitive, au sens où la plupart des relations ne font qu'actualiser un même schéma. Choisir l'une d'entre elles et l'analyser finement, c'est donc proposer un modèle au sein duquel la plupart des relations, à quelques éléments près, peuvent s'inscrire.

Au début du roman, Cassius rend visite à son amante Barba afin de lui soutirer de l'argent. Barba, initialement assez indécise, refuse mollement : « "J'ai besoin de cent francs. Ne me fais pas attendre : donne !" Cassius tend la main, regarde à côté ; Barba fait non de la tête, recule ; il tape du pied sur le sol et elle ne referme pas la porte²². » Contrarié par ce refus, Cassius insiste tout en se faisant plus agressif, mais Barba persiste et refuse de lui donner l'argent qu'il réclame. Il est tout de même important de noter que Barba ne

²² Bernard-Marie Koltès, *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, Paris, Minuit, 1984 [1976], p. 12.

« referme pas la porte²³ », ce qui constitue, en quelque sorte, un appel à poursuivre les pourparlers. Elle lui refuse ce qu'il demande, mais elle ne le rejette pas.

Cassius change alors de méthode, il adopte un ton mielleux et cherche à charmer Barba : « Tu es, pour moi, comme un repère, un abri. Tu es ma maison²⁴. » Cette nouvelle stratégie fonctionne, car ils ont des rapports sexuels et Barba consent ensuite à lui remettre l'argent. Sur ce, Cassius la quitte sans autres formes de considération. Une lecture superficielle pourrait nous laisser croire qu'il s'agit ici du récit d'une manipulation ordinaire : Cassius, lucide et cruel, maintiendrait cette relation dans le but de continuer à soutirer de l'argent à Barba. Or une lecture plus fine nous permet de douter du plein contrôle de Cassius. Tout juste après leurs ébats, il tient à Barba un discours d'une grande violence : « Si un jour, tu allais avec un autre, je te tuerais²⁵. » Cette brève mais fulgurante assertion sème le doute. Cassius n'apparaît plus comme un manipulateur pleinement en contrôle de la situation ; cette faille laisse entrevoir un désir inconscient qui le lie à Barba d'une manière étrangère à toutes formes de calculs rationnels.

La théorie du désir mimétique telle que développée par René Girard peut nous permettre de problématiser ce second désir souterrain. Or, pour faire de la théorie girardienne un outil d'analyse opérant, il faut d'abord en saisir la portée et les implications. Ce qu'on pourrait qualifier d'« inconscient » girardien se distingue radicalement de l'inconscient freudien. Chez Freud, les désirs sont générés par des pulsions qui commandent le vouloir de l'individu ; l'expérience consciente du sujet est inlassablement travaillée par ces pulsions qui siègent dans l'inconscient, certes, mais qui engendrent

²³ *Ibidem.*

²⁴ *Ibid.*, p. 15.

²⁵ *Ibid.*, p. 17.

certains comportements et attitudes. La théorie des pulsions peut être pensée comme une élaboration conceptuelle qui permet à Freud de justifier et d'expliquer des comportements qui vont à l'encontre de toute logique et de toutes formes de rationalité : masochisme, compulsion à la répétition, etc. René Girard, héritier hérétique de Freud, s'attache à la démarche du psychanalyste tout en rejetant les concepts proposés par ce dernier. En effet, Girard refuse l'élaboration conceptuelle freudienne qui évacue, selon lui, la possibilité même de penser la condition du sujet : si l'on adhère à la théorie des pulsions, il devient presque inutile de réfléchir aux motivations qui animent le sujet. D'après Girard, Freud déporte la question de la violence vers un territoire mythique à l'abri de toute forme de réflexion critique :

L'idée d'un instinct – ou si l'on veut d'une pulsion – qui porterait l'homme vers la violence ou vers la mort – le fameux instinct, ou pulsion de mort chez Freud – n'est qu'une position mythique de repli, un combat d'arrière-garde de l'illusion ancestrale qui pousse les hommes à poser leur violence hors d'eux-mêmes, à en faire un dieu, un destin, ou un instinct dont ils ne sont plus responsables et qui les gouverne du dehors²⁶.

La théorie du désir mimétique, quant à elle, postule que les désirs des individus ne sont pas générés par des mécanismes pulsionnels, mais bien par des tendances mimétiques inhérentes au devenir humain. Le désir, dans une perspective girardienne, naît toujours du spectacle d'un autre désir : « le désir mimétique n'est enraciné ni dans le sujet ni dans l'objet mais dans un tiers qui désire lui-même et dont le sujet imite le désir²⁷. » Ni les mécanismes pulsionnels enracinés dans le sujet, ni l'objet convoité ne suffisent à eux seuls à justifier le désir du sujet d'après Girard. C'est bien plutôt le désir de l'autre qui génère le désir chez l'individu. Ce dernier veut s'approprier ce que possède ou ce que semble vouloir

²⁶ René Girard, *La Violence et le sacré*, Paris, Pluriel, 2016 [1972], p. 216.

²⁷ *Ibid.*, p. 251.

posséder cette figure d'altérité génératrice de désir. Ce mécanisme d'imitation s'explique très simplement lorsque l'on considère, comme Girard, que ce n'est pas un objet particulier que convoite l'individu, mais bien l'être de l'autre à travers cet objet. Le sujet désire en fait l'autonomie que l'objet semble procurer à cet autre qu'il imite, la satisfaction pleine dont semble jouir le sujet qui possède. Cette conception girardienne du désir s'inscrit en droite ligne avec la lecture que le philosophe propose de l'œuvre de Dostoïevski. Pour Girard, Dostoïevski met en scène le désœuvrement du sujet moderne qui doit, dans une société privée de dieu, se substituer à cette figure transcendante ; l'individu doit lui-même devenir un dieu, c'est-à-dire assumer une pleine autonomie : « Chaque homme doit pouvoir trouver en lui-même les ressources de son *autonomie métaphysique*. Mais cette promesse est trompeuse²⁸. » L'individu ne saurait trouver en lui la force d'assumer une telle forme d'autonomie, personne ne peut être autosuffisant, mais chacun se plaît à croire que les autres y sont parvenus : « Le désir selon l'Autre, c'est finalement le désir d'être l'Autre : cet Autre dont l'autosuffisance apparente marque assez que la promesse a été tenue en ce qui le concerne²⁹. » Comme le soulignent les deux auteurs, cette autosuffisance n'est qu'apparente ; en d'autres mots, il s'agit d'une illusion qui repose sur le fantasme de la possibilité d'une autonomie pleine :

Le narcissisme intact de l'autre, c'est le paradis ineffable où paraissent vivre les êtres qu'on désire et c'est bien pour cela qu'on les désire [...]. La croyance au narcissisme intact de l'autre, c'est le fantasme par excellence du désir. Freud, de toute évidence, partage ce fantasme³⁰.

²⁸ Paul Dumouchel et Jean-Pierre Dupuy, *L'enfer des choses. René Girard et la logique de l'économie*, Paris, Seuil, 1979, p. 63.

²⁹ *Ibid.*, p. 63-64.

³⁰ René Girard, Jean-Michel Oughourlian, Guy Lefort, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Grasset, 1978, p. 491.

Girard s'approprié à nouveau la terminologie freudienne, mais il critique âprement le psychanalyste. D'après lui, Freud se laisse convaincre par cette idée selon laquelle un individu pourrait parvenir à une forme d'indépendance en dirigeant les faisceaux de son désir vers sa propre personne. Freud serait alors aveugle aux jeux de projection fantasmatique qui transfigure cette figure d'altérité pour en faire un être apparemment autonome. Suivant cette logique, Girard conteste l'idée freudienne de « narcissisme intact³¹ » pour lui préférer le concept de « pseudo-narcissisme³² ».

Bref, cette idée illusoire entretenue par le sujet selon laquelle l'autre serait parvenu à une forme d'autonomie qui continue de lui échapper est à la fois le moteur de son désir, car elle alimente son fantasme d'indépendance ontologique, et une très grande source de souffrance, puisqu'à ses yeux les autres semblent avoir accès à un « paradis » qui lui demeure inaccessible. Dans *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Girard pastiche la célèbre phrase sartrienne qui associe l'enfer aux figures d'altérité : « Chacun se croit seul en enfer et c'est cela l'enfer³³. » Le sujet tend à croire que les autres détiennent le secret d'une forme d'autonomie qui lui échappe. Il croit donc qu'en imitant les autres, il parviendra lui aussi à cette autonomie, qui n'est rien d'autre en vérité qu'une sorte de projection fantasmatique de soi à travers ces autres. La blessure dont il croit pouvoir guérir est en fait universelle et irrémédiable. En effet, il est impossible, à moins de verser dans le mysticisme, d'imaginer un individu parfaitement autonome, c'est-à-dire dépourvu du moindre désir, du moindre besoin de l'autre. L'enfer, ce n'est plus la présence des autres qui aliènent le sujet en le forçant à performer un être social inauthentique³⁴, mais bien un

³¹ *Ibid.*, p. 539.

³² *Ibidem*.

³³ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Pluriel, 2017 [1961], p. 74.

³⁴ Voir le chapitre sur la mauvaise foi dans Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943.

sentiment d'incomplétude amplifié par cette certitude selon laquelle l'autre aurait réussi à guérir de cette même blessure fondamentale :

L'homme désire intensément, mais il ne sait pas exactement quoi, car c'est l'être qu'il désire, un être dont il se sent privé et dont quelqu'un d'autre lui paraît pourvu. Le sujet attend de cet *autre* qu'il lui dise ce qu'il faut désirer, pour acquérir cet être. [...] Ce n'est pas par des paroles, c'est par son propre désir que le modèle désigne au sujet l'objet suprêmement désirable³⁵.

Le désir de l'autre, ou même ce que le sujet considère être le désir de l'autre, agit comme guide et conditionne le désir du sujet qui se lance sur le sentier de l'imitation. La publicité se construit, par exemple, à partir de cette dynamique fantasmatique : posséder la même veste, ou boire le même café qu'une vedette, me permettra d'accéder à ce que j'imagine être l'être (ou l'essence) de cette vedette. Autrement dit, la publicité me vend l'idée que par cet objet, je pourrai moi aussi cristalliser les regards d'admiration sur ma personne et parvenir ainsi à colmater les brèches qui me constituent comme sujet désirant. La veste ou le café sont donc absolument secondaires par rapport à cette quête d'autonomie qui conditionne le sujet sans qu'il en soit nécessairement conscient. D'où l'idée d'un « inconscient » girardien qui se distingue radicalement de l'inconscient freudien.

Cette divergence de conceptualisation induit une autre conséquence importante : l'origine du manque. Pour le psychanalyste, le manque est la cause inconsciente et essentielle qui pousse l'individu à aller à la rencontre de l'autre. D'après la thèse girardienne, le sujet est également miné par une forme d'incomplétude originelle, mais le sentiment du manque est surtout actualisé par le spectacle de l'autonomie d'autrui. En d'autres mots, chez Girard, le sentiment de manque est constamment ramené à la conscience du sujet à cause du spectacle de la plénitude de l'autre. C'est parce qu'il

³⁵ René Girard, *La violence et le sacré*, *Op. cit.*, p. 217.

présume que l'autre est autonome que l'individu souffre autant du manque. Le désir de Cassius, qui semble sourdre derrière ce premier désir d'argent, serait donc sa volonté d'acquérir l'autonomie qu'il croit observer chez Barba. À une critique qui reprocherait à la pensée de Girard son caractère mécanique et son schématisme, ce qui, par le fait même, disqualifierait d'emblée toute possibilité d'une rencontre entre la pensée girardienne et l'œuvre koltésienne, nous opposerons la parole de Koltès lui-même. Dans un court texte intitulé « Un hangar, à l'ouest » l'auteur écrit en effet :

On peut être agi [...] selon les mêmes lois que celles de la mécanique ou de l'astrophysique. Or une pierre ne tombe pas sur le sol par sympathie, par solidarité ou attrait sexuel ; elle tombe dépourvue de tout sens moral. A posteriori, et tout en tombant, elle peut se trouver de jolies raisons de tomber³⁶.

Koltès ne renie pas la liberté de choix et la subjectivité propre à l'individu, mais il réfléchit en fonction de structures et de schémas qui transcendent la volonté de l'individu et qui conditionnent, jusqu'à un certain degré, ses désirs. Les personnages sont « agis » selon les lois des désirs inconscients qui les animent.

Ainsi, aux yeux de Cassius, Barba jouit d'une double autonomie. D'abord, de manière plutôt triviale et explicite, cette autonomie se manifeste par le biais de l'argent qu'elle possède ou qu'elle prétend posséder. Au sein de l'univers koltésien, qui se présente comme un miroir sombre de notre société ultra-libérale, posséder de l'argent octroie à certains individus des privilèges et une marge de manœuvre plus grande. Il s'agit là d'une évidence. Or cette autonomie se manifeste plus subtilement à travers le prétendu désir de solitude qui semble animer Barba. Lorsque Cassius cherche à la dépouiller de son argent et qu'elle se sent victime du comportement barbare de son amant (avant son changement

³⁶ Bernard-Marie Koltès, « Un hangar, à l'ouest », dans *Roberto Zucco suivi de Tabataba et Un Hangar, à l'ouest : notes*, Paris, Minuit, 1990, p. 125.

de stratégie), elle prétend vouloir s'isoler complètement. Elle voudrait vivre dans une petite pièce, hors d'atteinte de tous ceux qui, pour une raison ou une autre, voudraient la solliciter :

Un jour, j'habiterai dans une chambre toute petite, minuscule, une chambre juste à ma taille, sur mesure, où l'on ne pourrait rien loger d'autre que moi, et que plus personne, plus personne ne puisse me picorer dans le nez et la bouche ; une chambre coulée sur moi³⁷.

Cette répétition du syntagme « plus personne » marque l'insistance du personnage qui martèle son désir de solitude devant Cassius qui ne peut rester indifférent face à cette déclaration d'indépendance. Ce que sous-entend Barba, c'est qu'elle pourrait vivre mieux si elle était parfaitement coupée du monde. Elle se définit aux yeux de Cassius comme dépositaire de cette fameuse « autonomie métaphysique³⁸ » girardienne, ce qui ne peut qu'exacerber la douleur de Cassius, atteint d'un manque qu'il ne peut plus reconnaître chez Barba. Le désir de Cassius est dirigé vers l'argent, mais aussi et surtout vers cette apparente autonomie qui caractérise Barba selon sa perspective à lui. La preuve en est que dès qu'elle succombera au ton mielleux et aux avances de Cassius, dès qu'elle y répondra, ce dernier se désintéressera complètement d'elle. En effet, Barba est loin d'être autonome. Souvenons-nous, lorsque Cassius lui réclame violemment de l'argent, elle refuse, mais elle laisse tout de même la porte entrouverte pour lui permettre d'entrer. Puis, juste après le coït qui succède à sa déclaration d'indépendance, elle affirme vouloir littéralement s'attacher à Cassius afin qu'ils puissent former à eux deux un ensemble homogène. Même si elle apparaissait initialement hostile, c'est par Cassius que Barba croit pouvoir parvenir à une forme de complétude : « Si tu décolles, c'est fichu : je ne tiens pas toute seule, je me

³⁷ Bernard-Marie Koltès, *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, *Op. cit.*, p. 15.

³⁸ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, *Op. cit.*, p. 72.

refroidirai comme un radiateur qu'on a fermé et je mourrai de froid [...]. Toi, je sais que tu pourrais te débrouiller, et c'est pour cela que je ne suis pas tout à fait bien maintenant³⁹. » Koltès démontre l'universalité de ce mythe d'une « autonomie métaphysique » : alors que Cassius considèrerait Barba comme autonome, on voit que Barba considère également Cassius comme dépositaire d'une forme d'autonomie. Ils projettent à tour de rôle leur propre fantasme d'autonomie sur la figure de l'autre.

L'impossibilité du lien

Devant le sentiment de son incomplétude, le sujet koltésien postule l'autonomie de la figure d'altérité pour chercher ensuite à s'approprier cette même autonomie. Inconsciemment, c'est par la figure d'altérité que le sujet croit pouvoir parvenir à une forme de plénitude : « Toute l'œuvre de Koltès crie cette déchirure physique et mentale : l'homme est seul, toujours, partout, mais il ne peut vivre et se vivre séparé de l'homme. Il ne peut être étant séparé de l'autre. L'homme est seul, mais seul il est inachevé⁴⁰. » Même s'il le nie et affirme n'avoir besoin de personne – même s'il préférerait n'avoir besoin de personne pour accéder à cette autonomie à laquelle il aspire –, un sentiment d'inachèvement reconduit inlassablement le protagoniste koltésien devant les figures d'altérité par lesquelles il souhaite inconsciemment pouvoir se réaliser, c'est-à-dire fonder son autonomie et surmonter les béances qui le constituent comme sujet.

Ce motif koltésien du besoin d'un rapport à l'autre pour parvenir à une forme de complétude renvoie sur un plan symbolique à la conception de l'amour développée par

³⁹ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁰ Bernard Desportes, *Koltès. La nuit le nègre et le néant*, Charlieu, La Bartavelle, 1993, p. 140.

Aristophane dans *Le Banquet* de Platon. Florence Bernard, critique de l'œuvre koltésienne, a d'ailleurs déjà opéré ce rapprochement :

Parce qu'elles osèrent menacer les dieux, [des] créatures furent scindées en deux nourrissant dès lors l'impérieux désir de reformer l'union primitive en retrouvant leur moitié. Comme ces êtres antiques, la plupart des protagonistes koltésiens se dirigent tant vers un membre du même sexe qu'en direction d'un membre du sexe opposé, tentant peut-être de retrouver le bien-être originel, une forme de havre de paix hors de tout conflit⁴¹.

L'interprétation proposée par Bernard offre l'avantage d'exposer en partie les dynamiques profondes sur lesquelles reposent les relations interpersonnelles mises en scène dans l'œuvre de Koltès. Barba voit en Cassius la possibilité de retrouver une forme originale, de reformer cette « union primitive » afin de se soulager du fardeau de sa subjectivité défaillante : « On devrait s'attacher avec des cordes et ne plus bouger jusqu'à ce que cela colle. Moi, j'ai l'impression que c'est notre état normal, qu'on est fait pour cela, et j'ai peur⁴². » Néanmoins, ce rapprochement pose problème. En effet, même s'il offre un bon point de départ, il n'est pas en mesure de rendre compte de la complexité des rapports amoureux représentés par Koltès. L'ambivalence qui caractérise les rapports des protagonistes n'apparaît pas dans la conception de l'amour développée par Aristophane :

Chaque fois donc que le hasard met sur le chemin de chacun la partie qui est la moitié de lui-même, tout être humain [...] est alors frappé par un extraordinaire sentiment d'affection, d'apparement et d'amour ; l'un et l'autre refusent, pour ainsi dire, d'être séparés, ne fût-ce que pour un peu de temps⁴³.

Le lien qui unit Barba et Cassius est loin d'être à ce point fusionnel. Il est marqué par une forme de violence qui n'est pas considérée par Aristophane et qui, pourtant, occupe une place centrale dans leur rapport. C'est parce que, chez Koltès, la moitié perdue que

⁴¹ Florence Bernard, *Op. cit.*, p. 152.

⁴² Bernard-Marie Koltès, *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, *Op. cit.*, p. 18.

⁴³ Platon, *Le Banquet*, Paris, Flammarion, 2007 [1998], p. 118-119.

l'individu cherche désespérément n'apparaît dans sa vérité de moitié perdue qu'au moment où elle se présente comme autonome. Paradoxalement, l'autre apparaît nécessaire aux yeux du sujet au moment même où il se fait indépendant et donc inaccessible, car cette inaccessibilité fait office de signe ostentatoire pour cette autonomie que le prétendant cherche à acquérir. Cette logique délétère induit une sorte de jeu au sein duquel il faut parvenir à cacher son désir pour parvenir à atteindre la figure d'altérité. Celui qui dominera la relation sera aussi celui qui parviendra le mieux à dissimuler ses intentions. Pour expliciter cette dynamique relationnelle particulière, Girard se réfère à la dialectique hégélienne du maître et de l'esclave, qu'il s'approprie et transforme à sa manière. Chez Hegel, deux individus s'affrontent, celui qui fait preuve de courage et sait imposer son désir deviendra le maître et l'autre l'esclave. Girard renverse cette logique et démontre en quoi le fait d'exposer et d'imposer à l'autre son désir est en vérité un signe de soumission : « la violence, loin de servir les intérêts de celui qui l'exerce, révèle l'intensité de son désir ; elle est donc un signe d'esclavage⁴⁴. » Paradoxalement, admettre son désir de l'autre, c'est s'éloigner de son idéal d'autonomie tout en essayant de l'atteindre. Malgré lui, le salut du protagoniste koltésien passe par les figures d'altérité ; le sujet n'a d'autre choix que de tenter sa chance et de tendre la main, mais par ce geste, il admet sa faiblesse et sa dépendance. Il se l'admet, certes, mais il l'admet aussi à l'autre qui, dès lors, se détourne de cet individu qu'il sait faible, dépendant et donc inapte à lui fournir les clés de son autonomie. Il lui faut donc ruser et prétendre à un autre but, aux yeux des autres, mais aux siens également. Cassius voudra croire jusqu'au bout qu'il cherche simplement à acquérir de l'argent, alors qu'en vérité, il est en quête d'une forme d'autonomie impossible.

⁴⁴ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, *Op. cit.*, p. 132.

Dans une perspective girardienne, se montrer dépendant et amoureux, c'est s'aliéner le désir de l'autre. Rappelons-nous, Cassius est attiré vers Barba à cause de cette forme d'indépendance qu'il cherche et qu'il croit reconnaître en elle. Le désir que manifeste explicitement Barba pour son amant viendra à bout des désirs de ce dernier ; elle rompt le mythe de son autonomie et se donne à lui, ce qui aura pour conséquence de briser son aura de complétude. Afin de le reconquérir, elle devra le rejeter et c'est précisément ce qu'elle fera.

Un appel/rejet

Cette scène se déroule dans la deuxième moitié du roman : Barba, l'amante blessée, essaie de rendre Cassius jaloux. Dans sa petite chambre, elle caresse et embrasse un autre homme, Chabanne, pendant que Cassius est assis dans un coin de la pièce, témoin des attouchements. Ces rapports sont particulièrement ostentatoires, comme si Barba cherchait à communiquer sa colère et sa rage envers Cassius à travers le corps de Chabanne, puisqu'elle adopte « cet air irritant de défi inutile qui est le propre des amants *qui se montrent*⁴⁵. » Cet acte de monstration est central dans ce passage puisqu'il explicite cette idée d'un double rapport : Barba se lie physiquement à Chabanne, mais elle se lie surtout à Cassius en s'offrant à son regard. Pendant qu'il observe, Cassius caresse un chat de plus en plus vigoureusement, avec hargne, jusqu'à ce qu'il meure étouffé sous le poids des caresses. Cette scène nous confirme ce que nous pressentions déjà dans notre interprétation de la première partie du roman : Cassius est loin d'être un amant froid, manipulateur et détaché. Car cette fois-ci, ce n'est pas face à l'échec de l'une de ses tentatives de

⁴⁵ Bernard-Marie Koltès, *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, *Op. cit.*, p. 84.

manipulation qu'il perd son sang-froid, mais bien devant le spectacle de l'accouplement de Barba et Chabanne.

La scène prend ensuite une tournure étrange, Barba plongeant la main dans ses pantalons et récupérant une liasse de billets : « C'est alors que Barba sortit, du fond de ses vêtements – bien au-delà de la robe qu'elle retroussa, de bien plus loin que du pantalon qu'elle portait au-dessous, de profondeurs nébuleuses où elle enfonçait la main –, une liasse de billets nouées d'un ruban⁴⁶. » L'argent, qui semblait initialement occuper un rôle central dans les échanges entre les protagonistes koltésiens, se révèle ici dans sa fonction de prétexte. Ce motif est décentralisé, au sens où il n'est, dans l'extrait cité, qu'une sorte d'extension du sexe de Barba. Le motif de l'argent est le détour par lequel l'inconscient – dans le sens girardien du mot – transite afin de préserver l'individu de la vérité de son désir, c'est-à-dire de son besoin de l'autre. Le sujet est contraint de dissimuler (et de se dissimuler) son désir s'il veut éviter d'occuper la position d'esclave dans la dialectique de sa relation :

L'érotisme est désormais un combat entre « moi » égaux et identiques qui cherchent à se vaincre mutuellement dans une surenchère de désinvolture et d'insensibilité. Puisque les deux partenaires sont hantés par le même mirage d'autonomie divine, le premier à avouer son désir sera rejeté et réduit en servitude⁴⁷.

Devant cette impérieuse nécessité de se faire dieu et d'assumer cette « autonomie métaphysique », l'individu est appelé à rejeter cet autre qui lui est pourtant absolument nécessaire. L'argent est donc cet objet qui permet à Cassius de se lier à Barba sans pour autant admettre la vérité de son désir. Or l'objet perd ici sa valeur de prétexte car il se confond désormais avec l'être de Barba. Autrement dit, l'argent n'est plus conçu comme

⁴⁶ *Ibid.*, p. 85.

⁴⁷ René Girard, *Géométries du désir*, Paris, L'Herne, 2011, p. 206-207.

pouvoir d'achat et signe de puissance, mais comme une représentation du sexe de Barba, une extension de ce sexe que Cassius voudrait posséder. Le désir de Cassius pour l'argent – point de départ de cette analyse – est avalé et transcendé par un autre désir qui le déborde, soit celui de s'appropriier l'être de Barba.

Cette dernière, consciente de l'effet qu'elle produit, cherche à stimuler davantage le désir de son amant pour une raison très simple : « Tout désir est faiblesse [devant notre idéal d'autonomie] ; c'est pourquoi seul le désir qu'on inspire peut racheter la honte de celui qu'on ressent⁴⁸. » Elle cherche ainsi à quitter le statut d'esclave pour accéder à celui de maître. Elle ne fait pas qu'exhiber, elle entreprend aussi une étrange chorégraphie :

Barba ne quittait plus Cassius des yeux. Elle défit le lien, étala les billets en éventail. Elle s'en épousseta le visage et les bras, s'en fit un chapeau, un masque, une collerette, un voile, un diadème ; elle en balaya l'oreiller, en fit une couverture, les disposa dans un vase ; elle les fit pleuvoir, les sentit, les baisa, les caressa, y enfouit enfin tout son visage. Puis elle les replongea au fond des fleuves de dentelles et de soie où elle garda la main. Cassius aussi la regardait, tout entier concentré sur ses rythmes déchaînés⁴⁹.

Par cette pantomime, Barba déploie un autre mode d'affirmation de son autonomie, celui du désir dirigé envers soi-même. La théorie du « strip tease », telle que développée par le sémiologue et philosophe Jean Baudrillard, peut nous aider à comprendre l'attitude de Barba. Pour Baudrillard, le « strip tease » est à concevoir comme « la célébration auto-érotique par une femme de son propre corps qui devient désirable dans cette mesure même⁵⁰. » Il s'agit d'un ensemble de gestes par lesquels la femme se désigne comme objet de désir en donnant à voir le spectacle du désir qu'elle entretient envers elle-même. C'est précisément ce que fait Barba : par un geste de désir envers elle-même, elle fait croître le

⁴⁸ *Ibid.*, p. 112.

⁴⁹ Bernard-Marie Koltès, *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, *Op. cit.*, p. 86.

⁵⁰ Jean Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976, p. 165-166.

désir de son amant qui est complètement captivé par cette danse. Or, paradoxalement, le « strip tease » est à la fois un appel à l'autre et une négation de cet autre appelé par le désir. La danseuse se donne à voir et crée un lien avec le spectateur, mais par ses caresses, elle occupe toutes les positions actives de l'acte amoureux ; elle est simultanément caresseur et caressée : « ces gestes tissent autour d'elle le fantôme du partenaire sexuel⁵¹. » Il s'agit donc d'une forme de rejet du sujet convoqué par cette pantomime, mais où ce dernier est maintenu dans le rôle passif du spectateur : « Tout le secret (et le travail) du strip est dans cette évocation et révocation de l'autre⁵² ». Autrement dit, il s'agit de la manifestation d'une forme d'autonomie du sujet qui sollicite la figure d'altérité pour mieux la rejeter. Barba se lie à Cassius par le spectacle qu'elle lui offre, mais elle le rejette également, car elle fait advenir autour d'elle ce fantôme de partenaire qui se substitue à lui. Le contact est maintenu, mais il s'agit désormais d'une dynamique relationnelle qui nie l'être de Cassius. Il est important de saisir ici la nuance : ce dernier n'est pas entièrement rejeté, il conserve un rôle au sein de la dialectique de la relation, mais un rôle passif d'observateur captivé et donc prisonnier. La « strip teaseuse » accomplit en ce sens la prophétie de « l'autonomie métaphysique » : « elle se donne tout à elle-même, d'où lui vient cette transcendance accomplie qui fait sa fascination⁵³. » Aux yeux de Cassius, Barba incarne, par cette danse, l'autonomie dont il se sent privé, ce qui redouble sa douleur. Il est intéressant de noter l'utilisation par Baudrillard du terme « fascination », qui renvoie, d'un point de vue étymologique, au verbe ensorceler⁵⁴. En performant cette étrange chorégraphie, Barba

⁵¹ *Ibid.*, p. 166.

⁵² *Ibidem.*

⁵³ *Ibid.*, p. 167.

⁵⁴ « Fasciné », Dictionnaire Le Littré. [Consulté en ligne le 31 mai 2022 : <https://www.littre.org/definition/fasciner>]

envoûte Cassius qui est absolument engagé dans la contemplation, « tout entier concentré sur ses rythmes déchaînés⁵⁵ ». Cassius est habité par un désir de Barba qui contrarie son idéal d'autonomie ; il est possédé par ce désir qu'il ressent douloureusement.

Cette position est intenable pour Cassius qui, de manière assez surprenante, se rabat sur le motif de l'argent ; il cherche ainsi à esquiver son désir de Barba, à banaliser leur rapport de manière à se dissimuler la véritable nature du manque qu'il ressent. Il veut réaffirmer son éthos de manipulateur froid et distant de manière à reconquérir la place du maître et à quitter cet état passif et douloureux de servitude. Or, cette fois-ci Barba se fait intraitable. Elle lui refuse catégoriquement ce qu'il demande : « Pars, pars, pars ! Débrouille-toi sans moi. Navigue, vole, plane, défonce-toi. Mais moi, c'est fini. Décampe ! C'est fini, je te dis. Tu ne m'auras plus⁵⁶. » Par cette insistance à obtenir de l'argent, Cassius cherche à dissocier le motif pécuniaire du sexe de Barba qui, comme nous avons pu le constater plus tôt, sont désormais profondément intriqués. Il cherche à esquiver la vérité de son besoin de Barba, or l'argent ne parvient plus à camoufler ou à canaliser les spasmes de son désir. La preuve en est que devant le refus de Barba, il perd le contrôle de soi et de ses actes plutôt que de chercher à la séduire et à la manipuler : « Cassius enfonce d'un coup le couteau dans le ventre du chat⁵⁷. » Il poignarde le chat qu'il avait précédemment étouffé (et qui était donc déjà mort) au-dessus de Barba allongée dans son lit. Ce geste en apparence gratuit rappelle, sur un mode parodique, le coït du début du roman. Cassius avait su négocier avec le premier refus ; l'argent lui apparaissait alors comme son seul objectif et il pouvait s'adonner à une relation sexuelle sans difficulté. Le

⁵⁵ Bernard-Marie Koltès, *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, *Op. cit.*, p. 86.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 89.

⁵⁷ *Ibidem*.

deuxième refus revêt une tout autre signification. Cette fois, l'argent ne peut plus lui servir de mobile. Dans ces circonstances, s'offrir à Barba serait un signe de servitude. Il rejoue donc la relation sexuelle, mais dans un tout autre registre, par la violence, car il s'agit désormais de la seule manière à sa disposition afin de se lier à Barba sans admettre sa vulnérabilité et sans compromettre définitivement son idéal d'autonomie.

La nécessité de l'objet-prétexte

Comme nous avons pu le constater, l'objet joue au sein de la relation entre Cassius et Barba le rôle de prétexte. Il permet à Cassius de se lier à Barba afin de faire sienne cette « autonomie métaphysique » qu'il fantasme et projette sur elle tout en continuant de se croire indépendant. Or, il ne faudrait pas se laisser tromper et croire que cet objet, parce qu'il n'est qu'un prétexte, puisse être écarté. Ce serait opérer un retour à la vision romantique d'authenticité que de penser qu'en écartant cet objet secondaire, les protagonistes pourraient parvenir à entretenir une relation plus vraie et plus sincère. Il s'agit d'un paradoxe fondamental chez Koltès : l'objet est à la fois absolument central et secondaire au sein des dynamiques relationnelles.

Cette problématique, soulevée par le roman *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, fait retour et s'impose comme centrale dans la pièce intitulée *Dans la solitude des champs de coton*. La pièce met en scène deux protagonistes, le Client et le Dealer, qui se rencontrent dans la rue au beau milieu de la nuit. Ils engagent alors le dialogue, chacun cherchant à tour de rôle à comprendre ce que désire la personne qui lui fait face. Le Dealer essaie de mettre le doigt sur le désir du Client tandis que ce dernier voudrait comprendre ce qui motive le Dealer à l'interpeller ainsi. Ce qui est particulièrement intéressant dans cette

courte pièce, c'est que l'objet se manifeste par sa présence en creux. Il n'est jamais question dans les réparties d'un objet précis, les deux personnages conversant avec des périphrases qui le désignent comme moteur de l'échange sans pour autant le nommer. Comme le mentionne justement Catherine Doroszczuk, l'objet hante la rencontre sans jamais réellement s'incarner. S'il est absent, il n'en demeure pas moins la condition de possibilité de l'échange,

le commerce avec l'autre ayant basculé dans le commerce marchand, même si celui-ci n'est que le cadre de la rencontre, le référent vide, le prétexte, auquel se rapportent tour à tour les deux interlocuteurs, comme s'il constituait la caution sociale de leur parole, puisqu'aucune marchandise ne sera échangée, fût-elle illicite⁵⁸.

La relation marchande, et donc par extension les objets échangés (qui ne seront d'ailleurs jamais échangés), permettent et rendent légitime le rapport entre les personnages. Mais pourquoi ce détour ? Pourquoi les protagonistes cherchent-ils si ardemment à faire advenir un objet entre eux ? Une nouvelle opposition conceptuelle entre la psychanalyse et la théorie du désir mimétique telle que développée par Girard peut nous permettre d'apporter une réponse à ces questions. Au concept d'« objet transitionnel » développé par la psychanalyse, nous opposerons, en nous basant sur les thèses girardiennes, l'idée d'un objet transactionnel.

C'est au psychanalyste Donald Woods Winnicott que l'on doit le concept d'« objet transitionnel ». Il s'agit d'un objet que l'enfant, vers l'âge de trois ou quatre ans, investit affectivement afin de gérer le manque ressenti par la séparation d'avec la mère. Il se substitue en quelque sorte à la mère durant cette période difficile pour son développement : « L'objet représente la transition du petit enfant qui passe de l'état d'union avec la mère à

⁵⁸ Catherine Doroszczuk, *Op. cit.*, p. 26.

l'état où il est en relation avec elle, en tant que quelque chose d'extérieur et de séparé⁵⁹. » L'objet participe de cette désunion, il permet d'insérer du discontinu et de marquer une rupture entre l'enfant et la mère. Si on extrapole, tout en restant fidèle à la pensée de Winnicott, il est possible d'avancer que cet objet affaiblit le lien entre la mère et l'enfant, au sens où il permet à ce dernier d'assumer son autonomie, c'est-à-dire son existence en tant qu'être détaché de la mère. L'« objet transitionnel » a donc pour rôle de marquer la rupture, de mettre à distance les figures d'altérité. Dans une perspective girardienne, le rôle joué par les objets est tout autre ; nous pourrions dans ce cas-ci parler d'un « objet transactionnel ». Plutôt que de marquer la rupture, l'objet pour Girard est ce qui permet au lien de se tisser entre les deux partenaires de l'échange. Il est un détour nécessaire par lequel les individus doivent passer afin de développer un lien avec des figures d'altérité :

Dire que nos désirs sont imitatifs ou mimétiques signifie qu'ils s'enracinent non dans leurs objets ou en nous-mêmes mais dans un tiers, le *modèle* ou le *médiateur*, dont nous imitons le désir dans l'espoir de lui ressembler, dans l'espoir de voir « fusionner » nos deux êtres⁶⁰.

Le véritable motif de celui qui imite en façonnant son désir à partir de ceux de son modèle est donc de se fondre en celui-ci. Il s'agit d'un parcours opposé à celui proposé par l'« objet transitionnel » de Winnicott. L'objet est ce qui permet la fusion, ou du moins le chemin qu'emprunte le sujet qui espère atteindre cette fusion ; il lui permet de nier la rupture et d'assurer une forme de continuité entre son être et l'être de celui qu'il perçoit comme autonome. Qui plus est, il assure ce lien à l'autre sans compromettre l'idéal d'autonomie du sujet, c'est-à-dire sans qu'il n'ait besoin d'admettre son insuffisance et son besoin de l'autre. L'objet agit à titre de motif qui permet de légitimer la relation. Dans le schéma

⁵⁹ Donald Woods Winnicott, *Jeu et réalité*, Paris, Gallimard, 1975 [1971], p. 26.

⁶⁰ René Girard, *La Voix méconnue du réel*, *Op. cit.*, p. 200.

girardien classique, le sujet fixe son désir sur les objets que possède ou que semble posséder un autre individu qui fait ainsi office de médiateur. Il s'agit d'un individu que le sujet jalouse à cause de l'état de plénitude que semble lui procurer cet objet. Or, dans la pièce de Koltès, les sujets sont confrontés à une figure d'altérité qui représente une forme de plénitude sans qu'aucun objet ne soit associé à cet état : le Dealer essaie de comprendre ce que désire le Client, mais ce dernier ne semble rien désirer et apparaît donc aux yeux du Dealer comme autonome ; le Client, quant à lui, se questionne par rapport aux limites du pouvoir du Dealer, ce dernier prétendant posséder de quoi satisfaire tout désir en se présentant aux yeux du Client comme garant d'une certaine forme d'autonomie.

L'objet transactionnel, c'est-à-dire l'objet autour duquel s'établit d'ordinaire la transaction en permettant la relation, brille par son absence – et c'est autour de cette absence que s'articule la pièce de Koltès⁶¹. Le Client est séduit par cette richesse infinie que prétend posséder le Dealer et ce dernier est séduit en retour par l'apparente autonomie du Client qui prétend n'avoir besoin de rien. Pourtant, à la lecture de la pièce, le lecteur comprend rapidement qu'ils sont en fait loin d'être autonomes. Le simple maintien du dialogue permet de conclure que les protagonistes n'ont pas transcendé leur désir respectif. S'ils y étaient vraiment parvenus, rien ne justifierait la poursuite de l'échange qui semble s'éterniser. Le mirage de l'autonomie n'est maintenu que pour les deux individus qui se font face et qui voient chacun en l'autre cette indépendance qui leur fait défaut. Dominique Rabaté qualifie le Dealer de « [p]ersonnage quasi satanique, [car] il nous séduit par ce geste, par cette promesse à laquelle nous voudrions bien croire (qu'il existe dans le monde un objet à la mesure de notre désir)⁶². » Cette définition tient aussi pour le Client qui laisse

⁶¹ Nous sommes ici très près de la conception lacanienne du manque.

⁶² Dominique Rabaté, *Op. cit.*, p. 34.

croire au Dealer qu'il a transcendé toute forme de désir et qu'il possède le remède nécessaire pour guérir du manque. En vérité, les deux personnages sont perclus de désirs, tendus vers cette figure d'altérité que chacun représente pour l'autre et qui semble posséder ce qui lui fait si cruellement défaut : symétrie profonde et parfaite que n'importe quel lecteur ou spectateur est à même de relever mis à part les deux belligérants mis en scène par Koltès.

Ainsi, l'enjeu pour chacun des personnages est de parvenir à s'approprier le désir de l'autre afin d'y accoler son propre désir. Comme le dit lui-même le Dealer : « Un désir se vole mais il ne s'invente pas ; or la veste d'un homme tient aussi chaud portée par un autre, et un désir s'emprunte plus facilement qu'un habit⁶³. » Néanmoins, pour être en mesure de s'approprier le désir de l'autre, il faut d'abord le connaître. Il leur faut percer le secret de l'autonomie de l'autre pour être ensuite en mesure de s'élever à la hauteur qu'ils se prêtent mutuellement. Le Dealer ne cache pas son jeu et affirme ouvertement chercher à cerner le désir du Client : « Je ne suis pas là pour donner du plaisir, mais pour combler l'abîme du désir, rappeler le désir, obliger le désir à avoir un nom, le traîner jusqu'à terre, lui donner une forme et un poids⁶⁴ ». Réciproquement, le Client cherche à contraindre le Dealer à révéler ce qu'il possède réellement : « Décidez-vous, montrez-vous : êtes-vous la brute qui écrase le pavé, ou êtes-vous commerçant ? dans ce cas étalez votre marchandise d'abord, et l'on s'attardera à la regarder⁶⁵. » Ce qu'ils veulent finalement, c'est que la figure de l'autre leur indique le chemin à suivre pour parvenir à devenir son propre Dieu, ils

⁶³ Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, *Op. cit.*, p. 44.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 29.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 27.

veulent qu'on leur indique les objets désirables pour ensuite imiter les conduites désirantes qui permettent d'y accéder.

D'ailleurs, jusqu'à la toute fin de la pièce, chaque protagoniste insiste, de manière détournée, subtile, pour que l'autre lui indique la voie à suivre ; ils sont en ce sens complices dans la quête d'un objet qu'ils pourraient tous deux désirer :

LE DEALER : S'il vous plaît, dans le vacarme de la nuit, n'avez-vous rien dit que vous désiriez de moi et que je n'aurais pas entendu ?

LE CLIENT : Je n'ai rien dit ; je n'ai rien dit. Et vous, ne m'avez-vous rien, dans la nuit, dans l'obscurité si profonde qu'elle demande trop de temps pour qu'on s'y habitue, proposé, que je n'aie pas deviné⁶⁶ ?

Par la mise en scène de son absence, Koltès révèle la contingence, mais aussi la nécessité de l'objet. Il n'est pas nécessaire, voire superflu, de connaître la nature de cet objet, car il n'acquiert de la valeur pour Koltès qu'à travers son rôle de médiation au sein des relations interhumaines. Autrement dit, son absence effective, telle qu'elle est mise en scène dans la pièce *Dans la solitude des champs de coton*, ne diminue en rien sa valeur transactionnelle, c'est-à-dire sa capacité à modéliser la relation-transaction. C'est autour de son absence fédératrice que se tisse le lien entre les deux protagonistes. En ce sens, la pièce *Dans la solitude des champs de coton* radicalise le propos du roman *La Fuite à cheval très loin dans la ville* : alors que le roman décentralisait l'objet en présentant l'argent comme un prétexte, la pièce, quant à elle, évacue tout objet pour ne conserver que le rôle de médiateur qu'occupait ce dernier dans le roman. La pièce met elle aussi en scène une dynamique relationnelle tripartite (sujet désirant, modèle, objet), mais l'un des sommets du triangle, celui de l'objet, est vidé de sa substance pour n'être plus qu'une fonction.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 61.

Ce geste d'épuration koltésien démontre que l'objet acquiert une valeur particulière grâce à son rôle au sein de la relation et non pas à cause de sa valeur intrinsèque. L'individu qui cherche à connaître puis à acquérir ce qu'il croit être possédé par un autre entre en relation avec cet autre avant même d'entrer en relation avec l'objet. Comme nous le rappelle Jean-Pierre Dupuy à propos de sa lecture de Girard : « L'envie est [...] une forme de relation interpersonnelle, un rapport aux autres, et non à des objets⁶⁷. »

En accordant, de manière détournée, une primauté à la relation à l'autre et en reconnaissant à l'objet une fonction de secondarité – qui ne constitue pas une négation de l'importance qu'il revêt, mais bien une manière de relativiser son rôle dans la relation intersubjective –, Koltès nous permet de renverser la perspective selon laquelle les protagonistes de sa pièce chercheraient à accroître leur richesse au détriment de tout le reste. En effet, les relations koltésiennes, même quand elles semblent parfaitement inféodées au mercantilisme caractéristique de notre modernité, engagent les protagonistes dans l'échange de manière existentielle.

⁶⁷ Paul Dumouchel et Jean-Pierre Dupuy, *Op. cit.*, p. 28.

CHAPITRE II

De l'ambivalence du lien

« Et, couché là, je meurs d'amour pour l'être le plus répugnant que l'on puisse imaginer, et je meurs du désir de le lui révéler. »
Bernard-Marie Koltès, *Sallinger*

« Tout ami, tout amant est [...] un adversaire en puissance ; tout adversaire, un ami, un amant potentiel⁶⁸. » C'est ainsi que Florence Bernard définit les relations qu'entretiennent entre eux les protagonistes koltésiens ; elles sont fondamentalement réversibles et cette réversibilité participe de ce que Bernard nomme une « dynamique des contraires⁶⁹ ». Les personnages manifestent à l'égard d'un autre individu des sentiments amoureux qui se transforment en sentiments acrimonieux, ou vice versa, sans qu'aucun événement ne justifie cette transition qui ne va pas de soi. Or, la portion de l'analyse que Bernard consacre à l'étude des relations intersubjectives est finalement assez petite car il ne s'agit pas de son objet d'étude principal. Elle s'attache plutôt à démontrer en quoi cette ambivalence découle d'une posture poétique particulière propre à Koltès, qu'elle qualifiera de « poétique des contraires ». Dans ce chapitre, il s'agira de reprendre l'analyse de Bernard et de creuser cette idée de réversibilité afin de chercher à comprendre ce qui conduit l'individu à adopter une attitude aussi contradictoire à l'égard des figures d'altérité.

Dans le chapitre précédent nous en sommes venus à la conclusion que le protagoniste koltésien est en quête d'une forme d'autonomie et que c'est grâce à sa relation à l'autre qu'il croit pouvoir y parvenir. Il est en quelque sorte condamné à échouer, car

⁶⁸ Florence Bernard, *Op. cit.*, p. 212.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 214.

l'objectif de l'entreprise est nié par le geste qu'elle réclame : paradoxalement, sa quête d'indépendance ontologique le reconduit vers l'autre. Ce qui était impliqué par cette réflexion menée dans le chapitre précédent, c'est que la figure d'altérité apparaît au sujet koltésien à la fois comme l'objectif à atteindre, car il est dépositaire d'une forme d'autonomie enviable, et comme l'obstacle qui l'empêche d'y parvenir. Nous nous proposons de poursuivre cette réflexion, car cette perspective particulière, développée grâce à une lecture girardienne des textes de Koltès, accouplée à l'interprétation de Bernard qui nous servira ici de point de départ, nous permettra d'approfondir notre compréhension de la production koltésienne. En effet, les outils conceptuels développés par Girard permettent de comprendre cette ambivalence d'attitude des protagonistes en l'inscrivant dans une certaine logique des rapports interhumains.

Tout d'abord, nous nous pencherons sur ces revirements précipités et apparemment injustifiés que relève assez habilement Bernard. Ils seront ici problématisés à la lumière de l'interprétation girardienne du concept de « double bind » que l'on doit initialement à Gregory Bateson⁷⁰. Nous verrons ensuite comment ce « double bind » s'incarne à même le texte à travers certaines figures et comment il modélise le discours des protagonistes jusqu'au point de nier la possibilité d'un véritable dialogue.

Penser les relations interhumaines chez Koltès, c'est chercher à comprendre pourquoi un individu qui revendique une posture de rejet du monde et des autres est constamment reconduit devant les figures d'altérité qu'il prétend pourtant abhorrer. Pour les protagonistes koltésiens, chaque mouvement vers l'autre est doublé d'un second mouvement qui nie le premier. Pensons seulement à la violence réciproque qui circule entre

⁷⁰ Gregory Bateson, *Op. cit.*

le Client et le Dealer de *Dans la solitude des champs de coton*. Malgré cette hostilité manifeste, la relation est maintenue par les deux protagonistes de la pièce. Il en est de même pour la relation qui unit Cassius et Barba ; il s'agit d'une union qui est traversée par la haine et le rejet. Or comme nous le verrons, il s'agit d'un rejet ambigu, puisque pour les protagonistes koltésiens, il est essentiellement l'envers d'un désir de communion impossible.

La nature du paradoxe intersubjectif

Dans sa pièce intitulé *Récits morts*, Koltès met en scène le « songe d'un personnage qu'on ne connaîtra pas, mais qui subit et agit dans son rêve sous les traits et le nom de Dantale⁷¹. » La pièce est donc construite selon la structure du rêve, il s'agit d'une succession de séquences qui mettent en scène des personnages plus ou moins bien définis : « le vieil homme assassiné », « la vieille qui tricote », « la femme qui râle », etc. Trois personnages apparaissent plus régulièrement et forment en quelque sorte le fil conducteur de la pièce ; il s'agit de Dantale (le rêveur), Servien et Marie. Il importe de préciser que même si Koltès présente cette pièce comme le récit d'un rêve, elle échappe partiellement à la structure qu'impose généralement un récit de rêve. En effet, les dialogues sont trop bien structurés d'un point de vue grammatical pour prétendre appartenir au régime du rêve. Ainsi, la pièce nous déporte vers un territoire à mi-chemin entre le songe et la réalité. Cette structure offre à Koltès un double avantage. D'un côté, suivant la logique du rêve, elle lui permet de présenter des tableaux qui versent parfois dans le surréalisme et d'enchaîner ces tableaux sans trop se soucier de la cohérence de l'enchaînement. D'un autre côté, son refus

⁷¹ Bernard-Marie Koltès, *Récits morts. Un rêve égaré*, Paris, Minuit, 2008, p. 9.

de souscrire complètement à cette logique du rêve lui permet aussi de conserver une certaine structure dans la construction de ses dialogues. Il nous faut donc souscrire à cette double logique, en interprétant les discours que tiennent les personnages sans présumer qu'ils sont nécessairement altérés par le travail du rêve au sens où l'entend Freud⁷², tout en accordant une certaine importance aux images que propose le texte et à leur façon d'interagir entre elles, malgré leur caractère absurde. Nous verrons donc comment l'antagonisme intersubjectif se construit à travers le discours des personnages, puis comment cet antagonisme ambigu s'incarne à même le texte à travers des images ambivalentes qui induisent sa réification.

Les nombreux pivots affectifs qui caractérisent la relation qu'entretiennent Dantale et Marie sont particulièrement déstabilisants pour le lecteur, car en apparence ils ne s'appuient sur aucun événement permettant de les justifier : « Les personnages franchissent sans ambages la frontière qui sépare l'attraction de la répulsion et la joie de la tristesse⁷³. » Ils franchissent tout aussi aisément celle qui sépare l'amour de la haine. Dantale se montre d'abord hostile à l'égard de Marie qu'il rejette assez violemment : « DANTALE. – Nous serons toujours ennemis⁷⁴. » Cette réplique se veut sans équivoque et pourtant, quelques pages plus loin, il déclame sur un mode obsessionnel son amour pour elle :

DANTALE. – Nous ne nous quitterons plus ; nous ne nous lâcherons plus. Dix ans, vingt ans, trente ans que je veux passer à toucher le plus possible de toi ; je ne veux pas cesser de te toucher, de te tenir. Heure après heure, trente ans d'heures après heures, quarante ans à t'embrasser, à me remplir de toi⁷⁵.

⁷² À ce sujet, voir Sigmund Freud, *L'Interprétation du rêve*, Paris, Seuil, 2010 [1900].

⁷³ Florence Bernard, *Op. cit.*, p. 209.

⁷⁴ Bernard-Marie Koltès, *Récits morts. Un rêve égaré*, *Op. cit.*, p. 50.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 63.

Il verse donc dans l'autre extrême ; lui qui la rejetait voudrait maintenant passer chaque moment de sa vie auprès d'elle, dans une espèce de fusion amoureuse. D'après Bernard, les émotions – et par le fait même les attitudes que ces sentiments commandent – se succèdent à une telle vitesse qu'ils brouillent les distinctions à partir desquels il est habituellement possible de les appréhender :

L'écart est si grand entre les attitudes adoptées coup sur coup à l'égard d'un même fait ou d'un même personnage qu'il remet en question la distinction entre les sentiments qui les sous-tendent. À quoi se fier, lorsque la tristesse se fait le masque de la gaieté et la gaieté, celui de la tristesse⁷⁶.

Bien que l'observation de Bernard soit juste, la figure du masque mobilisée dans son argumentaire laisse planer l'idée selon laquelle il existerait une émotion essentielle, fondamentale, à laquelle viendrait se superposer une autre émotion qui ferait office de leurre. Ce qui est conceptuellement sous-entendu dans ses propos, c'est qu'une authenticité plus authentique se dissimulerait derrière une émotion superficielle, derrière un masque. Cette figure du masque suggère l'idée que la superposition des deux émotions – qui sous-tendent deux attitudes radicalement différentes, soient le rejet et l'attrance – est superficielle. Suivant cette logique, c'est comme si l'un de ces deux états n'était que le déguisement de l'autre, alors que le texte semble plutôt suggérer que ces deux états sont profondément intriqués : « DANTALE. — Tu rêves, tu es folle ; pauvre folle, pauvre petite folle que j'aime, que j'aime tant⁷⁷. » La haine et la répulsion se superposent ici littéralement à l'amour et à l'attrance, ce qui nous donne à penser que pour les protagonistes koltésiens, la haine est l'envers du désir et le désir est profondément corrompu par la haine. Bernard en viendra elle-même à adopter cette thèse un peu plus loin dans sa réflexion : « L'amour

⁷⁶ Florence Bernard, *Op. cit.*, p. 211.

⁷⁷ Bernard-Marie Koltès, *Récits mots. Un rêve égaré*, *Op. cit.*, 82.

n'est pas de ce monde, tout en régnant en maître partout : dans les postures de haine comme dans la prétendue indifférence⁷⁸. » Pour Catherine Douzou, cette réversibilité des émotions serait attribuable à la dimension religieuse de l'œuvre koltésienne : « Cette nature réversible ne manque pas d'évoquer une sorte de malédiction initiale, – inspirée du péché originel ? – qui entrave la réalisation d'un contact avec celui qu'on embrasse ou qu'on assassine d'un même geste⁷⁹. » Même si Koltès fut étudiant chez les jésuites et que transparaît dans son œuvre une forme de rapport au religieux, ce rapport relève davantage de l'antagonisme et du rejet que de la filiation apaisée. À titre d'exemple de ce rapport antagoniste, on peut notamment penser à la pièce *Quai Ouest* et à l'interprétation qu'en propose Marie Hartmann. Selon elle, Koltès y subvertit le texte religieux afin de « récuser la prétention des religions à donner un sens à l'histoire des hommes⁸⁰. » Une interprétation, qui justifie l'ambivalence des sentiments par l'intervention d'une quelconque forme de transcendance, nous apparaît, dans ce contexte, insatisfaisante. Nous proposons plutôt de voir en cette ambivalence la conséquence logique d'une dynamique relationnelle particulière. Pour asseoir conceptuellement cette idée, il faut opérer à nouveau un léger détour par les thèses girardiennes. Par la suite, nous pourrions concevoir plus concrètement comment se modélise cette intrication des émotions mise en scène par Koltès.

En effet, Girard nous permet de penser la double nature des rapports entre les protagonistes koltésiens sans essentialiser l'une des deux facettes de ces relations et sans recourir à une forme de transcendance quelconque. Il nous offre les outils conceptuels

⁷⁸ Florence Bernard, *Op. cit.*, p. 217.

⁷⁹ Catherine Douzou, « Les Contes du passant solitaire », dans André Petitjean (dir.), *Bernard-Marie Koltès. Les registres d'un style*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2014, p. 55.

⁸⁰ Marie Hartmann, « Les Testaments en pièces », dans Marie-Claude Hubert et Florence Bernard (dir.), *Relire Koltès*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2013, p. 179.

nécessaires pour comprendre cette ambivalence. Afin de justifier cette idée selon laquelle une figure d'altérité peut apparaître au sujet à la fois comme l'objectif à atteindre pour satisfaire le désir et comme l'ennemi suprême, Girard se réfère à la notion de « double bind » développée par l'anthropologue et spécialiste des théories de la communication Gregory Bateson. Ce concept naît d'une réflexion sur le statut particulier des relations de communication chez les personnes atteintes de schizophrénie. Essentiellement, une situation de « double bind » prend place au sein de dynamiques familiales, provoquée par deux intimations contradictoires. Il y a d'abord une « injonction négative primaire⁸¹ », qui « peut prendre deux formes : a) “Ne fais pas ceci ou je te punirai” ; b) “Si tu ne fais pas ceci je te punirai”⁸². » On ordonne au sujet de s'engager dans l'une des deux voies, c'est-à-dire de faire ou de ne pas faire, sans quoi il s'expose à une conséquence négative. Cette première consigne est doublée d'une « injonction secondaire, qui contredit la première à un niveau plus abstrait⁸³ ». Il y a donc une consigne qui est donnée à un premier degré, suivie d'une consigne subséquente, plus implicite cette fois-ci, mais qui ne peut être respectée sans trahir la première. Surtout, pour qu'il y ait « double bind » au sens où l'entend Bateson, il ne faut pas que l'individu soit en mesure d'échapper à ces injonctions contradictoires, bref il faut qu'il reste prisonnier de ce schéma de contraintes. Girard résume ainsi cette théorie : « Bateson rapporte la schizophrénie à un double message contradictoire que l'un des deux parents, presque toujours la mère dans les exemples qu'il

⁸¹ Gregory Bateson, *Op. cit.*, p. 14.

⁸² *Ibidem.*

⁸³ *Ibidem.*

nous propose, émettrait perpétuellement en direction de l'enfant⁸⁴. » Or, Girard ne se contente pas d'intégrer ce schéma à ses réflexions, il le transforme et se l'approprie :

Loin d'être réservé à certains cas pathologiques, comme le pensent les psychologues américains qui l'ont mis en relief, le *double bind*, le double impératif contradictoire, ou plutôt le réseau d'impératifs contradictoires dans lesquels les hommes ne cessent de s'enfermer les uns les autres doit nous apparaître comme un phénomène extrêmement banal, le plus banal de tous peut-être et le fondement même de tous les rapports entre les hommes⁸⁵.

Girard ouvre le concept de Bateson en le déportant hors du territoire de la schizophrénie. Dans une perspective girardienne, la situation de double impératif contradictoire ne concerne plus seulement la famille. Par cette idée de « réseau », Girard sous-entend que le « double bind » est un mode relationnel généralisé à l'ensemble de la société plutôt qu'une situation particulière et exceptionnelle de trouble dans la communication. Cette dynamique des doubles contraintes contradictoires se déploie en « réseau » et s'en trouve généralisée, car elle est, pour Girard, la conséquence directe de la nature mimétique du désir. Dans cette optique, l'individu modèle son désir sur celui d'autrui dans le but de parachever son être, alors que la société au sein de laquelle il évolue valorise farouchement l'autonomie du désir, qui est, au sein du discours public, corollaire d'une forme d'authenticité. D'après Girard, cette survalorisation culturelle de l'autonomie du désir génère une forme de honte chez le sujet qui, confronté à son propre manque d'être, simule la plénitude et invite ainsi implicitement les autres à suivre la voie qu'il a empruntée. Il s'agit donc d'un cercle vicieux au sein duquel les individus s'enferment mutuellement : chacun ressent un manque d'être, mais le dissimule en simulant la plénitude, s'offrant par le fait même aux autres comme modèle, ce qui génère une dynamique sociale au sein de laquelle les attitudes imitatives

⁸⁴ René Girard, Jean-Michel Oughourlian, Guy Lefort, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, *Op. cit.*, p. 389-390.

⁸⁵ René Girard, *La Violence et le sacré*, *Op. cit.*, p. 219.

sont implicitement encouragées, mais aussi conspuées, car chacun veut apparaître aux yeux des autres comme détenteur de cette autonomie recherchée. Le sujet est inlassablement confronté à cette double injonction contradictoire : celle qui l'invite à imiter et celle qui l'invite à éviter l'imitation. Logiquement, l'autre devient à la fois le modèle et le rival, car il est prétendument parvenu à l'autonomie ; il est celui qui peut montrer la voie. Il suscite l'admiration, mais il est également celui qui exacerbe le sentiment d'échec du sujet par rapport à sa quête d'autonomie ontologique et qui le force à emprunter le chemin de l'imitation. De plus, ces deux positions – celle de rival et celle de modèle – se renforcent mutuellement, car plus le sujet admire cet autre, plus il le déteste, plus violent étant le constat de son échec. Ces deux postures antithétiques sont profondément liées l'une à l'autre. C'est d'ailleurs ce qui, aux yeux de Jean-Pierre Dupuy, distingue l'actualisation girardienne du « double bind » du concept freudien d'« ambivalence » :

Freud avait bien vu que, dans la relation à l'Autre, la vénération pour le *modèle* se double de ressentiment pour le *rival*, mais, parlant d'« ambivalence », il n'établissait pas d'autre lien entre les termes opposés qu'une juxtaposition incompréhensible. La rupture radicale introduite par Girard est d'y avoir discerné une double implication en forme de cercle : l'Autre est rival *parce que* modèle, et modèle *parce que* rival. Plus le Sujet vénère l'Autre, plus il le hait, et plus il le hait, plus il le vénère⁸⁶.

Cette distinction permet de préciser ce qu'entend Girard par « double bind » : c'est un concept qui lui permet d'affiner l'idée freudienne d'ambivalence en l'inscrivant dans une dynamique qui la dépasse et la justifie tout à la fois. Pour le penseur du désir mimétique, l'ambivalence qui caractérise le rapport du sujet à l'altérité s'explique par une double injonction paradoxale émise par la figure d'altérité – « imite-moi » et « ne m'imites pas » – qui fait de cette figure à la fois l'ennemi et l'objet du désir⁸⁷. L'autre se veut l'instigateur

⁸⁶ Paul Dumouchel et Jean-Pierre Dupuy, *Op. cit.*, p. 54.

⁸⁷ Il importe de préciser que cette double injonction contradictoire n'est pas nécessairement émise par la figure d'altérité. L'autre devient modèle car il représente une forme d'autonomie aux yeux de sujet, mais il

du désir, mais aussi la figure castratrice, il est donc haï : « Seul l'être qui nous empêche de satisfaire un désir qu'il nous a lui-même suggéré est vraiment objet de haine⁸⁸ ». Or, il faut comprendre qu'il s'agit d'une haine paradoxale, fondée sur un désir de l'autre, et qui s'actualise donc de manière ambiguë.

Ce double statut paradoxal de la figure d'altérité génère dans l'œuvre de Koltès des relations marquées par l'indétermination. L'illustration la plus probante de ce phénomène se trouve dans la pièce *Récits morts*. On se souviendra que cette pièce met en scène trois protagonistes (Dantale, Marie et Servien) qui se rencontrent dans le rêve de Dantale. À un certain moment, Servien déclare son amour à Dantale, mais celui-ci le rejette sommairement, prétextant préserver son amour pour Marie. Puis, sans autre forme de transition, ils se mettent à se battre à l'arme blanche. Or très vite le combat s'interrompt, car une didascalie nous informe qu'un voile opaque de brume les aveugle presque complètement : « Ils se battent, au couteau. Bientôt il se cherchent et ne s'aperçoivent plus et ratent leurs coups, car une épaisse brume a envahi l'espace⁸⁹. » Cette brume qui apparaît assez mystérieusement provoque l'indétermination du statut de la figure d'altérité. En ce sens, ce brouillard se donne à lire comme une métaphore de ce « double bind » girardien. Quelques pages plus loin, c'est à travers la parole d'un personnage secondaire surnommé l'officier que cette hypothèse interprétative se confirme. Celui-ci tient un discours incohérent que l'on pourrait qualifier de délirant, mais il relève tout de même la présence du brouillard, ce même brouillard qui soustrait Dantale et Servien au regard de l'autre :

devient aussi rival car il empêche le sujet d'atteindre son idéal. Au sein de ce processus, la figure d'altérité devient quasiment accessoire, au sens où elle devient le canevas sur lequel l'individu projette ses propres désirs de finitude. Elle n'a pas besoin d'agir concrètement afin de revêtir ce double rôle de modèle et de rival.

⁸⁸ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, *Op. cit.*, p. 25.

⁸⁹ Bernard-Marie Koltès, *Récits morts. Un rêve égaré*, *Op. cit.*, p. 28.

« Ah, ce brouillard ! Qui êtes-vous, ami ou ennemi ? Ami ou ennemi ? [...] Strictement impossible de voir les ennemis, à moins que nous ne les ayons pas reconnus, avec ce brouillard⁹⁰. » Ainsi, à travers cette brume, l'ami et l'ennemi sont indifférenciés, la figure de l'autre recouvre simultanément ces deux états contradictoires avant d'être reconnue, c'est-à-dire identifiée par le sujet. Or, le brouillard prive le sujet de ce geste de reconnaissance et les deux états continuent de coexister dans la brume en tant que deux formes potentielles toujours à même d'être actualisées par un geste d'amour ou d'hostilité ; le statut de la figure d'altérité sera déterminé par un geste qui pourra toujours être révoqué par un deuxième geste subséquent et contradictoire. Dantale apparaît aux yeux de Servien comme un objet de désir paradoxal : il est celui vers qui se porte le désir de Servien, celui qu'il aime, mais Dantale est aussi celui qu'il cherchera à tuer. Dantale est son modèle et, suivant la logique exposée plus tôt, forcément son rival puisqu'il renvoie Servien à son incomplétude ontologique en plus de le rejeter explicitement en lui préférant Marie. Le motif du brouillard, qui peut d'abord sembler absurde, permet de mettre en scène de manière très graphique la révocabilité du statut de la figure d'altérité pour le sujet koltésien ; il offre une représentation claire puisque imagée d'une situation complexe de « double bind ».

C'est d'ailleurs le rôle d'une métaphore que de faire image afin de donner à voir ce qui, initialement, échappe au regard. La figure du brouillard explicite l'indétermination du statut de la figure d'altérité, son double statut d'être aimé et d'ennemi mortel. Plutôt que d'y voir un enchaînement d'émotions illogique, puisque injustifié, nous pouvons, à travers cette image, constater que le protagoniste est incapable de trancher et de reconnaître de

⁹⁰ *Ibid.*, p. 30.

manière définitive le statut de l'être qui se présente devant lui. Ainsi, les outils conceptuels girardiens permettent d'ouvrir l'œuvre de Koltès en investissant les images que ce dernier propose d'une signification nouvelle et éclairante. Nous nous proposons maintenant de nous pencher sur la dimension poétique des œuvres à l'étude afin de comprendre comment s'actualise à travers certaines figures⁹¹ cette dynamique relationnelle ambivalente. Ce procédé nous permettra de problématiser davantage le « double bind » tel qu'il se manifeste chez Koltès, ce qui, par le fait même, devrait nous conduire à mieux comprendre les dynamiques relationnelles qui unissent les personnages.

Images de l'ambivalence

Dans un court texte consacré à la dimension formelle de l'œuvre de Koltès, Éric Eigenmann propose de comprendre deux pièces de Koltès, soit *Dans la solitude des champs de coton* et *Combat de nègre et de chiens*, à partir de leur structure chiasmatisque. Cette lecture particulière offre la possibilité à l'herméneute d'échapper partiellement au discours des personnages sur eux-mêmes, ou du moins de nuancer ces discours à partir d'un deuxième discours, celui de la construction formelle. Eigenmann écrit : « Ma lecture, qui reconnaît dans une figure verbale l'image d'antagonismes actifs à l'échelle de la pièce, préfère “ne jamais chercher à déduire la psychologie des personnages de ce qu'ils disent”, sur le conseil de Koltès lui-même⁹². » Ainsi, le texte, par son organisation formelle, nous permet de préciser les dispositions subjectives des protagonistes. Ce type de lecture nous fournit un nouvel accès au texte koltésien pour penser les relations interpersonnelles sans

⁹¹ Le terme « figure » est ici privilégié à celui d'image, car il recouvre un double sens : il renvoie à l'idée d'une représentation visuelle, mais aussi aux figures de discours chères à la poésie. Ce terme évoque donc à la fois les images générées et les constructions textuelles qui permettent de générer ces images.

⁹² Éric Eigenmann, « Pour une rhétorique de Koltès. L'involution du chiasme », dans Marie-Claude Hubert et Florence Bernard (dir.), *Relire Koltès*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2013, par. 21. [Consulté en ligne le 13 mai 2022 : <https://books.openedition.org/pup/23864>]

adhérer complètement à ce que les protagonistes disent d'eux-mêmes ou de leur relation. Dans le cas d'une situation de « double bind », cette position interprétative offre un avantage certain, car elle permet de voir dans une posture de rejet des autres plus qu'un simple rejet. Il s'agit en quelque sorte d'obtenir un deuxième point de vue sur les relations interpersonnelles. Voyons concrètement comment se déploie cet antagonisme formel dans les œuvres.

Dans le chapitre précédent, nous avons problématisé la relation qui unit Barba à Cassius, les deux protagonistes du roman *La Fuite à cheval très loin dans la ville*. Leur relation est complexe et nous pourrions la qualifier rétrospectivement, après le léger détour opéré à travers les théories de Bateson et leur actualisation par Girard, de situation de « double bind ». Comme nous avons pu alors le constater, ils représentent l'un pour l'autre la solution au malaise ontologique qu'ils ressentent, mais ils sont aussi l'obstacle qui prive l'autre de ce remède à son manque d'être. Bref, au début du roman, Cassius consent à avoir des rapports sexuels avec elle, mais ces rapprochements s'opèrent dans une ambiance générale d'hostilité : « Ils s'accouplèrent à toute vitesse, se déshabillant le moins possible. De temps en temps, il lui disait : "Qu'est-ce qui t'arrive ? Tu cries comme une folle." Elle lui disait : "Tu ne sais que me triturer comme un masseur⁹³." » Tout se passe comme si les deux protagonistes niaient la relation sexuelle tout en l'actualisant. Si l'on se contentait d'écouter la parole des personnages, il semblerait n'y avoir que du rejet : il la qualifie de « folle » et elle lui reproche de ne pas savoir comment la toucher. Or, lorsqu'on prend un pas de recul par rapport au discours des protagonistes, on constate que cette scène est fondamentalement paradoxale, car même s'ils se rejettent et se méprisent ouvertement, ils

⁹³ Bernard-Marie Koltès, *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, *Op. cit.*, p. 16-17.

témoignent d'une forme de désir et s'accouplent. Cette construction antithétique s'achemine d'ailleurs vers une formule quasi chiasmatisque qui synthétise le rapport qu'entretiennent Barba et Cassius : « Ils restèrent longtemps immobiles. Ils ressemblaient à deux lacs juxtaposés, dont les eaux se sont fondues en profondeur sans que rien ne marque une surface lisse⁹⁴. » Cette deuxième phrase est construite selon la logique de l'opposition croisée très proche de celle du chiasme. Tout d'abord, pour qu'il y ait « deux lacs », il faut forcément que ces étendues d'eau soient séparées, car sinon, ils n'en formeraient qu'une. Le texte induit donc l'idée d'une distance initiale entre Barba et Cassius pour ensuite nier cet intervalle par le terme « juxtaposer ». La juxtaposition renvoie à l'idée d'une union, d'une forme d'imbrication. Il y a là une première opposition. Ensuite, le texte nous indique que « les eaux [de ces deux lacs juxtaposés] se sont fondues en profondeur », ce qui renforce l'idée du lien. C'est comme s'ils parvenaient à entrer en communication à un niveau plus profond. Puis, finalement, le lien est encore une fois nié, car même s'ils communiquent en profondeur, rien à la surface ne laisse concevoir cette rencontre. L'eau demeure parfaitement lisse ; le mouvement propre à la rencontre advenue en profondeur ne se manifeste pas à la surface. Le texte rejoue à un niveau formel les tensions propres à une relation de « double bind » : l'autre est rejeté, mais en même temps désiré. Aussi, importe-t-il d'ajouter que la métaphore aquatique appuie cette idée. L'eau est, par nature, l'élément de l'homogénéité ; superposer deux étendues d'eau tout en les maintenant doubles, c'est-à-dire tout en leur refusant l'union parfaite ou l'état de fusion, génère une image contre-intuitive et forte qui nous permet de mieux saisir la dynamique interpersonnelle à l'œuvre dans ce passage. Ainsi, cette figure d'opposition, qui se

⁹⁴ *Ibid.*, p. 17.

rapproche du chiasme, illustre à un niveau formel plus profond ce que Girard nomme la haine, c'est-à-dire « l'union de ces deux contraires que sont la vénération la plus soumise et la rancune la plus intense⁹⁵ ». C'est d'ailleurs, d'après Eigenmann, la principale fonction du chiasme dans l'œuvre de Koltès : « La spécularité du chiasme [...] rejoue sur le plan formel l'antagonisme des personnages en présence et sa dynamique, ce qui les éloigne comme ce qui les rapproche⁹⁶. »

Le texte est formellement disposé de telle sorte qu'il révèle les mensonges des protagonistes ; il met à jour la partialité de leur point de vue en nous offrant un contre-point qui nuance notre perspective et nous permet de voir que nous ne sommes pas en présence d'un simple rejet, mais bien d'une forme de haine liée à une situation de « double bind ». Cette importance de la construction formelle pour nuancer le propos est particulièrement vraie dans le cas de la pièce *Récits morts*. Puisque cette pièce est partiellement construite selon la logique du rêve, le sens se construit surtout en fonction de la succession des tableaux représentés. Autrement dit, la pièce n'évolue pas selon une trame narrative nettement définie, mais plutôt d'après un enchaînement de différentes vignettes qui se répondent mutuellement par effet de contraste ou de continuité. Les images sont en ce sens plus libres, car libérées du fardeau de la logique et de la cohérence et aussi plus importantes, car c'est surtout à partir de celles-ci et de leur agencement que se dégage le sens du texte. Koltès se joue de ce principe structurant pour mettre en scène l'ambivalence des relations interpersonnelles en faisant cohabiter des images contradictoires. Se superposent formellement dans la pièce – non pas selon les principes du chiasme, mais plutôt ceux de

⁹⁵ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, *Op. cit.*, p. 24.

⁹⁶ Éric Eigenmann, *Op. cit.*, par. 19.

l'antithèse – les motifs de fête et de guerre. Cette superposition est particulièrement signifiante dans le cadre de notre analyse.

Un peu avant le combat à l'arme blanche qui opposera Dantale à Servien, la didascalie suivante apparaît : « Continuation des bruits et des lueurs de fête, qui se transforment tout à coup en bruits et lueurs de guerre⁹⁷. » Les deux motifs y sont d'emblée juxtaposés, les attributs de la fête se muant en attributs de guerre, comme si les bruits et les lueurs revêtaient désormais un aspect inquiétant. Une autre didascalie quelques pages plus loin fait progresser le processus de juxtaposition : « Lueurs de fête, violentes. » En soi, cette didascalie n'est pas très révélatrice, mais lorsqu'on la rapporte à celle citée précédemment, elle se révèle plus signifiante qu'elle n'y paraît. Elle confirme l'intrication des deux motifs : les lueurs de fête ne se transforment pas en lueurs de guerre, elles sont d'emblée marquées par la guerre avec l'adjectif « violentes ». Ainsi, ce qui apparaissait comme la juxtaposition de deux motifs se révèle en fait être une superposition. La nuance est importante, car dans le cas d'une juxtaposition les deux motifs sont liés, mais moins que dans le cas d'une superposition, où ils coexistent en permanence, littéralement imbriqués l'un dans l'autre. Cette superposition se confirme à la toute fin de la pièce, quand le personnage de « Marie apparaît, souriante, balançant au bout d'une longue corde. Fêtes au loin⁹⁸. » La superposition se fait violente et se referme : Marie est décédée d'une mort brutale, mais elle sourit toujours, bercée par le bruit lointain de la fête. Cette coprésence de la guerre – ainsi que, par extension, de la mort – et de la fête fait écho aux relations interpersonnelles des protagonistes koltésiens. En effet, si l'on comprend la fête comme un désir de se lier aux autres et la guerre comme une relation fondée sur l'antagonisme, on

⁹⁷ Bernard-Marie Koltès, *Récits morts. Un rêve égaré*, *Op. cit.*, p. 23.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 89.

peut facilement faire le lien entre cette intrication et les situations de « double bind » qui caractérisent les relations entre les protagonistes. Le texte met ainsi en scène, de façon métaphorique, le caractère profondément paradoxal des relations interpersonnelles et nous offre un contrepoint significatif aux propos tenus par les personnages.

De son côté, Dantale prétend exéquer les fêtes, il les décrit comme une espèce d'orgie dionysiaque au sein de laquelle les corps se confondent les uns avec les autres : « Fermez, fermez cette fête. Je suis venu voir les gens se couper, et ne plus tenir entre eux, et non pas se rejoindre par le ventre et les lèvres.⁹⁹ » Il rejette les autres et prétend même qu'ils devraient tous faire de même en coupant les liens qui les unissent les uns aux autres. Or, plus loin, il tient un discours parfaitement inverse :

Je suis malade, je suis né malade, comprenez-vous cela, et je ne peux m'en défaire. J'ai besoin d'affection, de tendresse, c'est signe de maladie ; sans cela je n'aurais besoin de rien. L'amour m'a pénétré avec la faiblesse. Car je me sens bien faible, bien malade, gravement¹⁰⁰.

Dans ce discours qui contredit le premier, Dantale affirme son besoin de se lier aux autres. Le premier discours est porté par un geste d'hostilité, alors que le deuxième est surtout animé par une volonté de communion, même si une forme d'hostilité implicite dirigée envers soi-même émerge. Ces assertions semblent toutes les deux aller dans des directions diverses et irréconciliables. Pourtant, lorsqu'on considère ces deux passages à la lumière de notre interprétation de l'intrication des motifs de guerre et de fête, l'opposition peut facilement être résolue. C'est que chacun des gestes, que ce soit celui du rejet ou celui de la communion, porte en germe à l'intérieur de lui un second geste qui le nie. Autrement dit, l'hostilité est empreinte de désir, et le désir est contaminé par l'hostilité. La

⁹⁹ *Ibid.*, p. 22.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 36.

superposition des motifs de guerre et de fête nous invite à explorer une piste interprétative qui nous permet de prendre une distance par rapport aux propos de Dantale. Par la mise en scène de cette juxtaposition de motifs – une fête qui est aussi une guerre – le texte nous met en garde contre la duplicité des paroles du protagoniste et nous empêche d’adhérer à son propos qui se veut faussement tranchant et irrévocable. Les deux attitudes, comme les deux facettes d’une médaille, coexistent perpétuellement, même si elles ne s’affichent pas toujours de manière équivalente. Une fois dépassée cette apparente contradiction, il est aisé de comprendre, suivant une logique girardienne, que la haine de Dantale pour la fête et pour autrui n’est en fait que l’envers de son propre désir des autres. Il rejette les autres parce qu’il ressent douloureusement son besoin d’eux et se méprise lui-même à cause de ce besoin qu’il voudrait transcender.

Si les images mises en scène nous permettent d’affiner notre perspective d’analyse sur la pièce, les dialogues nous apparaissent comme un autre aspect de la dimension poétique de l’œuvre qui mérite d’être investie. De nombreux commentateurs de la production koltésienne se sont penchés sur la construction particulière des dialogues et ils ont pratiquement tous relevé – sans nécessairement en proposer la même interprétation – l’ambivalence des rapports interhumains sur lesquels ceux-ci reposent.

Le dialogue impossible mais entretenu

La spécialiste du spectacle vivant, Isabelle Babéris, relève dans son ouvrage *Théâtre contemporain. Mythes et idéologies* un renversement de paradigme qui affecte la forme dramatique contemporaine. Elle écrit : « au drame comme procédé de communication (dialogue, double énonciation, etc.) se serait substituée la représentation

de la communication comme drame¹⁰¹. » Autrement dit, le dialogue du drame serait devenu le drame du dialogue, le thème de la communication impossible étant désormais absolument central dans la production théâtrale. L'œuvre de Koltès ne fait pas exception à ce renversement de paradigme. La pièce intitulée *La Nuit juste avant les forêts* se construit autour de la difficulté que rencontre le protagoniste à entrer en contact avec l'autre, c'est-à-dire à communiquer.

La Nuit juste avant les forêts est l'œuvre à partir de laquelle, d'après la critique et l'auteur lui-même, s'opère un tournant dans la production koltésienne. Créée en 1977, mais publiée seulement en 1988, cette pièce marque, comme le souligne Ubersfeld¹⁰², l'entrée de l'auteur dans un nouveau cycle de création. Elle occupe donc une place centrale au sein de la production koltésienne. Koltès y met en scène le monologue d'un protagoniste qui ne s'identifie jamais vraiment. Tout ce qu'en sait le lecteur, c'est que ce personnage vit en France et qu'il y habite en tant qu'étranger. En effet, certains passages nous révèlent le statut d'immigrant du protagoniste, statut avec lequel il a bien de la difficulté à négocier : « à croire qu'ils sont tous aussi cons, les Français, incapables d'imaginer, parce qu'ils n'ont jamais vu qu'on se lave le zizi, alors que pour nous, c'est une ancienne habitude, mon père me l'a appris, cela se fait toujours chez nous¹⁰³ ». À travers ce constat assez trivial, on devine toute la distance qui sépare le protagoniste des Français qu'il côtoie. Cette différence est vécue par ce dernier sur le mode belligérant de l'antagonisme : il les méprise.

La pièce s'articule autour de la rencontre de ce protagoniste, l'étranger, et d'un autre individu qui ne sera jamais nommé et qui ne prendra jamais la parole. L'étranger

¹⁰¹ Isabelle Barbéris, *Théâtre contemporain. Mythes et idéologies*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 58.

¹⁰² Anne Ubersfeld, *Bernard-Marie Koltès, Op. cit.*, p. 29.

¹⁰³ Bernard-Marie Koltès, *La Nuit juste avant les forêts*, Paris, Minuit, 1988 [1977], p. 10-11.

interpelle ce badaud sans qu'on ne sache trop pourquoi ; il lui réclame une cigarette, puis une place pour dormir, mais nie ensuite avoir besoin de quoi que ce soit : « Il ne lui demande rien, ou s'il lui demande quelque chose, la demande est à la fois si forte et si confuse qu'elle apparaît quasi négative. Pas d'action, pas de réponse, et le texte n'est structuré que par les aller et retour de la réflexion du locuteur¹⁰⁴. » L'allocataire anonyme est le destinataire de la parole du protagoniste, mais n'intervient jamais dans la pièce. Il est intéressant de noter que la pièce se construit de manière à favoriser l'identification des lecteurs/spectateurs avec cet allocataire mystérieux. En effet, dès la première réplique de la pièce, ils sont happés par cette parole qui les interpelle et en fait des interlocuteurs muets : « Tu tournais le coin de la rue lorsque je t'ai vu¹⁰⁵ ». Cette parole qui refuse de circonscrire l'autre à laquelle elle s'adresse, ne serait-ce qu'en l'appelant par son nom, devient un discours qui s'adresse à tous. Chacun devient cet autre vers lequel semble se tendre le discours du protagoniste. Dès lors, comment qualifier ce discours de l'étranger, qui se comprend comme un monologue dirigé vers l'altérité, comment appréhender cette parole qui se situe à mi-chemin entre le repli sur soi et l'ouverture envers la figure d'altérité ? Il ne s'agit, à proprement parler, ni d'un véritable monologue, à cause de cette dimension adressée, ni d'un dialogue, puisqu'il n'y a pas de véritable répondant. C'est une parole travaillée par un double mouvement qui nous renvoie, encore une fois, vers le concept de « double bind ».

Pour problématiser cette parole mi-dialogique, mi-monologique¹⁰⁶, Christophe Bident postule l'idée d'une représentation chez Koltès de la non-rencontre :

¹⁰⁴ Anne Ubersfeld, *Bernard-Marie Koltès, Op. cit.*, p. 27.

¹⁰⁵ Bernard-Marie Koltès, *La Nuit juste avant les forêts, Op. cit.*, p. 7.

¹⁰⁶ Nous sommes conscients que ces termes renvoient implicitement à l'appareillage critique bakhtinien. Or nous avons décidé, dans le cadre du présent mémoire, de ne pas investir le théâtre koltésien à partir des outils

Cette irréductibilité de la réplique, cette construction non-dialectique du dialogue, cet enfermement de chacun dans sa propre langue, c'est aussi ce dont il sera essentiellement question dans *Dans la solitude des champs de coton*, en quoi cette pièce apparaît comme la déconstruction de toute la dramaturgie koltésienne, autrement dit, et à la fois : la recherche de son degré zéro et la forme de toutes ses généalogies possibles¹⁰⁷.

Bident met le doigt sur ce qui fait problème, mais ne relève qu'une seule des deux facettes de ce problème : il ne se concentre que sur la dimension mi-monologique du discours et écarte l'aspect dialogal du théâtre koltésien. Autrement dit, il relève le problème que pose le dialogue qui se veut impossible, mais il ne montre pas en quoi le monologue aussi pose problème et se veut, chez Koltès, tout aussi impossible. Bident parle d'une « construction non-dialectique du dialogue¹⁰⁸ », ce qu'il faudrait nuancer. Prenons pour exemple le protagoniste de la pièce *La Nuit juste avant les forêts*. Même si la pièce est construite comme un monologue et que l'échange est forcément loin d'être dialectique, il y a tout de même interférence, il y a tout de même échange, ne serait-ce que par la forte prégnance de la fonction phatique¹⁰⁹ du discours du protagoniste. De nombreux exemples de cette fonction ponctuent la pièce : « ne dis rien, ne bouge pas, je te regarde¹¹⁰ », « j'ai d'ailleurs moi-même de quoi nous payer un café, je te le paie, camarade¹¹¹ », « je t'expliquerai moi-même¹¹² », etc. Ces relances constantes marquent l'idée d'une forme de dialectique qui n'est pas aussi efficace que celle d'un dialogue fluide, mais qu'on ne peut pas pour autant

théoriques développés par Mikhaïl Bakhtine. Ce dernier a très peu travaillé sur le drame et est donc rarement mobilisé par les théoriciens du théâtre. Nous avons privilégié une approche fondée sur le travail des critiques de théâtre, en particulier sur celle développée par Anne Ubersfeld. Ainsi, lorsque nous employons les termes « monologique » ou « dialogale », il faut y voir moins une référence à Bakhtine qu'une manière de qualifier un discours qui se déploie sous le mode d'un dialogue ou d'un monologue.

¹⁰⁷ Christophe Bident, *Bernard-Marie Koltès. Généalogies*, Tours, Éditions Farrago, 2000, p. 77.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ Nous faisons référence ici au à l'une des six fonctions du langage telles que théorisées par Roman Jakobson. Voir : Roman Jakobson, *Essai de linguistique générale*, Paris, Minuit, 2003, 260 p.

¹¹⁰ Bernard-Marie Koltès, *La Nuit juste avant les forêts*, *Op. cit.*, p. 63.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 13.

¹¹² *Ibid.*, p. 17.

nier ; par celle-ci, le protagoniste introduit l'autre au sein même de son discours. Il devient difficile, dans ce contexte, de continuer à parler d'un strict monologue, qui connote l'idée d'un aveuglement à l'autre. S'il y a enfermement, il n'est ni total, ni définitif. Pour penser la construction du dialogue koltésien, il faut penser son impossibilité, mais il faut aussi penser aux conditions de son maintien. Car même si tous les indices textuels tendent à nous laisser croire que le dialogue est impossible – en témoigne l'interprétation de Bident – les protagonistes continuent de s'adresser à un allocataire, comme en témoigne le protagoniste de *La Nuit juste avant les forêts*.

Ce qui caractérise en partie le drame moderne, d'après le spécialiste du théâtre Jean-Pierre Sarrazac, c'est qu'il renonce au dialogue et favorise plutôt « un agencement dialogique des monologues¹¹³ ». Le dialogue, s'il est toujours possible de parler de dialogue, se construit désormais par la rencontre de plusieurs monologues qui se répondent et interagissent entre eux. Pour qualifier la nature du mode de communication particulier et ambigu propre aux protagonistes koltésiens, Ubersfeld parlera de « quasi-monologue ». En effet, selon elle, il ne saurait être question d'un simple monologue, car le caractère adressé de la parole la module et la transforme : « ce n'est pas un monologue, c'est un soliloque – ou ce que je préfère appeler un quasi-monologue, c'est-à-dire un discours adressé à quelqu'un qui ne répond pas¹¹⁴. »

Il nous apparaît opportun à ce stade-ci d'ouvrir une parenthèse afin de clarifier les concepts de monologue et de soliloque. Un flou terminologique flotte autour de ces deux termes, rendant toute tentative de distinction assez difficile : « le plus souvent employés comme des synonymes, ces deux concepts, malgré plusieurs essais de distinction au fil des

¹¹³ Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, Paris, Seuil, 2012, p. 270.

¹¹⁴ *Ibidem*.

années, sont à ce point apparentés qu'il devient quasi impossible de s'y retrouver¹¹⁵ ». Ubersfeld elle-même semble se contredire ; dans l'extrait cité, elle qualifie la parole des protagonistes koltésiens de soliloque à cause de son caractère adressé. Or, dans son livre intitulé *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, elle définit le soliloque comme une parole « sans destinataire, même imaginé¹¹⁶. » Le soliloque serait donc une parole adressée, mais sans destinataire. Cette apparente contradiction peut être résolue en comparant le destinataire du monologue à celui du soliloque. Le monologue ne s'adresse à personne en particulier, sinon à la cantonade, alors que le soliloque, quant à lui, s'adresse à soi-même comme s'agissant d'un autre : « il s'agit de l'expansion du moi en état de non-possession ou de faible possession de soi¹¹⁷ », il implique « une brisure de l'unité chez le locuteur¹¹⁸. » Il y a donc fragmentation au sein de la subjectivité, la parole qui se définit comme soliloque est marquée par une forme d'altérité qui travaille le discours de l'intérieur. Cette altérité vient du sujet parlant lui-même, car il est en quelque sorte à la fois le destinataire et le destinataire de sa propre parole. Tout se passe comme si la parole de celui qui soliloque venait de l'autre côté de lui-même, d'une autre facette de son être.

En toute logique, Ubersfeld associe le « quasi-monologue » au soliloque, car dans les deux cas, il s'agit d'un monologue *bâtardisé* par une figure d'altérité : le protagoniste se parle à lui-même sous couvert de dialogue, ou dialogue sous couvert de monologue. Le destinataire ne sera jamais un interlocuteur dans la mesure où il ne prendra jamais la parole pour répondre. Ces deux modes de discours – le monologue et le soliloque – induisent deux

¹¹⁵ Caroline Garand, « Distinction entre monologue et soliloque : étude d'un cas limite, celui de *Monologue*, de Jean-Pierre Ronfard », dans *L'Annuaire théâtral*, n° 28, 2000, p. 131.

¹¹⁶ Anne Ubersfeld, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, 1996, p. 57.

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ Caroline Garand, *Op. cit.*, p. 131.

modes d'identification différents de la part du lecteur/spectateur. Dans le cas du monologue, il assiste à cette prise de parole en tant que lectorat/public, tandis que pour le soliloque, il est assigné au rôle d'allocataire ou d'interlocuteur. C'est d'ailleurs le cas, comme nous avons pu le constater, pour la pièce *La Nuit juste avant les forêts*.

Plus loin, Ubersfeld définit plus longuement ce qu'elle entend par cette idée de « quasi-monologue » : « Le quasi-monologue est une forme clef du théâtre de K. Il est un mode de parole qui dit un rapport de projection vers un allocataire présent, mais dont il est vain d'attendre une réponse¹¹⁹. » D'après Ubersfeld, la parole du sujet koltésien porte douloureusement en elle l'absence de l'autre. Or, il s'agit d'un type d'absence particulier, car l'autre n'est pas tout simplement supprimé ou inexistant ; il subsiste à travers la parole du sujet et se manifeste par sa présence en creux. Si l'autre est déporté en dehors de la sphère de la communication, une forme d'échange demeure tout de même, car la parole du protagoniste de *La Nuit juste avant les forêts* est habitée par la parole de l'autre¹²⁰. Non seulement parce que son discours s'adresse directement à lui (fonction phatique), mais aussi parce que cette figure d'altérité influe sur le fond du discours, sur sa teneur : « ne me prends pas, mec, pour un pédé, parce que je cours, que je te prends le bras, que je t'arrête, que je te parle sans vraiment te connaître, mais je te connais bien assez comme cela, mec, pour te parler de cela¹²¹ ». La parole de l'autre, ou du moins ce que le protagoniste imagine comme la parole de l'autre, travaille son discours ; il présume que l'autre le définit comme « pédé », il s'en défend et rectifie le tir. Il y a donc une forme, minimale, mais tout de même

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 161.

¹²⁰ Il est intéressant de noter que la perspective d'Ubersfeld recoupe ici le concept bakhtinien de « dialogisme ». Ainsi, même si Bakhtine est très peu mobilisé par les théoriciens du théâtre, on constate que ces postulats théoriques étayent en quelque sorte les discours critiques sur le drame.

¹²¹ Bernard-Marie Koltès, *La Nuit juste avant les forêts*, *Op. cit.*, p. 33.

subsistante, d'échange et de rapport à l'altérité, « car le personnage fait entendre de multiples “discours autres” qui se mêlent au flux continu de la voix du locuteur¹²². »

Ainsi, le « quasi-monologue » décrit une situation d'énonciation particulière marquée par une présence/absence de l'autre, qui existe à travers le discours monologique du personnage, mais qui existe en tant qu'absence, qui ne répond donc jamais réellement à ses demandes. On se souviendra que, dans une situation de « double bind » au sens où l'entend Girard, l'autre devient à la fois l'ennemi, c'est-à-dire celui qu'il faut rejeter, et le modèle, c'est-à-dire celui vers qui se porte le désir. Cette parole « quasi-monologique » peut facilement être rattachée à la dynamique relationnelle imposée par une situation de « double bind ». En effet, si la figure d'altérité se trouve à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de la situation de communication, c'est parce qu'elle est simultanément rejetée et désirée. Elle se fait objet de désir paradoxal, car chargée de deux affects contradictoires qui rendent impossible, mais nécessaire, le rapport dialogique à l'altérité. Koltès n'affirme pas autre chose quand il parle du statut du monologue au sein de ses productions :

Mes premières pièces n'avaient aucun dialogue, exclusivement des monologues. Ensuite, j'ai écrit des monologues qui se coupaient. Un dialogue ne vient jamais naturellement. Je verrais volontiers deux personnes face à face, l'une exposer son affaire et l'autre prendre le relais. [...] *Chacun répond à côté, et ainsi, le texte se balade. Quand une situation exige un dialogue, il est la confrontation de deux monologues qui cherchent à cohabiter*¹²³.

Lorsque deux monologues se rencontrent, ils ne font pas que se juxtaposer, ils se cherchent, ils tentent de s'appréhender mutuellement, de « cohabiter ». Ce qui est sous-entendu dans la dernière phrase de cet extrait, c'est que les deux monologues qui se rencontrent ne sont pas totalement indifférents l'un à l'autre ; ils entrent dans une relation complexe faite

¹²² André Petitjean, *Bernard-Marie Koltès. Portrait d'un dramaturge en écrivain*, Dijon, Presses Universitaires de Dijon, 2019, p. 94.

¹²³ Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie. Entretiens (1983-1989), Op. cit.*, p. 23. Nous soulignons.

d'attraction et de répulsion. Un peu comme les étendues d'eau de l'extrait que nous avons analysé plus tôt, ils ne se fondent pas parfaitement l'un dans l'autre, mais ils ne sont pas non plus complètement indépendants. Un lien fragile se tisse entre les deux prises de parole qui se nient implicitement, par leur statut de monologue, mais qui se valorisent réciproquement aussi d'une certaine manière en cherchant à s'appivoiser l'une l'autre.

Ce que nous avons voulu démontrer dans ce chapitre, c'est la profonde intrication de la répulsion et du désir, de l'attraction et du rejet, qui caractérise les relations interhumaines qu'entretiennent les protagonistes koltésiens. Cette intrication, comprise à travers la lunette du concept de « double bind » actualisé par René Girard, nous permet de justifier, c'est-à-dire de comprendre en les inscrivant dans une dynamique relationnelle plus large, les comportements contradictoires et apparemment arbitraires des personnages. La nécessité de s'appropriier l'être de l'autre afin de parvenir à une forme d'autonomie ontologique livre bataille à la nécessité d'affirmer son indépendance, ce qui génère une antinomie insoluble pour le sujet koltésien, le conduisant à rejeter et à embrasser la figure d'altérité d'un même geste paradoxal. C'est l'interprétation du soliloque que développe Catherine Douzou qui nous permet de mieux saisir la nature de cette antinomie : « Le soliloque, s'il peut être compris comme l'expression d'un dialogue impossible, porte aussi l'espoir d'un pont vers l'autre¹²⁴. » Le soliloque koltésien nie la possibilité de dialogue sous une forme profondément dialogique. Le contact entre les différents protagonistes se fonde sur une contradiction performative : le lien est impossible, mais il se constitue à même l'affirmation renouvelée de son impossibilité.

¹²⁴ Catherine Douzou, « Les Contes du passant solitaire », dans *Bernard-Marie Koltès. Les registres d'un style*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2014, p. 57.

C'est d'ailleurs cette forme de négativité fédératrice que nous nous proposons d'investir dans le troisième chapitre. Par l'actualisation du rejet des autres, le sujet koltésien parvient à maintenir une relation avec les différentes figures d'altérité. Sur le mode du « strip tease » de Barba, qui se voulait une forme de rejet bien particulière, car il permet de nier l'autre tout en le maintenant prisonnier de cette relation qui le nie, les protagonistes se lient les uns aux autres à travers le rejet.

CHAPITRE 3

D'une forme négative de reconnaissance

« Il faudrait vivre chacun de son côté, le regard tourné vers l'intérieur de ses propres terres. Il faudrait interdire les rencontres. »
Bernard-Marie Koltès, *Quai Ouest*

L'œuvre de Koltès aborde de manière frontale la question de la reconnaissance. Il s'agit d'un aspect de sa production qui n'a pas échappé à la critique et pour cause, c'est chez lui un thème fondateur. Ramené à sa plus simple expression, le concept de reconnaissance renvoie à l'idée d'une relation à une figure d'altérité par laquelle un sujet est en mesure de parvenir à une certaine forme d'accomplissement. La nature de cet accomplissement et la structure de la relation nécessaire à un tel processus varient en fonction des différentes écoles¹²⁵ de pensée, mais fondamentalement, le concept de reconnaissance renvoie à l'idée d'une relation, souvent conflictuelle, mais surtout structurante et nécessaire pour le sujet. La reconnaissance pose problème chez Koltès, car les relations interhumaines, plutôt que d'enrichir et de structurer la subjectivité du sujet, la déconstruisent. Les protagonistes sont déformés par les figures d'altérité qui « ouvrent » en quelque sorte leur subjectivité, les condamnant à une redéfinition perpétuelle de leur être :

¹²⁵ Axel Honneth distingue trois écoles de pensée : l'école française, la germanique et la britannique. Voir : Axel Honneth, *La reconnaissance. Histoire européenne d'une idée*, Paris, Gallimard, 2020.

« Les personnages [...] revêtent sans cesse au gré des paroles de l'un ou de l'autre des rôles différents, ou plus exactement ils connaissent une réévaluation permanente de la raison de leur présence ici¹²⁶ ». Les relations interpersonnelles mises en scène par Koltès sont caractérisées par une forme d'inaisance. Du point de vue de la reconnaissance, elles sont dysfonctionnelles. Ces relations remettent en cause le statut du sujet plutôt que de lui offrir une forme de confirmation de son être. Il nous apparaît donc particulièrement fécond d'investir cette dysfonction afin de la problématiser.

Dans un premier temps, à partir du motif du regard, nous verrons en quoi il est dangereux pour le sujet koltésien d'admettre son besoin de l'autre et de développer ainsi une relation de reconnaissance apaisée. Puis, dans un deuxième temps, il s'agira de voir comment les protagonistes parviennent à tisser des liens avec les différentes figures d'altérité malgré cette incapacité à en admettre le besoin. Car même si, ultimement, le sujet koltésien voudrait pouvoir se réclamer d'une forme d'autonomie et valorise ainsi l'isolement, « [la] solitude [...] est également vue comme une annihilation de l'être humain dont la présence ne vaut que par rapport à cet Autre qui, à travers la reconnaissance qu'il lui accorde, le fait exister¹²⁷ ». Le sujet koltésien doit donc négocier avec cette double contrainte contradictoire : d'un côté il ne peut admettre sa dépendance à l'égard des figures d'altérité, et de l'autre, il ne peut pas non plus choisir la voie de la solitude. C'est en se maintenant dans une zone mitoyenne et incertaine, entre l'autre et l'isolement, qu'il

¹²⁶ Véronique Vedrenne, « Beckett et Koltès : Le sujet en suspens ou la scène comme lieu problématique », dans Christophe Bident, Régis Salado et Christophe Triau (dirs.), *Voix de Koltès*, Paris, Carnets Séguier, 2004, p. 124.

¹²⁷ Samar Hage, « Double-tranchant ou inanité de la parole dans le théâtre koltésien ? », dans André Petitjean et Raymond Michel (dir.), *Violences et désirs dans l'œuvre de Koltès et dans le théâtre contemporain*, Metz, Recherche textuelles, n° 12, 2016, p. 56.

parvient à une certaine forme de stabilité subjective. À nous maintenant de comprendre comment il procède afin de s'aménager ce territoire crucial et minuscule.

Il peut sembler étrange, voire contre-intuitif, d'aborder la question de la reconnaissance à partir d'un cadre conceptuel inspiré des travaux de René Girard. Or, l'une des principales forces de la théorie du désir mimétique telle que développée par lui, est qu'elle permet d'articuler désir, relation interhumaine et processus de subjectivation. En effet, l'individu, d'après Girard, entre en relation avec la figure d'altérité par le désir ; il souhaite s'approprier ce que cet autre possède. Là où intervient le processus de subjectivation, c'est à travers cette idée girardienne présentée dans les chapitres précédents selon laquelle le sujet ne chercherait pas à acquérir un objet quelconque, mais bien à s'approprier l'être de l'autre, son but étant de parvenir à parachever son être. Par l'autre, le sujet girardien se considère en mesure d'accéder à une forme d'être plus satisfaisante. Ainsi, même si Girard n'aborde pas frontalement la question de la reconnaissance, lui préférant un autre registre conceptuel, des considérations similaires à celles soulevées par les théoriciens de cette tradition habitent sa réflexion. Il n'apparaît donc pas incongru de faire entrer en résonance la pensée de Girard avec les théories de la reconnaissance. Nous considérons qu'une telle rencontre conceptuelle peut nous permettre, sur un mode dialectique, d'affûter la pensée de Girard tout en remettant en cause certains présupposés propres aux théories de la reconnaissance. Ultimement, il s'agit de forger l'outil le plus précis possible pour problématiser les relations interhumaines représentées dans l'œuvre koltésienne.

Dans le cadre du présent mémoire, nous avons décidé de nous appuyer sur la conception de la reconnaissance telle que développée par Tzvetan Todorov dans son

ouvrage intitulé *La Vie commune*. Cet essai offre l'avantage de présenter une synthèse des différents courants de pensée de la reconnaissance au côté desquels Todorov inscrit sa propre conception. Il nous permet donc de faire l'économie d'un choix entre les différentes traditions, car la pensée de Todorov se situe précisément à la croisée des différentes écoles de pensée.

L'enjeu du regard

D'entrée de jeu, la réflexion de Todorov sur le concept de reconnaissance s'inscrit dans le sillage de la pensée de Jean-Jacques Rousseau. Todorov insiste particulièrement sur « l'idée de considération¹²⁸ » qu'il trouve chez Rousseau et qu'il définit ainsi : « Dès qu'ils vivent en société [...] les hommes éprouvent le besoin d'attirer à eux le regard des autres¹²⁹. » D'après Todorov (et Rousseau), ce besoin d'être regardé – et par le fait même d'être considéré – est « constitutif de l'espèce¹³⁰ » humaine et ne saurait être réduit, comme ont pu le faire les penseurs de la tradition moraliste, à l'expression égoïste d'une forme de vanité. L'individu est torturé par un sentiment d'insuffisance douloureux auquel il pense pouvoir pallier en obtenant la considération de ses pairs. Un peu plus loin dans son essai, dans l'interprétation qu'il propose du travail d'Adam Smith¹³¹, Todorov revient au motif du regard et souligne la forte présence de termes renvoyant au champ lexical de la vue chez le philosophe anglais : « La description que fait Smith de notre dépendance d'autrui est imprégnée de termes visuels : montrer, dissimuler, remarquer, regarder, observer, ignorer, considération, vue, yeux, attention, regard...¹³² » Todorov propose une explication à cet

¹²⁸ Tzvetan Todorov, *La Vie commune. Essai d'anthropologie générale*, Paris, Seuil, 1995, p. 29.

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ Il faut souligner que Todorov considère Smith comme un héritier de Rousseau. Todorov propose donc une lecture rousseauiste des travaux de Smith. Voir : Tzvetan Todorov, *Op. cit.*, p. 32.

¹³² Tzvetan Todorov, *Op. cit.*, p. 33.

emploi insistant et donc forcément signifiant : « Le besoin d'être regardé n'est pas une motivation humaine parmi d'autres : c'est la vérité des autres besoins. Ainsi des richesses matérielles : elles ne sont pas but en elles-mêmes, mais moyen de nous assurer la considération d'autrui¹³³. » La perspective développée par Todorov recoupe celle de Girard ; l'objet est secondaire au sein de la relation interhumaine, car il n'est qu'un moyen, un outil qui permet à l'individu de générer un lien avec la figure d'altérité. Or, la théorie du désir mimétique nous permet de nuancer la supposée puissance bienfaisante du regard d'autrui. En effet, Girard soutient lui aussi que le sujet cherche à cristalliser le regard des figures d'altérité sur son être afin de parvenir à une certaine forme de complétude, mais pour le penseur du désir mimétique, le regard d'autrui est aussi, dans une certaine mesure, à l'origine d'un malaise et d'un inconfort, car il est à même de révéler une forme de vulnérabilité que le sujet aurait préféré garder enfouie.

Chez Koltès, le regard revêt un double statut. Si les protagonistes désirent ardemment être vus – pensons notamment à Barba, qui se donne littéralement en spectacle sur un mode érotique lors de son strip tease –, ils craignent aussi la puissance du regard de l'autre. La pièce qui met le mieux en évidence la force brutale et insidieuse du regard est *Récits morts*. Dans cette pièce, qui se construit partiellement selon la logique du rêve, les personnages sont littéralement déformés lorsqu'un autre sujet pose les yeux sur eux : « des taches de laideur ont envahi ta peau, des cheveux au menton et d'une oreille à l'autre [...]. C'est peut-être mon regard, que je ne peux détacher, qui les fait fermenter et grossir¹³⁴. » La métaphore est curieuse et mérite d'être examinée ; le regard fait violence au sujet en altérant défavorablement son apparence physique. Il fait enfler les traces de laideur qui se

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ Bernard-Marie Koltès, *Récits morts. Un rêve égaré*, *Op. cit.*, p. 56-57.

trouvaient déjà sur son visage. C'est donc dire que le regard de l'autre fait advenir un élément de laideur déjà présent chez le sujet, mais sur un mode mineur. Ce dernier pouvait ainsi ignorer cette dernière qui s'impose dorénavant de manière expansive et qui ne peut plus être niée par qui que ce soit. Ailleurs dans la pièce, les rôles s'inversent et c'est Dantale qui prend le pas sur Marie :

DANTALE. — Ose étaler ici ce que tu dissimules, et tu verras qu'il n'est rien que je finisse par connaître, et qui ne puisse pas m'appartenir un peu. Ce que je ne reconnais pas de toi, c'est parce que tu le caches, parce que tu me lies à toi par l'obscurité de tes yeux. Montre-toi ! Tu as peur de la lumière. Tu as peur de parler et d'être réduite. Montre-toi ! Je te forcerai à cela, et alors je te lâcherai¹³⁵.

Dantale cherche visiblement à accéder à une partie plus intime de Marie, à la pénétrer de son regard pour parvenir à une dimension de son être dont elle lui refuse l'accès. La raison supposée de son refus est révélatrice ; d'après Dantale, elle rejette sa demande, car elle craint d'être « réduite¹³⁶ ». Le fait de s'ouvrir à l'autre, de se dévoiler, est synonyme d'un risque de diminution de son être et ce danger est accru par le caractère asymétrique de l'échange de regards. En effet, Koltès met en scène un sujet scrutateur et un sujet scruté plutôt qu'un véritable échange. Cette dynamique favorise forcément le regardant au détriment du regardé, car celui qui voit sans être vu ne risque rien tandis que celui qui est vu sans voir s'expose à la possibilité du dévoilement d'une dimension de son être qu'il préférerait garder cachée. Bref, dans les deux cas, les individus ont quelque chose à dissimuler, une forme de laideur ou un motif de diminution potentielle qu'ils devinent présent en eux-mêmes et que le regard de l'autre est en mesure de révéler.

Ce quelque chose de dangereux qu'ils sentent gronder en eux et que le regardeur est à même de révéler, c'est leur besoin des autres, la vérité de leur dépendance à l'égard

¹³⁵ *Ibid.*, p. 50.

¹³⁶ *Ibidem.*

des figures d'altérité. C'est d'ailleurs contre les risques liés au fait de se révéler dépendant des autres – risques pressentis par les protagonistes qui se mettent à l'abri des regards – que Lidia met en garde sa fille Barba dans *La Fuite à cheval très loin dans la ville*. D'après sa mère, il lui faut faire attention à ce qu'elle donne à voir, elle la prévient des effets pervers liés à une déclaration d'amour directe :

Tu l'aimes : la belle affaire ! Tu l'aimes : est-ce des choses que l'on dit ? Es-tu encore une petite fille ? Es-tu donc si sotté que cela ? Depuis quand rencontre-t-on des gens et, tout d'un coup, on ne peut plus se maîtriser ? Prends des rendez-vous, et tiens-t'en là. Fixe des heures, note, ne fais rien sans rendez-vous : voilà au moins ce qui est élémentaire¹³⁷.

Lidia associe de manière explicite l'amour à l'immaturation, à la jeunesse qui ne sait contrôler les effusions de son désir. Les sentiments, à l'âge adulte, devraient plutôt se calquer sur le modèle du rendez-vous d'affaires, ils devraient être caractérisés par une forme de froideur et de détachement. Suivant la logique de cet avertissement maternel, la relation interpersonnelle devrait être la plus impersonnelle qui soit, à la manière de la « transaction » qui lie le Client au Dealer de la pièce *Dans la solitude des champs de coton*. Ces deux protagonistes filtrent rigoureusement l'information personnelle qu'ils dévoilent ; à titre d'exemple on peut noter qu'ils n'échangent même pas leur prénom.

Bref, d'après Lidia il faut se méfier des déclarations d'amour, car elles révèlent une forme de dépendance du sujet à l'égard de la figure d'altérité. En ce sens, Lidia partage l'intuition girardienne, puisqu'elle considère que par le spectacle de son désir, sa fille menace de briser le mythe de son autonomie et de se donner à voir comme vulnérable, ce qui risque de mener à l'affaiblissement du désir de l'être aimé alors en position de toute-puissance. Il faut donc, d'après elle, procéder avec méthode, administrer son désir avec

¹³⁷ Bernard-Marie Koltès, *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, *Op. cit.*, p. 106.

soin de façon à contrôler ce que l'autre peut voir et à quoi il peut avoir accès. « Vouloir se soustraire aux regards tout en ayant soif de reconnaissance, telle est la contradiction dans laquelle se trouvent pris tous les personnages de Koltès¹³⁸. » À partir de notre filtre interprétatif girardien, nous dirions plutôt que les protagonistes ont soif de complétude, mais craignent de se dévoiler et de se compromettre. Mais que craignent-ils exactement ? Qu'advierait-il, autre qu'un sentiment de honte, si l'individu dévoilait sa dépendance à l'égard de l'autre ? si Marie ne détournait pas le regard, si Dantale parvenait à pénétrer Marie de son regard ou si Barba, contrairement aux recommandations de sa mère, se laissait aller au sentiment amoureux ? Les conséquences en seraient terribles, car si donner à voir la vérité de son désir de l'autre et se montrer vulnérable est humiliant ; au sein de la production koltésienne, c'est souvent synonyme d'une condamnation à mort.

La mort programmée des amoureux

Les protagonistes koltésiens ont leurs raisons de se méfier des sentiments : chez Koltès, la plupart des amoureux connaissent un destin tragique. Curieusement, les protagonistes qui se découvrent un sentiment amoureux à l'égard d'autrui éprouvent souvent le même symptôme. Il s'agit d'un processus violent par lequel le sujet se vide littéralement de sa substance pour n'être plus qu'une coquille vide. Dantale, le protagoniste de *Récit morts*, associe explicitement le sentiment amoureux à cet évidemment douloureux.

En effet, tout juste après avoir comparé l'amour à une maladie, il tient le discours suivant :

Il faut bien que vous sachiez que je me vide, complètement, de tous les bouts, et lorsque je crois que cela est fini, que je ne suis plus qu'une enveloppe vide que l'on pourrait froisser, déchirer, je me vide encore, il s'en produit assez à l'intérieur de moi

¹³⁸ Florence Bernard, *Op. cit.*, p. 181.

pour que cela me sorte toujours, avec chaque fois les contractions, chaque fois plus douloureuses¹³⁹.

Les protagonistes koltésiens craignent d'admettre leur besoin de reconnaissance, car un tel aveu ne peut que causer, comme nous l'enseigne Girard, la décroissance de l'intérêt du sujet désiré, qui dès lors voit l'être désirant comme non autonome et donc moins désirable. Or, nous pouvons constater que le dévoilement du secret de la non-autonomie n'est pas seulement source de honte, il conduit à une mort lente et douloureuse du sujet. C'est l'être entier de Dantale qui se vide par la blessure générée par sa prise de conscience de son besoin de l'autre. Et ce processus se veut irréversible. Une fois que Dantale prend conscience de ce besoin d'altérité, il ne lui est plus possible de revenir en arrière : « SERVIEN [...] — Il faut vous soigner si vous vous sentez malade. Toutes les maladies se guérissent. DANTALE. — Pas de cela, et vous le savez, comme moi¹⁴⁰. » Il est, d'une certaine manière, condamné à mort.

Barba, la protagoniste de *La fuite à cheval très loin dans la ville*, est frappée du même symptôme d'évidement. À la toute fin du roman, elle est seule, ayant été abandonnée par ses deux amants, Cassius et Chabanne. Elle commence mystérieusement à se vider :

C'est alors que Barba sentit s'échapper par son vagin et par sa bouche un liquide tiède et sucré. Deux ruisseaux coulaient doucement hors de Barba, glissant le long de sa joue et de ses jambes, se frayant un passage dans les replis du lit jusqu'aux bords, et tombaient en fines cascades sur le sol. Barba [...] se vida ainsi lentement, au rythme des flots tièdes et sucrés qui s'écoulaient hors d'elle.

Elle vit un processus de décomposition assez similaire à celui de Dantale. Or ici, davantage de détails sont fournis par rapport au processus. Le liquide est décrit à deux reprises comme quelque chose de tiède et sucré. Ce liquide renvoie sur un plan métaphorique à la sève des

¹³⁹ Bernard-Marie Koltès, *Récits morts. Un rêve égaré*, *Op. cit.*, p. 36-37.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 38.

arbres. L'arbre, une fois entaillé, laisse s'écouler sa sève par sa blessure. Le liquide qui lui est absolument vital ruisselle alors hors de lui par cette entaille et il s'assèche. De la même manière, Barba perd son liquide vital qui coule de ses blessures. On peut noter que le jus s'écoule par le sexe et la bouche. Ce sont les deux extrémités par lesquels elle se lie à ses amants lorsqu'il y a rapprochement, soit par le baiser soit par le coït. Une fois qu'elle est abandonnée d'eux, ces points de contact sexuel deviennent des plaies par lesquelles s'écoule son être entier en une hémorragie existentielle. C'est dans le vide généré par le départ de ses amants qu'elle ressent le plus cruellement son besoin d'eux ; c'est par leur absence qu'elle prend conscience de sa dépendance et elle en meurt :

La menace du rapprochement et le risque de dépendance deviennent vite insupportables et le lien, vital pour la survie du sujet, se transforme en une source d'hémorragie narcissique pour aboutir au vide interne et à la mort psychique, voire physique (à l'instar de Barba, abandonnée par tout le monde, qui se vide littéralement du contenu de son corps dans une lente agonie)¹⁴¹.

Comme le souligne Monzani, c'est moins le fait d'être abandonnée par ses amants que la conscience de son besoin des autres, conscience amplifiée par cet abandon, qui provoque la mort prématurée de la protagoniste. Le terme « hémorragie narcissique¹⁴² » renvoie, dans la critique de Monzani, au vocabulaire freudien ; son approche est profondément ancrée dans la psychanalyse. D'après lui, le sujet ne peut qu'être heurté par cette prise de conscience de son incomplétude originare qui le reconduit inlassablement vers l'autre. Il est intéressant de noter que René Girard se réfère lui aussi à ce concept freudien : « En reprenant la terminologie freudienne, je dirais que la théorie mimétique est une “blessure narcissique” [...], car il y est démontré que le désir n'est pas aussi libre que

¹⁴¹ Stefano Monzani, « L'utopie du fratriarcat. Fraternel et fraternité dans l'œuvre de B.-M. Koltès » dans *Cahiers de psychologie clinique*, vol. 27, n°. 2, 2006, p. 156.

¹⁴² *Ibidem*.

l'individualisme moderne veut le faire croire¹⁴³ ». Ainsi, comme pour Monzani, Girard associe la « blessure narcissique¹⁴⁴ » à la prise de conscience d'une insuffisance originaire. D'après lui, cette blessure se produit lorsque le sujet est exposé à la vérité de sa non-autonomie, ce qui le révèle à lui-même comme dépendant des figures d'altérité. C'est précisément ce qui arrive aux protagonistes koltésiens : leur mort doit être comprise comme résultant de leur incapacité à assumer leur dépendance à l'égard des figures d'altérité. Ainsi, l'évidement est une manière de mettre en scène de manière très concrète et imagée un moment crucial de prise de conscience de la part du sujet.

S'il n'y a pas de processus d'évidement dans la pièce *Dans la solitude des champs de coton*, c'est parce que la prise de conscience de la non-autonomie n'est jamais menée à terme. Pendant un bref moment, le Client semble effleurer la vérité de sa dépendance : « je souffre de ne pas savoir quelle blessure vous me faites et par où s'écoule mon sang¹⁴⁵. » Par le retour du motif de l'écoulement, ce passage fait signe aux deux passages analysés plus tôt. Or, contrairement à Dantale et Barba, le Client n'est blessé que superficiellement, car il nie l'importance de l'autre ; il ne subit donc pas les contrecoups de la prise de conscience de sa non-autonomie. La blessure ne menace pas sa vie, car il se refuse à admettre sa dépendance à l'égard de cette figure d'altérité et il s'y refusera jusqu'à la toute fin de la pièce : « Il n'y a pas d'amour, il n'y a pas d'amour¹⁴⁶. »

Bref, ce processus d'évidement, qu'il soit mené à terme (comme chez Barba et Dantale) ou bien avorté par un déni de la réalité (comme chez le Client), illustre l'impossibilité pour les protagonistes de se lier positivement aux autres ; ils sont incapables

¹⁴³ René Girard, *Les Origines de la culture*, Paris, Pluriel, 2017 [2004], p. 225-226.

¹⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁵ Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, *Op. cit.*, p. 33.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 60.

d'admettre leur amour et leur besoin d'autrui sans compromettre leur être. Ils doivent donc trouver le moyen de contourner cette incapacité, car ils sont tout aussi incapables, comme nous le rappelait judicieusement Samar Hage¹⁴⁷, d'assumer une solitude totale.

Le double mouvement de la reconnaissance négative

Les protagonistes koltésiens tissent des liens de reconnaissance sur un mode négatif. Ils s'engagent auprès des autres en niant leur besoin d'engagement et c'est cette négation qui leur permet de se préserver de la vérité de leur non-autonomie. Ce processus, que nous qualifierons de « reconnaissance négative », peut être décomposé en deux mouvements. Le sujet procède d'abord à une mise à distance des différentes figures d'altérité qu'il déshumanise. Il les dépersonnalise afin de se les représenter comme incarnant une forme d'hostilité contre laquelle il s'oppose. Le deuxième geste consiste à renouveler indéfiniment cette opposition, car pour que ce geste de rejet ait une valeur du point de vue de la reconnaissance, il faut qu'il se réactualise. Ce double mouvement est un moyen par lequel les protagonistes koltésiens parviennent à maintenir un lien avec les figures d'altérité sans réellement se compromettre.

Pour le protagoniste de *La Nuit juste avant les forêts*, toutes les figures d'altérité – mis à part peut-être le jeune homme à qui il prétend s'adresser – sont des individus hostiles avec lesquels il craint de se lier d'une quelconque manière : « avant, quand je travaillais, je croyais que tout le monde, et les filles qui traînent le soir, on était pareils au fond, on pourrait leur parler, seulement question d'oser [...] mais maintenant, je crois que tout le

¹⁴⁷ Samar Hage, *Op. cit.*

monde est passé de l'autre côté¹⁴⁸ ». Pour ce personnage, il existe vraisemblablement une frontière qui le sépare des autres et traverser cette frontière signifie, à l'esprit du protagoniste, entrer dans le champ de l'hostilité et de la violence. Or, tous ont traversé cette frontière mis à part lui ; il ne se conçoit donc plus comme participant de la société, car il refuse de faire siens les comportements hostiles de ses contemporains. Ainsi, il se définit comme le dernier représentant d'une certaine forme d'humanité qu'il ne retrouve plus nulle part ailleurs.

Un autre passage confirme cette hypothèse. Quelques pages plus loin, le protagoniste évoque une histoire qu'on lui a racontée. Ce court récit met en scène un général du Nicaragua et ses soldats qui entourent une forêt. Dès qu'un oiseau apparaît ou qu'une forme de vie quelconque se manifeste, les soldats ouvrent le feu dans le but de l'éliminer. Ils « font des cartons sur tout ce qui s'envole au-dessus des feuilles, sur tout ce qu'ils aperçoivent qui n'a pas la couleur des arbres ou qui ne bouge pas de la même manière¹⁴⁹ ». Ces soldats sont l'incarnation d'une forme de violence radicale puisqu'ils représentent la mort. Les origines de ce récit sont floues, le protagoniste prétend l'avoir entendu lorsqu'il écoutait « les Nicaraguas qui [lui] parlaient de chez eux¹⁵⁰ ». Ce récit semble être une légende que le protagoniste aime à se raconter, davantage qu'une véritable histoire qu'on lui aurait racontée. En effet, il est absurde de penser qu'au sein de cet univers diégétique calqué sur le nôtre à quelques détails près, une armée pourrait être déployée dans le but d'enrayer la circulation d'oiseaux. Aussi, l'usage du terme « les Nicaraguas » est-il curieux. Dans le cas présent, on parlerait plutôt de Nicaraguayens, ce qui met en

¹⁴⁸ Bernard-Marie Koltès, *La Nuit juste avant les forêts*, *Op. cit.*, p. 22.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 50.

¹⁵⁰ *Ibidem.*

évidence l'ignorance du protagoniste et qui nous permet de douter de la véracité de l'information qu'il partage. Tout porte à croire que le protagoniste fabule, qu'il invente cette histoire dans le but d'insister sur la barbarie des Hommes pour ensuite s'en distinguer. Il se met lui-même en scène dans le récit, mais en s'identifiant davantage aux oiseaux qu'aux tireurs :

je veux de l'herbe, l'ombre des arbres, je veux gueuler et pouvoir gueuler, même si on doit me tirer dessus, puisque c'est cela qu'ils finissent par faire : si on est pas d'accord, si on ouvre sa gueule, il faut que l'on se planque au fond d'une forêt, et ils vous exterminent à coup de mitraillette dès qu'ils vous voient bouger¹⁵¹.

À la lumière de ce passage, l'oiseau du récit devient une métaphore de résistance, ou du moins de la marginalité qu'incarne à ses propres yeux le protagoniste. Dans ce passage, il se décrit lui-même comme la bête apeurée et tapie dans les bois qui cherche à résister à la violence et à survivre. Il relie les soldats meurtriers du récit à tous les individus qui pourraient lui vouloir du mal, voire l'ostraciser en raison de son caractère marginal. Le « ils » ne renvoie plus strictement aux soldats, mais à tous ces gens qui sont, d'après le protagoniste, « passés de l'autre côté¹⁵² » et qui constituent en vérité l'ensemble de la population, mis à part le protagoniste lui-même.

Ainsi, il présente l'ensemble des figures d'altérité comme une masse brutale et sanguinaire et il se conçoit comme la victime isolée et souffrante de cette masse. Ce geste lui permet de rejeter tous les autres en bloc et de bien marquer la différence entre lui et ceux-ci. Or, cette distance qu'il prétend insurmontable est loin de l'être autant qu'il le prétend :

tandis que ceux d'ici n'ont rien derrière la tête, prêts pour être contents, prêts pour s'amuser, prêts pour jouir tout ce qu'ils peuvent, n'importe où, n'importe quand, sans penser à rien d'autre qu'à leur petit coup, tous ces cons de Français prêts à jouir leur

¹⁵¹ Bernard-Marie Koltès, *La Nuit juste avant les forêts*, *Op. cit.*, p. 51-52.

¹⁵² *Ibid.*, p. 22.

petit coup dans leur coin et rien derrière la tête qui les en empêche, à en foutre partout, nous en foutre plein la gueule, leur sale foutre de cons, tandis que, moi, j'ai ces histoires derrière ma tête¹⁵³.

Le sujet considère les autres comme des jouisseurs insensibles à sa souffrance, tout comme il est étranger à leur jouissance. Tout semble séparer ces deux groupes, mais lorsqu'on observe la facture poétique de ce monologue, on constate que ce n'est pas le cas. Dans les deux pages auxquelles appartient l'extrait cité, on retrouve à trois reprises le syntagme « moi » entouré de deux virgules. La virgule, d'un point de vue grammatical, sert une double fonction, au sens où elle permet de lier un mot, ou un groupe de mots à une phrase, tout en marquant une rupture entre ces mots et la phrase. Elle est à la fois le lien et la césure, une césure qui fait lien. Dans le cas présent, la virgule insère le « moi » auprès des autres qu'il exècre et rejette. Cela lui permet, d'un point de vue poétique, d'exister dans le groupe, mais en tant qu'être à part, en tant qu'exception. Tout se passe comme si le protagoniste cherchait ainsi à s'insérer auprès des autres sans se lier véritablement à eux. De cette manière, il peut établir des liens de reconnaissance, c'est-à-dire exister socialement, sans pour autant reconnaître son besoin des autres et risquer la maladie de l'évidement. Il s'agit d'ailleurs d'une posture qu'adoptent bon nombre de protagonistes koltésiens ; ils se lient à l'autre, mais dans une dynamique de rejet, et parviennent ainsi à maintenir une certaine forme de stabilité subjective.

En effet, le rejet à lui seul n'est pas suffisant, puisque s'il se contentait de rejeter l'autre, le protagoniste koltésien finirait par se retrouver seul ; or il ne peut supporter d'être parfaitement coupé des autres. Comme l'explique Todorov, nous sommes « marqués d'une incomplétude originelle, nous leur devons [aux autres] notre existence même¹⁵⁴. » Pour

¹⁵³ *Ibid.*, p. 53-54.

¹⁵⁴ Tzvetan Todorov, *Op. cit.*, p. 30.

illustrer ce besoin vital des figures d'altérité, Todorov propose une opposition conceptuelle entre « rejet » et « déni » : « Le rejet est un désaccord sur le contenu du jugement ; le déni, un refus de considérer qu'il y a eu jugement¹⁵⁵ ». Il ajoute ensuite : « La haine de quelqu'un, c'est son rejet : elle peut donc renforcer son sentiment d'existence. Mais ridiculiser quelqu'un [...], le condamner au silence et à la solitude [le dénier], c'est aller bien plus loin : il se voit menacé du néant¹⁵⁶. » La différence entre les deux formes d'exclusion relève de leur dimension relationnelle. Le déni n'est pas une forme de relation, c'est l'absence de relation, tandis que le rejet constitue plutôt un mode relationnel négatif. Dans un cas, il y a une discussion conflictuelle ; dans l'autre, il n'y a tout simplement pas de discussion et cette absence de rapport est, d'après Todorov, synonyme de néantisation.

Si le geste de rejet peut offrir une forme de reconnaissance au sujet qui rejette, il s'agit en vérité d'un jeu dangereux puisque ce dernier risque tôt ou tard de cesser d'exister aux yeux de ceux qu'il rejette, le rejet se changeant alors en ce que Todorov nomme le déni. Si l'individu choisit la voie du rejet des autres, il lui faut donc trouver le moyen de renouveler le sentiment de reconnaissance qui émane de cette négation. Car, comme nous le rappelle le théoricien, la reconnaissance est un processus qu'il faut constamment actualiser. La reconnaissance d'hier ne contente pas les besoins d'aujourd'hui : « La reconnaissance de notre existence [...] est l'oxygène de l'âme : pas plus que le fait de respirer aujourd'hui ne me dispense de l'air de demain, les reconnaissances passées ne me suffisent pas dans le présent¹⁵⁷. » Pour qu'un rejet ait une valeur du point de vue de la reconnaissance, il ne faut pas qu'il fasse rupture. Afin qu'il soit effectif, l'autre doit en

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 112.

¹⁵⁶ *Ibidem.*

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 81-82.

demeurer le témoin actif. « On ne pourra jamais me remplir de plaisirs (de reconnaissances) à la manière dont on verse du liquide dans une outre¹⁵⁸. » Il faut que l'autre continue à constater le rejet pour que le sujet puisse continuer à satisfaire son insatiable besoin de reconnaissance, pour qu'il puisse continuer à remplir son tonneau des Danaïdes¹⁵⁹ personnel.

Pour comprendre cette dynamique particulière, on peut se pencher sur la relation qui unit les deux protagonistes de *Dans la solitude des champs de coton*. Il s'agit du même double processus observé dans la pièce *La Nuit juste avant les forêts*. D'abord, le Client et le Dealer considèrent tous les deux l'autre comme un ennemi et s'en distinguent. Pour eux, l'autre est entièrement étranger à leur monde comme l'était l'homme-oiseau pour les individus-militaires. La preuve en est qu'ils n'arrivent pas à fonder un réseau de communication apaisé au sein duquel ils pourraient échanger clairement : « Nos mondes ne sont donc pas les mêmes, et notre étrangeté mêlée à nos natures comme le raisin dans le vin¹⁶⁰. » Or, même s'ils se rejettent mutuellement, la conversation est maintenue sur un mode négatif, car tous les deux ont besoin de la reconnaissance que peut leur fournir l'autre. Cette nécessité s'observe à même leur statut : le Client n'est client que parce qu'il entre en relation avec le Dealer et ce dernier porte cette appellation grâce au Client. C'est par leur rapport à l'autre qu'ils parviennent à définir leur être. Prenons l'exemple du Client ; il refuse initialement de se prêter au jeu et de se faire Client : « Mon commerce à moi, je le fais aux heures homologuées du jour, dans les lieux de commerce homologués et illuminés

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 80.

¹⁵⁹ Cette figure mythologique est évoquée par Girard lui-même. Voir : René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, *Op. cit.*, p. 295.

¹⁶⁰ Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, *Op. cit.*, p. 46.

d'éclairage électrique¹⁶¹. » Il rejette fermement le rôle de Client que lui propose implicitement de jouer le Dealer. Toutefois, vers la fin de la pièce, il s'approprie parfaitement le « langage du deal » qu'il prétendait plus tôt vouloir rejeter : « Si ç'avait été de sentiments dont j'avais eu besoin, je vous l'aurais dit, je vous en aurais demandé le prix, et je l'aurais acquitté¹⁶². » Il rejette toujours le Dealer, mais il est intéressant de noter qu'il le rejette à la manière d'un client insatisfait et non plus à la manière d'un individu qui en refuse un autre. Même s'il prétend le faire à contrecœur, il joue le rôle que lui a imposé le Dealer.

Les deux protagonistes semblent se détester, mais ils ne vont jamais au bout de ce rapport d'hostilité, car ils ont besoin, l'un de l'autre, de cet autre qu'ils prétendent abhorrer. La preuve en est que malgré l'escalade de la violence sur laquelle se conclut la pièce, aucun coup n'est donné, comme s'ils hésitaient tous les deux à faire les premiers pas dans cette violence. Ils veulent nier l'autre sans assumer les conséquences de cette négation. Pour Bernard Desportes, les protagonistes koltésiens chercheraient à anéantir leur rival, à l'éliminer :

Lutte originelle, car, plus qu'une simple question de survie, c'est leur identité même (une identité déjà bouleversée) que les personnages de Koltès semblent défendre à travers cet acharnement à vaincre l'autre. Le vaincre, ou mieux, l'anéantir, réduire à ce point ses résistances qu'il se puisse modeler à leur propre image¹⁶³.

Cette affirmation ne nous apparaît pas tout à fait juste. Les protagonistes koltésiens ne cherchent pas à éliminer l'autre, sans quoi la possibilité d'obtenir une forme de reconnaissance quelconque serait exclue. Ils cherchent plutôt à rejeter l'autre, c'est-à-dire à le maintenir à une certaine distance en faisant preuve d'hostilité à l'égard des figures

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 18.

¹⁶² *Ibid.*, p. 49.

¹⁶³ Bernard Desportes, *Op. cit.*, p. 55.

d'altérité. Or, ils ne veulent pas non plus que cette distance soit trop grande, sinon cette mise à l'écart correspondrait à une élimination de la figure d'altérité qui leur est nécessaire. Anéantir l'autre reviendrait à anéantir une part de sa propre subjectivité, cette part qui relève de l'autre et qui est absolument fondamentale au sujet. Sans le Dealer, le Client n'est plus Client, mais une ombre qui traverse la nuit, un fantôme qui chemine.

Ainsi, les protagonistes koltésiens se construisent l'un contre l'autre, sous le mode d'un demi-rejet, par lequel le protagoniste reste en contact plus ou moins serré avec une figure d'altérité sans admettre son besoin d'elle. Cette dynamique intersubjective peut être découpée en deux moments que nous avons déjà présentés. Il y a d'abord le développement d'une perception de l'autre comme figure antagonique, comme agresseur potentiel. C'est le cas du protagoniste de *La Nuit juste avant les forêts*, qui perçoit les autres comme des ennemis, mais c'est aussi le cas des protagonistes de *Dans la solitude des champs de coton* : ils sont excessivement méfiants l'un envers l'autre. Nous pourrions relever des situations similaires dans presque chaque production koltésienne, des moments où le protagoniste se conçoit comme différent et entre ainsi en opposition avec les figures d'altérité. À titre d'exemple, on peut citer ce passage de *Récits morts* où Dantale demande à Marie pourquoi elle refuse de se donner à lui :

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 yeux¹⁶⁴.

Les autres sont des ennemis aux yeux de Marie : même Dantale, à qui elle refuse de pleinement se donner, ce qui est une sage décision en regard de ce qui arrive aux amoureux koltésiens. Elle ne peut se laisser aller à la jouissance, car elle se conçoit, dans une attitude

¹⁶⁴ Bernard-Marie Koltès, *Récit morts. Un rêve égaré*, *Op. cit.*, p. 53-54.

qui relève pratiquement de la paranoïa, menacée de toutes parts. À ses yeux, les individus « passés de l'autre côté », c'est-à-dire tous les autres, sont une menace et représentent un risque qui la préoccupe au point de la priver de jouir. Une fois que cette opposition entre le « moi » et les autres est bien établie, le deuxième moment se dessine. Il s'agit du maintien de l'opposition qui ne doit plus être compris comme un simple rejet des autres, mais comme un mode relationnel négatif. Les protagonistes koltésiens se violentent et se repoussent, mais en cherchant toujours à maintenir la relation qui les lie les uns aux autres. On peut en conclure qu'ils préfèrent la violence à la solitude, mais la violence qu'ils choisissent est relationnelle et non disruptive : « Peut-être vaudrait-il mieux, finalement, nous chercher les poux plutôt que de nous mordre¹⁶⁵. » Comme nous le laisse présumer le discours du Client, il y a des degrés de violence. Les protagonistes doivent négocier pour parvenir à entrer en relation avec l'autre sur un mode négatif, donc de manière belliqueuse, tout en évitant de dépasser un certain seuil de violence sans quoi le lien serait rompu. Ce que laisse sous-entendre le Client, c'est qu'il vaut mieux choisir une forme de violence plus à même d'assurer le maintien de la relation.

« Un appel qui se nie en tant qu'appel »

Pour définir ce mode relationnel particulier qui se fonde sur une forme de négativité, René Girard se réfère dans *Mensonge romantique et vérité romanesque* aux avant-gardes littéraires. Celles-ci représentent un exemple parfait aux yeux du philosophe de ce qu'il qualifie d'une « dialectique de l'appel qui se nie en tant qu'appel¹⁶⁶ ». D'après Girard, l'autonomie et l'indépendance sont les grandes valeurs de notre époque ; il s'agit

¹⁶⁵ Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, *Op. cit.*, p. 56.

¹⁶⁶ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, *Op. cit.*, p. 296.

donc d'un geste humiliant pour un auteur que d'écrire afin de s'adresser à quelqu'un : « Écrire, et surtout publier un ouvrage c'est en appeler au public, c'est rompre, par un geste unilatéral, la relation d'indifférence entre Soi et les Autres¹⁶⁷. » Autrement dire, écrire et publier, c'est se donner à voir de manière unilatérale – sans être vu –, c'est révéler son besoin des autres et cette pratique implique, dans une perspective girardienne, une forme de dévoilement de son être. La publication d'une œuvre est un mouvement vers l'autre qui compromet le fantasme d'autonomie du sujet qui s'y adonne ; devant ce besoin d'être lu et compris, il ne peut plus se croire parfaitement indépendant.

Afin d'éviter cette forme de dévoilement existentiel, les auteurs ont développé ce que nous pourrions qualifier, à partir des travaux de Girard, une poétique de « l'anti » :

L'écrivain lance un anti-appel au public sous forme d'anti-poésie, d'anti-roman, ou d'anti-théâtre. On écrit pour prouver au lecteur qu'on se moque de ses suffrages. On tient à faire goûter à l'Autre la qualité rare, ineffable et nouvelle du mépris qu'on lui porte. Jamais on n'a tant écrit mais c'est toujours pour démontrer que la communication n'est ni possible ni même souhaitable¹⁶⁸.

Pour Girard, l'incommunicabilité se veut au fondement d'une posture rhétorique qui vise à établir le plus efficacement possible pour le sujet – c'est-à-dire sans risque de dévoilement de son moi – un réseau de communication. La nuance est mince, mais elle est fondamentale : l'incommunicabilité n'est pas une fin en soi, elle participe plutôt d'un *éthos*, d'une manière d'entrer en contact avec autrui. Ainsi, si les auteurs écrivent « pour prouver au lecteur [qu'ils] se moqu[ent] de ses suffrages¹⁶⁹ », il est possible d'affirmer, dans un même ordre d'idées, que le Client et le Dealer communiquent afin de démontrer à quel point ils ne veulent pas communiquer. Le rejet participe d'une manière d'entrer en contact

¹⁶⁷ *Ibidem*.

¹⁶⁸ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, *Op. cit.*, p. 297.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

avec l'autre : « Je veux être zéro. [...] Soyons deux zéros bien ronds, impénétrables l'un à l'autre, provisoirement juxtaposés, et qui roulent, chacun dans sa direction¹⁷⁰. » Ce court extrait, tiré d'une tirade du Client, met en scène une double négativité. Il y a d'abord celle du Client lui-même : l'image du zéro renvoie à l'idée d'une coquille vide et impénétrable. Le zéro est un rond de vide ceint par une espèce de frontière qui le délimite et lui donne sa forme. En s'identifiant au zéro, le Client nie son être afin de se donner à voir comme pure frontière et c'est par cette membrane, la partie la plus superficielle de son être, qu'il souhaite se lier à l'autre. Il s'agit d'une forme d'engagement, mais qui n'engage à rien puisqu'elle ne concerne aucune part essentielle de son être. Ce qu'il propose implicitement par cette juxtaposition de zéros, c'est que sa peau se frotte à une autre peau sans que les individus n'échangent quoi que ce soit d'autre. C'est ici qu'intervient la deuxième négation : la relation qu'il propose au Dealer d'entretenir se fonde sur un refus de la relation ; peu importe l'issue de la rencontre, le Client la sait déjà provisoire. Avant même qu'elle ne soit réellement entamée, elle est condamnée à l'échec. Ce refus de la relation se manifeste aussi à travers le terme « impénétrables » : peu importe la force du choc de la confrontation, les zéros ne pourront rencontrer que la ceinture de l'autre, ils ne pourront jamais traverser cette frontière pour accéder à l'être de l'autre. Peu importe la force et l'intensité du choc, la somme de deux zéros demeure toujours zéro, comme d'ailleurs leur multiplication.

Cette idée d'impénétrabilité est reprise sous un autre mode dans la pièce *Récits morts*. Sur un ton ironique, Koltès met en scène des relations caractérisées par une sorte d'absence :

¹⁷⁰ Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, *Op. cit.*, p. 52.

UN PETIT FÊTARD. — « Je t'aime, je t'aime. » UNE PETITE FÊTARDE. — « Et après ? Et après ? » UNE AUTRE PETITE FÊTARDE. — « J'attends un enfant de toi. » UN AUTRE PETIT FÊTARD. — « Tant mieux, tant mieux ; plus on est nombreux... » UNE PETITE FÊTARDE. — « On se sentira moins seul. » UN PETIT FÊTARD. — « Je t'aime, je t'aime¹⁷¹. »

Les personnages ressemblent à des fantômes qui s'échangent les mots de l'amour sur le mode automatique, ce qui donne aux conversations un aspect forcé, superficiel et ironique. Le caractère désincarné des échanges, induit par la répétition des mêmes termes et par le décalage entre les affirmations et les réponses, nous ramène d'une certaine manière à la superficialité souhaitée par le Client, qui désire en dévoiler le moins possible sur son être. Les fêtards sont eux aussi des « zéros », au sens où ils se lient à l'autre par la partie la plus superficielle de leur être sans s'engager envers l'autre dans une forme quelconque de dévoilement. En ce sens, il s'agit aussi dans le cas présent d'une « juxtaposition de zéros » ; ce sont des êtres qui se lient en demeurant des énigmes les uns pour les autres, car ils refusent de donner à l'autre accès à une part essentielle de leur être. Bref, l'ironie, caractérisée par l'artificialité des échanges, fonctionne comme un second discours qui surplombe celui des protagonistes pour en nuancer le propos. Si leurs échanges pointent vers une forme de lien – ils s'aiment et auront un enfant – l'ironie dans laquelle baigne la scène laisse entrevoir l'idée d'une déliaison. Paradoxalement, on observe une forme de désengagement qui fait engagement.

Anne Ubersfeld observe elle aussi ce schisme, cette rupture à l'intérieur même des relations entre les protagonistes koltésiens, mais elle y voit plutôt une séparation entre amour et désir :

Dans aucune de ses pièces, il n'y a de couple érotiquement satisfait, qu'il soit hétéro- ou homosexuel, et les deux coïts présents (dans *Quai Ouest* et dans *Roberto Zucco*) sont des viols ou des quasi-viols de très jeunes filles, des actes d'où le sentiment est

¹⁷¹ Bernard-Marie Koltès, *Récits morts. Un rêve égaré*, *Op. cit.*, p. 69-70.

parfaitement absent. Pas d'amour charnel présent, pas de couple susceptible d'être physiquement comblé. Ce que dit ce théâtre, c'est la cruelle séparation, cette faille entre le désir et l'amour, inhérente peut-être à l'espèce humaine, mais que notre époque tend à aggraver¹⁷².

La séparation qu'observe Ubersfeld entre amour et désir relève à notre sens d'un autre schisme plus fondamental, soit celui qui divise le désir en lui-même. Le protagoniste koltésien est animé par un double désir contradictoire, soit celui de se lier à l'autre et celui de se passer des autres pour jouir d'une forme d'autonomie. Le protagoniste de *La Nuit juste avant les forêts* passe son temps à tenter de se lier aux autres, que ce soit le jeune homme à qui il prétend s'adresser, la blonde américaine qui le séduit, la femme qu'on devine être une prostituée avec laquelle il passe la nuit, les deux loubards dans le métro qui finissent par l'agresser, etc. D'un autre côté, il est conscient du danger qu'il court à vouloir se lier aux autres et s'en méfie : « qu'est-ce que j'aurais pu faire, alors ? [...] Me le couper, à moi ? c'est par là qu'ils vous prennent, comme les derniers des cons, alors, il faut se l'attacher, se priver même de cela, pour être bien certain de ne pas se faire niquer¹⁷³ ! » La nécessité exprimée par le protagoniste de l'ablation de son sexe, ou du moins son contrôle strict, entre en contradiction avec sa quête effrénée d'amour. Si, comme l'avance Ubersfeld, amour et désir sont en décalage l'un par rapport à l'autre, c'est parce que le désir est en décalage avec lui-même. Par conséquent, pour qu'il puisse être assouvi, le désir de communier avec une figure d'altérité doit se fonder sur la négation de ses sentiments pour le sujet koltésien, ce qui a pour effet de nous donner l'impression à la lecture que les relations s'établissent sans amour.

¹⁷² Anne Ubersfeld, *Bernard-Marie Koltès, Op. cit.*, p. 146.

¹⁷³ Bernard-Marie Koltès, *La Nuit juste avant les forêts, Op. cit.*, p. 52.

Il faudrait plutôt y voir une forme « d’anti-amour » en référence à la « poétique de l’anti » analysée par Girard. L’appel des poéticiens de l’anti se nie en tant qu’appel, mais il s’agit tout de même d’une requête adressée à l’autre, même si celle-ci prend la forme d’une non-requête. De la même manière, ce concept « d’anti-amour » n’est pas à comprendre comme le contraire de l’amour, ce qui serait l’indifférence ; il s’agit en vérité d’une forme d’amour qui se nie en tant qu’amour et qui conduit le sujet à tisser des relations qui se nient en tant que relation, ou du moins des relations caractérisées par une forme de négativité. Qu’il s’agisse du rapport entre le Client et le Dealer, de la relation entre les fêtards, ou des différents rapports que cherche à entretenir le protagoniste de *La Nuit juste avant les forêts*, le même schème se répète. La relation se fonde sur un rejet du désir de la relation ; sur la négation des sentiments et des affects qui porte le sujet koltésien vers l’autre. L’apparente froideur et l’hostilité qui animent les protagonistes sont donc l’envers d’un désir de l’autre fondé sur un besoin de communion qu’ils s’acharnent à nier du mieux qu’ils le peuvent afin de préserver intact un idéal d’autonomie et d’indépendance.

Cette dynamique relationnelle particulière, cette logique de l’« anti-relation », condamne les individus koltésiens à demeurer des étrangers les uns pour les autres. C’est ce que constate le protagoniste de *La Nuit juste avant les forêts* lorsqu’il relève que les autres le « reconnaissent comme étranger¹⁷⁴ ». Cette formule, qui relève de l’oxymore, condense et résume à elle seule cette idée d’une relation de reconnaissance négative développée dans ce chapitre. Le terme « reconnaissance » renvoie, sur le plan sémantique, à une forme d’identification, tandis que le terme « étranger » à l’impossibilité de procéder à une telle forme d’identification. Nous constatons la présence d’un étranger lorsque nous

¹⁷⁴ Bernard-Marie Koltès, *La nuit juste avant les forêts*, *Op. cit.*, p. 30.

échouons à opérer une forme de reconnaissance. Or, le protagoniste est ici reconnu en tant qu'étranger, mais même reconnu, il demeure étranger et ainsi parvient-il à entrer en relation avec l'autre sans réellement se compromettre. Cette reconnaissance paradoxale lui permet de se protéger de l'évidement qui guette ceux qui se risquent à une trop grande transparence dans leurs rapports intersubjectifs.

Des protagonistes tantaliens

En guise de conclusion à ce chapitre, il nous apparaît opportun d'évoquer le lien quasi homonymique qui unit le personnage de *Récits morts*, Dantale, à la figure mythologique de Tantale¹⁷⁵. Tantale est condamné par les dieux à la faim et à la soif ; un arbre fruitier étale ses branches devant lui, mais il ne peut en saisir les fruits. Un ruisseau s'écoule auprès de lui, mais il s'assèche dès que le pauvre homme s'y penche pour boire. Il est constamment torturé par ce désir dont il ne peut se détourner, mais qu'il ne peut non plus assouvir.

Les protagonistes koltésiens ressentent une souffrance similaire, mais c'est aussi dans cette souffrance qu'ils peuvent survivre. En effet, tout se passe comme si, chez Koltès, le cours d'eau et les fruits de la tentation étaient empoisonnés ; pour les personnages koltésiens, consommer sans détour ce qui est mis à leur disposition équivaldrait à une condamnation à mort. Se lier à un autre sans conserver une certaine distance envers lui, c'est-à-dire s'adonner à son désir d'altérité sans introduire dans la relation une forme de

¹⁷⁵ Patricia Duquenet-Krämer relève ce jeu de mots, voir Patricia Duquenet-Krämer, « Un théâtre de l'insolence poétique : le bloc didascalique dans les pièces de Bernard-Marie Koltès », dans Sieghild Bogumil et Patricia Duquenet-Krämer (dir.), *Études théâtrales*, n° 19, 2000, p. 105.

négation de cette relation, conduit forcément le sujet koltésien vers sa propre mort. Car s'il ne peut pas se passer des autres, il ne peut pas non plus s'abandonner à son besoin d'altérité sans risquer la destruction de son être. Il lui faut tenir les autres à distance tout en s'assurant du maintien de leur rapport. C'est par cette double opération que le sujet koltésien parvient à générer un territoire provisoire d'entente sur lequel la nécessaire rencontre devient possible.

CONCLUSION

Le désir est conditionné par tout ce qui l'entrave. Tel est le constat vers lequel notre lecture girardienne des textes de Bernard-Marie Koltès nous conduit. Tout comme l'eau qui s'écoule, se forme et se déforme en fonction des obstacles qu'elle rencontre sur son chemin, les désirs des protagonistes koltésiens se frappent à un ensemble d'obstacles qui en redéfinissent la teneur. Les relations intersubjectives fondées sur ces désirs fluctuants sont forcément elles aussi fluctuantes, or nous avons cherché à montrer dans le cadre du présent mémoire que ces variations étaient loin d'être arbitraires. Elles trouvent leurs fondements dans des dispositions subjectives particulières que nous avons cherché à mettre en lumière à partir des théories de René Girard. Le concept de désir mimétique tel que conçu par le philosophe repose sur deux idées fondamentales : le sujet n'est pas maître de son désir et il ne désire jamais seul. Autrement dit, il ne choisit pas les objets de son désir, ils lui sont indiqués par les différentes figures d'altérité qu'il cherche à imiter dans le but d'atteindre une forme supérieure d'autonomie. Les désirs du sujet ne sont pas le fruit des caprices d'une subjectivité isolée des autres, l'individu s'insère dans des schèmes de désir intersubjectifs : il ne veut pas cette voiture de luxe à cause d'un désir inné pour le luxe, mais bien parce que qu'il considère à tort que ceux qui la possèdent, en cristallisant ainsi les regards des autres sur leur personne, se sont hissés à un niveau d'autonomie métaphysique auquel il aspire. Cette posture théorique particulière déconstruit le lien qui unit conventionnellement la quête effrénée et incessante d'objets à une forme de superficialité. L'objectif fondamental d'une telle quête n'est jamais l'accumulation d'objets en elle-même, le but ultime – inconscient, au sens girardien du terme – étant finalement de colmater la brèche occasionnée par un sentiment de malaise existentiel.

C'est une forme de déconstruction analogue qu'opère Koltès dans son œuvre ; c'est d'ailleurs ce que nous avons démontré dans le premier chapitre de notre mémoire grâce au concept d'objet transactionnel, objet qui est en fait un prétexte permettant aux protagonistes une forme de rapprochement. Ce qui apparaît comme un désir superficiel d'accumuler de l'argent se révèle en vérité être un besoin existentiel de se lier à l'autre sans sacrifier son idéal d'autonomie. On pourrait croire que les protagonistes koltésiens s'entichent des autres pour accumuler des richesses, alors qu'en vérité ils accumulent des richesses pour être en mesure de se rapprocher des autres. L'objet se veut donc absolument central, car par celui-ci les protagonistes entrent dans des relations intersubjectives ; mais paradoxalement, il est aussi secondaire, car il n'est qu'un moyen d'atteindre une forme de plénitude qui échappe au sujet. Il ne peut donc pas être conçu comme une finalité en soi.

Dans sa courte pièce intitulée *Tabataba*, Koltès met en scène un processus similaire, cette fois-ci avec une moto. Cette dernière occupe d'ailleurs une place particulièrement importante au sein de l'économie du texte, puisqu'elle est désignée par le paratexte comme étant l'un des trois personnages de la pièce. Dans ce drame concis, le personnage de Petit Abou ne fait qu'entretenir sa moto, ce qui génère une forme de frustration chez sa sœur, Maïmouna, qui préférerait le voir sortir en ville et fréquenter de jeunes filles. Cette pièce, qui présente à mots couverts une situation d'amour incestueux, se conclut sur ce qui apparaît à Anne Ubersfeld comme le dépassement du tabou de l'inceste par l'union du frère et de la sœur¹⁷⁶ : « Maïmouna. — Donne-moi ce chiffon, petit con ; cette machine est dégueulasse, je vais la froter avec toi¹⁷⁷. » La sœur cesse par la suite d'essayer de

¹⁷⁶ Anne Ubersfeld, *Bernard-Marie Koltès, Op. cit.*, p. 55.

¹⁷⁷ Bernard-Marie Koltès, « Tabataba » dans *Roberto Zucco suivi de Tabataba et Un hangar, à l'ouest (notes)*, *Op. cit.*, p. 107.

convaincre son frère d'aller rencontrer des filles et finit par laver la moto avec lui. Anne Ubersfeld voit en cette motocyclette un « objet transitionnel » : « La moto, objet transitionnel par quoi se dit le désir véritable, et les reproches injurieux sont le voile de l'amour¹⁷⁸. » Dans le cadre de la présente analyse, il nous paraît plus juste de qualifier la moto d'objet transactionnel. En effet, elle n'instaure pas une distance entre le frère et sa sœur, comme le fait la peluche entre la mère et l'enfant d'après Winnicott, elle permet au contraire un rapprochement des partenaires. Chez Koltès, l'objet déguise le désir afin de permettre au sujet de préserver une certaine illusion d'autonomie. Le concept d'objet transactionnel, qui se distingue de celui d'« objet transitionnel », nous permet de rendre compte de manière plus précise du rôle que jouent les choses au sein de l'économie des relations intersubjectives : « Ce qui relie les personnages ce sont finalement des objets vides de sens, mais qui révèlent les désirs des uns et des autres¹⁷⁹. » C'est par la moto que se lient le frère et la sœur dans cette pièce, comme c'est par l'argent que se liaient Cassius et Barba dans *La Fuite à cheval très loin dans la ville*.

Ces réflexions sur le statut de l'objet nous ont conduit à questionner le double statut que revêt la figure d'altérité pour les protagonistes koltésiens. C'est précisément ce double statut qui rend nécessaire l'objet : l'autre apparaît aux protagonistes comme dépositaire d'une source d'autonomie, mais se lier à celui-ci pour s'abreuver à cette source revient à dénier son propre idéal d'autonomie métaphysique. L'autre est celui qu'il faut imiter, mais il est également celui qu'il faut rejeter. L'objet transactionnel est donc une manière pour le sujet koltésien de négocier avec cette dynamique intersubjective particulière que nous

¹⁷⁸ Anne Ubersfeld, *Bernard-Marie Koltès, Op. cit.*, p. 56.

¹⁷⁹ Anne-Françoise Benhamou, « Entre humour et gravité. Entretien avec Claude Stratz », dans Anne-Françoise Benhamou, Serge Saada (dir.), « Koltès », *Alternatives théâtrales*, n^{os} 35-36, septembre 1995, p. 22.

avons qualifiée de « double bind ». En effet, comme nous avons pu le constater dans le deuxième chapitre de notre mémoire, l'autre est à la fois un allié et l'obstacle principal dans la quête d'autonomie du sujet koltésien ; les gestes d'affection et ceux de haine en viennent à se superposer, car l'autre est source à la fois d'admiration et de hargne. Cette superposition des affects induit une réversibilité dans les comportements : un compliment peut se changer en une insulte et une caresse en un coup. C'est ce que Florence Bernard nomme « la poétique des contraires ». Or, cette poétique trouve sa justification dans l'ambivalence qu'incarne l'autre aux yeux du sujet. Pensons à la violence des propos de Maïmouna envers son petit frère qui ne sont, d'après Ubersfeld, que le « voile de l'amour¹⁸⁰ ». Même si elle note la superposition des deux affects – la violence et l'amour –, le terme « voile » pose problème, car il connote l'idée d'un dévoilement qui pourrait nous permettre d'accéder à une vérité dernière. Concevoir la violence comme le déguisement de l'amour et du désir nous conduit à essentialiser l'une des deux facettes de la relation alors qu'en vérité, ces deux facettes sont complémentaires ; elles se renforcent mutuellement. Celui qui suscite l'admiration suscite aussi la haine de celui qui se prend à admirer ; de la même manière, celui qui hait admire chez l'autre cette capacité à susciter sa haine. L'interaction entre ces deux attitudes est à comprendre moins sous le mode de la révélation, que comme une médaille qu'on retourne pour en observer les deux facettes, sans qu'aucune de ces deux faces ne soit plus *vraie* que l'autre.

Cette ambivalence s'incarne à travers la poétique des textes, ainsi qu'à travers les dialogues entre les protagonistes, qui sont en fait loin d'être des dialogues au sens plein de ce mot. Ersatz de communication, les échanges entre les personnages s'organisent comme

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 56.

des monologues entrecroisés. Ce sont, d'après Ubersfeld, des « quasi-monologues » car ils sont adressés à quelqu'un qui ne répondra pas, ou dont la réponse, tellement décalée par rapport au premier discours, ne pourra être considérée que comme un second « quasi-monologue » et non comme une réelle réponse. Cette dialectique défectueuse génère une dynamique au sein de laquelle la figure d'altérité est à la fois présente et absente de la situation de communication. En effet, le sujet koltésien ne dialogue pas réellement avec l'autre, bien que son discours tout entier soit tendu vers cet autre, habité par lui. Ce décalage communicationnel se manifeste de manière exemplaire dans la pièce *Dans la solitude des champs de coton*, mais il apparaît aussi dans les autres productions koltésiennes. Dans *Combat de nègre et de chiens*, Cal échange avec Léone, la prétendante de Horn, le chef du chantier sur lequel il œuvre à titre d'ingénieur. Cal est visiblement jaloux de la relation qui unit Horn à Léone et il cherche maladroitement à la séduire. Or, au sein de leurs échanges, tout se passe comme s'il s'adressait à lui-même à travers Léone, comme si cette dernière était à la fois présente et absente de la situation de communication. L'indice le plus probant de cette présence/absence est l'incapacité de Cal à mémoriser le nom de Léone. À trois reprises dans un dialogue qui s'étale sur huit pages, il lui demande : « Ton nom¹⁸¹ ? » Il se montre incapable d'entrer dans une réelle situation de communication et d'échange, car même si son discours est structuré et habité par cette figure d'altérité que représente Léone, cette dernière n'est jamais élevée au rang d'interlocutrice ; elle demeure la spectatrice de cette parole qui s'épanche, Cal s'adressant à lui-même dans un discours seulement dirigé vers cette dernière. Il s'agit vraisemblablement d'un soliloque, à savoir ici d'un « quasi-monologue ».

¹⁸¹ Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, Paris, Minuit, 1989, p. 45, 48 et 49.

Nous avons d'ailleurs conclu le deuxième chapitre sur cette contradiction performative : le dialogue est impossible, mais une forme de dialogisme se construit toutefois à travers la parole des protagonistes même si elle nie, ne serait-ce que par sa structure de soliloque, la possibilité du dialogue. Chez Koltès, les protagonistes conçoivent le lien avec l'autre comme impossible et le rejettent, mais par une forme de rejet qui fait lien. C'est sur ce mode négatif qu'ils tissent des relations leur permettant d'obtenir une forme de reconnaissance absolument nécessaire à leur existence, comme le stipule Todorov. Un peu à la manière de l'objet transactionnel, le mode relationnel négatif permet aux protagonistes de se lier aux autres sans complètement sacrifier leur fantasme d'autonomie. C'est ainsi que nous en sommes venu, au chapitre trois, à qualifier les relations qu'entretiennent les personnages « d'anti-relations », c'est-à-dire de relations fondées sur une dialectique négative s'élaborant sous le mode de la négation de la relation.

Ceux qui ne font pas preuve de prudence et qui se lient directement aux autres sans se protéger par une quelconque forme de « négation de l'autre » s'exposent à la possibilité de la dissolution de leur être, à l'écoulement de leur substance vitale et à la mort. C'est pour cette raison qu'il leur faut faire attention à ce qu'ils donnent et dévoilent d'eux-mêmes. Comme la mère de Barba, qui recommande à sa fille de régler ses rencontres amoureuses sur le modèle du rendez-vous d'affaires, Claire, la sœur de Charles dans *Quai ouest*, conseille à son frère de rester avec elle et de s'émanciper des jeux de l'amour avant de devoir en payer le prix : « Tu regarderais les autres, Charlie, en train de chercher quelqu'un pour les aimer, pour les aimer comme-ci comme-ça, une ici et une là, un peu et un petit peu et qui présentent la facture ; avec moi il n'y aurait pas de facture, ce serait une

affaire réglée¹⁸² ». Dans les deux cas, les rapports sont considérés par ceux qui dispensent leurs conseils, soit la mère de Barba et la sœur de Charles, comme des relations fondées sur le commerce ; il faut maîtriser ses émotions et étouffer son désir afin de rester maître de soi et de la situation. Les rapports intersubjectifs doivent être fondés sur le calcul et rien d'autre. Chez Koltès, les sujets désirants qui se soustraient au commerce et au calcul pour aller au bout de leurs désirs finissent bien souvent par rencontrer la mort : Charles et Barba resteront sourds aux conseils de leurs proches et ils en mourront.

Au terme de ce parcours, nous sommes à même de constater que les relations intersubjectives, ainsi que les désirs sur lesquels reposent ces relations, sont conditionnés par une tension centrale dans la production koltésienne : la figure d'altérité est absolument nécessaire au sujet qui voudrait pourtant pouvoir se passer des autres. Il est écartelé entre ces deux désirs antagoniques, soit celui de s'approprier l'être de l'autre afin de faire sienne cette plénitude qu'il croit deviner chez lui et celui de rejeter cet autre afin d'assumer une forme d'autonomie métaphysique. Tel un pendule, le sujet koltésien oscille entre ces deux pôles, alors que la quête qui encadre et motive cette oscillation demeure la même : guérir d'un sentiment d'incomplétude qui est, en vérité, consubstantiel à son être. La plupart des relations interpersonnelles présentées par Koltès ne font qu'actualiser ce schéma ; les variations et les perturbations qui caractérisent ces relations trouvent leur source à même cette dynamique intersubjective particulière générée par la tension entre ces deux désirs antithétiques.

¹⁸² Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest*, Paris, Minuit, 2011 [1985], p. 102.

La pensée de René Girard, plus précisément sa théorie du désir, nous aura ainsi permis de développer certains outils conceptuels utiles afin d'aborder différemment l'œuvre de Bernard-Marie Koltès. Évidemment, une approche conceptuelle fondée sur la psychanalyse aurait pu aboutir à des résultats similaires. De pareilles études ont déjà été proposées et figurent d'ailleurs dans le présent mémoire. Or, un appareillage critique autre permet de problématiser un aspect de l'œuvre de manière différente. À titre d'exemple, il nous est permis de croire que si nous avions suivi la voie de la psychanalyse, nous nous serions rabattu, tout comme Ubersfeld, sur le concept « d'objet transitionnel », alors qu'un détour par le travail de Girard nous a permis de forger le concept d'objet transactionnel, qui nous apparaît plus apte à définir le rôle que jouent les objets au sein des rapports intersubjectifs dans l'œuvre de Koltès. Chaque appareillage critique particulier induit forcément certains biais et conditionne notre lecture, ce qui risque de nous guider dans des voies déjà balisées par ceux qui ont auparavant pris le même chemin. Investir une production avec d'autres outils conceptuels permet de déconditionner certaines pratiques et de prendre un pas de recul par rapport à l'œuvre étudiée. Les outils que nous nous sommes forgés à partir du travail de René Girard favorisent ce pas salutaire devant l'œuvre de Koltès en nous offrant un point de vue non pas radicalement différent, certes, mais décalé par rapport à ce qui a pu être proposé auparavant.

Il nous faut tout de même souligner in extremis les limites d'une rencontre théorique entre Girard et Koltès : là où Koltès s'attache à révéler l'existence comme marquée par une forme de fatalité, Girard s'aménage une porte de sortie à travers une conception de l'existence teintée par ses croyances religieuses. En effet, même s'il affirme le caractère parfaitement rationnel de sa pensée – « [a]ucun appel au surnaturel ne doit rompre le fil des

analyses anthropologiques¹⁸³ » –, Girard avance l'idée d'une possible émancipation des dynamiques relationnelles induites par le désir mimétique grâce à la figure du Christ : « *La seule liberté que nous ayons, consisterait donc à imiter Jésus, c'est-à-dire à ne pas rejoindre le cercle mimétique ? Oui, ou à imiter quelqu'un qui imite Jésus*¹⁸⁴ ». Ainsi, il refuse d'aller jusqu'au bout de sa pensée et d'en assumer les pleines conséquences, tandis que chez Koltès, une telle échappatoire n'existe pas. En ce sens, il nous est possible d'affirmer que Koltès mène à son terme la pensée girardienne en procédant à sa sécularisation radicale. On peut observer dans l'œuvre koltésienne les pleines conséquences d'un désir insatiable et belliqueux d'autonomie métaphysique : il conduit le sujet vers sa mort. Il n'y a pas de dépassement possible du malaise existentiel vers une quelconque forme de transcendance. Le protagoniste de *La Nuit juste avant les forêts* croit trouver un ange, mais la pluie insistante continue de marteler son corps et cette rencontre ne change finalement rien à sa situation :

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 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 pluie¹⁸⁵.

L'ange qui pourrait le sauver en l'extirpant des dynamiques intersubjectives n'existe pas ; le protagoniste est renvoyé à la confusion et à la douleur qui caractérisent son existence.

Dans *Quai ouest*, Charles compare cyniquement Dieu à un comptable strict et suffisant :

Quand on est mort, l'âme s'envole et se retrouve devant le bon Dieu qui juge et qui décide qui va au ciel et qui va en enfer. Il demande une moyenne annuelle de ce qu'on a gagné, et il faut apporter, pour prouver sa déclaration, soit une fiche de paie, soit une déclaration d'impôts. Tous ceux dont il est prouvé que le salaire dépasse une certaine somme vont au ciel et les autres en enfer¹⁸⁶.

¹⁸³ René Girard, *Je vois Satan tomber comme l'éclair*, Paris, Grasset, 1999, p. 303-304.

¹⁸⁴ René Girard, *Les Origines de la culture*, *Op. cit.*, p. 137.

¹⁸⁵ Bernard-Marie Koltès, *La Nuit juste avant les forêts*, *Op. cit.*, p. 63.

¹⁸⁶ Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest*, *Op. cit.*, p. 103.

Inutile d'attendre l'absolution d'un tel être qui se contente de tracer une ligne pour départager, à partir de motifs superficiels, ceux qui méritent le ciel et ceux qui ne le méritent pas. Les protagonistes koltésiens ne peuvent se sortir de cette aporie, ils sont condamnés à négocier avec les autres, à s'aménager des terrains de rencontre provisoires sur lesquels ils peuvent aller à la rencontre de l'autre sans trop se compromettre, c'est-à-dire sans révéler leur manque à être et sans donner à l'autre les moyens de procéder à cette révélation. Ils négocient ainsi aussi longtemps qu'ils en sont capables, jusqu'à ce qu'ils rencontrent leur destin, soit la mort. Si un trait unit pratiquement l'ensemble des productions koltésiennes, c'est bien qu'elles se concluent toutes sur une mort, ou du moins sur la promesse d'une mort prochaine. Il n'y a pas de fuite possible devant son propre désir. Il y a l'autre, puis un jour, il y a la mort. Ce n'est que par la mort que les protagonistes koltésiens peuvent finalement se libérer du poids de cette perpétuelle négociation intersubjective.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres à l'étude

- KOLTÈS, Bernard-Marie, *Récits morts. Un rêve égaré*, Paris, Minuit, 2008 [1973], 91 p.
- KOLTÈS, Bernard-Marie, *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, Paris, Minuit, 1984 [1976], 153 p.
- KOLTÈS, Bernard-Marie, *La Nuit juste avant les forêts*, Paris, Minuit, 1988 [1977], 63 p.
- KOLTÈS, Bernard-Marie, *Dans la solitude des champs de coton*, Paris, Minuit, 1986, 61 p.

Corpus secondaire

- KOLTÈS, Bernard-Marie, *Combat de nègre et de chiens*, Paris, Minuit, 1989 [1979], 126 p.
- KOLTÈS, Bernard-Marie, *Quai ouest*, Paris, Minuit, 2011 [1985], 124 p.
- KOLTÈS, Bernard-Marie, *Roberto Zucco suivi de Tabataba et Un Hangar à l'ouest : notes*, Paris, Minuit, 1990, 140 p.
- KOLTÈS, Bernard-Marie, *Sallinger*, Paris, Minuit, 1995 [2005], 126 p.
- KOLTÈS, Bernard-Marie, *Une part de ma vie. Entretiens (1983-1989)*, Paris, Minuit, 1999, 154 p.

Sur l'œuvre de Koltès

- BENHAMOU, Anne-Françoise, « Entre humour et gravité. Entretien avec Claude Stratz », dans Anne-Françoise Benhamou, Serge Saada (dir.), *Alternatives théâtrales*, n^{os} 35-36, septembre 1995, p. 22-24.
- BERNARD, Florence, *Koltès, une poétique des contraires*, Paris, Champion, 2010, 423 p.
- BIDENT, Christophe, *Bernard-Marie Koltès. Généalogies*, Tours, Farrago, 2000, 168 p.
- CORMIER LANDRY, Jean-Benoit, « Décliner la frontière : transit et contagion de la violence dans la fiction sacrificielle de Bernard-Marie Koltès », *Mémoire de maîtrise*, Université de Montréal, Littératures de langue française, 2011.

- CORMIER LANDRY, Jean-Benoit, « Souveraineté(s) du littéraire ? L'agir textuel et la question de l'exception : l'exemple de Bernard-Marie Koltès », Thèse de doctorat, Université de Montréal, Littératures de langue française, 2019.
- DESPORTES, Bernard, *Koltès. La nuit le nègre et le néant*, Charlieu, La Bartavelle, 1993, 161 p.
- DOROSZCZUK, Catherine, « La ligne, la courbe, l'écart. Dans la solitude des champs de coton, un dialogue philosophique », dans Christophe Bident, Arnaud Maisetti, Sylvie Patron (dir.), *Dans la solitude de Bernard-Marie Koltès*, Paris, Hermann, 2014, p. 25-29
- DOUZOU, Catherine, « Les Contes du passant solitaire », dans André Petitjean (dir.), *Bernard-Marie Koltès. Les registres d'un style*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2014, p. 51-60.
- DUQUENET-KRÄMER, Patricia, « Un théâtre de l'insolence poétique : le bloc didascalique dans les pièces de Bernard-Marie Koltès », dans Sieghild Bogumil et Patricia Duquetet-Krämer (dir.), *Études théâtrales*, n° 19, 2000, p. 98-110.
- EIGENMANN, Éric, « Pour une rhétorique de Koltès. L'involution du chiasme », dans Marie-Claude Hubert et Florence Bernard (dir.), *Relire Koltès*, Aix-en-Provence, Presses Universitaire de Provence, 2013, p. 111-121. [Consulté en ligne le 13 mai 2022 : <https://books.openedition.org/pup/23864>]
- HAGE, Samar, « Double-tranchant ou inanité de la parole dans le théâtre koltésien ? », dans André Petitjean et Raymond Michel (dir.), *Violences et désirs dans l'œuvre de Koltès et dans le théâtre contemporain*, Metz, *Recherches textuelles*, n° 12, 2016, p. 47-62.
- HARTMANN, Marie, « Les Testaments en pièces », dans Marie-Claude Hubert et Florence Bernard (dir.), *Relire Koltès*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2013, p. 179-189.
- MONZANI, Stefano, « L'utopie du fratriarcat. Fraternel et fraternité dans l'œuvre de B.-M. Koltès », dans *Cahiers de psychologie clinique*, vol. 27, n° 2, 2006, p. 141-162.
- PETITJEAN, André, *Bernard-Marie Koltès. Portrait d'un dramaturge en écrivain*, Dijon, Presses Universitaires de Dijon, 2019, 173 p.
- RABATÉ, Dominique, « Courte proposition », dans Christophe Bident, Arnaud Maisetti, Sylvie Patron (dir.), *Dans la solitude de Bernard-Marie Koltès*, Paris, Hermann, 2014, p. 30-35.
- UBERSFELD, Anne, *Bernard-Marie Koltès*, Paris, Actes Sud, 1999, 209 p.
- UBERSFELD, Anne, « La parole solitaire », *Jeu*, n° 110, 2004, p. 56-66.

VEDRENNE, Véronique, « Beckett et Koltès : Le sujet en suspens ou la scène comme lieu problématique », dans Christophe Bident, Régis Salado et Christophe Triau (dir.), *Voix de Koltès*, Paris, Carnets Séguier, 2004, p. 121-132.

Monographies et ouvrages de référence

BARBÉRIS, Isabelle, *Théâtre contemporain. Mythes et idéologies*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, 205 p.

BATESON, Gregory, *Vers une écologie de l'esprit Tome II*, Paris, Seuil, 2008 [1980], 352 p.

BAUDRILLARD, Jean, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976, 343 p.

DICTIONNAIRE Le Littré. [Consulté en ligne le 18 avril 2022 : <https://www.littre.org/>]

DUMOUCHEL, Paul et DUPUY, Jean-Pierre, *L'enfer des choses. René Girard et la logique de l'économie*, Paris, Seuil, 1979, 264 p.

FREUD, Sigmund, *L'interprétation du rêve*, Paris Seuil, 2010 [1900], 704 p.

GARAND, Caroline, « Distinction entre monologue et soliloque : étude d'un cas limite, celui de *Monologue*, de Jean-Pierre Ronfard », dans *L'Annuaire théâtral*, n° 28, 2000, p. 130-142.

GIRARD, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Pluriel, 2017 [1961], 351 p.

GIRARD, René, *La Violence et le sacré*, Paris, Pluriel, 2016 [1972], 487 p.

GIRARD, René, OUGHOURLIAN, Jean-Michel, LEFORT, Guy, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Grasset, 1978, 636 p.

GIRARD, René, *Je vois Satan tomber comme l'éclair*, Paris, Grasset, 1999, 297 p.

GIRARD, René, *La Voix méconnue du réel*, Paris, Grasset, 2002, 314 p.

GIRARD, René, *Les Origines de la culture*, Paris, Pluriel, 2017 [2004], 280 p.

GIRARD, René, *Géométries du désir*, Paris, L'Herne, 2011, 219 p.

HONNETH, Axel, *La reconnaissance. Histoire européenne d'une idée*, Paris, Gallimard, 2020, 216 p.

- ILLOUZ, Eva, *La Fin de l'amour. Enquête sur un désarroi contemporain*, Paris, Seuil, 2020, 530 p.
- JAKOBSON, Roman, *Essai de linguistique générale*, Paris, Minuit, 2003 [1963], 260 p.
- PLATON, *Le Banquet*, Paris, Flammarion, 2007 [1998], 272 p.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Paris, Flammarion, 2012 [1755], 302 p.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne*, Paris, Seuil, 2012, 403 p.
- SARTRE, Jean-Paul, *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943, 675 p.
- TODOROV, Tzvetan, *La vie commune. Essai d'anthropologie générale*, Paris, Seuil, 1995, 207 p.
- UBERSFELD, Anne, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, 1996, 87 p.
- WINNICOTT, Donald Woods, *Jeu et réalité*, Paris, Gallimard, 1975 [1971], 213 p.