

CHRISTOPHE BIDENT

**Koltès,
le sens du monde**

LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS

SOMMAIRE

AVANT-PROPOS	7
I	21
Appareils de sens	21
« Théâtriser » la vie	26
Pas un voyage sans écrire	30
Flair et grâce	33
II	37
Croyances	37
Noms propres	43
Icônes, signes, spectres	52
Dostoïevski à Manhattan	59
III	69
Faire implorer l'enclave	69
Toucher à la mémoire	86
IV	95
Aristote et Lawrence d'Arabie	95
Grammaire des sentiments	101
Hors genre	109

© 2014, LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS, ÉDITIONS
1, rue Gay-Lussac – 25000 BESANÇON
Tél. : 33 [0]3 81 81 00 22 – Fax : 33 [0]3 81 83 32 15

www.solitairesintempestifs.com

ISBN 978-2-84681-406-5

AVANT-PROPOS

Avril 2009. Vingt ans mois pour mois après la mort de son frère, François Koltès réexpédie au monde les lettres de Bernard-Marie. Avec le temps, la correspondance publiée aux éditions de Minuit changera probablement les regards portés sur l'homme et sur son œuvre. La famille, les amis, l'écriture, le théâtre, le cinéma, la musique, les livres, les voyages, les événements historiques sont là et avec eux, un *sens du monde* qui n'appartient qu'à l'écrivain. Près de dix ans après avoir envisagé l'œuvre sous l'angle de ses *généalogies*, les lettres m'inclinent à revenir vers Koltès par son rapport à l'espace, avec cette formule qui s'est rapidement imposée à moi, décalée d'un livre de Jean-Luc Nancy : *Le Sens du monde*.

Dissipons d'abord tout malentendu. *Avoir le sens du monde* ne signifie pas *détenir* le sens du monde. C'est même à se défaire d'une série d'approches totalisantes de l'existence que Koltès put en venir à exercer ce sens, que je tiendrai moins pour un pouvoir de signification que pour un don sensible. Je passerai donc d'abord par une saisie chronologique.

Les trois périodes successives selon lesquelles il est devenu coutumier de diviser la vie et l'œuvre de l'auteur répondent assez bien à différentes évolutions d'une recherche constante, tour à tour solitaire et collective, matérialiste et mystique, nomade et casanière, la recherche d'un sens qui attira Koltès sans jamais pourtant l'assigner – ni s'assigner – nulle part. Le sens du monde est une obsession qui ouvre ainsi l'œuvre de Koltès à une variation incessante de croyances, autant de postulations et de pratiques poétiques, dramaturgiques et esthétiques que j'essaierai d'identifier et d'analyser dans les chapitres suivants. Parmi les nombreuses qualités qui habitent l'écriture, la grâce, l'humour et le regret tiennent une place toute particulière. Non que la métaphysique, la comédie ou l'élégie soient dominantes : mais parce que chacune d'elles désoriente les récits, les genres et les adresses, et que leur composition crée ce subtil mélange, un rien mystérieux, curieux, dissonant, où l'espace de Koltès puise quelques traits de son originalité.

Le Sens du monde commence donc où s'arrêtait *Généalogies* : sur la formule d'un « humour gracieux », sur la proposition d'une langue entièrement élevée à la hauteur d'une situation dont le principe de déraison – le *hic* ou le *tic* récurrent, l'humour – évite de stabiliser le sens et épargne la communication de la souffrance. Mais autant *Généalogies* était traversé par la question du temps (de sa réserve, de sa patience, des modes de son déploiement), autant ce nouveau texte scrute les rapports à l'espace, aux modes de son habitation et de sa nomination. Il permet de voir en Koltès non seulement un médium

du degré zéro, attentif à la moindre faille dans la relation à l'autre, mais aussi un animal politique et esthète, doué d'un flair particulier que j'ai nommé volontiers, donc, *le sens du monde*.

Ainsi mon approche a évolué avec le temps : avec mes relectures, avec les mises en scène, avec la publication des *Lettres*, avec les amitiés critiques et notamment celles qui se sont scellées autour des colloques de 2009, à Caen et à Paris, dont les actes ont été recueillis dans un même ouvrage, *Koltès maintenant et autres métamorphoses*, et dont cet avant-propos veut faire entendre quelques résonances. Je me sens extrêmement solidaire de toutes les approches de Christophe Triau, et particulièrement de la manière qu'il a eue, pour ces colloques, de les condenser et de les pousser à leurs limites, en les réfléchissant sous le triple signe de la fiction, de l'impression et de la perception. Pour Christophe Triau, « l'indistinction » propre à la dramaturgie koltésienne, « et l'effet d'étrangeté qu'elle induit, articulent la mise en branle de l'espace intérieur à l'expérience d'une perception "brute", défaite de l'arsenal interprétatif ». Il ajoute :

Lorsque les choses deviennent méconnaissables, ou échappent aux conditions ordinaires de perception, l'étrangeté même ainsi produite entraîne l'implication du spectateur – activation de l'imagination, des « pensées intérieures », attirance pour le mystère¹.

1. Christophe Triau, « Fiction, impressions, perception dans le théâtre de Koltès », in Yannick Butel, Christophe Bident, Christophe Triau et Arnaud Maisetti (dir.), *Koltès maintenant et autres métamorphoses*, Berne, Peter Lang, 2010, p. 268-269.

Il y a là, pour moi, une pensée remarquable de la faille repérée dans cette formulation du Dealer de *Dans la solitude des champs de coton* :

[...] mais aujourd'hui que je comprends davantage de choses, que je reconnais davantage les choses que je ne comprends pas ² [...].

Cet écart de la reconnaissance au savoir était déjà ce qui, dans *Généalogies*, me paraissait pouvoir donner lieu à la déconstruction du « dialogue philosophique » et, au-delà, de toute situation dialogique chez Koltès. Il est aussi le fondement de ce qui, dans la visée d'un *sens du monde*, échappe à « l'arsenal » herméneutique, à l'herméneutique conçue comme un arsenal – ou un arsenic.

Un autre déplacement intervient entre mes deux livres. Autant *Généalogies* était vécu de l'intérieur de l'écriture, d'une double projection de lecteur et de metteur en scène à l'intérieur de l'écriture de Koltès et de tous les déplacements singuliers auxquels celle-ci pouvait se livrer, sans relâche, au fur et à mesure de son parcours, autant ce nouveau livre se situe à l'extérieur de l'écriture, au dehors de la faille imaginaire qui prévient de toute ponctuation finale, depuis les lieux symboliques que peuvent constituer l'art poétique de l'auteur, tel qu'exprimé dans sa correspondance, et l'écriture de l'histoire, telle que les discours scientifiques de tous ordres et les discours politiques de tous bords permettent de l'appréhender. À vrai dire, ces deux

2. Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, Paris, Minit, 1986, p. 38.

positions sont sinon complémentaires, au moins concertées. Dans *Généalogies*, la langue était déjà conçue comme le dehors et ainsi comme l'ultime espace, soit le moins réductible, d'autant moins réductible qu'échappant toujours à lui-même en une métamorphose parfois subtile, parfois brutale, un dehors perpétuellement changeant et se sauvegardant ainsi comme dehors. Ce « change du dehors », constitutif de la langue koltésienne, est probablement ce qu'elle offre de plus difficile à jouer. Et c'est à l'ignorer totalement que certaines mises en scène sabordent la vitalité esthétique et la raison éthique de l'œuvre. J'y reviendrai (dans le troisième chapitre). Cette écriture, je la considérais, dans *Généalogies*, comme « dialogique » : j'entendais, bien sûr, identifier par ce terme à la fois la qualité des dialogues et même, paradoxalement mais constitutivement, des monologues théâtraux, et la résonance intertextuelle multiple qui caractérise n'importe quelle œuvre, théâtrale, narrative, scénarique, filmique de Koltès. Une étude récente propose de renverser l'approche. Arnaud Maïsetti a soutenu en 2012 une thèse qualifiant, comme tout préalable, l'écriture koltésienne de « narrative ». Cette thèse, *Bernard-Marie Koltès : écritures du récit*, est un monument. Première thèse à embrasser toute l'œuvre et la correspondance, s'appuyant sur une bibliographie (et une théâtrographie, une filmographie, une radiographie) quasi-exhaustive, elle nous permet d'abord de porter un regard neuf sur la généalogie de l'écriture. On se demande ainsi, à la lire, si l'écriture de *La Fuite à cheval très loin dans la ville* n'opère pas une transformation plus brutale encore que celle de *La Nuit juste avant les forêts*

dans le parcours de Koltès. On comprend aussi à quel point le corps de l'acteur, corps réel ou corps virtuel, corps touché ou corps fantasmé, corps érotisé, politisé ou spiritualisé, est, comme le suggérait Koltès dans un entretien, « le degré zéro de l'histoire à raconter », autrement dit, s'impose comme un point de départ aussi fort, aussi chargé que la poétique auctoriale ou le récit historique. Maïsetti commente :

Puisque l'acteur est l'espace d'un dépôt d'histoires, il est lui-même sans histoire propre – c'est parce qu'il est *là* pour accomplir une finalité sans origine, corps fabulaire, qu'il est dépourvu de fable originelle. L'histoire de l'acteur est ce lieu introuvable du récit, lieu sans récit, degré zéro de l'histoire parce qu'il est le lieu où la vie et l'écriture se confondent, où se défait toute possibilité de les séparer dans un théâtre qui n'est pas la vie, alors que c'est à partir d'elle que l'auteur désire raconter. Les paradoxes ne sont pas tétanisants mais sont toujours des appels à les dépasser³.

Ce qui donne raison à sa formulation :

[...] c'est toujours dans une narration que Koltès place la tension de ses écritures du corps⁴.

On imagine à quel point cette narrativisation du corps de l'acteur repousse les limites du dehors qui affronte le sens du monde. Le dehors, chez Koltès, ne se charge de l'autre que dans la mesure où tous deux, le dehors et l'autre, sont à la fois « un espace

3. Arnaud Maïsetti, *Bernard-Marie Koltès : écritures du récit*, thèse de doctorat, Paris, université Paris-Diderot (Paris-VII), 2012, vol. II, p. 140-141.

4. *Ibid.*, p. 146.

neutre » et un « degré zéro », mais neutres et zéros d'avoir rassemblé en eux la furie des désirs, le choc des corps et des langages, le délire chaotique du monde : en quoi toute représentation, mentale ou spectaculaire, autorise une dialectique fantastique de la mémoire et de l'oubli, où la triple perspective de la fiction, de l'impression et de la perception, propre à Christophe Triau, pourrait être réinvestie. Entre mille exemples, à la lumière de cette phrase du vieux monsieur de *Roberto Zucco* :

Moi qui suis un vieil homme, moi qui croyais connaître le monde et la vie aussi bien que ma cuisine, patatras, me voici hors du monde, à cette heure qui n'en est pas une, sous une lumière étrangère, avec surtout l'inquiétude de ce qui se passera quand les lumières ordinaires se rallumeront, et que le premier métro passera, et que les gens ordinaires comme je l'étais envahiront cette station⁵ [...].

En 2009, interrogeant une œuvre qu'il n'avait pas encore commentée, Yannick Butel choisit d'intervenir sous un angle qui situe bien sa problématique dans une zone commune à celles que je présente et cite ici : « capitalisme et dramaturgie ». Fortement présent dans le texte qu'il prononça à Caen au mois de novembre, l'étudiant féru de linguistique qu'il avait été (point commun avec le héros éponyme de *Roberto Zucco*⁶) orienta sa réflexion sur le dialogue koltésien, en particulier celui du Dealer et du Client dans *Dans la solitude des champs de coton*. Il fit alors renaître en moi une

5. Bernard-Marie Koltès, *Roberto Zucco*, Paris, Minuit, 1990, p. 38.

6. « Dès demain je retournerai suivre mon cours de linguistique » (*ibid.*, p. 37).

question jamais assouvie, que je lui posai oralement et à laquelle il répondit quelques semaines plus tard, dans son intervention parisienne, sous forme d'une lettre adressée.

« Cher Christophe,

Tu sais combien te parler de Koltès me rend fébrile quand je mesure ce que tu en as déjà dit, alors que je balbutie mes premiers commentaires. À Caen, alors que je lisais ma communication ou jouais ma partition, d'un regard oblique je te regardais, surveillant ta mine. Et alors que je m'interrompais sur le "ils se font chanter", et que "notre Christophe", Triaud celui-là, relançait la salle, tu m'as posé cette question : "Mais alors, le Dealer et le Client, ils utilisent le même langage ou tu parles de deux langages séparés ?" Tu me corrigeras si ce n'est pas exactement l'ordre des mots. J'ai alors vaguement répondu, tout en étant convaincu de la pertinence de ma réponse, "qu'ils parlaient le même langage". Je voudrais ici te rapporter ce qui m'a taraudé, depuis cette fin octobre.

Oui, le Dealer et le Client ont en commun le langage. Mais, pour les raisons que je viens d'exposer, ils n'en ont pas la même utilisation, le même emploi "idéologique". Unis par le lexique, les tours grammaticaux et l'usage poétique, l'un et l'autre "se font chanter" ai-je avancé. "Ils se font chanter", mais cette forme chorale ne fait pas leur unité. Au contraire, unis dans l'acte discursif, ils demeurent séparés et singuliers. Et cette singularité travaillée et mise en scène à partir de l'ordre discursif a à voir – je le pense comme toi – avec ce processus de retardement de la "dépropriation" comme tu le dis, de la "dépersonnalisation" comme je l'emprunte à Guattari.

L'épreuve du dialogue entre le Dealer et le Client correspond ainsi à une configuration discursive où ce qui

est en jeu tient à la représentation d'un sujet (le Client) qui tend à se préserver. Et je crois qu'à cet endroit nous sommes là au plus près de "l'homme entier" qu'évoque Hölderlin. C'est-à-dire, et je rappelle l'analyse qu'en fait Philippe Lacoue-Labarthe, que "l'homme entier" est cette figure qui peut se définir comme un système de réceptivité dont le discours est l'un des pôles sensibles. Une figure qui, dans l'échange agonal (tout est discours contre discours), fait émerger à côté de l'alternance (dialogue/réplique) liée à la logique de la communication (une question suppose une réponse), un autre endroit, une autre logique du discours qui se donnerait sous la forme de la simultanéité (le client répond sans répondre. Il parle).

Le Dealer et le Client recourent donc à un langage commun qui entretient et génère une séparation illimitée. Ils sont unis, mais distincts. L'effet du questionnement du Dealer sur la parole du Client tend alors à augmenter et à affirmer, chez le Client, le rapport sensible qu'il entretient au langage lequel couve, à mesure qu'il se déploie, la représentation que le Client a de lui-même.

Quand Philippe Lacoue-Labarthe interroge la conception hölderlinienne du tragique qui passe par le langage, il montre que l'homme entier perd la représentation de lui-même dans le jeu agonal défini comme alternance. Ce moment est appelé "césure" et il correspond au changement de représentation de soi du sujet.

Je dirai ici que le "dialogue" entre le Dealer et le Client obéit partiellement à cette idée ou, mais c'est une hypothèse, que cette "césure", qui se fonde ici sur la simultanéité et non plus l'alternance, nous oblige à comprendre qu'unis et séparés, il est nécessaire que le Dealer parle pour que le Client se révèle ou apparaisse à lui-même. Autrement dit, occupant l'espace commun