

QU'ÉCRIRE ?

De la représentation à la contamination

"Dans ton combat entre toi et le monde, seconde le monde."

1.

Cet aphorisme de Kafka, parmi les plus cités, figure dans le journal intime de l'année 1917. Il a été recopié ultérieurement et numéroté (52), peut-être dans la vue d'être intégré à un recueil d'aphorismes. Max Brod l'a publié dans le recueil intitulé en français *Préparatifs de noces à la campagne*, titre d'un roman ou d'une grande nouvelle, ébauché puis abandonné par Kafka en 1907-1908.

"Im Kampf zwischen dir und der Welt, sekundiere der Welt."

Les traducteurs français (Marthe Robert, Bernard Pautrat, entre autres) ne varient que sur la traduction du verbe *sekundieren* : ils proposent *seconder* – qui présente la même racine, et la même étymologie que le verbe allemand –, ou bien *assister, soutenir, épauler...*

Dans ton combat entre toi et le monde, seconde, assiste, soutiens, épauler... le monde.

Traductions et commentaires s'accordent à tirer le sens de l'injonction vers une dispute, voire une *disputatio*, au cours de laquelle l'individu serait invité, sinon requis, de donner acte et raison au monde, de *céder* en quelque manière à son évidence même. Le rêveur serait ainsi convié à laisser le dernier mot au réel, le protestataire à consentir à l'état des choses, le poète à céder le pas à la trivialité... Nombre de commentateurs trouvent confirmation de cette préconisation de la défaite consentie dans l'aphorisme 53 – qui suit donc immédiatement celui qui nous intéresse : *"On ne doit frustrer personne, pas même le monde, de sa victoire."*

Le mot *kampf*, rendu chez tous les traducteurs par *combat*, confère à la proposition kafkaïenne une dimension philosophique qui confine à l'abstraction. Roland Barthes y a vu quelque chose en rapport avec le combat de Jacob et de l'ange. Voici la lecture qu'il en donne dans son dernier cours au Collège de France, en 1979 : *"La certitude du singulier vient en face de cette autre certitude : "Ce n'est pas dans l'individu, mais dans le chœur que réside la vérité"; en un sens, le monde, quel qu'il soit, est dans le vrai, car la vérité est dans l'indissoluble unité du monde humain"*.¹ Le propos pourrait surprendre dans la bouche de l'auteur des *Mythologies*, ouvrage démystifiant s'il en fût, mais, comme le note en substance Eric Marty dans son ouvrage *Roland Barthes, le métier d'écrire*, l'opération barthésienne est toute de positivité. Il n'y a pas dans l'oeuvre de Barthes d'espace pour la négation. Ainsi la critique

¹ *La Préparation du roman*, cours du Collège de France, édité, annoté et présenté par Nathalie Léger, Seuil-IMEC, coll. « Traces écrites », 2003.

s'accomplit-elle en dernière instance dans une forme d'acquiescement à l'humain (et non pas aux choses en l'état), en tant que celui-ci excèderait toute possibilité doctrinaire.

Les dictionnaires proposent cependant d'autres possibles traductions du mot *kampf* : *lutte, conflit, choc, bataille, rixe, bagarre, duel...*

C'est ce dernier terme qui a retenu mon attention.

"Dans le *duel* entre toi et le monde, seconde le monde"

Rappelons-nous que les duels sont encore fréquents en Europe en ce début du XX^e siècle. En 1904, par exemple, Jean Jaurès, fondateur et patron du journal *L'Humanité*, insulté par le ligueur ultranationaliste Paul Déroulède, décide de laver son honneur sur le pré. Devant une foule de curieux, deux balles sont échangées à 25 pas, sans conséquence...

Cette nouvelle traduction de *kampf* donne un nouvel éclairage au verbe *sekundieren* : dans un duel, le second, les seconds, (*die sekunden*) ce sont les témoins, les arbitres, ceux que chacun des duellistes sollicite pour l'assister à l'heure de la confrontation possiblement mortelle, et qui veilleront au respect des règles ainsi que des conventions particulières fixées au préalable. On parle de "témoins instrumentaires", comme pour les actes pour lesquels la présence de témoins est indispensable.

Dans le duel entre toi et le monde, sois le témoin du monde, son second...

2.

Le second, c'est celui qui vient après. Le mot vient du verbe suivre. Le second, c'est celui qui suit le premier. La *suivante* suit la maîtresse, elle l'assiste en tout. De l'assistance au secours, il n'y a qu'un pas. Seconder quelqu'un, l'assister, c'est aussi lui venir en aide. Le second a beau être inférieur, secondaire, suivant... il n'en est pas moins secourable — donc primordial.

Dans son aphorisme, Kafka pose le duel entre soi et le monde comme une situation inévitable dans laquelle il convient de trouver la juste position. L'individu (mais aussi, plus précisément, l'écrivain – et plus précisément encore l'écrivain Franz Kafka...) l'individu est *de facto* engagé dans un duel contre le monde, exigeant à tout le moins que celui-ci lui "rende justice" – sinon raison. Le monde est mon ennemi intime, mais simultanément la condition nécessaire de mon existence. Le monde n'a de cesse qu'il ne m'ait empêché de vivre ce que cependant je ne saurais vivre sans lui... Le monde est donc mon allié, autant que mon adversaire. De surcroît, je suis moi-même partie du monde, et de ce fait indissociable de l'adversité qu'il oppose à mon désir individuel. J'appartiens donc pleinement à ce tout que je défie. Ce monde qui insulte à ma souveraineté, n'est pas seulement le réel dans lequel je baigne, mais la multiplication indistincte de desseins individuels semblables au mien. Provoquer le monde en duel, c'est en somme convoquer sur le pré la

foule de mes semblables — parmi laquelle je ne pourrai manquer de m'apercevoir.

3.

En rédigeant la présentation de son essai intitulé *"De Kafka à Kafka"*, Maurice Blanchot semble relayer cette provisoire aporie : *"Description d'un combat est le titre du premier livre de Kafka. Combat qui n'admet ni victoire ni défaite, et cependant ne peut s'apaiser ni prendre fin. Comme si Kafka portait en lui ce bref dialogue: "De toute manière, tu es perdu. — Je dois donc cesser ? — Non, si tu cesses, tu es perdu."*

Un commentaire du même auteur dans son essai intitulé *"Le Livre à venir"*, revient sur ce *"Tu es perdu !"* adressé à l'écrivain par le démon de la mauvaise conscience : *"Parler quand le monde périt, écrit Blanchot, ne peut éveiller en celui qui le parle que le soupçon de sa frivolité, le désir, du moins, de se rapprocher par ses paroles de la gravité du moment en prononçant des mots utiles, vrais et simples. «Tu es perdu» signifie : «Tu parles sans nécessité, pour te soustraire à la nécessité; parole vaine, infatuée et coupable ; parole de luxe et d'indigence.» — «Je dois donc cesser!» «Non, si tu cesses, tu es perdu.»*

Au duel paradoxal du moi et du monde, Kafka se convie en témoin, autant dire en écrivain. Mais comment déjouer la frivolité de l'acte d'écrire quand le monde est en si grand péril ? comment être à la hauteur de la gravité du temps ? De quoi, semble s'interroger l'écrivain Kafka, suis-je censé témoigner ? Réponse : de ton duel avec le monde, *mais du point de vue du monde*. De sorte qu'écrire viserait à seconder le réel, que provoque en duel ma subjectivité — une représentation, conçue comme le contraire d'une captation, d'une appropriation. Écrire ne consisterait pas tant à doubler d'un texte ma captation et mon appropriation subjective du monde, qu'à tenter de restituer au monde une vérité autonome, en quelque sorte indifférente aux affres individuelles de ses habitants.

"Écris pour ne pas seulement détruire, note Blanchot dans "L'écriture du désastre," pour ne pas seulement conserver, pour ne pas transmettre, écris sous l'attrait de l'impossible réel..."

Dans cette optique, écrire impliquerait de lâcher prise. Il ne s'agirait plus de capturer le monde, de le "saisir", mais de se laisser envahir et vaincre par lui — et de lui en donner acte. "L'impossible réel", c'est le monde indicible en l'état et en totalité. Pour reprendre une métaphore du philosophe Alain, le dé à jouer ne se donne jamais à voir que face par face. Pas d'autre solution que de jouer avec, et de lui laisser, si je puis dire, le dernier mot. De le laisser me vaincre, et d'acter ma défaite en ma *seconde* qualité de témoin — ou si l'on préfère de représentant.

L'écrivain excède largement l'individu engagé dans un duel avec le monde,

c'est-à-dire avec l'état des choses au présent. Écrire pour le théâtre suppose un projet beaucoup plus large que d'exprimer les péripéties du moi aux prises avec un réel "impossible" (dans le sens cette fois d'odieux). Solipsisme latent de la littérature du mal-être, du mal-vivre, littérature victimaire de l'individu bafoué, du moi offensé... Le monde vu par mes maux — le monde non comme il va, mais comme je le sens (ou plus exactement comme je le-me sens mal). L'écriture comme expression de la conscience (malheureuse). Représentation-dévoilement, qui oscille indéfiniment entre confession et dénonciation. Le monde est un ramas d'immondices, c'est moi qui vous le dis ! Et je vais faire en sorte que vous l'entendiez. C'est aussi là tout le programme de l'abrutisseur, tel que défini par le philosophe Jacques Rancière — en substance : entendez ce que je dis, voyez ce que je vois, apprenez ce que je sais, et créditez-moi ce faisant d'une conscience, d'une clairvoyance et d'une virulence génétiquement (et définitivement) supérieure à la vôtre.

4.

Dans *"Critique et clinique"*, Gilles Deleuze revient sur une idée présente dans nombre de ses ouvrages : *"Écrire, note-t-il, est une affaire de devenir, toujours inachevé, toujours en train de se faire, et qui déborde toute matière vivable ou vécu."*² C'est dire que l'écriture est elle-même affaire de temps, mouvement inassignable à une fixité conceptuelle ou à une représentation unifiée. Écrire, c'est enlacer ou chevaucher le temps, et non pas en stopper le cours pour lui dire son fait. On dirait même que chez Deleuze la définition de l'écriture se confond avec celle du temps : *devenir toujours inachevé...* Cette lutte avec le temps (fût-elle amoureuse), suppose bien que l'écrivain adopte simultanément la position du duelliste et du témoin. Mais le terme qui frappe, et qu'on retrouve dans de nombreuses pages de Deleuze (et de Deleuze et Guattari) c'est le verbe "déborder". Que ce soit le visage qui *déborde* les fonctions qu'on lui assigne (cours sur le cinéma), ou le rhizome qui n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu par lequel il pousse et *déborde* (*Mille Plateaux*), ou encore les affects définis comme devenirs qui *débordent* celui qui passe par eux, et qui le font devenir autre (*Pourparlers*)... le débordement est modèle de développement et de création. Là encore nous retrouvons cette piste du lâcher-prise : arrêter de cadrer, de border... *"L'écriture, poursuit Deleuze dans le même texte, c'est un processus, c'est-à-dire un passage de Vie qui traverse le vivable et le vécu."* L'écriture comme débordement, passage, traversée,... itinération et non plus itération ou représentation. L'écriture est prise dans la vie et le temps, qu'elle n'a de cesse de déborder, de dépasser, de traverser. *"L'écriture, conclut Deleuze, est inséparable du devenir : en écrivant, on devient-femme, on devient-animal ou végétal, on devient molécule jusqu'à devenir-imperceptible."* Deleuze n'a

2 Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, coll. Paradoxe, 1993, p. 11.

jamais assimilé la notion de devenir à celle d'imitation. Il s'agit plutôt d'une "capture de code où chacun se déterritorialise". Et "Il y a rencontre où chacun pousse l'autre, l'entraîne dans sa ligne de fuite, dans une déterritorialisation conjuguée. (...) Ce n'est pas une affaire d'imitation mais de conjonction." ³

On pourrait ajouter "et de contamination", car le terme fait aussi partie du vocabulaire deleuzien. Un agencement découlant d'une contamination réciproque.

5.

À la différence du duel kafkaïen, la contamination réciproque est une figure symétrique : se laisser contaminer par l'époque, et la contaminer par l'écriture.

À "contamination" le dictionnaire donne notamment : *Altération* (des caractéristiques propres à une chose) - *Interpénétration* (de deux influences) - *Infection* (due à la propagation d'un principe nuisible) - *Corruption*....

Le terme est emprunté au latin chrétien *contaminatio* : "contact impur, souillure".

La contamination altère, donc. Nous retrouvons le thème du devenir. La contamination réciproque produit une altération réciproque. On n'écrit pas à partir de soi, un soi stable et intangible, mais en s'engageant pour ainsi dire à l'aveugle dans un processus altérant (pas celui qui donne soif, mais celui qui opère un changement...) L'écriture traverse le moi-je et l'emporte en le débordant par le milieu, c'est-à-dire par cela même qui, sans doute, se donnait préalablement pour excellente "raison d'écrire" (cf l'infinie déclinaison des réponses fournies par les écrivains à la question "Pourquoi écrivez-vous ?" — à la remarquable exception de Beckett qui nous gratifia d'un "bon qu'à ça"...). Voici donc que toutes mes mirifiques raisons d'écrire perdent leur raison d'être, et que mes certitudes vacillent ! Voici que je prends la pleine mesure de la dimension *expérimentale* de l'écriture, moins dans le sens de l'expérience de laboratoire, que dans celui d'expérience existentielle inédite, aux résultats déroutants. *Écrire dérouté*.

La contamination infecte et corrompt. Sans doute nous faut-il apprendre à concevoir l'écriture, et plus généralement l'art, comme un processus viral, susceptible de générer et de faire proliférer de *petites ruptures moléculaires*, ou d'*imperceptibles bifurcations*, pour reprendre les mots de Félix Guattari. C'est qu'en effet, comme il est dit dans les attendus du présent colloque, on écrit jamais *du* théâtre, mais *pour* le théâtre ; ceci ne signifiant pas seulement qu'on écrit *pour* une troupe, *pour* un collectif artistique, mais qu'on écrit également *pour* un agencement collectif d'énonciation, qui prend la forme d'une assemblée, regroupant acteurs et assistance. L'assemblée théâtrale, quoi qu'elle en ait, n'a rien à attendre de l'écriture en elle-même (*pour* elle-même...) Que la pièce soit bien ou mal fichue, terne ou brillante, atone ou

3 Dialogues avec Cl. Parnet, Flammarion, p. 54-56

tapageuse, actuelle ou désuète, ne change rien à l'affaire. Comme l'a parfaitement montré Jacques Rancière dans *"Le Spectateur émancipé"* (et plus récemment dans un texte intitulé *"Le théâtre des pensées"*, qui figure dans le recueil *"Le fil perdu – essais sur la fiction moderne"*), *"Les spectateurs voient, ressentent et comprennent quelque chose pour autant qu'ils composent leur propre poème, comme le font à leur manière acteurs ou dramaturges, metteurs en scène, danseurs ou performers..."*

Pour autant qu'ils composent leur propre poème. Telle est je crois la nature du virus : moins de l'ordre de la représentation (je vous inocule une vision du monde alternative aux représentations dominantes), que de l'opération contaminante (j'injecte du mouvement et des possibles dans des représentations figées). La bonne pièce, c'est la pièce virale : celle qui génère une forme de prolifération pensive au sein de l'assemblée. Ce pourquoi, par parenthèse, il est bien préférable qu'elle soit ratée. Le ratage, c'est la tautologie manquée, c'est l'erreur dans l'équation : ce qui se dit ne coïncide pas exactement avec ce qui se cherche. Ou pour reprendre les termes de Rancière, la cause ne coïncide plus avec l'effet, pas plus que l'intention avec le résultat. Il n'y a plus de *"continuum sensible entre la production des images, gestes ou paroles et la perception d'une situation engageant les pensées, sentiments et actions des spectateurs."*⁴ Voilà la faille immunitaire, dans laquelle pourra s'engouffrer le virus poétique, enfin libéré des chefs-d'oeuvre ! La perfection est sidérante — c'est l'arme des abrutisseurs.

6.

Bref retour pour conclure à cette asymétrie du duel raté. L'aphorisme de Kafka est problématique, au sens premier : il nous pose un problème. Il énonce une injonction paradoxale, inapplicable à la lettre : combats l'époque et soutiens-la dans ce combat. On pense à une forme de combat ritualisé comme la capoeira afro-brésilienne dans laquelle jeu danse et lutte sont inextricablement mêlés. On imagine une bagarre-tango, au cours de laquelle les danseurs alterneraient les coups et *l'abrazo*, l'enlacement par lequel ils fusionnent leurs énergies. Fusion et opposition, identification et distance... C'est que pour combattre un adversaire, il faut que celui-ci soit doté d'une vie propre, ce qui n'est évidemment pas le cas du réel. Il n'y a pas de réel absolu. *"Il n'y a pas de réel en soi, écrit Rancière, mais des configurations de ce qui est donné comme notre réel, comme l'objet de nos perceptions, de nos pensées et de nos interventions. Le réel est toujours l'objet d'une fiction, c'est-à-dire d'une construction de l'espace où se nouent le visible, le dicible et le faisable."*⁵ C'est là où intervient le second, l'assistant, le témoin : pas de combat contre le monde sans monde à combattre, et pas de monde sans

4 *Le Spectateur émancipé*, p.60

5 *op. cit.* p.84

écriture du monde — sinon "l'impossible réel". Avant de combattre le monde (l'époque, le réel immédiat), il me faut le nommer, le renommer, autant dire le réinventer. Combat fictionnel avec une fiction dont il serait vain d'attendre une efficacité immédiate quelconque : on ne change pas le monde sur la scène du théâtre, mais on participe à un processus de contamination virale de ses représentations.

Alors, *qu'écrire ? Comment écrire avec son temps ?* J'ai bien conscience que ma réponse à ces deux questions est largement... ratée. Mais il me semble que j'ai, du fait même de ce ratage, par une sorte de clynamen pensif, de... déroutage !, ébauché un début de réponse à une autre question, tapie dans l'ombre des premières : lors d'un débat récent organisé par le site Médiapart, le philosophe Alain Badiou (dans une perspective politique, mais qui s'applique exactement à mon questionnement artistique) a posé comme préalable à la possible reconstruction des forces révolutionnaires et émancipatrices le renoncement à l'apologétique de la négation : *"Nous avons besoin, a-t-il déclaré, d'une sorte de reformulation, de réajustement, de modification interne de ce qui a été le cadre général de la pensée révolutionnaire depuis le XIX^e siècle, à savoir la pensée dialectique. Et sur ce point, je pense que le bilan à faire c'est la faiblesse d'un maniement unilatéral de la catégorie de négation. Au fond, les idées de rébellion, de révolte, (...) de résistance — tous ces "ré" en quelque manière négatifs...— me paraissent à la fois nécessaires et évidents lors d'un mouvement de masse, lorsqu'on proteste contre ceci ou contre cela, quand on dit "Moubarak, dégage!", ou quand on crie son hostilité à Sarkozy, mais l'expérience a montré qu'il n'est pas vrai que la négation porte la construction. Ça n'est pas vrai. En vérité, c'est le contraire : il faut un élément affirmatif originaire, à l'intérieur [et dans la perspective] duquel on va faire jouer la négation."* ⁶ Même s'il est clair que la contamination est un motif plus moléculaire (et donc plus deleuzo-guattarien) que molaire (que badiouien, donc), je voudrais faire écho au constat et à l'exhortation de Badiou, auxquels je souscris pleinement, en formulant comme suit la question cachée : comment passer d'un théâtre de l'impossible (de l'impossible réel, ou de l'impossible jouissance, ou de l'impossible révolution...) à un théâtre du ou des possibles ?

6 Médiapart, émission "Contre-courant" : Alain Badiou, face à Michel Onfray. 12 avril 2014, débat animé par Aude Lancelin.
<http://www.mediapart.fr/journal/culture-idees/120414/contre-courant-alain-badiou-face-michel-onfray>
(écouter en particulier à partir de 18'30")