

*L'ultra violence des lieux chez Koltès : la logique de l'apparition*  
(Ph. Choulet. Association Quai EST / Borromée. Metz, le samedi 19 novembre)

« Mathieu, mon fils, la province française est le seul endroit du monde où l'on est bien. Le monde entier envie notre province, son calme et ses clochers, sa douceur, son vin, sa prospérité. On ne peut rien désirer, en province, car on a tout ce qu'un homme désire. Ou alors il faut avoir la tête dérangée, préférer la misère à l'opulence, la faim et la soif plutôt que le rassasiement, le danger et la peur plutôt que la sécurité. » (Adrien, dans *Le Retour au désert*, 4, p. 24)

« L'arrogance, l'égoïsme, la sûreté d'eux-mêmes des Français, pas uniquement, d'ailleurs, des Français de province. Mais la province est un peu la caricature de cet esprit français-là. Elle est là, elle ignore les lois de Galilée, elle pense vraiment que le monde tourne autour d'elle, que le soleil tourne autour d'elle. C'est une vieille manie que de penser qu'on en est le centre. La province persiste : mais pas elle seulement. » (B.-M. Koltès, *Entretien avec Michel Genson* (1988), in *Une part de ma vie*, Minuit, p. 116)

« Ce d'où il y a, pour les êtres, génération, c'est en cela aussi qu'a lieu la destruction selon ce qui doit être ; car ils se rendent mutuellement justice et réparation de leur mutuelle injustice selon l'ordonnance du temps. » (Anaximandre)

A Mme le Professeur Rose Goetz, décédée récemment, qui a joué un rôle central dans ma vocation de Professeur de Philosophie à l'Université de Nancy, et dont j'ai admiré la modestie, la justesse du jugement, la voix si singulière et pour son amour pour Metz, pour Marguerite Duras, Benoît de Spinoza et Olivier Messiaen...

Mais aussi à ce couple d'Allemands rencontrés il y a longtemps, qui m'ont demandé, à Metz même, la "rue de Kouléouléou"... Comme je ne comprenais pas leur question, ils m'ont montré l'adresse sur une feuille de papier : c'était la rue de Queuleu. Ça s'est terminé en fou rire collectif — si à trois on est un collectif!...

N.B. Je ne couvrirai pas l'ensemble du corpus koltésien (je n'en ai lu que les trois quarts...) — pas de prétention à l'exhaustivité, donc, et travail en cours.

Je vous remercie de cette invitation à travailler, cela m'a permis de lever un doute, comme on "lève" un lièvre — on découvre, dit Kleist, ce qu'on pense en travaillant comme en parlant... La *doxa* dit que le théâtre de Koltès est un *théâtre du désir*. Mais si c'est ça, le désir, alors pardon : ce désir n'est guère désirable ! C'est comme la pulsion chez Sade, c'est fatigant... Il me semble que lorsque nous désirons, nous désirons autre chose, et nous désirons autrement. Le fait que Koltès refuse toute générosité, qu'il réduise le lien humain à une de ses formes les plus dures (juste avant la guerre matérielle et l'annihilation totale...), c'est-à-dire au commerce, au *deal*, à la prise, l'emprise et à la saisie, montre que son théâtre porte sur autre chose que le désir, mais tout de même sur quelque chose qui gît au sein même du désir, au creux du désir, ou plutôt avant le désir, bref, sur quelque chose de plus caché, de plus secret — et c'est ce qui explique la fêlure, l'étrangeté et l'originalité de la dureté des situations

de ce théâtre.

C'est cela qui me désarçonnait chez Koltès, et je voudrais éclairer la lecture de certains textes à ce jour nouveau : ce secret en question, c'est la *demande*. Le théâtre de Koltès est un *théâtre de la demande*. Il donne à penser la question de la demande.

Mais bon, que vient faire le lieu là-dedans ?

Ma réponse serait la suivante : les lieux koltésiens sont en affinité avec la demande. C'est donc ce qu'il me faut démontrer...

### 1. Le lieu comme réalité psychique

Commençons par quelques évidences concernant la thématique.

La question des lieux chez Koltès est un cliché, un lieu commun, et déjà bien labouré. Le défi relevé ici voudrait trouver une voie originale au sein du concert des voix déjà émises à ce propos. Alors, donc, les lieux...

Il y a d'abord *la logique de l'apparence visuelle* (on les voit, les lieux, par les yeux du corps — sur la scène — ou par les yeux de l'âme, comme dit Platon — à partir du discours des personnages) et de l'apparence auditive (on les entend : leurs noms sont proférés par les personnages). C'est le cas de l'Afrique (*Roberto Zucco, Combat de nègre et de chiens, Retour au désert*) ou de « la France de Dunkerque à Brazzaville » (*Retour au désert*). Les lieux sont bien là, c'est le cas de le dire, et pas seulement dans les titres : un quai (son extérieur et son intérieur), une jetée, une autoroute, dans *Quai Ouest*, des champs de coton, des forêts, un désert (Metz, en l'occurrence, mais pas seulement, il y en a un autre dans *Combat de nègre et de chiens*), etc. Il y a aussi le chantier de *Combat de nègre et de chiens*, le hangar, l'entrepôt, l'hôtel de *La Nuit juste avant les forêts*, la laverie automatique dans *Roberto Zucco*, etc. Et puis, il y a les lieux mentaux des personnages, cités, invoqués par eux : l'immeuble utopique de *Combat de nègre et de chiens*, et pour *Le Retour au désert*, par exemple, La Salette, rue du Bac, l'Algérie, les rues de Metz, le lit de Mathilde, un jardin, la France de Dunkerque à Brazzaville (dixit le Parachutiste, *Le Retour au désert*, 11, p. 57), Andorre, Monaco, Genève, le Café Saïfi, etc. Comme dit Brassens, « pour cet inventaire il faudrait un Prévert », et comme je ne suis pas Prévert, avançons.

### 2. Les noms de lieux

Kant, au début du § 59 de la *Critique de la faculté de juger*, proposait d'examiner les termes de la pensée par une triple exposition (ou *hypotypose*) : l'exposition linguistique (les noms et les verbes), l'exposition schématique (les figures conceptuelles) et l'exposition symbolique (les idées et les valeurs). On peut certes user de cette méthode, et montrer que les lieux sont des structures feuilletées, qu'ils ont (au moins) trois étages, trois strates, que leur réalité est complexe, mieux : que *l'apparition de leur réalité (et la stratégie qui commande cette apparition)* est complexe et changeante, selon le point de vue adopté. On les dira *opératoires*. Cette hypothèse de travail vaut d'ailleurs sans doute pour

pas mal d'autres théâtres, mais elle nous semble convenir à la dimension plastique et variable du lieu koltésien, qui semble ne se limiter qu'à la dimension imaginaire — le symbole n'est pas pour lui, car il n'y a pas de "message" :

« [*Combat de nègre et de chiens*] parle simplement d'un lieu du monde. On rencontre parfois des lieux qui sont des sortes de métaphores, de la vie ou d'un aspect de la vie, ou de quelque chose qui me paraît grave et évident, comme chez Conrad par exemple les rivières qui remontent dans la jungle. (...) Ma pièce parle peut-être un peu de la France et des Blancs : une chose vue de loin, déplacée, devient parfois plus déchiffrable. Elle parle surtout de trois êtres humains isolés dans un lieu du monde qui leur est étranger, entourés de gardiens énigmatiques. J'ai cru — et je crois encore — que raconter le cri de ces gardes entendu au fond de l'Afrique, le territoire d'inquiétude et de solitude qu'il délimite, c'était un sujet qui avait son importance. » (*Combat de nègre et de chiens*, 4<sup>e</sup> de couverture)

Notons l'importance des noms : pour situer et fixer un lieu afin de le (faire se) reconnaître, il faut le nommer. *Nos lieux sont d'abord des noms* (Koltès est proustien), mais *nos noms sont des effets de lieux*, ce que montre la diatribe de Mathilde dans sa dispute avec Adrien à propos de son souhait de voir Fatima changer de nom :

« On ne changera rien du tout. Un prénom, ça ne s'invente pas, ça se ramasse autour du berceau, ça se prend dans l'air que l'enfant respire. Si elle était née à Hong-Hong, je l'aurais appelée Tsouei Tasï, je l'aurais appelée Shadémia si elle était née à Bamako, et si j'avais accouché à Amecameca, son nom serait Iztaccihuatl. (...) On ne peut quand même pas, un enfant qui naît, le timbrer pour l'exportation dès le début. » (*Le Retour au désert*, 2, p. 16)

Même chose chez Cécile, qui continue à appeler son frère Charles "Carlos", malgré le refus de celui-ci :

« C'est un crime de changer le nom sous lequel Dieu nous connaît ; ce qui est sur ton compte sera mis sur le compte d'un autre, et Dieu sait ce qui sera mis, Carlos, sur le tien. » (*Quai Ouest*, p. 41)

Il est vrai que la puissance d'affecter du lieu (sa puissance d'impression sur nos esprits, sinon sur les personnages eux-mêmes...) vient de ce que son nom, sa figure conceptuelle et sa valeur symbolique — pour reprendre la distinction kantienne —, sont des *réalités*, et des réalités qui sont essentiellement des *réalités psychiques* en voie de devenir, par la force du théâtre, des *réalités physiques*. Au théâtre, les réalités physiques sont d'abord psychiques (signifiantes) — logique, si le théâtre est un artefact de l'esprit humain.

Le mot, dans la prose ordinaire, est le meurtre de la chose (ce que disent Hegel et Lacan) ; mais dans l'art poétique, il fait au contraire *apparaître* la chose, il est son "lieu-tenant", son *tenant-lieu* : Agamemnon, chez Homère, au dépens et en dépit du principe de contradiction, peut apparaître à la fois dans sa tente et sur le champ de bataille, cela importe peu, puisque l'essentiel est que l'*épos* du poème présentifie le héros aux yeux invisibles de l'esprit de

l'auditeur... Cela en dit long sur la liberté poétique vis-à-vis des contraintes et des résistances du réel : ça s'appelle la magie (et une magie blanche...), ou l'illusion comique (poétique, artistique, ludique).

Outre cette raison — que ces lieux sont des moyens techniques, des médias, des milieux organisés, montés, bref, des artifices —, il y en a une seconde, qui montre que les réalités physiques des lieux ne sont pas “naturelles” : c'est que Koltès n'est pas “naturaliste”, car ses lieux sont imprégnés de culture, d'histoire, de mœurs, de société, de civilisation — et surtout de civilisation industrielle. Et le style koltésien, ennemi de la description, est fait de *distance*. Nous verrons l'importance de cette *distance* dans le jeu de la rencontre entre les personnages.

### 3. Théâtre déductif et Théâtre inductif

Si je dis que Koltès n'est pas naturaliste, c'est aussi pour éviter de le lire comme on peut lire le théâtre bourgeois, avec l'idée d'un lien mécanique et déterministe entre le lieu et le personnage, lien qui travaillerait de la meilleure, et donc (pour nous) de la pire façon qui soit, par la déduction : « donnez-moi un lieu et je vous donnerai des personnages qui y collent... » — comme si le personnage était une émanation nécessaire et naturelle du lieu. Ou bien : « donnez-moi les personnages et je vous livre leur lieu... ».

C'est facile et catastrophique, car cela fixe dans l'éternité logique la nature des personnages et des lieux, qu'on peut considérer aussi comme des personnages, mais d'une autre nature. Certes, il faut bien une affinité entre les personnages et leurs lieux, mais il y a ici exagération dans cette conception du lieu comme écrin — sous la forme d'une fusion, d'une harmonie — on se donne ce qu'il faudrait montrer, et il n'est pas sûr que l'existence humaine selon Koltès se plie à cette logique-là, surtout si exister signifie “sortir de soi”, c'est-à-dire *s'aliéner* et assumer son aliénation

C'est en tout cas exemplaire dans le théâtre bourgeois (un Courteline, un Feydeau, un Labiche, et même un Molière ne se conçoivent pas sans l'intérieur bourgeois qui va avec) : on a ici un faible niveau de nécessité intérieure — mais c'est tout de même une nécessité intérieure : ces pièces sont des chefs d'œuvre dans leur genre ! —, où le personnage est le symptôme, voire le jouet, le pantin, l'émanation de son milieu spatial, de son mobilier, de ses objets, de son décor. Car le lieu est ici un décor. Cela s'appelle la cohérence du monde — *cosmos* — et même du mondain...

La déduction, qui fait que du lieu au personnage via l'action et les péripéties la conséquence est la bonne, est une déduction finaliste, providentialiste : le lieu est un *cosmos*, un ordre, un monde ; il y règne un principe de raison, une nature, avec un accord final entre les moyens et la fin. C'est, au sens d'Aristote (dans sa *Physique*), le lieu naturel, fait de mouvements naturels — la pierre va vers la terre, la fumée va vers le ciel et tout ce qui contrarie ces mouvements naturels sont appelés “mouvements violents”. Tout va bien, donc : l'harmonieuse Providence *pourvoit* à tout et permet de *prévoir* les conduites.

La déduction va du général au particulier, une fois décidé que le particulier

fait partie intégrante du général, ce qui signifie qu'il a été homogénéisé et abstrait de la totalité antérieure : un bourgeois fait partie de la bourgeoisie. Il produit logiquement des structures qui lui sont "affines". Roger Bacon, penseur anglais de la Renaissance, disait superbement : « Le lieu est principe de génération aussi bien que le père ». Le mari, l'épouse et l'amant sont des types généraux et abstraits, et ils évoluent, si l'on ose employer ce verbe, dans un lieu qui leur est propre, qui leur appartient. Cette logique déterministe et déductive des lieux se retrouve parfois chez Koltès — le chantier de pétrole de *Combat de nègres et de chiens*, par exemple. Ce qui se montre alors, c'est une prévisibilité sans faille et intelligible.

Koltès est sensible à cette puissance adverse, dont il ne veut pas. Son argument est remarquable, il concerne le changement anthropologique et psychologique initié par la science (physique et astronomie) — Brecht parlait d'un théâtre pour le spectateur de l'ère scientifique, Koltès n'est pas loin de partager cet avis.

Il y a d'abord la thèse déterministe classique (la nécessité mécaniste). Ici, il y a du prévisible et du déductif — l'opinion du Parachutiste, par exemple. Ou bien encore la présence des Blacks dans le théâtre de Koltès :

« On peut être agi, je le suppose, 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 par attrait sexuel ; elle tombe dépourvue de tout sens moral. A posteriori, et tout en tombant, elle peut se trouver de jolies raisons de tomber. C'est comme, dans le système solaire, un caillou en chute permanente vers le soleil : si les attractions secondaires sont suffisantes, cela se traduit par une orbite autour du soleil ; si elles ne le sont pas, ou plus, je suppose que l'on finit par s'écraser. » (*Roberto Zucco*, p. 125-126)

Mais Koltès n'en reste pas là, et il aborde le socle supérieur de la physique contemporaine, où la nature des éléments est réduite (ou élevée) au rang de quantum d'énergie (et non de choses, de substantielles) aux trajectoires imprévisibles, dépendants des chocs, des collisions avec d'autres quantum d'énergie — d'où le modèle inductif des rencontres — uniquement calculables par les matrices mathématiques des probabilités. Ce qui en dit long sur la complexité des personnages et de leurs conduites, qui ne sauraient être des exemplaires d'un type donné (modèle de la déduction). Koltès entend rompre avec l'ancienne psychologie (aristotélicienne) :

« On traite parfois les sentiments comme on traitait le mouvement à l'ère préscientifique, avec une explication du genre : la flamme monte et la pierre tombe. Les sentiments éternels, c'est un peu comme les lois éternelles en mécanique : des conneries provisoires. » (*Roberto Zucco*, p. 118)

Autrement dit, l'histoire des sciences invite Koltès à changer de paradigme quant à la nature des personnages et quant à la causalité de leur conduite.

En général, les lieux koltésiens ont une nature plus souple, plus lâche, plus distanciée, plus opératoire ; ils sont marqués par une nécessité intérieure plus opaque, plus sombre, plus ténébreuse, plus indécise, voire mythique, parce que

si le lieu également est un “personnage”, il est, comme tous les autres personnages koltésiens, marqué par *l’ignorance de ce qu’il est, de sa destination (de sa raison d’être) et de ce qu’il veut*. Une triple ignorance qui a des effets désastreux sur les humains.

Cette importance de l’ignorance quant aux lieux est essentielle. Les lieux ont une teinte, une atmosphère, une valeur qui débordent le stéréotype qu’on en a dans la représentation immédiate (dans le préjugé), que ce soit du plus neutre (*Quai Ouest*) au surdéterminé (*Metz*) via le plus ambivalent (*les champs de coton* — où l’on ne peut pas ne pas penser aux travailleurs et aux esclaves noirs du sud des Etats-Unis...). Il nous faut interroger cette initiative koltésienne, qui, bien que ne dépendant pas d’une doctrine esthétique / artistique philosophique — comme chez Brecht avec la théorie du théâtre inductif —, choisit néanmoins, en toute connaissance de cause, de travailler sur le lien inductif du lieu au personnage et du personnage au lieu.

L’induction, elle, est plus complexe et plus aventureuse que la déduction : induire, c’est aller (en sens inverse) d’un particulier à un universel, et si ce particulier s’avère universel, il devient un *singulier*, seul en son genre, non susceptible d’abstraction et de généralité : un singulier concret. Le lieu doit ainsi lâcher prise, pour libérer les personnages, tout en jouant malgré tout son rôle de personnage... Le lieu est comme le chemin qui se fait lui-même en marchant (marcher, circuler, se déplacer, c’est “faire son chemin”... dans la vie ?), il se produit, il est produit peu à peu par la parole et la présence devant l’autre. Cela signifie que le lieu n’est ni substantiel, ni permanent, mais juste un effet et une fonction de la fable. La valeur imaginaire du lieu dépend des pôles d’énergie, des présences, des forces, des intensités. C’est ce que point le Dealer, avec un ton très deleuzien :

« Car, quoi que vous en disiez, la ligne sur laquelle vous marchiez, de droite peut-être qu’elle était, est devenue tordue lorsque vous m’avez aperçu, et j’ai saisi le moment précis où vous m’avez aperçu par le moment précis où votre chemin devint courbe, et non pas courbe pour vous éloigner de moi, mais courbe pour venir à moi, sinon vous vous seriez éloigné de moi davantage, car vous marchiez à la vitesse de celui qui se déplace d’un point à une autre. » (*Dans la solitude des champs de coton*, p. 17)

Cette métamorphose de la ligne droite en ligne courbe est un des points de conflit entre Adrien et son fils Mathieu, dans *Le Retour au désert*, 4, p. 21-25) : Adrien veut que son fils suive la ligne de droite (préinscrite, donc) au lieu de vouloir dévier, se détourner, “sortir” (devenir héros militaire en Algérie)... L’image de la ligne, se retrouvera dans la question du conflit entre “rester à l’intérieur” (dans un lieu clos) et sortir dehors (lieu ouvert), et dans celle de l’écart dramatique entre la vie intra utérine (le ventre de Maman) et le fait de naître, de sortir de ce lieu “naturel”, d’être confronté à l’agressivité des autres, bref, d’exister. La torsion, la déviation, l’écart de la ligne de chacun — si explicites dès les premières pages de *Dans la solitude des champs de coton* (p. 11-20) commencent avec la naissance, et c’est sans doute pour cela que Koltès limite son théâtre à cette question de la demande (enfantine / infantile). C’est

une limite heureuse et féconde, mais cela motive le fait que Koltès creuse profondément presque toujours le même sillon...

C'est qu'avec l'induction, il y a une crise du déterminisme, une apologie de l'imprévisible, de l'indécidable, de l'introuvable, même : la nécessité change de sens, le déterminisme perd de sa tyrannie et de son fatalisme (qu'il a chez un Zola, par exemple), au profit de la contingence (que la physique corpusculaire réduit et comprend par le calcul des probabilités), de l'aventure, de l'angoisse de ce qui va advenir (en ce qui concerne le vécu du personnage). Or, ces propriétés (contingence, aventure, angoisse) reposent sur une condition majeure : *l'ignorance*.

Mais de quelle ignorance s'agit-il ? Autrement dit, pourquoi l'induction et pas la déduction ? La déduction supposerait un "savoir absolu", un point de vue de Dieu (le Démon de Laplace du modèle newtonien) — soit un personnage, soit l'auteur, soit le spectateur. L'induction au contraire rend impossible ce point de vue absolu, pour favoriser les dimensions indécidables des actions. La raison nous semble être de nature *matérielle (mentale, psychique, mais matérielle)*: il s'agit, chez Koltès, de donner / trouver un cadre à une *demande*, à un jeu de rencontre entre des demandes, et donc le lieu ne peut pas être déterminant au sens déductif. Remarquez qu'il peut l'être pour le désir (la détermination du désir), pour le rôle social, la place sociale, la volonté, etc. Mais pour la demande, cela suppose un tout autre lieu.

Cela signifie qu'il peut y avoir des hangars déductifs et des hangars inductifs, des champs de coton inductifs et des champs de coton déductifs, un usage inductif et un usage déductif des hangars et des champs de coton. Voici donc une trame dont il faut bien tirer quelque fil...

Ce qui est sûr, c'est que le fait que le lieu soit "ouvert" et non "clos" invite à baptiser le vrai nom des lieux koltésiens : ce sont des *zones*. L'avantage de la notion de zone est justement à la fois son indétermination et son caractère de pression (zone d'influence) ou d'oppression, de danger, de force institutionnelle (zone militaire, zone industrielle...), mais aussi, parfois, d'abandon (si la civilisation ne s'en mêle pas, cela laisse libre cours à la liberté sauvage — celui des terrains vagues, ou celui des "territoires") : / quand on dit : « c'est la zone », c'est que « ça... craint » ! / le "zonard" est un type louche, qui circule à l'aventure, qui guette le bon coup, etc. Un extrait de *La Nuit juste avant les forêts* le dit bien :

« Où aller, maintenant, où aller, qu'ils se demandent, comme si, de tout là-haut, on leur avait tracé sur un plan des zones où ils doivent être toute la semaine, et dont les portes s'ouvrent chaque vendredi soir sur la rue des putes ou le reste, et sinon : où aller, pas d'autre solution, et, moi, j'ai repéré, depuis que je ne travaille pas, toute la série de zones que les salauds ont tracées pour nous, sur leurs plans, et dans lesquelles ils nous enferment par un trait au crayon, les zones de travail pour toute la semaine, les zones pour la moto et celles pour la drague, les zones de femmes, les zones d'hommes, les zones de pédés, les zones de tristesse, les zones de bavardage, les zones de chagrin et celles du vendredi soir, la zone du vendredi soir que j'ai perdue depuis que j'ai tout mélangé, et que je veux retrouver tant j'y étais bien... » (*La Nuit juste avant*

*les forêts*, p. 43-44 — la suite renvoie à la question des rencontres...)

#### 4. Un théâtre du désir, vraiment ?

Voilà la raison de ce déplacement koltésien : l'indétermination des lieux est en affinité avec l'indétermination des "appétits" des personnages. Cela suppose évidemment de restituer la psychologie anthropologique qui rend possible cette substitution de la logique de la demande à la logique du désir.

Il y a évidemment un gros problème (une belle objection) : les commentateurs, les metteurs en scène, Chéreau lui-même, et Koltès lui-même, et ses personnages ne cessent de parler du désir. Ce que je dis là est une petite énormité : les personnages de Koltès ne parlent pas de leur désir, ils ne révèlent pas leur désir, ils sont dans la demande *et ils ne le savent pas*. Je crois que Koltès ne le sait pas non plus — il l'aurait su s'il avait mieux lu Freud ou Lacan ou s'il avait suivi Hobbes et Hegel à la lettre... Cette question de l'ignorance nous paraît essentielle : ce n'est pas seulement ici «l'ignorance-quant-à-son-désir», mais bien plutôt une ignorance plus radicale, plus fondamentale, plus fatale, "l'ignorance-quant-à-sa-demande", mieux : "l'ignorance-quant-à-son-état-de-demande", ce qui n'est pas la même chose, car entre les deux énoncés : "l'ignorance-quant-à-sa-demande" et "l'ignorance-quant-à-son-état-de-demande", une chose disparaît : c'est *l'objet*, c'est même la *présupposition de l'objet* — sans qu'on sache si l'objet *est...* ou non. Il y a même de fortes chances pour que cet objet soit introuvable ! Comme dit le Dealer :

« Puisque vous êtes venu ici, au milieu de l'hostilité des hommes et des animaux en colère, *pour ne rien chercher de tangible...* » (*Dans la solitude des champs de coton*, p. 53 — c'est moi qui souligne)

C'est net par exemple dès le début du *Retour au désert* (p. 12-13), quand Adrien demande à Mathilde ce qu'elle veut, ignorant pourquoi elle réapparaît... Genre mode baroque (« Sonate que me veux-tu ? ») : « Ma sœur, que me veux-tu ? » — en fait, il faut entendre : « que viens-tu me demander ? ». Réponse de Mathilde : la maison, mais on perçoit bien que la maison n'est qu'un prétexte, ou un objet qui en cache un autre (que Mathilde et tout le monde ignore) plus profond, plus radical, et qui est sans doute inaccessible.

En ce sens, si mon hypothèse est juste, Koltès semble traiter de problèmes très actuels, qui relèvent aussi bien du capitalisme consumériste, de la pratique effrénée des toxiques, de la drague homosexuelle, du domaine du trafic en tout genre — bref, de la nature de l'appétit humain comme dépendance, comme servitude, comme démesure, dépense et *hybris* (plutôt que comme liberté dans le calcul rationnel de l'intérêt, qui serait celle de *l'homo œconomicus*). Koltès hérite ici des thèses anthropologiques de Nietzsche et de Bataille.

Il y a ainsi, dans le théâtre de Koltès, une *Stimmung* qui nous renvoie à un état étrange — allons à l'essentiel : à l'état du nourrisson, alors même que sont mis en scène des adultes, et pas n'importe lesquels, puisque aucune identification psychologique et morale (celle qui fait le principe du théâtre



aristotélien d'inspiration) n'est possible avec eux — encore une conséquence de la *distance*.

Bref, la clé des lieux (et pas la clé des... champs de coton !) me paraît être celle de la nature du *stade du désir* des sujets humains mis en scène, mieux encore, la nature du *degré d'élaboration du désir*. Le mot d'ordre serait alors : « dis-moi où en est ton désir, je te dirai la logique des lieux où tu l'exerceras »...

Autrement dit, Koltès dispose d'une anthropologie bien à lui, qui ne se réduit déjà pas à définir l'homme comme un être de raison, de parole, ou comme un animal symbolique. Il est sans doute plus près de Nietzsche (l'homme comme animal malade de lui-même, l'homme comme animal prédateur de tous les prédateurs, comme animal de la démesure), de Bataille (comme animal de la dépense, de l'excès et de l'*hybris*...). En cela, l'homme de Koltès est cet homme qui peut très bien suspendre le principe de raison, sans problème, sans scrupule. On ne passe guère à l'acte dans le théâtre de Koltès, mais qu'importe : l'état psychique et nerveux de ses personnages les rend tout à fait prêts à ne pas rendre de compte. On s'étonne, encore aujourd'hui, de crimes et d'attentats "gratuits", inexplicables, "sans raison", ou "sans pourquoi"... La surintensité de la demande dans une situation de menace, de frustration, de patience obligée rend raison de bien des choses, sans épuiser le sujet, car il s'agit de rendre raison de ce qui est sans raison (hormis le pathologique...).

Koltès est aussi l'héritier de Hobbes (N.B. L'image du loup : *homo homini lupus est*, l'homme est un loup pour l'homme), de Hegel (le désir comme désir d'affirmation, d'identification de chaque conscience par l'asservissement de l'autre) ou de Spinoza (le désir comme essence de l'homme).

Mais les mises en situation des personnages indiquent quelque chose d'autre et de plus radical, en ce qui concerne la réalité psychique du désir des sujets.

##### 5. *La question de la rencontre.*

Ma conférence aurait pu s'appeler : « Drôle d'endroit pour une rencontre »... Le fait est que l'éveil de la demande est quasiment le seul sens auquel Koltès *réduit* la rencontre, qui ne signifie pas grand chose d'autre à ses yeux (rien d'affectif, de généreux, d'empathique, de cordial, d'oblatif : la rencontre n'est jamais un accueil)... La scène n'est pas ici un "site de rencontre", ce n'est pas *Meetics*...

Il y a en effet dans la rencontre des éléments révélateurs qui servent les intérêts de la vision du monde koltésienne : une irruption violente de l'autre en nous, une surprise, donc une imprévisibilité due à la contingence des rencontres, une contrainte inattendue (donc à laquelle nous ne sommes pas du tout préparés...), une nécessité alors de dévier de sa trajectoire, comme un atome dans le flux d'énergie de la microphysique contemporaine, donc un aléatoire *seulement probable*...

C'est dans la rencontre qu'apparaît quelque chose, une espèce de truc insaisissable, indéfinissable, innommable, inaccessible, mais pourtant qu'on

sent bien réel et effectif, insistant et têtu, revenant sans cesse. Ce que Hitchcock appelle le *Mac Guffin* : un objet, un sens, une énergie qui fait transition et que tous ignorent totalement, sans cesser de le chercher et de le “désirer”. Et pourtant, c’est ce qu’on se dispute et c’est ce qui fait de nous des rivaux... Le lieu du hangar joue assez bien ce rôle de fourre-tout chez Koltès :

« Peu d’endroits vous donnent, comme ce hangar disparu, le sentiment de pouvoir abriter n’importe quoi — je veux dire par là : n’importe quel événement impensable ailleurs. » (*Un hangar à l’ouest*, in Roberto Zucco, p. 111)

Platon avait déjà parlé de l’*agalma*, dans le *Banquet*, comme forme vide mais orientée *pour* le désir, quelque chose qu’on cherche et qu’on désire mais qu’on ignore, quelque chose qu’on “remplit” avec le phénomène, l’objet — l’intentionnalité infinie du désir contraint l’individu à trouver quelque chose, n’importe quoi, pour remplir cette forme vide. Le problème sera alors celui du choix d’objet, choix opéré au cours du devenir temporel du sujet, et certes pas volontairement ou consciemment. Cela inspirera la théorie lacanienne de l’*objet a*.

L’indéfinition (relative) du lieu koltésien permet ainsi l’apparition invisible, non du *Buste invisible de Voltaire* (Dali), mais de ce qui anime chaque personnage en lui-même et les personnages entre eux, sans qu’ils sachent vraiment ce que c’est : cette demande, ils l’ignorent, et ils ne savent pas ce qu’ils veulent.

La rencontre est donc un *instant*, qui peut devenir un *moment* (ça dépend de ce qui s’y passe et si cela va devenir une extension, une *extensio animi*, dirait St Augustin), et qui sidère chaque individu. L’extension en question s’effectue chez Koltès par la parole : ici l’on parle pour digérer le choc de la rencontre, pour assumer et intérioriser l’irruption de l’autre dans ma zone — cela est net dans *Dans la Solitude des champs de coton*. Il y a un moment de suspension, d’arrêt, d’extase (mais une extase négative), qui montre que chacun ignore autant ce que l’autre veut (ce qui est normal) que ce qu’on peut bien lui vouloir, et donc lui demander.

L’autre est si imprévu, il est impromptu, et l’on doit faire face à cette survenue, ce surgissement. La logique de l’apparition est donc décisive à ce moment-là, mais ce n’est pas une apparition céleste, miraculeuse, divine : c’est juste la silhouette de l’autre homme.

Ce qui fait que la rencontre expose de manière subliminale ce double état, ce double mouvement, l’un rapporté à soi, l’autre adressé à l’autre qui fait en même temps solitude et parole à l’autre, non-lien et lien, systole-diastole, contraction-dilatation, silence de la pensée intérieure et parole proférée, regard envoyé et regard reçu, écoute minimale et souci d’être écouté... La rencontre est donc une puissance dynamique, qui éveille une forme d’énergie psychique, qui va s’élaborer — ou pas — selon un ordre hypothétique : *pulsion* (*Trieb*) => appétit (*appetitus, endeavour, conatus*, comme effort pour persévérer dans son être) => désir (*cupiditas*, défini par Spinoza comme appétit avec conscience de soi) => volonté (*voluntas*, définie par Spinoza

comme degré supérieur de détermination du désir, et non comme faculté libre infinie, comme chez les penseurs chrétiens du libre-arbitre...). Il faut être attentif à cette structure feuilletée du désir de vivre, dans la mesure où elle permet de comprendre les diverses formes de détermination (de nécessité, de causalité) de l'énergie psychique (comme *libido et éros*), et la forme d'inscription de notre "désir" particulier : surgissement pulsionnel, survie de l'effort pour vivre, désir amoureux ou règne de la volonté, etc. Et le problème koltésien sera celui de la place de la demande là-dedans : la demande est hors système, elle est un stade et une qualité de l'appétit ; mieux : c'est un commencement, sur fond pulsionnel (agressif chez Koltès : les références sont Hobbes et Hegel et peut-être Freud...), et un commencement qui peut perdurer ou auquel on peut revenir ou régresser (les personnages de Koltès sont... de "grands enfants", ils manquent non seulement d'objet, mais de maturité, ceci expliquant cela).

Car chez Koltès, il y a un doute sur l'élaboration même du désir : si Mathilde, par exemple, dans *Le Retour au désert*, est certes un être de volonté, la plupart des personnages sont, éthiquement, existentiellement, moralement, *des enfants*. La question est alors : quel est l'état de leur désir ?

#### 6. Un théâtre de la demande ?

On peut ainsi répondre à la question "que fait le sujet humain quand il rencontre un autre sujet humain ?" : il formule une demande. Cela peut nous sembler régressif (le stade infantile du désir !?), mais c'est d'abord l'indication d'une primitivité, d'une dimension archaïque du désir — la demande comme premier état du *conatus*. La triade *appétit / désir / volonté* travaille, sur fond de pulsions, selon des degrés progressifs de détermination et de (re)définition de soi, et ce de façon inconsciente, donc involontaire : le désir est un degré plus déterminé de l'appétit (le désir est appétit accompagné de conscience de lui-même, dit Spinoza) et la volonté, loin d'être une faculté libre, comme le croient les Libéraux du Capitalisme, est elle-même un degré de détermination du désir.

Koltès, en moderne conséquent, ne se contente donc pas de réfléchir la dialectique du désir : il pointe, sans le savoir sans doute vraiment, la dimension ignorante, unilatérale, inquiète, interrogative et angoissée des débuts du désir, la *demande* :

« 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 par terre, lui donner une forme et un poids, avec la cruauté obligatoire qu'il y a à donner une forme et un poids au désir. » (*Dans la solitude des champs de coton*, p. 29)

Si Koltès met en scène un théâtre de la demande, il faut cependant remarquer que ses personnages en parlent tout autrement, puisqu'ils parlent de désir — et Koltès également. Me tromperais-je, alors ? Mais c'est qu'on peut se tromper sur la chose — dans la dépendance vis-à-vis de l'autre, ou de soi-même, ou de son toxique, rien de plus facile que de se tromper "à l'insu de son plein gré" — et donc parler, nommer une chose de telle manière qu'en réalité

on vise une autre chose. Parlant du désir, Koltès croit parler du désir, mais en réalité il traite de la demande, du désir comme demande. En ce qui concerne les personnages, il faut reconnaître qu'ils ne sont pas assez mûrs pour le reconnaître. Ce théâtre n'est pas un univers de la volonté, ni un univers pulsionnel (ce n'est pas un théâtre du Ça) — parce que le discours s'adresse tout de même à un autre, au lieu de simplement tourner en rond en soi-même — ce qui apparaît néanmoins chez Roberto Zucco par moments, ce qui se comprend, vu la pathologie du personnage.

C'est un théâtre de la demande, parce que c'est un théâtre de la première rencontre ou de la rencontre toute fraîche (la rencontre entre Horn et la femme, par exemple, dans *Combat de nègres et de chien*); un théâtre du rapport à l'autre "homme" (quoiqu'il faille mettre "homme" entre guillemets, vu ce que la demande en fait quand elle s'adresse à cet autre). Et il met en place, là encore sans le savoir — dire le vrai involontairement, par intuition, voilà l'hommage que Lacan rendit un jour à Marguerite Duras... —, les éléments premiers, enfantins et infantiles, du lien de dépendance à l'autre (la *Hilflosigkeit* de l'*Esquisse d'une psychologie scientifique* de Freud), la détresse (détresse devant l'événement qui "arrive"...), la panique du besoin dès que ce besoin est lié au désir de l'autre (la mère) — bref, l'expression du besoin fondamental de la faim, de la soif, de l'abri, du soin, qui vont alimenter et irriguer le désir d'affirmation de soi devant et contre l'autre, le désir d'identité et d'identification, la soif de reconnaissance de soi par l'autre. D'où la violence rentrée des rapports humains chez Koltès.

### 7. Droit naturel et distance

On a pu dire que Koltès reprenait Hobbes (de l'*homo homini lupus* à la différence de nature entre état de nature et état civil). C'est sans doute un effet (même lointain et impressionniste, genre pastel) de sa culture philosophique.

Hobbésien, il l'est, indiscutablement, et sur plusieurs points :

1° d'abord par l'attention à la question de la rencontre entre deux centres de force, ou entre plusieurs centres de force. La plupart du temps, c'est de l'ordre du deux. Le jeune Descartes disait : « la vérité commence à deux ». Oui, mais pas seulement la vérité de la parole ou du jugement, mais d'abord la vérité de la rencontre, de l'irruption de l'autre dans ma sphère, et de mon irruption dans la sphère de l'autre.

Cette sphère, c'est une forme animale : un territoire, qui commence avec la peau, l'enveloppe corporelle, l'espace moteur du corps et de ses membres, puis l'espace transitionnel du regard, de l'ouïe et de la parole, puis l'espace virtuel de la pensée... Le rapport à l'autre (qui n'est pas encore autrui, faut pas exagérer) se fait comme l'humanité chez les Le Pen, par cercles concentriques. L'individu est sommé, par la nature même de son *endeavour* (son effort pour persévérer dans son être), d'évaluer sans cesse la bonne distance qui lui permet d'accommoder les degrés supportables de danger et de menace.

Un mot sur cette notion capitale de distance dans ce théâtre : la distance sépare, et lie en même temps. Elle est de l'ordre du lointain et de l'éloignement

(prendre ses distances avec...), et elle garantit, quand elle est “bonne” et juste, la défense et l’attaque efficaces. Le conflit dans la rencontre impose donc l’expérience sensible, matérielle, nerveuse de l’espace-lieu qui sépare et lie l’un de l’autre. L’allusion à un sport de combat, et précisément à la boxe — très brechtien, ça... —, relève de ce souci :

« La bonne vieille boxe ! (...) Eh bien, alors, comment comptez-vous vous défendre ? Je vous apprendrai un ou deux coups, un de ces jours. J’étais très bon, j’ai même combattu en professionnel, étant jeune ; et c’est un art qu’on n’oublie jamais » (*Combat de nègre et de chiens*, p. 81-82 ; c’est Horn, qui parle à Alboury)

Même chose avec la question du crachat, qui dramatise la valeur de dignité de chaque protagoniste. *Combat de nègre et de chiens* tourne autour du crime motivé par une forme d’affront. Toute la diatribe de Cal pue le racisme le plus puissant :

« Moi, je flingue un boubou s’il me crache dessus, et j’ai raison, moi, bordel... » (*Combat de nègre et de chiens*, XII, p. 77-79)

Il y a donc une élasticité, une dynamique, une souplesse de ce lieu virtuel et transitionnel qui s’établit de manière opératoire entre l’un et l’autre. Ce n’est pas le signe d’une instabilité, c’est la condition du rapport de forces, de la régulation continue de l’agressivité mutuelle et réciproque. Le lieu est l’expression de la temporalité du processus de la rencontre : on se pèse, se soupèse, on se flaire, on se jauge, on s’évalue, on se mesure, et ce par le regard ou par la parole. Bref, on s’expérimente inconsciemment — Nietzsche : l’homme est un animal qui expérimente sur lui-même, donc sur les autres... Et cette expérimentation concerne d’abord la conservation de soi par soi (*conatus*), puis l’affirmation de soi, voire le dépassement de soi. Se défendre, chez Koltès, cela signifie se mesurer à soi-même et aux autres, savoir instinctivement la contrainte intérieure du combat (*agôn, polémos*). Et Koltès limite le désir à la défense de soi : « c’est pour notre défense, uniquement la défense, car c’est bien cela dont on a besoin, se défendre, non ? » (*La Nuit juste avant les forêts*, p. 15)

2° sur le fait de la solitude (des champs de coton ?). L’homme naturel est chez Hobbes (plus tard, chez Rousseau aussi) un animal *asocial* (et ce contre Aristote — *derechef* — et son fameux « l’homme est un animal politique »). L’état civil qui invente le rapport social (« la vérité commence à deux », disions-nous avec Descartes) sera un dépassement du droit naturel régnant à l’état de nature. L’individu dans cette situation est toujours seul, dans cette rencontre comme dans sa mort. « Tout le monde doit apprendre à se défendre seul », dit Charles à sa sœur Claire (*Quai Ouest*, p. 33).

3° sur le fait qu’étant seul, chacun a exactement autant de droit que de force, sans avoir à rendre des comptes à aucune instance, ni autrui, ni conscience morale, ni divinité, ni institution, sauf à la vie même : l’essentiel est de vaincre,

de gagner, de triompher — ce qui entraîne la jouissance, mais on voit peu de jouissance chez Koltès... —, et ce par la parole : persuader, convaincre, à défaut ou avant de combattre physiquement, de battre, de tuer, de supprimer, d'exterminer...

4° hobbesien, il l'est encore par l'égalité stricte entre les deux "pro-*tagonistes*". Cette égalité des armes est redoutable (et très déplaisante à réfléchir) : Hobbes pense que même si dans la première rencontre l'un finit par dominer l'autre, il n'est pas encore sorti de l'auberge, car l'autre, conservé en vie pour des motifs d'orgueil et de jouissance, aura toujours suffisamment de force pour être un danger permanent. Il n'y a pas de "plus fort" chez Hobbes, car tout "faible" est déjà assez fort pour renverser le rapport de domination et de servitude (Hegel en tirera les conséquences dialectiques plus tard). Seul le Léviathan (l'Etat absolu de la Monarchie) pourra demeurer le plus fort, conformément à ce que disait la fin du *Livre de Job*. Koltès a retenu cette leçon de l'égalité des forces.

En témoigne le très remarquable "dialogue" (si on peut appeler ça comme ça !) de Claire et de Fak, dans *Quai Ouest*, p. 55-56, où l'échange d'exocets se déroule en spirale. Les deux parlent sur fond d'égalité du droit au regard... Et ce sera exactement la situation du Dealer et du Client :

« Nous nous sommes trouvés ici pour le commerce et non pour la bataille, il ne serait donc pas juste qu'il y ait un perdant et un gagnant. » (*Dans la Solitude des champs de coton*, p. 53 ; c'est le Dealer qui parle)

Mieux, même : une espèce d'égalité nulle entre nuls (entre forces dérisoires (serait-ce un élément de critique de l'économie marchande ?)):

« Soyons deux zéros bien ronds, impénétrables l'un à l'autre, provisoirement juxtaposés, et qui roulent, chacun dans sa direction. (...) soyons de simples, solitaires et orgueilleux zéros. » (*Dans la solitude des champs de coton*, p. 52 ; c'est le Client qui parle) / « Eh bien, je vous propose l'égalité. Une veste dans la poussière, je la paie d'une veste dans la poussière. Soyons égaux, à égalité d'orgueil, à égalité d'impuissance, également désarmés, souffrant également du froid et du chaud. » (*id.*, p. 58, c'est toujours le Client qui parle)

5° Koltès est donc hobbesien également par la conclusion du diagnostic : le caractère infernal de l'état de nature. L'égalité stricte des forces à l'état de nature, dit Hobbes, fait que le conflit est infini (de l'ordre du mauvais infini). Car même si l'un des deux est vaincu, il n'est pas mis à mort (on parle encore...), et comme il est conservé en vie (*servus*) afin de satisfaire l'orgueil (*pride*) et la jouissance prise dans le regard du vaincu, il reste à ce dernier toujours assez de force pour être menaçant : il peut attaquer en traître, empoisonner, ou se liguier avec d'autres plus faibles pour renverser le rapport... C'est l'égalité des forces naturelles qui fait que l'état de nature est un état permanent de guerre perpétuelle, car s'il y avait une force plus forte et décisive, l'état de guerre disparaîtrait à la faveur d'un état de paix de la domination, c'est-à-dire une forme de « paix des cimetières » (la Monarchie, la

Tyrannie, le Despotisme — éclairé ou pas — ou le Totalitarisme, par exemple).

6° Il l'est encore, hobbesien, sur le fait que la violence (même larvée) de la rencontre est une *fatalité* : la phrase de Koch a alors une valeur exemplaire, paradigmatique et allégorique :

« La rencontre ne peut pas donner lieu à une noce » (Quai Ouest, p. 87).

Et la rencontre aussi est une fatalité — car l'absolue solitude est impossible :

« Il faudrait vivre chacun de son côté, le regard tourné vers l'intérieur de ses propres terres. Il faudrait interdire les rencontres. Il faudrait extirper la curiosité de la tête des gens. Il faudrait se haïr vraiment (...) comme la peau hait le vitriol. » (Quai Ouest, p. 87)

Dès qu'on est né, on est assez grand non seulement pour mourir, mais d'abord pour "rencontrer" une altérité fondamentale à laquelle on ne comprend rien. La solitude absolue est impossible, simplement parce que nous sommes engendrés, et que notre état de nourrisson nous laisse dans la dérélition, dans l'abandon : notre survie suppose la présence de l'autre, puisqu'elle en dépend absolument. Rien d'étonnant alors si Koltès interroge la question de la naissance...

Mais Koltès est également spinoziste (et là pas du tout hobbesien) en ce qui concerne la manière de tirer le portrait des humains civilisés d'aujourd'hui) : il ne pose aucune discontinuité entre l'état de nature et l'état civil ; au contraire, l'état civil (et très peu "civil" en vérité !) n'est que la continuation de l'état de nature, de cet état primitif et primaire où règnent la pulsion et la demande, bien avant les déterminations progressives du désir et de la volonté... C'est pourquoi la formulation de la demande dans un rapport social d'adultes, dans un rapport social bien plus défini et déterminé (dans *Combat de nègres et de chien*, par exemple, où les rapports sociaux sont déterminés par des rapports de travail, de servitude, de domination, d'exploitation — qu'il s'agisse du rapport aux nègres ou du rapport à la femme...) prend toujours cette tournure sauvage, incivile, ultraviolente, menaçante, brutale.

Le pessimisme de Koltès (ou tout au moins son réalisme) l'empêche de décrire un rapport social plus harmonieux, plus cosmique, plus serein : les rencontres, chez Koltès, sont pleines de trous, de failles, elles sont minées — et une mine, ça explose au moindre contact, à la moindre étincelle. Prenons quelques exemples dans notre corpus :

<sup>er</sup>  
1<sup>er</sup> exemple. La dispute entre Adrien et Mathilde au sujet de la maison (*Le Retour au désert*, 2, p. 14) : ce n'est pas seulement une question de propriété, c'est d'abord une question de *lieu sauvage* (chez Hobbes, ce serait un lieu du droit civil ; chez Spinoza, ce serait un lieu du droit naturel de la défense de soi tous azimuts) ; même le lit devient un objet transitionnel, déterminant le rapport à l'espace global de la maison (« si tu crois retrouver ton lit comme un vieux meuble familier, il n'est pas sûr que ton lit te reconnaisse », *Le Retour au*

désert, 2, p. 15). Il s'agit d'une revendication (*Le Retour au désert*, 2, p. 14), selon la logique du « ceci est à moi » (Pascal), qui est une logique de l'usurpation : toute propriété est de l'ordre de la convention, et donc de l'injustice.

Koltès pense ainsi la question du *sauvage*, et du *sauvage continué par d'autres moyens* :

« Si, si, je vous connais ; vous êtes comme les chiens, vous vous chamaillez mais vous finissez toujours par vous lécher le cul » (Claire à Charles, *Quai Ouest*, p. 33).

Comme le fait dire Diderot au Neveu de Rameau, il y a “baiser le cul au propre” et “baiser le cul au figuré” !

<sup>e</sup>  
2 exemple. La pulsion de prédation du Parachutiste, devant Adrien :

« — Où sont les femmes ? — Pardon ? — Les femmes ? Femelles, poules, chèvres, vaches, lapines, chattes, chattes, où les avez-vous cachées ? Je les sens ; je sens qu'il y a de la femme par ici. Pousse toi, bourgeois. — Du calme, mon garçon, du calme ! — Pas de calme. Nous sommes là, bourgeois. Où sont les femmes ? — Il n'y a que des dames. — T'inquiète pas, papa, j'en ferai des femmes. Cachez vos chèvres, l'armée lâche ses boucs. — N'aimes-tu pas ce pays ? N'aimes-tu pas cette terre ? Es-tu un sauvage venu pour la piller, ou un militaire pour la garder ? » (*Le Retour au désert*, 11, p. 56)

<sup>e</sup>  
3 exemple. L'élan de fantasme très “don juanesque” (« *Odor di femina* » !) de Cal, dans *Combat de nègre et de chiens* (p. 77) : « Odeur de femme, odeur de nègre, odeur de fougères qui réclament. » N.B. cette tournure : « qui réclament »...

#### 8. *Le deal comme instrument d'optique et d'écoute*

Il y a chez Koltès un émondage, une réduction assez cynique (pas de sentiment, pas d'affect) au “ne... que”. Le commerce, l'échange et le trafic ne sont pas des rapports d'amour, mais des rapports de force :

« On n'a pas le droit d'interpréter aucune des scènes de cette pièce comme une scène d'amour, parce qu'aucune scène n'est écrite comme une scène d'amour. Ce sont des scènes de commerce, d'échange et de trafic, et il faut les jouer comme telles. Il n'y a pas de tendresse dans le commerce, et il ne faut pas en rajouter là où il n'y en a pas. » (*Quai Ouest*, Annexe 2, p. 108)

Il y a du Machiavel là-dedans : non seulement la force mentale, nerveuse et morale, mais aussi la ruse, le courage de la ruse. La rencontre entre le Dealer et le Client est une histoire de transaction — et dans *transaction*, il faut voir que le “*trans*—” est plus décisif que l'action, qui échappe radicalement à chacun des protagonistes, qui auraient tort de croire qu'ils “agissent”. La transaction est espace et moment transitionnels. L'action est bien là (dans la parole, par exemple), mais elle n'est pas une action subjective, il n'y a pas une vraie action de chacun. L'action est neutre, elle est un lien entre deux sujets, elle est un



milieu de pensée et d'expression d'énergie psychique. Aucun des protagonistes n'est libre. Situation baroque et ubuesque : l'un ne sait pas ce qu'il veut (le Client), l'autre ne sait pas ce qu'il a en réalité, ce qu'il veut vendre et ce qu'il lui sera demandé (le Dealer). Il n'empêche que le Dealer a tout intérêt à paraître dominer, à faire croire qu'il sait et qu'il maîtrise (qu'il est le Savoir absolu de la situation) — la preuve, il incarne assez bien le vendeur pré-capitaliste, car il peut apprendre à formater le besoin, qui sera objet de demande. Reste alors au Client à résister et à montrer qu'il se défend en évitant la naïveté : si le Dealer a du savoir (ce qui l'incite à dire oui), le Client a de la réserve (surtout pour dire non)...

Et donc, le "dialogue" est infini — de l'ordre du mauvais infini, interminable. Le "oui" est la posture permanente du Dealer, et le "non" est celle du Client. On n'en sort pas, au sens propre ! Le théâtre de Koltès expose une situation qu'on peut lier à la dialectique du conflit des consciences chez Hegel, à ces réserves près : Hegel thématise le désir (à partir du modèle de Hobbes), et il assigne au conflit des consciences désirantes une finalité, celle de l'apprentissage de la liberté (l'histoire des hommes est celle de l'Idée de Liberté). Au contraire, Koltès ne thématise pas vraiment le désir et il oppose à l'optimisme philosophique une "contre-finalité" (l'expression est de Sartre, *Critique de la raison dialectique*) de la suspension des solutions : sans doute la rencontre est-elle une forme de servitude, d'aliénation, mais nous ne savons pas du tout la qualité de son terme.

Si cependant l'on émet l'hypothèse d'un terme de la rencontre (hypothèse que Koltès ignore...), ce terme pourra être de trois ordres : soit la transaction (vente, donc achat / achat, donc vente), soit l'ultra violence de l'élimination (le crime), soit la prolongation à l'infini de la parole... Le théâtre n'est d'ailleurs peut-être que cette dernière réponse (qui n'est pas une solution, puisqu'il n'y a pas de clôture). Finalement, c'est l'infini interminable de la demande qui motive en profondeur l'écriture théâtrale de Koltès — remarquable par sa concision, par son caractère fini, sa "finition" : il ne manquerait plus que ça, que la forme soit comme le fond !!!

Revenons à ce modèle du *deal*. En termes shakespeariens, il y a du Shylock au cœur de cette réduction du rapport social au "deal", qui surdétermine même les rapports entre mâles et femelles :

« C'est de business que je veux parler. Je ne donne jamais rien contre rien, moi ; alors c'est avec lui que je veux discuter, pas avec toi. Cela fait longtemps que je ne sais plus parler aux femmes. » (Charles à Monique, *Quai Ouest*, p. 47).

C'est que si le point de vue de Koltès est celui du droit naturel de la force, c'est bien un point de vue masculin (qui prend, qui met la main sur..., qui s'empare de...), aux antipodes du point de vue féminin, qui donne et abandonne, qui lâche prise. C'est Créon contre Antigone :

« parce que les garçons, vous voulez toujours échanger quelque chose contre quelque chose et vous ne donnez jamais rien, alors je ne veux rien du tout », dit Cécile (*Quai Ouest*, p. 57).

Alors que Claire avait répondu à Fak, qui lui avait dit : « Je le donne (le

briquet) si tu passes avec moi là-dedans [le hangar] » :

« Alors non, je ne prends pas. Quand on donne quelque chose, on le donne et c'est tout, on ne demande pas autre chose, tiens. » (*Quai Ouest*, p. 28-29)

Le pire, évidemment, est que les mâles sont de mauvaise foi, ils sont dans le déni :

« Fak. — Je ne demande rien, justement. Claire — Comment ça, tu ne demandes rien ? C'est trop fort. — Je ne te demande pas... je ne demande pas... je ne demande pas... » (*Quai Ouest*, p. 29)

Il y a donc une division du travail de l'agressivité : si la nervosité, dit Koltès, vient des mères, et si le muscle vient des pères, les rencontres de son théâtre exposent indiscutablement la problématique de la naissance hors du ventre de la mère.

Très révélatrice en ce sens est la remarque de Koltès à propos du jeu de l'actrice jouant Cécile :

« Le vrai travail l'actrice qui joue Cécile serait de montrer qu'elle n'est pas en train de faire ce qu'elle a l'air d'être en train de jouer [N.B. c'est du Diderot et du Brecht !], ni de désirer ce qu'elle est en train de demander ; mais qu'elle est comme un miroir qui reflète ce qu'on attend d'elle, et le reflète avec une lumière si puissante qu'elle parvient à éblouir le partenaire. *A cet infini jeu de défense, Cécile dépense une infinie énergie* : parfois, elle perd le fil et se demande : où en étais-je ? Et c'est aussi à ce jeu d'infini mystère que Koch se reconnaît quelque familiarité avec elle. » (*Quai Ouest*, Annexe 2, p. 107 — c'est moi qui souligne : il s'agit de poser le mauvais infini de la demande nerveuse, sans objet-phénomène identifiable...)

Revenons aux mâles. Décidément, ils ne savent pas ce que c'est que le don, et encore moins le contre-don (à côté de ces héros là, les "primitifs" sont des civilisés !). Ce que confirme bien Charles juste après :

« Mais ce qu'on donne un jour, on a toujours le droit de le reprendre ; il n'y a qu'à soi-même qu'on donne pour de bon ; à un autre, on prête, et il faut bien qu'il rende un jour. Aujourd'hui, c'est à ton tour de rendre, moricaud. » (*Quai Ouest*, p. 59)

Notons l'importance de ce « à ton tour » ! Ainsi va le théâtre de Koltès, en particulier dans *Dans la Solitude des champs de coton* : les personnages parlent *chacun son tour*, ils donnent leur parole et tiennent à bien faire comprendre à l'autre qu'il sont toujours en situation et suffisamment en position de force pour la reprendre, pour retirer ce qu'ils disent... En parlant ainsi, chacun se donne du temps pour penser intérieurement : parler n'est pas le résultat d'une pensée qui serait intérieure et antérieure chronologiquement, elle est le mouvement même de la pensée, l'aventure, le frayage de la pensée en acte. Parler, c'est chercher à apprendre ce que l'on pense... Et parfois, l'imprévu surgit.

Pas de confiance, il y a bien une crise de la créance. Le théâtre de Koltès est analogue à un manège : *des apparitions tour à tour*. Ce jeu est un jeu de dupes. Pour le dialogue, l'authenticité, la sincérité, l'empathie, l'intersubjectivité du désir, ou même la complicité, on repassera... Mais c'est parce que nous sommes au ras des processus primaires, et très peu engagés dans les processus

secondaires :

« D'ailleurs, tu ne comprends jamais ce que je dis, et moi je ne comprends rien à ce que tu penses ; tu fais toujours comme je pense que tu penses que t'as pas envie de faire, et après, tu corriges », dit Charles à Abad (*Quai Ouest*, p. 60).

Le théâtre de Koltès n'est donc pas un théâtre du désir car il n'est pas un théâtre de la générosité ontologique (qui est la dimension supérieure et sublime du désir). Il en reste au stade premier de la naissance du désir : la *prise*, devenant *emprise* — ce que suppose l'exercice de la *demande infinie*.

Il n'est pas non plus le théâtre de la volonté : pour *Dans la solitude des champs de coton*, Koltès imaginait le Dealer joué par un Noir, genre « bluesman, imperturbablement gentil, doux, un de ces types qui ne s'énervent jamais, ne revendiquent rien. » Parler, c'est aussi s'obliger à garder son calme, c'est se donner du temps, patiemment, pour résister à la tentation de la destruction physique. On parle donc toujours sur fond de violence ; parler c'est suspendre la violence.

A peine si Koltès indique des volontés dérisoires (« je veux aller en ville (...), je veux m'en aller », etc. (*Le Retour au désert*, 4, p. 22) ou négatives : celle de Mathieu, fils d'Adrien (*Le Retour au désert*, 4, p. 24) : « je ne veux plus de la protection de mon père. Je ne veux plus être giflé », etc. Ce n'est pas un théâtre de héros, ni positif, ni négatif — peut-être de héros par ironie et par défaut (Mathieu veut être un héros comme un soldat en Algérie, *La retour au désert*, 4, p. 23) — peut-être un théâtre d'anti héros, voire de... zéros !?...

### 10. Une dialectique des lieux ?

Le théâtre de Koltès n'est pas dialectique, c'est un fait : pas de message, pas de dépassement positif de la négativité, pas de finalité heureuse (la liberté) de la contradiction. Néanmoins, cela ne signifie pas qu'il n'y ait pas quelque dialectique au sein de certaines réalités psychiques de la représentation.

Koltès thématise ainsi l'opposition entre l'enfermement et l'aventure au dehors. L'enfermement renvoie à l'idée d'un monde fermé, naturel / naturaliste, clôturé plus que clos, bref, d'un monde suspendu, répétitif, déconnecté, antihistorique. La sortie au dehors signifie au contraire un monde imprévisible, fait d'événements, de nouveauté et de bouleversements.

#### 1° L'enfermement du monde clos.

Soit le fantasme de la cage, comme dans la tirade d'Adrien (*Le Retour au désert*, 7, p. 41-42) :

« Quand mon fils est né, j'ai élevé de grands murs tout autour de la maison. Je ne voulais pas que ce fils de singe voie la forêt et les insectes et les animaux sauvages et les pièges et les chasseurs. (...) Les singes les plus heureux sont ceux qui sont élevés en cage, avec un bon gardien, et qui meurent en croyant que le monde entier ressemble à leur cage. Tant mieux pour eux. Voilà un singe de sauvé. Mon babouin à moi, du moins, je l'aurai protégé. »

Défendre absolument cette forme de paix et de tranquillité signifie le renoncement au risque de la liberté :

« Au-delà de ce mur, c'est la jungle, et tu ne dois pas la traverser sans la protection de ton père », dit Adrien à son fils Mathieu (*Le Retour au désert*, 4, p. 23).

Rousseau avait pourtant prévenu (contre l'idéal de paix sous tutelle chère à Hobbes) : « On vit tranquille aussi dans les cachots, en est-ce assez pour s'y trouver bien ? » (*Du Contrat social*, I, 4, "De l'esclavage").

Même situation pour les soldats à Metz :

« Sache que cette ville est une petite ville calme, tranquille, qui a l'habitude de ses soldats. Votre place à vous, soldats, est à l'intérieur des murs de vos casernes. Soyez sages, soyez tranquilles, et la ville vous aimera, la ville prendra soin de vous. » (Adrien s'adresse au Parachutiste, *Le Retour au désert*, 11, p. 56)

Et c'est Mathilde qui prévient de l'*apartheid* :

« Il y a Andorre, Monaco, Genève, tous ces paradis pour riches, les seuls endroits du monde où il vaille la peine de vivre. On y est entre riches, les guerres ne parviennent jamais jusque là, il n'y a pas d'enfants ou alors ils sont gardés par des nurses derrière des grillages, on est entre gens stériles, vieux, satisfaits, personne n'embête personne. » (*Le Retour au désert*, 11, p. 80-81)  
Bel exemple, entre parenthèses, de lieu déductif...

2° La crise du lieu clos.

Certains personnages ne voient pas dans le mur, la clôture, la frontière une garantie de protection, de bonheur et de quiétude. Le mur est étouffant, angoissant : Zucco y voit une accélération de la folie de certains hommes, analogues à des rats en laboratoire (*Roberto Zucco*, p. 79) ; au tout début de *Quai Ouest* (p. 11), on entend les cris de Monique, proprement *désorientée* :

« Et maintenant : où ? Par où ? comment ? Seigneur ! Par ici ? C'est un mur, on ne peut plus avancer ; ce n'est même pas un mur, non, ce n'est rien du tout ; c'est peut-être une rue, peut-être une maison... »

Et elle dit qu'elle et Maurice Koch n'ont que l'embarras du choix : un mur ou un trou (*idem*, p. 12). On peut augmenter ce choix : le terrain vague, la zone, le chemin à faire, mais aussi les colonies ! Même le Parachutiste s'y met, mais en bon militaire (*sic !*), il maintient la cage, qu'il étend à un "monde", le monde de la Métropole et de son Empire :

« Oui, j'aime cette terre (...) parce que cette terre, j'ai monté la garde sur ses frontières, j'ai marché des nuits entières, l'arme à la main, l'oreille aux aguets et le regard vers l'étranger. Et maintenant on me dit qu'il faut me coucher sur ma nostalgie et que ce temps est révolu. On me dit que les frontières bougent comme la crête des vagues, mais meurt-on pour le mouvement des vagues ? On me dit qu'une nation existe et puis n'existe plus, qu'un homme trouve sa place et puis la perd, que les noms des villes, et des domaines, et des maisons, et des gens dans les maisons changent dans le cours d'une vie, et alors tout est remis en un autre ordre et plus personne ne sait son nom, ni où est sa maison, ni son pays ni ses frontières. Il ne sait plus ce qu'il doit garder. Il ne sait plus qui est l'étranger. (...) Ma fonction à moi, c'est d'aller à la guerre, et mon seul repos sera la mort. » (*Le Retour au désert*, 11, p. 57)

La citation de Hugo qui sert d'en-tête à *Quai Ouest* est ainsi révélatrice de

l'angoisse qui consiste à avancer, à bouger, à sortir de soi : la scotomisation nous guette (équivalent koltésien de la castration ?) :

« Il s'arrête pour s'orienter. Tout à coup il regarde à ses pieds. Ses pieds ont disparu. » (V. Hugo, *Quai Ouest*, p. 11)

3° L'aventure du nomade : fuite et errance.

Il y a enfin certains humains qui cherchent à éviter l'enfermement. C'est le cas de Mathilde, femme de volonté :

« Mes racines ? Quelles racines ? Je ne suis pas une salade ; j'ai des pieds et ils ne sont pas faits pour s'enfoncer dans le sol. » (c'est ce qu'elle dit à Adrien, *Le Retour au désert*, I, p. 13)

Sa position s'explique par une fatalité reconnue : pas de lieu naturel. Le seul vrai lieu est celui que je me fais, celui où je suis.

« Quelle patrie ai-je, moi ? Ma terre, à moi, où est-elle ? Où est-elle la terre sur laquelle je pourrais me coucher ? (...) Est-ce que la patrie, c'est l'endroit où l'on n'est pas ? J'en ai marre de ne pas être à ma place et de ne pas savoir où est ma place. Mais les patries n'existent pas, nulle part, non. » (Mathilde, *Le Retour au désert*, 8, p. 48)

Peut-être la "liberté" de Mathilde (assez relative tout de même : il y a cette maison familiale comme lieu transitionnel / transactionnel entre elle et Adrien) aura-t-elle invité Adrien à rêver davantage : sa didascalie, « De la relativité restreinte » (*Le Retour au désert*, 17, p. 78-79), sur la question de la suspension de l'attraction terrestre, entre "larguer les amarres" et tenir à la Terre dur comme fer ou comme une sangsue... Là encore, on retrouve une extravagance légèrement superstitieuse, quant à de nouvelles lois du cosmos et d'une nouvelle physique possible...

Le fait est que Koltès a eu quelques fantaisies du côté de la nouveauté utopique d'un mode de génération "fantastique" (au sens où cela appartient au genre fantastique ou au genre "science fiction"). Ainsi la diatribe de Mathilde sur le changement de reproduction par les femmes — comme si elle espérait une biologie, et même une gynécologie non aristotélicienne :

« La vraie tare de nos vies, ce sont les enfants ; ils se conçoivent sans demander l'avis de personne, et, après ils sont là, ils vous emmerdent toute la vie, ils attendent tranquillement de jouir du bonheur auquel on a travaillé toute notre vie et dont ils voudraient bien que l'on n'ait pas le temps de jouir. Il faudrait supprimer l'héritage : c'est cela qui pourrit les petites villes de province. Il faudrait changer le système de reproduction tout entier : les femmes devraient accoucher de cailloux : un caillou ne gêne personne, on le recueille délicatement, on le pose dans un coin du jardin, on l'oublie. Les cailloux devraient accoucher des arbres, l'arbre accoucherait d'un oiseau, l'oiseau d'un étang ; des étangs sortiraient des loups, et les loups accoucheraient et allaiteraient des bébés humains. Je n'étais pas faite pour être une femme. » (*Le Retour au désert*, 14, p. 67-69),

Cela renvoie à l'Annexe 1 de *Quai Ouest* :

« Maudites soient les nuits où s'attifent les femmes pour forniquer avec le chacal errant ; et elles se désattifent neuf mois après sur une plage détestée en

criant ; maudit soit le cri des femmes au cœur de la nuit, qui accouchent d'autres femmes qui s'attiferont et se désattiferont et crieront à leur tour. Maudit soit l'instrument de la reproduction de la femme et maudit soit le dieu qui a maudit la femme par l'instrument errant de l'homme comme un chacal affamé. » (p. 102-103)

### 9. La naissance, son temps, son lieu. Le frayage.

Sans faire de psychanalyse facile, reconnaissons que toute cette suite d'idées et de textes mène à la question énigmatique et secrète de l'origine... de notre "monde" : l'événement de la naissance.

Il y a chez Koltès un mouvement qui va de la naissance à la connaissance et à la reconnaissance — on peut même jouer sur les fausses étymologies de Claudel (*connaître, c'est co-naître...*). Tout se passe comme si la naissance indiquait le lieu ultime, originaire de la vie comme existence. *Existence*, car la vie humaine sera nécessairement un « sortir de soi », une aliénation, dès lors qu'on est sorti du ventre de Maman. L'aventure commence ici. Comme dit Pascal, tous les ennuis des hommes viennent de ce qu'ils ne savent pas rester en repos dans leur chambre — surtout dans la chambre noire originaire !

La thèse de Koltès rappelle fortement le très ancien avertissement d'Anaximandre (610-546 av. J.C.), selon lequel naître signifie entrer dans l'injustice et dans le paiement (la réparation) de cette injustice :

« Ce d'où il y a, pour les êtres, génération (*genesis*), c'est en cela aussi qu'a lieu la destruction (*phtora*) selon ce qui doit être ; car ils se rendent mutuellement justice (*dikè*) et réparation de leur mutuelle injustice (*adikè*) selon l'ordonnance du temps (*tou chronou taxin*). » (traduction Marcel Conche modifiée, in *Anaximandre, Fragments et témoignages*, éd. Conche, P.U.F., 1991, p. 157)

Regardons cependant la méditation koltésienne de plus près. Dans *Quai Ouest*, Charles dit :

« Il aurait fallu naître autrement » (p. 46).

Cela s'entend en deux sens : un sens phénoménal (naître fils de pauvre, fils de riche — cf. Jacques Brel, *Fils de...* —, et c'est bien le sens que donne Charles à cette sentence) et un sens nouménal, générique : on ne peut naître que du ventre d'une femme, que de la mère, c'est une nécessité, voire un *fatum*, et dès lors comment faire autrement ? Comme dit Nietzsche dans le *Zarathoustra* : « Vénérez la maternité, le père n'est jamais qu'un hasard »... Ou Freud : s'il y a un lieu où l'on est sûr d'avoir été au moins une fois un jour, c'est le ventre de maman.

Dans *Dans la solitude des champs de coton*, le Dealer met les pieds dans le plat (d'Anaximandre) :

« Il n'est pas convenable pour un homme de laisser insulter son habit. Car si la vraie injustice de ce monde est celle du hasard de la naissance d'un homme, du hasard du lieu et de l'heure, la seule justice, c'est son vêtement. L'habit d'un homme c'est, mieux que lui-même, ce qu'il y a de plus sacré : lui-même qui ne

souffre pas ; le point d'équilibre où la justice balance l'injustice, et il ne faut pas malmener ce point-là. C'est pourquoi il faut juger un homme à son habit, non à son visage, ni à ses bras, ni à sa peau. S'il est normal de cracher sur la naissance d'un homme, il est dangereux de cracher sur sa rébellion. » (p. 58)

On peut même supposer à Koltès une sorte de *métaphysique du trou*, comme chez Sartre : non seulement Koltès pique sa crise à propos de ce "trou" qu'est la province française (trou très... trouvable tant il est prégnant), mais il est même question, dans *Quai Ouest*, de sortir, ou de rester ou de rentrer dans un trou. C'est sûrement une coïncidence, ou alors j'ai l'esprit mal tourné... Mais dans *Combat de nègre et de chiens* (XIX), l'intuition se confirme :

« On ne doit pas montrer les caves et les égouts aux petits enfants, non ; (...) On doit les laisser jouer sur la terrasse et dans le jardin, et leur interdire l'entrée des caves. (...) Quand reverrai-je une femme au fond de ce trou ? Je perds ma vie, au fond de ce trou ; je perds ce qui, ailleurs, seraient les meilleures années. A être seul, toujours seul, on finit par ne plus savoir son âge ; alors de te voir, je me suis souvenu du mien. » (p. 104-105)

Et donc, dans ces situations indécises / indécidables, l'état nerveux et psychique des personnages koltésiens expriment l'anxiété de l'enfant, de l'adulte-enfant, devant la tâche épouvantable qui consiste à affronter l'ordre contingent des rencontres avec l'autre — celui qui n'est *pas encore* autrui, mais qui le deviendra peut-être. Freud, dans *l'Esquisse d'une psychologie scientifique* (1895), a insisté sur le *frayage*, c'est-à-dire ce mouvement pénible, difficile, rude, qui consiste à *se faire un chemin* dans la masse, et ici, dans la masse des autres, au milieu des autres "petits loups", des autres "grands loups", dans ce chaos d'injustice. L'existence est affrontement d'une adversité imprévisible, donc imprévue, et donc sidérante. Koltès ne restitue des rencontres qu'entre quelques personnages peu nombreux : de un (*La nuit juste avant les forêts*) à treize (*Le Retour au désert*), en passant par deux (*Dans la solitude des champs de coton*) : qu'en serait-il alors dans les grandes villes, avec la dictature des foules et des groupes ? Mais il faut bien lutter — « c'est la vie ».

Koltès, en tout cas, traite d'une urgence absolue de la vie. Et il présente un matériau disponible à ce premier Freud qui cherche sa voie au milieu de la jungle des références et des autorités de l'époque — en quoi il fait lui aussi l'expérience du *frayage* ! *L'Esquisse d'une psychologie scientifique* pointe en effet la dérélition, la détresse du nourrisson (*Not* signifie ici autant la nécessité la plus rude que la réaction de panique devant cette nécessité). Dès la naissance, notre condition ontologique est celle de la *Hilflosigkeit*. Nous avons évidemment oublié / refoulé cette effroyable angoisse d'abandon, cette panique qui se rapporte à l'impression d'une non-satisfaction du besoin primordial (faim, soif, abri, sexualité, respiration) — insatisfaction qui *appelle* inconsciemment le *Nebenmensch*, le prochain protecteur (mère, père, nourrice...). Il s'agit d'éviter à tout prix l'expérience du déplaisir, mais le déplaisir est déjà là, avec la survenue du besoin fondamental et la série des excitations désagréables qui adviennent violemment : le principe de constance (la suspension des excitations) est le principe régulateur de la demande, de

l'attente de la réplétion du besoin, qui est marqué fatalement par le sens du manque. Le début de *Dans la solitude des champs de coton* ne trompe pas :

« Si vous marchez dehors, à cette heure et en ce lieu, c'est que vous désirez quelque chose que vous n'avez pas, et cette chose, moi, je peux vous la fournir » (p. 9)

En termes koltésiens, chez nos personnages, avec cette dialectique entre l'intérieur et l'extérieur, cela donne : fallait-il sortir / ne pas sortir, et d'ailleurs, pourquoi sortir ? Sort-on de son plein gré, ou bien ne nous a-t-on pas jetés dehors — et l'existence n'est-elle pas alors l'expérience première du rejet, du « jeté dans le monde » ? La question du cri trouve là son origine tragique : il est sans doute la première “parole” que le nouveau-né entende *de lui-même*, proférée *par lui-même* : à la fois l'expression de la souffrance — « la voie de décharge », dit Freud — et l'adresse d'un « *au secours!* », adresse qui ne s'adresse pas à quelqu'un de particulier, mais à un X, qui viendra, ou pas. Freud écrit magnifiquement :

« La voie de décharge acquiert ainsi une fonction secondaire d'une extrême importance : celle de la *compréhension mutuelle*. L'impuissance originelle de l'être humain devient ainsi *la source première de tous les motifs moraux*. »

Evidemment, le système perceptif et imaginaire du nouveau-né n'est pas encore assez développé pour commencer directement par une “relation d'objet” s'appuyant sur un objet phénoménalement fixé, déjà identifié comme tel, d'autant que la situation d'ignorance radicale, de non-savoir fondamental de l'être humain aggrave la fragilité de la vie. Ce moment d'indétermination, d'indéfinition, d'indécision due à l'urgence du besoin impératif — ce que les Grecs (Anaximandre derechef) appelaient *apeiron*, le “sans-limite” (*a-peiras*) vu comme “mauvais infini”, par contraste avec le bon infini du désir comme puissance affirmative (qui n'est jamais épuisé par la répétition du besoin — au point qu'il s'en nourrit, même —, et qui s'exprime dans une logique de l'éternel retour...).

A défaut de véritable désir, mais par la puissance pulsionnelle de l'“appétit”, le problème du choix d'objet se résout de manière hallucinatoire : les débuts de la *libido sciendi* (de la pulsion de connaissance) sont donc très fragiles. Et lorsque Freud écrit : « L'éveil de la connaissance est donc dû à la perception d'autrui » (*Esquisse...*, p. 348), il faut lire également : « l'éveil de la connaissance est donc dû à l'hallucination dont un autrui est l'objet »... Il nous semble que les situations koltésiennes ne sont pas sans lien avec cette révélation hallucinatoire et ce forçage, qui exige de l'enfant de *sortir de sa bobine*. L'apparition de l'autre en un lieu relève de l'*hallucination* — parce qu'il faut bien remplir le vide de l'attente et de la demande, et ce par les premières silhouettes et atmosphères venues (et disponibles). Ce qui justifie notre titre.

Alors, nous comprenons pourquoi l'expérience de la rencontre chez Koltès est si “maigre” et si rude : il n'y a pas vraiment d'intériorité affective, d'épaisseur spirituelle chez ses personnages, juste une forme immédiate de défense de soi, de sa propre vie, dans la violence de l'irruption de l'autre homme, et ce dans une réciprocité mal assumée. Chacun avance comme il peut,



avec l'arme de sa parole, avant l'arme des armes, et fort de son secret, dernier jardin inaliénable — et ce secret, c'est le noyau d'énergie de sa vie (gardons à "noyau" le sens qu'il prend dans la physique contemporaine, puisque Koltès y fait allusion) : un appétit, un *conatus*, un *endeavour* mal orienté, orienté vers le mauvais infini de la demande. En ce sens, Koltès commente à sa façon l'état nerveux de nos contemporains (dans une civilisation industrielle, capitaliste et consumériste) : son côté féminin saisit l'état nerveux des femmes qui, c'est bien connu, "ne savent pas ce qu'elles veulent", son côté masculin saisit la pulsion d'emprise avortée des mâles et son côté enfantin expose crûment et droitement l'événement de l'autodéfense et de l'apprentissage de la parole. L'unité de ces faiblesses, c'est l'indéfini de la demande.

Voici ce que dit Koltès du secret de Koch, dans l'Annexe 2 de *Quai Ouest*. Koch, expert en barricades mentales (en défenses et en résistances, dirait Freud), en met tant qu'on finit par douter qu'il y ait un secret :

« La vraie profondeur de Koch, s'il en est une, vient de la multitude de barrières qu'il a élevées entre ce qu'il révèle et son secret ; au point que, quand on croit avoir découvert enfin le cœur du problème, on peut être certain que ce n'est encore qu'une barrière façonnée pour empêcher qu'on pénètre davantage, au point qu'il n'est pas sûr du tout qu'à la fin il y ait un secret, sinon que Koch se présente comme une infinité de cercueils pharaoniques emboîtés les uns dans les autres et destinés à tromper le regard ; et que vouloir profaner l'infini mystère de cette tombe conduirait probablement l'explorateur à découvrir une dernière boîte renfermant quelques cendres mortes et dépourvues de sens. » (p. 105-106)

Notons que nous pouvons bien remplacer "secret" par "demande", car ici, le secret est comme la demande : un creux, un manque, un vide dépourvu de sens, qui ne s'appuie sur rien, qui exprime un rien, ou un "trois fois rien"... Ou plutôt, cela n'exprime que le fait d'être, de façon immanente : aucune signification métaphysique, eschatologique, divine ou naturelle. C'est pour cela qu'on ne peut rien en faire. C'est la case vide, qui est comme cette place non occupée qui permet l'entame et la continuation d'un jeu (échecs, dames, chez Saussure puis chez Lévi-Strauss) ; case vide autour de laquelle les autres éléments de la vie, analogues à tous ces pions, vont tourner — désir, volonté, les autres, autrui, le père et la mère, et les lieux. CQFD.

Philippe Choulet, Metz-Strasbourg, 19-21 novembre 2016.

Voici les éditions citées, par ordre alphabétique : *Combat de nègre et de chiens*, Minuit, 1989. *Dans la solitude des champs de coton*, Minuit, 1986. *La Nuit juste avant les forêts*, Minuit, 1988. *Le Retour au désert*, Minuit, 1988. *Quai Ouest*, Minuit, 1985. *Roberto Zucco suivi de Tabataba*, Minuit, 1990. *Une part de ma vie*, Minuit, 1999/2010.

Ce "creux du désir" motive la métaphore sexuelle qu'expose *Dans la solitude des champs de coton* : « la seule frontière qui existe est celle de l'acheteur et le vendeur, mais incertaine, tous deux possèdent le désir et l'objet du désir, à la fois creux et saillie, avec moins d'injustice encore qu'il y a à être mâle et femelle parmi les hommes ou les animaux. » (c'est le Dealer qui parle, p. 12) ; cette métaphore se retrouve dans le passage sur les brutes et les demoiselles

(toujours le Dealer; p. 29-30). Le creux est donc féminin, la saillie est masculine. Et le Dealer déclare ne pas vouloir être une brute (donc saillir)... Mais on aurait tort de renvoyer Dealer et Client unilatéralement à chaque posture : il y a en chacun une part féminine (le creux) et une part masculine (la saillie). C'est ce qui rendra complexe chaque rencontre et chaque discours des personnages.

La gravité de Koltès sur cette question explique pourquoi la Gamine dans *Roberto Zucco* n'aime guère les surnoms infantiles qu'on lui donne : « Moi, je n'ai plus de nom. On m'appelle tout le temps de noms de petites bêtes, poussin, pinson, moineau, alouette, étourneau, colombe, rossignol. Je préférerais que l'on m'appelle rat, serpent à sonnettes ou porcelet. » (p. 24)

Parfois cette harmonie fait froid dans le dos. Lisez la diatribe de Mathilde : « Il y a Andorre, Monaco, Genève, tous ces paradis pour riches, les seuls endroits du monde où il vaille la peine de vivre. On y est entre riches, les guerres ne parviennent jamais jusque là, il n'y a pas d'enfants ou alors ils sont gardés par des nurses derrière des grillages, on est entre gens stériles, vieux, satisfaits, personne n'embête personne. » (*Le Retour au désert*, 11, p. 80-81)

Koltès ironise d'ailleurs sur cette théorie : « une pierre ne tombe pas sur le sol par sympathie, par solidarité ou par attrait sexuel » (*Roberto Zucco*, p. 125).

Cela permet de bien entendre ce que dit le Dealer : « Si vous me croyez animé de desseins de violence à votre égard (...), ne donnez pas trop tôt ni un genre ni un nom à cette violence. Vous êtes né avec la pensée que le sexe d'un homme se cache en un endroit précis et qu'il y reste, et vous gardez précautionneusement cette pensée ; et pourtant, je sais, moi — bien que né de la même manière que vous —, que le sexe d'un homme, avec le temps qu'il passe à attendre et à oublier, à rester assis dans la solitude, se déplace doucement d'un lieu à un autre, jamais caché en un endroit précis, mais visible là où on ne le cherche pas. » (*Dans la solitude des champs de coton*, p. 34-35)

Cité par Pierre Kaufmann, *L'expérience émotionnelle de l'espace*, Vrin, p. 138.

Cela explique le rôle que Koltès donne à l'échec, car la déduction prévoit l'échec ou l'annule, comme une forme de nécessité appartenant à la logique du personnage ; au contraire, le théâtre inductif admet la dimension contingente et hasardeuse de l'échec : « L'échec, ce n'est pas l'impuissance à satisfaire un désir, c'est un aspect de la complexité d'un désir ; (...) On ne peut (...) partir du principe que chacun accomplit absolument ce qu'il voulait ou avait à accomplir. » (*Roberto Zucco*, p. 117)

Cf. Brecht, *Petit Organon pour le théâtre ; L'Achat du cuivre*.

Ce passage est reproduit dans *Une part de ma vie*, 3<sup>e</sup> Entretien avec Alain Prique, 1986, p. 60-61, mais avec un ajout important : « — Les Noirs sont très présents dans votre théâtre et dans votre vie. — C'est, je le suppose, selon une loi de la mécanique ou de l'astrophysique. *Il n'y a pas de pourquoi*. Ce qui est sûr, en tout cas, c'est que la pierre ne tombe pas sur le sol par sympathie, par solidarité ou par attrait sexuel ; elle tombe dépourvue de tout sens moral. A posteriori, et tout en tombant, elle peut se trouver de jolies raisons de tomber. C'est comme, dans le système solaire, un caillou en chute permanente vers le soleil : si les attractions secondaires sont suffisantes, cela se traduit par une orbite tout autour ; si elles ne le sont pas, ou plus, je suppose que l'on finit par s'écraser. » (Le passage souligné l'est par nous — nous reviendrons plus tard sur le sens à donner à cette suspension du principe de raison...).

Ce passage est reproduit dans *Une part de ma vie*, 3<sup>e</sup> Entretien avec Alain Prique, 1986, p. 54. N.B. Il faut relire à la lumière de ce qui se dit ici les pages 24-25 (sur la lumière électrique) de *Dans la solitude des champs de coton*.

Le Dealer évoque même une théorie surréaliste et quasi primitive du monde, histoire d'indiquer son instabilité : « Or, de même que je sais — sans me l'expliquer mais avec une certitude absolue — que la terre sur laquelle nous sommes posés vous et moi et les autres est elle-même posée en équilibre sur la corne d'un taureau et maintenant dans cette position par la main de la providence (...). » (*Dans la solitude des champs de coton*, p. 37-38) A quoi le Client répond : « Je sais, moi, qu'il flotte, posé sur le dos des trois baleines ; qu'il n'est point de providence ni d'équilibre, mais le caprice de trois idiots. *Nos mondes ne sont pas les mêmes (...)*

*je ne subis pas la même pesanteur que vous* » (*id.*, p. 46) [c'est moi qui souligne] N.B. « le caprice de trois idiots » est évidemment un clin d'œil à Shakespeare : « La vie (...) est une histoire dite par un idiot, pleine de bruit et de fureur et qui ne signifie rien. » (*Macbeth*)

Cf. Blaise Pascal : « Les rivières sont des chemins qui marchent » (*Pensées*, Lafuma, 717).

Cf. Gilles Deleuze, *Deux régimes de fous (Textes et Entretiens 1975-1995)*, Minit, 2003, et *Dialogues avec Claire Parnet*, Flammarion, 1977. Mais l'intuition d'une ligne flexueuse et libre vient de plus loin, elle est chez Paul Klee (*Théorie de l'art moderne*) et chez Henri Michaux (*Aventures de lignes*, texte qui est un hommage à Paul Klee...).

Si l'on veut comprendre l'allusion koltésienne à l'induction de la science contemporaine, cf. Bachelard, *La valeur inductive de la relativité*, Vrin, 1929. Serait-ce pour cela que Koltès invente tout seul une figure de style qui n'est pas encore nommée, qui consiste à confronter une unité de temps à une unité de lieu : *La Nuit juste avant les forêts...*

Nous usons du terme d'"appétit" pour ne pas dire "désir" et en référence à l'*endeavour* de Hobbes et au *conatus* de Spinoza, termes qui disent « l'effort pour persévérer dans son être », c'est-à-dire la puissance de l'individu vivant à défendre et à affirmer, voire à imposer, sa forme (d'être, de vie, d'existence).

Cf. William Burroughs, *Le Festin nu ; Junky ; La Machine molle*, etc.

La suspension de ce principe de raison est capitale chez Koltès : cela justifie l'énigme, inépuisable. On le lit dans l'apologie des formes de dérives aussi bien que dans le désir de renoncer à comprendre (cf. *Dans la solitude des champs de coton*, p. 24-25). Citons juste cela : « parce qu'il n'y a pas de raison pour que je vous y rencontre ni de raison pour que vous m'y croissiez ni de raison pour la cordialité ni de chiffre raisonnable pour nous précéder et qui nous donne un sens, soyons de simples, solitaires et orgueilleux zéros » (*id.*, p. 52).

Le théâtre de Koltès n'est pas celui d'Edward Bond...

William Burroughs met l'accent sur le fait qu'il n'y a pas de "raison" au devenir-toxico : la came l'emporte par défaut, dit-il, on se pique "comme ça", parce qu'il n'y a pas autre chose (*Junky*, Plon, 10/18, p. 15-16).

Koltès ne saurait ici être spinoziste, il en reste à la violence naturelle (même civile) parmi les hommes. Spinoza avait pourtant répondu à Hobbes : l'homme est un loup pour l'homme, certes, mais aussi : « l'homme est un dieu pour l'homme » (*Ethique*, IV, scolie de la prop. 35). Koltès n'est pas vraiment un humaniste — sauf si le fait de dévoiler certains mécanismes *véritables* de la psychè humaine c'est faire preuve d'humanisme...

On est aux antipodes de l'idée de Pasteur : « Le hasard ne favorise que les esprits préparés »...

Cf. Spinoza, *Ethique*, III, prop. IX, scolie et III, Définitions des Affections, déf. I et Explication.

Freud, reconnaissant sa dette envers Hobbes : « l'homme n'est pas un animal débonnaire » (*Malaise dans la civilisation*).

Il va de soi que l'homme marchand (vendeur / acheteur, Dealer / Client) chez Koltès est aux antipodes de l'*homo œconomicus* des économistes classiques. Référence obligée à Bernard Maris, ici.

Cf. Alexis de Tocqueville, *De la Démocratie en Amérique*, IV, à propos du despotisme démocratique.

Cf. Egalement, sur l'acte de cracher : *Dans la solitude des champs de coton*, p. 57-58.

Dans *Dans la solitude des champs de coton*, cette distance distribue deux formes du désir : celle des brutes et celle des demoiselles — c'est donc bien la distance des armes (p. 29-30). Voir aussi le discours du Client sur la familiarité entre deux hommes (p. 45). Le Dealer confirmera, à la fin de la pièce, que le jeu de la rencontre est toujours d'abord libre et sauvage : « Il n'y a pas de règle ; il n'y a que des moyens ; il n'y a que des armes. » (p. 60).

Aux deux sens de l'expression : on mesure la force d'en face, et on s'affronte mutuellement : c'est le tout début de l'intersubjectivité, alors qu'il n'y a pas encore vraiment de sujet. Mais il y a de l'*inter-*, oui, et comment !...

Cf. *Dans la solitude des champs de coton*, p. 22-23 (diatribe du Client).

Ironisons et rêvons : le champ de coton, c'est l'univers de la demande. Le bordel serait celui du désir (le théâtre de Genet). Et le chantier pétrolier (*Combat de nègre et de chiens*) celui de la volonté...

Un bel exemple : la rencontre avec les loubards (*La Nuit juste avant les forêts*, p. 58-60).

Le Client, d'ailleurs, le sait bien : « Vous n'êtes pas là pour satisfaire des désirs » (*Dans la solitude des champs de coton*, p. 51). On ne le lui fait pas dire...

D'où l'avertissement de Rousseau, indiquant la genèse et la nécessité de l'idéologie : « Nul n'est assez fort pour être toujours le maître s'il ne transforme sa force en droit et l'obéissance en devoir » (*Contrat social*, I, 3)

Chez Rousseau aussi, l'homme naturel est asocial et solitaire, mais la Providence naturelle lui a donné deux passions salvatrices, l'amour de soi et la pitié naturelle, ce qui fait que la rencontre entre homme et femme, puis le soin donné au nourrisson se produisent sur fond de besoin strict de reproduction de l'espèce, réduits au minimum. La rencontre entre deux hommes est le plus souvent évitée. Chez Hobbes, pas de providence de ce genre...

*Lettre de Spinoza à Jelles (Lettre 50, du 2-VI-1674)* : « Vous me demandez quelle différence il y a entre Hobbes et moi quant à la politique : cette différence consiste en ce que je maintiens toujours le droit naturel et que je n'accorde dans une cité quelconque de droit au souverain sur les sujets que dans la mesure où, par la puissance, il l'emporte sur eux ; c'est la continuation de l'état de nature. » (Spinoza, *Œuvres*, GF, T. 4, p. 283)

« Mien, tien. Ce chien est à moi, disaient ces pauvres enfants. C'est là ma place au soleil. Voilà le commencement et l'image de l'usurpation de toute la terre » (Pascal, *Pensées*, Lafuma 64).

Rousseau se souviendra de cet avertissement au début de la 2<sup>e</sup> partie du *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*.

Là encore, sur ce thème, on peut relire Burroughs...

Même remarque à propos du serment sur la demande (*Quai Ouest*, p. 36) ou encore : « Fak. — Je n'échange rien, moi ; on me donne ou on ne me donne pas, je prends ou je ne prends pas, je donne ou je ne donne pas. » (*Quai Ouest*, p. 58)

Cf. *La Nuit juste avant la nuit des forêts*, p. 16-18 et p. 27.

Cf. Kleist, *L'élaboration de la pensée par le discours*.

*Le Retour au désert* est sans doute la plus faible et en même temps la plus drôle (« la plus humaine, trop humaine ») des pièces de Koltès parce qu'elle traite davantage de la volonté que de la demande. La volonté prend tantôt un sens faible (Mathieu), tantôt un sens fort (Mathilde). On peut faire une remarque analogue en ce qui concerne la question du "sans lieu", de l'errance, de la perte de la place — après tout le changement de lieu a pour causes la colonisation et la décolonisation (le discours du Parachutiste, p. 57)... Et l'expressionnisme ambiant fait du *Retour au désert* une pièce sans grande énigme. L'"infinition" du désir sous la forme de la demande y joue trop peu.

Cf. *Le Retour au désert*, 7, p. 41-42.

Mais on peut renvoyer aussi à la page terrible des *Carnets de Combat de nègre et de chiens* intitulée « A quoi pensent les femmes ? se demande Léone » (*Combat de nègre et de chiens*, p. 122-123).

On retrouve ici le thème de la distance — et en particulier celui du crachat.

Thème pascalien, où la vérité de la vie sociale est celle de la coutume et notamment celle des habits (l'hermine des magistrats). Il faut, dit Pascal, que la coutume soit comprise comme une vraie nature. On appelle cette thèse de la réduction de l'être au phénomène (sans profondeur, dit Deleuze : pas d'arrière-monde) le *phénoménisme*. Koltès, athée, matérialiste, est phénoméniste.

Cf. Sartre, *Le Mur. La Nausée. L'Etre et le Néant*.

Cf. Freud, *La Naissance de la psychanalyse*, P.U.F., 1956, p. 313-396. Précisément, pour les thèmes qui nous occupent : pp. 317 à 349.

En ce sens, on voit bien que Koltès se sera arrêté à un stade individualiste — si on compare avec le parcours de Brecht, qui ira assez vite vers la question du collectif (*Dans la jungle des villes, Mahagonny, Sainte Jeanne des Abattoirs*, etc.).

Sur ce thème du frayage comme destin, il y a une chanson très drôle, et remarquablement composée, de Ricet Barrier : *Les spermatozoïdes*.

Marguerite Duras avait insisté sur la terreur et la souffrance du nouveau né au moment où il

respire les toutes premières fois...

En termes spinozistes, l'homme est alors un dieu pour l'homme — ce dieu n'est pas nécessairement parfait, ni Zeus, ni Jéhovah, ni Christ, et encore moins idole. Mais une providence : un parent, un professionnel, un médecin, un psychiatre, un instituteur, tous « suffisamment normaux »...

Cf. La page sur la souffrance dans *Dans la solitude des champs de coton*, p. 29-30, qui introduit justement la distinction entre les “brutes” et les “demoiselles”.

Il va de soi que le Dealer ment, mais c'est son “métier”, son “art” : il doit toujours être dans l'affirmation — il doit faire croire qu'il a.

*Esquisse d'une psychologie scientifique*, op. cit., p. 336.

Ce que Piera Aulagnier appelle « l'absolu du besoin », en se référant justement à Burroughs, *Le festin nu* (Imaginaire-Gallimard). Cf. Aulagnier, Clavreul, Perrier, Rosolato, Valabrega, *Le désir et la perversion*, Points-Seuil.

PAGE

PAGE 23

*L'ultra violence des lieux chez Koltès : la logique de l'apparition*  
(Ph. Choulet)

PAGE 23