UNIVERSITÉ DE BOURGOGNE - FRANCHE-COMTÉ
UFR SCIENCES DU LANGAGE, DE L'HOMME ET DE LA SOCIÉTÉ

ÉCOLE DOCTORALE LECLA
« LETTRES, COMMUNICATIONS, LANGUES, ARTS »

Thèse en vue de l'obtention du titre de docteur en
LANGUE ET LITTÉRATURE FRANÇAISES

BERNARD-MARIE KOLTÈS : (1977-1989) LE « PACTE IRONIQUE » ?

Présentée et soutenue publiquement par

Carine ROUSSELOT

Le 19 juin 2017

Sous la direction de Mme le Professeur France Marchal-Ninosque
Sous la co-direction de M. le Professeur Christophe Bident

Membres du jury :
Anne-Françoise BENHAMOU, Professeur à l'ENS de Paris.
Christophe BIDENT, Professeur à l'université de Picardie Jule Vernes.
Pascal LÉCROART, Professeur à l'université de Bourgogne Franche-Comté.
France MARCHAL-NINOSQUE, Professeur à l'université de Bourgogne Franche-Comté.
Christophe TRIAU, Professeur à l'université de Paris Nanterre.

UNIVERSITÉ DE FRANCHE-COMTÉ
UFR SCIENCES DU LANGAGE, DE L'HOMME ET DE LA SOCIÉTÉ

ÉCOLE DOCTORALE LECLA
« LETTRES, COMMUNICATIONS, LANGUES, ARTS »

Thèse en vue de l'obtention du titre de docteur en
LANGUE ET LITTÉRATURE FRANÇAISES

BERNARD-MARIE KOLTÈS : (1977-1989) LE « PACTE IRONIQUE » ?

Présentée et soutenue publiquement par

Carine ROUSSELOT

Le 19 juin 2017

Sous la direction de Mme le Professeur France Marchal-Ninosque
Sous la co-direction de M. le Professeur Christophe Bident

Membres du jury :
Anne-Françoise BENHAMOU, Professeur à l'ENS de Paris.
Christophe BIDENT, Professeur à l'université de Picardie, Jules Verne.
Pascal LÉCROART, Professeur à l'université de Bourgogne Franche-Comté.
France MARCHAL-NINOSQUE, Professeur à l'université de Bourgogne Franche-Comté.
Christophe TRIAU, Professeur à l'université Paris Nanterre.

« On dit : une " puce", parce que c'est petit et, un "éléphant", parce que c'est grand. »

À l'éléphant disparu, inventeur de cet adage cratylique, mon père.

Aux puces, Wendy, Lucas…

« Hé ! que ne voit-on pas dans le monde ! Une puce peut même parfois avaler un éléphant ! »

G. Gurdjieff

REMERCIEMENTS

Merci à France Marchal-Ninosque d'avoir guidé avec bienveillance, vigilance, éloquence, et amitié des pas parfois hasardeux, vers un continent d'autant plus passionnant qu'il s'éloigne lorsqu'on l'approche.

Merci à Christophe Bident d'avoir accepté de suivre et partager malgré la distance, malgré les obstacles et le temps fugace, ces pérégrinations koltésiennes.

Merci à François Koltès pour son accueil toujours favorable et généreux aux questions et besoins de l'enquête.

Merci à Pascal Lécroart, à Guillaume Dujardin, à Guy Freixe, à André Petitjean, à Raymond Michel, qui m'ont offert la possibilité d'approfondir certains trajets, non prévus au départ : grâce à des charges de cours sur le théâtre de Koltès pour les uns, aux propositions de communication lors de colloques pour les autres ; nourrissant ainsi ces années de recherche.

Merci à Jean-Marc Figard avec qui apparaît et arbore « l'idée de voir quelque chose, mais qu'est-ce que c'est ? »

Merci à Mathilde Salzard et à Sylvie Genest pour leur relecture patiente et amicale de certains passages.

Merci à Daniel Delgado, à Jean-Pierre Bolard pour leurs archives ressurgies intactes des oubliettes, et leurs joyeux goûts des mots.

Mercis à ceux qui tout à côté ou plus lointainement se sont plu à partager un bout de route vers Koltès.

Merci, pour son soutien inconditionnel, à ma Maman.

Table des matières

INTRODUCTION 12

1. LES CHEMINS D'UN PACTE DE SÉDUCTION 24

1. 1. Seducere : un art du « détournement » 26

1. 2. L'attraction passionnée du Labyrinthe 38

1. 3. Une voie sans issue : le « si » koltésien 72

1. 4. Koltès, « ment(e)or » météore ? 95

1. 4. 1. Koltès sur les débords du monde 100

1. 4. 2. « TU VATES ERIS » 126

1. 4. 3. Détours par Babylone : Prologue, 1986 146

2. LES CLAUSES SECRÈTES D'UN PACTE INITIATIQUE 169

2. 1. « Que nul n'entre ici s'il n'est géomètre » 172

2. 1. 1. Quai ouest, les coudées franches 176

2. 1. 2. Quai ouest, « des clés… pour troubler les choses » 179

2. 2. « De la pittoresque multiplicité de la vie en ses enchevêtrements sans fin » 214

2. 2. 1. Du pittoresque des lieux 220

2. 2. 2. Du pittoresque des visages 247

2. 2. 3. Du point de vue du moustique 272

3. LE RENARD, LA POULE, LE CHIEN, ET LES MASQUES DE LA PLUME 281

3. 1. Koltès eirōn 284

3. 2. Les « arabesques » : un système de « ménagement des faces » 295

3. 2. 1. La ruse du renard : le cas Horn 296

3. 2. 2. Le « mau-mauing » de Cécile : préceptes à l'usage des proies 309

3. 2. 3. Le cynisme des chiens : « tu castigo es verme» 329

3. 3. « Le premier et le second » 351

3. 3. 1. L'ombre de la parole démasquée : mentir vrai ? 354
3. 3. 2. Le langage ironisé 367
3. 3. 3. La séduction de « l'acte second » : écriture koltésienne au second degré 378
4. LES IMPACTS DRAMATURGIQUES 395
4. 1. Sur-réalité koltésienne : espace ironique-critique ? 396
4. 1. 1. « Le coup fantôme » 397
4. 1. 2. Sur-impression et dis-ruptions « impressionnantes » 407
4. 1. 2. 1. Éblouissements 407
4. 1. 2. 2. L'envers du monde : « l'existence est ailleurs » 429
4. 1. 2. 3. Les plans subtils 454
4. 2. « Surdétermination » de l'Objet : de Salinger à Quai ouest 479
4. 2. 1. L'Héritage Salinger [Sallinger] 481
4. 2. 1. 1. Salinger intempestif 481
4. 2. 1. 2. Les didascalies exclusives 488
4. 2. 2. De dimensions marionnettiques en esthétique métonymique ? 500
CONCLUSION 11
BIBLIOGRAPHIE 11
1. Outils 541
1. Outils bibliographiques 541
2. Dictionnaires 541
3. Outils critiques 542
3. 1. Théories littéraires 542
Processus littéraire 542
L'espace littéraire 543
3. 2. Perspectives transversales 543
2. « Être dans » l'œuvre de Koltès 546
2. 1. Corpus « premier » 546

2. 2. Corpus « second » 546
2. 3. Corpus exogène pour une lecture au « second degré ». 547
3. « Parler sur » l'oeuvre de Koltès 548
Classement générique 548
3. 1. Revues et articles de presse. 548
3. 3. Ouvrages collectifs 551
3. 4. Ressources visuelles, audiovisuelles et radiophoniques. 552
Classement thématique 553
3. 1. Transtextualité 553
3. 2. Dialectique 555
3. 2. 1. Discursif. 555
3. 2. 2. Entre le réel et son double 556
3. 3. Paradoxe 560
3. 4. Polymorphisme 562
3. 5. De la « périphérie » à l'oeuvre 563
3. 6. Pièces détachées. 565
4. Ironie 566
4. 1. Formes. 566
4. 2. Sens. 567
4. 3. Effets. 567
4. 4. Éthique, esthétique 568
5. Écritures dramatiques 570
5. 1. Théories du genre. 570
5. 2. Vers quel théâtre ? 571
ANNEXES 541
1. « Carnet rouge » 574
2. « Fiches personnages » 616

3. « La prolifération des chiens » (occurrences) 623

4. « Celle qui jouait la démence » 629

5. « Fragments recomposés » 631

INDEX 634

INDEX NOMINUM 635

INDEX OPERUM 642

TABLE DES ILLUSTRATIONS 656

INTRODUCTION

> Il faut prendre cela dans un sens ironique : tout ce qui est dit sur les hommes, les femmes, sur les animaux, tout cela est de l'ironie. Le théâtre est un jeu [...][1]

Prenant l'auteur au mot, nous proposons de parcourir l'écriture koltésienne, conduits par les modulations séduisantes de son ironie qui irait se perfectionnant de 1977 à 1989. S'il est vrai qu'il vaut mieux ne pas suivre un ironiste à la lettre, tentons cependant ici le pari que le dramaturge est à prendre au sérieux, en flagrant délit d'ironie, comme semble en témoigner cette citation mise en exergue ici, qui sera l'entrée dans notre recherche[2]. Bernard-Marie Koltès, si l'on s'attache aux confidences fugitives perçues dans les entretiens, semble avoir été confronté à une incompréhension manifeste concernant l'ironie dont il faisait usage au point qu'il faille pour l'auteur mettre les points d'ironie sur les « i ». La citation épigraphe, où Koltès affiche le « jeu » auquel il se livre, est le point de départ de notre recherche, tout comme la colonne vertébrale de notre démonstration. Elle-même peut offrir l'indice implicite du jeu qu'elle prône : une dissociation de l'auteur d'avec son œuvre par la désacralisation de ce « tout ce qui est dit ». Cette phrase n'est pas un fragment littéraire, pour la première raison que les mots d'hommes, de femmes et d'animaux sont soufflés à l'auteur par la question de celui qui l'interroge, cependant, si nous la regardons d'un point de vue communicationnel, elle peut être l'occasion d'un premier indice de l'ironie (et son analyse dans le discours) avec laquelle ne cesserait de composer Koltès. Face à son interlocuteur d'abord, Bernard-Marie Koltès reprend en écho les propos de celui-ci, les raccourcit et les juxtapose (une réponse en miroir – critique ? – à la question – réductrice ? – de son interlocuteur – cible ?). Dans le discours, ensuite, ce résumé condensé place sur une même échelle de valeur hommes, femmes et animaux. Raccourci qui fonctionne comme un indice de jeu, une proposition d'interprétation non-sérieuse de ce que nous sommes et de ce qu'est l'œuvre. Cette interprétation peut être d'autant plus légitime que l'auteur cherche à assurer son auditoire de l'ironie qui anime son écriture et, sans doute aussi, sa posture face à l'existence. À réfléchir sur ce raccourci, sur l'impersonnel « tout ce qui est dit », on semble assister à des défilés d'animaux et d'êtres humains, à même égalité d'importance, comme un résumé naïf et

---

[1] Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie. Entretiens (1983-1989).* Entretien avec Matthias Matusseck et Nikolaus Von Festenberg *in Der Spiegel*, le 24 octobre 1988. Paris, Minuit, 1999, p. 105.

[2] *Ibid.*, p. 105. La question posée par Matthias Matussek et Nikolaus Von Festenberg pour *Der Spiegel* est la suivante : « En Allemagne on ne sait pas vraiment jusqu'à quel point vos sentences philosophiques sont à prendre au sérieux, comme, par exemple, celles concernant les relations hommes-femmes, ou le rapport entre homme et animal. S'agit-il de messages, ou d'un matériau ludique qui vous sert à montrer que l'être humain ne peut probablement pas arriver à grand-chose avec le langage ? »

provocateur de ce théâtre, microcosme d'un monde privé d'âme. Et cependant que, dans le même temps, le sérieux du théâtre de Bernard-Marie Koltès est présent en filigrane dans ces quelques mots distants, car c'est bien cela que son écriture envisage : l'homme et sa part d'ombre, archaïque, primitive, sacrée, solitaire, en manque de solidarité. De même, reste présente cette autre induction tout aussi sérieuse, de l'homme et de l'animal, placés à égalité de déréliction, « laissant tout en bas dans la rue l'animal et l'homme tirer sur leurs laisses[3] ». L'animal garant d'une humanité pour l'homme ? Il serait encore possible d'entendre, à un degré plus fugitif, par frottement provocateur de ces deux termes juxtaposés, « les femmes, […] les animaux », l'écho du passif de ces deux mots croisés ensemble dans un usage presque révolu du langage. Il faudrait de toute évidence un support supplémentaire qui nous donnerait à entendre la voix de l'auteur, pour authentifier fermement, et le contexte, et le ton. Le sens de cette phrase est totalement diffracté, naissant de ce mélange hasardeux qui, apparemment sérieux, engage au questionnement de ce sérieux-même, car il semblerait que dans la phrase, quelque chose boite, quelque chose manque, résolument, et qui nous agite.

Il y aurait comme un manque à combler, une frustration[4] de l'auteur, une faille que nous proposons d'explorer, et désignée à nouveau par lui :

> Je suis toujours surpris chaque fois que je publie un texte : un des commentaires qui revient le plus souvent c'est que c'est sinistre, c'est sombre, c'est triste. D'abord je ne le suis pas, je ne le suis pas du tout. De plus je me dis que j'ai réussi à écrire quelque chose quand j'arrive à me marrer, c'est-à-dire que quand je suis encore trop dedans, que je prends ça très au sérieux, je me dis : « C'est des brouillons, c'est des brouillons », et puis un jour tout d'un coup, on a une position légèrement ironique par rapport au texte et on arrive à écrire et c'est toujours là que je me dis que c'est juste[5].

À la lumière de cette déclaration, il semble que ce que nous proposons d'envisager sous la notion complexe d'« ironie » (et non pas « humour ») se manifeste à cet endroit d'un pas de côté, d'un regard sur, d'un décollement, d'une « distanciation » qui, s'ils détournent l'auteur de son propre sérieux, le divertissent, ne garantissent pas forcément en retour l'amusement ou le rire du destinataire de cette œuvre, d'où l'écart ressenti sans doute face à la réception. Retenons dès à présent qu'il semble bien s'agir d'une posture recherchée à chaque fois par l'auteur, qui lui paraît la plus juste possible, une posture qui rejoint l'intime, sa posture

---

[3] Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, Paris, Minuit, 1999, p. 10.

[4] Koltès ne fait pas exception dans le paysage des écritures dramatiques lorsqu'il dit souffrir d'un malentendu. D'autres avant lui ont manifesté ce sentiment d'incompréhension – ou intentions manquées – pour ne citer que Tchekhov à l'égard de Stanislavski, l'accusant de ne savoir rendre le rire du texte à son public ; ou encore Claudel et Jean-Louis Barrault.

[5] « Entretiens inédits avec Bernard-Marie Koltès », Georges Banu (dir.), Bruxelles, *Alternatives Théâtrales/Académie Expérimentale des théâtres, n°52-53-54*, 1996, p. 245.

d'auteur face à l'œuvre, ironique, oblique, qui cherche sans cesse à ne plus être « dedans », qui veut déplacer une première position « très au sérieux », un premier degré « brouillon ». L'ironie de Koltès aurait l'ampleur d'une entreprise de décentrement de soi, de l'autre et du monde ; le désir que cela puisse faire rire n'arriverait qu'en second, par voie de conséquence. De cette citation également nous signalons dès à présent la double lecture que nous effectuerons, ironie de l'œuvre et du projet de l'œuvre, et ironie de l'homme Koltès – « c'est sinistre, c'est sombre, c'est triste. D'abord je ne le suis pas, je ne le suis pas du tout. » La question de la « nature ironique » de l'œuvre s'articule nécessairement à celle de l'homme auteur, aussi nous irons de l'une à l'autre et inversement.

Bernard-Marie Koltès (1948-1989) a traversé son époque « comme une étoile filante »[6], « un météore »[7] ; fulgurance plus que *fulgor*. Hermès[8] éphémère. C'est l'image astrale régulièrement invoquée. À hauteur d'un Rimbaud – fréquemment évoqué lorsqu'on nomme Koltès – l'écrivain est parfois mythifié par ceux qui interrogent son écriture[9]. À travers la beauté étrange de la langue et de la dramaturgie koltésienne, c'est ainsi l'homme auteur qui fascine, celui qui se dessine au fil des entretiens et des *Lettres*, celui également qui semble, par luminescence, apparaître/disparaître en filigrane de l'écriture. Rien d'étonnant alors à chercher ce que la notion d'ironie moderne et socratique peut éclairer de cette attirance des foules pour l'objet obscur et lumineux que représente l'œuvre et l'auteur Koltès. Sarah Hirschmuller fait entrer dans l'analyse de l'univers koltésien l'idée d'une « hystérisation », dans son article de 2004[10]. Nous voulons suivre cette voie d'un questionnement de la séduction koltésienne, d'une écriture qui se placerait du côté de « la jouissance[11] » plus que du « plaisir » (selon la distinction de Barthes). Cette thèse cherche à interroger le pouvoir attractif du théâtre de Koltès, son champ de gravité, entre attirance et différance[12] (l'écart

---

[6] Titre du reportage de François Koltès, *Bernard-Marie Koltès, comme une étoile filante 1948-1989*.
[7] Titre de *l'Est Magazine*, supplément – *Vosges Matin*, n°543, 2009, *Le Météore Koltès.*
[8] D'après la sociologie durandienne, l'homme élit son ou ses mythes référents selon son époque et son Histoire. Hermès est signalé par les travaux de Gilbert Durand comme dieu mythique référent de la fin du XXe siècle, début XXIe. Nous nous dirigerions à présent vers un référent plus dionysiaque. Joël Thomas et Frédéric Monneyroux signalent cette réflexion d'ordre sociologique, sur l'implication des mythes dans nos représentations sociétales contemporaines dans *Mythes et Littérature*, Paris, P.U.F., 2002, p. 80. En ce point et en exergue, Bernard-Marie Koltès pourrait être l'incarnation d'un mythe fin de siècle.
[9] Olivier Goetz par exemple, dans *Bernard-Marie Koltès. Textes et contexte*, introduit son article, « Figure et identité de Bernard-Marie Koltès », (p. 251-264), par ces mots : « observant, en Koltès, le développement d'un mythe en activité (comme on dirait d'un volcan) […] », p. 252.
[10] Sarah Hirschmuller, « Le jeu du désir », *in Voix de Koltès*, dir. C. Bident, R. Salado, C. Triau, Carnets Séguier, mars 2004, p. 28 : « Il y a comme un procédé d'hystérisation qui fait que la fiction koltésienne nous "mord" d'une morsure profonde. »
[11] Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1973, p. 37-38.
[12] En référence à Jacques Derrida, *L'Écriture et la Différence*.

qu'elle semble chercher sans cesse), qui s'affirmerait de pièce en pièce. Dans la mesure où nous postulons une stratégie auctoriale de séduction, nous nous consacrerons au *corpus* paratextuel[13], *Une part de ma vie*, *Lettres* principalement, et au carnet manuscrit que nous avons intitulé le « Carnet rouge », carnet de notes de Koltès, dactylographié dans les annexes, à partir des brouillons de la BnF ; sont également dactylographiées les « fiches personnages » de *Quai ouest*. Il constitue comme une pierre de Bologne, semblant réagir parfois à l'obscurité de certains points, peut-être nodaux, de l'écriture koltésienne. Peut-être même est-il lui-même réfléchi (autonome) comme une « clé[…] pour troubler les choses », comme Koltès l'annonçait à la question du « jeu littéraire extra-théâtral[14] » posée par Delphine Boudon. « J'ai laissé quelques clés… pour troubler les choses[15] ». Une déclaration qui fonderait éloquemment pour nous l'ironie du « pacte » : le trouble recherché, le désir de perdre son destinataire, la volonté peut-être constante de le « prendre au piège[16]», selon l'expression de France Marchal-Ninosque, au regard du lecteur insouciant du jeu intertextuel des œuvres dans lesquelles il se perd parfois. Nous étendrions cette idée à tous « jeux » auxquels se livre le prédateur/auteur avec sa proie/destinataire, insouciante du piège dans lequel elle est prise. Considérant que le « carnet » garde les traces d'une écriture malgré tout moins cryptographiée par son auteur, plus directe et plus proche d'un premier geste de sa plume, il viendra parfois consolider certaines hypothèses ; un « carnet » qui nous permet également et modestement d'entrer parfois dans des considérations plus génétiques reliant nos travaux à l'équipe de recherche Jacques-Petit (*Archives, Textes et Sciences des textes*, attachée actuellement à Elliadd). Nous articulerons donc ces divers paratextes aux œuvres dramatiques reconnues par l'auteur, partant de *La Nuit juste avant les forêts* (1977) jusqu'à *Roberto Zucco* (1988), incluant également le scénario *Nickel Stuff* (1985), qui nous semble pertinent au regard de

---

[13] Il faudra ajouter évidemment les notes de Koltès et celles du « Carnet rouge », rencontré en cours de recherche (disponible à la BnF et en Annexe), aussi bien que les courts textes ; nous pensons en l'occurrence à ce texte sans titre qui commence par : « Si un chien rencontre un chat […] », ou ceux édités dans *La Famille des Orties*, « Douze notes prises au nord », les paratextes inclus dans les Éditions Minuit, notamment « Un hangar, à l'ouest (*notes*) », « Cent ans d'histoire de la famille Serpenoise », et les multiples entretiens non retenus dans *Une part de ma vie*, et qui parcourt la bibliographie de cette recherche.

[14] Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie*, Paris, Minuit, 1999, p. 64.

[15] *Ibid*.

[16] Nous empruntons l'expression à France Marchal-Ninosque in *L'Intertextualité*, Besançon, Annales littéraires de Franche-Comté, 623, 1998. Utilisée au regard des pièges de l'intertextualité, qui sera un point abordé au cours de nos réflexions sur l'œuvre de Koltès, la perspective d'un lecteur/destinataire « pris au piège » nous semble pouvoir s'appliquer à un mouvement plus global, dans le pacte d'écriture koltésien. À de nombreux niveaux nous tenterons de démontrer comment l'œuvre trouble, aveugle, détourne, capture, en somme, « prend au piège » son destinataire.

notre sujet, et *Sallinger*[17] (1977), bien que l'auteur ne l'ait pas reconnue. Notre « corpus premier[18] » (ou « corpus d'étude ») comprend ainsi : *La Nuit juste avant les forêts* (1977), *Sallinger* (1977), *Combat de nègre et de chiens* (1979), *Quai ouest* (1983), *Dans la solitude des champs de coton* (1985), *Nickel Stuff* (1985), *Retour au désert* (1987), *Roberto Zucco* (1988) et se distingue d'un « corpus second » (« corpus annexe ») que nous convoquerons toutefois, et parfois abondamment. Nous nous attarderons sur certaines des pièces éditées de manière posthume (pièces dites « de jeunesse », écrites avant 1977), aussi bien que sur les « romans » ou les « nouvelles », et ce à titre indicatif ou comparatif, exception faite de *Prologue* auquel nous consacrerons un chapitre. Il nous semble *a priori* que l'ironie se sophistique dans la diachronie de l'écriture et affirme un mécanisme d'attirance-dissimulation qui révèle la nature profondément ironique de l'univers koltésien. L'auteur semble tendu vers la recherche incessante d'un espace de rassemblement authentique et intangible qui mettrait à distance sans cesse les conventions sociales, culturelles et langagières, afin de s'entendre sur un essentiel qui serait l'espace fugace, imaginaire, (« entente spirituelle[19] ») de la rencontre, mais toujours en suspens, ailleurs, informulée et informulable, toujours derrière ce qui serait placé devant, ironique. Car c'est ce questionnement-là, ce non-advenu, en attente, nous semble-t-il, qui peut agiter parfois nos consciences, derrière la posture ironique de l'auteur. Il s'agirait d'une recherche d'un effet V, (*Verfremdungseffekt*) « effet de distanciation » dans les lois de gravitation de l'univers koltésien. Et Koltès serait plus brechtien que beckettien. Il semble bien que les lecteurs de Koltès soient aspirés par un même trou noir[20], « gravité » physique de l'écriture qui attire à elle les matières en tension. Car cette écriture sait manier savamment les contraires sans révéler sa finalité.

Elle sait aussi, au niveau formel, user de « croc-en-jambe » à l'éloquence et brouiller les pistes du sublime (ouvrant aussi à la question de l'humour). Les termes de « croc-en-

---

[17] *Sallinger* n'est publiée qu'en 1995. Bernard-Marie Koltès donne *La Nuit juste avant les forêts* comme point de départ de son œuvre. Toutefois *Sallinger* semble marquer la jonction entre les deux périodes distinctes d'écriture. Nous suivons en ce point Anne-Françoise Benhamou notamment, (« Le territoire de l'œuvre » *in « Koltès, combats avec la scène »*, Paris, CNDP, *Théâtre aujourd'hui n°5*, 1996, p.17, à propos de *Sallinger*, « incontestablement plus proche de la deuxième manière de l'auteur que de la première »).

[18] Celui que nous choisissons d'éclairer principalement, articulant parfois un « corpus second », celui des pièces dites « de jeunesse » envisagé comme outils comparatif utile à la mesure du degré d'ironie.

[19] Cette expression fait référence à Maurice Blanchot dans *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 182 : « […] cet espace, c'est l'espace du poème, là où il n'y a plus rien de présent, où, au sein de l'absence, tout parle, tout rentre dans l'entente spirituelle, ouverte et non pas immobile, mais centre de l'éternel mouvement ».

[20] Nous pensons ici notamment à deux thèses de doctorat qui s'interrogent sur cette mise en tension dans l'écriture : Jean-Marc Lanteri, *L'Œuvre de Bernard-Marie Koltès : une esthétique de la distance*, thèse de doctorat soutenue en 1994, et Florence Bernard, *Koltès, une poétique des contraires*, thèse de doctorat publiée en 2010. Mais aussi à tous les travaux qui ont comme problématique une hésitation entre deux termes opposés. Nous renvoyons ici à notre bibliographie des recherches sur l'œuvre de Bernard-Marie Koltès.

jambe » et de « sublime » sont liés à la tradition rhétorique de l'ironie. Nous nous référons ici à Vladimir Jankélévitch, qui envisage l'ironie comme la « mauvaise conscience » du sérieux :

> Il faut parler à voix basse maintenant…L'âme humaine est très silencieuse ! Elle est la mauvaise conscience de l'éloquence et des vociférations grandioses ; elle nous chuchote que la nature de l'esprit n'est pas de tonitruer et de faire du volume dans l'espace, mais de venir, comme l'Esprit de Dieu selon l'Écriture, dans un souffle léger. L'ironie non seulement abrège, mais encore morcelle. La continuité est plutôt sérieuse et, pour prouver qu'on ne s'est pas « laissé prendre » en récitant une tirade, il n'y a pas de meilleur moyen que celui-ci : lui fait brusquement un croc-en-jambe, la briser en spasmes discontinus. L'ironie serait bien en ce sens, comme le voulait Frédéric Schlegel, une « génialité fragmentaire ». Telle est la vraie signification du dialogue et de la dialectique, au moment où ils vont s'attaquer, pour l'effriter, au discours suivi des Rhéteurs : l'animation de l'entretien oral désagrège la conférence massive[21].

L'ironie que nous nous proposons de sonder dans l'œuvre, et chez l'homme Koltès, tiendrait de cette nature fuyante, qui n'existe que dans l'entre-deux, dans l'écart, dans la dialectique, dans l'espace vide entre les fragments ou les éclats, dans une mécanique d'interruption, de disruption voire de disparition, pour se faire « souffle léger », éther de l'ironie, quand ce n'est pas vitriol. Sans doute, pour en avoir un aperçu faudra-t-il entrer dans son propre mécanisme qui semble nécessiter une « méthode » dialogique, dialectique et la mise en présence, en relation, en discussion d'éclats fragmentaires, « en spasmes discontinus » qui permettent non pas de la dessiner, mais de la rendre perceptible, de la circonscrire, si tant est qu'elle puisse l'être. L'ironie serait elle-même une déviation, Vladimir Jankélévitch la décrit, en tant que phénomène rhétorique et philosophique, comme une « circonlocution du sérieux » :

> […] l'ironie n'est peut-être après tout, qu'un sérieux un peu compliqué ; l'ironie est une circonlocution du sérieux. Car tout ce qui est humain est sérieux, y compris les heures fériées des jours de fête[22].

L'ironie serait un moyen de tourner autour d'un point avec lequel elle ne peut, par définition, se confondre, mais qui fonde ses circonvolutions ; un centre en fuite. Il nous semble qu'en ce même endroit d'une circonlocution du sérieux nous pourrons également interroger les réflexions de Gérard Genette sur le langage indirect, en particulier, *Métalepse. De la figure à la fiction*[23], qui pourra nous guider parfois dans les questions d'indécision et de « brouillage » de piste, de mise à distance par glissement et perdition du centre, de *transgression* des frontières, de franchissement du « seuil » cher à Genette. Par l'écart que l'écriture koltésienne

---

[21] Vladimir Jankélévitch, *L'Ironie*, Paris, Flammarion, Champs essais, 1964, p. 95.
[22] *L'Ironie, op. cit.*, p. 58.
[23] Gérard Genette, *Métalepste. De la figure à la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.

recherche en « spasmes discontinus » nous suivrons également Derrida ou Blanchot. Et si séduire étymologiquement consiste à attirer à l'écart, vers un ailleurs, dans un non-lieu, « au-delà » ou « en-deçà », nous solliciterons des pensées comme celles de Marc-Alain Ouaknin, de Jean-Luc Nancy, de Jean Baudrillard – entre autres – démultipliant les approches pour tenter, par ces détours spiralés, d'encercler le centre paradoxal de l'écriture, que nous proposons d'envisager sous les termes d'un « pacte ironique » koltésien.

Notre démarche vise à analyser comment l'écriture koltésienne crée un climat d'instabilité – d'*intranquillité*[24] – et par conséquent s'applique à gommer toute possibilité de se reposer dans un endroit précis ou d'accéder à un sens unilatéral. Étudier l'ironie dans ce théâtre (et dans les paratextes), en tant que principe constitutif de l'écriture (et de la posture de l'auteur au monde) nous amène à réfléchir à un savoir-écrire qui place le destinataire dans un espace de dialogue toujours en mouvement, toujours sollicité ; séduit. Ce savoir-écrire koltésien participerait d'une tension entre des éléments inconciliables, qui nous entraînent, nous, destinataires, dans un espace dialectique, *intranquille*. Une notion – le mouvement – si chère à Brecht, dont Koltès s'empare par une forme d'écriture particulière. Cette entorse brechtienne qui souligne l'importance de la quête du mouvement dans l'écriture dramatique, antérieurement à l'époque contemporaine qui nous concerne, est aussi une façon de convoquer l'idée d'une obsession de l'écriture, en général, qui cherche à inclure le mouvement dans ses mots, une percée galiléenne dans l'art d'écrire. Le système des mondes comme macrocosme du système des mots, avec des forces en tension tout autour, sans résolution, sans arrêt, et sans réponse, pour que l'œuvre-monde continue de tourner. Comme si le sens fondamental de l'œuvre devenait celui de son mouvement. Cette digression, évidemment nous est soufflée par les thématiques de cet ordre, saillantes dans l'écriture koltésienne et relève aussi bien d'une compréhension de l'ironie dans son aspect philosophique, comme va-et-vient, en mouvement, éther insaisissable entre des opposés sans désignation d'une réponse, mais engageant l'interrogation incessante vers quelque chose comme « l'au-delà » de l'œuvre. Ce que Socrate ménageait d'une certaine façon, par son attitude ironique, un espace philosophique de questionnement négatif, afin de désigner l'endroit où l'on ne peut se reposer, sans pouvoir indiquer jamais ce que serait le lieu d'un repos ; même si les mots de Mathilde au fantôme de Marie clairement l'identifie : « elle est

[24] En référence à l'*Intranquillité* de Pessoa. Fernando Pessoa, *Le Livre de l'Intranquillité, Bernardo Soares*, trad. du portugais par Françoise Laye, R. Bréchon, E. Lourenço, Christian Bourgeois (éd.), édition intégrale, 1999.

casée, elle. Elle sait où elle habite […][25] », la mort. En ce sens la citation de Koltès, que nous rappellerons régulièrement, serait d'une ordonnance plutôt socratique.

> [...] l'enjeu du théâtre devient : quitter le théâtre pour retrouver la vraie vie. Étant bien entendu que je ne sais pas du tout si la vraie vie existe quelque part. […] C'est peut-être cette question essentielle, qui permet au théâtre de durer[26].

Ironiquement, le théâtre de Koltès, en indiquant son manque d'authenticité, son artificialité, dénoncerait sa nature d'illusion, et par là-même provoquerait la mise en mouvement d'une recherche vers un espace véritable, mais indistinct, inter-dit ; la mise en marche vers un espace en-commun, à venir, peut-être encore possible, celui d'un dialogue infini dans un non-lieu qu'est le théâtre. À la recherche d'un grand partenaire de la Voix.

C'est en cartographiant les idées phares d'*Une part de ma vie*[27] qu'est né un début de réflexion sur l'importance d'une pensée paradoxale, ironique, voire d'un « acte ironique » chez l'auteur, et en toute fin de compte, peut-être, d'un « pacte ironique », qui éclairerait par ses ambiguïtés les points de fuite de l'écriture. Cette posture de l'auteur engagerait le destinataire à ne pas s'appesantir sur un sens, mais plutôt, par des indices qui engagent la multiplicité des interprétations, à voyager à travers l'instabilité d'un monde, dès lors à sortir de ses propres jeux illusionnistes pour accéder peut-être à un ailleurs intangible, qui n'est finalement qu'une illusion de plus, ce que Koltès appelle la « vraie vie ». Comme si les tours joués par l'ironie trouvaient leur sens dans l'intranquillité de l'illusion. Non pas qu'il n'y ait pas de sens (à la manière du non-sens de l'absurde) mais nous pensons à un sens délibérément mutilé, dont la mutilation participe de son mystère, telle la statue antique que Koltès propose dans un entretien comme allégorie de la Beauté : « [...] à la manière d'une statue antique à laquelle manquent la tête et les bras et qui tire sa beauté précisément de cette absence-là »[28] . Cette écriture entretiendrait un commerce avec la beauté précisément parce qu'elle ferait perdre à l'œuvre tête et bras ; de ces absences-là naîtrait la fascination. Une écriture qui laisserait, par mutilation, le spectateur interrompu comme les fameux points de suspension au milieu d'une phrase, accusés par le Client de *Dans la solitude des champs de coton*[29]. Dans le contexte de

---

[25] Bernard-Marie Koltès, *Le Retour au désert*, Paris, Minuit, 1988, p. 47.
[26] Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie*, *op. cit.*, entretien de 1986, p. 55.
[27] *Op. cit.*
[28] Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie*, *op. cit.*, (entretien avec Alain Prique en 1983), p. 27. Dans cet extrait Koltès évoque la langue française « colonisée par une culture étrangère », qui aurait cette même beauté qu'une statue à laquelle manque « la tête et les bras ». Souvenons-nous de l'intérêt que *Le Torse du Belvédère* a suscité chez les artistes et les théoriciens de l'art.
[29] « […] la vraie et terrible cruauté est celle de l'homme ou l'animal qui rend l'homme ou l'animal inachevé, qui l'interrompt comme des points de suspension au milieu d'une phrase […] », p. 31.

l'extrait rappelé en note, le Client allie cette interruption de l'un par l'autre, à la cruauté[30]. Plus terrifiant que d'être blessé, plus terrible que d'être mutilé, « les membres et la tête » arrachés, « la vraie seule cruauté » est celle de l'interruption, de l'inachèvement douloureux. La création d'un vide, d'une absence, d'un silence, d'un manque, semble insupportable, comme dénonçant l'inachèvement de l'œuvre, en d'autres termes, l'effacement de l'empreinte de l'homme sur le monde. Il s'agirait alors dans l'écriture koltésienne d'un procédé de mutilation, de sabotage, de dissonance, de disjonction, créateur enfin d'un horizon d'attente surpris par le vide, dénonciateur d'une insatisfaction existentielle, cruelle et pourtant nécessaire à la vie, ou à l'envie de vie.

> […] sans que jamais l'instinct de vie ne soit mis en défaut, comme si le souffle de l'existence pouvait varier indéfiniment de foyer, qu'à l'extrême mutilation correspondait l'extrême souplesse de la vie[31]

Un tel principe peut entrer dans une définition de l'ironie koltésienne. Cette mécanique cruelle mais vitale donnerait une couleur particulière à « l'hystérisation » et l'ironie koltésienne éclairerait une part de l'engouement qu'elle suscite. Elle est porteuse d'une recherche forte de l'Autre et en premier lieu peut-être de son adhésion ; sa séduction. Il y a dans l'« acte ironique », que nous voulons saisir comme « pacte ironique », un appel fort à la connivence et à la transformation, par l'oblique. L'ironie cherche à séduire et tout en séduisant elle ne se laisserait pas capturer (*hystérisant* son lecteur). Koltès se ferait élagueur de sens, artificier de munitions qui font exploser le centre, afin d'y laisser un vide qui déroute. Cela ferait-il de l'ironie une cruauté ? Ce sens manquant, ou ce sens manqué, participerait d'une invitation au voyage sans retour, une proposition de non-sérieux, de décollement, un appel à l'enquête, un dialogue en suspens ? Le « pacte ironique » de l'auteur avec son destinataire, s'il est une proie, s'il est « pris au pièce », laisserait ce dernier fasciné par l'objet manquant. La mutilation de l'œuvre l'érigerait en beauté jamais confondue, incitant à la recherche incessante d'un continent perdu. La diffraction du sens serait la possibilité d'une autre dimension d'un sens en-commun, intangible.

---

[30] Vladimir Jankélévitch, *L'Ironie*, p. 89 : « On se tait quand on pourrait parler. La réticence, c'est le discours expirant, le passage de l'explicite au tacite : menaçants ou ironiques, les points de suspension qui étranglent nos phrases représentent en quelque sorte la cicatrice laissée par les mots disparus. »
[31] Bernard-Marie Koltès, *La Famille des Orties : esquisses et croquis*, Nanterre Amandier, Beba, p. 41.

Nous proposons de cerner cette problématique d'un pacte séducteur koltésien, avec le langage, avec l'imaginaire, avec le spectateur, avec le monde, avec lui-même, dans son rapport à l'illusion théâtrale, en serrant au plus près la notion d'ironie, qui fera également entrer en lice les principes de la littérature au second. Nous suivrons pour nombre de ces points, particulièrement liés au langage indirect et à la littérature au second degré, le théoricien Gérard Genette[32]. Cette perspective intertextuelle rejoindra « ces jeux de cache-cache où l'auteur tait ses sources lorsqu'il ne les aborde pas ; où le lecteur est pris au piège des références lorsqu'il ne les détecte pas[33] » (Fr. Marchal-Ninosque). Nous ajouterons concernant Koltès cette autre nuance : le lecteur pris au piège des références lorsqu'il sent bien qu'il lui faudrait reconnaître ce qui se cache, quand plus rien ne lui permet d'identifier résolument la source. Chez Bernard-Marie Koltès, sans doute est-ce le langage qui est au second degré, mis à distance car impuissant à saisir l'autre et le monde. Un langage menteur, pris en flagrant délit de tricherie, démasquant lui-même son illusion. Nous devrons également cerner cette notion d'ironie dans ses rapports avec l'humour. L'ironie, « mot risqué[34] » (pour reprendre le commentaire de Goethe à l'égard des théories de Schlegel) est convoquée ici dans son sens plein : littéraire, éthique, philosophique et esthétique, raison pour laquelle nous en référons régulièrement à l'ironie par son versant philosophique, en premier chef, sous l'autorité de Kierkegaard, nous inspirant de son « concept d'ironie » mais aussi de sa démarche, notamment lorsqu'il vise à approcher la « nature ironique » de la personne de Socrate. Il se propose de mettre en dialogue, en résonnance, en comparaison, dialectise en somme, les textes de Xénophon, Platon, Aristophane, postulant que la « nature ironique » de

---

[32] Nous suivrons également Gérard Genette en cette idée, qu'il emprunte à Maurice Blanchot, d'un espace littéraire, et d'une compréhension de la littérature par représentation spatiale et virtuelle de relation entre une écriture (un auteur) et une lecture (un destinataire). C'est dans cette perspective nous semble-t-il que nous plaçons l'idée d'un « pacte ironique », un espace au second degré. Espace que Gérard Genette résume comme lieu d'interaction entre écriture et lecture en citant Philippe Sollers : la « […] question essentielle n'est plus celle de *l'écrivain* et de *l'œuvre*, mais celle de *l'écriture* et de la *lecture* », (p. 17-18, *Figures II*, Paris, Édition du Seuil, 1969, 294 p.). Pour l'heure nous tenons également la citation qui suit pour l'angle critique auquel nous souhaitons faire référence : « Si nous voulons trouver le commentaire le plus éclairant de ce paradoxe [celui de la définition du « génie » par Thibaudet, à la fois « superlatif de l'individuel » et « éclatement de l'individualité »], c'est peut-être du côté de Maurice Blanchot (et de Jacques Lacan) que nous devons le chercher, dans cette idée aujourd'hui familière à la littérature, mais dont la critique n'a sans doute pas encore assumé toutes les conséquences, que l'auteur, que l'artisan du livre, comme disait encore Valéry, *n'est positivement personne* – ou encore, que l'une des fonctions du langage, et de la littérature comme langage, est de détruire son locuteur et de le désigner comme absent. Ce que Thibaudet nomme le génie, ce pourrait donc être ici cette absence de sujet, cet exercice du langage décentré, privé de centre, dont parle Blanchot à propos de l'expérience de Kafka […] » (*op.cit.*, p. 13). L'activité ironique d'une écriture ou l'acte d'écriture ironique de l'auteur, pour nous, participeraient de l'effervescence de cet espace intangible.

[33] France Marchal-Ninosque, « Diderot : de l'intertextualité lucide ou ludique à l'autonomie de la pensée » *in L'Intertextualité*, Nathalie Limat-Letellier, Marie Miguet-Ollagnier (dir.), Besançon, Annales littéraires de l'Univeristé de Franche-Comté, 1998, n°637, p. 132.

[34]Allusion faite par Beda Allemann, « De l'ironie en tant que principe littéraire » *in Poétique* n°46, 1981, p. 388.

Socrate ne pouvant se cristalliser dans une image, puisqu'elle est par nature insaisissable, il faut, pour espérer non pas la représenter mais la convoquer, procéder à une mise en tension en quelque sorte, une méthode que Kierkegaard façonne pour l'émergence, entre les textes écrits par d'autres, de la « nature ironique » de Socrate. Nous voulons suivre cette perspective qui nous semble la plus proche de notre démarche, interrogeant précisément la nature « intenable » du phénomène. Et pour emprunter cette distinction à Barthes, notre enjeu est celui de tenter les moyens de parler « en », puisqu'il semble dès le départ insatisfaisant, concernant notre objet d'étude ironique, de parler « sur ». La première partie de cette thèse notamment mêle indifféremment paratextes et textes, comme s'il était possible par leur dialogue, leur confrontation, de voir arriver d'un bord à l'autre quelque chose qui soit la « nature ironique » de l'auteur et en retour le « pacte » d'écriture qu'il nous tend. Car au centre de notre interrogation se tient, le nous destinataire et notre trouble engendré par l'écriture. Nous serions avec Koltès devant une « écriture de la jouissance » (Barthes) que le projet ironique de l'auteur engendre. L'« hystérisation » du lecteur/spectateur serait le signe de l'entrée dans « une écriture intenable ». Si Barthes a raison, si pour seul chemin vers le cœur d'un tel texte « vous pouvez seulement parler "en" lui, *à sa manière*, entrer dans un plagiat éperdu, affirmer hystériquement le vide de jouissance (et non plus répéter obsessionnellement la lettre du plaisir[35] », notre démarche qui multiplie les voix, les citations (texte et paratexte), dans un usage non académique, est aussi la tentative peut-être maladroite mais éperdue d'échapper parfois à l'impasse de son objet d'étude « intenable ».

Partant de l'homme Koltès – « comme un cadavre en salle de médecine »[36] – nous disséquerons ses propos, afin de cartographier un paysage possible des forces ironiques en présence dans les postures de Koltès. « Les chemins du pacte de séduction » guideront précisément notre première partie, ce chapitre partira en quête d'indices plus ou moins implicites qui dévoileraient – supposant par le « pacte ironique » que ce qu'il faudrait suivre se trouve précisément derrière le voile, caché, tenu en réserve – les stratégies séductrices de Koltès, celles qui nous éveillent à la vigilance, comme le dirait le Dealer à son Client : « Méfiez-vous du marchand : son discours a l'apparence du respect et de la douceur, l'apparence de l'humilité, l'apparence de l'amour, l'apparence seulement[37] », et celles qui nous perdraient sur des chemins inconnus, « au-delà » du chemin ; nous laissant seuls face à

[35] *Le Plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 37-38.
[36] Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, *op. cit.*, p. 40.
[37] *Op. cit.*, p. 54.

la question du sens (de la marche). Dans cette perspective, le chemin d'écriture koltésien semble ouvrir à une sorte de champ initiatique, « l'au-delà du verset[38] ».

Koltès initié d'un savoir poétique (et peut-être ésotérique) agiterait notre désir de comprendre, par des traces, des dissonances, les « clauses secrètes d'un pacte » déposées dans l'écriture comme autant de petits cailloux qui attisent le désir du lecteur-Poucet de chercher des chemins par lui-même, d'ouvrir le *sens du monde* comme une boite de Pandore. La figure de Koltès ainsi explorée, ironique et socratique, dont l'écriture porterait la trace vive d'une volonté d'éveiller – la question reste ouverte : l'ironie de Koltès est-elle à envisager du côté d'une posture personnelle, une vision sur le monde, ou comme un moyen littéraire et rhétorique, une posture qu'il souhaite pour le théâtre, ou plus probablement, ensemble s'interpénétrant et s'interprétant, sans pouvoir séparer radicalement l'ironie de l'homme de celle de l'œuvre, les deux postures se rejoignent dans la même « nature ironie » (Kierkegaard) du phénomène Koltès – nous guidera vers l'île des personnages *koltésiens*.

Leurs discours et leur nature semblent tous deux entrer dans un système de relation ironique, rusé et tourné vers la déstabilisation de l'autre ; nous interrogerons l'impact de la parole, comment elle cherche à atteindre l'autre (la « parole-action » koltésienne tiendrait-elle d'une parole ironique, qui déstabilise). L'espace du dialogue nous invitera à questionner l'idée du pacte. Dialogue ironique et socratique, ironique et sarcastique, ironique et humoristique, ironique et cynique, et toutes les déclinaisons que les analyses pourront nuancer. Cette dialectique ironique (sans terme) invitera à nous interroger sur la posture distanciée des personnages, qui ne semblent jamais se trouver là où ils affirment être, toujours ailleurs, envisageant la parole comme un moyen, véhicule vers un autre lieu. Les différents modes (ou régimes) de dépassement du premier degré de leur discours révèlent l'ironie du théâtre koltésien et réaffirment la méfiance que le destinataire serait en droit de lui opposer. Le titre de cette troisième partie, « Le renard, la poule, le chien et les masques de la plume » signale de façon fabuleuse (au sens premier de fable) l'ambivalence de la posture des personnages *koltésiens* toujours sur la faille, à la limite, et hors-limite d'une interaction séductrice qui projette sans cesse les personnages les uns contre les autres ; prédateurs ou proies, dans une stratégie infinie des apparences. La question s'ouvrira à celle de la nature de cette parole elle-même, du langage et de la littérature envisagés comme autant de masques, démasqués ou chaussés d'un autre masque. Un lieu pour l'illusion.

---

[38] L'expression est de Lévinas ; nous y reviendrons.

Pacte de séduction, pacte de méfiance, il nous importe de saisir les enjeux des dissonances multiples auxquelles s'adonne le dramaturge. Partant de ces deux directions d'analyses du discours et des figures de Koltès, nous interrogerons alors le monde qu'elles redessinent : les dramaturgies *koltésiennes* et l'esthétique que le « pacte ironique » semble inventer. Si leur auteur et leurs personnages sont de si brillants duettistes en matière d'ironie, leurs mondes sont certainement le reflet de cette complexité, et duplicité. Nous explorerons les manifestations d'irrésolutions et de ruptures dramaturgiques au service d'une problématique paradoxale de la représentation. (Comment, dans ces conditions d'instabilité dramaturgique, représenter, sans le trahir, un texte dont l'ambition serait justement de ne jamais trouver de lieu ?) C'est en ce sens que la quatrième partie, « Les impacts dramaturgiques », interrogera l'ironie en tant que source d'effets troublant la perception du destinataire. L'illusion semble dynamitée de l'intérieur, et son unité alors se recomposerait à travers les effets engendrés sur la réception : déstabilisé, le destinataire de cette œuvre serait invité à douter de ses propres illusions, comme une première étape vers la recomposition d'une illusion plus vraie ? Le « pacte ironique » sera envisagé comme une méthode qui en disloquant l'œuvre, en de multiples points, envisagé surtout dans cette partie par l'image, le trouble par l'image, proposerait à son destinataire une alternative socratique : sortir de la caverne des enchaînés (Platon). « La fuite est un moyen subtil de combat ; vous êtes subtil ; vous devriez fuir[39]. » Le « pacte ironique », en dernière instance, serait-il le pacte diabolique d'un auteur ironique qui ferait le rêve de la salle vide ; parce que, réveillée elle est partie en quête de la « vraie vie » ?

[39] Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, *op. cit.*, p. 56.

1. LES CHEMINS D'UN PACTE DE SÉDUCTION

> Je ne suis pas philosophe. Je ne suis pas un penseur […] Il faut prendre cela dans un sens ironique[40]

Et si précisément, puisqu'il faudrait prendre cela, tout cela, l'écriture ou la vie – les hommes, les femmes, les animaux[41] – « dans un sens ironique », Koltès était par là, philosophe, penseur, *ironiste* au sens kierkegaardien ? S'il était de ceux qui, par leur aiguillon, cherchaient à réanimer le monde, sinon le réenchanter ? L'enjeu de ce chapitre tourne autour de la question de la « profondeur[42] » motrice du projet koltésien d'écriture. Non pas dans l'intention d'en découvrir l'origine, la « brisure secrète[43] », ce que proposait d'affronter Christophe Triau[44], mais afin d'en signaler l'étendue et, nous l'espérons, la nature profondément ironique : à la recherche d'un centre ironique, centre vide, centre d'attraction générateur de disparition – trou noir. Désir de neutre barthésien proposait encore Chr. Triau, dans les pas d'A.-F. Benhamou, à l'appui de cet étrange phénomène d'écriture qui se donne et se retire, entre « profondeur » et « surface ». Entre « visible » et « invisible », la question ici se posera pour nous en termes kierkegaardiens, afin d'explorer en premier lieu le *phénomène*[45] Koltès sur son chemin d'écriture, avec l'espoir d'esquisser la nature ironique de sa posture d'écrivain – d'homme au monde –, partant sa posture philosophique. Non pas en une figure de l'auteur amoureux de la sagesse, mais dans l'attitude écartelée, paradoxale, de celui qui ayant les pieds sur terre regarde les étoiles, de celui qui, traversant la physique du monde, en affleure la métaphysique :

---

[40] Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie, op. cit*., p. 105.

[41] « Il faut prendre cela dans un sens ironique : tout ce qui est dit sur les hommes, les femmes, sur les animaux, tout cela est de l'ironie. ». Nous renvoyons à la citation exergue à l'introduction, p. 10.

[42] C'est sous ce terme que Christophe Triau se propose d'interroger le secret dans la dramaturgie koltésienne. Entre « profondeur » et « surface » : « le caractère profondément énigmatique de ce théâtre, la faculté qu'a cette œuvre de se présenter simultanément – ou alternativement, dans un mouvement d'offre et de repli, de flux et de reflux – comme évidente et mystérieuse, lumineuse et obscure, de s'offrir d'un côté comme une surface immédiatement saisissable (compréhensible) tout en laissant des pans d'opacité semble receler, au-delà, dans une " profondeur" de l'œuvre, des sens cachés, dérobés, échappant à la lecture ou à la vue du spectacle », *op. cit*., p. 3.

[43] Christophe Triau propose d'envisager la « profondeur » de l'œuvre comme « brisure secrète », terme qu'il emprunte à Jean Genet.

[44] Dans *Bernard-Marie Koltès : une dramaturgie du secret, op. cit.*

[45] Ce terme impulse un parcours de réflexion plutôt phénoménologique, qui nous range derrière la méthodologie de Kierkegaard, évoquant le phénomène Socrate. C'est également ainsi que Jean-Pierre Hàn ouvre le recueil consacré à Bernard-Marie Koltès, pour la revue *Europe, op. cit.* : « Le phénomène Koltès », p. 3-5.

> C'est-à-dire que si je me mettais à vivre sans me dire que ça peut – tu vois ? – ça peut servir, même si ça sert pas tout le temps, mais si je n'avais pas ça au fond de la tête, comme ça, de me dire que rien de ce que je fais n'est perdu en soi – tu vois ? – y compris le fait d'être amoureux – tu vois ? Je me dis que si je vivais en soi, ça serait une horreur. Tandis que là, j'ai toujours l'impression qu'un jour ou l'autre j'en ferai quelque chose de bien[46].

L'écriture pour ne pas vivre « en soi, [qui] serait une horreur » annonce d'emblée la présence d'une force vive, métaphysique, et motrice du projet d'écriture koltésien et entraîne avec elle la question de l'esthétique. Dialectique infrangible entre violence (le Réel : « vivre ») et sacré[47] (son double – « j'en ferai quelque chose de bien »). Plus précisément, cette déclaration de l'auteur pose la question de la distance, à laquelle nous reviendrons, une *distanciation* koltésienne, celle qui ménage un écart, une dissonance – au point qu'il ne serait peut-être pas faux de parler de Koltès comme d'un homme dissonant – maître des crocs-en-jambe et déviations, entre monde et illusion, entre le Réel et son double, sa représentation ; la question de la mimésis dans le théâtre de Koltès semble elle-même une des problématiques centrales. L'auteur trouve peut-être, pour résorber cet impossible abîme, une posture approchant la « négativité » (Kierkegaard emprunte le terme à Hegel) de l'ironie, qui lui permet d'articuler ses expériences de vie à l'écriture, envisagée comme soustraction et, ainsi, faire de l'écriture un alibi pour la vie. Nous tenterons dans ce chapitre de retracer au fil des *Lettres*, *Entretiens*, et du « Carnet rouge », à l'appui du corpus des œuvres, comment Koltès trouve dans l'écriture une alliée providentielle à la traversée du désert, un médium paradoxal et indispensable au voyage « d'un bout de notre monde[48] » à l'autre. Comment la dynamique koltésienne se rapproche-t-elle du concept d'ironie kierkegaardien ? Comment Koltès, en n'étant pas philosophe, n'en apporte-t-il pas moins au monde, à son destinataire, par l'écriture, un inconfort de la pensée, une frustration, une insatisfaction dont le but précisément serait celui de pousser son destinataire à la recherche, afin de ne jamais s'installer dans une image stable du monde ? Comment Koltès, en n'étant pas penseur, semble-t-il toutefois *ironiste* – « hystérisant[49] », aiguillonnant son lecteur, l'obligeant à la marche ?

---

[46] Bernard-Marie Koltès, « Entretiens inédits avec Bernard-Marie Koltès », par Alain Prique (1984) *in* « Les répétions. Un siècle de mise-en-scène. De Stanislavski à Bob Wilson », *Alternatives théâtrales, n°52-53-54*, 1996-1997, p. 250.
[47] Nous renvoyons à l'ouvrage de René Girard, *La Violence et le Sacré*, Paris, Grasset et Frasquelle, 1972, 486 p.
[48] *Une part de ma vie*, *op. cit.*, p. 15.
[49] Voir note 10.

1. 1. *Seducere* : un art du « détournement »

Koltès séducteur ? Séduisant, il semble l'avoir été. Nous aurons l'occasion d'en explorer quelques effets. Pour l'heure, il nous faut exploiter le terme dans sa dimension étymologique. Séduire (attesté au XIIe siècle, de *seducere*) – lorsqu'il ne porte pas encore la connotation morale d'une corruption – signifie « "détourner du droit chemin ", […] "emmener à part, à l'écart "»[50]. De cette définition originelle – « détourner du droit chemin » – il semble que deux instances soient indispensables à la traversée, deux instances qu'on dirait diaboliques – du grec *diaballein* : « jeter à travers » ou « jeter de côté et d'autre » – de celles qui dispersent le sens et les sens : l'une se manifestant par la présence (ou l'absence, de celui qui dit « je suis ailleurs ») d'un guide, celui précisément qui « emmène » et attire – le *seductor* –, et l'autre, non moins indispensable, celle du chemin, trace d'une voie qui ne serait plus toute droite mais médiane, oblique – étrange, et étrangère – trajet compliqué par des détours, passage par des routes non tracées, qui ne sauraient être empruntées sans le secours de celui qui pousse à passer à travers, de l'autre côté, celui qui porte à « transgresser ». Interpellés par un *seductor* ; la tentation est alors grande de dévier de notre trajectoire. Koltès, séducteur, serait celui qui emmènerait son lecteur dans une « *rue secrète qui se cache sous l'autre* »[51]. « Détourner du droit chemin » serait peut-être la vocation d'un auteur qui emprunterait en l'occurrence la voie d'un degré second[52] de l'écriture, un chemin de traverse. Le second degré genettien, d'une part, dans sa perspective d'effacement, ou d'érosion diffuse du Livre fantasmé premier. Littérature au second degré, procédant par disparition, par « mutilation[53] » palimpsesteuse –

> [c]ette duplicité d'objet, dans l'ordre des relations textuelles, […] figur[ée] par la vieille image du palimpseste, où l'on voit, sur le même parchemin, un texte se superposer à un autre qu'il ne dissimule pas tout à fait, mais qu'il laisse voir en transparence[54]

– sollicitant le travail de reconnaissance infini du lecteur, actif entre les lignes, mais également un degré second dont la nature procèderait d'un mouvement inverse, non plus effacement, mais construction, stratégie de cryptage, ouvrant au désir réactif chez le lecteur de

---

[50] *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*, Emmanuèle Baumgartner et Philippe Ménard (dir.), Paris, Librairie générale française, 1996.
[51] *Nickel Stuff. Scénario pour le cinéma*, Paris, Minuit, 2009, p. 45.
[52] Cette perspective est abordée principalement à la fin du troisième chapitre.
[53] « [...] à la manière d'une statue antique à laquelle manquent la tête et les bras et qui tire sa beauté précisément de cette absence-là ». *Une part de ma vie*, *op. cit*., (entretien avec Alain Prique en 1983), p. 27.
[54] Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 556.

décrypter, éveillant en lui le désir de « profaner l'infini mystère de cette tombe[55] ». Ce désir du lecteur, aiguillonné par l'écriture, inclus en elle, convoiterait la « Bible sous la Bible[56] », Bible koltésienne disparue, non par effacement mais par lois secrètes de construction qu'érigerait l'*architexture*[57] de celui « qui connaît ses plans[58] ». Y aurait-il chez Koltès une recherche de mise en signes (langage codé) qui, précisément, viserait la fascination (« attirer » et « détourner ») de son destinataire, à son insu ? (Nous verrons par exemple que les brouillons de *Quai ouest* révèlent un mystérieux chiffrage des citations élues par l'auteur, celles qu'il intégrera en exergue aux scènes de la pièce). Double mouvement de l'écriture donc : processus ésotérique, produit de l'intérieur, second degré *positif* (par cryptage) d'une littérature (au premier degré ?), combiné à celui, exotérique, degré second, *négatif* (par effacement), d'une littérature au second degré. Une recherche de composition (*positive*) qui répondrait à des lois secrètes jouant avec l'Invisible, une voie de Poésie, celle étymologiquement du geste créateur – ποίησισ : « action de faire, créer », comme « mode de disparition »[59]?

Ainsi, naissant d'un double mouvement poétique et palimpsestueux, la trace écrite koltésienne se cristalliserait toutefois autour d'une même puissance à l'œuvre : disparaître (ne plus être visible). Ce qui nous laisse à nouveau aborder non loin du concept d'ironie de Kierkegaard, envisagé comme « négativité », négatif du négatif, retrait, production par soustraction, « relation sans relation », espace vide (de Dieu), composition par décomposition, création vive par *ab-sens* (éloignement du sens), pacte ironique par dépossession de l'œuvre, « espace littéraire » d'autant plus problématique que le livre koltésien échapperait à la *mainmise*, au *maintien* du lecteur, lui donnant obscurément cependant la sensation d'une

---

[55] « Pour mettre en scène "*Quai ouest*"», *op. cit.*, p. 106.
[56] Marc-Alain Ouaknin, *Mystères des chiffres*, Paris, Assouline, 2003, p. 362.
[57] Mot valise, clin d'œil à l'architexte, sans en posséder le sens.
[58] Le Client : « […] vous connaissez ces rues, vous connaissez cette heure, vous connaissez vos plans […] », *op. cit.*, p. 32.
[59] Nous orientant ici à partir de la pensée de M. A. Ouaknin sur le Talmud, la Cabale et l'Hassidisme, la « disparition » évoquée ici fait référence à Maurice Blanchot. Pour lors, nous retiendrons cette citation de Baudrillard, évoquée par Ouaknin, lorsqu'il précise le « poétique » (chez Rabbi Nahman, dont il compare la pensée à celle de Kierkegaard). L'orientation de ces pensées semble viser la même cible en ligne de mire : la subjectivité, ce qui peut-être sera le point de fuite du « pacte ironique ». Le théâtre koltésien lancé sur les traces de la subjectivité ? « L'enjeu poétique n'est pas la production, ni même les variations combinatoires sur un thème, ou un "sous-en-semble identifiable". Dans ce cas, il rentrerait assez bien, en effet, dans un monde universel du discours. L'enjeu en est à travers, précisément, le travail anagrammatique, le point de non-retour à quelque terme ou thème que ce soit… L'essentiel, c'est de ne pas considérer le poétique comme son mode d'apparition, mais comme son mode de disparition. ». J. Baudrillard, *L'Échange symbolique et la Mort*, Paris, Gallimard, 1976, p. 290, cité dans *Le Livre brûlé*, *op. cit.*, p. 403.

presque proximité – un presque-livre[60] en somme. Poésie par dépositions ? Stratégies de l'auteur conduisant à l'impossibilité de poser un sens, ou ses bagages, l'impossibilité de "se mettre assis[61]" ? Une manne (nous reviendrons sur ce terme), ce que peut-être Koltès appela en substance : « la seule morale qu'il nous reste », « la beauté de la langue, la beauté en tant que telle ». Celle qui échappe, invisible entre les signes du visible, celle qui se brise, comme les tables de la Loi, pour s'engendrer elle-même, à l'infini, dans un processus de recomposition par la lecture.

> Je crois que la seule morale qu'il nous reste, est la morale de la beauté. Et il ne nous reste justement plus que la beauté de la langue, la beauté en tant que telle. Sans la beauté, la vie ne vaudrait pas la peine d'être vécue. Alors, préservons cette beauté, gardons cette beauté, même s'il lui arrive parfois de n'être pas morale. Mais je crois justement qu'il n'y a pas d'autre morale que la beauté.[62]

La seule direction, règle de conduite (*moralis*), « même s'il lui arrive parfois de n'être pas morale », la seule loi appropriée sur ce chemin détourné, serait celle qui anime le langage, la seule piste encore viable serait celle qui nous permette de marcher dans la Beauté, tels des « indiens [Navahos[63]] au coin du feu, qui échangent leur sang au milieu des animaux sauvages[64] » ? La seule morale qui nous resterait serait-elle un chemin creux, espace vide laissé pour l'à-venir ?

Il est peut-être ironique également d'entendre Koltès parler de morale (de la Beauté) à la suite de l'évocation de *Roberto Zucco*. Immoralité ou amoralité ? L'immortalité recherchée pour un assassin « sublime », c'est ainsi que Koltès qualifiera[65] Zucco (Succo) dans un

---

[60] « Il reste toujours « un-je-ne-sais-quoi », un « presque-rien », comme dirait V. Jankélévitch, qui est ouverture de l'infini. […] Le vide a un sens lorsqu'il est limité par un plein ; c'est donc la solution du "presque-livre" […] pensée de la caresse et de l'infini ; pensée du temps ouvert au temps, pensée de la question sans réponse, pensée du vide de l'intervalle. », *Le Livre brûlé*, *op. cit.*, pp 406-407.

[61] « […] je trouverai la vie laide le jour où je me " mettrai assis" et ne voudrai plus me relever. […] », Strasbourg, le 26 mars 1968, *in* Bernard-Marie Koltès, *Lettres*, *op. cit.*, p. 56.

[62] Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie*, *op. cit.*, p. 113, entretien avec Matthias Matussek et Nikolaus Von Festenberg, pour *Der Spiegel*, 1988.

[63] *Klédze hatal* ou « Nuit des Chants » des indiens Navahos. « […] la strophe éminente, la plus souvent réitérée, du *Klédze hatal* est : la beauté devant moi fasse que je marche / la beauté derrière moi fasse que je marche / la beauté au-dessus de moi fasse que je marche / la beauté au-dessous de moi fasse que je marche /la beauté tout autour de moi fasse que je marche […] Le sens profond de *La Nuit des chants* pour les Navahos ne peut qu'en partie être saisi par nous, mais ce qui précède permet d'entrevoir que le déroulement rituel n'est pas seulement orienté vers la guérison d'un malade mais vers un enseignement éthique et esthétique, vers l'affirmation réitérée de l'essence éthique et esthétique de la vie. », *Partition rouge*. *Poèmes et chants des Indiens d'Amérique du Nord*, Jacques Roubaud et Florence Delay, Seuil, 1988, p. 191.

[64] *Dans la solitude des champs de coton*, *op. cit.*, p. 60.

[65] Diderot déjà avec *Jacques le Fataliste* nous apprenait l'attirante fascination pour le « grand scélérat » et plus proche encore de Koltès, évidemement, Genet.

entretien avec Lucien Attoun, lorsque ce dernier semblera vouloir l'entraîner sur le terrain de la polémique.

> L. A. : Vous voulez dire que c'est un parcours exemplaire ?
> K. : Oh sublime, sublime ! Absolument sublime ![66]

Il faudrait pouvoir écouter les silences heurtés de ces paroles échangées entre Lucien Attoun et Bernard-Marie Koltès, afin d'entendre, de même, comment cette provocante répétition du « sublime » assassin vient couronner une attente qui semble déçue chez l'interlocuteur de Koltès. On peut supposer cette déception par ce qui précède, transcrit ci-après, à la façon dont les interlocuteurs bataillent pour prendre, ou garder, la parole :

> L. A. : Ah c'est le fameux (*temps*) fameux, fameux quoi ? Au fait ? […]
> K. : Ouille ouille ! Je ne vais pas commencer à me lancer sur *Roberto Zucco*. C'est le fameux meurtrier qui a (*L.A. coupe ici la parole de K.*)
> L. A. : … italien, qui a tué ses parents, échappé d'un asile psychiatrique…
> K. : Voilà ! (*Cet assentiment semble forcé – ironique – la diction de Koltès appuie fortement sur la première syllabe. Koltès coupe à son tour la parole à L.A. qui semblait vouloir poursuivre* : « et qui à Toulon… ») qui a tué encore toute une série de personnes et qui s'est suicidé dans sa cellule (*L.A. voudrait reprendre la parole, mais K. poursuit*) de la même manière qu'il avait tué son père.
> L.A. : Vous voulez dire que c'est un parcours exemplaire !
> Koltès : Oh c'est un parcours sublime ! Sublime ! Absolument sublime (*L.A. cherche à reprendre la parole*) c'est, c'est l'histoire de Samson, en plus, trahi par une femme, il y a une Dalila dans l'affaire, c'est l'histoire de Goliath, c'est une histoire sublime, c'est un tueur… en plus quand on me dira que je fais l'éloge d'un meurtrier ou des choses comme ça, parce qu'on va me le dire, moi je dis que c'est un tueur…
> L.A : Exemplaire.
> Koltès : Exemplaire.
> L.A. : C'est ça !

Il semble bien que son interlocuteur vise le terrain de la polémique, terrain précisément formulé par Koltès, présenté comme un miroir à la surface du dialogue (dans une intention ironique) à son allocutaire afin qu'il s'y reconnaisse (?) : « on me dira que je fais l'éloge d'un meurtrier ou des choses comme ça, parce qu'on va me le dire ». L. Attoun oriente cette discussion vers un terme qui revient par deux fois : « exemplaire », et semble satisfait lorsqu'enfin Koltès acquiesce (« Exemplaire. »). L. A. : « C'est ça ! ». Devant ce qui peut apparaître comme une orientation trop marquée de la discussion, Koltès résiste par chemins détournés. « Exemplaire… dans la mesure où, si vous voulez, il ressemble à tout le monde[67] »,

---

[66] Transcription à partir de l'enregistrement de l'INA, interview avec Lucien Attoun, plage n°5, 1988, *in Koltès, combats avec la scène », Théâtre aujourd'hui n°5*, 1996.
[67] *Ibid.*

précise-t-il. « Exemplaire », non pas au sens attendu et entendu par son interlocuteur, mais « exemplaire », dans son sens dévié, secondaire. « Exemplaire » non plus comme modèle « sublime » à suivre, mais dans un sens inverse : celui d'un exemplaire parmi d'autres, si peu singulier qu'il « ressemble à tout le monde », si peu singulier qu'il en est anodin, sans distinction, si peu singulier qu'il n'est non seulement pas un exemple à suivre mais plus inquiétant encore : il est à l'image de chacun. Ce que dira Zucco à la Dame : « Regardez tous ces fous. Regardez comme ils ont l'air méchant. Ce sont des tueurs. Je n'ai jamais vu autant de tueurs en même temps.[68] » Ainsi dans l'entretien choisi, en ce qui ressemble à un dérapage – pirouette – Koltès viendrait court-circuiter le fil tendu pour sa chute. Il s'agirait d'une mécanique de défense (ou d'attaque) koltésienne, experte en inversion : « pourquoi me fais-tu la morale avec autant d'acharnement, alors que, dans ce cas-là, mon réflexe est toujours inverse[69] ». Christophe Triau repérait cette particularité des paratextes koltésiens, employant le terme de « décentrement[70] », emprunté à François Regnault. Ce « décentrement » (de la composition des pièces) officierait également au niveau du discours de l'auteur dans ses entretiens et dans cet exemple « exemplaire ». « Décentrement » ou « renversement » :

> en se penchant attentivement sur [le] paratexte, on constate que Koltès […] s'efforce de renverser les centres d'intérêt, tout cela avec une attitude qui apparaît comme stratégie de protection […][71]

En termes prosaïques, Koltès « noierait le poisson », mais loin de « tourner autour du pot » ici, il s'agirait davantage d'un mouvement brusque d'émersion par renversement des surfaces. Asphyxie de la proie par exondation. Koltès alors *seduc*-tueur ? « Je suis le meurtrier de mon père, de ma mère, d'un inspecteur de police et d'un enfant. Je suis un tueur[72] ». À la manière de Zucco, assassin sublime, nous suivrions un auteur dans son art de disparaître et de faire disparaître, fatalement, sans en accuser aucune culpabilité, tueur sans raison, en douceur, simplement parce qu'il n'est pas possible qu'il en soit autrement, disparition fatale, sans être

---

[68] Bernard-Marie Koltès, *Roberto Zucco*, Paris, Minuit, 1990/2001, p. 79.
[69] *Lettres*, *op. cit*., à Nicole, le 5 mai 1975, p. 228.
[70] François Regnault, « Passage de Koltès » *in Nanterre-Amandiers. Les Années Chéreau 1982-1990*, Paris, Imprimerie Nationale, 1990, p. 325. « Je tiens donc que son théâtre est étonnement nouveau par le décentrement essentiel qu'il a tenté dans la composition de presque chacune de ses pièces. Décentrement aussi construit que possible, mais agencé à chaque fois différemment. »
[71] Christophe Triau, *Bernard-Marie Koltès : une dramaturgie du secret*, *op. cit*., p. 7-8.
[72] Bernard-Marie Koltès, *Roberto Zucco*, Paris, Minuit, p. 89.

brutale : « Il m'a dit que son nom voulait dire doux, ou sucré. […] Azucarado, zuccherato, sweetende, gezuckert, ocukrony[73]. »

> J'ai le sentiment que les choses, que les expériences que je vis, les gens que je côtoie à partir du moment où je les écris, je les mets à mort en quelque sorte. Quand je vis des expériences et quand je rencontre des gens je sais qu'un jour ou l'autre je vais m'en servir pour les écrire si je puis dire, et qu'à partir de ce moment-là, je ferai une œuvre de mort vis-à-vis de cette expérience vécue et vis-à-vis de ces gens que j'ai rencontrés. Non pas que j'éprouve un sentiment de culpabilité vis-à-vis de cela mais disons que j'éprouve une certaine difficulté à doser l'existence d'une part, et à lui garder son indépendance par rapport à l'écriture, et d'un autre côté à continuer à écrire. Je sens des deux côtés, à la fois du côté de l'existence, à la fois du côté de l'écriture, une attirance pour vivre l'un et l'autre d'une manière entière, et je sais très bien que ce n'est pas possible[74].

Si Koltès est un *seduc*-tueur, son arme semble bifide : « beaucoup d'auteurs soulignent que l'ironie est une arme à double tranchant, qui peut facilement se retourner contre celui qui s'en sert[75] ». Trahi par son arme, on pourrait le dire de (l'*au*-tueur) Koltès. En partie, c'est peut-être cette trahison que déplore le dramaturge dans certains entretiens :

> […] je pense surtout que, là, j'arrive mieux à faire comprendre qu'il ne faut pas prendre ma pièce au sérieux. Avant, il me semblait évident que j'étais ironique, mais on ne le voyait pas, cela devenait pénible. Maintenant, avec *Le Retour au désert*, il est impossible de faire quelque chose de tragique.[76]

À envisager l'ironie dans un champ linguistique et littéraire, comme écriture oblique, il semblerait qu'elle soit en effet une « arme » qui blesse en premier lieu le guerrier qui la porte. Koltès en effet n'aura de cesse d'indiquer « l'humour » de son théâtre ; un humour, reconnaît-il, peu évident. « Quand c'est ouvertement drôle, Patrice [Chéreau] sait très bien mettre en scène. Il ne sait pas tourner à la rigolade ce qui est d'un humour moins évident[77] ». Il s'agirait pour le destinataire de savoir « tourner à la rigolade » ce qui se présente sous des auspices, à première vue, moins souriants. Cette écriture nécessiterait de la part de son destinataire qu'il fasse la moitié du chemin, il s'agirait de comprendre « l'humour moins évident » qui se love à revers d'une lame tranchante. Un second degré humoristique à l'ombre du miroitement de

---

[73] « LA GAMINE. – Doux, oui. Il m'a dit que son nom ressemblait à un nom étranger qui voulait dire doux, ou sucré. (*Elle pleure*). Il était si doux, si gentil. / L'INSPECTEUR. – Il y a beaucoup de mots pour dire sucré, je suppose. / LE COMMISSAIRE. – Azucarado, zuccherato, sweetende, gezuckert, ocukrony. / L'INSPECTEUR. – Je sais tout cela, commissaire. / LA GAMINE. – Zucco. Zucco. Roberto Zucco. », *in Roberto Zucco*, , *op. cit*., p. 55.

[74] *Koltès, combats avec la scène*, *Théâtre aujourd'hui*, n°5. Transcription à partir du CD inclus dans le document. Entretien avec Jacques Lemire, 1981, (doc. Ina), 1'34.

[75] Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, Points Essais, 467, 2001, p. 201.

[76] *Une part de ma vie*, *op. cit*., p. 86, entretien avec Gille Costaz, pour *Le Monde*, 28 sept. 1988, non relu par Koltès.

[77] *Ibid*., p. 88. Entretien pour *Acteurs*, 3e trimestre, 1988.

l'attaque ? « La rudesse avec laquelle *Quai ouest* a été accueilli m'a appris une chose : quand on veut être comique, il faut l'être absolument, sans détours[78] ». Si nous prenons au mot l'auteur, il semblerait que son intention ait été celle du « comique » dans un régime du discours qui procèderait par « détours ». Détournement du comique, détournement du sérieux ? « Je ne peux pas écrire une scène si je ne peux pas me moquer[79] ». Régime critique de l'intentionnalité comique de Koltès ? Nous voyons comment l'humour koltésien n'emprunterait pas un chemin tout droit. Peut-être qu'interroger l'humour koltésien, si nous avions mené une recherche en sciences du langage, aurait été plus opératoire pour explorer le « comique » du théâtre de Koltès ; il nous semble toutefois, dans la réflexion qui est la nôtre, que l'ironie, dans son ampleur littéraire et philosophique, vient *caresser*[80] un point nodal, une duplicité de l'écriture, et nouer autour de ce qui peut ressembler parfois à un relatif échec de la réception – lors des créations des pièces à Nanterre notamment – une alliance tortueuse, rompue à l'art du serpent : langue bifide de l'ironie, hésitante, oscillant entre le miel et le vitriol[81] ? « Après j'ai découvert moi [Patrice Chéreau] en tous cas, d'autres personnes devaient le savoir, mais j'ai découvert moi que ce n'était pas quelqu'un de bienveillant du tout, mais du tout, du tout[82]… ». Pacte trouble et ambigu de Koltès alliant douceur et amertume ? Du point de vue de l'intentionnalité de l'auteur et du point de vue du metteur en scène, tel que l'explique Patrice Chéreau, il semble bien qu'il y ait une contradiction insurmontable entre cette œuvre et son double : son second degré. La solution fantasmée par Chéreau se trouve à nouveau dans un lexique de la duplicité : une œuvre qu'on ne saurait « atteindre qu'une deuxième fois ».

> Donc, on fait arriver au public par des choses qu'on a lues dans la pièce dont on sait qu'elles y sont, que l'auteur n'a pas envie de voir aussi brutes, il a envie de voir transformer par autre chose, chose qu'on a l'impression de ne pouvoir atteindre qu'une deuxième fois. Et qu'en même temps, comme c'est la première fois qu'on fait entendre cette pièce au public, on l'a fait entendre dans toute sa dimension tragique.

---

[78] *Ibid*., p. 69. Entretien pour *Le Monde*, juin 1986.
[79] *Ibid*.
[80] En référence à Marc-Alain Ouaknin. « En tant que signes parfaits, le Texte n'est jamais atteint. On peut dire qu'il est caressé. Ainsi, malgré le travail d'analyse, de recherche, d'éclatement, de mise à nu, le Texte se dérobe, reste inaccessible, toujours à venir. Il se présente pour se retirer aussitôt. », *in Le Livre brûlé. Philosophie du Talmud*, *op.cit*., p. 105.
[81] « 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. » Koch dans *Quai ouest*, *op. cit*., p. 87.
[82] Patrice Chéreau, *op. cit*., 12'11.

> On n'ose pas être comique et léger, sur une pièce que personne n'a jamais entendue. C'est absolument évident[83].

Si l'on écarte la problématique de découvreur du metteur en scène, celle qui l'oblige à porter à la vue du public un texte pour la première fois, il semble toutefois que la difficulté d'être « comique et léger » reste une constante, nourrie par l'équivoque et l'incertain de cet « humour moins évident », quand on sait, de plus, que Chéreau évoque ici la création du *Retour au désert*, pièce résolument comique, selon les propos de Koltès. Il semble bien – que l'on se tourne du côté de l'écriture (qui répondrait à un principe de disparition), ou du côté du discours de l'auteur, (qui répondrait à un principe de « renversement »), ou du côté de l'intentionnalité auctoriale (double : douce et acerbe ironie) – que nous nous penchions au-dessus du même gouffre d'incertitude. Nous proposer de marcher dans la seule morale qui nous reste, et nous laisser déstabilisés, « insatisfaits d'être hommes et insatisfaits d'être animaux[84] » serait le pacte de Koltès. Il y aurait dans le « pacte ironique », en dernière instance, la volonté farouche d'ouvrir le sens, interdisant de trouver jamais le troisième terme de la dialectique. Une pratique que nous pourrions nommer avec Ouaknin : « dialectique transcendante ».

> La dialectique c'est la forme la plus simple que j'ai trouvée pour dire des choses simples[85].

De la même manière que Philippe Lejeune dessine les contours de « l'espace autobiographique » comme un territoire modelé pour et par la rencontre, territoire ambigu sur lequel s'échangent promesses de l'auteur et « légitime méfiance[86] » du lecteur, cette thèse se place elle aussi du côté de l'espace de la rencontre, « *entre pourvoyeurs et quémandeurs*[87] » – espace ironique de la ruse – échangeant des « *signes conventionnels* […] *à double sens – dans le but de contourner les risques de trahison et d'escroquerie qu'une telle opération implique*[88] ». Nous partons de cet espace de « perspective du lecteur[89] », espace activé par la marche dans les détours de l'écriture, en costume de limiers – empruntant l'expression à P. Lejeune – fins, il serait à souhaiter.

---

[83] Entretien de Patrice Chéreau *in Chéreau/Koltès, une rencontre*, film de François Koltès, 1995. Béka et Image plus. Transcription personnelle, 24'55-25'23
[84] *Dans la solitude des champs de coton, op. cit.*, p. 12.
[85] Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie, op. cit.*, entretien pour *Le Soir*, 19 février 1987, p. 72.
[86] Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, 1996, p. 33.
[87] *Dans la solitude des champs de coton, op. cit.*, p. 7.
[88] *Ibid.*
[89] *Le Pacte autobiographique, op. cit.*, p. 33. « […] tout tient, d'une part au lien que j'établis, à travers la notion d'auteur, entre la personne et le nom ; d'autre part, au fait que j'ai choisi pour définir l'autobiographie, la perspective du lecteur. »

> Le lecteur a souvent tendance à se prendre pour un limier, c'est-à-dire à chercher les ruptures de contrat (quel que soit le contrat)[90].

Et si le contrat de Koltès ruse, comme tout contrat littéraire, d'autant plus habilement qu'il s'inscrit au cœur de l'ironie, nous voilà doublement menés par le bout du nez, tenus « par une courte bride[91] ». Le « pacte » ironique que nous traquerons, de même que son auteur, s'éclairera à la lueur de cette citation du *Pacte autobiographique* :

> *Textuellement*, je pars de la position du lecteur, il ne s'agit ni de partir de l'intériorité d'un auteur qui justement fait problème, ni de dresser les canons d'un genre littéraire. En partant de la situation de lecteur (qui est la mienne, la seule que je connaisse bien), j'ai chance de saisir plus clairement le fonctionnement des textes […] puisqu'ils ont été écrits pour nous, lecteurs, et qu'en les lisant, c'est nous qui les faisons fonctionner[92].

C'est ce « pour nous, lecteurs » que vient interroger le « pacte ironique » supposé de Koltès. L'instabilité, l'insatisfaction de notre pouvoir d'interprétation sur les textes koltésiens, non seulement d'interprétation herméneutique, mais tout autant d'interprétation de jeu du comédien – François Chattot : « Nous avons encore beaucoup de chemin à parcourir pour acquérir l'agilité de jeu qu'il réclame et nous n'avons pas fini d'ouvrir les multiples pistes de son œuvre[93] » (2007), Patrice Chéreau : « c'est au-delà de ce qu'un acteur peut faire, […] une utilisation de la parole, […] une capacité de dialogue qui viennent vraiment de la vie […] c'est d'une grande, grande, difficulté à jouer ![94] » (1999) – proviendraient de ruptures de contrat, petites et grandes qui n'auraient de cesse de mettre en doute ce « pour nous, lecteurs ». Ironie du pacte, puisqu'en dernier lieu, si ce « pour nous » reste ambigu, nous en incombe malgré tout la responsabilité : « c'est nous qui les faisons fonctionner ». C'est sur les

---

[90] *Ibid.*, p. 26.
[91] *Dans la solitude des champs de coton, op. cit.*, p. 20.
[92] *Le Pacte autobiographique, op. cit.*, p. 14.
[93] François Chattot, « Bernard-Marie Koltès, un tragique contemporain », *in Bernard-Marie Koltès*, Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française, 2007, p. 75-76. « Il […] invente un théâtre que nous n'avons pas fini d'apprendre à jouer. Nous avons encore beaucoup de chemin à parcourir pour acquérir l'agilité de jeu qu'il réclame et nous n'avons pas fini d'ouvrir les multiples pistes de son œuvre […] Nous n'en sommes encore qu'à l'heure de la première approche et de la découverte. Il nous reste du pain sur la planche pour débusquer toutes les petites palpitations humaines qu'il a le génie de faire sourdre de petites choses très ponctuelles […] ».
[94] Patrice Chéreau, transcription à partir du court-métrage documentaire, *Chéreau/Koltès, une rencontre*, François Koltès, Béka et Images plus, 1999, 10'15-11'16. « Par moments j'ai déclaré forfait sur ses textes, sur *Quai ouest*, sur deux trois scènes de *Quai ouest*, je nageais complètement […] non, c'est pas des fautes d'écriture de *Quai ouest*, l'écriture est prodigieuse, mais par moment je nageais, c'est-à-dire que par moment c'était au-delà – quelquefois dans la *Solitude* en ce moment mais surtout sur *Quai ouest*, *Zucco* doit aussi poser les mêmes problèmes – mais, c'est au-delà de ce qu'un acteur peut faire, c'est-à-dire que […] oui, les Américains peuvent le faire mais nous on sait pas très bien faire, une utilisation du texte, une utilisation de la parole, je veux dire [..] une capacité de dialogue qui vienne vraiment de la vie, de ce qu'on peut entendre […] c'est d'une grande, grande, difficulté à jouer ! »

marges d'un nouveau *pacte fantasmatique*[95] scellant la rencontre lecteur/auteur que cheminera notre réflexion. L'enjeu sera celui de déréaliser alors le fantasme du pacte, lui reconnaissant à la place de l'illusion, le pouvoir de l'ironie de l'auteur : sans révéler sa présence, elle indiquerait sa disparition – comme on peindrait « un lutin avec le bonnet qui le rend invisible[96] ». Interroger le « pacte ironique » koltésien c'est bien sûr interroger le lien de l'œuvre à son destinataire. Nous emploierons ici les termes de dialogisme, de dialectique, comme vectorisation entre l'auteur et son destinataire, et supposerons que la singularité des dialogues koltésiens nous renseigne peut-être sur le pacte qu'entretient l'écriture avec son destinataire. Autour du dialogisme de l'écriture (pacte) avec son Destinataire, nous formulerons une première hypothèse : et si d'une certaine façon, ce lien de l'auteur à son lecteur tenait d'une dialectique qui nous est moins familière, quelque chose approchant la *Mahloquèt* talmudique, telle qu'elle est expliquée par Ouaknin ? « Elle introduit le non-repos, l'inquiétude […] Le refus de la satisfaction, du contentement ou, en d'autres termes, de la totalité, est un des traits essentiels de la *Mahloquèt*[97] ». Koltès serait ce *seductor* qui dévoilerait, aux pèlerins qui veulent suivre, une règle, pour « voyager longtemps dans le désert[98] » :

> Je ne veux pas d'une paix venue de n'importe où, je ne veux pas que l'on trouve la paix[99].

C'est, nous le pensons – et tenterons de le préciser par différentes approches – sur ce contrat de lecture que s'arrime « le souffle de l'existence[100] », le mouvement de l'écriture koltésienne, qui serait le pacte d'un « rapport exorbitant[101] » de l'œuvre avec ses allocutaires. Un pacte qui ferait de l'écriture le non-lieu d'un « rapport sans rapport », proposant comme accord pour cette alliance, la promesse de « deux zéros bien ronds, impénétrables l'un à l'autre, provisoirement juxtaposés, et qui roulent, chacun dans sa direction[102] ». Un rapport ironique. Il

---

[95] *Le Pacte autobiographique, op. cit.*, p. 45 : « […] les lecteurs ont pris goût de deviner la présence de l'auteur (de son inconscient) même derrière des productions qui n'ont pas l'air autobiographique, tant les *pactes fantasmatiques* ont créé de nouvelles habitudes de lecture. »
[96] Søran Kierkegaard *Le Concept d'ironie constamment rapporté à Socrate*, Paris, Éditions de l'Orante, 1975, p. 11. Nous reviendrons sur cette image.
[97] Marc-Alain Ouaknin, *Le Livre brûlé, op. cit.*, p. 233.
[98] *Dans la solitude des champs de coton, op. cit.*, p. 47
[99] *Ibid.*, p. 45.
[100] Bernard-Marie Koltès, *La Famille des Orties : esquisses et croquis*, Nanterre Amandier, Beba, p. 41. « Douze notes prises au nord ».
[101] « Ainsi, dans la relation d'étude, se crée un « rapport exorbitant » : rapport tel qu'il inclut l'absence de commune mesure, l'absence de dénominateur commun, en quelque sorte absence de rapport entre les termes, « rapport sans rapport », *Le Livre brûlé, op. cit.*, p. 232-233.
[102] *Dans la solitude des champs de coton, op. cit.*, p. 52.

s'agira d'explorer ce dialogisme « transcendant », celui approchant pour nous le concept d'ironie constamment rapporté à Socrate, loin de la « dialectique immanente[103] » que nous a transmise Platon.

> On peut proposer pour la *Mahloquèt* talmudique l'expression de « dialectique transcendante ». L'Autre du dialogue talmudique n'est pas un effet de style, comme c'est le cas chez Platon où l'interlocuteur ne fait que lâcher : « Oui », « Non », « C'est exact », « Je le pense », « Il en est bien ainsi », etc. C'est le personnage central du dialogue qui fait lui-même les questions et les réponses. Tout se passe à l'intérieur d'une même conscience, discours intérieur où la pensée se scinde – de manière factice – en ayant l'air d'interroger et de se répondre, mais où finalement tout se renoue[104].

Si nous citons Ouaknin, c'est aussi pour les rapprochements qu'il opère parfois avec le concept d'ironie kierkegaardien. Le concept, à la différence de la dialectique platonicienne, recouvrirait cette même puissance de la « question » :

> […] chez R. Nahman – un peu comme pour Kierkegaard – c'est le scandale de l'antithèse sans synthèse que les commentateurs ont nommé « paradoxe », et que R. Nahman appelle *Qouchia*, c'est-à-dire « la question »[105].

En termes kierkegaardiens, il s'agirait d'évoquer une « méthode *ironique* », équivalant à la « dialectique transcendante » :

> On peut en effet interroger avec l'intention d'obtenir une réponse qui donne pleine satisfaction, de sorte que plus on interroge, plus aussi la réponse prend de profondeur et d'importance ; ou bien, on peut interroger, non pas en vue de la réponse, mais pour épuiser par sa question le contenu apparent, et laisser ainsi un vide. La première méthode suppose naturellement une plénitude, et la seconde, un vide ; la première est la méthode *spéculative*, la seconde, la méthode *ironique*. Or c'est cette dernière que pratiquait surtout Socrate[106].

Aussi, au-delà de la perspective d'un texte qui interroge et nous interroge, la « question » serait le moteur *scandaleux* de l'écriture koltésienne, son « paradoxe », son articulation qui oriente sans cesse vers le vide ? Le dialogisme koltésien tel qu'il est énoncé par Koltès semble goûter de cette volonté transcendante d'évacuer la réponse, toute réponse, par les transactions du langage.

---

[103] « […] la pensée reste la même. Elle passe d'un terme à un autre terme contraire qui l'appelle, mais la dialectique où elle se retrouve n'est pas un dialogue ou, du moins, c'est le dialogue de l'âme avec elle-même, procédant par question-réponses ; discours intérieur dans lequel l'esprit en pensant n'en demeure pas moins un et unique" […] », *ibid*. M.-A. Ouaknin cite ici E. Lévinas, *De Dieu qui vient à l'idée*, Paris, Vrin, 1982, p. 216.
[104] *Le Livre brûlé, op. cit.*, p. 232.
[105] *Ibid.*, p. 378.
[106] *Le Concept d'ironie constamment rapporté à Socrate, op. cit.*, p. 35.

> Je verrais volontiers deux personnes face à face, l'une exposer son affaire et l'autre prendre le relais. Le texte de la seconde personne ne pourra venir que d'une impulsion première. Pour moi un vrai dialogue est toujours une argumentation, comme en faisaient les philosophes, mais détournée. Chacun répond à côté, et ainsi le texte se balade. Quand une situation exige un dialogue, il est la confrontation de deux monologues qui cherchent à cohabiter[107].

C'est d'une certaine manière ce que pointe du doigt P. Chéreau : « par moments on posait des questions et Bernard répondait à côté, il avait raison de répondre à côté parce que la réponse c'était pas à lui de la porter, il l'avait écrite comme ça[108] ». Il n'y aurait pas de recherche de troisième terme (de synthèse) dans le dialogue et la dialectique koltésiens, mais la cohabitation « d'impulsions premières », une *Malhoquèt*[109], une *méthode ironique* ? Une de nos hypothèses est d'ailleurs de mesurer si le « pacte ironique » débouche sur une méthode ironique. Arnaud Maïsetti rapproche, quant à lui, le dialogue koltésien (*Dans la solitude des champs de coton*) de la *palabre* africaine.

> Deux voix jouent le commerce du temps, passent le temps : comme au pied d'un arbre en Afrique, deux hommes discutent ; non pas comme dans nos sociétés occidentales pour aboutir à une résolution ou une entente, mais pour le simple goût de parler – poétique de la *palabre*[110].

On voit ainsi combien la dialectique (et le dialogue) koltésienne interpelle par sa singularité et semble appeler de nouveaux paradigmes pour tenter de l'approcher, des modèles qui semblent tous fondés sur l'importance *princeps* de la « question », du moins sur l'absence de réponse. Si la réponse est le malheur de la question[111], Koltès signerait le pacte d'un entretien infini avec son lecteur. Le dialogue koltésien, celui des personnages, le dialogisme de l'auteur avec son lecteur, son pacte, participeraient d'un modèle étranger, étrange à notre habitude, « pas comme dans nos sociétés occidentales ». Davantage qu'un « simple goût de parler », il nous semble que la dialectique koltésienne cherche précisément à produire cet effet

---

[107] *Une part de ma vie, op. cit.*, p. 23. Entretien pour *Le Monde*, 17 février 1983.
[108] *Chéreau/Koltès, une rencontre, op. cit.*, 11'42.
[109] « La structure logique de la *Mahloquèt* est celle du Livre : écriture et effacement, dire et dédire. Dès qu'un Maître propose sa pensée, son interlocuteur l'ébranle de sa position, de sa positivité (et réciproquement). Déstabilisation incessante, pensée athétique, qui résiste à la synchronisation et ménage un séjour à l'Infini. », *Le Livre brûlé, op. cit.*, p. 230.
[110] Arnaud Maïsetti, « Genèses : retrouver sa langue et tensions vers l'épure », *in Dans la solitude de Bernard-Marie Koltès, op. cit.*, p. 14. Suite de la citation : « La palabre c'est à l'origine une "assemblée coutumière, réservée aux hommes, où s'échangent les nouvelles, se discutent les affaires pendantes, se prennent les décisions importantes.", et qui fixe la loi ou la discute. De là, elle est cette " discussion longue, difficile, souvent inutile", puisque sans direction ni but précis. De la palabre Koltès aurait conservé le dynamisme : une parole de la " juridiction", qui cherche la loi et la trouve dans son rythme, qui ne se nourrit seulement d'elle-même, et prend de l'ampleur à mesure qu'elle se constitue, grossissant de son propre matériau accumulé qui l'emporte. »
[111] « La réponse est le malheur de la question », Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 15.

de non-retour ironique, outil producteur d'insatisfaction, dire et dédire en même temps, moteur d'un mouvement perpétuel. Parler (écrire pour le théâtre) chez Koltès serait « détourner du droit chemin » comme on ouvre une route fatale, ne menant nulle part, pourvu qu'elle oblige à la marche, déplace les interlocuteurs, les décentre. Et c'est notre « statut d'homme *viator*, de " l'homme dont le sens est dans la marche[112] " » qui serait réveillé par la lecture. *La Marche*, seconde pièce (« de jeunesse »), élaborée à partir du *Chant des chants*[113], s'achevait ironiquement, ponctuant la quête éperdue des amants, par ces mots du Fiancé : « il faut chercher[114] ». Et si le parcours des chemins de l'écriture du *sed(a)uctor* Koltès devait mener au même ouroboros d'une marche incessante, nous en serions quittes, en profanant le dernier sarcophage de l'écriture, si nous l'atteignions, pour découvrir cette dernière révélation tracée à la cendre froide : « il faut chercher ». De « *circare* "parcourir", dér. de *circă, circum* "autour"[115] », l'injonction de parcourir tout autour et en tous sens, serait le mot de la fin. Un attrape-lecteur pris au piège d'un mouvement incessant dont le centre se tiendrait dans les entours.

1. 2. L'attraction passionnée[116] du Labyrinthe

Lors de son séjour à Tikal (Guatemala), Koltès décrivait, en 1978, à François Koltès, son enthousiasme devant quelque chose d'approchant, pour nous, cette sensation cyclique d'un éternel retour-nement. Les ruines mayas, dans la lettre de Koltès, ouvrent le champ libre à l'imaginaire d'un nouveau labyrinthe, rendu d'autant plus implacable qu'une attraction newtonienne semble ébranler ses fondations. Un labyrinthe dont l'architecture serait celle du

---

[112] Joël Thomas, *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, Paris, Ellipses, 1998, p. 163. L'homme *viator* d'Edgar Morin.

[113] Koltès utilise la traduction du *Cantique des cantiques*, qui lui est tout à fait contemporaine, intitulée *Le Chant des chants*. Traduction d'Henry Meschonnic, parue en 1970. La première de *La Marche* a lieu « au début du mois de janvier 1971 à Lille, puis la pièce est jouée à Metz, avant d'être présentée à Strasbourg et enfin, à Paris, à l'École Centrale, avant d'être de nouveau enregistrée par Jacques Taroni pour l'ORTF et diffusée le 5 février. Ce sera la dernière fois que Koltès sera en scène, dans une de ses pièces […] », Arnaud Maïsetti, « Bernard-Marie Koltès : écritures du récit », thèse dirigée par Christophe Triau et Christophe Bident, soutenue en 2012 à Paris 7. Documents personnels, p. 78. Consultable notamment dans les archives Koltès, BnF.

[114] Bernard-Marie Koltès, *La Marche*, Paris, Minuit, 2003, p. 48-49.

[115] *Dictionnaire étymologique de la langue française*, O. Bloch – W. Von Wartburg (dir.), Paris, Presses Universitaires de France, 1932, 1996.

[116] « Mention » de la théorie de Charles Fourier, « *l'attraction passionnée* » qui joue de la théorie de la gravitation d'Isaac Newton, en mode amoureux, pour élaborer ses visions d'un nouveau monde. *Le Nouveau monde industriel et sociétaire*, Paris, Flammarion, 1973.

désir. Les escaliers dédaliques de Tikal, fatigués par les pas de Koltès, vibreraient d'une attraction physique, *attraction passionnée*, telle qu'elle transparaît derrière les mots de l'auteur répondant à la question des « *Noirs* […] *très présents dans* [son] *théâtre et dans* [sa] *vie*[117] ».

> C'est, je le suppose une loi de […] l'astrophysique […] 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[118].

Envisager l'image, l'archétype (jungien) du Labyrinthe – thème et structure – chez Koltès nous offrira la possibilité d'interroger le « pacte ironique » dans sa dimension désirante et communielle, nous portant à interroger, chemin faisant, le concept de « désœuvrement », dans cet art du détournement. Désœuvrement de l'œuvre et désœuvrement de la « communauté désœuvrée » (Jean-Luc Nancy[119]). Le labyrinthe, s'il représente l'architecture de l'œuvre et l'architecture du monde (de Koltès), ouvrirait le champ d'un espace encore possible offert à la rencontre ou au désir de rassemblement, sur les marges du « désœuvrement » même de l'œuvre-labyrinthe, dont le moteur vif serait l'Ironie, centre en fuite, Astérion caché entre les murs de l'écriture qui hystérise ses victimes (lecteurs imprudents) attirées par des chemins détournés jusqu'à risquer le sacrifice (de leur propre individualité). L'œuvre serait organisée suivant les plans d'un nouveau labyrinthe dont le centre ne pourrait être atteint qu'en abattant les murs, « parce que, au-delà des murs, il y a d'autres murs, il y a toujours la prison[120] ». L'origine de ce labyrinthe koltésien aux allures borgiennes pourrait bien se perdre dans le mythe d'une ancienne cité à préserver et à contenir ; non pas celle des Immortels (Borges) mais à l'inverse, chez Koltès, celle des « hommes de la race des Morts[121] » (*Prologue*), de ceux qui « march[ent] à reculons[122] ». Croisant *L'Immortel* de Borges et la lettre de Koltès fascinée par les escaliers de Tikal, les visions d'une architecture labyrinthique à tous sens, qui attire passionnément, semblent se répondre.

> J'ignore le nombre total de chambres […] Le silence était hostile et presque parfait […] J'ignore le temps que j'ai passé à voyager sous terre […] Je pris pied sur une

---

[117] *Une part de ma vie*, *op. cit.*, entretien avec Alain Prique, pour *Théâtre en Europe*, 1986, p. 61.
[118] *Ibid*.
[119] Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, Paris, Bourgeois, 2004.
[120] Bernard-Marie Koltès, *Roberto Zucco*, Paris, Minuit, 1990, 2001, p. 92.
[121] Bernard-Marie Koltès, *Prologue*, Paris, Minuit, 1991, p. 31 : « […] ceux-là mêmes […] qui viennent silencieusement mourir dans la chaleur et l'humidité de la troisième salle […] dès que le soir tombe, du bout de la rue de Tombouctou, marchant à reculons, les hommes de la race des Morts ».
[122] *Ibid*.

> sorte de place […] Elle était entourée d'un seul édifice […] Avant tout autre caractéristique du monument invraisemblable, l'extrême antiquité de son architecture me frappa. Je compris qu'il était antérieur aux hommes, antérieur à la terre. […] " Les dieux qui l'édifièrent étaient fous" […][123] (Borges)

> […] sans s'y attendre, en plein silence, on tombe sur une métropole démente, avec des escaliers qui montent à des hauteurs invraisemblables de tous les côtés ; des enfilades de pièces qui conduisent à des terrasses qui conduisent à des escaliers qui conduisent à devenir fou. J'ai passé des heures là-dedans[124]. (Koltès)

> Un labyrinthe est une demeure faite à dessein pour confondre les hommes ; son architecture, prodigue en symétries, est orientée à cette intention. Dans les palais que j'explorai imparfaitement, l'architecture était privée d'intention. On n'y rencontrait que couloirs sans issue, hautes fenêtres inaccessibles, portes colossales donnant sur une cellule ou sur un puits, incroyables escaliers inversés […][125] (Borges)

> Mais ce n'est pas le principal ; le principal, c'est cette révélation de se trouver devant quelque chose qui ne fait pas une minute penser à nos ruines de château ou à nos cathédrales, quelque chose de tellement sophistiqué, de tellement secret, qu'on croit assister à un retournement du sens du temps, et qu'on est devant l'élaboration interminable et progressive d'un projet d'avenir très lointain. [126] (Koltès)

Le mythe du Labyrinthe chez Koltès croiserait celui de Borges, dans son caractère à la fois paradoxal, inachevé, et participant d'une inversion de l'espace-temps, fascinant l'esprit par l'incompréhensible qui semble inscrit dans l'architecture des pierres : folie des dieux pour le narrateur de Borges, « élaboration d'un projet d'avenir très lointain » pour l'explorateur Koltès. L'archétype du Labyrinthe renfermerait en substance le mystère du paradoxe. L'espace intangible édifié par le dédale, dans l'imaginaire koltésien, tiendrait d'une collision des temps, désarticulant l'espace, ouvrant une brèche à « l'interminable », quelque chose qui tiendrait de la formule shakespearienne explorée par Jacques Derrida : « *The time is out of joint* ».

> « *The time is out of joint* », le temps est désarticulé, démis, déboîté, disloqué, le temps est détraqué, traqué et détraqué, dérangé, à la fois dérèglé et fou. […] Dans « *The time is out of joint* », *Time*, c'est tantôt le *temps* même, la temporalité du temps, tantôt ce que la temporalité rend possible (le temps comme *histoire*, les temps qui courent, le temps que nous vivons, les jours d'aujourd'hui, l'époque), tantôt, par conséquent, le *monde* comme il va, notre monde aujourd'hui, notre aujourd'hui, l'actualité même : là où ça va (*whither*), et là où ça ne va pas, où ça pourrit (*whither*), là où ça marche ou ne

---

[123] Jorge Luis Borges, « L'Immortel », *L'Aleph, in Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1993-2010, p. 567-568.
[124] Bernard-Marie Koltès, *Lettres*, Paris, Minuit, 2009, lettre à Josiane et François Koltès, Tikal, 17 septembre 1978, p. 359-360.
[125] Jorge Luis Borges, « L'Immortel », *op. cit*., p. 567-568.
[126] *Ibid*., p. 359-360. Lettre à Josiane et François Koltès, Tikal, 17 septembre 1978. Voir également la note n°111, p. 13 du « Carnet rouge », cf. Annexes, p. 582. « Tikal : à la fin, pérégrination dans les ruines, énormes édifications du futur. Il y rencontre sa solitude sous la forme de … »

> marche pas bien, là où ça va sans aller comme ça devrait par les temps qui courent. *Time* : c'est le temps, mais c'est aussi l'histoire, et c'est le monde[127].

Quelque chose du temps dans sa temporalité (au niveau dramaturgique) et quelques choses du monde (son *sens*) se sont disjoints ou se disjoignent, et s'ironisent dans l'univers koltésien pour ouvrir à une « élaboration interminable et progressive », en marche. L'image d'un labyrinthe « à la fois dérèglé et fou » qui semble (dé)structurer le monde et cet « univers (que d'autres nomment la Bibliothèque)[128] » servirait les plans d'une écriture dédalique, écriture ironique, inquiétée semble-t-il par la question de l'origine.

Dans ce labyrinthe koltésien, le Minotaure aurait nom ironie, cœur évidant le centre – non pas qu'il n'y ait rien à trouver dans ce dédale, mais ce qui fait sens et attirerait les voyageurs en son cœur, serait une absence, (à l'image des « cendres mortes et dépourvues de sens[129] » préservées par les multiples sarcophages de Koch/Koltès). Nous serions, avec l'auteur, emportés dans un labyrinthe décentré, en suspension, dimension post-moderne de l'écriture koltésienne, que nous interrogeons pour notre part sous la question du « pacte ironique ». L'enjeu de ce parcours labyrinthique, attirant sa proie dans des dédales obscurs et inconnus, serait celui d'envisager à tout moment l'imminence de la chute, au détour de couloirs mouvants. Le concept d'*attraction passionnée* emprunté à l'utopiste Charles Fourier est de son côté inspiré des théories newtoniennes. Il nous permet d'approcher le labyrinthe koltésien, sans jamais perdre de vue le moteur passionné (désir, fascination, plaisir) de ces articulations. Nous envisagerons l'*attraction passionnée* du labyrinthe koltésien comme mythème organisateur d'un mouvement perpétuel de l'univers de l'auteur, relevant de la recherche d'un nouveau monde *à tous sens*[130], incluant l'inversion du sens. Un débordement, un débridement qui aurait « la violence d'un cheval arabe qui sent le désert et que plus rien ne peut freiner[131] ». « Hier, 13 janvier, nous avons fêté l'anniversaire de la Démesure […][132] ». C'est en premier lieu passionnément que Koltès, dans la « vraie vie », explore en éclaireur les labyrinthes du monde, séduit par les ruines de Tikal.

---

[127] Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, p. 42-43.
[128] Jorge Luis Borges, « La Bibliothèque de Babel », *Fictions, in Œuvres complètes I, op. cit.*, p. 491.
[129] « Pour mettre en scène "Quai ouest" », *in Quai ouest, op. cit.*, p. 106.
[130] Fourier utilise des locutions telles que *monde à rebours, monde à droit sens*, pour l'élaboration de son « attraction passionnée » : « […] l'état civilisé où règnent le mensonge et l'industrie répugnante, sera surnommé *monde à rebours* : et l'état sociétaire, *monde à droit sens*, fondé sur l'emploi de la vérité et de l'industrie attrayante. », *in Le Nouveau monde industriel et sociétaire, op. cit.*, p. 38. Nous proposons d'envisager alors le labyrinthe koltésien comme *monde à tous sens*.
[131] *Dans la solitude des champs de coton, op. cit.*, p. 21.
[132] *Lettres, op. cit.*, à Bichette, Strasbourg, 14 janvier 1970, p. 105.

> […] sans s'y attendre, en plein silence, on tombe sur une métropole démente, avec des escaliers qui montent à des hauteurs invraisemblables de tous les côtés ; des enfilades de pièces qui conduisent à des terrasses qui conduisent à des escaliers qui conduisent à devenir fou. J'ai passé des heures là-dedans.
>
> […] Quant au parcours des ruines (qui demande plusieurs jours pour le faire en entier), il est merveilleusement fait ; tu as l'impression que personne ne passe jamais par-là, il n'y a pas ces vulgaires plaques explicatives, et celui qui veut comprendre n'a qu'à s'armer d'un livre. Mais ce n'est pas le principal ; le principal, c'est cette révélation de se trouver devant quelque chose qui ne fait pas une minute penser à nos ruines de château ou à nos cathédrales, quelque chose de tellement sophistiqué, de tellement secret, qu'on croit assister à un retournement du sens du temps, et qu'on est devant l'élaboration interminable et progressive d'un projet d'avenir très lointain.[133]

Le « pacte de séduction » serait celui d'un auteur qui, fort de l'expérience d'être personnellement et passionnément attiré, sidérerait à son tour sa proie par surprise, lui offrant, au détour d'une phrase, structurée comme une métropole démente, la sophistication d'un parcours « qui monte à des hauteurs invraisemblables de tous les côtés ». Il s'agit, ici, pour nous, d'examiner en quoi notre auteur suspecté de séduction est, en premier lieu, séduit et guidé sur des chemins eux aussi détournés, pris au piège de ses propres *seductors*. Nous postulerons que de cette connaissance intime et désirante de celui qui se laisse guider – « brûler[134] » –, Koltès façonne et emprunte la matière nécessaire pour, à son tour, attirer à lui. Postulant alors que la séduction du pacte d'écriture koltésien s'origine dans l'attirance de l'auteur pour les objets fascinants du monde. En d'autres termes, ce qui attire Koltès – le « brûle » – il l'emploierait, par retour de flamme, à inverser le sens du désir. De sa posture de proie :

> L. A. : […] mais alors, comment êtes-vous entré en théâtre ?
> B.-M. K. : Par des coups de foudre… Par un coup de foudre ! Avec Casarès. C'est ça ! s'il y avait pas eu ça, j'aurais jamais fait de théâtre, je crois pas. […][135]
> […]
> B.-M. K. : […] Ils [les « copains » comédiens des *Amertumes*] étaient incapables d'écrire… Ils voulaient faire une adaptation de… d'un Gorki, je crois… Mais ils étaient incapables, incapables d'écrire… Moi je venais de voir Casarès… […] Alors j'ai dit : « Moi, je saurai ». Je pense à Casarès et je saurai.[136]

---

[133] *Ibid*., p. 359-360. Lettre à Josiane et François Koltès, Tikal, 17 septembre 1978.
[134] « Suis présenté à Casarès le 13. Je brûle déjà », *ibid.*, à Madeleine, Sète, le 1er août 1972, p. 175.
[135] « Juste avant la nuit », entretien avec Lucien Attoun, 22 novembre 1988, *in Théâtre Public 136/137*, 1997 p. 26.
[136] *Ibid*., p. 27.

il travaillerait à devenir préd-auteur. Aussi, le labyrinthe nous semble l'un des éléments (mythème) qui séduit Koltès, qu'il explore dans le monde et traverse à des fins utiles pour l'avènement de son propre pouvoir de séduction, pour l'avènement de ses propres phrases structurées comme un dédale, capturant son propre désir du monde, pour l'avènement de « l'attraction passionnée » du destinataire.

Seducere : un art du détournement, donc ; nous l'avons mesuré, par des chemins détournés, ici, par excellence puisqu'ils sont ceux du Labyrinthe. S'il nous est permis d'emprunter à la vie des images et aux méthodologies de l'imaginaire[137], il semble bien que les couloirs du labyrinthe irriguent mythiquement l'œuvre et la « pensée » de son auteur, rejoignant les impressions fortes de la « vraie vie » ressenties au Guatemala :

> je suis ici, par la question de la langue, tellement coupé de cette espèce « d'ambiance » qui fait qu'on a en permanence un lecteur potentiel sous les yeux, que j'ai le sentiment d'écrire en vase clos, ce qui est amusant et un peu angoissant – et d'autre part cela fait suivre aux « pensées » un chemin solitaire et tortueux assez bizarre (comme dans la forêt, sans chemin : suis-je déjà passé par là ou non ? […][138]

Nous entendrons « pensée » comme ce que l'esprit imagine (*muthos*[139]) et combine (*logos*) pour fixer sur papier des plans dédaliques : l'écriture projetée vers « un lecteur potentiel sous les yeux ». La question de la dimension mythique de la « fiction » koltésienne s'ouvre alors et, avec elle, la question de la communauté (« désœuvrée »). Serions-nous, dans le « pacte ironique », situés au cœur de ce rapport distancé, souligné par Jean-Luc Nancy, au carrefour de l'interruption du mythe, dans la « structure de l'abîme » dont la phrase : « le mythe est un mythe » recèle le paradoxe. La fiction koltésienne se situe-t-elle dans l'espace mythique du mythe, « dont une espèce de désunion interne engendre les deux sens [fiction *vs* fondation] et leur infini rapport ironique », prise justement en tension entre « fondation » et « fiction » ? Le projet d'écriture koltésien vise peut-être ce rapport d'un non rapport, la fondation d'un nouveau monde, désirant « changer la vie[140] » et sachant « très bien que ce n'est pas

---

[137] Joël Thomas, *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, Paris, Ellipses, 1998.

[138] *Lettres*, *op. cit.*, à Evelyne Invernizzi, Florès (en note, « capitale du Péten, sur une île au bord du lac Petén Itzá »), 15 septembre 1978, p. 355.

[139] « ***Paradoxes de la pensée*** […] Un déchiffrage historique permet de remonter au *logos* grec (de *legein* « rassembler » et « choisir »), opposé par Platon, en tant que discours vérifiable, au *muthos* (qui a donné mythe). Opposition, à l'intérieur d'un discours langagier, du philosophe au poète, de la « pensée » à la « littérature » et, selon Luc Brisson, de l'oralité à l'écriture. », *in Dictionnaire culturel en langue française*, sous la direction d'Alain Rey, Paris, Dictionnaire Le Robert, 2005, p. 1541.

[140] Arthur Rimbaud, « Délires I. Vierge folle », *in Une saison en enfer*, *op. cit.*, p. 259-261. « Lui était presque un enfant… Ses délicatesses mystérieuses m'avaient séduite. J'ai oublié tout mon devoir humain pour le suivre. Quelle vie ! La vraie vie est absente. Nous ne sommes pas au monde. […] À côté de son cher corps endormi, que d'heures, des nuits j'ai veillé, cherchant pourquoi il voulait tant s'évader de la réalité. Jamais homme n'eut pareil

possible[141] ». Schelling, lorsqu'il « réclame une " nouvelle mythologie ", […] en appelle très expressément à l'art, à la poésie et à l'imagination créatrice. C'est l'imagination, en effet, qui détient le secret d'une force originelle de la nature, seule capable de véritables inaugurations. La fiction poétique est la véritable – sinon la véridique – origine du monde ». Interroger le mythique chez Koltès, pénétrant dans le Labyrinthe, nous semble réveiller une des dimensions du « pacte ironique ». Notre concept vient peut-être précisément modeler – ou anamorphoser – les débords du mythique, à cet endroit, souligné par Jean-Luc Nancy, du « mythe interrompu », ou d'un « mythe en train de s'interrompre ». Il serait le pacte d'une désunion consentie entre le désir inaltérable de fondation par la fiction et la conscience lucide d'un impossible avènement. Le « pacte ironique » traiterait ses affaires « dans un passage sur une limite ».

> À supposer que « le mythe » désigne, par-delà les mythes, voire contre le mythe lui-même, quelque chose qui ne peut pas simplement disparaître ; l'enjeu consisterait dans un passage à la limite du mythe, dans un passage sur une limite où le mythe lui-même se trouverait moins supprimé que suspendu, interrompu. Cette hypothèse ne représente peut-être rien d'autre que ce que Bataille envisageait lorsqu'il considérait l'absence de mythe elle-même en tant que mythe : avant d'examiner cette formule, on peut dire qu'elle définit au moins, formellement, une extrémité, un mythe interrompu, ou un mythe en train de s'interrompre[142].

« J'ai un millier d'heures devant moi pour penser et écrire, alors, je baratine…[143] ». La « pensée » koltésienne telle que nous l'envisageons se tiendrait précisément dans la tension entre « philosophie » et « littérature », entre la posture du « penseur » et celle du « poète », manipulant les images comme des vérités en attente de traductions (interprétations), travaillant alors à suspendre le sens, à interrompre « le mythe ». Le sens serait précisément dans l'interruption, ultime violence ou frustration ou aiguillon, si la véritable et terrible cruauté est bien celle de l'interruption, « comme des points de suspension au milieu d'une phrase […] comme une lettre qu'on a commencée et qu'on froisse brutalement juste après avoir écrit la date[144] ». Le « pacte ironique » viendrait caresser cette violence-là qui nous maintient entre « absence » de mythe et exposition à la limite du mythe, une désunion ironique qui par interruption, par soustraction, en négatif, engendrerait cependant un nouvel espace de la rencontre « en train de s'interrompre ». Pour l'heure, le mythème du Labyrinthe

---

vœu. Je reconnaissais, – sans craindre pour lui, – qu'il pouvait être un sérieux danger dans la société. – Il a peut-être des secrets pour *changer la vie* ? Non, il ne fait qu'en chercher, me répliquais-je. ».

[141] Bernard-Marie Koltès, « Ça peut pas faire de mal », *op. cit.*

[142] Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, Mesnil-sur-l'Estrée, Bourgeois, 2004, p. 119.

[143] *Lettres*, *op. cit.*, à sa mère, en voyage au Togo, vendredi 5 mars 1965, p. 33.

[144] Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, *op. cit.*, p. 31.

servira nos représentations mentales de l'écriture (pensée) koltésienne, par voie de reconnaissance. Anne Simon[145], en l'occurrence, convoque le labyrinthe à l'appui de son analyse linguistique dans « Koltès, les labyrinthes de la dialectique ». Nous serions devant une « pensée » qui baratine éloquemment, tout entière tournée vers la perdition de son destinataire, à l'intérieur de dédales élaborés pour une destination de l'« ailleurs[146] » et de l'« autrement ». L'image (mythème) du labyrinthe a ceci d'attrayant qu'elle embrasse, sensiblement, en un seul cliché, la complexité du chemin et l'impression paradoxale laissée sur son lecteur/Thésée. Le labyrinthe vient cogner l'imaginaire de l'auteur et son *écho* résonne dans les « escaliers qui conduisent à devenir fou », sillonnant l'œuvre, de façon thématique et structurale. Ses couloirs dédaliques, ses escaliers infatigables, cette Bibliothèque de Babel « que d'autres nomment » l'univers[147], *obsessionnels,* viennent nous persuader et nous porter à croire, à force de *redondance*[148] (la « répétition-variation » n'est-elle pas un des procédés remarquables de l'écriture koltésienne ?), que la place au monde tenable se situe précisément au cœur d'une architecture « interminable et progressive ». Le labyrinthe koltésien dessinerait un parcours ironique, qui ne mène nulle part, ni à aucun terme, mais vibrerait pourtant du désir furieux de la quête, non plus la quête d'un centre, d'un sens ou d'une vérité, mais celle d'une sortie, voie de passage indéterminée, issue (*ex-ire*) indéfinie. Le mouvement des personnages koltésiens bien souvent se rythme sur le tempo d'une fuite hors les murs. Qu'elle soit latente, manifeste, réelle ou fantasmée, il semble qu'il y ait toujours quelqu'un dans les pièces de Koltès proche de la sortie, prêt à la *Fuite (à cheval) très loin dans la ville*.

> [La Voix]. – […] moi, je me dis : o.k., je me lève, je cavale à travers les couloirs, je saute les escaliers, je sors du souterrain, et dehors je cours[149]

---

[145] Anne Simon, « Koltès et les labyrinthes de la dialectique », *in Poétique n°130*, 2002, p. 191-210.

[146] Nous reviendrons plus tard sur ces deux termes « ailleurs » et « autrement », empruntés à Joël Thomas, *in Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*

[147] Jorge Luis Borges, *La Bibliothèque de Babel*, *op. cit.*, p. 491. « L'univers (que d'autres nomment la Bibliothèque) se compose d'un nombre indéfini, et peut-être infini, de galeries hexagonales, avec au centre de vastes puits d'aération bordés par des balustrades très basses. De chacun de ces hexagones on aperçoit les étages inférieurs et supérieurs, interminablement. […] l'univers, avec son élégante provision d'étagères, de tomes énigmatiques, d'infatigables escaliers pour le voyageur et de latrines pour le bibliothécaire assis, ne peut être que l'œuvre d'un dieu. »

[148] Les termes en italique renvoient à la terminologie mythocritique de Gilbert Durand. « C'est la "redondance" (Lévi-Strauss) qui signale un mythe, la possibilité de ranger ces éléments (mythèmes) dans des "paquets" (essaims, constellations, etc.) synchroniques (c'est-à-dire possédant des résonances, des homologies, des ressemblances sémantiques) rythmant obsessivement le fil "diachronique" du discours. Le mythe répète, se répète pour imprégner, c'est-à-dire persuader. », Gilbert Durand, *Champs de l'imaginaire*, Grenoble, ELLUG, 1996, p. 231.

[149] Bernard-Marie Koltès, *La Nuit juste avant les forêts*, Paris, Minuit, 1988, p. 62.

LESLIE. – […] Parfois il me vient l'envie bizarre […] de sauter par la fenêtre, et de courir dehors jusqu'à ce qu'il se trouve quelqu'un sur mon chemin, quelqu'un que je prendrais par le bras, que je secouerais un peu pour lui faire perdre son air ahuri […][150]

Bruit mat d'une course, pieds nus sur la pierre, au loin ; chutes de feuilles et de toiles d'araignées ; silence.[151]

CLAIRE. – Est-il vrai que tu vas filer avec cette voiture sans prévenir, sans dire adieu, et laissant mère, père, et tous sans adieux ?[152]

DEALER
Si ce n'est pas le déshonneur de la fuite qui vous en empêche, pourquoi ne fuyez-vous pas ? La fuite est un moyen subtil de combat ; vous êtes subtil ; vous devriez fuir.[153]

30. Gourian au pied de son bureau, mort.
31. Tony ouvre brutalement la porte de fer, bouscule les gens, s'enfuit. Les gens regardent la lumière du couloir ; au milieu, sous l'ampoule électrique, le chien de Gourian s'assied sur ses pattes de derrière, montre les dents, et se met à grogner doucement.[154]

MATHILDE. – Dépêche-toi, Adrien, nom de dieu, dépêche-toi. Il te faut des heures pour lacer tes chaussures ;
ADRIEN. – Et tes valises, Mathilde ?
MATHILDE. – Elles sont prêtes, mon pauvre vieux. Je ne les ai jamais défaites. Dépêche-toi.
ADRIEN. – J'arrive, j'arrive. Mais pourquoi es-tu si pressée, ma petite sœur ?[155]

ZUCCO. – Je veux partir. Il faut partir tout de suite. Il fait trop chaud, dans cette putain de ville. Je veux aller en Afrique, sous la neige. Il faut que je parte parce que je vais mourir.[156]

Nous proposons, à titre anecdotique, ces extraits. La fuite viendrait comme dynamiter l'œuvre, rejoignant en cela un fantasme rimbaldien toujours-déjà inscrit dans l'écriture koltésienne. Nous rappellerons ces mots de l'auteur, pour nous convaincre de l'obsessionnelle

---

[150] *Id.*, *Sallinger*, Paris, Minuit, 1995, p. 24.
[151] *Id.*, *Combat de nègre et de chiens*, Paris, Minuit, 1989, p. 57. La fuite, mouvement obsédant dans la pièce, apparaît en creux, en didascalie, dans les mouvements du vent, les aboiements de chiens, les bruits de la nuit.
[152] *Id.*, *Quai ouest*, Paris, Minuit, 1985, p. 32. Claire à Charles.
[153] *Dans la solitude des champs de coton*, *op. cit.*, p. 56.
[154] *Id.*, *Nickel Stuff*, *op. cit.*, p. 107.
[155] *Id.*, *Le Retour au désert*, Paris, Minuit, 1988, p. 86.
[156] *Id.*, *Roberto Zucco*, *op. cit.*, 2001, p. 48.

recherche d'une échappée dans le théâtre de Koltès : « Je vois un peu le plateau de théâtre comme un lieu provisoire, que les personnages ne cessent d'envisager de quitter […][157] ». Et le monde koltésien serait un labyrinthe dans lequel les pantins s'agitent avec l'espoir fou de fuir le théâtre du monde qui ne serait pas tout à fait la vie… Nous retiendrons que ces perspectives de fuite apparaissent comme des soubresauts intempestifs, élans inconsidérés, appels d'air (« vers le haut »). La question de l'issue semble animer à son tour les pérégrinations du voyageur du monde Koltès, dans ses jeunes années, si nous nous accordons toujours sur l'hypothèse que le parcours labyrinthique de l'homme Koltès, dans « la vraie vie », rejoint celui de l'écriture.

> Avant-hier soir, j'ai passé une nuit chez les hippies de Washington, qui se retrouvent tous les soirs dans un quartier de la ville pour discuter, jouer de la musique, etc. J'ai été assez bouleversé par ces gens qui sont très sincères, beaucoup plus sérieux qu'on ne se l'imagine en Europe, mais qui ont choisi une voie qui, comme la plupart des autres, me paraît sans issue[158].

La curiosité de l'explorateur – dans ses voyages au plus ou moins au long cours – accompagne l'immersion d'un auteur qui part visiblement avant tout, au contact des « gens » du monde et des mondes, au risque (et à la recherche) du bouleversement.

> […] je me suis trouvé en contact – pour la première fois peut-être, en tous les cas d'une manière aussi violente – avec ce qui doit constituer le plus bas niveau de la classe exploitée, ou du moins celui qui m'a le plus bouleversé […] il s'en est suivi une conversation de toute une nuit, jusqu'à dix heures le matin, qui m'a fait un choc tel que je n'arrive pas encore à calmer mon esprit.[159]

> […] On rencontre des gens vraiment très étranges sur le chemin ; j'aurai beaucoup de choses à te raconter.[160]

Si la voie des hippies, « comme la plupart des autres, [lui] paraît sans issue », c'est qu'en effet, au regard des *Lettres* de jeunesse, la recherche de l'auteur se fixe sur une voie qui serait autre, *inconnue* mais libératrice. Koltès fait notamment le constat désenchanté et terrifiant, dans une lettre à sa mère, que la seule issue envisagée jusque-là, la porte de salut politique du Parti, paraît condamnée.

> Tout, pour moi, s'était mystérieusement clarifié, sur tous les plans : il n'y a pas d'issue possible hors d'une adhésion complète à la cause et au mouvement de la classe ouvrière, de tous les exploités en général […] cela seul peut donner un sens à mon travail, travail qui est l'unique raison de vivre. […] Mais il y a que, ce soir-là, je me

---

[157] *Une part de ma vie, op. cit.*, p. 55. Entretien pour Théâtre Europe, 1986.
[158] *Lettres, op. cit.*, à ses parents, Washington, 11 septembre 1968, p. 80.
[159] *Ibid.*, à sa mère, Pralognan, le 26 avril 1976, p. 244-248.
[160] *Ibid.*, à sa mère, San Salvador, le 5 septembre 1978, p. 349.

> suis senti de l'autre côté – la sensation la plus angoissante que j'ai jamais ressentie.[…] J'ai alors senti le poids énorme de mon individualité : non, je ne serai jamais comparable à ces exploités-là, jamais ma situation n'aura de mesure commune avec ceux dont la vie est détruite avant vingt ans par le travail, et qui n'ont pas, faute de luxe de la culture, tous ces refuges dans l'esthétisme, dans l'art, dans toutes ces nourritures pour ceux qui ont le temps. […] Ainsi, ces exploités de vingt ans, c'est la part malheureuse, c'est – toujours métaphysique ! – la part de Dieu, sans conteste possible. Mais si, de l'autre côté, Rothschild, de Wendel, l'argent, et tous ces profiteurs, sont le Mal incontestable, nous, où sommes-nous ? […] je vois l'énormité du luxe de mon existence. J'ai choisi mon camp, me dis-je ? Mais en cas de catastrophe, sur quelle solidarité compterais-je, sinon sur celle de l'argent, et pourquoi pourrais-je y compter, sinon à cause de mes origines ?
> Sur quelle solidarité, eux, peuvent-ils compter ? […] Je fais là, à l'intérieur d'un cadre « politique », exactement un trajet qui ressemble, chapitre après chapitre, à *La Nuit obscure* de Jean de La Croix, avec la monstruosité du Mal qui augmente sans limite au fur et à mesure où l'on veut s'engager dans le sens inverse. [161]

Le chemin d'écriture de Koltès, nous l'entrevoyons dans cette lettre, serait un chemin de croix tourné vers la communauté (« désœuvrée »). L'enjeu de l'écriture, Koltès le place à l'endroit d'une révolution : « cela seul peut donner un sens à mon travail, travail qui est l'unique raison de vivre », révolution interrompue comme « sa pièce sur la Révolution[162] » qu'une note annule : « ce texte a été détruit par l'auteur » ou révolution manquée. « Mais surtout, surtout… un projet d'une pièce "historique" (!), après cela, sur 1905 (la révolution manquée)[163] ». L'écriture travaillerait au retournement du sens d'un temps qui aurait encore à voir avec l'espoir d'une libération des peuples, possédant encore le souffle nécessaire à l'appel de la puissance d'un mythe politique. Cet appel, toujours en suivant la pensée de Jean-Luc Nancy, serait « poétique et politique, et il ne peut être, nécessairement, que les deux à la fois : c'est cela, le mythe, c'est la poéticité du politique et la politicité du poétique – fondation et fiction –, tant que le poétique et le politique sont compris dans l'espace de la pensée du mythe[164] ». Ce projet de jeunesse, aux allures romantiques hugoliennes ou plus sauvagement rimbaldiennes, semble toutefois porter en lui deux incompatibles (qui seraient une condition du mythe interrompu ?) : la fureur de la conviction heurtée au constat désemparé de l'impuissance. Un trajet qui, au fur et à mesure de son épanouissement, se confronterait à une opération « en sens inverse » – soustraction – « la monstruosité du Mal qui augmente sans limite au fur et à mesure », alors que l'objectif premier visait une direction opposée. Avancer

---

[161] *Ibid.*, à sa mère, Pralognan, le 26 avril 1976, p. 245-246.
[162] *Ibid.*, à Nicole, La Wantzenau, 18 juin 1974, p. 214. « Théoriquement, on devrait enchaîner tout de suite en novembre avec ma pièce sur la Révolution ; je suis actuellement en pourparlers avec le TNS pour qu'ils nous assistent, car ce serait une assez grosse réalisation. Cela ne s'annonce pas facile. »
[163] *Ibid.*, à Madeleine, Pralognan, 1er février 1974, p. 208.
[164] *La Communauté désœuvrée*, *op. cit.*, p. 142.

équivaudrait à reculer en sens inverse, sans issue, ou vers une issue qui serait l'envers de la sortie ? Paradoxe. Ironie. Nous atteignons ce point qui ferait se rejoindre la construction monu-mentale et démente de Tikal et l'utopie mentale (« le mythe ») des penseurs d'un nouveau monde (du XIXe siècle). Si l'emprunt à la pensée de Fourier peut paraître dissonant – rien dans les éléments biographiques n'oriente particulièrement vers ce rapprochement – toutefois quelques éléments viennent, même en négatif, éclairer, nous semble-t-il, des points utiles à l'exploration du « pacte ». L'utopie de Horn dans *Combat de nègre et de chiens*, notamment, prend des accents plus inquiétants et la charge ironique de l'auteur s'alourdit, lorsqu'on croise l'ouvrage de Charles Fourier, nous y viendrons, même si d'un point de vue des sources vives, un extrait des lettres qui mentionne l'idée d'une « cité nouvelle » est sans conteste plus convaincant :

> Je suis allé avant-hier, pour voir, à l'enterrement d'un dirigeant fasciste à Saint-Nicolas-du-Chardonnet (intégristes) […] Une messe comme il y a vingt ans, avec un sermon d'un vieux curé haineux, s'excitant sur une « cité nouvelle » où chacun serait « à sa place sans discussion, pour faire son devoir » … J'en suis sorti avec des sueurs froides. [165]

Il n'en reste pas moins que l'*attraction passionnée* de Charles Fourier nous permet surtout d'envisager le labyrinthe (la structure labyrinthique de la « pensée ») par le prisme de la communauté, allié au désir de l'Autre. Elle est l'occasion d'envisager l'intérêt d'un auteur pour les constructions monumentales-mentales du labyrinthe et de ses avatars, constructions humaines réfléchissant la vie en commun (métropoles, routes, rues, cathédrales…). La perdition et l'errance semblent être les itérations fascinant les impressions de voyage transmises par l'auteur.

> Mexico est une ville vraiment folle, je la trouve encore pire que New York, mais il y a des musées qui sont de vrais trésors, ainsi que des églises. Je passe des heures dans les uns et les autres[166]
>
> […] j'ai fait la tournée de quelques-unes des innombrables cathédrales de Moscou […] les plus belles devenues musées. Celles à l'intérieur du Kremlin, réservées aux tsars, sont les plus belles. J'ai fait de grandes ballades dans les rues, jusqu'à me perdre – un mélange de silence terriblement pesant, et de bruit, d'agitations, de voix aux haut-parleurs qui donnent en permanence une impression d'alerte et de guerre.[167]
>
> […] le métro est un spectacle permanent dont je n'arrive pas à me lasser […] Ici, on a l'impression d'être sur une immense scène où tout bouge, rien n'étonne. / New York n'est vraiment comme aucune autre ville du monde ; c'est comme un grand sac où

[165] *Lettres*, *op. cit.*, à sa mère, [Paris], vendredi 24 mars 1978, p. 328.
[166] *Ibid.*, à sa mère, Mexico, 14 décembre 1978, p. 400.
[167] *Ibid.*, à sa mère, Moscou, 21 novembre 1973, p. 201.

> l'on a mis tout ce qui ne cadrait pas ailleurs ; rien ne surprend mais rien n'est ordinaire. Dans les rues, on est pris en sandwich entre deux tranches de gratte-ciels dont on ne regarde jamais la fin en haut. Les immenses voitures filent, ça klaxonne, les sirènes de police crient sans arrêt. C'est sale, c'est bruyant, mais c'est magnifique.[168]
>
> Ici, depuis quinze jours, je me sens dans un monde imaginaire : d'abord l'Islande, puis New York, puis Québec. Tout est extraordinaire. J'ai pensé à toi en voyant l'architecture de l'université [de] Laval et de tout le campus qui l'entoure. C'est extraordinaire. […] cela me donne vraiment l'impression de vivre dans l'irréel.[169]
>
> On m'a dit au Québec que Broadway était l'endroit le plus extraordinaire de tout le continent américain : je crois bien que c'est vrai. On s'y sent totalement perdu, étranger, mais on ne peut pas échapper à cette atmosphère étouffante.[170]
>
> Ai passé les quelques heures disponibles dans Manhattan, Broadway, etc… / Démesuré, indescriptible… / Inoubliable, surtout inhumain.[171]
>
> [Prague] Quelle ville étrange, belle comme ce n'est pas possible, mais morbide, presque sinistre ; j'aurais peur d'y vivre. Il y a des églises comme nulle part ailleurs, et on se perd dans la vieille ville.[172]
>
> […] ce pays donne l'envie de devenir muet et sourd. J'ai encore dans les yeux la longue route silencieuse de nuit à travers la Pologne, où les phares de la voiture éclairaient par à-coups la forme d'un cheval sur la route, ou un visage qui se retournait, ou des colonnes de dos tournées qui marchaient comme pour un exode.[173]
>
> Bahia, c'est une des plus belles villes que je connaisse. De l'or et de l'architecture à rendre fou un esthète.[174]

Enfin, toutes « architectures » à parcourir, comme les empreintes de l'homme, témoins tangibles d'une pensée de l'*en* commun, endroits du monde où le physique (corps dans l'espace) traverse le mental (l'architecture comme art qui pense le monde et conserve la trace d'une réflexion sur l'*en* commun), et le déconstruit dans le même temps. Le labyrinthe koltésien tiendrait de l'impossible objet fasciné par les ruines, escaliers de Penrose, « escaliers infatigables[175] » (Borges) dont l'architecture reste inaccessible à la raison du voyageur : illusion d'un haut, illusion d'un bas, illusion d'un centre, qui seraient une suite d'effets d'optique en marche vers l'illusion d'un mythe. Si la dimension communautaire (politique) n'est pas revendiquée par l'écriture koltésienne, – « je te tiendrai au courant de la progression de mon spectacle (qui n'est, finalement, pas du tout politique, il fallait s'y attendre !)[176] » –

---

[168] *Ibid*., à ses parents, New York, 18 septembre 1968, p. 82-83.
[169] *Ibid*., à François, Cap Rouge, 12 juillet 1986, p. 67.
[170] *Ibid*., à ses parents, Cap Rouge, Québec, 29 juin 1968, p. 61.
[171] *Ibid*., carte postale à ses parents, New York, 28 juin 1968, p. 60.
[172] *Ibid*., à sa mère Prague, juin 1977, p. 286.
[173] *Ibid*., à sa mère, Moscou, 21 novembre 1973, p. 202.
[174] *Ibid*., à Nicole, Salvador de Bahia, Brésil, décembre 1985, p. 502.
[175] Jorge Luis Borges, *La Bibliothèque de Babel*, *op. cit*., p. 491.
[176] *Lettres*, à Nicole, Strasbourg, 23 janvier 1973, *op. cit*., p. 190.

elle semble du moins une fondation enfouie. Rappelons-nous : « il n'y a pas d'issue possible hors d'une adhésion complète à la cause et au mouvement de la classe ouvrière, de tous les exploités en général […] cela seul peut donner un sens à mon travail, travail qui est l'unique raison de vivre. ». Nous pensons en premier lieu à *Combat de nègre et de chiens*, sa « pièce tropicale et colonialiste[177] ». Le parallèle le plus flagrant avec l'utopie politique se noue autour d'Horn et son rêve d'un habitat conçu à l'image d'une multinationale, mais dans le sens inversé d'un mouvement centripète. Ironique, ou lucidement cynique, Koltès explore la folie des grandeurs, toute empreinte de bons sentiments, tournée vers le mythe politique, qui semble à peine exagérer celle qui émerge des théories de Charles Fourier : « opérer sur le monde entier […] le genre humain va être affranchi et secouru TOUT ENTIER[178] ». L'utopie, le mythe sociétaire, déploie ici son totalitarisme, oublieux des différences et des distinctions, Horn et Fourier résolvant tous deux l'écart par une unification ethnocentriste. Fourier tire un trait sur le babélisme des langues par une suggestion qui lui semble tomber sous le sens.

> En effet : dès le début de l'état sociétaire, on adoptera un langage unitaire provisoire, peut-être le français […] Tout enfant sera élevé à parler dès le plus bas âge cette langue générale ; dès lors chacun, sans étude des langues, pourra communiquer avec tout le genre humain […][179]

Horn, par calculs tous aussi minutieux que ceux de l'utopiste[180], résout les différences spatio-culturelles, avec la même bonne foi ethnocentriste.

> J'ai un excellent projet personnel dont je n'ai jamais parlé à personne. Vous êtes le premier. […] j'ai calculé, moi, qu'en logeant tous dans des maisons de quarante étages et pas un de plus […] dans des appartements de surface moyenne, mes calculs sont raisonnables ; que ces maisons constituent une ville, je dis bien : une seule, dont les rues auraient dix mètres de large, ce qui est tout à fait correct. Eh bien, cette ville, monsieur, couvrirait la moitié de la France ; pas un kilomètre de plus. Tout le reste serait libre, complètement libre […] Plus de conflits, plus de riche, plus de pays pauvre, tout le monde à la même enseigne, et les réserves pour tout le monde. Vous voyez, Alboury, je suis un peu communiste, moi aussi, à ma manière[181]

Ironie de l'auteur, cynisme ou bonne foi naïvement ethnocentriste de Horn, grossissement à la loupe de l'impasse des utopies aveuglées par la méthode et le désir objectiviste de réinventer un vivre ensemble ? Au bout des comptes de Horn, puisqu'il semble que tout soit quantifiable, nous serions toujours pourtant hypnotisés par un même mirage masqué par

---

[177] *Ibid*., à Josiane et François Koltès, Guatemala Ciudad, 17 octobre 1978, p. 379.
[178] Charles Fourier, *Le Nouveau Monde industriel et sociétaire*, *op. cit*., p. 32.
[179] *Ibid*., p. 54.
[180] Nous renvoyons, par exemple, au tableau « Phalange en grande échelle. Distribution en 16 Tribus et 32 Chœurs » de la théorie de Fourier, *op. cit*., p. 154-155.
[181] Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, *op. cit*., p. 34.

l'utopie sociale : l'attraction du gain. « Quant au reste du monde, monsieur, ce serait la réserve[182] ». Vision cynique ou vision lucide des intérêts de l'en commun : nouveau mythe du capital ? Pour Fourier, « il est prouvé que le bonheur consiste à jouir d'une grande richesse et d'une variété infinie de plaisirs[183] ». Une vision que peuvent partager quelques personnages koltésiens, notamment Charles (Fourier ?!).

> Il aurait fallu naître autrement. Naître riche et idiot, naître l'enfant idiot d'un banquier ou d'un armateur, c'est le seul rêve qu'il vaille la peine de faire, moricaud ; en dehors de cela, tout le reste, ça ne vaut même pas la peine de rêver d'en rêver. C'est pour cela qu'on ne rêve à rien, moricaud, ce n'est ni ta faute, ni la mienne, on est mal nés et c'est tout[184].

Charles désespère en somme d'une utopie sociale, nulle et non avenue, pour laquelle la richesse est la condition infrangible d'accès à l'infinie variété des plaisirs. Les passions comme moteur principal du système sociétaire et la richesse comme sauf-conduit nécessaire à la satisfaction des désirs, pourraient bien être les fantasmes qui agitent certains « pantins » koltésiens.

> Les riches, ils voient l'argent dans les poches des autres, à travers le tissu, ils voient les poches vides avant même de te voir toi-même. Je ne veux pas avoir l'air d'un minable, moricaud, cela je ne le veux pas. / Je veux m'attaquer à la femme. On dit qu'une jaguar, moricaud, rien ne peut l'arrêter, même pas les freins. Quand on aura eu la femme, on aura la voiture, moricaud, mais pas selon la vieille technique, on a le sang trop pourri pour cela, et on n'irait pas loin. L'avenir, c'est le bizness et la douceur.[185]

« Bizness » et « douceur » à la conquête du nouveau monde. Si cette vision paradisiaque est exacerbée dans l'imaginaire d'un Charles devisant au bord d'une eau, qu'on imagine vite affluent de l'Achéron : « au ciel il y a des villas riches gardées par des doberman[s], avec des pelouses et des courts de tennis ; on sert des drinks avant les repas et même les anges, qui sont les serviteurs, sont chaussés avec des weston[186] », elle est peut-être le miroir grossissant et critique d'un désir partagé par son auteur, dont les poches semblent souvent vides. Les échanges de Koltès avec ses proches mentionnent régulièrement les difficultés financières contre lesquelles il s'agite. Si elles semblent quantité négligeable, il arrive parfois que l'auteur, sur un mode humoristique, rejoigne Charles dans son rêve compensatoire.

---

[182] *Ibid.*, p. 35.
[183] *Ibid.*, p. 31.
[184] Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest*, *op. cit.*, p. 46.
[185] *Ibid.*, p. 45. Réplique de Charles.
[186] *Ibid.*, p. 101.

> […] je ne vois partout que des problèmes d'argent, je rêve d'argent et j'ai une tête pleine de billets de banque[187].

Koltès au début des années soixante-dix est endetté par le coût des créations, au point notamment d'interrompre le tournage de son film *La Nuit perdue*.

> Mon départ ressemble en effet plus à une fuite qu'à du tourisme ; je quitte Strasbourg avec plus de trois millions de dettes, et des huissiers partout où j'ai logé. Le cinéma coûte encore plus cher que le théâtre.[188]

L'argent, dont rêve Charles puisqu'il n'en a pas, fait fuir Koch qui l'a dilapidé et réunit les deux figures dans celle d'un auteur oscillant entre deux postures, sachant allier en connaisseur « bizness et douceur ».

> À propos de dollars, François, voici une combine à laquelle je vais te demander de participer, de toute urgence, et sous le plus absolu, bien entendu, secret […] il s'agit de prendre (auprès d'El Via, à Paris, de préférence) une assurance pour mes bagages, d'un montant de 4000 francs – qui me semble un chiffre raisonnable. Il faudra sans doute faire un détail du matériel ; je compte que tu peux trouver, dans tes relations, suffisamment de caméras et d'appareils photos dont les factures pourront par la suite être produites, et ce jusqu'à une demi-brique environ […] Pour tout t'avouer, je vis ici sur ce style de truandages, puisque ça fait belle lurette que je n'ai plus un rotin (secret, toujours !) […] J'ai déjà truandé l'American Express de 200 dollars […] mieux vaut voler les banques américaines que se priver de beurre et de baguettes croustillantes[189].

Il semble bien que le jeu consiste à dévier les systèmes – ici le système monétaire – dans cette posture choisie, à contre-courant : « maintenant, [s'] encrapul[er] le plus possible[190] ».

> Quelle que soit l'issue, et malgré les désagréments (le mot est faible !), il y a beaucoup de plaisirs, tu sais, à aller contre-courant : dans une société d'argent, ne pas en avoir ; dans une société où l'amour est réglé, l'avoir déréglé ; ce n'est ni plus absurde ni plus angoissant que de faire le chemin inverse : ce doit être une question de conformation physiologique[191].

C'est en suivant ces pensées de l'auteur que l'attraction passionnée fait écho, elle implique dans la pensée du système, la mécanique du désir et ses « rapports avec le plaisir, la souffrance, l'amour, l'argent, la politique, et le reste[192] » qui nous semblent indispensables à

---

[187] *Lettres*, *op. cit.*, p. 196-197, à Nicole, octobre 1973.
[188] *Ibid.*
[189] *Ibid.*, p. 384, à François, San Pedro La Laguna, Guatemala, 27 octobre 1978.
[190] Arthur Rimbaud, « Lettre du voyant », Lettre à Georges Izambard, Charleville, [13] mai 1871 *in Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 2009, p. 339. « Maintenant je m'encrapule le plus possible. Pourquoi ? Je veux être poète, et je travaille à me rendre *Voyant* : vous ne comprendrez pas du tout, et je ne saurais presque vous expliquer. »
[191] *Lettres*, *op. cit.*, p. 168, à sa mère, Strasbourg, le 12 février 1972.
[192] *Ibid.*, à sa mère, Luc-sur-Mer, 1980, p. 435. « Quant à la " complication" que tu sembles déceler dans ma vie, comment pourrait-il en être autrement ? Je ne sais pas. À moins de me décider, aujourd'hui, à me ranger, à renoncer à vivre et alors à écrire – car je trouve que tout ce qu'on essaie de vivre un petit peu – je ne dis pas

la compréhension, dans sa complexité, du mouvement d'écriture koltésienne, si l'on entend qu'elle est elle-même un système. L'allusion à Fourier nous permet également d'introduire accessoirement une problématique fondamentale dans le théâtre de Koltès, celle de la cause noire, emblématique (le socialisme utopique se mobilisant de son côté pour l'abolition de l'esclavage) qui hante véritablement l'écriture, parangon des « exploités » – des « condamnés » « du point de vue de Léone[193] » – en articulant l'érotique au politique puisque « tant de choses sont des histoires de cul[194] ».

> Camarade,
>
> […] Je savais bien que tant de beauté réunie me ferait perdre pied, et si je la consomme à doses infinitésimales, en France, ici, où elle s'offre à mon regard, et à mon regard seulement, dans une telle proportion, je sens la fermeté de mon jugement être ébranlée, je sens sourdre en moi des éléments obscurs et douteux, enfin : je sens bien que, à l'envers, je risque de reconnaître l'héritage honteux des années noires du colonialisme : je suis tant tenté de reconnaître la supériorité de la race noire sur la race blanche ! alors, je me contiens, j'affirme ma lucidité, je ne sanctionne pas par une opinion mes impressions esthétiques, je refoule toutes ces choses le plus bas possible, je les emballe hermétiquement et mets les pieds dessus en disant : « Tout cela, c'est des histoires de cul ». Mais je demeure rêveur : tant de choses sont des histoires de cul. Je crains d'avoir emballé la politique dans le même paquet, et me voilà obligé de tout redéfaire pour y voir clair.
>
> […] Là, dans l'ombre, […] dort la future révolution. […] Mais : c'est là qu'est la dérision. Je sais, de l'avoir vu faire, qu'il me suffirait de tendre le bras et de frapper au carreau pour qu'Elle se lève brusquement, pousse la porte vitrée, et dise : « *Yes, Master* ? »[195].

Ainsi Koltès, en 1976, devant la cause des opprimés, fait le constat d'un angoissant trajet, le constat d'un abîme effondrant l'utopie communiste. La « cause » devient, elle aussi, chemin sans issue. Koltès s'éloigne du Parti en 1978. « S'il signe encore d'un *Vive la Révolution* ses lettres à ses proches amis, son engagement militant perd de sa vigueur : il reste sympathisant communiste, mais cesse les réunions et l'école du Parti. Sur le plan politique, l'engagement prend d'autres formes : la découverte de l'Afrique n'est pas étrangère à cette prise de conscience et de distance, relative et complexe[196] ». Ainsi le mythe politique « en train de

---

jusqu'au bout, ce qui me mènerait bien plus loin que cela ! – est très, très compliqué ! Que ce soit dans les rapports avec le plaisir, la souffrance, l'amour, l'argent, la politique, et le reste. Or, je ne renonce pas encore, non merci ! Au contraire. »

[193] Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie*, *op. cit.*, p. 21, entretien pour *Le Monde*, 17 février 1983. « Du point de vue de Léone, les Noirs sont des gens qui portent une condamnation sur leur visage, au sens propre, mais qui ne leur appartient pas en propre : c'est davantage une malédiction globale à laquelle ils sont assimilés. »

[194] Bernard-Marie Koltès, *Lettres*, *op. cit.*, p. 314-315. Lettre à Hubert Gignoux, Ahoada, 11 février 1978.

[195] *Ibid.*

[196] *Bernard-Marie Koltès : écritures du récit*, Partie I, « Génétiques du récit : L'écriture et la vie », *op. cit.*, p. 201.

s'interrompre » engendre-t-il, peut-être, ce que nous tentons de comprendre comme « pacte ironique » de l'auteur, scellant un rapport au monde qui s'arrime à la suspension du sens.

Quelques années avant, Koltès constatait une autre impasse, celle du *religio*[197] interrompu. Outre « l'adhésion complète à la cause », il semble que Koltès ait également cherché des issues plus introspectives au début des années soixante-dix. Un chemin qui mènerait à la « source », selon les mots de l'auteur, cœur vibrant d'un labyrinthe édifié pour préserver l'intime et l'invisible, tous deux inaccessibles. Les témoignages recueillis par Florence Bernard dans sa thèse nous renseignent. Lorsque Koltès écrit *La Marche* (1971), il est attiré par des voies spiritualistes, telles que celles proposées par Gurdjieff, selon les souvenirs de Lise Dambrin :

> Bernard avait lu un livre qui l'avait énormément marqué, *Fragments d'un enseignement inconnu* d'Ouspenski, qui reprenait le travail de Gurdjieff, une sorte de gourou qui a eu beaucoup d'influence sur des groupes intellectuels et littéraires au début du vingtième siècle. Il empruntait des pratiques au yoga, aux techniques orientales...[198]

Il semble bien qu'il y ait chez notre auteur une attirance pour des voies qui permettraient d'échapper au labyrinthe. En conséquence, il ne paraît pas inconsidéré qu'il ait été séduit lui-même par des figures de guide, explorateurs à leur tour de chemins de traverse. Nous pensons ici à ces figures devenues mythes « à l'échelle mondiale » ; oscillant entre la star médiatique et le génie poétique.

> Je pense souvent à toi, car John Travolta et la musique de *La Fiebre el Sabado por la noche* règne sur le continent, de Mexico à Managua, et j'adore ça la culture à l'échelle mondiale ![199]

À la source du fantasme John Travolta, Koltès rêvera notamment *Nickel Stuff*. « J'écris un scénario de cinéma (*Saturday Night Fever n°3*). Casting John Travolta, Robert De Niro, etc.). Je m'amuse bien à ça, c'est moins fatiguant que le théâtre[200] ». À « l'échelle internationale[201] »,

---

[197] Nous empruntons toujours à la démonstration de Jean-Luc Nancy dans son ouvrage déjà cité, p. 124. « Une telle parole [parole mythique des Grecs] suppose *panta pléré théôn*, « toutes choses pleines de dieux », ainsi qu'on veut que Thalès l'ait dit. Elle suppose un monde ininterrompu de présences, pour une parole interrompue de vérités, ou bien, car c'est déjà trop dire, ni « présence », ni « vérité », et parfois même pas de "dieux", mais une façon de lier le monde et de s'y attacher, une *religio* dont la profération est un "grand parler". »

[198] Propos de Lise Dambrin (interprète de la fiancée dans la création de *La Marche*), recueillis le 25 mai 2004 par Florence Bernard, *in Koltès, une poétique des contraires*, Paris, Champion, note 175, p. 311.

[199] *Lettres*, *op. cit*., à Madeleine, 10 septembre 1978, Guatemala City, p. 350.

[200] *Ibid*., à Bichette, Paris, 15 avril 1984.

ce sont aussi des figures identificatoires, telles que Bob Marley ou Bruce Lee, qui auront attiré Koltès, avec passion, par le charme de leur recherche « spirituelle » en partie, et celui de leur attraction « ravageuse[202] » pour beaucoup. « *Ils sont tous morts. Bruce Lee est mort ; Bob Marley est mort. Qu'est-ce qu'on fout là*[203] *?* » médite E.E. dans *Nickel Stuff*. Les quelques traces écrites qu'il nous reste l'attestent, concernant Bruce Lee, à travers les courts textes « Jeet-kune-do » ou « Le Coup-fantôme »[204] :

> Une des plus grandes souffrances que j'ai éprouvée – une de celles en tous les cas que je veux bien garder en mémoire –, c'est lorsque j'ai vu pour la première fois Bruce Lee refuser de se battre contre les voyous qui l'agressent dans *Big Boss*. […] Il se laisse humilier, sans rien faire, alors qu'il est le plus fort.

« Pour Hamou, / Pour notre amour commun de Bruce Lee et de Lutter Vandross[205] ». C'est à la source des deux figures, Lee et Marley, que Koltès puise également, pour une part, l'enthousiasme nécessaire à l'élaboration de *Quai ouest*. Les brouillons – à présent disponibles à la Bibliothèque Nationale de France – gardent la mémoire de cette genèse. Fak se nomme à l'origine Lee, ce que confirme la lettre à Claude Stratz datée de 1982[206]. Un écho de la fureur du dragon demeure dans l'Édition de Minuit : « je sais que tu as l'habitude de venir, en te glissant comme un petit dragon, et en parlant de quelque chose avec autre chose en tête, je connais ta technique[207] ». Peut-être également dans *Combat de nègre et de chiens* le fantasme de Bruce Lee, combattant-philosophe, plane-t-il alentour de cette réplique de Cal (qui pourrait lui aussi s'appeler Fak/fuck) : « Moi, j'ai toujours été curieux ; de musique, de philosophie […] Tu pourras venir dans ma chambre et te servir de mes livres […] J'étais vraiment déchaîné pour la philosophie, quand j'étais étudiant ». Aussi bien, apparaît également, de façon indirecte, le visage élu de l'artiste martial derrière la figure de Fak dans

---

[201] « […] l'idée que je te dis, c'est : un syndicat à l'échelle internationale – c'est important, l'échelle internationale (je t'expliquerai, moi-même, c'est dur pour bien tout comprendre) […] », *in La Nuit juste avant les forêts op.cit.*, p. 17.

[202] « Le ravageur Taïmak, héros du film *Le Dernier Dragon*, […] comme je l'avais vu ravager les immenses salles de la Quarante-deuxième Rue […] Évidemment, les copains qui sont allés le voir en sont sortis ravagés […] », *in Prologue, op. cit.* p. 117.

[203] *Nickel Stuff. Scénario pour le cinéma, op.cit.*, p. 29.

[204] *Prologue, op. cit*, p. 116-118.

[205] *Lettres, op. cit*, mots qui « accompagne[nt] un cadeau » lors des représentations de *Quai ouest* à Nanterre, 1986, p. 508.

[206] *Lettres, op. cit.*, p. 458-460. « Voici le scénario auquel je suis parvenu, après bien des problèmes […] 5 À la porte du hangar, Lee essaie d'obtenir de Claire qu'elle entre avec lui dans le hangar. […] 11 Claire engueule Lee parce qu'il a donné à Charles les clés de la voiture. Lee dévoile que de toute façon, il a trafiqué le moteur […] 25 Sur la jetée. Lee débarrasse le corps de Koch ».

[207] Charles à Fak, *in Quai ouest, op. cit.*, p. 36.

l'annexe à la pièce. Un visage qu'il nous faut « déduire » à partir des indications de l'auteur, « Pour mettre en scène "Quai ouest" ».

> Il serait bien d'en arriver à déduire, en ce qui concerne Fak, qu'il est asiatique, d'apparence plutôt frêle, et d'une force redoutable[208].

Concernant Abad, dans les brouillons, il semble que l'ombre de Bob Marley ait été l'une des premières traces du personnage. Avant son nom transitoire « Abd » qui deviendra Abad, Koltès l'appelle Marley : « un jamaïcain, éthéromane ». « Son secret. La découverte de l'inversion du temps fort dans le rythme à deux temps. / Bongo[209]. ». C'est, nous semble-t-il l'exceptionnel parcours (ou Destin[210] ?) et l'insubordination de la marche de ces hommes qui ont pu nourrir un des points aveugles de l'écriture. Sur le terrain de la révolte, c'est bien sûr également le visage d'un « autre » qui surgit, celui du poète Arthur Rimbaud : l'ombre du voyageur Koltès. C'est un culte que Koltès a voué à « Rimbe ». François Koltès se fait le relais de cette « attraction passionnée ».

> Il vivait avec très peu de choses : peu de meubles, quelques livres et rien d'autre. Chaque fois qu'il quittait un endroit, il distribuait les livres et n'emportait qu'un sac de voyage, et toujours son *Rimbaud.* [211]

Déguisement plaisant ou/et véritable injonction identificatoire, quelques mots des *Lettres* nous laissent entrevoir l'auteur en costume de pèlerin. Lors d'une discussion en Avignon avec Yves Ferry, celui-ci nous mettait en garde contre ce qu'il nommait « l'anecdotique » du lecteur (ou doctorant !) pèlerin : « C'est comme les gens qui vont sur les pas d'Elvis, à la recherche de ce qu'il a touché, où il est allé… Koltès, ça lui aurait plu sûrement, mais ça l'aurait fait rigoler[212]! » Si l'attrait pousse parfois les koltésiens à jouer les pèlerins, il semble bien que Koltès, lui aussi, entre amusement et fureur, ait cherché les pas de « l'anecdotique » avec passion.

---

[208] *Ibid.*, p. 106.

[209] Transcription de notes prises à la lecture des brouillons, référencés en n°320, Archives Koltès, Paris, BnF. Cf. Annexes, « Fiches personnage », p. 654.

[210] Nous renvoyons à l'archive de l'Ina, de l'émission de Frédéric Mitterrand (*Du côté de chez Fred*, 1988) interrogeant Koltès sur l'évolution de son écriture et sur l'importance du destin. Koltès : « […] si on raconte une histoire sur un plateau, si on prend cette peine de confier… si des acteurs prennent la peine de le jouer, il faut quand même que ce soit des vies qui ne soient pas ordinaires, ou même si elles sont ordinaires, il faut qu'elles soient extraordinaires par le regard qu'on porte dessus. Donc le destin, c'est sûr, on ne peut pas mettre un personnage sur un plateau qui n'ait pas un destin, oui, ça je crois. ». 8'21-8'46, [en ligne] consulté en février 2015, http://www.ina.fr/video/I10084388.

[211] François Koltès, dans la préface aux *Lettres*, *op. cit.*, p. 7.

[212] Yves Ferry, lors d'un entretien en Avignon, juillet 2011, avec Moni Grego. Cf. Annexes, « Fragments recomposés », p. 631.

> Je vais incessamment faire un pèlerinage sur la tombe de J. N. Arthur à Charleville. À ce propos, étant donné que ce n'est certainement pas demain que j'irai à Londres (hélas !), pourrais-tu faire à ma place une petite balade là où il vivait avec son « époux et compagnon d'enfer ». Toutes les indications que je puis te donner sont celles-ci, tirées d'un vieux livre : « Ils habitaient dans Howland Street, au bout de Tottenham Court Road, vers Marylebone, une maison de style Adams, aux fenêtres hautes, ornementées d'une façon un peu arabisante ». La rue a peut-être changé de nom ? Si tu peux, va flâner là-bas, cherche, entre si tu trouves, et rapporte-moi un peu plus de son ombre[213].

Pèlerin par procuration, il faudra trois années de plus pour qu'il flâne, en personne, dans les chemins empruntés par Rimbaud : « [j]'ai envie d'aller sur la trace d'Arthur. Et puis, je me sens si incapable de rester deux mois dans une place sans le minimum de dépaysement[214] », « et j'ai cherché les traces de Rimbe à Camden Town[215] » ; « Vu beaucoup de spectacles, le quartier de Rimbaud[216] » ; « Londres, à la recherche d'un Rimbaud introuvable[217] », à la recherche de traces perdues, c'est également, et beaucoup plus curieusement peut-être, Proust qui anime certaines errances : « J'ai fait une fugue, incognito et solitaire, sur une plage inconnue de Normandie, sur les traces de Proust…[218] ». Rappelons-le, l'une des articulations de notre recherche se propose d'éclairer l'écriture dramatique par son attirance pour le champ du romanesque, enfoui, qui participerait à la distance, à l'écart et aux dissonances du théâtre koltésien. En l'occurrence, Koltès, sur les traces de Proust, nous laisse envisager la piste d'une quête, chez l'auteur – inversant la recherche du temps perdu –, de l'enfouissement de l'intime au cœur de l'écriture dramatique ; qui n'en reste peut-être pas moins une recherche, en négatif, d'un temps perdu, par soustraction. Aussi, populaires ou littéraires, il est des figures qui apparaissent comme « point[s] d'attache quelque part[219] » guidant la traversée du labyrinthe ; Koltès pèlerin donc – tel celui de Pessoa – à la recherche de quelqu'un qui fasse office d'Homme en noir, ombre intérieure, celui qui dit au jeune narrateur pessoesque : « Ne fixe pas la route ; suis la jusqu'au bout[220] ». Suivre la route, celle de la « vraie vie » réveillée par l'Homme en noir, qui peut être aussi bien la route de l'écriture, puisque nous nous plaçons dans cette tension formulée par l'auteur entre l'écriture ou/et la vie. Koltès lecteur semble suivre cette injonction en homme affamé.

---

[213] *Lettres*, *op. cit*., à Bichette, 22 novembre 1969, p. 103.
[214] *Ibid*., à Bichette, 22 mai 1970, p. 123.
[215] *Ibid*., à Bichette, carte postale de Londres, 10 octobre 1972, p. 179.
[216] *Ibid*., à sa mère, Londres, 1977, p. 302.
[217] *Ibid*., à Madeleine, Londres 1977, p. 302.
[218] *Ibid*., à Nicole, Luc-sur-Mer, 28 septembre 1980, p. 436.
[219] *Dans la solitude des champs de coton*, *op. cit*., p. 47.
[220] Fernando Pessoa, *Le Pèlerin*, Paris, Éditions de la Différence, 2013, p. 3.

> Victor Hugo m'enchante de plus en plus, et je regrette d'arriver si vite à la fin de tous ses romans ; il faudrait qu'il en ait écrit dix de plus ! Moi qui croyais passer tout l'hiver avec lui, il faut déjà que je me mette en chasse d'un autre auteur ![221]

> Je me repais de Rimbaud (plus je l'approche, plus il m'échappe !) et de Jean Vilar[222].

Il y aurait quelque chose de ravageur dans ces rencontres, une attraction dévorante pour ces figures messianiques, prophétiques, érotiques, poétiques, qui auraient en commun cette parole émise comme d'un nouvel évangile moderne : « arriver à l'inconnu par le dérèglement de tous les sens ».

> Travailler maintenant, jamais, jamais ; je suis en grève. Maintenant, je m'encrapule le plus possible. Pourquoi ? Je veux être poète, et je travaille à me rendre *voyant* : vous ne comprendrez pas du tout, et je ne saurais presque vous expliquer. Il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de *tous les sens*. Les souffrances sont énormes, mais il faut être fort, être né poète, et je me suis reconnu poète[223].

Il semble bien que Koltès assimile les cheminements de son modèle Rimbaud, qui l'encrapule (et, nous y viendrons, ceux de Hugo qui se rejoignent dans la figure du « Voyant »). Identification, reconnaissance, admiration, mysticisme poétique et légèreté, c'est bien Koltès encore qui signe certaines correspondances par : « Cheik Abdallah[224] B.-M. K », (« autre signature […] depuis son retour du Sénégal[225] », que Yan Ciret[226] propose de voir comme l'imitation de la signature « Abdel Rimb »).

> Moi, à vingt ans, ça[227] a mis tout en doute et c'est là que j'ai décidé de ne pas travailler. Je me suis dit : qu'est-ce que je vais passer huit heures par jour à travailler pour un patron, amasser un salaire, faire des économies…ça n'a pas de sens. J'ai décidé que je ferai ce que j'avais envie de faire, j'ai mis tout le temps qu'il a fallu. Je me suis débrouillé, j'ai la chance de vivre en Occident, on ne crève pas de faim[228].

De même pourrions-nous interpréter par exemple la haine juvénile qu'il semble vouer tout à coup à Paris au fil des *Lettres* de jeunesse comme une posture mimétique qui cherche à suivre la mécanique de terre brûlée qu'aura mise en place Rimbaud : « – C'est embêtant, j'ai

---

[221] *Lettres*, *op. cit*, p. 236. À Nicole, Pralognan, 12 février 1976.
[222] *Ibid*., à Bichette, 22 octobre 1968, p. 85
[223] Arthur Rimbaud, « Lettre à Georges Izambard de mai 1871 », *in Lettres du voyant*, précédé de *La Voyance avant Rimbaud*, par Marc Eigeldinger, Genève, Droz, 1975, p. 113.
[224] Que l'on trouve, par exemple, dans un mot à Hammou Graïa, *op. cit*., lettre de 1985, p. 492, ou encore sur une carte envoyée au même destinataire, janvier 1986, *op. cit*., p. 503, « Cheik Abdallah K. »
[225] *Lettres*, *op. cit*., p. 492.
[226] « Comme Rimbaud qui se fit appeler "Abdel Rimb" en Abyssinie, ou T.E. Lawrence dont il admirait les "Sept piliers de la Sagesse" et le transfuge britannique devenu Arabe : Bernard-Marie Koltès se donna aussi pour nom « Cheick Abdallah K. », *in* « Bernard-Marie Koltès, retour à Babylone », une émission de Yan Ciret, dans le programme « Surpris par la nuit » de Alain Veinstein, diffusée en avril 2009 sur France Culture.
[227] Il s'agit de ses voyages.
[228] Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie*, Paris, Minuit, 1999, entretien avec Emmanuelle Klausner et Brigitte Salino pour *L'Évènement du jeudi*, 12 janvier 1989, p. 149-150.

maintenant une sale réputation à Paris. […] Je me suis amusé – c'était bête – de me faire passer pour un ignoble cochon. On m'a pris au mot[229] » aura peut-être dit Rimbaud, « […] je dépéris dans Paris ![230] », dit Koltès.

> De plus en plus je trouve Paris insupportable. La plus belle collection d'imbéciles friqués que j'aie rencontrés. Du bavardage, du bavardage, des gesticulations, une décadence ! je n'aurais jamais cru qu'une civilisation décadente était aussi emmerdante et peu marrante. Vivement qu'elle ait complètement décadé, et qu'on n'en parle plus[231].

« […] mais qu'est-ce que ça peut faire à la putain Paris, […] elle se secouera de vous, hargneux pourris[232] », répondrait en écho Rimbaud.

> Je hais de plus en plus Gignoux, et ne cesse de le lui dire, ce qui fait qu'une brouille est imminente, dès que sa patience sera à bout ; ce qui sera sanctionné par la brisure définitive de ma carrière parisienne, ce dont je me réjouis d'avance[233].
>
> Paris demeure un grand désert culturel[234].
>
> Paris est moche. Il pleut. / Salut[235].

Et l'« errance » de Rimbaud suit les départs de Koltès, tous deux chaussés de « semelles de vent » : « je m'évade ! Je m'évade ![236] » (A. R.) « et on s'envole, on s'envole, on s'envole[237] » (B.-M. K.). Nous soulignons quelques analogies, comme indices glanés d'une recherche intime de modèle, modèles qui auront stimulé peut-être davantage encore chez Koltès une inclination à la transgression. Pierre Brunel proposait de reconnaître l'élan commun aux deux

---

[229] « Une " Note sur Rimbaud " de Delahaye, conservée à la Bibliothèque littéraire Jacques-Doucet, donne les précisions suivantes sur cette « historiette » évoquée par Tailhade [historiette contée en 1883, par les frères Antoine et Charles Cros] : « La plupart des anecdotes sur les frasques de Rimbaud doivent n'être acceptées que sous réserves. […] Ainsi, l'histoire du lait de Cabaner. Voici à peu près comment Rimbaud racontait cela, pendant le séjour de quelques mois qu'il fit à Charleville – retour de Paris, en 1872 : – C'est embêtant, j'ai maintenant une sale réputation à Paris. Causes : les blagues des camarades et aussi les miennes d'ailleurs. Je me suis amusé – c'était bête – de me faire passer pour un ignoble cochon. On m'a pris au mot. Ainsi, je raconte un jour que je suis entré dans la chambre de Cabaner absent, que j'ai découvert une tasse de lait apprêtée pour lui, que je me suis branlé dessus et que j'ai éjaculé dedans. On rigole, et puis on va raconter la chose comme vraie » (extrait publié dans *Le Bateau ivre* n° 13, septembre 1954). *In Sur Arthur Rimbaud. Correspondances posthume 1901-1911, V. 2* Jean-Jacques Lefrère, Paris, Fayard, 2011, chapitre « *Akademos* du vendredi 15 janvier 1909. *Les Carnets de Stéphane Baillehache* (Souvenirs sur Verlaine), p. 888.
[230] *Lettres*, *op. cit*., à Madeleine, Paris, 21 juillet 1978, p. 332.
[231] *Ibid*., à Bichette, Paris, le 24 octobre 1971, p. 149.
[232] Arthur Rimbaud, *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 2009, *L'Orgie parisienne*, « Paris se repeuple », p. 130.
[233] *Lettres*, *op. cit*., à Madeleine, Pralognan, octobre 1972, p. 178.
[234] *Ibid*., à Geneviève Jacques, 1976, p. 272.
[235] *Ibid*., à Madeleine, Paris, juin 1972, p. 173.
[236] Arthur Rimbaud, *Œuvres, op. cit*., *Une saison en enfer*, « L'Impossible », p. 271.
[237] *Lettres*, à Bichette, 17 février 197[1], *op. cit*., p. 136.

poètes, Rimbaud, Koltès, qui les aura poussés à revendiquer la « vraie vie », « allée vers le soleil[238] ».

> […] ce théâtre a voulu être « en avant », comme Rimbaud […]. Sur le plan existentiel, on n'ose dire éthique, la revendication principale reste celle de la « vraie vie » de celle qui était dite « absente » dans *Une saison en enfer*[239]

Aussi ne nous paraît-il pas exagéré d'affirmer que ce qui rassemble ces parcours obliques, enflammant notre auteur, tient d'une recherche « brûlante » de l'*inconnu*, suivant pour seul guide sûr le dérèglement de tous les sens, accompagné par l'ombre de ceux qui avant lui s'y sont brûlés. Érotiques et martiaux, messianiques et musiciens, prophétiques et poètes, charismatiques et séduisants, Bruce Lee, Bob Marley, Rimbaud et Koltès, sur un même bateau, tous ivres de chercher des voies irrégulières, capables d'offrir une issue possible, hors systèmes, *par le dérèglement de tous les sens*. Serait-ce là la voie des « voyants » ? Si celui qui nous guide sur ces chemins labyrinthiques hérite de la tradition des « voyants », il se peut toutefois que son « œil intérieur » ait le regard troublé par l'impasse entrevue au bout du chemin ; Koltès poursuivrait sa marche passionnée vers une promesse qu'il sait défaillante.

> la conversation est venue sur certains sujets plus spirituels, comme la possibilité pour l'homme de rejoindre une source plus haute, d'évoluer […] mais il pensait que nous étions trop éloignés de nous-mêmes, que nous étions trop névrosés, trop compliqués, que nous étions trop éloignés de notre source pour pouvoir y revenir[240].

Il s'agirait ainsi bien d'une sensation du monde que Koltès tenterait de capturer à l'intérieur de l'écriture, qui emprunte à la complexité du labyrinthe sa charge imaginaire : « chemin », « voie », « marche », qu'il faille en chercher « l'issue », ou « la source » – ce qui sans doute revient au même – agitée par une *attraction passionnée* : « il faut chercher[241] ». Pour nous lecteurs, « quelque chose de tellement sophistiqué, tellement secret », une géométrie « à devenir fou » qui tisserait les rets de la pensée ironique de l'auteur, une pensée qui porte à chercher l'issue sans issue. Et si cheminer dans l'écriture koltésienne revenait à assister,

---

[238] Arthur Rimbaud, *Œuvres*, *op. cit.*, « L'Éternité », Manuscrit autographe de mai 1872. « Elle est retrouvée / Quoi ? – L'éternité. / C'est la mer allée /Avec le soleil ». À titre indicatif la version de *Une saison en enfer :* « Elle est retrouvée ! / – Quoi ? – L'Éternité. / C'est la mer mêlée / Au soleil. », *op. cit.*, « Délires I. Alchimie du verbe », p. 267.

[239] Pierre Brunel, « De Beckett à Koltès », *in Où va la littérature française aujourd'hui ?* Paris, Vuibert, 2002, p. 203. Une note des *Œuvres complètes* de Rimbaud met en garde contre une interprétation de la citation hors contexte. « "La vraie vie est absente " est une déclaration du " compagnon d'enfer ", rapportée pour être dénigrée (et non, selon le contresens très répandu isolant cette petite phrase, une profession de foi attribuable à Rimbaud). La vraie vie s'oppose à la vie d'enfer. La "vie absente" apparaît dans un vers de Marcelline Desbordes-Valmore, transcrit par Rimbaud au verso du feuillet où figure une version de Bannières de mai : "Prends-y garde, ô ma vie absente !" », note 2, *op. cit.*, p. 260.

[240] *Ibid*.

[241] *La Marche*, *op. cit.*, p. 48.

« sans s'y attendre [à] l'élaboration interminable et progressive d'un projet d'avenir très lointain », si l'élaboration structurale de l'écriture poussait son auteur à, sans cesse, rechercher l'édification de « quelque chose de tellement sophistiqué, de tellement secret, qu'on croi[rait] assister à un retournement du sens du temps » – « *The time is out of joint* » – troquant alors momentanément son costume de tueur contre celui du rétiaire, à l'affût des hommes ou animaux qui passent devant lui. Nous ferions l'expérience d'une plongée en eaux troubles, dont la seule assurance serait celle de la formule inscrite au détour de chaque coin de rues koltésiennes : « tout ce que je sais, c'est que je ne sais rien ». Comme Koch, nous n'aurions pour acquitter le tribut de cette plongée, que deux petites pierres[242] dans nos poches, dérisoires. Quand les comptes sont réglés en parcours, resterait cette certitude que « l'être humain n'arrive pas à grand-chose du tout[243] », sans qu'il faille pour autant désespérer ou s'éloigner de la table des jeux, même s'ils sont déjà faits.

> Je suis optimiste… parce que j'ai lu Galilée » (*rire*). C'est une révélation essentielle, c'est la première chose qu'on devrait apprendre à l'école. Notre place dans le temps, dans l'espace, c'est-à-dire notre nullité. Ça relativise tous les problèmes humains[244].

Oscillant entre un rien positif, « notre nullité » ouvrant à l'infini, rien positif par la liberté qu'il offre, et un rien négatif, celui d'une quête qui, épuisant les endroits du monde, traversant « le meilleur », ferait le constat du « pas grand'chose ». Pour illustrer cet état indécis, nous citerons un extrait de la *Recherche du temps perdu*, dont Koltès donne la référence précise en 1977, dans une lettre à Yves Ferry, (aussi précise que l'adresse qu'il avait relevée d'un Rimbaud introuvable, à Londres) : « […] achever de lire Proust. Lui, dont la phrase (qui ne t'a pas échappée) m'a longuement laissé rêveur : Pléiade volume 1, page 948 ligne 21 (et c'est en somme…) ; j'en ai été, comme on dit, " saisi "[245]».

> Et c'est en somme une façon comme une autre de résoudre le problème de l'existence, qu'approcher suffisamment les choses et les personnes qui nous ont paru de loin belles et mystérieuses, pour nous rendre compte qu'elles sont sans mystère et sans beauté ; c'est une des hygiènes entre lesquelles on peut opter, une hygiène qui n'est peut-être pas très recommandable, mais elle nous donne un certain calme pour passer la vie, et aussi – comme elle permet de ne rien regretter, en nous persuadant que nous avons

---

[242] « Koch s'approche de l'eau, ramasse deux pierres. Charles s'approche de lui, le retient par la veste […] Charles regarde Abad, Abad regarde Koch, Koch met les deux pierres dans ses poches. », *in Quai ouest, op. cit.*, p. 24.
[243] *Une part de ma vie, op. cit.*, entretien pour *Der Spiegel*, 24 octobre 1988, p. 105.
[244] *Ibid.*, entretien revu par Koltès, avec Michel Genson, pour *Le Républicain lorrain*, 27 octobre 1988, p. 118.
[245] *Lettres, op. cit.*, à Yves Ferry, La Valette, le 24 août 1977, p. 298.

> atteint le meilleur, et que le meilleur n'était pas grand'chose – pour nous résigner à la mort[246].

Les attractions nombreuses, celles qui (à la manière de Jean-Luc Lagarce) semblent avoir été consommées par Koltès, sans réserve – « et entre-temps, lier deux mille liens d'amour à Paris et ailleurs[247] », « à Mexico, […] les loubards ont le sombrero particulièrement émouvant, et je n'ai pas fait long feu à l'hôtel[248] » ; « Et puis, il n'y a pas que les églises qui sont magnifiques… Que dieu me pardonne mes péchés[249] » ; « les Brésiliennes sont sacrément entreprenantes, c'est un vrai cauchemar. Heureusement qu'elles ont des frères, que dieu me pardonne[250] » ; « pour moi qui suis un rat plutôt qu'un lézard, je suis beaucoup plus ému en jouant aux machines électroniques dans une sorte de couloir sordide des bas-fonds de São Paulo qu'en flânant le long de kilomètres de plages dorées de Rio[251] » ; « C'est toujours, pour moi la vie folle, des horaires sans aucun rapport avec le rythme du soleil ! et des découvertes insensées dans les bas-fonds de Manhattan […] je suis tombé ici au moins cinquante fois éperdument amoureux[252] » – Koltès peut trouver un écho proustien, qui lui offre l'idée ironique d'une « hygiène » menant au « calme pour passer la vie ». Toutefois, il nous semble également que ce mode d'emploi existentiel (et érotique) délivré par Proust, rejoint notre « pacte ironique » à l'endroit du « pas grand'chose ». Il serait question, dans cette citation qui « saisit » Koltès, et qu'il retient par correspondance, de reconnaître l'élan qui oblige à la traversée physique du monde, sa Beauté, au risque, fatale ironie, de la dépossession, au risque du constat d'un « toujours ailleurs ».

> J'ai vu des choses si belles, si belles – […] et si j'avais le talent de piquer une parcelle de cette beauté-là, je sais que je serais le <u>meilleur</u> écrivain du siècle ! (mais pour l'instant, le trésor est bien gardé, et si secret ! ; et je me contente de le regarder et d'en jouir tout seul, en calculant vaguement les moyens d'en détourner quelques éclats…)[253]

C'est parce que le monde apparaît par éclats, dispersé dans l'écriture, et « détourné » de l'expérience sensitive du monde, qu'il est question pour nous de proposer un fil qui permette d'en relier les brisures par l'ironie de l'auteur et l'ironie du pacte d'écriture. Avant qu'il

---

[246] Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, *in À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1954, t. I, p. 948. Vol. I,
[247] *Lettres*, *op.cit.*, à Yves Ferry, La Valette, postée à Abreschviller, le 24 août 1977, p. 298.
[248] *Ibid*., à Yves Ferry, Managua, Nicaragua, 25 août 1978, p. 339.
[249] *Ibid*, à Nicole, Salvador de Bahia, Brésil, décembre 1985, p. 502.
[250] *Ibid*., à Hammou Graïa, carte postale « Feliz Natal », du Brésil, janvier 1986, p. 503.
[251] *Ibid*., à François, Salvador de Bahia, Brésil, 22 décembre 1985, p. 500.
[252] *Ibid*., à Nicole, New York, 9 juin 1981, p. 448.
[253] *Ibid*., à Michel Guy, New York, 1981, p. 442.

trouve les moyens de « piquer une parcelle de cette beauté-là », Koltès fait l'expérience d'un parcours affamé sans résignation, dont le travail constant semble celui d'un épuisement des illusions, une *hygiène* dés-illusionniste en somme, qui consisterait à se déprendre avec constance de tous les mystères – les épuisant par la traversée. Se tiendraient là l'ironie, le paradoxe, l'articulation frustrante mais jamais absurde. Cette sensation désirante du monde qui s'offre et se retire, attrapée dans un labyrinthe attractif et qui pourtant échappe, nous l'entendons également dans ces lignes :

> J'éprouve ici de très fortes impressions poétiques qu'il m'est difficile encore de raconter ; mais se promener le soir, par exemple, dans le village, avec tous les gens dans l'obscurité, sur le pas des portes, qui chuchotent, c'est quelque chose d'incomparable[254].

Aussi, revenant plus concrètement à l'image du labyrinthe, elle nourrit deux hypothèses : le labyrinthe serait, d'une part, une image source qui imprègne l'écriture de l'auteur (thématique) et d'autre part, participerait de sa structure (« les labyrinthes de la dialectique », parcours privilégiés de la pensée koltésienne), toutes deux tenues au secret du désir de nous perdre. Celui de nous laisser désirants et désœuvrés, devant une beauté intangible, participerait du « pacte ironique », une intention d'auteur qui cherche à frustrer son lecteur. Si penser, c'est entrer dans un labyrinthe, l'ironie envisagerait derrière ce labyrinthe la présence d'un autre labyrinthe, lui-même contenu dans un troisième, placé au cœur d'un quatrième et, ainsi de suite. Il semble bien que, chez Koltès, le labyrinthe garde intact le caractère éprouvant de sa traversée, ne démentant pas sur ce plan Mircea Eliade dans *L'Épreuve du labyrinthe*[255] :

> Un labyrinthe, c'est la défense parfois magique d'un centre, d'une richesse, d'une signification. Y pénétrer peut être un rituel initiatique, comme on le voit par le mythe de Thésée. Ce symbolisme est le modèle de toute existence qui, à travers nombres d'épreuves, s'avance vers son propre centre, vers soi-même, l'*Atman*, pour employer le terme indien… Plusieurs fois, j'ai eu conscience de sortir d'un labyrinthe, ou de trouver le fil. Je m'étais senti désespéré, oppressé, égaré… Je ne m'étais pas dit, bien sûr : "Je suis perdu dans le labyrinthe", mais à la fin, j'ai bien eu le sentiment d'être sorti victorieux d'un labyrinthe. Cette expérience, chacun l'a connue. Mais il faut dire encore que la vie n'est pas faite d'un seul labyrinthe : l'épreuve se renouvelle[256].

À partir de cette proposition définitoire du mythologue, il semble bien qu'en comparaison, le labyrinthe koltésien, s'il garde quelques affinités avec cette vision, désintègre au moins deux

---

[254] *Ibid*., à Nicole, San Pedro La Laguna, Guatemala, 5 octobre 1978, p. 368.
[255] Mircea Eliade, *L'Épreuve du labyrinthe*, Paris, Belfond, 1978 et 1985.
[256] *Ibid.*, p. 211.

mythèmes, c'est là pour nous l'attaque distancée du mythe, pour l'avènement d'un mythe interrompu qui confronte le voyageur-Thésée à l'impasse et l'attire dans un champ ironique. Le labyrinthe, s'il est manifeste dans l'écriture koltésienne – il apparaît en effet dans le discours des personnages –, semble évacuer le centre qu'il est censé protéger (« une signification ») et les épreuves « nombreuses » à franchir avant d'atteindre « son propre centre ». Celles-ci, si habituellement elles rudoient le héros, lui octroient en général du moins un espoir de vaincre et l'engagent à la fureur de cette réussite à venir. Centre et épreuves ayant disparu du labyrinthe koltésien, ne subsisteraient que la sidération et la fatalité, en somme, l'impuissance du voyageur (lecteur) à avancer. Ces disparitions fonderaient là l'ironie *hystérisant*[257] la marche.

> Je suis un vieil homme […] Je me réjouissais d'avoir attrapé le dernier métro lorsque soudain, à un carrefour de ce dédale de couloirs et d'escaliers, je n'ai plus reconnu ma station […] J'ignorais cependant qu'elle cachait, derrière le parcours limpide que je pratique tous les jours, un monde obscur de tunnel, de directions inconnues que j'aurais préféré ignorer mais que ma sotte distraction m'a forcé de connaître[258].

L'homme de trente ans, Koltès en 1978, (*un homme jeune encore*[259]), s'émerveillait de l'expérience de sa perdition au milieu du dédale des escaliers de Tikal. « Je viens de voir les ruines mayas de Tikal, j'en suis fou, mais fou vraiment, je t'en parlerai plus tard, je ne peux pas croire qu'il existe au monde un lieu plus dément[260] ». L'Homme, « vieil homme » de 1989 (*à l'heure de mourir*[261]), dans le métro, assis à côté de Roberto Zucco, semble regretter la perte de l'ignorance qu'un tel parcours implique. Ce symbolique labyrinthe qui émerge dans *Roberto Zucco*, derrière l'image moderne et citadine des galeries métropolitaines, semble constituer pour lui-même l'unique épreuve, une trappe dans laquelle l'Homme, un nouveau Thésée hystérisé, est tombé, sans possibilité même de se débattre, sans possibilité d'éprouver ses forces et de vaincre ? Si Mircea Eliade, perdu, ne sait pas nommer le labyrinthe, (« Je ne m'étais pas dit, bien sûr : "Je suis perdu dans le labyrinthe"[..] »), les personnages de Koltès, à l'inverse, le mentionnent, l'identifient et, par là, le mettent à distance, de telle sorte qu'ils seraient dehors-dedans le labyrinthe. Ne leur resterait, dans cette posture, comme champ

---

[257] Cf. note 10.
[258] Bernard-Marie Koltès, *Roberto Zucco*, Paris, Minuit, 1990, p. 34-35.
[259] Jean-Luc Lagarce, *Le Pays lointain*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 1999, p. 12. « […] histoire d'un jeune homme, d'un homme jeune encore, histoire d'un homme jeune à l'heure de mourir, qui décide de revenir sur ses traces […] ». Nous évoquons en filigrane et très lointainement Lagarce, pour cette ressemblance qui nous semble rassembler les parcours de ces deux hommes dans leur projet d'écriture aiguisé – il paraît difficile qu'elle ne hante pas l'écriture – par la conscience vive de l'imminence de leur mort prochaine, à une époque, s'il est besoin de le rappeler, où le sida condamne à mort.
[260] *Lettres*, *op. cit.*, à Evelyne Ivernizzi, Guatemala, 15 septembre 1978, p. 358.
[261] *Le Pays lointain*, *op. cit.*

d'action, qu'un constat d'impuissance (désœuvrée) : « et la ligne droite, censée me mener d'un point lumineux à un autre point lumineux, à cause de vous devient crochue et labyrinthe dans l'obscur territoire où je me suis perdu[262] », constate, interdit, le Client. Quant à l'Homme, vieil homme, de *Roberto Zucco*, le labyrinthe serait « un monde obscur de tunnels, de directions inconnues qu['il] aurai[t] préféré ignorer[263] », contre lequel les personnages ne peuvent rien. Monique ne s'y laisse pas prendre, qui cherchait un guide pour rejoindre Koch et traverser le hangar (labyrinthe) – « Montre-moi le début du chemin, juste la direction, montre-moi au moins un bout de direction[264] » – et revient sur ses pas : « Il fait bien trop noir là-dedans, je ne veux pas passer par là, je suis sûre qu'il y a un autre chemin[265] ». L'épreuve du labyrinthe koltésien serait d'une certaine façon ontique (« être » dans le labyrinthe constituerait en soi l'épreuve) et se confondrait avec le labyrinthe lui-même. L'on n'entre pas dans le labyrinthe koltésien, on y bascule, ce qui constituerait là l'épreuve sans retour. Il n'y aurait plus de direction à suivre parce qu'il n'y aurait plus d'objet, pas de centre, aussi bien, plus d'épreuves intermédiaires assimilables qui puissent faire office de confrontation réelle et permettre la marche. L'ironie du pacte serait l'offre d'un mythe qui se démythifie. Nous serions là sur la marge limite réexplorée par Jean-Luc Nancy, dont la réflexion s'ancre, entre autres, sur les pensées de Georges Bataille, *L'Érotisme* et de Maurice Blanchot. Notre « pacte ironique » serait une façon d'approcher ce concept (postmoderne) de communauté *désœuvrée*. Le « pacte ironique » de Koltès serait alors une stratégie de transmission du *désœuvrement*. L'effondrement du mythique qui pourtant recherche le mythe serait l'indice d'un auteur pris tout entier dans le mouvement d'un temps contemporain excédé par le suspens de l'Histoire.

> Entre ces deux possibilités, être hors de l'histoire ou entrer dans une autre histoire (pour laquelle le nom « d'histoire » ne sera peut-être pas maintenu) se trouve le suspens qui serait caractéristique de notre temps[266].

Le « pacte ironique » serait celui d'une promesse de suspension du sens de l'histoire dans tous les sens du mot, de l'illusion mimétique au mythe de l'Histoire. L'image du labyrinthe serait ainsi désœuvrée, amputée, déréalisée, et la souffrance inévitable qu'occasionnent les soudaines précipitations dans des mondes labyrinthiques, sans raison, par « sotte distraction », irréversible. Cette souffrance apparaît comme fatalité sans issue héroïque. Transformés, les « héros » (personnages) le sont pourtant, mais leur métamorphose semble davantage subie

---

[262] *Dans la solitude des champs de coton*, *op. cit.*, p. 20.
[263] *Roberto Zucco*, *op. cit.*, p. 34-35.
[264] *Quai ouest*, *op. cit.*, p. 30.
[265] *Ibid*.
[266] *La Communauté désœuvrée*, *op. cit.*, cinquième partie « L'histoire finie », p. 249.

comme la marque indélébile d'un trauma. Pour Claire, dans *Quai ouest*, cette marque prend la forme du viol. Il y a bien un centre à atteindre en entrant dans le labyrinthe, pour Claire, une forme de recherche de connaissance – Claire, si l'on s'entend sur la langue des oiseaux, serait celle qui veut voir clair – aveuglée, attirée qu'elle est par le cœur attractif du hangar, animée par le désir de savoir, de voir le Minotaure que les autres connaissent, puisqu'ils lui en interdisent l'accès : « CLAIRE. – Mon frère me tabassera[267] ». Mais cette connaissance-là se présente comme une perte pour Claire qui « trouve plus jolies les morts de théâtre que la vie[268] ». Il s'agit bien d'un passage initiatique vers le centre d'une révélation, « là au milieu », mais qui ne semble pas celle d'un progrès, au contraire, elle ferait basculer vers le rien.

> CLAIRE. – Maintenant que tu m'as amenée là au milieu, tu ne peux pas me laisser seule là au milieu.
> FAK. – Je n'ai pas que cela à faire.
> CLAIRE. – Qu'est-ce que je deviens, alors, moi, là au milieu ?
> FAK. – Je n'en sais rien, tu dois le savoir toi-même, rien[269].

Labyrinthe de la pensée, labyrinthe introspectif de la psyché, cheminement vers l'*Atman*, il y aurait à voir avec l'éblouissement et la perte de l'ignorance, causés par une « per-version[270] » (« direction détournée ») subite du chemin. L'homme, Le Client, Koltès découvrent, malgré eux, un monde qui se cache sous l'autre, « lorsque soudain », « sans s'y attendre », ils accèdent à une voie secrète, celle d'une obscure perte d'ignorance, rejoignant ici peut-être en filigrane le mythe d'Œdipe, aveuglé (il se crève les yeux) par la voie de la (re)connaissance. Si l'aveugle est celui qui voit l'invisible, à l'image de Tirésias, Œdipe, à l'inverse, désirant voir ce qui devrait rester dans l'ombre, perd volontairement la vue. Aussi, désirer voir, savoir, connaître le chemin qui se cache sous l'autre chemin dans l'univers koltésien et découvrir ces voies dissimulées constituerait l'acte tragique, « irrécupérable[271] », l'interruption du mythe. Fantasmé tel, du moins, dans la mesure où il semble que Koltès n'a de cesse de nous prévenir de l'inutilité de chercher une quelconque « profondeur » à l'Œuvre. Le labyrinthe (l'univers-bibliothèque), gardant son caractère dédalique, espace sophistiqué, ne serait plus la gangue d'un parcours héroïque, mais les murs d'une citadelle souterraine, imprenable et sidérante, dont le monstre qui s'y terre aveugle irrémédiablement. Elle enfermerait les héros

---

[267] *Quai ouest*, *op. cit.*, p. 29.
[268] « Pour mettre en scène "Quai ouest" », *op. cit.*, p. 107.
[269] *Ibid.*, p. 89.
[270] Anne Simon, « Les labyrinthes de la dialectique », *op. cit.*, p. 192.
[271] « Je n'ouvrirai plus la bouche, devant eux autres, que pour dire une chose irrécupérable, et on verra bien, alors, ce qui se passera. » Henry dans *Sallinger*, *op. cit.*, p. 38.

(personnages et lecteurs) qui ne peuvent comprendre ni les règles, ni les raisons. La voie mythique de salut, pour ces prisonniers emmurés, appellerait en place d'Ariane et de son fil, un héros plus kamikaze que Thésée : Icare et ses ailes « fixées sur [lui] au hasard de sa maladie[272] ».

> Mes personnages n'en sont pas moins passionnés ; ils ont envie de vivre et en sont empêchés ; ce sont des êtres qui cognent contre les murs[273].

Icare, lui, s'accrocherait alors à sa plume pour s'échapper par le haut. Que l'on songe à Édouard s'envolant dans l'espace (Arnaud Meunier[274] présente Édouard toujours avec un livre qui va de sa main à sa poche arrière, faisant d'Édouard peut-être cette figure du poète icarien), à Roberto Zucco qui, de tous, répond le plus explicitement au mythe, plongeant vers le soleil. Ces héros-là, suicidaires ou solaires, sont ceux qui échappent au labyrinthe. Il s'agirait alors de s'envoler ou de plonger. C'est par le plongeon que s'illustre la page de couverture de l'ouvrage *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire* : la « Tombe du Plongeur », Paestum (Italie), 475 av. J.-C. « S'envoler » et « plonger » ont ceci en commun qui les rapproche : l'expérience du vide (celui de l'éther de l'ironie ?). Puisque les personnages sont les éclats des propres fantasmes de leur auteur, le vide qu'ils expérimentent rejoindrait la recherche du poète, à la figure virgilienne et icarienne, Koltès, voyageur et poète – plongeant, s'envolant, et fuyant – tentant l'azur au hasard de sa plume, tentant l'échappée belle loin du labyrinthe de la « vraie vie » et du langage, lorsqu'ils sont une prison ?

> Le paradoxe, c'est que cette danse de l'acrobate est, elle, accès à une vie d'autant plus belle qu'elle est toujours fragile et remise en question. Pour se référer à une belle métaphore, très présente dans l'iconographie antique liée à l'eschatologie, le voyageur est aussi plongeur, avec toute l'ambiguïté de son saut dans le vide : "lâcher prise" par rapport au monde ancien, celui du quotidien, mais aussi projection volontaire en avant, dans l'inconnu et le nouveau, prise de risque, avec, au bout, la fusion dans "l'ailleurs" et "l'autrement", d'autant que subsiste en arrière-plan le troisième visage du plongeon : le fantasme de l'écrasement, de la chute du plongeur et de la culbute de l'acrobate, toujours possible[275].

Par l'ironie, l'auteur ferait le serment d'un « ailleurs » et d'un « autrement », quittant les murs de l'ancien monde, par le vide de l'inconnu, pour rejoindre un espace qui peut-être n'existe pas, ou n'existe pas encore, serait là la véritable ironie, et la « cruauté » koltésienne ; un

---

[272] *Dans la solitude des champs de coton*, *op. cit.*, p. 39. Le Dealer : « […] je me suis demandé pourquoi l'homme non malade s'habillait comme une poule atteinte de la teigne et qui perd ses plumes et continue de se promener dans la basse-cour avec les plumes fixées sur elle au hasard de sa maladie ».
[273] *Une part de ma vie*, *op. cit.*, p. 134. Entretien pour Théâtre Public, novembre-décembre 1988.
[274] Il met en scène *Le Retour au désert*, production de la Comédie de Saint-Étienne, octobre 2015.
[275] Joël Thomas, *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 188.

« ailleurs » et un « autrement » inaccessibles et périlleux. « Étant bien entendu que je ne sais pas du tout si la vraie vie existe quelque part. […] C'est peut-être cette question essentielle, qui permet au théâtre de durer[276] ». Koltès marcherait sur un fil proche de celui décrit par Artaud, d'« une idée du théâtre [qui] s'est perdue[277] », qu'il faut retrouver (« *Manifeste du Théâtre de la cruauté* ») et qui fasse que le « théâtre nous réveille : nerfs et cœur[278] », ce qui « permet au théâtre de durer[279] ». Quelque chose – c'est l'hypothèse – qui, avec Koltès, se manifeste à l'intérieur de l'écriture (Artaud promouvant, on le sait, de son côté le plateau), dans le « pacte ironique », procèderait d'une souffrance infligée au lecteur/spectateur, éveillant son désir d'une illusion de vérité quelque part, « ailleurs », faisant miroiter l'espérance d'un espace possible pour la rencontre, qui en même temps serait le lieu d'une désillusion. Cruauté de l'auteur plaçant son lecteur dans cet écart, encore décrit par Artaud : « À la visualisation grossière de ce qui est, le théâtre par la poésie oppose les images de ce qui n'est pas[280] ». Un « ailleurs »-« autrement » qui serait la « vraie vie », étant bien entendu qu'il n'est pas sûr que « la vraie vie existe quelque part ». La traversée de l'auteur Koltès emprunte le chemin d'une cruauté singulière, ayant sans doute à voir avec quelque chose de la « souffrance d'exister », pour l'avènement d'un théâtre qui « obéi[sse] à toutes les exigences de la vie[281] ». Si Koltès c'est Roberto Zucco – comme Flaubert, Madame Bovary – si l'auteur est un tueur, il est aussi celui qui aura exploré station après station « les exigences de la vie », l'enfer dantesque des souterrains du monde, avec pour mission d'en rapporter (d'en « détourner[282] ») quelques éclats :

> On ne peut aborder certains sujets, s'intéresser à certains aspects de la vie en gardant les mains propres, et sans se brûler les doigts, et sans se « démolir » un peu à chaque fois. Tu fais comme s'il y avait d'un côté le « talent », et de l'autre les « bêtises » que je fais, comme s'il y avait deux personnes en moi qui pourraient se développer sans interférences. C'est là l'erreur[283].

Se brûler les doigts ou les ailes serait la dernière étape pour atteindre le soleil, ultime plongeon, ou vol icarien dans le vide, s'échapper de la prison pour tenter la liberté. Le mythe d'Icare, ou la figure virgilienne du poète, serait l'emblème d'un auteur qui chercherait toujours le revers de la prison (du labyrinthe) et dont l'intention peut-être manifeste serait

---

[276] *Une part de ma vie*, *op. cit*., p. 55.
[277] Antonin Artaud, « Le théâtre et la cruauté », *in Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 131.
[278] *Ibid*.
[279] *Une part de ma vie*, entretien pour Théâtre en Europe, 1986, *op. cit*., p. 55.
[280] *Ibid*, p. 153.
[281] *Ibid*.
[282] Cf. note 253.
[283] *Lettres*, *op. cit*., à Nicole, le 5 mai 1975, p. 228.

celle d'exécuter la culbute. La sienne, et la nôtre tout autant. Pour échapper au « chien qui garde la rue et qui [nous] mordra le cul[284] », il faudrait procéder par renversement, et s'enfuir alors cul par-dessus tête, comme l'ultime parade à la morsure du chien. « Il faut s'échapper par les toits, vers le soleil. On ne mettra jamais un mur entre le soleil et la terre[285] ». Aussi, entrer dans le labyrinthe de la pensée, de la dialectique koltésienne, dans les circonlocutions de l'ironie de l'auteur tiendrait-il d'une épreuve initiatique, sans porte de sortie, celle absente de la vie-même, si nous suivons la réflexion de Mircea Eliade : « il faut dire encore que la vie n'est pas faite d'un seul labyrinthe : l'épreuve se renouvelle[286] ». Derrière le mur, un autre mur, alors l'échappatoire à cet emboîtement sans fin serait l'envol, plongeon dans un espace sans matière : l'espace ironique serait-il l'ultime liberté de l'acrobate « réduit à une humilité de catastrophe[287] » – la chute comme horizon d'attente ?

« Koltès le nomade […] s'inscrit dans la traditionnelle thématique du cheminement initiatique[288] » et c'est animé d'une conscience précoce des risques de l'acrobatie que semble jongler Koltès avec les perspectives vertigineuses du chemin à venir.

> Je ne souhaite qu'une chose : c'est d'être capable toute ma vie de prendre des risques et ne jamais vouloir m'arrêter en chemin. […] Si j'échoue, je serai un raté, sans nul doute […] et sans aucune place dans la société. Je le sais. […] Je connais ton tourment : je risque mon « âme ». Mais, maman, quel bonheur, n'est-ce pas, si je puis dire à la fin de ma vie, face à Dieu : « Voyez, j'ai risqué – et j'ai gagné. »[289]

Koltès a vingt ans, et semble déjà se reconnaître comme arpenteur d'un monde sans mesure. Cheminer sans s'arrêter, prendre le risque d'une voie sans issue, sans repos, serait l'expérience recherchée (et vécue) qui nourrit les circonlocutions de l'écriture elle-même. Koltès « nomade », nous dit Jean-Yves Coquelin, dont les personnages, à son image, sont toujours en parcours, en partance, sur un chemin qui semble souvent de croix : *Stationendrama*[290] pour Roberto Zucco. Si la marche, le mouvement koltésien de l'écriture et

---

[284] *Dans la solitude des champs de coton*, *op. cit.*, p. 53.
[285] *Roberto Zucco*, *op. cit.*, p. 92.
[286] Mircea Eliade, *L'Épreuve du labyrinthe*, *op. cit.*, p. 211.
[287] Henri Michaux, « Clown », *in L'Espace du dedans*, Paris, Gallimard, 1966, p. 249. « Réduit à une humilité de catastrophe, à un nivellement parfait comme après une intense trouille. [...] Perdu en un endroit lointain (ou même pas), sans nom, sans identité. [...] CLOWN, abattant dans la risée, dans le grotesque, dans l'esclaffement, le sens que contre toute lumière je m'étais fait de mon importance. Je plongerai. »
[288] Jean-Yves Coquelin, « Point de fuite à l'horizon », *in Europe*, n°823-824,1997, p. 63.
[289] *Lettres*, *op. cit.*, à sa mère, Strasbourg, le 26 mars 1968, p. 56.
[290] Nous rappelons brièvement ici la pensée de Jean-Pierre Sarrazac. « Certaines pièces actuelles ressortissent d'ailleurs, sous l'influence du *Stationendrama* expressionniste ou celle, plus lointaine, du théâtre médiéval, à une dramaturgie en stations : chemin de croix, Passion, pèlerinage ou croisade. Encore ces formes sont-elles désormais habitées de façon impie : comme dans *Ulysse* de Joyce est investie la structure de la messe », *in L'Avenir du drame*, *op. cit.*, p. 64. Ou encore : « […] les dramaturges ne veulent plus rendre compte d'un conflit,

des personnages est à l'image de la spirale[291], insecte fou, ou de la fugue proche de la fuite, il n'en reste pas moins qu'elle a des allures de croisade, dont l'enjeu serait celui de trouver une place (« sainte ») dans le monde. Le parangon du héros de ce drame en station, qui exécute un trajet initiatique à revers (ironique) jusqu'à sa passion, c'est bien sûr Roberto Zucco, dont les supplices se trouvent être – paradoxe – ceux des personnages qu'il croise, avant les siens. Nous ne réemprunterons pas ici les pas déjà tracés par d'autres, en l'occurrence Jean-Pierre Sarrazac, toutefois il nous semble indispensable de signaler, même brièvement, la présence tentaculaire du chemin-labyrinthe, initiatique (à l'envers, à reculons ?) dans l'imaginaire koltésien, reprenant au compte métaphorique de notre démonstration ce lieu du monde : « escaliers qui montent à des hauteurs invraisemblables de tous les côtés ; des enfilades de pièces qui conduisent à des terrasses qui conduisent à des escaliers […] », pour définitivement nous convaincre que le Labyrinthe est un symbole du mode ironique de la pensée koltésienne : fascinant son lecteur, « celui qui [s'il] veut comprendre n'a qu'à s'armer d'un livre ». De « mouvements spiralés » (Vinaver) en art de la fugue[292], passant par les « involutions[293] du chiasme » (Eigenmann), et pour nous, les « circonlocutions » de l'ironie (Jankélévitch), le palimpseste du Dédale se tient derrière la plume de Koltès. Le mouvement de l'écriture koltésienne semble impulsé par une architecture démente, qui veut mener son destinataire dans tous les sens, « à devenir fou ». L'initiation à la perdition ferait partie intégrante du « pacte ironique » qu'une « sotte distraction » de lecteur « a forcé » à connaître : « pris au piège » de son ignorance. Nous serions projetés dans les chemins initiatiques et obscurs d'une écriture qui cherche à bousculer et, en bousculant, ferait apparaître ce qui peut encore être partagé : les débords du mythe. Pour Jean-Luc Nancy, l'*en* commun encore tangible se tiendrait dans le fait d'être exposé, pour nous, il se tiendrait dans l'initiation elle-même, dans la rencontre de l'auteur et du lecteur qui est leur impossible et ironique échange. Pour nous, le « pacte ironique » participerait de l'avènement de l'expérience de perdition du

---

mais du parcours, de l'itinéraire, à travers les épreuves de l'existence, d'un ou deux personnages ayant une valeur exemplaire – des imagos en quelque sorte. Pas question ici, comme dans la scène sans fin, de recourir à la synecdoque : c'est la métaphore qui prévaut, celle du chemin de la vie, dont il s'agit de retracer une à une les principales étapes. Découper le parcours en un certain nombre de stations, tel est le procédé propre au théâtre du Moyen Âge, que reprendront avec profit des auteurs tels que Ibsen, Strindberg, Kaiser, mais aussi bien, plus près de nous, le Botho Strauss de *Grand et Petit* (1978), le Kroetz de *Terres mortes* (1985), ou le Koltès de *Roberto Zucco* », *in Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, 2012, p. 136.

[291] Michel Vinaver emprunte la vision d'un mouvement spiralé au compositeur Iannis Xenakis pour son analyse du mouvement de l'écriture koltésienne. Cf. note 1209.

[292] Arnaud Bernadet, « L'interrompu et l'indicible chez B.-M. Koltès (*La Nuit juste avant les forêts*), *in Rythme de la prose, Semen n°16*, Éric Bordas (dir.), Besançon, Presses Universitaires franc-comtoises, 2003, p. 163-177.

[293] Éric Eigenmann, « Pour une rhétorique de Koltès. L'involution du chiasme », *in Relire Koltès*, Marie-Claude Hubert et Florence Bernard (dir.), Aix-Marseille, Presse Universitaire de Provence, p. 111-121.

lecteur au cœur du labyrinthe koltésien, à la recherche désœuvrée d'une « communauté » littéraire. Le « pacte ironique » koltésien travaillerait à l'exposition, lieu éphémère et intenable sur les marges de l'œuvre.

> […] l'enjeu ne serait pas de fournir le sens, ni même d'en poser la question comme une question d'être : quel *est* le sens ? Quel sens a l'être, s'il est l'être-en-commun ? L'enjeu serait celui […] de s'exposer au partage de l'*en*, à ce partage du « sens » qui tout d'abord *retire* l'être au sens et le sens à l'être – ou bien qui ne les identifie l'un à l'autre, et chacun comme tel, que par l'*en* du « commun », par un *avec* du sens qui le désapproprie proprement.
> Non que j'« aie » le sens, ni que j'aie du sens, mais que, le sens, j'*en* suis, et j'y suis donc sur le mode exclusif de l'être-en commun.

Il semblerait que le sens de l'*en*-commun, la possible fondation du monde contemporain se trouve dans la désappropriation, dans la disparition – celle évoquée en début de partie – dont Koltès se ferait le messager, par le pacte du retrait, de la désillusion, du négatif de l'ironie, comme producteur d'un espace encore possible de l'*en*-commun, non-lieu de partage, espace ironique, fuyant, intangible, inversé, l'envers du lieu, existant sans être atteint, dans l'événement éphémère de l'« exposition », dans l'évènement de la lecture, première rencontre avant ce second évènement que sera l'exposition scénique, dans l'« espace littéraire » (scène mimétique du lecteur) jamais touché, toujours en attente, au-delà. *Dans la solitude des champs de coton* serait le champ d'exposition le plus épuré de cette désappropriation, qui permette au destinataire (lecteur et spectateur) de faire sienne la formule : « le sens, j'*en* suis ».

1. 3. Une voie sans issue : le « si » koltésien

> Je lis la *Solitude* comme une pièce transcendantale, celle qui rend toutes les autres possibles a posteriori, [écrivait, en 2001, Christophe Bident] c'est le degré zéro de l'œuvre, l'énergie impulsée, l'origine mais qui arrive à la fin.[294]. [Un degré zéro du dialogue tout aussi bien ?], un dialogue où il y a, plutôt que des personnages, des instances de parole, des « points de singularité ». Ce qu'ils « dealent » est peut-être moins la drogue, le sexe, la mort, que leur rapport lui-même[295]

La *Solitude* serait la pierre de Bologne du théâtre koltésien. Si cette pièce n'est pas une pièce de théâtre, « […] non ce n'est pas une pièce, ça touche à d'autres cordes. Je n'ai pas eu

---

[294] Christophe Bident, *in Bernard-Marie Koltès, Le Magazine littéraire n°395*, février 2001, p. 63.
[295] *Ibid.*

les soucis des pièces, qui sont énormes. Et là j'ai eu une telle liberté, un plaisir en me disant : si ça ne se monte pas…[296] » – elle se détache du corpus koltésien pour mieux l'éclairer par absorption de lumière, « masse obscure, impassible qui est dans l'ombre[297] ». Par son infini mystère, son infinie ouverture tout autant, elle semble pouvoir prendre en charge, par le métaphorique (ou l'analogique au sens schellingien[298]), les clefs du théâtre koltésien. Si la nature de son mystère, son « degré zéro », a permis sans doute à Patrice Chéreau de représenter et rejouer, en filigrane peut-être et par analogie, sa propre rencontre avec Koltès ou sa propre posture de metteur en scène dealant avec le texte[299] –

> [e]n ce sens, la dernière *Solitude* [celle de 1995] pourrait aussi se comprendre (parmi d'autres sens allégoriques possibles) comme une figuration du face-à-face des deux artistes. Et en donnant dans cette ultime version la victoire au Client et à sa « radicalité » selon lui proche de celle de Koltès, sans doute Chéreau a-t-il voulu maintenir et porter haut, au cœur même de son appropriation, la protestation de l'auteur contre toute élucidation[300]

–, la particularité de son mystère et de sa dialectique permettra alors peut-être qu'elle vienne nous raconter, pour notre part, la nature ironique de la rencontre entre un auteur et son destinataire. Si cette lecture allégorique est possible, peut-être l'est-elle précisément parce que la rencontre dont il est question dans la *Solitude* rejoue l'impossibilité de la rencontre. D'aucuns, Claude Stratz, en premier, évoquent « la pièce comme un jeu de rôles ». « Peut-être que leur secret », dit-il, « c'est qu'ils ne sont rien, c'est qu'on n'existe que dans la relation à l'autre[301] ». Peut-être que le secret de la *Solitude* s'ancre sur le « Je » qui est toujours un « autre » et, par là, propulse les (instances de) personnages équilibristes sur les marges suspendues de la « communauté désœuvrée ».

> La communauté n'est donc ni le rapport abstrait ou immatériel, ni une substance commune. Ce n'est pas *un être* commun, c'est un être *en* commun, ou être l'un *avec* l'autre, ou être *ensemble*. Et *ensemble* signifie quelque chose qui n'est ni intérieur ni

---

[296] *Une part de ma vie, op. cit.*, p. 75, entretien avec François Malbosc, pour Bleu-Sud, mars-avril 1987, non revue pas Koltès.
[297] *Dans la solitude des champs de coton, op. cit.*, p. 42.
[298] Cité par Jacques Fourier *in Le Nouveau Monde industriel et sociétaire, op. cit.*, p. 49. « L'univers est fait sur le modèle de l'âme humaine, et l'analogie de chaque partie de l'univers avec l'ensemble est telle que la même idée se réfléchit constamment du tout dans chaque partie, et de chaque partie dans le tout. »
[299] C'est sur cette hypothèse que nous avions envisagé la rencontre Chéreau/Koltès à travers les mises en scène de *Dans la solitude des champs de coton*, dans une recherche de DEA intitulée : *Le Théâtre pour son double : Bernard-Marie Koltès/ Patrice Chéreau*, UFC, Besançon, 2001. Notre hypothèse se réactualise à la lumière des réflexions d'Anne-Françoise Benhamou.
[300] Anne-Françoise Benhamou, « Patrice Chéreau : trois Solitudes », *in Dans la solitude de Bernard-Marie Koltès*, Christophe Bident (dir.), Arnaud Maïsetti et Sylvie Patron, Paris, Hermann, 2014, p. 131.
[301] Claude Stratz, « Entretien avec Patrice Chéreau et Claude Stratz », *in Koltès, dramaturge*, Anne-Françoise Benhamou, *op. cit.*, p. 213.

> extérieur à l'être singulier[302]. […] Nous ne sommes pas – le « nous » n'est pas –, mais nous arrivons, et le « nous » arrive, et chaque individu qui arrive n'arrive qu'à travers une communauté d'arrivée, qui est notre communauté[303].

Christophe Bident propose d'envisager les personnages de la *Solitude* comme « instances[304] de parole ». Nous serions en face d'une épure du dialogue et de la rencontre, un degré zéro de la parole qui s'adresse à un Autre, sur le seuil de « l'arrivée », dans un espace limite d'« exposition » comme partage encore possible de notre communauté désœuvrée, comme lieu de reconnaissance tenable et de communion pour l'homme fin XXe - début XXIe siècle. Ce degré zéro de l'œuvre serait peut-être encore le « degré 1 du théâtre » qu'évoque Grégoire Ingold, metteur en scène de Platon.

> Il serait absurde de demander à un acteur de travailler la partition de Socrate à partir du « personnage Socrate » ? Ceci n'est d'aucun effet. Cela ne mène nulle part. Il n'y a aucune épaisseur psychologique possible. De même, les situations décrites par Platon – au bord de la rivière, dans une cour…- sont des cadres. Ces décors n'ont pas de fonction utilitaire. Cela n'aiderait en rien le comédien si le metteur en scène décidait de mettre en scène la rivière. La seule chose qui subsiste dans un dialogue de Platon est le *conflit*, qui a sa propre dramaturgie – c'est le degré 1 du théâtre. Quand on a tout enlevé, il reste cela[305].

Dans la solitude des champs de coton serait le « degré 1 du théâtre[306] », ce qui reste quand tout a été enlevé : « le *conflit* », c'est-à-dire la rencontre, qui aurait sa propre dramaturgie, l'« exposition » comme dramaturgie de la *Solitude*. Et l'évanescence du personnage (le personnage comme instance, dont « on a tout enlevé ») pourrait alors mieux s'arrimer à l'imaginaire du lecteur, et faciliter les identifications particulières, une impression de familiarité encouragée par l'esquisse et l'absence. Ces « instances [d'une] parole » qui se balade pourraient rejouer l'essence de toute rencontre, ne gardant que l'épure et la mise en jeu

---

[302] *La Communauté désœuvrée*, *op. cit.*, p. 257. Précisons le parallèle proposé avec la formule rimbaldienne, « je est un autre ». « […] chez Hegel par exemple, la conscience de soi ne devient ce qu'elle est que si le sujet est reconnu comme un soi par un autre soi. Le sujet désire cette reconnaissance et, dans ce désir, il n'est pas déjà le sujet qu'il est. Autrement dit : le sens du « je », pour avoir son sens propre, doit pouvoir, comme toute autre signification, être répété hors de la présence de la chose signifiée : ce qui en l'occurrence ne peut arriver qu'à travers le « je » d'un autre individu ou à travers le « tu » qu'il m'adresse. Dans chaque cas « je » ne suis pas avant cette commutation et cette communication du « jeu ». La communauté, et la communication, sont constitutives de l'individualité, plutôt que le contraire (et l'individualité n'est peut-être, en dernière analyse, qu'une limite de la communauté) ».

[303] *Ibid*., p. 260.

[304] L'« instance » est également un des termes qui apparaît parfois, à côté de la « figure », pour tenter d'appréhender le personnage dans sa mutation à travers le théâtre moderne et contemporain.

[305] Grégoire Ingold, « Compte rendu-de séance avec Grégoire Ingold », [en ligne] consulté en février 2017, http://labo-laps.com/compte-rendu-de-la-seance-avec-gregoire-ingold.

[306] Arnaud Macé a évoqué cette lecture possible de la *Solitude*, lors de la soutenance de thèse de Magalie Journot, *La Figure de Socrate dans le théâtre européen moderne*, sous les dicretions de France Marchal-Ninosque et Arnaud Macé, thèse soutenue le 30 janvier 2016.

du rapport lui-même. Des fragments zéro ou « 1 » – « texte [qui] se balade[307] » – d'un dialogue qui se sait amoureux (en recherche, désirant), entre lesquels s'évitent les partenaires de cette joute en suspens, et par circonlocutions, en « creux et saillies[308] », ils se désignent et se déguisent sans cesse, recherchant l'apesanteur ; le dialogue préserverait sa possibilité dans l'interruption (quand tout a été enlevé, et qu'il ne reste plus que cela) – seul mythe encore tenable ? « La relation entre les deux personnages est une relation imaginaire qui finit par devenir mortelle.[309] » De la rencontre imaginaire à l'« espace littéraire » de la rencontre, il n'y a qu'un pas, et puisqu'un pas suffit parfois pour passer de vie à trépas, l'expérience littéraire flirterait avec quelque chose approchant la mort – mort du signe, et des conventions assurées. Le dialogisme/dialogue si particulier de la *Solitude*, pour nous, fonctionne comme inventé tout exprès pour illustrer le « pacte ironique » d'un homme – l'auteur – proposé à un autre homme qui passe – le lecteur – ou inversement, puisque ces instances sont interchangeables dans leurs désirs et leurs attentes ; « (parmi d'autres sens allégoriques possibles)[310] ».

> Il y a une chose toujours assez mystérieuse dans ces pièces qui comportent plusieurs rôles d'une égale importance : il faut bien analyser qui est le leader, et ne pas se tromper, sans quoi on peut dénaturer complètement le texte. Pour la *Solitude*, il ne faut pas que le dealer mène constamment la pièce[311].

Du rapport des forces en présence, si effectivement cette rencontre se scelle autour d'un rapport ironique (rapport paradoxal autour de l'absence d'un rapport ; d'une même nature ironique peut-être que le rapport amoureux de Socrate à Alcibiade, promesse d'amour jamais consommable), les rôles s'interchangent et les identifications se baladent ; dealer n'est pas forcément leader. Le Dealer-auteur-leader offrirait toutes les marchandises nécessaires au désir deviné, fantasmé du Client-lecteur, celui qui, en posant son regard sur le Livre découvre un désir qu'il ignorait lui-même. Ou le Dealer-lecteur, fantasmé idéal, leader dans « cette espèce " d'ambiance" qui fait qu'on a en permanence un lecteur potentiel sous les yeux[312] », « n'a jamais appris à dire non, et ne veu[t] point l'apprendre ; mais toutes les sortes de oui, [il] les sai[t] : oui attendez un peu, attendez beaucoup, attendez avec moi une éternité là […] », proposerait le « oui » d'une écoute et d'une attention inconditionnelles à l'écriture, – tel le

---

[307] *Une part de ma vie*, *op. cit.*, p. 23. « Pour moi un vrai dialogue est toujours une argumentation, comme en faisaient les philosophes, mais détournée. Chacun répond à côté, et ainsi le texte se balade. » Cet espace de l'écart ainsi créé par les pas de côté d'une danse verbale, ferait place belle à l'ironie au théâtre.
[308] *Dans la solitude des champs de coton*, *op. cit.*, p. 12.
[309] Claude Stratz, *op. cit.*, p. 226.
[310] Anne-Françoise Benhamou, *op. cit.*
[311] Propos de Patrice Chéreau, *in Koltès, dramaturge*, *op. cit.*, p. 215.
[312] *Lettres*, *op. cit.*, p. 355.

« tu » de *La Nuit juste avant les forêts*, absent et présent dans l'adresse de la Voix, qui suggère de façon obsédante « une vacance du destinataire (intra)-diégétique[313] » – face à un Client-auteur qui jusqu'au bout gardera « son mystère comme une petite vierge élevée pour être putain[314] » ? Et la « vacance [provisoire ou durable] du destinataire (intra)-diégétique », pour suivre la réflexion d'Éric Eigenmann, ouvrirait le champ d'investigation à deux dimensions : celle de la demande perçue par le spectateur, chargé de combler par lui-même ces creux, c'est à lui que les comédiens s'adressent (lors du passage à la scène) – abandonnant « selon l'image de Denis Guénoun, le jeu *de profil* en faveur du jeu de face[315] », il est le « tu » – et celle apposée et contrariante (ce que nous tenterons de montrer au fil de cette démonstration) de travailler à combler cette absence par une recomposition troublée de la présence (extra)-diégétique d'un autre ; fantasmant en somme la présence de l'auteur dans ces espaces vides ?

La *Solitude* offre, nous semble-t-il, la possibilité d'une telle « allégorie » du pacte et ainsi, nous permet d'illustrer le « pacte ironique » d'un auteur avec son lecteur dans cette rencontre imaginaire à travers laquelle auteur et lecteur seraient des instances qui se croiseraient au hasard d'un chemin détourné, une rencontre à travers laquelle on ne saurait distinguer la frontière qui les sépare, « frontière incertaine, tous deux possédant le désir et l'objet du désir[316] », pour « qu'en toute fin de compte n'existe que le fait que [l'un a] regardé et que [l'autre a] intercepté ce regard ou l'inverse[317] », pour que n'existe que le fait d'avoir lieu. L'exergue de la *Solitude* parodiant (en régime sérieux), peut-être, l'avertissement[318] de *Dans la jungle des villes, le combat de deux hommes dans la ville géante de Chicago* de Brecht, évoque « *des espaces neutres, indéfinis, et non prévus à cet usage, entre pourvoyeurs*

---

[313] Éric Eigenmann, « Écrire sur le (quatrième) mur. L'adresse chez Bernard-Marie Koltès », *in Bernard-Marie Koltès : du style à l'œuvre*, A. Petitjean (dir.), Éditions Universitaires de Dijon, 2014, p. 206. « La caractéristique de *La Nuit juste avant les forêts*, *Dans la solitude des champs de coton* et *Quai ouest*, en l'occurrence, tient au contraire à ce que le mutisme du destinataire ouvre la perspective de son absence. […] La plasticité des marques de l'allocutaire alliée à l'absence d'interlocuteur, durable ou provisoire, suggère pour le moins une vacance du destinataire (intra)diégétique. Or de telles lacunes identitaires et relationnelles, « trouant » la sphère diégétique, ont pour conséquence de renforcer l'un des deux axes solidaires qui caractérisent la communication au théâtre, celui qui oriente vers le public et que Hans-Thies Lehmann en judicieux souvenir de l'architecture hellénique et de l'étymologie de son lexique – appelle l'*axe-theatron* ».
[314] *Dans la solitude des champs de coton*, *op. cit*., p. 11.
[315] Éric Eigenmann, *op. cit*., p. 206.
[316] *Dans la solitude des champs de coton*, *op. cit*., p. 11-12.
[317] *Ibid*., p. 18.
[318] « Vous vous trouvez à Chicago en l'année 1912. Vous observez deux êtres humains se livrer comme sur un ring un inexplicable combat, et assistez au déclin d'une famille, venue de la savane jusque dans la jungle de la grande ville. Ne vous cassez pas la tête sur les motifs de ce combat, mais prenez part aux enjeux humains, jugez sans parti pris la manière de combattre de chaque adversaire, et portez toute votre attention sur le dernier round », *in Dans la jungle des villes*, Bertolt Brecht, Paris, L'Arche, 1987, s.p.

et quémandeurs, par entente tacite, signes conventionnels ou conversation à double sens ». La piste de Brecht reste à explorer, elle est suggérée notamment par P. Chéreau.

> Finalement ça devrait ressembler à un combat de boxe et, bien qu'il n'y ait aucun rapport entre les deux écrivains, j'oserais presque citer ici la phrase que Brecht mettait en exergue de *La Jungle des villes* : Vous allez assister à un combat mystérieux entre deux hommes, dit-il à peu près, alors, en vrais sportifs, ne vous préoccupez pas de savoir pourquoi ils se battent, mais regardez si les coups sont bien portés[319].

Cet espace neutre, défini par l'exergue de la *Solitude,* pourrait être aussi bien à l'image de notre « espace littéraire » (désœuvré), celui indéfini d'une rencontre à la fois intime et totalement imaginaire, paradoxale, et d'autant plus ironique dans la *Solitude,* que cette rencontre est mise à distance, rejouée sans être jamais consommée/consumée, ouvrant à l'espace d'une communauté « en train de s'interrompre », ouvrant à « la limite de la communauté » qui « n'est peut-être, en dernière analyse » que « l'individualité[320] » du lecteur.

> L'espace littéraire est le lieu d'une expérience intime qui est toujours impersonnelle. Il est « ce qui arrive » à la lecture d'un livre. Cette expérience intime est comparable pour Blanchot à la mort, qui elle aussi nous arrive toujours du dehors. Il faut donc que la littérature nous surprenne, que son espace s'insinue jusqu'à ce que nous pensions être le cœur de notre propre intériorité, pour menacer les éléments fondamentaux de notre personnalité. L'espace littéraire sera un espace sacrificiel et par conséquent initiatique. Tous les lecteurs qui se seront laissés surprendre par telle ou telle œuvre forment une communauté d'initiés. Ils coexistent dans l'espace littéraire, qui devient alors plus précisément un lieu paradoxal de rencontre. Ces communautés transversales n'obéissent pas aux mêmes ressorts que les communautés sociales, elles ne sont pas fondées, elles n'ont d'autre assise que l'éphémère rencontre avec une œuvre. Ce sont moins des communautés de personnes que des communautés d'événements. Un lecteur n'est pas une personne, mais un événement qui s'épuise dans l'acte de lecture. Une œuvre est une telle communauté d'événements. L'espace littéraire déploie en ce monde une activité incessante.[321]

S'il n'est plus à prouver – à réaffirmer peut-être – que nous sommes avec l'écriture koltésienne invités à entrer dans un « espace littéraire » (l'un des engagements de cette recherche tend à envisager d'ailleurs que l'écart et l'écartèlement, dans lesquels est projetée la réception, tient de l'ambiguïté d'un pacte d'écriture, écartelé lui-même, entre le dramatique et le littéraire, entre le désir de la scène et celui de l'espace mental du lecteur), dans cette « tricherie salutaire » que Barthes « appelle pour [sa] part *littérature* [322] » et l'expérience ou

---

[319] Patrice Chéreau, *Nanterre Amandiers, Les Années Chéreau 1982-1990, op. cit.*, janvier 1987, p. 164.
[320] Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 257. « La communauté, et la communication, sont constitutives de l'individualité, plutôt que le contraire (et l'individualité n'est peut-être, en dernière analyse, qu'une limite de la communauté) ».
[321] *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?* sous la direction de Xavier Garnier et Pierre Zoberman, Saint-Denis, PUV, 2006, « Ouverture en guise de postface », Xavier Garneir et Pierre Zoberman », p. 193-194.
[322] *Leçon inaugurale, op. cit.*, p. 11.

« l'exposition » ; l'enjeu du moins que nous nous proposons est celui de montrer le cœur ironique de cet écart. Il se cristalliserait dans l'expression de la « surprise », qui « menace […] les éléments fondamentaux de notre personnalité » de lecteur/spectateur et « s'insinue jusqu'à ce que nous pensions être le cœur de notre propre intériorité ». Une « méthode ironique » animant l'« espace littéraire » de la rencontre, espace d'autant plus séducteur (par l'attrait du danger) qu'il fonctionnerait à plein régime en mode négatif, au service du dés-œuvrement. Anne Simon signalait en l'occurrence le caractère antiphrastique de l'incipit de la *Solitude*, qui pourtant conserve l'essence d'une exposition théâtrale. Celui-ci canoniquement (mais en creux) répond aux questions : qui, quand, quoi, où ? Toutefois, écrit-elle, « […] en l'absence de nomination précise, ce sont les présentatifs qui jouent un rôle d'ancrage référentiel[323] ».

> 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 […]

Le Dealer nomme les catégories : espace, temps, identités et objet du désir (élément central du modèle actanciel ubersfeldien : « désir » autour duquel s'organisent les mouvements des personnages), n'en conservant que l'enveloppe vide, qu'il serait à charge de combler, et qui restera en ouverture, dés-investie, espace imaginaire/littéraire désigné, méta-espace de la rencontre, un au-delà du réel (mimésis) qui double en transparence le premier degré de l'illusion : espace dédoublé par sa désignation, espace ironique désuni, entre la diégèse et la métadiégèse[324] ? Le labyrinthe tracerait des voies qui détournent et cachent l'Ironie sous les traits d'Astérion, mais aussi cachent et détournent le Désir, monstre tapi dans l'ombre, celui qui pourrait dire avec le Client, avec l'auteur : « Mon désir, s'il en est un, si je vous l'exprimais, brûlerait votre visage, vous ferait retirer les mains avec un cri, et vous vous enfuiriez dans l'obscurité comme un chien qui court si vite qu'on n'en aperçoit pas la queue[325] ». Il faut des voies détournées pour approcher le Désir incendiaire. Il faudrait faire jouer l'illusion dédoublée d'un « si » qui décentre, au cœur du labyrinthe : l'illusion d'être ce qu'on n'est pas, qui paradoxalement serait la possibilité d'être pleinement ce que l'on est, sans risque de brûlure, ni de fuite, s'il est vrai que nous devons sortir du Théâtre plus humain

---

[323] Anne Simon, « Koltès et les labyrinthes de la dialectique », *in Poétique n°130*, Paris, Seuil, 2002, (p. 191-210), p. 200.
[324] Selon les termes de G. Genette, notamment dans *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, note 1, p. 239. « Le préfixe *méta* connote […], comme dans « métalangage », le passage au second degré : le *métarécit* est un récit dans le récit, la *métadiégèse* est l'univers de ce récit second comme la *diégèse* désigne […] l'univers du récit premier. »
[325] *Dans la solitude des champs de coton, op. cit.*, p. 15.

qu'en y entrant[326]. L'illusion affirmant que sous couvert de donner à voir une chose, il en est précisément une autre qui échappe et se montre. C'est dans ce paradoxe que le théâtre permettrait d'atteindre une vérité de l'être, intangible, une vérité qui dans le théâtre de Koltès entretient commerce avec la violence du Désir, le monstre autour duquel se construisent les labyrinthes de l'écriture. Parce que précisément nous sommes dans l'illusion, le cœur du labyrinthe peut être cerné, par des voies en suspension autour du centre, faites de « si » kaléidoscopiques. L'incipit de la *Solitude*, entamant toute la pièce par un « si » inaugural, proposerait là le moyen de regarder le monstre, le Désir, non pas en face, mais par miroirs interposés, en des cercles concentriques, spiralés, qui éloignent à chaque fois un peu plus le Minotaure à la périphérie, « espace hypothétique », pour qu'au centre se tienne un vide ironique (le centre en fuite), le désir jamais atteint de la *Solitude*.

> Si être, c'est "être situé" écrivait Merleau-Ponty, l'être de la littérature serait d'être situé hors d'un univers social tangible et de son champ littéraire. En restituant le lieu d'émission de la parole littéraire à la relation, à ce que Glissant nomme le Tout-Monde, il s'agit de la faire émaner d'un hors-lieu, d'un au-delà du lieu, d'un endroit qui ne soit pas réductible à un espace social, à un territoire national, géographique, à un univers phénoménologique singulier et localisé. Débordant des cadres nationaux, géographiques et culturels, se reterritorialisant dans une langue et dans un imaginaire plus que dans un discours social avec lequel elle serait concomitante, la littérature semble s'inscrire dans un espace particulier, inassignable, en rupture avec l'espace réel et topographique[327].

Au croisement de ces réflexions sur l'« espace littéraire » et l'espace-temps tel qu'il est nommé par le Dealer, il semble que, non seulement l'incipit puisse désigner l'« espace littéraire » de la rencontre émanant d'un « non-lieu » entre deux « événements », l'évènement-lecteur et l'évènement-auteur « situés » et « reterritorialis[és] dans une langue et dans un imaginaire », mais encore, par son exposition en creux, sa désignation par antiphrase – apophatique –, il propose, au cœur de cet espace, l'ironie d'un rapport débordant, *in absentia*, la langue et l'imaginaire proposant un territoire toujours ailleurs, méta-physique, à côté, en dehors, de l'illusion. Nommant sans assigner, désignant sans affirmer, cet espace de la rencontre se dessine en négatif, par soustraction, par hypothèse. Tout en étant invoqué, il n'est pas pris en charge. La première réplique du Dealer débute par un « si » inaugural, hypothétique et problématique, « si magique[328] » ouvrant ici le sésame de notre espace

---

[326] Ariane Mnouchkine, entretien *in Marionnette et théâtre d'objet*, Lyon, CRDP de l'Académie de Lyon, DVD, cop. 2010.
[327] Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo, « Champs et espaces littéraires : le cas des romans francophones mauriciens », *in Qu'est-ce qu'un espace littéraire* ?, *op. cit.*, p. 140.
[328] Constantin Stanislavski, *La Formation de l'acteur*, Saint-Amand, Payot, 1998, p. 66.

ironique. Porteur d'un nouveau pouvoir, à l'instar du « si magique » de Stanislavski, le « si » de la *Solitude* offrirait une magie noire, au second degré, magie inversant l'illusion, telle une poudre aux yeux qui se dit et n'apparaît que pour mieux faire disparaître, venant troubler l'atavisme de générations de lecteurs se complaisant, selon la vision du Narrateur de *Prologue*, dans l'indistinction entre mythe et réalité.

> [T]out lecteur est un homme pressé et oublieux, plus prompt à s'émouvoir d'un conte qu'à vérifier scientifiquement la réalité, prompt aussi à prendre la réalité pour un conte[329].

Avec ce « si » inaugurant la *Solitude* et le conditionnel qui l'accompagne, Koltès retournerait le sens du temps de l'illusion, inversant les machines, et le mouvement perpétuel dans la fabrique du théâtre.

> Shakespeare l'a assez bien raconté […] les grandes phrases de Shakespeare, que le monde est un théâtre sur lequel les pantins s'agitent… alors c'est marrant de le mettre dans un théâtre (*rires*)[330]

Aussi s'agirait-il d'une illusion au carré, ou l'envers de l'illusion : prendre la réalité pour un conte qui exhibe les ficelles de pantins qu'il agite sur un théâtre qui ne serait pas tout à fait le monde, et nous rejoindrions l'« optation[331] » proposé par Jean-Pierre Sarrazac à la compréhension du processus dramaturgique moderne et contemporain. L'« optation » conditionnelle et subjonctive serait au service d'une virtualité nouvelle. À la loupe, ce « si » koltésien viendrait également renverser plus miscroscopiquement cette autre illusion qu'est le langage, et nous aborderions également tout près d'une tentative d'échappée à l'emprise des mots, telle que l'esquissait Barthes évoquant un certain « fascisme[332] » de la langue ; dont Koltès promulguerait une possible échappée par le vide (ironique). Il s'agirait, à suivre la

---

[329] Bernard-Marie Koltès, *Prologue*, Paris, Minuit, 1991, p. 31. (Achevé en 1986).

[330] Ce texte devenu « culte » selon les termes de *Bernard-Marie Koltès, Le Magazine littéraire, n°523*, p. 36-37, est accessible à l'écoute publique grâce à l'enregistrement inclus dans *Théâtre aujourd'hui n°5*, document à partir duquel l'extrait est dactylographié ici. Il est à noter toutefois que la date indiquée sur la jaquette du CD, 1981, est erronée, puisqu'il s'agit de l'entretien de Koltès avec Lucien Attoun, « Juste avant la nuit », du 22 novembre 1988.

[331] Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès, *op. cit*., p. 52. « Note 2. J'emploie optation dans le sens du « mode optatif », dont l'équivalent en français se situerait entre le subjonctif et le conditionnel et qui a pour fonction d'exprimer la possibilité ou le souhait. Plus précisément, l'optation, telle que je la conçois ici, est une opération du drame moderne qui ouvre à l'action dramatique les champs du virtuel et/ou de la pure subjectivité. »

[332] « Mais la langue, comme performance de tout langage, n'est ni réactionnaire, ni progressiste ; elle est tout simplement fasciste ; car le fascisme, ce n'est pas d'empêcher de dire, c'est d'obliger à dire. Dès qu'elle est proférée, fût-ce dans l'intimité la plus profonde du sujet, la langue entre au service d'un pouvoir. En elle, immanquablement, deux rubriques se dessinent : l'autorité de l'assertion, la grégarité de la répétition ». Roland Barthes, *Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire*, prononcée le vendredi 7 janvier 1977, Paris, Collège de France, 1977, p. 10-11.

proposition de Barthes d'atteindre, par la « modalité », une transcendance séductrice : notre chemin au-delà du chemin.

> D'autre part la langue est immédiatement assertive : la négation, le doute, la possibilité, la suspension de jugement, requièrent des opérateurs particuliers qui sont eux-mêmes repris dans un jeu de masques langagiers ; ce que les linguistes appellent la modalité n'est jamais que le supplément de la langue, ce par quoi, telle une supplique, j'essaye de fléchir son pouvoir implacable de constatation[333].

Ces « opérateurs particuliers » de Barthes seraient les agents familiers de l'écriture koltésienne, serviteurs d'une lutte interne et effrénée contre l'assertion, ouvrant impitoyablement l'espace à la négation, au doute, à un nouveau champ imaginaire, libéré de sa dimension assertive, un espace « en parcours, en attente, en suspension, en déplacement, hors-jeu, hors vie, provisoire, pratiquement absent, pour ainsi dire pas là[334] » ou au contraire en « supplément de […] telle une supplique », telle la posture aérienne du Client. Il y aurait un « si » koltésien procédant de l'envers d'une magie, qui ne serait plus le passeport pour l'illusion, mais celui d'un aller-simple vers le double négatif et l'infinie désillusion. Ce « si » pervers (toujours au sens étymologique du latin *perversus* : « renverser ») inverse les pôles en manipulant à vue la fonction illusoire du « si » magique, celle, rappelons-nous, que décrivait Stanislavski :

> Prenez par exemple cette salle. C'est quelque chose qui existe réellement. Imaginez que vous-mêmes, votre professeur, tout reste ce qu'il est. Mais grâce à mon si magique, je vais tout placer sur un plan fictif en changeant une seule circonstance : l'heure. Je vais dire qu'il n'est plus trois heures de l'après-midi, mais trois heures du matin[335].

C'est bien ainsi que se *baladerait* l'imaginaire du Client et du Dealer, de-ci, de-là, d'un « si » à l'autre, indécis à chaque pas exécuté sur ce « parcours, en attente ». Il s'agirait bien pourtant d'une succession de sauts imaginaires, d'un « plan fictif » à l'autre, dont les interlocuteurs changeraient une seule ou plusieurs circonstances. Un « si » pris pour ancrage référentiel, volé à l'acteur (et à l'auteur) que le discours du personnage (ou « instance » de personnage) exhiberait comme la seule certitude émergeant dans ce flot de propositions virtuelles.

> Vous savez tous maintenant que nous devons aborder une pièce en commençant par le *si*, qui sert de clef pour nous faire passer de la vie de tous les jours dans le domaine de l'imagination. La pièce, les personnages sont des inventions de l'auteur, toute une

---

[333] *Ibid*.
[334] *Dans la solitude des champs de coton*, *op. cit*., p. 19.
[335] Constantin Stanislavski, *La Formation de l'acteur*, *op. cit.*, p. 66.

> série de suppositions, de *si*, de circonstances imaginées par lui. Sur la scène, la réalité n'existe pas. L'art est un produit de l'imagination, comme l'œuvre du dramaturge[336].

Par ce « si » inaugural de la *Solitude*, il semble que l'on assiste donc bien au retournement du sens du temps de l'illusion, ce « si » au carré – si du si – dérobé au comédien, dérobé au dramaturge, rendrait paradoxal le passage exécuté d'ordinaire « de la vie de tous les jours dans le domaine de l'imagination ». La question de la réalité qui n'existe pas (sur la scène) se poserait avec plus d'acuité encore. On assisterait au démantèlement de l'imaginaire, une dissection qui exhiberait le processus d'imagination à l'œuvre, ce qui fonderait en soi un espace nouveau exposé au désœuvrement, dont le mythe est évacué sur une limite toujours ailleurs, dans un champ ironique : il nous faudrait alors apprendre à aborder en commençant par un « si » le « si » qui entame la pièce ? Si l'activité du dramaturge se fonde sur une « série de suppositions, de *si*, de circonstances imaginées par lui », Client et Dealer de la *Solitude* prendraient en charge le processus de création, dénudant son mécanisme sans jamais se résoudre eux-mêmes à entrer dans l'illusion qui, dans la *Solitude*, demanderait de s'affronter sans détour avec le monstre nommé Désir. L'ancrage référentiel (pour reprendre les termes d'Anne Simon) ne serait jamais qu'hypothétique et extérieur. L'auteur et l'acteur (si tel est bien leur travail d'imagination, qui doivent « aborder une pièce en commençant par le *si* ») seraient devancés, dépossédés par les (instances de) personnages de la *Solitude*. Aux (instances de) personnages les pleins pouvoirs d'une illusion jamais atteinte puisque toujours différée dans un espace de l'hypothèse, à eux par conséquent le jeu des interruptions démultipliées. Pour emprunter une allégorie, un mythe sur lequel il nous faudra revenir, Dealer et Client projetteraient sur le mur de la Caverne/Théâtre des ombres, faites de « si » qui, à la différence du mythe de Platon, sont présentées et reconnues pour ce qu'elles sont, des ombres, des hypothèses. « Si vous marchez dehors, à cette heure et en ce lieu[337] » … « et l'[êtes-vous] vraiment ? ou au cœur tumultueux de l'océan ?[338] ». Spectateurs et personnages (auteur) se savent enchaînés devant des visions qui ne sont pas la Vérité/Réalité (ἀλήθεια[339]), condamnés au « si », en pleine conscience de leur situation d'enchaînés.

---

[336] *Ibid*., p. 61.
[337] *Dans la solitude des champs de coton*, *op. cit*., p. 9.
[338] *Ibid*., p. 19.
[339] Pour affiner nos réflexions sur l'illusion koltésienne et la question de la « Vérité » qui l'accompagne, à l'aune du mythe de la Caverne, nous emprunterons à l'analyse de Martin Heidegger, *De l'essence de la vérité*, Paris, Gallimard, 2001. En place de « Vérité » (ἀλήθεια), Heidegger propose pour terminologie : « l'ouvert sans retrait » qui nous paraît éclairante dans l'exploration de l'ironie envisagée comme le « sans terme » d'une dialectique, ce qui se tient dans le « *aut-aut* » kierkegaardien : la possibilité peut-être d'atteindre à « l'ouvert sans retrait ». Ou, pour prendre une autre terminologie d'Heidegger : l'ironie (le pacte de) tenterait de

Entrant dans l'analyse du « si » inaugural de la *Solitude*, celui-ci se réactualise tout au long de l'échange, et indifféremment d'une « instance de parole » à l'autre, qu'il apparaisse dans le discours, ou qu'indirectement il plane par l'usage de locutions parentes, ou simplement l'usage du conditionnel. Nous avons relevé ci-après les occurrences de ces « si », afin d'en souligner leur présence sur-dimensionnée, au point de devenir signaux, proches d'une incantation faite à l'espace laissé vide ; au rien. Des « si » qui de magiques deviendraient diaboliques (qui dispersent) et doubleraient l'illusion en la gardant, semble-t-il, toujours à distance. Des « si » qui diffracteraient l'impression de réalité et créeraient le mirage d'une action toujours projetée dans l'ailleurs. Parmi ces « si », certains sont en mode majeur, pourrait-on dire, ils débutent les répliques, qui d'emblée tombent toutes entières sous le joug de l'impossible accomplissement de l'illusion. La majorité des autres se multiplient à l'intérieur du discours et quelques-uns parfois sont d'un emploi superlatif, « un désir si secret que je l'ignore moi-même[340] ». Nous dissèquerons les relevés pris, nous inspirant de la « lecture au ralenti[341] » de Vinaver.

> R1[342] [Dealer] – « **Si** vous marchez dehors, à cette heure et en ce lieu […] », (p. 9).

Ce « si » inaugural dont nous avons souligné l'importance de taille est toutefois la seule occurrence dans la première réplique du Dealer et le temps employé à sa suite serait plutôt du domaine de l'assertion. Le Dealer emploie en grande majorité le présent de l'indicatif. Ce n'est qu'à la deuxième réplique, celle du Client, que le conditionnel entre en scène. Est-ce à dire alors que dès le début le leader de l'hypothétique n'est pas dealer ?

> R2 [Client] – « Il aurait d'ailleurs *fallu que* […] alors j'aurais *peut-être* […] *mais quelle* obscurité serait assez épaisse […] *s'il* était quelque désir dont je puisse me souvenir […] ce que je désirerais, vous ne l'auriez certainement pas. Mon désir *s'il* en est un, *si* je vous l'exprimais […] cette heure me fait oublier *si* j'ai jamais eu quelque désir […] », (p. 14-15).

« désabriter ». Sortir de l'abri les hommes enchaînés de la Caverne. Dans le théâtre de Koltès, les hommes enchaînés de la Caverne, ceux qui cognent contre les murs, seraient déjà au stade deux, énoncé par Heidegger (« Une libération de l'homme à l'intérieur de la caverne », *op. cit.*, p. 48) . Ils savent que ce qu'ils regardent sont les ombres d'une Réalité qui serait « ailleurs ». La question koltésienne interrogerait cet « ailleurs » : « étant bien entendu que je ne sais pas du tout si la vraie vie existe quelque part. », Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie*, *op. cit.*, p. 55.

[340] *Dans la solitude des champs de coton*, *op. cit.*, p. 26.

[341] Michel Vinaver, *Écritures dramatiques*, Paris, Actes sud, 1993, p. 893-909.

[342] Nous indiquons ainsi les répliques et leur succession, R1, R2… Les italiques sont de notre fait et mettent en relief les conjonctions ou locutions lorsqu'elles signalent la prégnance du mode hypothétique ; les caractères gras, quant à eux, également de notre fait, signalent les « si » de début de réplique, et le soulignement, les quelques « si » qui sont d'un emploi superlatif.

Nous incluons dans cette vision synoptique d'un procédé modal au service du champ ironique, les locutions qui semblent venir en renfort, et décliner à leur tour les mêmes effets de « si » magique, et de « sinon » pléthore. Aussi est incluse ici la locution du « falloir que » qui porte en elle un degré d'hypothèse, nécessaire. De même, les adverbes « peut-être », et « sans doute » prennent en charge à leur tour le champ de l'incertain.

> R3 [Dealer] – « […] et, *si* j'aime être chatouillé […] *sinon* nous ne nous serions jamais rencontrés, mais vous vous seriez éloigné de moi davantage […] et *si* je dis que vous fîtes une courbe, et que *sans doute* vous allez prétendre que c'était un écart […] », (p. 16-17).
> R4 [Client] – « […] *peut-être* suis-je putain, mais *si* je le suis, mon bordel n'est pas de ce monde-ci […] Et *si* je suis ici, en parcours, en attente […] – et *si* j'ai fait un écart […] – et votre regard à vous ferait remonter la boue au fond d'un verre d'eau – », (p. 18-19).
> R5 [Dealer] – « […] mais, *si* mon cheval est nerveux et parfois indocile, je le tiens avec une courte brise […] Sachez donc que *si* je vous parle, à cette heure, ainsi, doucement, *peut-être* encore avec respect […] car, *si* je lâchais la bride, *si* je détendais légèrement la pression de mes doigts et la traction de mes bras, mes mots me désarçonneraient moi-même […] *sans savoir si* quoi que ce soit chez vous mériterait le respect, sans rien connaître de vous qui puisse *me faire savoir si* […] *j'aurais pu* tomber sur vous […] *j'aurais pu* vous prendre par le col de la chemise […] ne serait-ce que parce que *j'aurais pu*, par orgueil, marcher sur vous […] », (p. 20-22).

Si les modaux et les conditionnels sont brandis comme des boucliers parés à toute éventuelle attaque, ils servent parfois aussi à donner l'assaut. Il semble que Le Dealer, le premier, fasse glisser le conditionnel vers la menace d'un passé première forme : « j'aurais pu tomber sur vous », « j'aurais pu vous prendre par le col », « j'aurais pu, par orgueil, marcher sur vous ». Dans cette virtualité d'une action hypothétique, il semble qu'il y ait des degrés de réalisation et de déréalisation différents. Si jusqu'ici l'hypothèse se donnait comme pure projection gratuite, si rien ne se dit, rien ne se passe que la supposition d'un présent qui se donne sans être découvert : « si vous marchez dehors, à cette heure et en ce lieu, c'est que […]», si le « si » ne fonctionne que comme conjecture, une hypothèse parmi d'autres, certains « si » viennent annoncer plus certainement ce qui aurait pu avoir lieu, partant, ce qui pourrait résolument se (re)produire : « j'aurais pu tomber sur vous », « j'aurais pu vous prendre par le col », « j'aurais pu, par orgueil, marcher sur vous ». Ce conditionnel ne fait pas dans l'hypothèse. C'est cette menace indirecte qui, structurellement peut-être, fait débuter la réplique du Client par un autre « si » inaugural, à la taille de celui de l'incipit, qui – pour emprunter à Vinaver – aurait un effet de bouclage avec les premiers mots du Dealer, et fonctionnerait comme le signe d'un accord, d'une concession, d'une entrée en dialogue possible, d'un « si » à l'autre.

> R6 [Client] – « **Si** toutefois je l'ai fait, sachez que j'aurais désiré ne pas vous avoir regardé […] *Peut-être*, en effet, que la seule différence qui nous reste […] *et si* vous m'avez abordé, c'est parce que […] ; *et si* je vous demandais pourquoi […], vous me répondriez, je le sais, que c'est […] *et sans doute*, à cette heure et en ce lieu, faudrait-il […] *je ne sais pas s'il* était dans votre intention de me frapper moi-même […] *la possibilité que* vous me frappiez le premier […] *Sinon, s'il* est vrai que nous soyons […] et ma raison, *si* elle est insensée, n'est du moins pas secrète […] *Sinon, s'il* était vrai que nous soyons […] marchandises si mystérieuses […] avec un désir si secret que je l'ignore moi-même […] *si* cela est vrai […] vos marchandises […] *comme si* elles n'existaient pas […] *Alors que si* vous les montriez, *si* vous donniez un nom à votre offre […] *si* vous me les nommiez, je saurais […] », (p. 22-27).

Si le « si » magique ouvre les portes du temple de l'Imaginaire, il amène avec lui, par contraste, la question de la Vérité ou la question de l'illusion de Vérité. Les ombres projetées sur le mur de la Caverne, dans les champs imaginaires des personnages, sur l'écran mental des spectateurs/lecteurs proviennent-elles véritablement d'une Réalité qui serait ailleurs ? Le Client serait le porteur ici de la question. D'autant plus ironiquement qu'il semble se faire ici le porte-parole transgressif de la voix christique, la voix de celui qui sait, mais n'a pas été entendu. Empruntant pour l'occasion la figure du condamné par excellence :

> […] *peut-être* suis-je putain, mais *si* je le suis, mon bordel n'est pas de ce monde-ci […]

Koltès travestit[343] les paroles christique (*Évangile selon saint Jean*, XVIII, 36) :

> Ma royauté n'est pas de ce monde ; si ma royauté était de ce monde, j'aurais des gardes qui se seraient battus pour que je ne sois pas livré aux Juifs. En fait, ma royauté n'est pas d'ici.

Le statut érotisé du Client/Christ semble à ce titre d'ailleurs plus assertif qu'hypothétique : « peut-être suis-je putain ». Le « si » porte sur la place, l'ailleurs, de ce royaume érotisé : « mon bordel n'est pas de ce monde-ci », davantage que sur la nature libertine (d'esprit et de mœurs) du royaume du Christ/Client. Serions-nous là face à cette « disconvenance » moderne décrite par Genette « dont la tradition […] remonte au moins à Sade […] constitutive du

[343] Selon les théories de Gérard Genette. « […] le sujet noble sera emprunté à un texte célèbre que le travestissement consistera à transposer en style vulgaire, cette transposition procurant au lecteur un plaisir comique supplémentaire, lié à l'identification, à chaque instant, sous le travestissement, du texte travesti », *in Palimpsestes, op. cit.*, p. 191. Le comique dont il est question dans notre exemple approcherait peut-être davantage « l'humour plus glacé » auquel Genette fait parfois référence, notamment dans des exemples empruntés à Klossowski, ou Robbe-Grillet. « Moins bouffonne sans doute, et d'un humour plus glacé, l'application, chez Klossowski, à des objets et situations érotiques, d'un vocabulaire pseudo-juridique […] ou d'une phraséologie pseudo-scolastique, ou plus généralement guindée. Ce dont la tradition, on le sait, remonte au moins à Sade, qui établit pour longtemps le rituel de cette « disconvenance » obligée, constitutive du « grand style » érotique. […] ce glacis ostensible sur toutes choses, les plus oiseuses, les plus troublantes, d'une imperturbable affectation de gravité », *ibid.*, p. 190-191.

"grand style" érotique[344] » ? Ce « si », travestissement du « si » christique, porte avec lui semble-t-il une « imperturbable affectation de gravité[345] » (Genette) ou, empruntant les mots du Client de Koltès, une « imprescriptible loi de pesanteur[346] », offrant ainsi un exemple du caractère « glacé[347] » (G. Genette) de l'humour koltésien. À noter également l'écho entre les gardes du Christ : « si ma royauté était de ce monde, j'aurais des gardes qui se seraient battus pour que je ne sois pas livré » et la foule, alliée hypothétique du Client, prête à haïr (à l'inverse de l'amour christique) :

> Si j'appelais de ce côté, vers ce mur, là-haut vers le ciel, vous verriez des lumières briller, des pas approcher, du secours. S'il est dur de haïr seul, à plusieurs cela devient un plaisir[348].

Koltès inverse là aussi l'allusion : la posture de condamné, d'abord prêtée au Client, se déplace, dans cette hypothèse, du côté du Dealer, « haï » « à plusieurs ». Nous développerons plus précisément cette perspective qui transgresse et travestit les Écritures, notamment en abordant *Prologue* et sa nouvelle Babylone. Pour l'heure, il semble que le Client, en putain christique, porte, comme son modèle, le poids symbolique de la condamnation qui serait, entre autres, la question de la Vérité ou de l'illusion de Vérité. Elle obsède la réplique du Client (R6) : « s'il était vrai que », « si cela est vrai », « je ne sais pas si », « je l'ignore moi-même ». Sa préoccupation accrue d'une frontière trouble entre hypothèse et réalité (vérité) nous semble signaler une fois de plus l'imminence du danger, celui qui ferait courir le risque de basculer à tout moment dans l'action « réelle » dramatique, comme une rupture de l'illusion de l'illusion (mimétique). Le « réalisme[349] » (la fin du si au carré) signerait l'avènement de « l'échange des coups », la violence jusqu'ici retardée par le sacré de la parole, par « l'échange des mots ». Si bien que, « [l]'échange des mots ne sert qu'à gagner du temps avant l'échange des coups, parce que personne n'aime recevoir des coups et tout le monde aime gagner du temps[350] ». De cette formule à l'apparence d'un syllogisme, nous pouvons extraire l'indice supplémentaire du goût koltésien pour les dissonances – rupture d'une logique attendue. Si nous partons de la structure usuelle du syllogisme ; deux prémisses

---

[344] *Ibid*.
[345] *Ibid*.
[346] *Dans la solitude des champs de coton*, *op. cit*., p. 14.
[347] Voir note 343.
[348] *Dans la solitude des champs de coton*, *op. cit*., p. 55.
[349] « L'idiotie » du réel ou sa « rugosité » sont les termes de Clément Rosset dans *Le Réel et son double*, *op. cit.* Il nous semble que cette terminologie rejoint la violence masquée par le sacré de René Girard (*La Violence et le Sacré*), qui elle-même rejoint « l'échange des coups » de Koltès, retardé par « l'échange des mots ».
[350] « Si un chien rencontre un chat… », texte sans titre paru dans le programme de la première mise en scène de *Dans la solitude des champs de coton*, à Nanterre, *in Prologue*, *op. cit*., p. 122-123.

constituées chacune d'un sujet (S) relié (copule) à un prédicat (P), S_1 – P_1, S_2 – P_2, et une conclusion dont le sujet provient de la prémisse mineure (S_2 – P_2), et le prédicat de la prémisse majeure (S_1 – P_1).

> Tous les hommes sont mortels, [S_1 (hommes) – P_1 (mortels)]
> Or, Socrate est un homme [S_2 (Socrate) – P_2 (= S1, homme)]
> Donc, Socrate est mortel. [S_2 (Socrate) – P_1 (mortel)]
> Ou encore :
> S_1 *est* P_1, **or**, S_2 *est* P_2 (//S_1), **donc**, S_2 *est* P_1.

La formule de Koltès croiserait ce genre de mathématique « *si »-logique* employant toutefois des termes boiteux.

> L'échange des mots **ne sert** qu'à « gagner du temps » [S1 (mots) – P1 (gain tps)]
> avant l'échange des coups [P3 !],
> parce que personne **n'aime** recevoir des coups [S2 (personne) – P2 (= - S1, coups)]
> et tout le monde **aime** gagner du temps [- S2 (tout le monde) – P1 (gain tps)]
> Ou encore :
> S1 *utile* P1 – (circonstanciel de temps) P3 (+/- = P2) – **parce que** S2 *aime* P2 (= - S1), **et** - S2 *aime* P1

« L'échange des mots » serait le sujet 1, relié par la copule « servir à » au prédicat 1 « gagner du temps ». « Personne », le sujet 2, relié – par une copule différente de la prémisse majeure : « aimer » – au prédicat 2 qui, au lieu de correspondre à S1, relève d'un sujet (ou prédicat) errant circonstanciel de temps, « avant l'échange des coups », qui servira de prédicat 2. En outre, aux articulations logiques « or », « donc » se substituent les conjonctions de coordination « parce que », « et » remplaçant la logique d'opposition à celle d'une recherche causale double. De plus, notre sujet/prédicat errant « avant l'échange des coups » est relié par une coordination de subordination à la prémisse majeure, ce qui lui vaut son caractère dissonant, à la manière d'une excroissance dans la mécanique logique. Pour finir, le sujet de la conclusion que nous présente Koltès est bien celui qui apparaît en mineure, mais il est inversé. De « personne » nous passerions à « tout le monde ». Tout ou rien, aussi bien, la copule « servir à » s'échangerait avec « aimer ». Cette proposition d'analyse esquisse, nous semble-t-il, la manière avec laquelle Koltès heurte les schémas, pour le plaisir du jeu sans doute, mais aussi animé, peut-être, par la volonté plus profonde de bouleverser les habitudes de raisonnement de son lecteur, le surprendre et le dérouter. Il nous laisserait ainsi empêchés devant un raisonnement apparemment logique, qui pourtant semble dessiner une réalité au bord du paradoxe.

> R. 7 [Dealer] – « […] *mettons qu'*on ait un désir […] *mettons qu'*en fin de compte ce désir soit tel qu'absolument […] *parce que si* je vous le tendais trop tôt, je sais que vous me le refuseriez […] ; *et s'il* s'agit de ne point blesser votre dignité […] », (p. 28-31).
> R. 8 [Client] – « […] alors, *peut-être* d'un mouvement de la tête j'aurais approuvé […] *Peut-être* en effet n'êtes-vous point étrange […] *peut-être* n'êtes-vous qu'un serviteur déguisé de la loi […] *peut-être* êtes-vous, finalement plus loyal que moi […] c'est *comme si* je vous avais demandé quelque chose, *comme si* je vous avais demandé la pire chose […] *S'il* en est ainsi, *si* vous tâchez […] de m'acculer à agir […] *si* c'est cela, alors […] », (p. 32-34).

De même nous pourrions croire que le nouveau « si » de début de réplique (R. 9) du Dealer vient parer cette fois l'imminence d'une résolution du Client, prêt à faire entrer sur scène l'avènement de l'illusion théâtrale des coups ou l'accélération vers la fin : le combat modal/virtuel entamé en R. 8 : « s'il en est ainsi, […] si c'est cela, alors […] », sous-entend l'imminence des coups.

> R. 9 [Dealer] – « **Si** vous me croyez animé […] et *peut-être* avez-vous raison […] il faut tenir son imagination comme sa petite fiancée : *s'il* est bon de la voir vagabonder […] pour les tâter et *découvrir* par curiosité pure, *si* leur température était celle de la mort ou de la vie. […] *si* je vous ai prêté ma veste seulement, […] en ce qui me concerne j'aurais toujours pensé qu'il fallait […] m'a dit que *s'il* était louable de donner sa chemise […] et *sans doute*, par timidité, me serais-je contenté […] *si* je n'avais pas vu […] », (p. 34-39).

« [T]enir son imagination comme sa petite fiancée » est peut-être précisément ce à quoi s'adonnent Client et Dealer dans la *Solitude* : tenir l'imaginaire à distance, l'exorciser, éviter le débordement, « une supposition ne mérite pas que l'on s'affole pour elle[351] » ajoute encore le Dealer. Que font-ils depuis le début, sinon multiplier les suppositions par des « si », des « peut-être », des « sans doute ». S'affoler pour l'un de ces espaces imaginaires reviendrait à rompre le « pacte ironique » entre deux instances qui s'échangent ; rompre le pacte d'une illusion sans illusion, mirage mimétique, visualisation d'une illusion qui pourrait avoir lieu, qui a lieu d'une certaine façon, parce qu'elle est nommée, mais sans être jamais située dans un présent, sans advenir, elle se tiendrait dans un espace mental (méta-physique), spectral, toujours plus ou moins absent (ailleurs). Fantasmes projetés vers un « non-lieu », à partir d'un « non-lieu ». Le « si » aurait la magie de l'exorcisme, le serment prêté mutuellement entre « pourvoyeur » et « quémandeur » de repousser à chaque mot le démon de l'illusion, dans un non-lieu ironique. Le « Si » est une hypothèse dans le lieu même de l'Illusion. Les ombres

[351] *Dans la solitude des champs de coton, op. cit.*, p. 35.

dans la Caverne/Théâtre ne tiennent qu'à un « si », qu'à l'accord préalable d'un non-lieu, pacte ironique de l'illusion de vérité – qui peut-être n'existe pas. Et le théâtre ne tiendrait qu'à cela, à un « si ». L'ère du « si » révolue, nous entrerions dans celle de la violence et de la rugosité du réel, l'échange des coups ; qui dans la *Solitude* reviendrait à imiter la réalité, à entrer dans le champ violent d'une mimésis qui ne peut cependant plus faire face, qui ne tient plus dans la « communauté désœuvrée », ce pourquoi peut-être l'avènement des coups dans la *Solitude* est repoussé dans le noir indistinct du plateau. La dernière réplique, « alors quelle arme », sonnerait l'heure de la fin d'une représentation qui se refuse à représenter la réalité (des coups) ; et la vérité serait ailleurs, sur les débords du mythe, entre la scène et la vie.

> R. 10 [Client] – « […] *si* vous voulez que je m'attarde […] mes poches, *peut-être* sont vides […] *il eût été* honnête que vous me demandiez premièrement […] *sinon*, où puiserai-je ma force ? […] Car, *si* je comprends d'où je tire mon plaisir […] », (p. 39-40)
> R. 11 [Dealer] – « **Si** j'avais un instant douté que vous n'eussiez ce qu'il faut […] j'aurais fait un écart », (p. 40-41)
> R. 12 [Client] – « **Et si – par hypothèse –** j'avouais que […] *si par hypothèse* je vous disais que […] je me serais avancé vers vous […] *Si* c'était par inertie que […] je serais venu à vous […] lentement *peut-être* […] *quoiqu*'on me proposât, ç'aurait été comme […] », (p. 41-43)
> R. 13 [Dealer] – « *il serait sot de* […] *Si donc par hypothèse* vous me disiez que […] je vous dirais de […] *si – par hypothèse* vous n'en aviez pas l'usage. » (p. 43-45)

Nous avons vu à quel point le discours se nomme, les conventions se désignent et valent comme « ancrage référentiel », costumes sans corps. Si le « si » se dit, les (instances de) personnages se placent résolument dans ces répliques du côté d'un méta-discursif, au point que « si » devient ici « si – par hypothèse » – moqué par le Dealer. Moquerie vexante pour son camarade de joute, un coup porté qui semble atteindre sa cible puisque, pour la première fois, dans la réplique suivante du Client (R. 14) manque tout marqueur modal.

> R. 14 [Client] – …
> R. 15 [Dealer] – « […] *j'ai supposé que* […] *Mais si* je me suis trompé, *si* vous n'êtes pas […] et que personne […] *Et s'ils* choisissent à la fin, […] *si* je suis chien et vous humain, ou *si* je suis humain et vous autre chose que cela […] », (p. 46-49)
> R. 16 [Client] – « […] *Si* ç'avait été de sentiment dont j'avais besoin, je vous l'aurais dit […] *si* vous vous êtes surpris tout à l'heure de ma tenue […] *Mais si* je vous amenais parmi les miens, que vous fussiez vous, l'étranger […] *il n'est pas de raison pour que* […] », (p. 49-52)
> R. 17 [Dealer] – « […] *Et s'il* est provisoirement convenable de […] il est obscène de […] *il ne serait donc pas juste qu*'il y ait un perdant et un gagnant […] (p. 53-54)
> R. 18 [Client] – […] *Si* vous avez perdu quelque chose, *si* votre fortune est plus légère […] », (p. 54)
> R. 19 [Dealer] – « **Si** vous voulez savoir ce qui […] je vous dirai », (p. 54-55)

R. 20 [Client] – « […] *Si* j'appelais de ce côté […] *S'il* est dur de haïr seul […] *Si* c'est du mal que vous me voulez », (p. 55)
R. 21 [Dealer] – « **Si** ce n'est pas le déshonneur de la fuite qui […] », (p. 56)
R. 22 [Client] – « *Peut-être* vaudrait-il mieux […] », (p. 56)
R. 23 [Dealer] – « […] *il va bien falloir que* vous vous baissiez […] », (p. 57)
R. 24 [Client] – « **Si** toutefois j'ai craché sur quelque chose […] *et si* c'est dans votre direction, ce n'est pas contre vous […] *et si* vous faites un mouvement pour le recevoir dans la figure […] », (p. 57)

Toutefois, ce « si » garde peut-être le dernier potentiel d'authenticité ? Si les mots chez Koltès sont des armes, le « si » serait un bouclier ? Son emploi anaphorique le laisse envisager comme le petit mot minimal sur lequel Client et Dealer s'entendent, qui préserve un dernier espace possible à l'échange, à l'authenticité du dialogue. Une petite conjonction qu'ils se prêtent et qui les rassemble. Le dernier bastion dans lequel se tiendrait la vérité de leur échange ?

R. 25 [Dealer] – […] *Car si* la vraie injustice de ce monde […] *S'il* est normal de […] (p. 58)
R. 26 [Client] –
R. 27 [Dealer] – […] *ce que vous auriez demandé à un autre*, pourquoi ne pas me l'avoir demandé à moi ? (p. 59)
R. 28 [Client] –
R. 29 [Dealer] – **Si** vous fuyiez, je vous suivrais ; *si* vous tombiez […] et *si* vous décidiez de […] (p. 59)
R. 30 [Client] –
R. 31 [Dealer] –
R. 32 [Client] – *Essayez de* […] quand le sang coulerait, eh bien ce serait des deux côtés (p. 60)
R. 33 [Dealer] – **S'il** vous plaît […]
R. 34 [Client] – […] dans l'obscurité <u>si</u> profonde qu'elle […]
R. 35 [Dealer] –
R. 36 [Client] –

Les phrases, on le sait, s'abrègent à la fin de la *Solitude*, annonçant le combat peut-être à venir, la fin de l'usage des mots, la nuit sauvage et la disparition du « si » diabolique qui préservait chacun jusque-là (instances de personnage et spectateur/lecteur) du temps unifié de l'action. L'action perçue alors comme faux temps, contretemps qu'il s'agirait d'écarter sans cesse afin de se maintenir dans un équilibre fragile, sur les marges du désœuvrement. À travers cette dissection, il est à observer que dans R. 32 et R. 33 sont encore présents des « si » qui pourtant ne répondent plus à une fonction modale. « S'il vous plaît » et « l'obscurité si profonde ». *A posteriori*, par reconstruction imaginaire de lecteur, on pourrait se plaire à voir là un clin d'œil, une auto-ironie de l'auteur, comme si la contrainte d'écriture qu'il s'était

donnée consistait en l'omniprésence du « si », quelle qu'en soit sa forme, et qu'il faudrait maintenir coûte que coûte dans toutes les répliques, aussi courtes soient-elles. En suivant ce squelette que constituent les occurrences, il semble bien qu'elles soient des opérateurs au service de l'auteur et des (instances de) personnages dans leur mission de dispersion, de déviation de l'illusion, tendues, semble-t-il, sans cesse vers l'esquive – éviter tout affolement qui naîtrait d'une supposition – pour qu'au final Dealer et Client puissent conclure leur affaire sur une certitude inaltérable : le « rien » en suspens.

> R. 34 [Client] – Je n'ai rien dit ; je n'ai rien dit. Et vous, ne m'avez-vous rien, dans la nuit, dans l'obscurité si profonde qu'elle demande trop de temps pour qu'on s'y habitue, proposé, que je n'aie deviné ?
> R. 35 [Dealer] – Rien[352].

Pour le dire autrement, et convoquant les réflexions d'Éric Eigenmann à nouveau ainsi que celles de Christophe Bident, nous serions au cœur d'une mathématique des nombres négatifs, dans une mathématique de la perte, de la dette qui, par soustraction, gagne le « tiers indispensable à tout acte de langage », qui par la relativité, dénombrerait les possibilités d'un dialogue infini avec un destinataire (lecteur) fantasmé, allocutaire vacant ?

> Ce « si » pourrait avoir valeur hypothétique plutôt que déductive ou argumentative (assimilant le mot à « puisque »), contrairement à la lecture dominante qui en est faite ; Christophe Bident [*Bernard-Marie Koltès, Généalogies*, p. 89-90] en a parfaitement dégagé les enjeux :
>
> Si – vous – marchez – dehors : la lecture de *Dans la solitude des champs de coton* se trouve complètement désaxée si l'on veut bien prêter une écoute attentive à la connotation initiale, à l'effet massif de ces premiers mots que je ne peux entendre autrement que détachés, marquant l'impact de l'hypothèse et de l'allocution : la situation initiale de la rencontre et donc celle de tout le dialogue sont alors placées sous la possibilité de la supposition ; et l'adresse reste encore suspendue dans le vide, *in absentia*, forme vive non recouverte par un autre […] mais figurant peut-être le tiers indispensable à tout acte de langage.
>
> Selon cette variante, le Dealer présuppose son interlocuteur à la manière dont s'énoncent les données d'un problème mathématique : « Soit un homme marchant dehors à une certaine heure et en un certain lieu…[353].

Notre « pacte ironique » serait celui de la solitude d'une adresse sans cesse actualisée par la place laissée ou rendue vacante à l'autre, ouverte par l'usage d'un « si » au centre même de l'Illusion, pacte de l'hypothétique, pacte de supposition, plaçant le doute de la présence de

---

[352] *Dans la solitude des champs de coton, op. cit.*, p. 61.
[353] Éric Eigenmann, *op. cit.*, p. 209.

l'autre et en conséquence celle du « Je » (l'auteur ?) au cœur du dialogue ? La question de la « disparition » serait le moteur de l'échange.

Les marques de « si » diffus dans le corpus, les marques de l'hypothétique, de la « modalité », de l'« optation », nous donnent peut-être cette sensation de palabre évoquée parfois pour rendre compte des dialogues koltésiens. Elles feraient passer la rencontre, ou l'exposition à l'autre, toujours devant « l'échange des mots [qui] ne sert qu'à gagner du temps avant » l'avènement d'une nouvelle illusion, elle servirait le contretemps de l'action, action qui serait quant à elle repoussée le plus possible afin de préserver le degré zéro de la rencontre, l'exposition au désœuvrement. C'est ainsi que nous lisons l'effet de blackout qui immobilise la dernière réplique de *Dans la solitude des champs de coton* comme procèderait une respiration sur la partition : « Alors, quelle arme ?[354] » L'intérêt ne serait pas de savoir, ou de décider, si Dealer et Client vont se jeter sauvagement l'un sur l'autre, et si l'un tombera sous les coups de l'autre, ou quelle arme servira ; l'enjeu, nous semble-t-il, de cette interruption finale, est bien celui de la préservation d'un temps suspendu comme nouveau mythe possible, sur les marges de l'interruption. Puisqu'à cet endroit de l'échange, l'imminence des coups se profile derrière l'épuisement de l'échange des mots, il nous faudrait quitter l'espace de l'hypothétique et rejoindre le temps mimétique de l'action, que nous envisageons dans cette réflexion comme celui du temps révolu d'un mythe qui croirait encore au mythe, de l'illusion qui croirait encore à l'illusion, un temps auquel on ne sait plus adhérer tout entier. Mais si le mythe ne peut disparaître, nous dit Jean-Luc Nancy, sa possibilité moderne serait peut-être alors celle de l'hypothétique, de la marge en suspens, toujours promise, jamais advenue. Non plus : faisons comme « si », mais : « si » nous ne faisions rien, sinon imaginer ce qu'il pourrait advenir, abordant finalement ainsi uniquement les marges de l'illusion sur lesquelles ce qui advient principalement, c'est nous.

> FAK : – Si tu passes là-dedans avec moi, je te parlerai de quelque chose à propos de quelque chose dont je te parlerai si on passe tous les deux là-dedans. […]
> CLAIRE : – Si je passerais, alors, qu'est-ce que tu as dit que tu me donnerais ?[355]

Il est un exemple autre mais qui relève, nous semble-t-il, de la même puissance de l'hypothétique, en mode ici mineur peut-être, dans la mesure où s'indique plus explicitement le ton humoristique de l'auteur. Par l'emploi du solécisme façon Petit Gibus, « si je

---

[354] *Op. cit.*, p. 61.
[355] *Quai ouest, op. cit.*, p. 25-28.

passerais », dans la réplique de Claire, par la visible exagération du caractère évasif de la proposition de Fak, et par la construction en chiasme de l'argumentaire type ABBA dissonant qui renvoie, d'un syntagme à l'autre, les termes d'un contrat explicitement crapuleux et ratiocinant. La formule en chiasme est boiteuse, elle se présente sous une forme : SABB'A'S_2. « Si tu passes » (S) « je te parlerai » (A) « de quelque chose » (B) « à propos de quelque chose » (B') « dont je te parlerai » (A'), « si on passe tous les deux » (S_2). Le « si » koltésien, on le voit ici, rejoint une dimension moins transcendante, plus stratégique et argumentative, nous ne sommes plus au degré zéro du dialogue, mais il reste une marque active, nous semble-t-il, qui plane régulièrement à travers le théâtre koltésien, et qui maintient l'ironie (la question, le doute, l'hypothèse, l'illusion au carré) au cœur de l'échange. Le « si » serait un « opérateur particulier » qui semble toujours plus ou moins suspendre l'autre et l'action dans un « ailleurs ». Nous retiendrons, en ce qui concerne notre recherche, deux éléments qui se complètent et qui rejoignent une même puissance de l'hypothétique : résister à un certain *fascisme* du langage (Barthes) et s'affronter au mythe, deux postures transgressives qui agiteraient la dimension communautaire.

> Le « communisme littéraire » indique au moins ceci : que la communauté, dans sa résistance infinie à tout ce qui veut l'achever (dans tous les sens du mot), signifie une exigence politique irrépressible, et que cette exigence politique exige à son tour quelque chose de la « littérature », l'inscription de notre résistance infinie[356].

Le « pacte ironique » obligerait la recherche, la non-satisfaction, l'exercice infini de la lecture et de l'interprétation. Ne jamais s'asseoir, une posture revendiquée par Koltès et avant lui, Rimbaud[357]. Cette attitude forcerait peut-être sans cesse au méta-discursif que l'hypothétique manifeste. Cette façon de regarder placerait l'observateur à la périphérie du monde, à l'orée, à la marge, à la limite, jamais en son cœur, jamais assis. De l'illumination rimbaldienne aux (dés)illusions koltésiennes, nous sommes, dans les deux cas, dans une logique de décentrement, jamais dans le monde, toujours dans la dissonance, dans une posture inconfortable travaillée par la lucidité, écartée de la communauté d'un « nous » naïf et jouisseur « d'être-en-commun », portée davantage à l'*en*-commun d'un « j'*en* suis », actif, placé sous le signe de l'instabilité de l'interruption et de l'inachevé.

---

[356] *La Communauté désœuvrée*, *op. cit.*, p. 198.

[357] Arthur Rimbaud, « Les assis », *in Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 155. « – Oh ! ne les faites pas lever ! C'est le naufrage… / Ils surgissent, grondant comme des chats giflés, / ouvrant lentement leurs omoplates, ô rage ! / Tout leur pantalon bouffe à leurs reins boursoufflés / Et vous les écoutez, cognant leur têtes chauves / aux murs sombres, plaquant et plaquant leurs pieds tors […] ».

Dans la solitude des champs de coton pourrait figurer l'allégorie de l'Ironie que nous cherchons. Elle procèderait alors, ainsi que le titre l'implique, d'un isolement, d'une solitude irréconciliable, celle pour nous compagne inséparable du séducteur, écarté ou écartelé qu'il est entre le désir de parcourir le monde (ce labyrinthe attractif) et celui de travailler, loin des bruits du monde, dans la retraite d'un champ de coton, en douceur et silence, à décomposer, disséquer, démonter, détromper, déranger, désaxer le monde, à la recherche de l'*en*-commun. Reprenant notre terme latin « *seducere* », nous l'envisagerons ainsi à présent dans sa dimension dérivée de « parler à quelqu'un en particulier » (attestée chez Cicéron). C'est alors envisager le « pacte de séduction » sous sa perspective fondamentalement initiatique : le « pacte ironique » est-il le pacte d'un auteur-guide, marqué par la solitude du « Voyant », cherchant – sans l'avouer, jusqu'à le nier – à initier son lecteur sur des chemins plus vrais que la « vraie vie » ? Séduire serait détourner du droit chemin, nous l'avons exploré, mu par une volonté de transformer sa proie, dans le but d'ébranler l'« intériorité » du lecteur pris au piège. Aiguillonner et agiter celui qui se serait laissé déformer par la position assise, celui qui se satisfait des ombres de la Caverne ? Le chemin ouvert par le *seductor* serait initiatique (libérateur) ? L'espace littéraire « sera un espace sacrificiel et par conséquent initiatique. Tous les lecteurs qui se seront laissés surprendre par telle ou telle œuvre forment une communauté d'initiés[358] ». La « surprise » engagerait à l'initiation, par conséquent au bouleversement, « jusqu'à ce que nous pensions être le cœur de notre propre intériorité, pour menacer les éléments fondamentaux de notre personnalité[359] ».

Aussi, après nous être promenés sur les chemins détournés koltésiens, leurs dédales, leur au-delà, nous interrogerons celui qui nous y conduit, le « guide », Koltès ironiste et sa dimension socratique, « maïeutique ». « Je ne suis pas philosophe » nous dit Koltès.

> On demande habituellement au spectateur de théâtre une patience infinie. Je n'ai pas envie de me pencher pour entendre un acteur me chuchoter une phrase essentielle. On n'écrit pas des phrases essentielles ; on n'a rien d'essentiel à dire. Je n'en sais pas plus que n'importe qui. Un écrivain sait mieux comment raconter des histoires, c'est tout[360].

L'enjeu de l'écriture semble vouloir se situer dans la recherche d'une méthode opérative, articulée autour de la question du « comment ». Nous serions face au savoir-faire d'un auteur initié au secret du « comment raconter des histoires », comment réveiller le désir de chercher.

---

[358] *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?*, *op. cit.*, « Ouverture en guise de postface », Xavier Garnier, Pierre Zoberman, p. 193-194.
[359] *Ibid*.
[360] *Une part de ma vie*, *op. cit.*, entretien pour *La Gazette du Français*, avril 1986, p. 66.

Pour servir notre cause, rappelons-nous qu'étymologiquement « histoire » rejoint, en grec, l'« enquête ». Le « pacte ironique » serait celui d'un auteur initié à l'art du « comment » éveiller la question, le désir de connaître, comment éveiller le limier tapi en chaque lecteur.

1. 4. Koltès, « ment(e)or[361] » météore ?

Puisé dans un fond numérisé, ce mot d'ancien français « *menteor* » est le moyen d'embrasser deux termes paronymes qui peuvent s'opposer, et ainsi maintenir en tension la nature contradictoire de la posture de notre auteur. Koltès « menteur » (poète) / Koltès « mentor » (maïeute). Le « mensonge » porterait en son sein, lui aussi, une scission stimulante, si l'on distingue la « mens » (pensée, raison) de la vie des songes.

> Mentir : […] Dans la poésie et la prose impériale, [le verbe] était également pris au sens d'« imaginer, inventer » (des fictions), par suite « feindre » et « imiter, contrefaire ». Il est d'ailleurs probable que son premier sens ait été celui d'« imaginer » […][362]

Aussi le « mensonge » koltésien supposé, dans cette posture ironique que nous tentons d'identifier, nous permettra d'arpenter la limite suspendue entre le chemin du rêve et la quête de vérité, entre l'illusion et la réalité, touchant peut-être les contours du concept du « Voyant » rimbaldien, croisant lui-même au large de celui de l'ironie socratique, suivant l'image de Kierkegaard :

> L'ironiste arrache l'individu à l'existence immédiate et le libère ainsi ; mais ensuite, il le laisse en suspens, comme suivant la légende, le cercueil de Mahomet entre deux aimants, deux pôles – l'un attire et l'autre repousse[363].

Et nous esquisserions notre auteur sous les traits fugitifs d'un « météore », du grec μετέωρος : « qui est en haut ou qui s'élève […] IV, 3 : qui est *ou* qui tient en suspens, incertain, instable[364] ». La question de la figure ambiguë de guide se pose, un guide météore, absent/présent au cœur de l'écriture, notion complexe que véhicule peut-être aussi le *Noli me tangere* tel qu'il est interprété par Jean-Luc Nancy, dans son analyse du tableau de Dürer. Et s'il nous est permis, de plus, d'en appeler aux réflexions de Sarrazac qui repère la

---

[361] « Menteor ». Mot masculin de l'Ancien français, « celui qui ment », *Dictionnaire étymologique de l'Ancien français*, http://deaf-server.adw.uni-heidelberg.de. [en ligne] consulté en avril 2016.
[362] *Dictionnaire historique de la langue française*, Alain Rey (dir.), Paris, Robert, 1992-2006, p. 2196-2197.
[363] *Le Concept d'ironie constamment rapporté à Socrate*, *op. cit.*, p. 46.
[364] *Dictionnaire grec-français*, A. Bailly, Paris, Hachette, 1950, p. 1268.

réintroduction du rhapsode (celui qui coud ou tisse, auteur-Pénélope) dans le drame moderne et contemporain, jusqu'à la présence manifeste « entre les personnages » du *didascale*[365], puisqu'il semble en effet que l'auteur rhapsode dans le théâtre contemporain plane, absent/présent, alentour de son drame, quand il n'est pas celui – ce Louis – que le drame invoque et tente de rendre au présent de la scène, l'arrachant au pays lointain des morts (*Le Pays lointain* de Lagarce). Il ne s'agirait pas avec notre auteur-guide absent-présent, Koltès « mort déjà », d'une résurrection fictive d'entre les morts par l'écriture. La présence de l'auteur ne serait pas – *noli me tangere* – « apothéose, [mais] au contraire […] *kénose* [*theos ekénosen*, Dieu s'est vidé, évidé de lui-même dans l'homme, (note 8)][366] ». L'auteur alors « évidé de lui-même » par et dans l'œuvre, présent/absent, intouchable, répétant à l'envi : « Essayez de m'atteindre, vous n'y arriverez pas[367] ». Ou, pour rejoindre le rhapsode Homère, laissant l'auteur-Pénélope sur son Ithaque, nous retrouverions Koltès-Ulysse absent-présent, caché sous le ventre d'un bélier, qui à la question du lecteur/Polyphème lui demandant son nom, réaffirmerait avec ruse : « personne ».

---

[365] « Dans ce cas la didascalie – un certain type, moins fonctionnel que narratif ou poétique, de didascalie – donne la parole au didascale. Seul ou à plusieurs, le didascale ouvre un théâtre des voix – voix de la romanisation, voix du commentaire et du questionnement – qui s'intercale dans le dialogue entre les personnages, et quelquefois s'y substitue. », *Poétique du drame moderne*, *op. cit.*, p. 320.

[366] Jean-Luc Nancy, *Noli me tangere*, Bayard, Paris, 2013, p. 45. « Dürer [...] donne une version peut-être encore plus subtile du mystère (si le mystère est ce qui s'éclaire de soi-même, ce qui brille du fond de l'ombre ou bien ce qui de l'ombre, brille).

[367] *Dans la solitude des champs de coton*, *op. cit.*, p. 60.

Figure 1 B.-M. Koltès[368], ph. d'Elsa Ruiz

« CAROLE. – Qui est-ce ? / JUNE. – Ce n'est pas pour toi. / CAROLE. – Mais qui appelle, June ? / JUNE. – Personne[369]. »

Le « pacte ironique » ouvrirait l'espace d'un vide entre le « mensonge » de l'univers d'un autre, l'imaginaire de l'auteur et l'étrangeté d'une familiarité, l'intimité d'une adresse. La séduction de l'auteur naîtrait de ce « pacte » qui garde intacte la tension entre distance et

[368] Il s'agit d'une reproduction *in Dans la solitude de Bernard-Marie Koltès, op. cit.*, p. 4.
[369] *Sallinger, op. cit.*, p. 119.

proximité. Personne n'appelle puisque le fil du téléphone photographié par Elsa Ruiz ne mène pas jusqu'à nous et pourtant, avec Carole, nous serions en droit de nous demander : « Qui est-ce ? », qui sonne l'appel. Ce signal est-il pour nous, puisqu'il y a manifestement là geste d'écriture, que « c'est nous qui [la] faisons fonctionner » ? Un appel séducteur comme ici la photographie de l'auteur cherchant à nous contacter, qui nous invite à la confidence, d'une main désinvolte, d'un regard malicieux, d'un sourire canaille, la promesse de l'intimité d'une adresse rompue, la promesse d'un secret à partager jamais tenue, parce qu'intenable. Ironie socratique d'un auteur qui laisse entendre la possibilité d'une annonce véritable, d'une « vérité », celle qui luit à l'extérieur de la Caverne des enchaînés de Platon, nous laissant cependant à nous-mêmes, assis face au mur d'ombres dansantes. Nous laissant face à une liaison paradoxale entre la dimension du « mensonge » et celle de la réalité. Personne n'appelle ou celui qui appelle se nomme Personne. Le lien qu'entretient l'écriture avec son destinataire et, peut-être, le rapport qu'entretient l'auteur avec son propre geste d'écriture (auto-ironie) gisent, nous semble-t-il, dans cet espace de la *kénose*. Une présence de l'auteur qui est une absence et qui force son destinataire à l'agitation et à la quête. Il semble bien que nous ayons quelque chose à partager, il semble bien que ce soit à nous que ce discours s'adresse, il semble bien qu'il y ait quelque chose qui arrive, quelque chose à raconter et à entendre, une possibilité de dialogue, d'adresse, de compréhension et l'avènement d'une communion, la possibilité d'une « vraie vie », mais jamais tout à fait réalisés ; *désiréalisé* alors ? L'aveu est imminent au bout du fil d'un téléphone introuvable. L'aveu inconnaissable d'une chambre claire et, peut-être, la promesse d'une chose à dire, irrémédiable, qui ne peut se raconter qu'à travers le filtre d'une cryptographie dont l'auteur aura brûlé les codes.

Koltès mentor, suspendu au-dessus d'un inextricable mensonge, surplombant le précipice des rêves de la pensée, ou l'illusion salvatrice plus vraie que la « vraie vie », vraie, comme le serait le « mentir vrai[370] » de la littérature, le « mentir-vrai » d'Aragon. Le théâtre, tenu généralement pour le lieu de l'illusion du vrai, chez Koltès, ouvrirait l'espace de l'illusion à celui du mentir-vrai. L'illusion d'un vrai dissonant qui montre son mensonge ferait que les ombres de la caverne ne colleraient plus tout à fait à l'écran mental des observateurs et cet écart inciterait le surgissement de l'invisible (l'*alèthéia* de Platon) à l'intérieur même de la Caverne ; un invisible qui, nous le verrons (chapitre 2), creuse semble-t-il aussi des galeries

[370] « La vérité naît dans l'acte créateur, surgit de "crises" que Michel Leiris définit comme "les moments où le dehors semble brusquement répondre à la Sommation du dedans". La vérité pour l'artiste est objet de quête : rendre visible l'invisible, faire entendre l'inouï ; il crée un monde parallèle, celui qui y pénètre ne trouve ni message, ni morale, ni leçon, mais se rencontre lui-même, à ses risques et périls », Sabine Dotal, « Le " mentir-vrai " », *Gestalt* 1/2008 (n°34), p. 152-152, URL : www.cairn.info/revue-gestalt-2008-1-page-152.htm.

souterraines vers le Mystère. À noter, également, cette précision du *Dictionnaire historique* concernant l'étymologie du terme « mentir » : « En ancien français, *mentir* s'appliquait aussi à une chose refusant de servir (v. 1175)[371] ». Une définition qui croise pour nous le théâtre envisagé par Koltès comme futilité de la futilité. Redoublée par elle-même, la futilité s'annulerait au profit d'une profondeur. Par sa remise en question, elle ferait « sens » :

> La seule chose qui aurait un sens, ce serait d'aller en Afrique soigner des gens, mais il faudrait être un saint ; tout le reste n'ayant aucun sens, prenons la chose la plus futile qui soit, le faux, la fiction, et faisons-la parfaitement. […] Savoir que le théâtre est totalement inutile et qu'à partir de là il faut le faire le plus parfaitement du monde.[372]

« Le théâtre est totalement inutile », il refuse de servir ; c'est rendre au « mensonge » l'une de ses aspirations, semble-t-il, première : celle d'une libération. Le « mensonge » serait une capacité de résistance à toutes formes de servitude, parmi lesquelles celle du réel (celui de la réalité sociale et politique, celui des ombres de la Caverne). Koltès *menteor* donc, à la fois mentor (guide), menteur (ironiste), météore (« Personne ») ? Ce triple visage trouble dès à présent les perspectives d'approche de notre figure de *seductor*, égaré volontaire entre Imaginaire et Vérité. Nous nous proposons d'envisager ce portrait croisé de l'auteur tout d'abord sous les revers de l'homme paré de poésie, héritier déshérité de la lignée des « Voyants », dans la posture ambiguë de celui qui éclaire en égarant – ou en cachant – et celle, écartelée, de l'aventurier du monde aux prises avec l'élaboration solitaire d'une fabrique mensongère de Poésie, à la recherche de l'Invisible. Une posture qui, d'emblée, n'aura pu faire l'économie de la solitude, celle de celui qui se place à côté, à contre-courant, celui qui arpente à l'envers « le chemin montant, raboteux et escarpé de la caverne » jusqu'à « la lumière du Soleil[373] » : de Platon à Icare, une posture socratique ?

---

[371] *Sallinger, op. cit.*, p. 119.
[372] *Une part de ma vie, op. cit.*, entretien pour *Le Républicain lorrain*, 27 octobre 1988, p. 119.
[373] Traduction du mythe de la Caverne de Platon, par Martin Heidegger, *in De l'essence de la vérité. Approche de l'« allégorie de la caverne » et du Théétète de Platon, op. cit.*, p. 59.

1. 4. 1. Koltès sur les débords du monde[374]

> J'ai choisi le sentier tortueux et solitaire qui descend, mais vertigineusement, plutôt que le large chemin qui monte en pente douce. Concrètement parlant, je théâtrise[375].

Seducere, – pour tendre à nouveau notre fil étymologique du « pacte de séduction » – c'est aussi ce sens (attesté chez Cicéron), « prendre quelqu'un à part [lui parler en particulier][376] », « à l'écart », d'où « *in seducto* […] dans la retraite, la solitude[377] ». Koltès attirerait à soi, à l'endroit d'une expérience et d'un goût de la solitude, comme son ultime héros Roberto Zucco : « J'y serai, invisible parmi les invisibles, silencieux et attentif dans l'épais brouillard de la vie ordinaire[378] ». « [C]'est un métier ; c'est un ancien, très ancien rêve d'être invisible[379] ». L'écriture comme mode ironique de disparition. L'écriture – et c'est paradoxal – pour ne pas être distinct, pour ne laisser aucune trace ? C'est cette figure contradictoire d'un guide connaisseur des chemins détournés qui se refuse à guider que nous proposons à l'esquisse. « Quand tout sera détruit, qu'un brouillard de fin du monde recouvrira la terre, il restera toujours les habits trempés de sang des héros[380] », dit encore Roberto Zucco, et c'est précisément cette posture de héros que démembre peut-être Koltès.

> B.-M. K. : Sincèrement, je me fous totalement de ce qui se passera quand je serai mort. (*Rire*) Mais to-ta-le-ment. Je m'en contrefous.
> L.A. : Que vos pièces soient jouées ou pas après ?
> B.-M. K. : Mais je m'en fous… Qu'est-ce que vous voulez que ça m'intéresse ?
> L.A. : Si vous deviez faire votre épitaphe, ça serait quoi ?
> B.-M. K. : Mon épitaphe ou mon testament ?
> L. A. : Comme vous voulez. Les deux !
> B.-M. K. : Ah… mon épitaphe… j'en ferais pas. J'espère être… être brûlé… et… répandu dans la nature.
> L. A. : On ne marquera pas : « Ici gît… Bernard-Marie Koltès… né… » Non ?
> B.-M. K. : Ah non, non, je serai pas enterré. Ça, je ne veux pas… Je veux libérer la place quand même… encombrer en plus du terrain ?! (*Rire*) Non, je trouve… c'est affreux, ça. Non, il faut brûler tout ça…[381]

---

[374] Aristophane dans *Les Nuées* parodie cette attitude philosophique de Socrate littéralement suspendu dans un panier et dans les airs.
[375] *Lettres*, *op. cit.*, à Bichette, 22 novembre 1969, p. 102.
[376] *Dictionnaire latin-français* : *le grand Gaffiot*, Félix Gaffiot, Paris, Hachette, 1934, p. 1415.
[377] *Ibid*.
[378] *Roberto Zucco*, *op. cit.*, p. 37.
[379] *Ibid*.
[380] *Ibid*.
[381] « Juste avant la nuit », entretien avec Lucien Attoun, 22 novembre 1988, *in Théâtre Public 136/137*, 1997, p. 43.

Si le terrain macabre sur lequel Lucien Attoun entraîne Koltès ce 22 novembre 1988, cinq mois avant la mort de l'auteur, résonne étrangement, les réponses de Koltès nous permettent toutefois d'articuler le discours de l'œuvre à celle de l'homme. Zucco, dernier anti-héros, *impersonnage*[382] de Koltès, partisan du rien et du retour à l'invisible, ombre d'un auteur partisan d'un « Livre brûlé » : « Il faut brûler tout ça », auteur et *impersonnage* se retrouvent au point de jonction d'une écriture adepte de la disparition/apparition. Absence au monde d'autant plus paradoxale qu'elle rendrait plus présent au monde, par l'éclipse. Cette vision phénix de l'œuvre se manifeste peut-être également dans la manière d'être au monde de son auteur, et c'est dans la biographie d'abord, peut-être, une absence elle aussi paradoxale aux autres parfois, ce dont témoignent les lettres.

> Tu vois ; j'ai quitté Pralo : trop de monde, je deviens de plus en plus misanthrope avec l'âge ![383]
>
> […] j'aimerais aller quinze jours ou plus dans la solitude quelque part – en Bretagne ?[384]
>
> Je n'ai pas d'autres projets pour 1974 que d'écrire, écrire, et être seul[385].
>
> J'ai bien besoin de ces trois semaines de solitude pour mettre mes idées au clair ; j'espère que personne ne viendra, je le recevrais très mal[386].

Le « pacte de séduction » impliquerait un mouvement vers l'intérieur, vers l'espace du dedans, loin des bruits du monde, loin de la vie, arraché du monde. *Leben ? oder Theater*, le Théâtre ou la vie, c'est titre de l'œuvre de Charlotte Salomon, vie ou théâtre, réalité ou poésie, serait une des problématiques koltésiennes, à la frontière du mensonge – ou commence le théâtre (« […] j'étais tous les personnages dans ma pièce[387]. J'appris à suivre tous les chemins

---

[382] Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès, op. cit.*, p. 238-239.
[383] *Lettres*, *op. cit.*, à Nicole, Strasbourg, 7 janvier 1974, p. 206.
[384] *Ibid.*, à Nicole, Pralognan, 26 décembre 1973, p. 205.
[385] *Ibid.*, à Nicole, Strasbourg, 7 janvier 1974.
[386] *Ibid.*, à sa mère, Pralognan, 26 avril 1976.
[387] Nous pensons également à l'entretien de François Chattot (comédien, interprète d'Adrien) dans le reportage, diffusé dans *Comedia*, entretien avec Fabienne Pascaud, réalisation Jean-Luc Léon, production La Sept, Arte, 1996, à l'occasion de la mise en scène de *Retour au désert* par Jacques Nichet en 1995. « Toutes les figures que Koltès nous propose, c'est Koltès lui-même. C'est très troublant, on met un certain temps avant de s'en apercevoir ? C'est-à-dire, Koltès il est autant dans Mathilde, dans Adrien, dans les enfants, dans la fille. C'est-à-dire que Koltès est tellement fragile, a tellement peur, a tellement à la fois une joie de vivre, est tellement pris entre la contradiction de la joie de vivre et de la peur du monde, qu'à la fois, il aime énormément les humains et il a un compte terrible à régler avec eux. Donc cette espèce de double mouvement fait que c'est fait au moins d'autant d'amour que de combat, enfin, que de règlements de compte, mais j'allais dire de règlements de compte, à tous les niveaux, politique, amoureux, social, économique. », 4'30-5'48.

et j'en devins un moi-même[388] ») ou commence la « vraie vie » ; il s'agirait de s'absenter du monde, en grande solitude, pour mieux s'en faire l'écho. Cet écart loin du monde, à quelques occasions, se manifeste comme besoin fondamental, dans les *Lettres*.

> Les huit jours dans le Jura étaient bien […] mais tu ne peux pas savoir à quel point je suis heureux de retrouver la solitude, le chalet, surtout la solitude qui me devient vraiment une nécessité[389].

Koltès nous conduirait à partir de son chemin de solitude, pour nous parler à l'écart, à part, nous égarant dans un lieu privilégié, à la recherche du silence des champs de coton, espace rendu vierge de tout bruit ou mots inutiles, l'envers de la vie, trop encombrante :

> toujours plein de gens chez moi, toujours du bavardage, tellement de bruits et de mots inutiles[390].

Un trajet par le geste d'écriture qui chercherait à concilier deux opposés :

> J'ai l'impression de vivre sur deux plans, l'un bruyant et peuplé de monde – et sans communication aucune –, et l'autre totalement isolé, avec le froid qui s'installe. N'est-ce pas un peu comme cela pour toi aussi ? Mais j'ai l'impression de vivre comme cela depuis si longtemps que je me demande comment réharmoniser tout cela et si c'est possible. Sans doute faudrait-il tout changer dans sa manière de vivre[391].

« Juste avant la nuit », le dernier entretien de Koltès avec Lucien Attoun faisait le point sur l'impériosité de la solitude koltésienne et son double ; reprécisant ce lieu de l'écart qu'est l'écartèlement de l'auteur.

> B.-M. K. : […] De toute façon, moi je suis complètement solitaire… […]
> L.A. : Je reviens à la nuit. À la solitude. *Dans la solitude des champs de coton* : ce titre dit bien ce qu'il veut dire…
> B.-M. K. : Qu'est-ce que vous voulez là ? Que je parle de la solitude ? (*Rire*) Mais on parle PAS de la solitude… C'est… c'est une absence de quelque chose… […]
> L.A. : Oui, mais on peut essayer quand même de vivre à deux… Vous n'aimez pas tellement ça, vous…
> B.-M. K. : (*Rire*) Avec qui, Seigneur ? Non, non, non… ça quand même, faut pas exagérer… (*Rire*) Non. Mais même à deux les gens sont terriblement seuls.
> […]
> La solitude c'est quand même quelque chose de plus… de plus intérieur. On peut être mondain et solitaire… On peut être en couple et solitaire…
> […]
> C'est un truc fondamental : tous les hommes… toute l'humanité est complètement seule… Pour la bonne raison qu'on meurt seul, évidemment ! Donc…pfff… on naît tout seul… et on meurt tout seul… et on vit tout seul, évidemment…

---

[388] Charlotte Salomon, quatrième de couverture *Charlotte Salomon vie ? ou théâtre?*, Paris, Le Tripode, 2015.
[389] *Ibid*., à Nicole, Pralognan, 11 juin 1976, p. 250.
[390] *Ibid*., à Nicole, 3 janvier 1971, p. 132.
[391] *Ibid*., à sa mère, Paris, lundi 18 octobre 1976, p. 275.

> […]
> Je suis devenu misanthrope. (*Rire*) Misanthrope et un peu impatient, oui, ça c'est vrai. Irascible sans doute…[392]

Dans la solitude koltésienne, du grand écart entre la lettre à Nicole en 1975, et cet ultime entretien de novembre 1988, se fait jour la même expression – pour rire – je deviens et je suis devenu « misanthrope », reliant deux âges d'homme dans une même nature solitaire.

Il nous semble nécessaire à cet endroit de préciser un point de notre démarche. Il est évidemment délicat d'extraire ainsi les mots de l'auteur, arrachés à ses *Lettres*, qu'il destinait à des interlocuteurs précis (mots adressés), dans un contexte donné (mots relatifs), arrachés à des entretiens dans lesquels la parole reste pour une large part, excepté lorsque l'auteur relit les paratextes, impromptue. C'est d'une certaine façon, en l'extrayant, figer cette parole intime, « cadavre en salle de médecine[393] », et hisser ces mots jetés sur le papier, à la hâte parfois, ou ceux échappés sur les ondes, au statut d'un langage koltésien. C'est envisager le langage brut (comme on dirait l'Art brut) de l'homme Koltès au rang de preuves tangibles qui viendraient éclairer l'autre langage, celui qu'il aura élaboré selon une habileté imparable. Consciente de la différence de degré à ne pas perdre de vue entre ces deux statuts de la parole (celle de l'homme Koltès, et celle de l'auteur qu'il prête à ses personnages), nous prenons le risque de supposer que quelque chose entre en dialogue d'une rive à l'autre, et que ces ponts de cordes tisseraient quelques perspectives indirectes. Échos se répondant au lointain pour enrichir les accords sur lesquels nous nous entendrons.

D'autre part, dans ce qui sera notre angle d'approche, il faut signaler l'écart temporel d'une lettre à l'autre, une diachronie des *Lettres* qui va des années 1970 à 1989. Vingt années d'un homme qui évidemment sera homme multiple d'un bout à l'autre de ce pont tendu. Consciente de cette différence de degré de perception du monde cette fois, de l'homme/auteur selon les âges de sa vie, nous faisons le pari, malgré cela, d'une concordance, en suivant la logique soufflée par Koltès.

> En fait, c'est un peu comme si j'avais mis face à face, dans cette pièce [*Quai ouest*], un personnage issu de mon enfance, et un personnage issu de ma jeunesse – qui est celui de la bourgeoisie militaire dans la province française – et celui de ma jeunesse – qui n'est ni bourgeois, ni militaire, ni provincial, ni français – j'imaginais *a priori* que, présenté l'un à l'autre, ils allaient se regarder, gênés et courtois, se serrer cérémonieusement la main et se séparer très vite sans qu'il ne se passe rien, l'un avec

---

[392] « Juste avant la nuit », *op. cit.*, p. 33-37.
[393] *Dans la solitude des champs de coton, op. cit.*, p. 40.

> le portefeuille de l'autre, et l'autre en s'essuyant les mains avec son mouchoir. Et pourtant s'ils se sont succédé dans ma chronologie, et donc confrontés et regardés longuement, ils pouvaient bien le faire, me suis-je dit, sur un plateau de théâtre[394].

Nous suivrons cette même vision relative qui présuppose, puisque ces âges d'homme se sont succédé dans la chronologie de Koltès, de la « jeunesse » à la quarantaine (de ses vingt ans à ses quarante ans), qu'ils peuvent bien se regarder longuement et se confronter non pas pour que l'un trahisse ou anéantisse l'autre, mais pour que leurs regards, s'ils divergent, esquissent le contour tremblé d'une figure qui trouve son unité dans ses contradictions mêmes. Ces deux aspects, si nous ne les perdons pas de vue et nuançons les raccourcis qui seraient trop vite pris, ne devraient pas empêcher l'exploration de notre corpus qui reste une manne inespérée, bien que lacunaire, et qui rendra peut-être notre démarche un peu moins ardue « que [celle] de peindre un lutin avec le bonnet qui le rend invisible[395] ». Kierkegaard, lorsqu'il part sur les traces de Socrate, armé de son concept d'ironie, propose en premier lieu d'y entrer par la porte du biographique. La démarche kierkegaardienne légitime notre plan de démonstration. Le philosophe s'est proposé de tracer, en première partie de son *Concept d'ironie constamment rapporté à Socrate*, le portrait d'un homme, Socrate, dans son flagrant délit d'ironie, alors même que le corpus dont il disposait était évidemment plus problématique encore. Par le croisement des « conceptions » de Xénophon, de Platon et d'Aristophane, il propose de cerner la nature possible de Socrate, par ce croisement des regards extérieurs, afin d'atteindre la « conception réelle » d'une ironie comme élément « substantiel » de la personne de Socrate. En mêlant de notre côté les réflexions, les désirs, les rêves, les goûts et les mots de Koltès, à différents âges de sa vie, alors qu'il s'adresse à différents destinataires, il se peut que le concept négatif, tel qu'il est envisagé par Kierkegaard, soit une armure à la taille de Koltès. Alors nous réussirions à peindre, à notre tour, « la nature possible » d'un auteur coiffé de sa plume qui le rend invisible, ne pouvant malgré tout échapper à un processus de recomposition *a posteriori*. Comme nous en saurons parfois plus sur le chemin de l'auteur que l'auteur lui-même lorsqu'il écrit, nous ne pourrons malheureusement résister à certaines considérations qui, pour être argumentées, ne s'originent parfois pas moins à partir de la fin. Ainsi, dans les

---

[394] Bernard-Marie Koltès, « Un hangar, à l'ouest », *in Roberto Zucco*, Paris, Minuit, 2001, p. 126.

[395] Søran Kierkegaard *Le Concept d'ironie constamment rapporté à Socrate*, Paris, Orante, 1975, p. 11. « Mais comme des milliers d'années le séparent de nous et que même ses contemporains ne pouvaient le saisir dans son immédiateté, on voit sans peine qu'il nous est doublement difficile de reconstruire son existence, puisque, par une série de recoupements nouveaux, nous devons nous efforcer de retrouver une conception d'avance fort embrouillée. Si nous disons que l'élément substantiel de son existence était l'ironie (il y a là une contradiction, certes, mais il doit y en avoir une) ; si nous postulons de plus que l'ironie est un concept négatif, on n'a pas de peine à voir combien il est difficile de garder de lui une image ; la tâche semble même impossible, ou du moins aussi ardue que de peindre un lutin avec le bonnet qui le rend invisible. »

pas de Kierkegaard, nous continuons de suivre « le[s] points de vue » de Koltès « conçus [peut-être] comme ironie[396] », à l'affût de ce qui, dans ses propos (*Lettres* et entretiens) témoignerait d'une attitude conceptuelle.

Le point de départ proposé à ce phénomène Koltès dans le monde tiendrait de la solitude « substantielle » d'un auteur qui se place à côté, en marge, dans un espace de solitude, de passage, suspendu, à l'écart.

> Je me retrouve donc seul, avec mon stylo et mes feuilles volantes. Tant pis ou tant mieux : cela m'écartera définitivement des sentiers de l'ambition, si jamais j'ai été tenté de m'y aventurer. Et je risquais d'oublier que je fais un travail définitivement solitaire : ceci me le rappelle. Je m'acharne donc à nouveau sur mon papier, sans but, sans raison, ne serait-ce que parce que cela m'est devenu aussi indispensable que de respirer. Il sera toujours temps plus tard de brader ma marchandise ici ou là, et tant pis si elle est invendable. Je ferai du théâtre dans la rue, avec des gens de passage, des clodos peut-être, sans public ; et si les clodos ne veulent pas, j'en ferai avec des poupées ou des marionnettes[397] !

Une solitude à partir de laquelle sourd l'écriture, à l'image peut-être du jaillissement paradoxal de la parole des personnages dans le théâtre de Koltès. Croisant les réflexions de Christophe Triau à celle d'Anne Ubersfeld, il semble bien que quelque chose se dise autour d'une impossibilité, qui pourtant tient le point d'équilibre. Les personnages, depuis leur solitude et leur différence – ce que met en avant Christophe Triau : « La blessure intime des personnages de Bernard-Marie Koltès est créatrice d'un sentiment d'exclusion et de différence, c'est-à-dire, en fin de compte, de solitude[398] » –, depuis leur champ de solitude d'où ne devrait pouvoir échapper aucun bruit – pas plus que dans le coton assourdissant des champs – parlent, au point d'être tenus pour des « parlants » dans la réflexion d'Anne Ubersfeld, alors même qu'ils devraient en rester cois. « Le problème des conditions d'énonciation dans le théâtre de K. est donc le lieu d'un paradoxe : le personnage devrait ne pas pouvoir parler ; il parle malgré tout. […] la force de la parole est là, d'autant plus présente qu'elle devrait ne pas avoir pu jaillir[399] ». Partant de cette situation d'énonciation paradoxale des personnages, pour rejoindre le lieu écartelé depuis lequel nous supposons que Koltès nous parle, il est très certainement un pont de cordage. Ce paradoxe qu'évoque Anne Ubersfeld nous le nommons de notre côté, « négativité », « envers », « renversement », « champ

---

[396] Le titre de la première partie du *Concept d'ironie, op. cit.* : « Le point de vue de Socrate conçu comme ironie ».
[397] *Lettres*, *op. cit.*, à Nicole, Strasbourg, le 22 avril 1972, p. 170-171.
[398] Christophe Triau, « Neuf remarques sur l'intime et la blessure secrète, *in Bernard-Marie Koltès* », *Europe*, Revue littéraire mensuelle, n°823-824, nov. déc. 1997, p. 122.
[399] Anne Ubersfeld, *Bernard-Marie Koltès*, Paris, Actes Sud, 1999, p. 165.

ironique », toute disjonction qui viendrait nous surprendre par son étrangeté et sa puissance, pour mieux nous emmener à l'écart, lieu sans pesanteur d'une solitude à partager alors même qu'elle est, par définition, un des lieux impossibles à échanger. « Mais on parle PAS de la solitude… C'est… c'est une absence de quelque chose…[400] », pas plus qu'on ne pourrait « faire la métaphore de la mort ? C'est une idiotie. On ne fait pas la métaphore d'une chose qui est la négation de tout[401] ». Et pourtant, c'est bien de rencontres avec la mort aussi qu'est peuplé le théâtre de Koltès, à en juger par le simple calcul de ceux qui ne sortent pas vivants des pièces. Il est probable que le héros de la nuit profère son dernier chant dans le métro, duquel il n'est peut-être jamais sorti d'ailleurs. Le Rouquin de *Sallinger* fait partie de ces personnages décrits par Sarrazac qui sont sur « le promontoire de la mort[402] » et font la modernité du drame moderne, promulguant « la mort comme catastrophe inaugurale[403] ». Cal meurt dans *Combat*, son chien avec lui. Koch et Charles sont les victimes d'un double meurtre sur le *Quai ouest*, et quid des Dealer et Client, laissés avec le choix des armes et des larmes peut-être tout autant (« Alors quelle arme ? »). Marie morte déjà dans *Le Retour au désert*, l'explosion du café Saïfi qui tue Aziz, Édouard calculant les théories nécessaires à la dissimulation de son suicide, sans compter l'hécatombe de ceux qui ne résistent pas à la rencontre avec Zucco et à ses dommages collatéraux (La Mère, L'Inspecteur mélancolique, l'Enfant, le Monsieur – peut-être –, La Gamine « perdue », La Sœur/Ophélie, sans doute). Un théâtre qui confronte des solitudes se retrouvant face à face et qui doivent chercher dans les mots la violence suffisante pour résister. Une lutte contre l'impossible, puisqu'il semble que ces solitudes n'auraient jamais dû se rencontrer.

> Selon la raison, il est des espèces qui ne devraient jamais, dans la solitude, se trouver face à face. Mais notre territoire est trop petit, les hommes trop nombreux, les incompatibilités trop fréquentes, les heures et les lieux obscurs et déserts trop innombrables pour qu'il y ait encore de la place pour la raison[404].

Nous serions alors dans une torsion, une distorsion de la rationalité (ce que nous nommons ironie) ; le lieu d'un non-lieu, anonyme. C'est d'une certaine manière le mode sous lequel se dit l'écartèlement de la posture au monde de l'auteur, pris entre le désir d'écriture (penser le monde) et/ou de vivre. Nous avons déjà évoqué les formules (« l'écriture ou la vie », « Vie ? ou théâtre ? ») et ne nous lassons pas d'en trouver les bribes d'indices récurrents. Elles se

---

[400] Voir *supra*.
[401] *Une part de ma vie, op. cit.*, entretien pour L'évènement du jeudi, 12 janvier 1989, p. 152.
[402] *Poétique du drame moderne, op. cit.*, p. 46.
[403] *Ibid.*, p. 169.
[404] Bernard-Marie Koltès, *Prologue, op. cit.*, p. 122-123.

disent ici, nous semble-t-il, encore, par la voix de « la cocotte la plus sophistiquée de Babylone[405] » :

> J'ai aimé et choyé Mann comme un fils. Et, si je ne lui appris ni à lire ni à écrire, ni ces choses ordinaires dont on abrutit le morveux, c'est que je lui découvris tout de suite trop de goût pour la vie, et de prédispositions pour l'amour, qu'il m'eût été difficile de trouver le temps pour les fadaises[406].

Cette faille entre vivre et écrire (penser, entre « mens » et songe), les *Lettres* l'exposent régulièrement, notamment, les lettres à sa mère qui aura été une destinataire privilégiée. Nous pouvons nommer avec l'auteur cette « brisure secrète » : « déséquilibre ».

> Je ne conçois un avenir (comment te l'expliquer ?) que dans une espèce de déséquilibre permanent de l'esprit, pour lequel la stabilité est non seulement un temps mort, mais une véritable mort. Et ce « déséquilibre » (je n'aime pas trop ce mot, mais je n'en trouve pas d'autre), je n'ai pas encore le courage d'y atteindre, car il me fait briser une chaîne que je n'ai pas le cœur de briser[407].

Le « déséquilibre de l'esprit » serait envisagé ici comme seul moyen capable de transgresser les règles établies, briser les chaînes affectives, mais surtout, ce qui retient notre attention, il briserait celles d'un espace communautaire abattu dans l'immobilité de son mouvement, recherchant le « contre » du courant (« il y a beaucoup de plaisirs, tu sais, à aller contre-courant[408] »).

> Papa ne saura jamais à quel point tout ce qui a été pour lui des « valeurs » – je le comprends d'ailleurs – non seulement n'est rien pour moi, mais en plus je veux le détruire systématiquement. La chaîne, c'est que je n'ai pas le courage de le faire, à cause de lui – s'en rend-il compte ?[409]

C'est ce systématisme d'un travail de sape que nous cherchons à identifier. L'écriture koltésienne est-elle un système au service d'une lutte radicale et réfléchie contre l'espace de l'être-en-commun qui, selon le jeune auteur, n'en finirait pas de « décader », dont le mot de ralliement se situerait du côté du « contre » constant, « contre-courant », voire envers, exploré de fait, nécessairement en solitaire : rejoignant en cela la posture de l'ironiste ?

> Cioran tout comme V. Jankélévitch, témoigne de la rupture de l'ironiste avec le collectif, par cette figure du « trouble-fête ». L'ironiste s'individualise car il s'émancipe de la bonne conscience consensuelle. Il pourfend le cliché et les opinions lénifiantes. Aux sirènes, il substitue la morsure du serpent. Et le choix du verbe

---

[405] *Ibid*., p. 45-46.
[406] *Ibid*., p. 44.
[407] *Lettres*, *op. cit*., à sa mère, Strasbourg, 20 juin 1969, p. 97.
[408] *Ibid*., à sa mère, Strasbourg, le 12 février 1972, p. 168.
[409] *Ibid*., à sa mère, Strasbourg, 20 juin 1969, p. 97.

> « éperonne » par V. Jankélévitch le prouve à l'envi : comment ne pas songer à Méphistophélès de J. W. Goethe, l'esprit négateur étant un aiguillon (LE SEIGNEUR « je lui ai donc donné ce compagnon fidèle, / le Diable, qui l'agite et le force à agir. » / « *Drum geb ich gern ihm den Gesellen zu, / Der reizt und wirkt, und muss, als Teufel, schaffe*") pour la conscience humaine ? L'ironie fonctionne en trois temps : réveiller, déstabiliser, révéler.[410]

Il y aurait selon Jankélévitch trois temps de l'ironie qui ont, de notre point de vue, des airs koltésiens. « Réveiller » : ce n'est pas un hasard, nous semble-t-il, si l'hypotexte qui attire Koltès à ses débuts, dans l'écriture de *La Marche*, a été le *Cantique des cantiques*, dont le leitmotiv (qui pour nous fait sens : « […] éveillerez-vous, réveillerez-vous l'amour, avant qu'elle veuille[411] ») vibre tout au long du chant, « l'épouse, *dans le courant de son chant ; très lent.* – éveille-toi, nord (*autre note*.) … sud.[412] », « … nord… sud… éveille-toi, nord, viens, sud[413] », au sein d'une pièce conçue apparemment dans un souci d'opérer[414] l'éveil ou le réveil du public. Pour sa première création, *Les Amertumes*, Koltès ne lançait-il pas cette exhortation, dans un programme : « Il s'agit de retrouver les facultés de perception premières, et d'autant plus profondes qu'elles sont premières […] l'expérience aura eu lieu ou n'aura pas eu lieu[415] » ? Il nous semble bien qu'il était déjà là question, dans le projet d'écriture « de jeunesse », d'un désir de réveiller par « l'exposition ».

« Déstabiliser » sera le maître mot de ce théâtre qui répondrait à une esthétique de la surprise, ce qui occupera notre quatrième chapitre, à l'affût des signes qui pourraient dénoncer un système de déstabilisation. Procédés dramaturgiques aiguisés à la pierre de l'expérience vécue, alliée elle-même au « déséquilibre de la pensée ». La volonté de déstabiliser aurait partie liée avec une expérience de l'instabilité.

> J'ai retrouvé avec plaisir Gignoux […] je me demande parfois comment un mec comme cela peut continuer à vouloir bien me voir, à m'être même, apparemment,

---

[410] Ingrid Astier, « Splendeurs et misères de l'ironie, *in L'Ironie aujourd'hui. Lectures d'un discours oblique*, Mustapha Trabelsi (dir.), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2006, p. 156.
[411] Bernard-Marie Koltès, *La Marche*, Paris, Minuit, 2003, p. 14. Réitérés p. 26 et p. 27.
[412] *Ibid*., p. 34.
[413] *Ibid.*, p. 35.
[414] Nous proposions dans une hypothèse concernant *La Marche* (« *La Marche* de Bernard-Marie Koltès : les dispositions parallèles », pour le colloque *Gestes et écriture dans les arts contemporains #2*, CIMarts, Université de Bourgogne Franche-Comté, organisé par Pauline Chevalier, Pascal Lécroart, Julia Peslier, 17 et 18 avril 2014C) d'envisager la pièce comme un dispositif élaboré pour « l'expérience immédiate », rejoignant le vœu de Koltès concernant *Les Amertumes* : « l'expérience aura eu lieu ou n'aura pas eu lieu. En dehors de cela, rien ne vaut la peine d'être envisagé[414] ». Cette dimension resterait à explorer pour ce « […] chant des chants qui est de Salomon[414] », le champ de la dimension initiatique, par conséquent, ésotérique.
[415] Bernard-Marie Koltès, *Les Amertumes*, Paris, Minuit, 1998, p. 10.

> attaché, alors que j'apporte si peu de satisfaction, même sur le plan artistique, à cause de mon instabilité[416] ?

« Révéler » est l'horizon d'attente de notre présente démonstration, envisageant la figure de l'auteur à la lueur de celle de guide nécessaire au parcours initiatique. Koltès nous cachant et nous montrant. Nous cachant (les secrets du monde, les sens du monde ; fantasmés peut-être) pour mieux « éperonner » le désir de chercher et l'espoir de trouver, maintenus dans cet écart irréductible dont nous emprunterons la formule à saint Augustin : « Cherchons comme cherchent ceux qui doivent trouver et trouvons comme trouvent ceux qui doivent chercher encore[417] ». Au cœur de la trinité, Réveiller-Déstabiliser-Révéler, Jankélévitch fait entrer en lice la part du Diable. C'est un point qu'il nous semble également utile d'interroger, à la lueur de *Combat de nègre et de chiens*. Alboury, Léone et le Diable. Songeons ici au mythe dont Alboury se fait porte-parole.

> On dit que nos cheveux sont entortillés et noirs parce que l'ancêtre des nègres, abandonné par Dieu puis par tous les hommes, se retrouva seul avec le diable, abandonné lui aussi de tous, qui alors lui caressa la tête en signe d'amitié, et c'est comme cela que nos cheveux ont brûlé[418].

Comment ne pas penser également à la vision de ce même diable éperonnant le cœur de Léone, « qui l'agite et [la] force à agir ». L'ironie aurait-elle la même résonance destructrice que l'expression diabolique goethéenne :

> Je suis l'esprit qui toujours nie ; et c'est avec justice : car tout ce qui existe est digne d'être détruit ; il serait donc mieux que rien n'existât[419].

Léone souscrit, par distraction, à cet esprit négateur, bouleversant l'ordre établi du chantier de *Combat de nègre et de chiens*, non pas sans doute pour qu'il n'existât plus rien, mais assurément au risque qu'il n'existât plus rien. Si le diable apparaissait en alsacien dans les brouillons de Koltès, il se dit, dans la langue de Goethe, dans la version finale, un

---

[416] *Lettres, op. cit.*, à sa mère, Paris, 25 août 1976, p. 266.
[417] Saint Augustin, *De la trinité*, Deuxième partie : les images, P. Agaësse (trad.), Paris, Desclée de Brouwer, 1955, Livre IX, Chap. 1., p. 75. « Ayant donc l'intime conviction que le sentiment qui nous porte à chercher le vrai est plus sûr que celui qui nous fait présumer savoir ce que nous ne savons pas : ainsi cherchons comme devant trouver, et trouvons comme devant chercher encore. " Lorsque l'homme a achevé, c'est alors qu'il commence" ».
[418] *Combat de nègre et de chiens, op. cit.*, p. 69.
[419] Johann Wolfgang von Goethe, *Faust et le second Faust*, Gérard de Nerval (trad.), Paris, Garnier frère, 1877, p. 65.

diable/*Teufel* prisonnier du cœur de Léone, qu'elle tente de chasser. « Verschwinde, Teufel ; pschttt, va-t'en[420] ».

> J'ai un diable dans le cœur, Alboury ; comment je l'ai attrapé, je n'en sais rien, mais il est là, je le sens. Il me caresse l'intérieur, et je suis déjà toute brûlée, toute noircie en dedans[421].

Double lecture, une fois de plus, qui nous fait entendre la déclaration érotico-amoureuse et à peine détournée de Léone à Alboury, croisant les glissements de sens sur la thématique du Noir et du Diable. Il nous semble aussi que ce diable qu'attrape Léone au cœur dépasse son usage humoristique et poétique (entrerait donc dans un champ plus ironique). *Teufel* (le Diable) pourrait être la métaphore motrice de trois instances : celle du personnage, Léone, celle de la dramaturgie de *Combat de nègre et de chiens* agitée par un aiguillon diabolique, et celle du geste d'écriture lui-même, si ce Méphistophélès a signé un pacte avec l'auteur – si Léone c'est Koltès (comme « Madame Bovary c'est moi »). Cette force diabolique qui éperonne Léone est bien celle qui force le personnage à la transformation dans la pièce, ouvrant son horizon de solitude (d'individualité) à la métamorphose. Elle est celle qui vient « déséquilibrer », sans le vouloir, mais par son étrangeté plus radicale encore qu'Alboury, par sa condamnation « plus con[ne] surtout[422] ». Par sa solitude solaire, candide, alliée à sa condamnation « plus secrète et individuelle », elle est l'élément perturbateur. Elle trouble la fête pour laquelle elle était expressément conviée par Horn, lors de ce voyage en Afrique. Elle est celle à travers qui le bouleversement tragique se matérialise, dont symboliquement le visage portera les marques extérieures.

> *Léone s'est redressée. Contre une pierre, elle brise la bouteille de whisky et rapidement, sans un cri, en regardant l'ombre où a disparu Alboury, avec un éclat de verre, elle grave sur ses joues, profondément, les marques scarifiées, semblables au signe tribal sur le visage d'Alboury*.
>
> HORN. – Cal ! bon Dieu, Cal ! Cela saigne ; cela n'a aucun sens. […][423]

---

[420] Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, Paris, Minuit, 1989, p. 43.
[421] *Ibid*., p. 70.
[422] *Une part de ma vie*, *op. cit*. p. 21. « Léone voit chez le nègre une manière de porter sa condamnation. De plus en plus, de façon à la fois vague et décisive, je divise les gens en deux catégories : ceux qui sont condamnés et ceux qui ne le sont pas. […] Léone sent la sienne d'une façon beaucoup plus secrète et individuelle […] Avec sa condamnation elle se retrouve seul […] Celle des Noirs lui semble plus enviable, elle voudrait échanger, elle est jalouse, elle trouve son fardeau plus lourd et plus con, plus con surtout ». Entretien pour *Le Monde*, 17 février 1983.
[423] Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, Paris, Minuit, 1989, p. 95-96.

De cet acte qui déborde, dépasse les limites de ce que Horn peut comprendre, la force diabolique qui agite Léone lui octroie une force de vie dans le sang, « cela saigne » s'affole Horn (« Je veux […] être blessé, souffrir sans me plaindre, saigner[424] » dit Mathieu, qui n'a encore rien vécu, à son père) et détruit une fois pour toute la relative stabilité du chantier, ébranlée par l'intrusion d'Alboury et précipite la pièce vers son dénouement. Horn, s'il a retardé l'échéance en atermoiements et stratégiques circonlocutions successives, au point de ne plus savoir tout à fait décider si c'est Alboury ou Cal qu'il veut sauver, baisse alors les bras, s'arrimant à son feu d'artifice comme dernier élément stable bien qu'explosif : « dans deux heures, le jour sera levé ; je vais commencer mon feu. […] On est tout seul. Salut[425] ». Il quitte sa fonction de garde-fou, rempart à la folie d'Alboury aussi bien qu'à celle de Cal, suite au refus qu'il essuie ; Léone s'opposant à sa demande en mariage par scarification interposée. La folie (de vivre) de Léone dépasse sûrement celle des deux autres ; devant elle, Horn ferait le constat d'une absolue impuissance : « Cela saigne ; cela n'a aucun sens ». C'est la même incompréhension de la part d'Adrien, qui baisse peut-être lui aussi les bras – « Mais moi je le savais, mes pauvres amis, je le savais[426] » – devant la fureur de vivre de son fils Mathieu, qui est une souffrance : « SABLON. – Serpenoise, Serpenoise, regarde ce que j'ai trouvé, dans la lumière des phares, titubants, sanglants, ivres, venant du café Saïfi qui vient d'exploser. *Adrien s'approche de Mathieu et le gifle.*[427] »

> HORN. – […] Ne pleurez pas, ne pleurez pas, Léone, avec vous je… Dites-moi : d'accord. Ne me laissez pas, je vais trop mal maintenant, Léone, je veux me marier avec vous, c'est ce qu'on voulait, non ? Dites : d'accord ![428]

sont les derniers mots qui précèdent Léone, se redressant et contre une pierre brisant le verre qui grave sa joue d'une réponse tribale. Le diable qui agite Léone, qui caresse Alboury, qui réveille Mathieu, laisserait entrer le « renard » dans le poulailler, cabane de conventions dans laquelle les poules se promènent *les plumes fixées au hasard de leur maladie*, facilitant ainsi l'œuvre du renard, parti en quête de débarrasser le monde de ses clichés. Ceux d'hommes blancs, déracinés pourtant, qui semblent rester encore attachés à leurs vieilles plumes,

---

[424] *Le Retour au désert, op. cit.*, p. 23.
[425] *Combat de nègre et de chiens, op. cit.*, p. 101.
[426] *Le Retour au désert, op. cit.*, p. 78. « SABLON. – Mais que faisait ton fils au café Saïfi ? / PLANTIÈRES. – Ah, si nous avions su, mon pauvre Adrien ! Ton propre fils ! De nos mains ! Mais que faisait-il donc là-bas ? / BORNY. – Si nous avions su… / ADRIEN. – Mais moi je le savais, mes pauvres amis, je le savais. / *Ils sortent.* »
[427] *Le Retour au désert, op. cit.*, p. 77.
[428] *Combat de nègre et de chiens, op. cit.*, p. 101.

hermétiques aux dehors de l'Afrique. Il s'agirait d'une entreprise à haut risque que la ruse du renard, si l'on suit les propos de Horn.

> HORN. – Il vaut mieux exterminer le renard que de faire des sermons à la poule[429].

Ce léger détour par le cœur de Léone et son diable trouble-fête, transgressant les frontières, nous semble nécessaire pour attraper celui qui agiterait le cœur de notre auteur, mu par une force négatrice qui « éperonne » à son tour son destinataire (l'hystérisant). On sait combien certains personnages fonctionnent comme révélateurs (*impersonnages*) dans le théâtre de Koltès. Léone révèle les hommes de *Combat*, du haut de ses petits souliers qui lui scient les pieds, des souliers inadaptés à la marche, elle occupe une posture désaxée dans la dramaturgie, étrangère à la pièce, la plus étrangère parce que totalement solitaire. Elle occuperait là une place « à côté » dans la dramaturgie, une place qui a déjà fait ses preuves dans les pièces de jeunesse, tenue par Koltès, interprète du personnage d'Alexis notamment. Dès *Les Amertumes*, Alexis, extérieur à la pièce, à côté, « *il est sans âge, sans pesanteur encore, situé loin […] du grouillement brûlant et coloré dans lequel il est placé*[430] », l'« *élément impressionné*[431] » – comme l'est Léone, « Tout cela m'impressionne[432] », « Quand je vous regarde… Vous m'impressionnez ; mais j'aime bien être impressionnée[433] » – est celui à travers qui et à cause de qui tout arrive :

> Les spectateurs restent, minute après minute, au côté d'Alexis, jusqu'au moment final où celui-ci se retourne contre eux pour leur lancer le défi.[434]

Ce pourrait être ce que l'on perçoit de Léone, auprès de qui l'on reste d'une certaine façon, jusqu'à son geste sacrificiel lancé comme un défi absolu à la face de la race des Blancs. Alexis, c'est Koltès. Léone c'est Koltès. « Léone était évidemment le personnage le plus impressionnant[435] » selon Patrice Chéreau. Élément impressionné/impressionnant. « Sans elle, sans son voyage, nous dans la salle, n'aurions peut-être jamais rien vu[436] ». « Esprit négateur », « aiguillon », « compagnon fidèle », seraient les armes diaboliques laissées par Koltès à certains de ses personnages, des personnages qui paradoxalement sont souvent les

---

[429] *Ibid*, p. 100.
[430] *Les Amertumes*, *op. cit*., p. 15.
[431] *Ibid*., p. 13.
[432] *Combat de nègre et de chiens*, *op. cit*., p. 17. Léone à Horn.
[433] *Ibid*., p. 59. Léone à Alboury.
[434] *Ibid*.
[435] Patrice Chéreau, « Le lien durable avec un auteur contemporain », *in Koltès, Combats avec la scène, Théâtre aujourd'hui n°5,* 1996, p. 45.
[436] Patrice Chéreau, « De quoi parle *Combat de nègre et de chiens* », février 1983, *in Nanterre-Amandiers, Les Années Chéreau, 1982-1990*, Paris, Imprimerie Nationale, coll. « Le Spectateur Français », 1990, p. 26.

plus candides – « cette femme naïve et magnifique[437] » – pour que, par leur candeur-même – en mal d'obscurité impassible ; « ô noir couleur de tous mes rêves, couleur de mon amour[438] » –, le vieux monde implose. Toutefois, si Koltès pratique la « morsure du serpent » à la manière de l'ironiste, évoquée par Jankélévitch, il semble que l'attaque se présente souvent à couvert ; plutôt qu'une morsure, elle userait plus insidieusement de l'art du serpent constrictor, étreignant sa proie en de multiples embrassements, coupant court à la circulation d'un mauvais sang et autres « opinions lénifiantes ». Il semble que cette posture, que nous choisissons d'envisager avec Jankélévitch dans une perspective méphistophélique, s'articule autour d'une impossible unité entre la vie et l'œuvre, entre la solitude et le monde, sujet autour duquel la mort prématurée de l'auteur nous aura privés d'un développement plus conséquent.

> Quant à la dernière question, tu constateras que j'ai préféré la réduire à un Non tout court, parce que sinon, il faudra faire, pour être exact, une conférence de vingt-cinq pages sur les rapports entre l'écriture et la vie ; je la ferai quand j'aurai soixante-cinq ans[439].

Cette question est, vraisemblablement, la dernière posée dans l'entretien avec Alain Prique :

> *Vous pourriez cesser d'écrire ?*
> Non.[440]

Les *Lettres* sur ce point nous fournissent des horizons plus dessinés, et toujours en tension entre la vie et le geste d'écriture : « je préfère décidément la vie à la singerie de vie que l'on fait au théâtre[441] ». Pour tenter de cerner la contradiction et la tension nécessaire à ce projet d'écriture, nous proposons entre autres exemples, cet extrait d'une lettre à sa mère, datée du 5 juillet 1977.

> C'est l'éternelle opposition entre le grand voyageur et le « philosophe en chambre » ; chacun a sa manière de connaître le monde, mais tous les deux le connaissent, même s'il n'est pas facile de les faire se rencontrer. Aristote a pensé et connu le monde sans quitter le coin de sa cheminée ; Lawrence d'Arabie a parcouru physiquement l'univers pour le comprendre […] et ces deux types « d'exploration » sont plus proches l'un de l'autre à cause du même désir (ou « amour », en terme chrétien) fondamental[442].

---

[437] *Ibid*.
[438] *Combat de nègre et de chiens, op. cit.*, p. 92.
[439] *Lettres, op. cit.*, à Alain Prique, 8 octobre 1984, p. 489.
[440] *Une part de ma vie, op. cit.*, entretien avec Alain Prique pour Masques, 1er trimestre 1984, p. 45
[441] *Lettres, op. cit.*, à Nicole, New York, 8 décembre 1982, p. 462.
[442] *Ibid.*, lettre à sa mère, 5 juillet 1977, p. 292.

Non seulement cette déclaration résume les deux modes conjugués par Koltès explorateur du monde physique et métaphysique (« philosophe en chambre »), mais aussi nous renseigne sur un « désir fondamental », qui nous permettra plus tard d'interroger la figure de « Voyant » de Koltès et l'ironie *socratique* de l'auteur : le « désir fondamental » de « connaître » le monde. C'est encore une autre lettre à François, en 1978, qui vient dessiner cette aporie manifeste, devant le choc des ruines de Tikal.

> P.-S. j'ai découvert le drame de ma vie : je suis déchiré entre mon rêve de confort avec bibliothèque, courtepointe, grille-pain, quatuor à cordes et vue sur un paysage familier, et de violentes visions métaphoriques comme un escalier maya sous la pleine lune, montant jusqu'au vertige ![443]

Il semble que le diable qui agite Koltès éveille, à l'intérieur de son champ de solitude, le désir d'évasion. Koltès aventurier solitaire alors, à la recherche éperdue des « gens », afin de mieux retourner à l'ascèse du Poète et à la lecture en chambre – ou l'inverse. Pour emprunter au titre d'un des chapitres de *Prologue* de Koltès, nous évoquerions l'*Immobilité de l'aventurier*[444]. Posture là aussi paradoxale.

L'aventurier immobile de *Prologue*, c'est Mann, dont le Narrateur explique la position par une dialectique toute kierkegaardienne d'un « *aut*/*aut*[445] » :

> [Ali] accusait [Mann] de maquiller de noir ce que Dieu lui avait fait blanc, et en blanc ce que Dieu lui avait donné noir […] Ce en quoi il eut raison et il eut tort. Car il est vrai que Mann renia sa race, il est vrai qu'il fit blanc ce que Dieu lui avait donné noir et noir ce que Dieu lui avait donné blanc ; et pour cela Ali eut raison. Mais il eut tort aussi car, avec tous ses mouvements désordonnés et d'aller à droite et d'aller à gauche et de ne jamais regarder derrière ni devant lui, Mann ne bougea pas d'un pas […] il fut comme un peu de sable au milieu du désert, remué et torturé par le vent, mis dessous et dessus la dune, éparpillé et rassemblé, mais immobile dans l'étendue mouvante des sables[446].

Mann, en avatar de l'auteur, marcherait dans le désert (labyrinthe sans issue) sans bouger d'un grain de sable, point fixe dont l'illusion de mouvement serait rendue par la mouvance du monde. L'imaginaire de Koltès croiserait alors les visions chrétiennes des pères du désert, Mann ou le poète, tel l'anachorète, esseulé, au milieu du silence des sables, dont l'ascèse devient paradoxalement le mode extatique de compréhension et de découverte du monde. « [I]mmobile dans l'étendue mouvante des sables » serait une posture d'Abba, ou d'Abad

---

[443] *Op. cit.*, p. 359-360. Lettre à Josiane et François Koltès, Tikal, 17 septembre 1978.
[444] *Prologue*, *op. cit.*, p. 18.
[445] La formule de Kierkegaard « ou bien/ ou bien » garde intacte la contradiction entre deux points de vue qui ne trouvent pas de synthèse ou, dont la synthèse se tiendrait dans la tension jamais résolue entre deux pôles, à la manière du cercueil de Mahomet, déjà évoqué.
[446] *Ibid.*, p. 19-20.

(*Quai ouest*), au service de l'extase du Poète ? Ce passage éclairerait une relativité supplémentaire, celle qui nourrit le principe d'incertitude animant le mouvement de l'écriture koltésienne, oscillant entre apparition et disparition, une circulation, des échappées, un voyage qui tourne toujours autour d'un même point immobile, des « si » lancés depuis un non-lieu, toujours le même (la *Solitude*). Mann, le *Nom de l'homme*, dont l'origine nous est dévoilée par le Narrateur (à la fois extra et intradiégétique) dès le début du *Prologue*,

> une grande femme maigre, de couleur, – qu'il n'avait jamais vue et qu'il ne revit jamais –, déjà toute maquillée et dressée sur ses talons, et qui le regardait passer, l'appela de ce nom étrange et commun – assez bas pour la beauté de la voix et cependant assez fort pour qu'elle se mêlât au léger vent de dix heures ; et Mann ainsi baptisé […][447]

serait en toute fin de compte un songe imbriqué dans un mensonge plus vaste encore. Si le Nom de l'homme apparaît par la bouche « d'une grande femme maigre, de couleur », son origine disparaît un peu plus tard dans *Prologue* quand le Narrateur convient qu'il est lui-même celui qui nomma l'homme. « Et si j'ai pris la peine de nommer Mann », nous dit-il, « c'est que mon objectif était de nommer Ali[448] ». Nommer celui dont on ne doit pas dire le nom dans cette genèse koltésienne, semble entraîner la disparition de celui qu'on nomme. Dire le nom d'Ali, l'écrire, rejoindrait l'acte de faire disparaître. « Je suis un tueur » pourrait ajouter le Narrateur (auteur) empruntant aux mots de Zucco, « dans ce meurtre dont je commence l'achèvement[449] » dit le Narrateur dans *Prologue*,

> et si Ali doit mourir, ce n'est point moi qu'on peut accuser d'en être la cause première, puisque tout lecteur est un homme pressé et oublieux, plus prompt à s'émouvoir d'un conte qu'à vérifier scientifiquement la réalité, prompt aussi à prendre la réalité pour un conte […][450]

Et nous rencontrerions dans cette citation deux de nos perspectives. Celle de l'auteur dans son entreprise meurtrière, qui par la nomination, par l'écriture, fait œuvre de mort, et s'en défend, « quant à Ali, il ne peut souffrir des mots écrits, puisqu'il en ignore l'existence[451] », s'alliant un complice, « cause première », le lecteur « oublieux », qui dans son activité distraite participerait au même désœuvrement, par inadvertance, pas moins que la mise à mort de

---

[447] *Prologue*, *op. cit.*, p. 8.
[448] *Ibid.*, p. 49.
[449] *Ibid.*, *op. cit.*, p. 25. « Une seule chose me console de la mort d'Ali, désormais proche et inévitable : c'est qu'aucun ne sera jamais parvenu, ni eux – car j'ai pu voir la plupart des épreuves où il a cet air de vache et cette main figée en l'air –, ni moi, dans ce meurtre dont je commence l'achèvement, à posséder l'essentiel qui est : celui qui joue du bongo à la porte du Vieil Hammam, et son regard sur l'eau noire le long du trottoir. »
[450] *Ibid.*, p. 31.
[451] *Ibid.*

Dieu : Ali, le Verbe ? Nommer et lire, écrire et interpréter le nom d'Ali, divulguer des « secrets qu'Ali […] eût maudit de livrer[452] », *Al-'Aliyy,* Allah, le nom qui ne convient qu'à Dieu, présenterait sa face ironique : en créant, dissoudre. Aussi bien, *Prologue* sera pour nous le Livre premier, celui d'avant le Théâtre de Koltès, écrit à la fin, qui « commence l'achèvement ». Le récit jouant, parodiant parfois les symboles, et l'idiolecte biblique, pour mieux retourner au mythe interrompu de la genèse et nous offrir « quelques clés… pour troubler les choses[453] ». *Prologue* : le *logos* juste avant la mort de Dieu, la mort du Verbe ?

> Ali va finir par mourir, et c'est idiot, il était bien parti pour que cela ne lui arrive pas[454].

C'est par l'arrivée de touristes, appareils photographiques en main, envahissant la rue de Tombouctou, que Koltès parodie peut-être la transgression de l'interdiction de l'Exode (XX, 4) : « Tu ne te feras pas d'idole, ni rien qui ait la forme de ce qui se trouve au ciel là-haut, sur terre ici-bas ou dans les eaux sous la terre. ». Par la photographie, plus que la représentation, les touristes envahissant la rue de Tombouctou semblent contribuer à la disparition d'Ali.

> J'ai bien dit moi-même aux touristes, quand ils ont commencé à débarquer dans cette rue-là : pas de photographies, je vous prie ; Ali, lui, ne savait pas. Il regardait les appareils sans méfiance, il n'a rien ressenti au premier clic[455].

Nommer, photographier Ali, à la fois origine et fin en une même entreprise, seraient une perception de l'ironie au cœur de toute chose. Écrire sous le sceau de l'ironie commercerait avec le vide, capturé par des forces paradoxales, comme cette image du « cercueil de Mahomet entre deux aimants ». Il s'agirait de participer à la suspension du monde, de se placer entre la mort et la vie, « à la pointe de la corne d'un taureau[456] », ou « sur le dos de trois baleines[457] », entre origine et fin, c'est égal. La place à occuper semble bien celle d'une suspension dans le vide entre faire apparaître et disparaître par le Verbe le Verbe lui-même. Un rapport paradoxal donc. De même que la posture de l'auteur entre solitude et désir de l'Autre, entre vie et écriture.

---

[452] *Ibid.* : « ce que je voyais, et devinai, et compris par la fréquentation patiente que j'eus du langage codé du bongo, et par la contemplation inlassable du regard obscur d'Ali, et par la respiration de ses odeurs et le toucher de son épaule des heures et des jours durant, quel homme ordinaire et pressé le comprendra et le devinera à son tour ? Ainsi je jure d'être innocent de la divulgation des secrets qu'Ali m'eût maudit de livrer […] ».
[453] *Une part de ma vie, op. cit.*, entretien pour *La Gazette du Français*, avril 1986, p. 64.
[454] *Ibid.*, p. 25.
[455] *Ibid.*
[456] *Dans la solitude des champs de coton, op. cit.*, p. 46.
[457] *Ibid.*

> Souvent, aussi, je pense aux fois où tu me dis que je devrais faire un travail, plus régulier, plus rémunérateur ; je sais bien. Pourtant, c'est dans ces moments comme maintenant – où je suis tellement seul, quand même, et sans affections près de moi – que je constate à quel point écrire, pour moi, est toute ma vie ; c'est cela qui fait mes journées belles […][458]

Les racines de l'écriture puiseraient dans le sol d'une solitude qui démesurément aura, pour fertiliser son terrain vague, cherché les « gens » du monde.

> Non, ce qui m'intéresse, c'est les Africains. Comme en Amérique latine : la seule chose qui m'intéresse, c'est les gens… C'est les gens… Le reste, je m'en fous…[459]

Koltès alors « misanthrope » tel qu'il l'affirme régulièrement, aussi paradoxal que l'Alceste de Molière qui n'a de cesse de fréquenter les Salons, « éternel parasite, d'une société avec laquelle je ne m'entendrai décidément jamais[460] », dont le principal centre d'intérêt aura été les « gens ». C'est la contradiction qui est à prendre encore comme « substantielle » du phénomène Koltès. C'est elle qui produit sans doute une attraction par le vide autour de l'image tremblée de l'auteur, sa « nature possible », ironique. Les « gens », Koltès les aura cherchés dans les lieux périphériques du monde. Afrique, Amérique latine, ici citées, dans un mouvement centripète par rapport au centre en fuite que nous évoquions. Maria Casarès disait en 1995 :

> Je crois que Koltès est un baladeur, un errant qui regarde dans les confins des villes, dans les confins du monde, les endroits les plus éloignés, les plus perdus. À mon avis, ces confins vont devenir le centre du monde. L'Europe qui était le phare de l'humanité a vu les extrémités du monde s'implanter au centre et j'ai la profonde impression que dans ses pièces il place au centre tout ce qui était à la périphérie.

Le centre à la périphérie, le centre dans les endroits les plus éloignés, les plus perdus, orchestre un mouvement là aussi paradoxal qui croise les errances de Koltès. Le décentrement est un recentrement : là serait le mouvement même de l'ironie. Koltès, attiré par les confins, l'Afrique toujours, les débords du monde, suivrait ce déplacement par l'oblique. Si l'on en croit les propos koltésiens, cet immense continent perdu aura tendu les fibres de l'écriture.

> Les voyages, c'est très important de les faire pendant une période. Ça remet aussi la France à sa place, mais il y a un moment où il faut arrêter. Je ne veux plus remettre les pieds dans le tiers monde, aller en Afrique, ça devient une souffrance permanente, à me dire constamment : mais qu'est-ce que je fous là ? On y occupe la place odieuse des gens riches, des voyeurs... Je ne veux plus y retourner, j'ai emmagasiné

---

[458] *Lettres*, *op. cit.*, lettre à sa mère, San Pedro, 25 octobre 1978, p. 381.
[459] « Juste avant la nuit », *op. cit.*, p. 30-31.
[460] *Lettres*, *op. cit.*, à Nicole, Strasbourg, le 22 avril 1972, p. 171.

> suffisamment d'images pour écrire toute ma vie là-dessus... Alors je vais au Portugal[461].

Dans son ultime entretien Koltès réaffirmait la place absolument fondamentale de l'Afrique : socle perdu, enfoui, périphérie abandonnée au centre/cœur de l'écriture.

> Pour moi, l'Afrique, c'est une découverte essentielle ! Essentielle pour TOUT ! Pour tout. Parce que c'est un continent perdu. Absolument condamné. Totalement. C'est vraiment la mort de … C'est comme un bateau qui chavire, comme ça, et qui est très rempli de gens… Et qui est perdu ! Il y a aucun espoir. […] Pour moi, l'Afrique c'est un truc décisif pour TOUT, pour tout, pout tout… J'écrirais pas s'il n'y avait pas ça. S'il n'y avait pas cette espèce de souvenir derrière la tête qu'on est d'incroyables privilégiés, qu'on n'est pas intéressant, qu'on est rien[462].

L'Afrique condamnée absolument, dans la vision de l'auteur en 1988, entre en concurrence toutefois avec le retour que l'auteur exécutait en 1985 sur ses visions d'Afrique dans la lettre à Alain Prique.

> Quant à un chapitre biographique… Ma nouvelle réponse au sujet des Blacks est la plus personnelle remarque que je puisse faire sur la vie… J'en suis d'ailleurs assez content ; cela m'a permis de supprimer ces foutaises sur la condamnation, qui datent de *Combat de nègre et de chiens*, et qui ont des relents puritains[463].

La réponse « la plus personnelle » qu'il puisse faire sur la vie est une métaphore : « caillou en chute permanente vers le soleil […][464] » serait l'image du désir koltésien pour le corps des Blacks, tout aussi bien que le mouvement irrépressible d'un bateau qui chavire, d'un continent perdu. Écrire donc à partir de l'Afrique, à partir de l'expérience du monde hors du monde, à partir du tiers d'un monde, « l'envers du monde[465] » dit encore Cal dans *Combat de nègre et de chien*s, lieu de prédilection du théâtre de Koltès, métaphore du théâtre lui-même, lieu perdu, condamné : « Maurice, Maurice, ce n'est pas le monde vivant, ici[466] » s'inquiète Monique ? Un continent immense tout entier destiné à la solitude, dérivé des continents connus, un théâtre-Afrique entre le monde des vivants et le monde des morts, espace de solitude et de condamnation ? L'Afrique, espace métaphorique qui nous transporte vers l'absence infinie au monde que serait l'espace du théâtre, « bateau qui chavire » donc, oublié de tous, en suspension sur l'océan, juste avant la fin. Il semble bien que la dramaturgie

---

[461] *Une part de ma vie*, *op. cit.*, entretien pour *Le Républicain lorrain*, 27 octobre 1988, p. 117.
[462] « Juste avant la nuit », *op. cit.*, p. 30.
[463] *Lettres*, *op. cit.*, à Alain Prique, New York, 20 mai 1985, p. 493.
[464] Bernard-Marie Koltès, « Un hangar, à l'ouest (*notes*) », *in Roberto Zucco*, *op. cit.*, p. 140.
[465] *Combat de nègre et de chiens*, *op. cit.*, p. 50.
[466] *Quai ouest*, *op. cit.*, p. 14. Cette réplique de Monique mentionne l'espace théâtral lui-même dans la scène d'exposition. Les personnages entrent dans l'espace fictif du quai ouest, mais entrent également sur scène, sur le plateau du théâtre qui se mentionne comme n'étant pas « le monde vivant ».

koltésienne s'amarre à des terres perdues d'avance, des lieux dont le caractère « impassible », par désœuvrement, attirerait d'autant plus les voyageurs ; une dramaturgie qui explore des lieux si marginaux qu'ils semblent avoir traversé le miroir au-delà même de la « souffrance », comme seuls les vivants peuvent souffrir, laissant le monde des vivants de l'autre côté. Dans ces lieux, le destinataire koltésien serait attiré,

> porté vers le bas non par volonté propre mais par cette attirance qu'éprouvent les princes qui vont s'encanailler dans les auberges, ou l'enfant qui descend en cachette à la cave, l'attirance pour l'objet minuscule et solitaire pour la masse obscure, impassible qui est dans l'ombre.[467]

Quelles que soient les pièces, la question du lieu semble toujours celle d'un espace en suspens, égaré entre le monde et l'immonde. À *La Nuit juste avant les forêts* s'ajoutait « du Nicaragua » dans le titre originel, Koltès ayant finalement préféré un titre interrompu, brisé. Indentification effacée en cours de route d'un lieu nommé du monde, le Nicaragua :

> là-bas, [où] il y a un général qui passe toutes ses journées et ses nuits au bord d'une forêt, on lui apporte son manger pour qu'il n'ait pas à s'en aller, et qui tire sur tout ce qui bouge, on lui apporte des munitions dès qu'il n'en a plus, […] un général là-bas avec ses soldats qui encerclent la forêt, là-bas, et qui font des cartons sur tout ce qui apparaît en lisière […] j'ai écouté cela et je me suis arrêté, je ne bougerai plus […][468]

En lisière de forêt, quel que soit le risque, c'est sur cette limite que la Voix de *La Nuit* désire déambuler : « je veux de l'herbe, l'ombre des arbres, je veux gueuler et pouvoir gueuler, même si on doit me tirer dessus puisque c'est cela qu'ils finissent par faire[469] ». Gueuler sur les marges d'un espace ouvert à la disparition, toutefois seul capable d'offrir la résistance nécessaire à la parole koltésienne. Immonde, tout autant, l'espace de *Combat de nègre et de chiens*, à la lecture des « Carnets » :

> LE CHANTIER, À LA LUEUR D'ÉCLAIRS.
>
> Sur un terrain à l'infini, retourné – où les plantes sortent leurs racines vers le ciel et enterrent profondément leurs feuillages –, un petit chiot blanc, paniqué, couraille entre les pattes d'un buffle énorme, qui souffle et piétine, au milieu d'effervescences de boue fumante qui font des bulles entre les mottes de terre[470].

---

[467] *Dans la solitude des champs de coton*, *op. cit.*, p. 42.
[468] Bernard-Marie Koltès, *La Nuit juste avant les forêts*, p. 50-51.
[469] *Ibid.*, p. 52.
[470] « Carnets de combat de nègre et de chiens », Bernard-Marie Koltès, *in Combat de nègre et de chiens*, *op. cit.*, p. 119.

De *Quai ouest*, la description que fait Monique, dans la scène d'exposition, rejoint l'idée d'un espace en suspension entre le monde et son envers : « ce trou dégoûtant[471] », ce sol sur lequel on glisse.

> Autrefois il y avait des lampadaires, ici ; c'était un quartier bourgeois, ordinaire, animé, je m'en souviens très bien. Il y avait des parcs avec des arbres […] il y avait des vieux qui traversaient la rue, des enfants dans des poussettes […] Mais aujourd'hui, Seigneur ! N'importe quel individu, le plus innocent, qui se perdrait là même en plein jour pourrait se faire massacrer en plein soleil et son cadavre jeté dans le fleuve sans que personne ne songe à le chercher ici […] Dieu sait ce qui vit là, maintenant, dieu sait qui est en train de nous regarder[472]

Espace « *à l'abandon d'une grande ville portuaire occidentale, séparé du centre-ville par un fleuve*[473] ». Nouveau lieu de solitude impossible, scène de l'ob-scène, « gueuloir » de Koltès et de ses personnages. Aussi bien la *Solitude*, nous l'avons souligné amplement, trouve un tremplin à l'émergence de la parole depuis le degré zéro d'un espace intenable : « […] *espaces neutres, indéfinis, et non prévus à cet usage*[474] ». Le lieu de la *Solitude* se situe dans l'espace intermédiaire entre deux lumières, ainsi défini par le Client : « J'allais de cette fenêtre éclairée, là-haut, à cette autre fenêtre éclairée, là-bas devant moi […][475] ». Lieux en marge du temps et de l'espace monde, cependant qu'ils restent, tout à côté, blottis contre le continent des vivants.

> Nous ne sommes pas, vous et moi, perdus seuls au milieu des champs. Si j'appelais de ce côté, vers ce mur, là-haut, vers le ciel, vous verriez des lumières briller, des pas approcher, du secours.[476]

De même, en mode parodique – parodiant les poncifs de série noire, en les mentionnant indirectement – Monique convoque-t-elle le monde juste à côté ; celui qui se tient non loin de l'espace de l'envers, celui du monde des vivants familiers des clichés.

> Il finira bien par passer un flic, par ici, non ? un flic à vélo ou à cheval ? Il y a bien de temps en temps un bon gros flic qui passe, non ?[477]

Quant au *Retour au désert*, la citation exergue de Richard III nous plonge à son tour dans l'espace d'une nature inversée.

---

[471] *Quai ouest*, *op. cit.*, p. 12.
[472] *Ibid.*, Monique, p. 13-14.
[473] *Ibid.*, p. 7.
[474] *Dans la solitude des champs de coton*, *op. cit.*, p. 7.
[475] *Ibid.*, p. 13.
[476] *Ibid.*, p. 55.
[477] *Quai ouest*, *op. cit.*, p. 64.

> *Why grow the branches now the root is wither'd?*
> *Why wither not the leaves that want their sap?*
> Pourquoi les branches poussent-elles encore, alors que la racine est desséchée ?
> Pourquoi les feuilles ne dessèchent-elles pas, alors qu'elles sont privées de leur sève ?

Il serait alors question à nouveau d'un paradoxe qui ne veut démêler ni le néant, ni l'incompréhensible vie qui semble y puiser pourtant sa vigueur. La résistance au vide serait l'apanage de l'ironie. Le titre *Le Retour au désert*, « entre autres allégories possibles », annonce la désertion et désertification des lieux. Enfin, dans la pièce *Roberto Zucco*, quand son héros, l'ultime (im)personnage koltésien, sillonne les lieux de la ville, élaborée comme une succession de murs placés entre lui et la vie, comme des prisons diffractées – c'est l'interprétation que propose Peter Stein, « espace vide […] marqué par des clôtures diverses, dont une grande grille-prison[478] » – son parcours de tueur sans moralité consiste, semble-t-il, à vider les lieux, déserter et désertifier, rendre à sa solitude salvatrice le monde, avant de rejoindre l'espace intangible de Mithra, ultime marge entre le monde et « le haut », cette fois, sans mur. Un espace « vers le soleil[479] ». Nous rejoignons la lecture de Jean-Pierre Sarrazac et son analyse du personnage de Roberto Zucco, envisagé comme « impersonnage[480] », porteur de masques superposés, prétendant ainsi à l'invisibilité, à la disparition. Roberto Zucco, porteur de masque, devient personnage « transpersonnel, transidentitaire ». Il s'agirait d'une des vocations du personnage koltésien que celle de vider la place, faire place nette, et comme la Voix de *La Nuit juste avant les forêts* : « on pourrait l'appeler l'exécuteur, et moi aussi, on pourrait m'appeler : l'exécuteur […][481] ».

> L'identité mouvante et instable du protagoniste, toujours étranger ou inconnu à lui-même […], toujours en même temps ici et ailleurs, en train de se déplacer, de se porter à côté (*para-bolein*) […][482]

rend possible cette mise en branle, ce bouleversement, ce renversement de l'autre, des autres personnages de l'univers koltésien. L'inversion du monde donc, sa disparition au cœur du monde, serait une force vive ouvrant au renouveau.

---

[478] Anne Ubersfeld, *Bernard-Marie Koltès, op. cit.*, p. 73.
[479] *Roberto Zucco, op. cit.*, p. 92.
[480] Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès, op. cit.*, p. 238-239.
[481] *La Nuit juste avant les forêts, op. cit.*, p. 17.
[482] Jean-Pierre Sarrazac, « Une dramaturgie de l'agonie », in *Koltès, combats avec la scène, in Théâtre aujourd'hui n°5, op. cit.*, p. 162.

> On pourrait concevoir *Roberto Zucco* comme une suite de rites initiatiques – de changements profonds toujours accompagnés par un autre. Zucco est le médiateur-accoucheur de ce processus. L'autodestruction en est le point crucial, l'acte fondateur : le meurtre d'une partie ancienne de soi, remplacée par une identité nouvelle. L'autodestruction est à la fois transcendance et avilissement. La terrible beauté de ce paradoxe est l'une des clés du spectacle. Quand les personnages regardent Zucco, c'est un miroir qui leur est tendu. L'image qui s'y reflète, c'est celle de leur propre besoin de s'anéantir[483].

La question des lieux aspirés par le vide, dans le théâtre koltésien, semble renvoyer alors au désert parcouru par un auteur solitaire, que l'on pourrait appeler à son tour l'« exécuteur », vagabond des marges, expert en lieux de l'entre-deux, imposant à l'écriture ses lois ironiques (destructrices et productrices de possibles renouveaux). Il semble que parcourant les confins du monde, et les expériences limites, les visions violentes de Koltès fassent vibrer ces autres voyages « en chambre » – extatiques – qui nous attirent à l'écart. C'est l'Afrique encore qui offre des expériences « immondes », utiles aux dérangements de la chambre à partager avec l'auteur.

> Le grand avantage, c'est que ma première découverte de l'Afrique a été l'Afrique dure. Mais vraiment dure. J'ai débarqué à Lagos, qui est le Chicago de l'Afrique. Et la première chose que j'ai vue, en descendant de l'avion, c'est quand même un cadavre qui flottait sur le fleuve. […] Et je me suis tapé le pire qu'on peut imaginer […] Donc ma première vision de l'Afrique – et j'en suis bien content – a été très, très violente. Très violente… Un pays de fous, comme ça… parce que les cognes c'est quelque chose… On se fait arrêter… on peut pas sortir La nuit. Toutes les maisons de Blancs sont gardées…[484]

Et cet autre voyage en Afrique avec Patrice Chéreau et Richard Peduzzi, où l'on trouve Koltès et Chéreau, dans une voiture d'ambassade arrêtée « par les flics, ou des faux flics, on ne sait jamais[485] ».

> L.A. : […] Mais Chéreau, il était angoissé, Chéreau ?
> B.-M. K. : Mais on l'était tous, angoissés ! Qu'est-ce que vous voulez ? Vous vous faites arrêter dans l'obscurité totale… par des mecs avec des mitraillettes au poing… On vous fait mettre les mains sur la voiture… On vous fouille. On vous pique votre fric. Personne n'est… courageux dans ces cas-là ! On ferme sa gueule, on paye et puis on s'en va… Si on peut ! (*Rire*)
> L.A. : Ça fait partie des sensations que vous recherchez à défaut de…
> B.-M. K. : Mais je recherche pas… J'ai jamais recherché quelque chose…

S'il ne les recherche pas, il semble que les expériences marginales, suspendues entre le monde et l'immonde aient trouvé, quant à elles, leur voyageur errant. Les lettres détaillent les visions

---

[483] Travis Preston, « Rite initiatique et transgression », Séverine Magois (trad.), *in Koltès, combats avec la scène*, *op. cit.*, p. 154.
[484] « Juste avant la nuit », *op. cit.*, p. 32.
[485] *Ibid.*

violentes de voyage d'Afrique et d'ailleurs. Lorsqu'il part à la découverte de l'Amérique du sud, l'Histoire le rattrape, et c'est précisément au moment des assauts des rebelles sandinistes[486] au Nicaragua que Koltès débarque, parachuté dans le feu brûlant de l'actualité nicaraguayenne. « Suis arrivé le lendemain de cet étrange coup d'État sandiniste[487] ».

> Personne à l'aéroport, le copain était parti depuis quinze jours par peur du coup d'État, et l'ambiance n'était pas au tourisme, sur le perron de l'aéroport sans lumière, sous l'orage, avec la Garde civile le visage tendu (les guérilleros avaient indiqué le matin que tout Garde civile qui ne déserterait pas serait considéré comme traître et exécuté…) et moi comme un con, les jambes flageolantes, à appeler maman. […] maintenant que j'ai eu bien peur, je vais frimer dans la rue, je tourne autour du Palacio National qui est encore tout pâle de ce qui lui est arrivé […][488]

Il ne l'a pas cherché ? « Décidément, partout où je vais il y a du bordel[489] ». Koltès, tout pâle des sensations rencontrées à l'improviste, semble toutefois cultiver un goût pour l'instabilité, pour les itinérances en marge, sur le fil de l'incertain, un goût qui force le hasard.

> Je ne te dis rien de plus pour l'instant de Managua : je suis en état d'osmose avec cet invraisemblable lieu où la révolution se lit à chaque pas, et où, réellement j'ai peur, et cela me plaît[490].

Non seulement les lieux visités par l'auteur sont ceux qui semblent à l'orée du monde, mais encore, d'une certaine façon, à l'orée du temps, en suspens, au-dessus des événements de l'Histoire. Le mode de voyage, celui de l'errance, – « [p]our l'instant Pralognan abrite momentanément mon errance, puis je rejoins Paris […] Après ?[491] » – est bien à prendre dans son sens plein du terme : celui qui fait de l'incertitude le principe même du mouvement.

> Si, avec cette impression permanente de songe dans laquelle je me déplace (Mexico – Managua dans un orage de fin du monde, et le cinéma à côté de ma pension qui titre : *El fin del Mundo*, con Christopher Lee, ce qui n'a pas été sans réveiller en moi d'étranges émotions), je ne finis pas par accoucher d'une œuvre baroque et scintillante, c'est que je suis bon pour faire agent d'assurances et pour me marier, enfin – et m'établir à Caen ou à Mézières[492].

---

[486] Eden Pastora le 22 août 1978, à la tête d'un commando d'une vingtaine d'hommes, s'empare du Palais National de Managua, prenant en otage pour moitié des hauts fonctionnaires, au total 1500 otages.
[487] *Lettres*, *op. cit.*, à Evelyne Invernizzi, Managua le 25 août 1978, p. 340.
[488] *Ibid.*, à Josiane et François Koltès, Managua, 26 août 1978, p. 343.
[489] *Ibid.*, à sa mère, San Pedro de la Laguna, 10 octobre 1978, p. 369.
[490] *Ibid.*, à Evelyne Invernizzi, Managua, le 25 août 1978, p. 341.
[491] *Ibid.*, à Madeleine, Pralognan, octobre 1972, p. 177.
[492] *Ibid.*, p. 342.

Alors, le « songe » et l'irréalité semblent s'entretenir sur les marges, pour accueillir les pas du voyageur Koltès. Le mensonge, celui, nous le rappelons, qui étymologiquement rivalise avec le sens d'imagination, Koltès semble le pratiquer en explorateur avisé d'une réalité étrangère.

> Je me sens dans un monde imaginaire : d'abord l'Islande, puis New York, puis Québec. Tout est extraordinaire. […] Cela me donne vraiment l'impression de vivre dans l'irréel[493].

Le mode errant des explorations de Koltès, aux semelles de vent, rejoint l'instabilité des lieux dramaturgiques qui commerceraient avec ce que nous avons nommé l'Immonde. Un mode de visitation du monde, souvent sans un sou en poche – « [l]es banques ont refusé de me changer l'argent français en dollars[494] ») – semble devoir proposer à son voyageur des chemins instables et écartés du « large chemin qui monte en pente douce[495] », attiré par les sous-sols. « Ici, c'est Babylone […] je marche, marche, marche comme un fou tout le jour et toute la nuit, je sillonne Manhattan dans tous ses recoins, je m'y sens comme chez moi ! J'ai déjà une collection de voyous comme copains[496] ». Son premier voyage aux États-Unis semble s'organiser au jour le jour, au hasard des rencontres et témoigne du premier choc, et du goût qu'il se découvre alors pour le bouleversement. Ce bouleversement qui crééra la dramaturgie de l'agonie qu'évoque Sarrazac.

> Alors, là, c'est comme un coup de foudre : on est tout d'un coup plongé dans un autre monde, une autre civilisation, plus étrangère encore que le monde arabe ; c'est le règne des Noirs, de la publicité ; des dollars, de la prostitution et la pornographie qui est étalée là aux yeux de tout le monde, jusqu'aux enfants de cinq-six ans qui se promènent seuls dans la rue. C'est inoubliable[497].

Les lettres envoyées lors de sa première errance américaine solitaire (ou presque[498]) réaffirment cette marche en suspension, ou pour emprunter à nouveau les mots de Maria Casarès : « avec une telle légèreté qu'on se demandait où il " accrochait" sur terre[499] ». Les lettres signalent l'instabilité du voyage, et l'ambiguïté, faite à la fois de goût et de dégoût pour le vertige.

---

[493] *Ibid*., à François, Cap Rouge, 12 juillet 1968, p. 67.
[494] *Ibid*., à ses parents, Cap Rouge, Québec, 29 juin 1968, p. 61.
[495] *Ibid*., à Bichette, 22 novembre 1969, p. 102.
[496] *Ibid*., à François, New York, 22 mai 1981, p. 444.
[497] *Ibid*., à ses parents, Cap Rouge, Québec, 29 juin 1968, p. 61.
[498] Il voyage alors avec une amie, Édith, dont il écrira, par exemple : « On arrive à garder une indépendance complète, et ça, c'est le principal », *in Lettres, op. cit*., à Bichette, Washington, 2 septembre 1968, p. 78.
[499] Maria Casarès, « Les confins au centre du monde », *in Koltès, Alternatives théâtrales n°35-36, op. cit*., p. 25.

> De mon côté, c'est un peu le « coup de pompe » : marre de faire du stop, marre de mendier pour dormir, marre de parler anglais, marre de ne jamais trouver un endroit un peu tranquille où je me sente en sécurité[500]
>
> C'est assez dur d'être autant dépaysé[501]
>
> Malgré tout, je commence à en avoir assez d'être un « étranger ». Demain, Montréal, puis Ottawa. Vers le 20 août ; États-Unis. De là, je vous écrirai tout de suite pour vous dire où me joindre[502]
>
> […] on peut mener ce genre de vie pendant deux ou trois mois, mais c'est vraiment un maximum ; on finit par en avoir marre de dire à longueur de journée « *thank you* », et on a envie d'avoir un peu une chambre qui vous appartienne, de ne rien devoir à personne, et d'entendre parler français…[503]

En suspension dans l'étrangeté, Koltès se forge, semble-t-il, une vision désenclavée de l'Europe, une « autodestruction », à la manière de Zucco, des principes de l'ancien monde. « (J'ai l'impression d'avoir quitté le monde ancien depuis mille ans, et cela fait une semaine !)[504] ». Il s'agirait d'arracher les vestiges anciens pour renaître à un monde nouveau.

> Je pense que je rapporterai surtout de ce voyage des idées assez justes de ce que j'aurai vu, étant donné que je me promène assez peu en touriste, et que je vis le plus possible chez les gens, de leur vie. Je rapporterai aussi beaucoup, beaucoup de <u>tolérance</u>, des jugements de moins en moins catégoriques et une toute autre notion des idées que l'on a en Europe[505].
>
> Je suis heureux d'avoir entrepris cette aventure, bien que tout le monde ici me dise que c'est de la folie ; je crois que cela transforme complètement un bonhomme. Et c'est intéressant[506].

Ces quelques bribes des *Lettres* viennent compléter ce que l'auteur déclarera vingt plus tard.

> Oui, je trouve que c'est essentiel, de voyager à la fin des études. On apprend des choses qui servent toute la vie. Si on ne met pas dans la gueule des mecs de 18 ans la place relative qu'on occupe dans le monde, ils passent leur vie à penser qu'ils sont très importants […][507]

Et c'est dans le même entretien qu'il énonce la formule contradictoire (ironique dans l'espace du « mensonge » qu'elle crée, par l'incompatibilité des deux énoncés) :

---

[500] *Ibid*., à ses parents, Ottawa, 21 août 1968, p. 75.
[501] *Ibid*., à François, Cap Rouge, 12 juillet 1968, p. 67.
[502] *Ibid*., à ses parents, Québec, 8 août 1968, p. 68-69.
[503] *Ibid*., à Bichette, Washington, 2 septembre 1968, p. 78.
[504] *Ibid*., à Évelyne Invernizzi, Managua, 25 août 1978, p. 342.
[505] *Ibid*., à ses parents, Québec, 15 août 1968, p. 71.
[506] *Ibid*., à Bichette, Washington, 2 septembre 1968, p. 77.
[507] *Une part de ma vie*, *op. cit*., entretien avec Emmanuelle Klausner et Brigitte Salino pour *L'Évènement du Jeudi*, 12 janvier 1989, p. 149.

> Mais je ne suis pas Joseph Conrad, qui a voyagé à travers le monde, je ne suis pas de ces gens qui ont vécu des expériences décisives pour l'écriture. J'ai eu des expériences décisives, mais elles sont irracontables[508].

L'« irracontable », s'il ne peut se dire, se « gueule[rait] » (dans le « gueuloir » de la poésie) sur les marges d'un second degré de l'illusion. Les expériences de l'auteur hésiteraient à se dire décisives, et pourtant semblent arriver en creux dans le théâtre koltésien, lames de fond, remuées parfois par des « impersonnages ». Ceux-ci pactisant ironiquement avec une écriture qui attire son lecteur à l'écart, en suspension entre le monde et l'immonde, lieux d'un non-lieu, entre songe et mensonge, que la solitude de leur auteur aura explorés – sans le vouloir ? Il ressort de cette posture d'équilibriste, qui attire l'œil extérieur, comme on assiste à un numéro, tendu tout entier vers le danseur de corde sans filet, craignant constamment sa chute, une fascination devant le saut qu'exécute le plongeur ou l'acrobate. Les contemporains et proches de Koltès semblent témoigner d'une vive attraction pour le *phénomène* Koltès. Alors, s'il existe des « impersonnages » (Sarrazac) koltésiens, « médiateurs-accoucheurs », qui fascinent et révèlent ceux qu'ils rencontrent, Koltès serait, d'une certaine façon inauteur, ou « im(p)au(s)teur », messager de dieux absents, Hermès maïeute, errant sur un chemin aux destinations indistinctes, laissées à l'abandon ?

1. 4. 2. « *TU VATES ERIS*[509] »

> La séduction comme charme. Je cherche plus à séduire… en tous les cas, pas… Disons : je cherche à séduire d'une autre manière, par les pièces… par… par… je ne sais pas moi…[510]

Le « pacte de séduction » appelle – nous y voici – le charme de celui qui guide. Il semble, à la différence du Socrate ironiste, que le charme de Koltès ait trouvé alliance avec une beauté esthétique. Empruntons, pour entrer dans l'exploration de ce charme séducteur, la

---

[508] *Ibid*., p. 147.

[509] Arthur Rimbaud, *Œuvres*, *op. cit*, « *Ver erat* » *in* « Vers latins (1868-1869) », p. 7. « *Interea redeunt voleceres, […] visusque repente/ Attonito, volantes super mea aura nubila, Phoebus/ Dininâ vocale manu praetendere plectrum. / Tum capiti inscripsit coelesti haec nomina flammâ:/ " Tu vates eris* " […] ». « Cependant les oiseaux reviennent, […] et soudains, à mes yeux étonnés, Phébus, voletant sur des nuées d'or, me tendit de sa main divine la lyre mélodieuse… Puis il inscrivit sur ma tête, d'une flamme céleste, ces mots : " Tu seras poète ". »

[510] « Juste avant la nuit », *op. cit*., p. 37.

formule prêtées aux « impersonnages » par Jean-Pierre Sarrazac : Koltès « médiateur-accoucheur[511] » ? Employée par le poéticien à éclairer l'une des nouvelles distinctions du personnage des théâtres modernes et contemporains – Roberto Zucco en tête de liste – la formule « médiateur-accoucheur » rejoindrait ce que nous tentons d'approcher de cette double posture (Hermès/Socrate) de l'auteur, sous le pari du « pacte ironique ». Une posture qui croiserait la lignée des « Voyants » – « médiateurs » en l'occurrence – et « l'art socratique bien connu d'*interroger*[512] » : « accoucheur ». Deux aspects pour une même entreprise de charme et de déstabilisation. « [J]e cherche à séduire d'une autre manière, par les pièces… par… par... je ne sais pas moi ». L'enjeu étant celui d'envisager Koltès sur les marges de cet horizon double d'attente, chercheur du sens du monde et provocateur d'un mouvement intérieur chez son destinataire, l'obligeant à chercher à son tour : « pacte ironique », attractif, au centre de l'écriture. Nous partirons à la recherche de ce qui semble construire l'image d'un auteur guide, sous les traits du *vates*[513], enluminant la figure de Koltès, rejoignant pas à pas la lignée des « Voyants », « poète [inspirés des dieux] ». C'est la dimension surnaturelle, une dimension cosmique, hugolienne, alliée à la dimension plus rimbaldienne, immanente, qui mène probablement Koltès à grossir le rang des « horribles travailleurs[514] », partis à l'assaut de « l'*inconnu* ![515] »

> La voyance, telle qu'il [Rimbaud] l'a conçue et pratiquée avec une audace inouïe, au prix de sa santé et de sa vie, dépasse les expériences du romantisme et de Baudelaire ; elle se situe aux confins de l'impossible, où « viendront d'autres horribles travailleurs » pour explorer le champ de la poésie, en éprouver les *vertiges*, en tentant de les *fixer* dans la substance diamantaire du verbe[516].

Ainsi Koltès à son tour « travaille[rait] à [s]e rendre voyant[517] », ce que nous tenterons de mesurer, restant à l'affût de toute dissonance qui maintiendrait l'écriture dans un espace ironique – renversant les surfaces, adepte du retournement. Koltès, nouveau *vates* aux allures séduisantes, Koltès guide ?

---

[511] Cf. Jean-Pierre Sarrazac.
[512] *Le Concept d'ironie constamment rapporté à Socrate*, *op. cit.*, p. 31-32.
[513] *Dictionnaire latin-français : le grand Gaffiot*, *op. cit.* Paris, Hachette, 1934, « *vates, is*, m., ‖**1** devin, prophète […] **2** poète [inspiré des dieux] […] **3** [fig.] maître dans un art, oracle […], p. 1649.
[514] Arthur Rimbaud, Lettre à Paul Demeny, Charleville, 15 mai 1871, *in Œuvres*, *op. cit.*, p. 344.
[515] *Ibid.*
[516] Marc Eigeldinger, *La Voyance avant Rimbaud*, Genève, Droz, 1975, p. 106-107.
[517] Arthur Rimbaud, *op. cit.*

> […] ce qui m'a beaucoup frappé chez lui c'est sa présence. On aurait dit un nomade qui passait, qui regardait avec bienveillance et avec une luminosité exceptionnelle[518]

C'est partir ici de la définition la plus commune du « séducteur » : celui qui plaît, celui qui charme, partant celui qui guide, par le désir de le suivre qu'il provoque. Koltès mentor, et Koltès, séduisant.

En ce sens, l'éternelle jeunesse de Koltès, qui ne fut visiblement pas un mythe, retient l'attention. Ses avantages séduisent et auront pu grossir le rang des armes par lesquelles Koltès semble avoir aiguillonné l'enthousiasme de ses contemporains : Maria Casarès, Patrice Chéreau, Jacqueline Maillan, parmi les « proies » avérées et qui n'ont pas résisté. Quel que fût le temps qui dut s'écouler pour les convaincre, les trois personnalités du monde théâtral contemporain nommées ici, il les aura désirées, et finalement obtenues. Casarès, Chéreau, Maillan participent tous d'une impression forte laissée sur l'auteur. Choc de théâtre, c'est éminemment le cas pour Maria Casarès. Si Koltès s'applique à réécrire sa propre légende, il semble toutefois que certains points puissent être tenus pour certains. « Maria Casarès. Elle m'avait beaucoup impressionné, et tout de suite je me suis mis à écrire[519] ». « Moi je venais de voir Casarès… […] Alors j'ai dit : "Moi, je saurai [écrire]. Je pense à Casarès et je saurai[520]". » Elle prêtera sa voix à Anne-Agathe (*L'Héritage*) et surtout créera le rôle de Cécile de *Quai ouest*. Faut-il rappeler que Koltès écrit *Le Retour au désert* porté en partie par le désir profond d'y voir distribuée, pour le rôle de Mathilde, Jacqueline Maillan, qu'elle interprètera en effet. Quant à Patrice Chéreau, s'il fallut à Koltès patienter, et bénéficier d'un soutien médiateur en la personne d'Hubert Gignoux, le « séduire par l'écriture » aura atteint des rivages peut-être inespérés. Koltès convainc ceux qu'il semble avoir convoités. Et la conviction rejoint la fascination de ses « proies ». Image rimbaldienne toujours, à la veille de sa mort encore, quand Frédéric Mitterrand lui fait les compliments d'une éternelle jeunesse.

> B.-M. K. : Et là avec l'âge… (*Rires*)
> F. M. : L'âge !!... Vous avez l'air d'avoir douze ans !
> (*Sourires de Koltès*)[521]

---

[518] Maria Casarès, « Les confins au centre du monde », entretien avec Serge Saada *in Koltès, Alternatives théâtrales, n°35-36*, sept. 1995, p. 25.
[519] *Une part de ma vie, op. cit.*, entretien pour Europe, 1983, p. 9.
[520] *Ibid.*, p. 27.
[521] Les archives de l'INA, www.ina.fr/video/I10084388, 4'39-4'43. Dans l'émission de Frédéric Mitterrand, *Du côté de chez Fred*, 18 octobre 1988, *op. cit.*

Quand, à l'âge de seize ans, la politesse était inversée : « On me répète que je suis " vieux avant l'âge" (père Préfet *dixit*) parce que je regarde toujours dans le passé[522] ». Koltès, éternel adolescent, c'est aussi, cette fois au niveau dramaturgique, ce que perçoit le metteur en scène Catherine Marnas.

> Je crois avoir touché là [par la mise en scène de *L'Héritage*] un peu de ce mystère qui me relie à cette écriture, une adolescence sans doute jamais vraiment réglée, un rapport à la mort obsédant […] Je sais que Koltès avait un portrait de Rimbaud dans sa chambre ; on les a souvent comparés. Je crois qu'ils ont en commun cette particularité de refaire surgir l'adolescence intacte, préservée. Toutes les mauvaises raisons sont bonnes pour aimer Koltès, et ce rapport à l'adolescence en fait, bien sûr, partie… Mais si nous oscillons sans cesse entre la « mythification » et l'ironie, c'est parce que nous vivons dans une société qui ne sait pas entretenir une juste relation avec son adolescence[523].

C'est de ce rapport entre mythe (composition de l'image de l'auteur guide) et ironie (destruction de la figure solaire du poète inspiré par Phébus, et mise en doute, par conséquent, du premier degré de la ποίησισ) que nous tentons d'extraire ce qui nous (destinataires) séduit, ce qui engage que « toutes les mauvaises raisons sont bonnes pour aimer Koltès », ce qui, reprenant la formule d'Yves Bonnefoy[524] *allée avec* Rimbaud, attise « notre besoin de [Koltès]», invités que nous sommes à osciller entre espérance et lucidité, entre illusion et désillusion ; qui serait une forme de réenchantement du monde et de l'immonde des XXe et XXIe siècles. Nous serions exposés – et les sourires de Koltès de n'être eux non plus pas un mythe – face à notre besoin d'illusion désillusionnée, d'un désir de croire renouvelé, tendu vers celui qui porte l'étendard d'un nouveau chœur communiel, même s'il doit être *interrompu* : un Poète en suspens ?

À la correspondance, il ressortit quelques bribes, sur un mode plaisantin, qui n'en désignent pas moins la silhouette de l'auteur en enfant terrible, moqueur de la décrépitude, à l'image du « tu » de la nuit, « quelqu'un qui soit comme un ange au milieu de ce bordel, et tu es là[525] », déchu ou déçu, « un enfant, une sorte de loulou laissé au coin d'une rue, que le moindre courant d'air emporte et envolerait[526] » – « *Il lui parle de tout et de l'amour, comme on ne peut jamais en parler, sauf à un inconnu comme celui-là, un enfant peut-être,*

---

[522] *Lettres*, *op. cit.*, à Emile Lévecq (Père Lévecq ancien responsable des 4e/3e au Collège jésuite Saint-Clément), Metz, 10 février 1964, p. 28

[523] Catherine Marnas, « Koltès ou l'adolescence retrouvée », *in Bernard-Marie Koltès*, *Revue Europe n°823-824*, nov.-déc. 1997, p. 99-100.

[524] Yves Bonnefoy, *Notre besoin de Rimbaud*, Paris, Seuil, Librairie du XXIe siècle, 2009.

[525] *La Nuit juste avant les forêts*, *op. cit.*, p. 63.

[526] *Ibid.*, p. 28.

silencieux, immobile[527] » – « deux balèzes […] me regardaient et me parlaient bien sûr comme à un minet qu'on ferait tomber en soufflant dessus[528] ».

> *You hate me* parce que je ne change pas, que je fais toujours jeune, etc […] je n'ai que vingt et un an, et je me console provisoirement en pensant que j'ai encore un peu de temps pour vivre jeune, mourir jeune, et être un beau cadavre ![529]

La Voix de *La Nuit* : « […] j'évite les miroirs et je n'arrête pas de te regarder, toi qui ne changes pas[530] », nous laisserait supposer comment la fascination spéculaire peut fonctionner devant ce « tu » angélique, comment la parole se libère devant « *un enfant peut-être* » et par glissement, comment elle s'anime chez le destinataire de cette écriture placé devant l'image rimbaldienne de son auteur, enfant (terrible) lui-même. Miroir tendu devant les yeux d'un monde en mouvement, en perdition, qui s'accroche à l'image éternellement jeune de celui qui ne change pas et demeure, d'autant plus durablement qu'il meurt jeune –

> […] avec cette odeur écœurante de putréfaction difficilement cachée que l'on dégage dès vingt-cinq ans[531].

Une dynamique qui, par son inaltérable force de vie, semble écraser vieillesse ennemie et décadence du vieux monde – le monde des Blancs. « Dès à présent, ce séjour aggrave encore mon amour éperdu pour les peaux sombres, et mon mépris désormais irréversible pour la dégénérescence de notre race[532] ». Une jeunesse, qui semble puiser sa vigueur dans la radicalité d'une alliance avec le « continent » noir. La figure est encore rimbaldienne qui associe à la jeunesse éternelle la sensation fulgurante de la vie nouvelle et fragile. Un « pressentiment » qu'annonce parfois Koltès dans ses lettres, appuie cette sensation éphémère et fulgurante de la vie. « J'ai plein de choses à te raconter : des orages sur Prague, des amours d'une nuit mais définitifs, des aubes fameuses, des rêves, des pressentiments, pas de souvenirs mais plein de projets. Il faut se dépêcher.[533] ».

> […] j'ai une grande hâte d'écrire et de faire beaucoup de choses, comme si le temps pressait[534].

---

[527] *Lettres*, « INVITATION » à la représentation de *La Nuit juste avant les forêts*, vendredi 21 avril 1978, Paris, *op. cit*., p. 330.
[528] *Ibid*., à Patrice Chéreau, Paris, 9 juin 1982, p. 456.
[529] *Ibid*.
[530] *La Nuit juste avant les forêts*, *op. cit*., p. 56.
[531] *Ibid*.
[532] *Lettres*, *op. cit*., à Nicole, Ahoada, 7 février 1978, p. 311.
[533] *Lettres*, *op. cit*., à Bichette, juin 1977, p. 288.
[534] *Ibid*., à sa mère, Paris, 14 juin 1977, p. 289.

Par conséquent, peut-être, la lancinante menace de vieillir prématurément hante sérieusement cette éternelle jeunesse koltésienne ; ce que Catherine Marnas nomme un « rapport à la mort obsédant » d'un auteur éternellement adolescent, celui qui, *juste avant de mourir* a toujours « l'air d'avoir douze ans » :

> Mes vingt-sept ans ne me réjouissent pas trop ; je suis comme les vieilles mémères qui n'aiment pas vieillir, et j'ai l'impression d'approcher très vite des soixante-dix ans[535].

Il envisage toutefois ce rapport à la mort sur le mode humoristique et ironique, l'épée de Damoclès reste souvent maintenue dans les airs de la dérision : la mort, « donc, ce n'était que cela.[536] »

> Je traverse une crise de foie éprouvante autant que durable, due sans doute à une absorption immodérée de whisky et à une vie assez peu équilibrée ; ce qui me fait espérer ! une dégénérescence progressive de l'organisme jusqu'à la disparition rapide et propre de l'individu[537].
>
> Il fait froid, tout le monde est malade, fauché, exaspéré, fatigué ; bref, tout le monde mourra sûrement cet hiver[538].

Notons également dans les *Lettres* du jeune Koltès, voyageant pour la première fois de l'autre côté de l'Atlantique, ces quelques traces, appelons-les « pressentiments » de la catastrophe, qui filtrent à travers la correspondance : « Surtout, s'il arrive quoi que ce soit en France, je vous en prie envoyez-moi un télégramme […] N'oubliez pas, s'il arrive quoi que ce soit – j'ai absolument le droit d'être au courant […][539] »

> Je ne sais pas si c'est le fait de n'avoir rien reçu de France depuis un mois et demi, mais j'ai sans cesse l'impression qu'il arrive des tas de choses là-bas et que vous ne voulez pas me le dire. J'espère que ça n'est qu'une impression. Mais surtout, ne faites pas ça : s'il y a quoi que ce soit, envoyez un télégramme […][540]

Aussi bien, ces quelques mots volés aux lettres de l'auteur nous conduisent vers la silhouette rimbaldienne d'une figure éternellement jeune, en fuite, dangereusement en fuite, dont le pressentiment ou l'obsession de la mort serait à l'image koltésienne du « moindre oiseau qui voudrait s'envoler au-dessus des feuilles, avec tout autour des rangées de soldats avec leurs mitraillettes, qui le visent, et guettent son mouvement[541] » : courant plus vite que le temps,

---

[535] *Ibid*., à Nicole, Pralognan, 13 avril 1975, p. 225.
[536] *Dans la solitude des champs de coton*, *op. cit.*, p. 60.
[537] *Ibid*., à Bichette, Strasbourg, 12 mars 1969, p. 91.
[538] *Ibid*. à Nicole, Strasbourg, 17 octobre 1974, p. 219.
[539] *Ibid*., à ses parents, Québec, 8 août 1968, p. 68.
[540] *Ibid*., à ses parents, Ottawa, 21 août 1968, p. 74.
[541] *La Nuit juste avant les forêts*, *op. cit*., p. 54-55.

fuyant la décrépitude pour, une fois de plus sans doute, ne jamais s'asseoir, à l'assaut des « choses inouïes et innommables[542] » ; tendues vers le risque. Et Maria Casarès de se demander comment il accroche sur terre ? Pour évoquer à nouveau Jean-Pierre Sarrazac et l'*impersonnage*, comment peut-il être « toujours en même temps ici et ailleurs » ? La figure de l'auteur dans le monde semble croiser la notion d'une présence-absence. « Adolescence intacte, préservée », nous dit Catherine Marnas ; plus fondamentalement peut-être encore, c'est la figure de l'enfance éternelle ou du « jeune candide[543] » (Myriam Boyer), sous l'aspect desquels semble se mythifier la figure de Koltès, alliée à une errance fondamentale. Cristallisée dans certains de ses personnages, la figure de l'auteur rejoindrait le paradigme de l'*impersonnage*, jamais vu, seulement interpellé, absent/présent, de *La Nuit juste avant les forêts*, le « camarade », le « tu » à qui ce discours s'adresse :

> toi, la pluie ne t'a même pas mouillé, la pluie a passé à côté de toi, les heures passent à côté de toi, c'est là que j'ai eu raison de comprendre que, toi tu n'es qu'un enfant, tout te passe à côté, rien ne bouge, rien ne prend une sale gueule […][544]

Il serait celui à qui parler – partant, à qui se révéler – mais toujours ailleurs, jamais là : « être dans une chambre, vieux, où je puisse parler, ici, je n'arrive pas à dire ce que je dois te dire, il faudrait être ailleurs, personne autour de soi[545] » – dans la solitude des champs littéraires, dans l'espace vide de l'hypothétique, dans un second degré de l'Imaginaire. Il semble que du rapport auteur/metteur en scène, à travers l'expérience d'exception qui fut celle de la rencontre Koltès/Chéreau, il soit possible d'extraire quelque chose de cette fascination, de ce « besoin de » suivre, qui serait le nôtre.

> À un moment donné, le pari que j'ai fait, comme j'étais toujours surpris, et séduit et frappé par la pensée de Bernard sur le théâtre, et par son écriture, mais aussi par la pensée qu'il avait…Il y a un moment où je me suis dit, je pense que je l'ai pris un petit peu, dans toutes les années où on discutait ensemble comme ça, comme quelqu'un qui me remettrait sur mes rails, par rapport au théâtre, un peu comme… je vais dire un mot très catholique… un peu comme un directeur de conscience, en fait. Je crois que c'est ça[546].

---

[542] Arthur Rimbaud, « Lettre à Paul Demeny », *op. cit.*, p. 344.
[543] « C'était toujours un jeune homme plein d'envies, on avait toujours l'impression qu'il débutait, qu'il découvrait, qu'il vous écoutait comme si c'était la première fois qu'il parlait à un acteur, ou qu'il parlait d'une pièce […] ou aurait dit un jeune candide quelque part. », Myriam Boyer, entretien avec Fabienne Pascaud, 1996, La Sept Arte, *op. cit.*
[544] *Ibid.*, p. 56.
[545] *La Nuit juste avant les forêts*, *op. cit.*, p. 47.
[546] Entretien de Patrice Chéreau *in Chéreau/Koltès, une rencontre*, film de François Koltès, *op. cit.*, transcription de notre fait.

Le Poète perçu comme prophète, directeur de consciences sorties de leurs rails. Le séducteur conduisant ceux qui, cherchant une direction, doivent se perdre par l'entremise de celui qui – par la grâce de « Phébus, voletant sur des nuées d'or[547] » – connaît les mystères du tracé des routes, rejoignant notre étymologie de *seducere* ? Des routes qui mènent, à suivre la diachronie des œuvres koltésiennes, à l'éclatement ultime du soleil « comme une bombe atomique[548] », pour rejoindre l'astre de prédilection du Voyant. C'est ce fantasme qui semble parcourir l'écriture koltésienne jusqu'à Roberto Zucco, si celui-ci est bien – *entre autres allégories possibles* – le double du Poète. Un poète épopte[549], accomplissant sa révolution jusqu'à retrouver son dieu, la lumière de Phébus, d'Apollon ou de Mithra. Selon divers témoignages, il semble qu'ait appartenu à Koltès une disposition réelle à la guidance. De fait, dans les premières années d'exploration théâtrale de son « théâtre ignorant[550] » – celui dont il faut vite épuiser les possibilités avant d'en savoir trop – il est metteur en scène, régisseur. Il évoque alors sa responsabilité – « j'ai le sentiment (peut-être erroné, mais je ne veux pas en courir le risque) qu'il m'incombe comme une espèce de responsabilité face à des comédiens qui, eux aussi, ne travaillent que pour le théâtre[551] » – de « metteur en scène-guide ».

> […] la seule forme possible est celle qui n'est soumise qu'aux lois d'une scène, aux possibilités des interprètes, et, dans l'ensemble, à une idée ou à un but, affirmés et suggérés en permanence par un metteur en scène-guide[552].

Les premières années affirment cette posture de l'auteur conducteur (*seducere*), poète/guide. Pour Yves Ferry, comédien pour lequel Koltès écrit *La Nuit juste avant les forêts* (« J'espère qu'il te plaira [texte de la nuit], t'intéressera, extirpera de toi le génie latent, car, l'écrivant tout exprès pour toi, il ne correspond à rien de ce que l'on pourrait appeler mes pentes naturelles[553] ») :

> C'était lui le poète, pas nous ! Les projets, c'était lui ! Koltès aurait pu être un directeur de compagnie. C'était quelqu'un qui pouvait diriger une équipe, il en avait le charisme : nous étions tous bouche bée devant lui, même s'il était plus jeune. Il entraînait les gens, même silencieusement. Il avait une force réelle, et physique aussi,

---

[547] Arthur Rimbaud, « *Ver erat* », *op. cit.*
[548] « Le soleil monte, devient aveuglant comme l'éclat d'une bombe atomique. On ne voit plus rien. », *in Roberto Zucco, op. cit.*, p. 95.
[549] « *Terme d'antiquité grecque.* Celui qui était arrivé au troisième et dernier grade dans l'initiation aux mystères d'Éleusis. », *in Littré*. « Dans la terminologie familière à Fabre d'Olivet, le voyant est plutôt l'initié, l'*épopte*, qui a subi victorieusement les épreuves et franchi les degrés de l'initiation par laquelle il acquiert la connaissance de la nature et la vision du surnaturel. », *in La Voyance avant Rimbaud, op. cit.*, p. 88.
[550] *Lettres, op. cit.*, à Hubert Gignoux, Strasbourg, 14 janvier 1970, p. 106.
[551] *Lettres, op. cit*, à Hubert Gignoux, Strasbourg, 29 mai 1970, p. 124.
[552] *Ibid*.
[553] *Lettres, op. cit.*, à Yves Ferry, Paris, 1997, p. 281.

> ça on l'oublie souvent parce qu'on a une image de lui extrêmement fragile et enfantine… Pas du tout ! Metteur en scène, éclairagiste, il avait vraiment un langage de théâtre à lui, mais choisissant l'écriture, je pense qu'il a renoncé à tout ça. Les projets, c'est lui qui les faisait, et les autres suivaient. « Est-ce que tu veux jouer ça ? », et puis voilà, il dirigeait, il dirigeait…[554]

Nous serions tentée de voir, à côté de la vision d'Yves Ferry, non pas, avec lui, la marque d'une renonciation de la part de Koltès, choisissant irrémédiablement l'écriture, mais bien plutôt, à travers l'écriture, l'affirmation, la prolongation et la manifestation d'un charisme silencieux du poète-accoucheur, béant les lecteurs à venir. Éveilleur d'une idée et d'un but suggérés par l'écriture et, Chéreau l'évoquant, éveilleur (conducteur) des consciences. Déplaçant la perspective « catholique », pour passer de la figure christique à celle – voisine si l'on suit Kierkegaard – de Socrate, dirigeant les âmes sans indiquer de direction, dont le soin se concentrerait avant tout sur l'activation de la marche. Une voie suggérée entre illusion et désillusion, entre espoir et lucidité, qui n'impose pas une direction, dont les « interprètes » disposeraient, à charge pour eux de parcourir le monde et l'œuvre *à tous sens*.

> Je cherche en effet par des moyens sinon orthodoxes, du moins aussi efficaces que possible, à placer des individus face à la même angoisse, la même incompréhension, la même stupéfaction que l'enfant. Gorki, espérant ainsi les conduire à l'éclatement final inévitable[555].

Nous sommes en 1970. Il s'agit de la première proposition scénique de Koltès, *Les Amertumes*, pièce écrite à partir d'*Enfance* de Gorki, où s'affirme littéralement la recherche pour le jeune Koltès d'un mode de conduite qui dérègle les sens, qui stupéfie, jusqu'à « l'éclatement » et qui « stimule » la réceptivité « des éléments du public ». Il s'agirait là d'une perspective toute koltésienne orientée vers une sorte de nouveau « théâtre de la cruauté », dans lequel, à la différence d'Artaud, le texte serait le lieu du bouleversement, le dispositif à l'intérieur duquel s'activerait la révolution. L'ironie serait l'actant koltésien principal d'une « cruauté fondamentale au théâtre », celle approchant la théorie d'Artaud, du moins dans sa formulation.

> Sans un élément de cruauté à la base de tout spectacle, le théâtre n'est pas possible. Dans l'état de dégénérescence où nous sommes, c'est par la peau qu'on fera rentrer la métaphysique dans les esprits[556].

---

[554] Yves Ferry, « Annexe I », *Koltès, une poétique des contraires, op. cit.*, document personnel comprenant les annexes à la thèse de Florence Bernard, entretien du 24 octobre 2003, Montpellier, p. 485-486.
[555] *Ibid*., p. 107.
[556] Antonin Artaud, « Le théâtre de la cruauté », *in Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, Coll. Folio/Essais, 1964, p. 153.

Comme « la peau hait le vitriol[557] », le « pacte ironique » koltésien tenterait peut-être cette alchimie de sang/sens métaphysique par des moyens internes à l'écriture qui, s'ils relèvent de l'esprit (et des mots d'esprit, le *Witz*, dont procèderait parfois l'ironie), n'en cherchent pas moins à percer le cuir des spectateurs/lecteurs. Un aut(u)eur qui voudrait la peau de ses spectateurs / lecteurs.

> Placé en trait d'union entre le spectacle et les spectateurs, le personnage d'Alexis, dont l'interprétation est libre et doit être profondément personnelle, n'est en fait qu'un spectacle de plus mais qui, en extériorisant sa réceptivité, stimule celle des autres éléments du public[558].

Alexis, l'enfant d'*Enfance*, placé en miroir réfléchissant (Alexis : *impersonnage* ?) semble bien suivre ce but de « réveiller, déstabiliser, révéler » ; « trinité » ironique évoquée précédemment. Rappelant qu'Alexis, en 1970, c'est Koltès, « dont l'interprétation [...] doit être profondément personnelle », et qui « risque sa peau » ; celle qui « fera entrer la métaphysique dans les esprits ». Aussi sommes-nous au cœur d'un dispositif qui placerait l'auteur à la tête d'une croisade poétique/ironique, dont le but formulé est bien celui de l'agitation, du bouleversement, du dérèglement, d'une cruelle ironie – dans *Les Amertumes* – avide de sang/sens, laissant son destinataire souffrant « de ne savoir quelle blessure [on lui fait] et par où s'écoule [son] sang[559] » ? Cette « cruauté »-là mettrait en confrontation, par la trace écrite et sur le ring de la scène, quelque chose de la physique du monde en prise avec sa métaphysique, un combat sans vainqueur entre désillusion et illusion, pourfendant la toile (illusion) et la peau.

> Les répétitions sont déjà bien avancées ; mes comédiens sont exceptionnels je crois, et j'ai l'impression par moments de poser la main sur une partie des êtres où je n'aurais jamais dû la poser. Mais à présent je ne remets plus en question, par peur de faiblesse, et je vais, je vais, avec la certitude – irréfléchie – qu'ils iront avec moi. Il sera toujours temps, à son heure, de toucher la « réalité » ; d'« étreindre la réalité rugueuse » comme dit Arthur le Paysan. Salope de réalité ![560]

Bonjour vauvert, au diable la réalité, l'illusion serait tangible dans ce dispositif d'un auteur-guide. Koltès nous livrerait là la clef d'une posture toujours suspendue, celle du *vates* explorant des espaces incertains au point de fantasmer l'illicite. Celui qui, caressant l'illusion, maître des songes, n'en connaîtrait pas moins, lucide, l'invariable rugosité du monde, son envers, toujours à la pointe de la désillusion. Empoignant à corps perdu des rênes qui

---

[557] *Quai ouest*, *op. cit.*, p. 87.
[558] *Ibid*.
[559] *Dans la solitude des champs de coton*, *op. cit.*, p. 33.
[560] *Lettres*, *op. cit.*, à Bichette, 5 mars 1970, p. 113.

semblent interdites, – « poser la main sur une partie des êtres où je n'aurais jamais dû la poser » – Koltès, du moins c'est l'impression qu'il semble en avoir, fait figure de directeur, conscient d'une dimension surnaturelle, sur le fil, errant entre réalité et « mensonge », à l'image d'Arthur le Paysan, ombre de Koltès, sur les terres duquel il semble bon de glaner, au passage, quelques mauvaises herbes utiles à la compréhension du « *phénomène* Koltès » :

> J'ai cru acquérir des pouvoirs surnaturels. Eh bien ! je dois enterrer mon imagination et mes souvenirs ! Une belle gloire d'artiste et de conteur emportée ! / moi ! moi qui me suis dit mage ou ange, dispensé de toute morale, je suis rendu au sol, avec un devoir à chercher, et la réalité rugueuse à étreindre ! Paysan ![561]

Jean-Pierre Hàn, qui use du syntagme « *phénomène* Koltès », invite à la vision exaltée d'un auteur transgressant les limites connues, rejoignant peut-être ainsi la figure du *vates*, suspendu entre le « devoir [de] chercher » et l'art surnaturel du « mensonge », la figure d'un chercheur à deux visages, celui du philosophe et celui du poète : « Il conviendrait de se pencher sur ce phénomène Koltès qui dépasse très largement, semble-t-il, sa personnalité et la qualité de son œuvre[562] ». Quelque chose dépasse et déborde, « très largement », quelque chose qui tiendrait de la posture croisée du mage à celle de l'ange déchu, nommons-la : « voyance » du Voyant, « seconde vue », perçant la frontière du visible et de l'invisible. L'Enchanteur rendu à la terre : Paysan/Poète dont l'ironie maintient la possibilité de la contradiction. Quelque chose, manifestement, séduit et hante. *La Marche*, si l'on y cherche les marques d'une guidance réenchantée, semble l'étape la plus mystique. Étape deux, dans le geste d'écriture.

> Mon spectacle de Noël est bien compromis ; je me suis engagé dans une voie bien curieuse, et mon texte, au point où il en est, me semble le type même de l'injouable et de l'incompréhensible pour un public et des comédiens. Il est trop tard pour revenir en arrière ; je vais donc jusqu'au bout […][563]

Koltès s'appuie sur la traduction de l'hébreu du *Cantique des cantiques*, par Henri Meschonnic, éditée sous le titre *Le Chant des chants*[564] en 1970, traduction singulière de Meschonnic pour une réécriture singulière de Koltès en 1971. Le texte – la trace du texte (il reste une seule dactylographie à partir de laquelle Les Éditions de Minuit publient de façon posthume *La Marche* en 2003) – qui semble « injouable et incompréhensible » fin septembre 1970, sera présenté « au début du mois de janvier 1971 à Lille, […] Metz, […] Strasbourg, […] Paris, à l'École Centrale, avant d'être enregistré par Jacques Taroni pour l'ORTF, et

---

[561] Arthur Rimbaud, « Adieu » *in Œuvres*, *op. cit.*, p. 279.
[562] Jean-Pierre Hàn, « Le phénomène Koltès », *in Bernard-Marie Koltès*, *Revue Europe* n°823, *op. cit.*, p. 4-5.
[563] *Lettres*, *op. cit.*, à Bichette, Strasbourg, 29 septembre 1970, p. 129-130.
[564] Henri Meschonnic, *Les Cinq Rouleaux*, Paris, Gallimard, 1986.

diffusé le 5 février[565] ». « C'était un travail un peu… comment dire, pas mystique, mais un peu bizarre, très intéressant d'ailleurs, mais qui nécessitait de s'investir au plus profond […][566] ». Les témoignages des interprètes de *La Marche* et des proches, telle Madeleine, vont tous dans le sens d'une bizarrerie, d'une étrangeté, d'un ésotérisme ambiant autour de ce deuxième projet d'écriture, qu'on suppose, de fait, inspiré par la période mystique que traverse alors Koltès. Arnaud Maïsetti transcrit, dans sa thèse, le témoignage de Madeleine Comparot (intervenue dans le débat au Théâtre National de Strasbourg, le 2 février 2002) qui corrobore celui recueilli (en mai 2004) par Florence Bernard lors des entretiens qu'elle mène pour sa propre thèse. Tous deux nous livrent l'aperçu d'une période qui ne va pas tout à fait au bout de l'expérience mystique – « [Béatrice] avait dit qu'elle arrêtait. Du coup, Bernard a complètement laissé tomber le travail qui avait été entrepris, en disant que c'était un échec et qu'on allait faire les choses de manière traditionnelle, en apprenant le texte[567] ». Du moins, révèle-t-elle la quête d'une métaphysique. Madeleine Comparot – (l'amie de longue date, l'« alibi préféré ![568] » de l'auteur) :

> Pour *Les Amertume*s, il avait accepté que des gens proches viennent voir les répétitions. Mais pour *La Marche*, au départ, cela a été très radical, cela a été un huis clos. Personne ne pouvait venir voir. Parce que je pense que c'était très dur. Élisabeth me racontait encore qu'elle passait des journées avec pas de rapports entre vous quand vous sortiez de répétitions. […][569]
>
> Béatrice [Müller] n'a pas supporté la manière dont Bernard faisait travailler les comédiens. D'après ce que je sais, d'après ce que j'ai pu voir, c'était quelque chose de très fermé. À la limite, il a dû interdire à ses comédiens d'avoir une vie à peu près normale. Il s'interdisait lui-même de les voir en dehors des répétitions. Pendant toute une période, j'ai vu Bernard assis, tout le temps seul, sans qu'il y ait Élisabeth [Meyrand], Louis [Ziegler] et les autres. C'était complètement étrange, et je pense que Béatrice ne l'a pas supporté. Élisabeth a aussi beaucoup souffert de cette expérience. À l'époque, c'était un peu la grande mode de Stanislavski. Bernard les faisait

---

[565] Arnaud Maïsetti, « Génétique », *in Bernard-Marie Koltès : écritures du récit*, thèse de doctorat, sous les directions de Christophe Triau et de Christophe Bident, Université Paris Diderot, Paris 7, 2012, p. 78, note 116.
[566] Florence Bernard, « Annexe I », « Entretien avec Élisabeth Meyrand », Paris, 17 novembre 2003 » *in Koltès, une poétique des contraires*, thèse de doctorat, sous la direction de Marie-Claude Hubert, Aix-Marseille 1, 2008, p. 492.
[567] *Ibid*.
[568] « Et après avoir cherché tous les moyens pour détourner la conversation, y compris celui de m'inventer entre cinq et six maîtresses simultanées (ce qui allume des flammes dans ces paires d'yeux polissons fixés sur moi dans l'obscurité), il m'a bien fallu trouver une préférée ; et comme tu es de toute façon ma préférée, (mon alibi préféré !), je te préviens que l'une ou l'autre ont prévu de te donner la recette d'un mystérieux riz au lait qui inéluctablement attache le fiancé volage à sa belle […] », *in Lettres, op. cit.*, à Madeleine, Mali, mars 1980, p. 428-429.
[569] Arnaud Maïsetti, « Génétique », *ibid.*, note 116, p. 77.

> beaucoup travailler autour de ses procédés de jeu. C'est à ce moment-là que Lise [Dambrin] est arrivée dans l'histoire.[570]

La vision de Madeleine, sur cette période, rejoint les propos de Lise Dambrin, qui interprètera la fiancée en 1971, après le départ de Béatrice Müller :

> Je pense que c'est juste avant les répétitions de *Procès ivre*. On s'est retrouvés tous les deux, sur une petite place tout à fait charmante à Strasbourg, et puis d'un seul coup la conversation est venue sur certains sujets plus spirituels, comme la possibilité de l'homme de rejoindre une source plus haute, d'évoluer.[…] il a dit que pour lui ces livres disaient la vérité, qu'il sentait que ce qui était marqué dedans était tout à fait essentiel, mais qu'il pensait que nous étions trop éloignés de nous-mêmes, que nous étions trop névrosés, trop compliqués, que nous étions trop éloignés de notre source pour pouvoir y revenir, pour pouvoir y retourner[571].

Le contexte d'écriture de *La Marche* et nous le supposons, par influence, *La Marche* elle-même, semblent traversés en amont par des questions transcendantales, dépassant la physique du monde à la recherche ostensible d'une métaphysique, que Koltès nomme ici « la source ».

> Bernard avait lu un livre qui l'avait énormément marqué, *Fragments d'un enseignement inconnu* d'Ouspenski, qui reprenait tout le travail de Gurdjieff, une sorte de gourou qui a eu beaucoup d'influence sur des groupes intellectuels et littéraires au début du vingtième siècle. Il empruntait des pratiques au yoga, aux techniques orientales, en plus il avait fait sa propre sauce… Bernard, je le sais parce qu'il nous en avait parlé, avait lu ce livre. Il y avait des exercices qu'il prenait dans *Fragments…* et qu'il nous faisait faire parce qu'il voulait que pour *La Marche* le spectateur ressente des liens d'une nature complètement autre entre les quatre personnages, l'époux, l'épouse, le fiancé et la fiancée. C'était un travail de l'ordre de la méditation, transcendantal […][572]

Le texte de *La Marche* que nous envisageons, avec Cyril Desclès, avant tout comme un cahier de régie, semble être en premier lieu consigné pour l'avènement d'un dispositif opératoire. De la même manière que Koltès annonçait au regard des *Amertumes* : « [l]'expérience aura eu lieu ou n'aura pas eu lieu. En dehors de cela, rien ne vaut la peine d'être envisagé[573] », de même *La Marche* semble élaborée dans un souci expérimental. Il s'agirait de vivre là une expérience approchant la traversée d'une chambre mystique, proposée aux comédiens et au public, à partir d'un des plus grands monuments textuels au service de l'Amour. La barre est

---

[570] « Annexe I », *in Koltès, une poétique des contraires, op. cit.*, version avant publication, entretien du 25 mai 2004, Paris, Madeleine Comparot, p. 470.
[571] *Ibid.*, entretien du 25 mai 2004, Paris, Lise Dambrin, p. 504.
[572] *Ibid.*, entretien du 17 novembre 2003, Paris, Élisabeth Meyrand, p. 495.
[573] *Les Amertumes, op. cit.*, p. 10, (Programme).

placée à un niveau qui semble inaccessible, « injouable et incompréhensible », au point d'en décourager irrémédiablement l'herméneutique. À juste titre, Arnaud Maïsetti rappelle combien le *Cantique des cantiques* est précisément un matériau poétique inaltérable, combien :

> [a]u fil des siècles il n'a pas cessé d'être cette énigme interrogée et réécrite ; de Origène à Madame Guyon, de Renan à Claudel, exégèses, mystiques, historiens et poètes ont travaillé ce texte sans jamais parvenir à le résoudre, ne faisant qu'en dévoiler l'irréductible épaisseur de sens, dans tous les sens possibles, contradictoires même. La réécriture de Koltès s'inscrit ainsi dans ce long mouvement d'exégèse poétique […][574]

Attiré par l'énigme insondable, le mouvement perpétuel de la quête fait à nouveau surface entre les lignes d'écriture. « Il faut chercher » sont les derniers mots du Fiancé de *La Marche*. Désir fou et impossible de compréhension, « exégèse poétique » lancée à la face du sens jamais touché – *noli me tangere*[575] – pour n'atteindre que les contours d'une absence. Nous proposerons ici une lecture qui, empruntant des détours ouakniniens, nous semble garder le cap sur la question vaste et ironique de la relativité de l'« Interprétation ». D'autant plus évocateurs nous semblent ces détours, en ce qui concerne *La Marche*, que l'hypotexte de cette deuxième production n'est autre que le Livre hébraïque (traduit par Meschonnic). C'est un passage du *Livre brûlé* du rabbin et docteur en philosophie Marc-Alain Ouaknin, que nous soumettons ici à la faveur de notre démonstration, ainsi qu'à la méthode interprétative à laquelle il se livre : partir d'un point qui peut paraître « anodin » pour rejoindre un « enseignement d'une importance capitale ». Dans *Le Livre brûlé*, en l'occurrence, ce point anodin touche au « milieu » du livre de la Torah. À ce mouvement d'interprétation qui interroge l'« anodin » pour convoiter le « capital », nous nous essaierons, attirée par un point de la *Solitude* qui semble « anodin » lui-même, d'apparences insignifiantes, et pourrait bien cependant s'avérer capital.

> Le milieu du livre se trouve au chapitre 10, verset 16 du Lévitique, un verset qui dans sa traduction française semble parfaitement anodin. […] La traduction passe complètement à côté de l'information que donne la structure du texte hébreu : *Veét séir hahatat daroch darach Moché*. Mot à mot : « Et le bouc expiatoire cherché il a cherché Moïse ». Le mot *darach* est répété deux fois : *daroch darach* ; « cherché il a cherché ». C'est entre ces deux mots identiques que se situe précisément le milieu de la Torah :

---

[574] *Bernard-Marie Koltès : écritures du récit, op. cit.*, « Génétiques du récit », p. 72-73.
[575] Nous renvoyons à la réflexion de Jean-Luc Nancy dans l'ouvrage éponyme, *Noli me tangere. Essai sur la levée du corps*, Paris, Bayard, 2003, 2013.

39988e mot : *daroch*/ (milieu)/ *darach* : 39989e mot

> Enseignement d'une importance capitale : le « cœur du livre » est un vide séparant deux mots identiques qui signifient précisément : « interprétation ». Le mot *darach* – racine dalèt-rèch-chin –, signifie « interpréter » et a donné le mot *midrach*, qui désigne les divers recueils d'interprétations rabbiniques de la Bible.
> La répétition du verbe « interpréter » constitue le cœur du livre. Cela vient dire avec force, que l'herméneutique – l'interprétation et l'exégèse – ne vient pas après le livre, ne vient pas en second comme une possibilité aléatoire, mais fait partie du livre lui-même. En est le cœur même. Le livre, c'est déjà l'interprétation du livre ![576]

S'il nous est permis de chercher ainsi les moyens divers de bousculer les mystères koltésiens, pour que la tentative de rendre compte du « pacte ironique » approche le cœur des stratégies koltésiennes d'écriture, nous voudrions à la suite de cet extrait nous attarder d'abord sur les derniers mots de *La Marche* de Koltès : « il faut chercher ». Envisageons l'« interprétation » de cette exhortation du Fiancé, « il faut chercher », dépassant la simple fin d'une seule pièce, *La Marche*, comme ouvrant la quête de l'écriture et de l'Œuvre en devenir. Cette fin serait proposée comme une ouverture sous laquelle se donne le geste poétique à venir. « Il faut chercher », envisagé comme la devise d'une croisade poétique, énigme ou clé sibylline. Absolument inconscients, ou tout à fait rusés – *malins*[577] –, ces quelques mots, Koltès les aurait laissés non pas au cœur, mais à l'orée de son geste d'auteur, pour *troubler les choses*, pour ouvrir l'œuvre au questionnement. Notre proposition de lecture, qui veut suivre ce qui s'offre comme « anodin » mais, dissonant ou résistant, et aiguillonne le désir de chercher, entraînant l'élaboration de visions qui seraient celles du principal, nous semble rendue possible précisément parce que l'écriture koltésienne pactise avec le mystère. Difficile de décider en effet si l'écriture procède par ruses, calculs, intentions ironiques ou si, parce qu'elle est soumise à la puissance de la Poésie, les intentions de son auteur sont plus innocentes que le lecteur/limier se plaît à le croire. François Regnault expose cet abime qui ne se résorbe pas, laissant interdit le lecteur (interprète) devant la porte de l'hermétisme koltésien. Il accuse le « malin », celui qui se tient dans la formule « à malin, malin et demi », dans cette part ennemie que peut devenir l'interprétation, condamnée à l'en-deçà ou à l'au-delà de l'œuvre, jamais tout à fait en son centre.

> Que je trouve en leurs temps des idées malignes pour lui rendre compte, souvent par écrit, de ce qu'il avait inventé, n'empêchait évidemment pas qu'il eût des raisons plus

[576] *Mystères des chiffres*, *op. cit*., p. 363-364.
[577] En référence à François Regnault.

> profondes que mes inventions […] Peut-être aperçois-je un peu mieux ses raisons plus profondes, avec la tristesse et le temps. Mais peut-être est-ce encore trop malin[578].

Interlocuteur privilégié de Koltès, François Regnault décrit exactement ici, nous semble-t-il, la nature de la difficulté, qui est un risque, celui de dépasser les intentions supposées de l'auteur. Ce risque semble en même temps excité, pris en charge par l'écriture, induit, d'où la proposition d'entrevoir dans l'écriture koltésienne un pacte ambigu qui se manifeste dans la plasticité du lien entre les intentions de l'auteur et celles fantasmées par le lecteur, une plasticité qui rend mouvante la distance ou la confusion avec la part « profonde » de l'œuvre, rend mouvante également l'interprétation grave ou légère, et rend au lecteur sa responsabilité qui est un danger toujours pris d'extrapoler, évoqué déjà avec Philippe Lejeune, puisque « [l]e lecteur a souvent tendance à se prendre pour un limier, c'est-à-dire à chercher les ruptures de contrat (quel que soit le contrat)[579] ». Le risque est grand de se vouloir, à tort, aussi malin que l'auteur, quand l'auteur lui-même n'aurait d'autres intentions que d'« appell[er] la lumière[580] », si la lumière est espérance/illusion, et l'obscurité lucidité/amertume. Et si l'adage, « à malin, malin et demi » est avéré, le plus malin des deux ne chercherait précisément pas à l'être : il serait Poète, et le lecteur désorienté, confronté au « problème de l'innutrition[581] » de l'auteur, se fourvoierait, lecteur/ Dealer, dont le regard trouble « ferait remonter la boue au fond d'un verre d'eau[582] » ? Toutefois, de « l'invention » koltésienne, de son art du « mensonge », nous postulons, avec le risque d'une malignité fantasmée, que ces espaces non identifiés qui résistent dans l'écriture procèdent d'une construction ironique, (d'une intention illicite), construction qui notamment cache et révèle, en des points d'apparence « anodins », qui pourtant sont ceux qui résistent le mieux. Le « " cœur du livre ", [nous dit Ouaknin], est un vide délimité par deux mots identiques qui, dans la Torah, signifient précisément : " interprétation" ». Et si le mouvement de l'écriture koltésienne reposait sur cette incitation : « il faut chercher », vibrante, déposée dans les mécanismes de

---

578 François Regnault, « Passage de Koltès », *in Nanterre Amandiers. Les Années Chéreau, 1982-1990*, Paris, Imprimerie Nationale, Le Spectateur français, 1990, p. 321.
579 *Le Pacte autobiographique, op. cit.*, p. 26.
580 *Dans la solitude des champs de coton, op. cit.*, p. 34. « Témoignez pour moi que je ne me suis pas plu dans l'obscurité où vous m'avez arrêté, […] témoignez que j'ai appelé la lumière, que je ne me suis pas glissé dans l'obscurité comme un voleur, de mon plein gré et avec des intentions illicites, mais que j'y ai été surpris et que j'ai crié, comme un enfant dans son lit dont la veilleuse tout à coup s'éteint. »
581 France Marchal-Ninosque, « Diderot : de l'intertextualité lucide ou ludique à l'autonomie de la pensée » *in L'Intertextualité, op. cit.*, p. 132. « Nous sommes au cœur de l'innutrition, soulevé nécessairement lorsqu'on aborde les jeux de l'intertexte. Jeux de cache-cache où l'auteur tait ses sources lorsqu'il ne les aborde pas ; où le lecteur est pris au piège des références lorsqu'il ne les détecte pas. Le problème est bien celui du contrat de lecture : qui lisons-nous finalement […] ? »
582 *Ibid.*, p. 19.

l'écriture, dans un centre de l'œuvre placé à la périphérie, à la fin d'une pièce, elle-même à la marge de l'œuvre puisqu'elle débute un parcours d'écriture enfoui, non édité du vivant de l'auteur, préservé pourtant pour une exhumation future. À chaque détour des pièces murmure peut-être dans les soubassements cette exhortation du Client/Koltès : « essayer de m'atteindre, vous n'y arriverez pas ! », aussi bien que cet appel lancé par le Fiancé : « Il faut chercher ! ». L'herméneutique alors n'y serait pas une « possibilité aléatoire » mais un champ cultivé par la structure-même. Le « pacte ironique » plus que tout autre pacte de lecture ébranlerait la position du lecteur qu'évoque Philippe Lejeune, ouvrant à la lecture un livre qui est l'appel à l'interprétation d'un livre plus vaste, un pacte forçant la marche. Si les livres sont écrits pour qu'en les lisant, les lecteurs les fassent fonctionner, le « pacte ironique » tiendrait comme centrale la position du lecteur, qu'il n'aurait de cesse de dé-positionner par ses mystères et ses dissonances. « Il faut chercher », « *daroch darach* ; « cherché il a cherché », deux mots identiques entre lesquels précisément se tient le milieu, qui est un centre vide, espace ouvert à l'absence, nous dit Ouaknin concernant la Torah. « Chercher », si l'on s'en retourne au *Cantique des cantiques*, suit les pas de l'Épouse en quête de l'Inconnu, déjà connu :

> Je vais me lever.
> Je vais chercher celui que mon âme a aimé.
> Je vais me lever,
> Et je vais tourner,
> Je vais tourner dans la ville,
> Dans les rues, dans les places, dans les rues et dans les places,
> Je vais tourner, je vais chercher celui que mon âme a aimé[583].

Chercher serait chercher l'Amour (ἀγάπη) ? Chercher l'Amour serait désirer comprendre.

Dans la lettre à sa mère, à qui Koltès expose « l'éternelle opposition entre le grand voyageur et le "philosophe en chambre" » dans leur « manière de connaître le monde », la pensée koltésienne rejoint l'Amour-*Agapè* : désirer la connaissance rejoint le verbe aimer – « en terme chrétien ».

> Aristote a pensé et connu le monde sans quitter le coin de sa cheminée ; Lawrence d'Arabie a parcouru physiquement l'univers pour le comprendre : voilà les deux extrémités de la connaissance ; […] ces deux types "d'explorations" sont plus proches l'un de l'autre à cause du même désir (ou "amour", en terme chrétien) fondamental[584].

---

[583] *La Marche*, *op. cit.*, p. 26.
[584] *Lettres*, *op. cit.*, à sa mère, Paris, 5 juillet 1977, p. 292.

Obsessionnellement, dans les mots des personnages koltésiens la question de l'amour (dans ses diverses dimensions : *Agapè*, Éros, *Storgê*, *Philia*) voyage : « de l'amour, il n'y en a pas[585] », « [j]e ne veux pas être aimée[586] », ou ces derniers mots dérisoires de Cal à Léone : « Ne m'oublie pas, ne m'oublie pas[587] » (peut-être à la manière du spectre[588] shakespearien d'*Hamlet*, le souvenir comme ultime acte d'amour). Dans ceux de leur auteur, l'absence d'amour se revendique plus radicalement encore :

> Je ne crois pas au rapport amoureux en soi ; c'est une invention des romantiques, de je ne sais pas trop qui. Si vous voulez recouvrir les rapports entre deux personnes en disant : c'est de l'amour, point, et on n'en parle plus… c'est un truc qui m'a toujours révolté. Déjà avant. Quand vous voyez un couple, qu'ils n'arrêtent pas de s'engueuler, qu'ils sont odieux mutuellement, et qu'on vous explique, oui, mais ils s'aiment, je sais que les bras m'en tombent ! ça recouvre quoi, le mot « amour », alors ? ça recouvre tout, ça recouvre rien ! Si on veut raconter d'une manière un peu plus fine quand même, on est obligé de prendre d'autres chemins. […][589]

S'« il faut chercher », si chercher c'est chercher l'Amour et si, en 1988, à Lucien Attoun, il affirme : « Heureusement qu'il y a ça, sinon on vit dans l'enfer[590]… », de la même façon que La Sœur répond à la Gamine : « Ne dis pas cela. ["– Je ne veux pas être aimée"] Il n'y a que cela qui vaille quelque chose dans cette vie[591]. »

> [*Silence*]
> L.A. : À ce point ?
> B.-M. K. : Ben, écoutez, qu'est-ce qui reste alors, dans la vie ? Gagner du pognon et le dépenser ?
> L.A. : Il reste les amis.
> B.-M. K. : Ben c'est de l'amour ![592]

De façon obsédante se renouvelle régulièrement dans le théâtre koltésien une litanie indirecte, absente, en creux, faite à l'amour. D'apparence anodine, la question de l'amour surgit dans *La Solitude* : « Il n'y a pas d'amour, il n'y a pas d'amour[593] ». Deux syntagmes identiques, répétition « anodine », comme l'est d'apparence celle du milieu de la Torah. Ce redoublement du syntagme « il n'y a pas d'amour » contient semble-t-il lui aussi un centre vide, qui est le

---

585 *Roberto Zucco*, *op. cit.*, p. 48.
586 *Ibid.*, La Gamine à La Sœur, p. 41.
587 *Combat de nègre et de chiens*, *op. cit.*, p. 106.
588 « Adieu, adieu. *Remember me* » dit le Spectre à Hamlet. William Shakespeare, *Hamlet*, Éditions bilingue Gallimard, trad. de l'anglais par J.-M. Déprats, coll. « Folio Théâtre », 2002, (Acte I, scène 5, v. 91), p. 96. La réplique de Cal nous rappelle combien l'écriture koltésienne se tisse au second degré de l'écriture.
589 *Une part de ma vie*, *op. cit.*, entretien de mars-avril 1987, p. 76.
590 « Juste avant la nuit », *op. cit.*, p. 41.
591 *Roberto Zucco*, *op. cit.*, p. 41.
592 « Juste avant la nuit », *op. cit.*, p. 41.
593 Voir *infra*.

milieu précis de la réplique du Client. L'absence d'amour répétée occupe la position centrale de la réplique.

> Essayez de m'atteindre, vous n'y arriverez pas ; essayer de me blesser : quand le sang coulerait, eh bien, ce serait des deux côtés et, inéluctablement, le sang nous unira, comme deux indiens, au coin du feu, qui échangent leur sang au milieu des animaux sauvages. Il n'y a pas d'amour, il n'y a pas d'amour. Non, vous ne pourrez rien atteindre qui ne le soit déjà, parce qu'un homme meurt d'abord, puis cherche sa mort et la rencontre finalement, par hasard, sur le trajet hasardeux d'une lumière à une autre lumière, et il dit : donc, ce n'était que cela[594].

Le milieu se tient entre les deux leitmotivs identiques.

51e mot : *Il n'y a pas d'amour* / (milieu) /*il n'y a pas d'amour* : 50e mot

Permettons-nous, par voie synecdochique, d'envisager cette disposition de la réplique du Client – si l'espace de la création poétique est bien subordonné à la vision des rythmes et des nombres, *alchimie du verbe*[595] en attente de déchiffrement – comme un espace clé possible du cœur de l'œuvre et de sa structure. Ce qu'« il faut chercher » (le sens), ce qui anime la marche, le désir « ou " l'amour", en terme chrétien[596] » au cœur de la réplique serait aussi, par synecdoque, le cœur du livre, ce cœur serait une absence, une ab-sens rendue paradoxale ici par la répétition de la négation. La répétition « il n'y a pas d'amour, il n'y a pas d'amour », dont le milieu coïncide avec le centre de la réplique suggèrerait que l'assertion n'est pas définitive, que précisément le centre vide qu'elle désigne ouvre à l'enquête ou à la quête de ce qu'elle offre comme absent. Ce qu'il faudrait entendre, lecteur/limier, se tiendrait précisément à l'envers de ce qui est affirmé. L'envers n'étant pas l'opposé. Le « pacte ironique » s'infiltre ici géométriquement dans le centre de la réplique, ironisant le texte « il n'y a pas d'amour ». Patrice Chéreau, dans l'article intitulé « Un ami », désigne à son tour ce détail « anodin » du redoublement de l'absence d'aimer. Il semble qu'à cet endroit, ensemble, nous achoppions.

> "*Il n'y a pas d'amour il n'y a pas d'amour* ", dit l'un des deux personnages de *Solitude dans les champs de coton*. Bernard demandait qu'on ne coupe surtout pas cette phrase qui le faisait sourire de sa façon si incroyablement lumineuse parce qu'il voulait qu'on la regarde, cette phrase, bien en face sans faire trop de sentiments. À nous de nous

---

[594] *Dans la solitude des champs de coton*, *op. cit.*, p. 60.
[595] « Je réglai la forme et le mouvement de chaque consomme, et, avec des rythmes instinctifs, je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens. Je réservais la traduction. », *in* « Alchimie du verbe », Arthur Rimbaud, *op. cit.*, p. 263.
[596] *Lettres*, *op. cit.*, à sa mère, Paris, 5 juillet 1977, p. 292.

> débrouiller, nous autres pauvres metteurs en scène sentimentaux, avec ce paradoxe, où se tient peut-être enfermée une part de sa vérité[597].

Et le sourire de Koltès, évoqué par Chéreau ici, de nous conforter dans la malignité de notre cheminement et de laisser interpréter cet « anodin »-là comme capital. L'intention de l'auteur garde le mystère intact, toutefois, quelque chose semble ne devoir « surtout pas » disparaître. La répétition est composée sciemment, si précisément qu'elle est mathématique, désignant le centre placé entre le 51e et le 50e mot de la réplique. De façon anodine se scelle la marque d'un « pacte ironique » qui « enferm[erait] une part de [l]a vérité », la rendant présente mais intangible, ne nous offrant que les contours tracés par la répétition qui désigne l'intouchable. Et à nouveau la formule christique ouvrirait à la présence/absence sacrée du *Noli me tangere* ou ferait entendre l'écho koltésien : « Essayer de m'atteindre, vous n'y arriverez pas ! », pour un pacte d'écriture infini.

> De ses pièces de théâtre, de chacune, j'attendais tout, comme d'un élu, non sans renoncer à témoigner devant lui d'assez de références et de savoir pour l'entendre au-delà de lui-même, jamais trop cependant, gardant cependant la mesure et n'oubliant pas qu'un jeune poète est inouï. *Tu vates fuisti*[598].

Le « pacte ironique » se tiendrait alors dans le secret d'une pratique seule connue du *vates*, initié du Verbe, qui travaillerait à l'élaboration fascinante du Mystère. L'écriture tiendrait la distance instable entre l'enfouissement du sacré et l'émergence de traces, d'apparences anodines, qui indiqueraient toutefois des accès vers les « profondeurs » (« profondeurs » ironiquement échancrées, sans doute, si l'on évoque à nouveau l'image des sarcophages successifs de Koch et leur trésor dissimulé, « cendres froides » comme modèle métaphorique de composition à l'enfouissement du sens). Résiderait, là, la part enfouie du mysticisme koltésien, le Dieu caché, dont on ne saurait toucher que l'absence sculptée entre les signes. Un emboîtement gigogne qui désigne, sans cesse, par la négative, la place vacante et mystérieuse. En ce point, la « voyance » de Koltès serait plus hugolienne que rimbaldienne, quand l'auteur/Icare garde sur sa plume une poussière mystique. Entre Rimbaud et Hugo, entre immanence et transcendance, entre désillusion et Beauté, entre lucidité et « mensonge », Koltès, pour voler la formule à Paul Claudel décrivant Hugo le Voyant, fut « non pas un voyant des choses de Dieu » mais peut-être de « cette ombre que fait l'absence de Dieu[599] ».

---

[597] Patrice Chéreau, « Un ami », *in Le Monde*, 19 avril 1989.
[598] François Regnault, « Passage de Koltès », *in Nanterre Amandiers. Les Années Chéreau, 1982-1990*, Paris, Imprimerie Nationale, LeSpectateur français, 1990, p. 320.
[599] Paul Claudel « Digression sur Victor Hugo », *Positions et propositions I*, *in Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1959, p. 27-36. « Mais on dirait que Victor Hugo ne peut s'arracher à sa bataille contre les fantômes.

Là se tiendrait la part ironique que nous entreprenons de cerner, celle d'un auteur qui, nous présentant des contours visibles, s'attacherait à tracer l'ombre d'une absence, intangible pour le lecteur, « l'ombre qui fait l'absence ». Il y aurait dans le Verbe koltésien une entreprise qui n'interrogerait plus la mort de Godot, mais désignerait sa vacance, un espace déserté devenu place à prendre. Nous serions dans les labyrinthes de l'écriture koltésienne comme dans l'étrange et fascinante « multiforme Bibliothèque[600] » de Borges, dont le cœur du temple – divinité relevée d'un Dieu qui s'est absenté – serait « la langue inouïe ». L'appel : « Il faut chercher ! » du *vates* Koltès au cœur de « l'élaboration interminable et progressive d'un projet d'avenir très lointain » aurait un objet : « la langue inouïe », « la seule morale qu'il nous reste […] la beauté de la langue, la beauté en tant que telle[601].

1. 4. 3. Détours par Babylone : *Prologue*, 1986

Koltès semble bien dépositaire d'un pouvoir qui fascine ses contemporains. Mystérieux séducteur que celui qui attire par le Verbe. Il nous paraît opportun, à la suite de cette perspective qui veut désigner l'envergure philosophique (en quête : « il faut chercher ») du geste de l'auteur, d'interroger la place qu'occupe ce « Verbe » dans l'univers koltésien. Aussi, dans l'œuvre de Koltès, *Prologue* semble tenir ce rôle d'importance prêté à la question du langage, à la généalogie du Verbe et avec lui, à celle du Nom de l'homme (de Mann, l'homme, en allemand). C'est dans cette perspective que nous pourrions envisager *Prologue* en tant que bible de Koltès sous la Bible, fruit d'un travail parodique (παρά – « à côté de », ᾠδή – « chant »), chant babylonien séducteur (qui attire sur des chemins détournés, telle l'ânesse de Balaam) à côté du Chant (Bible) ou à l'envers du Chant, qui témoignerait d'une écriture travaillée, en profondeur, par la question de l'origine, du langage et de l'homme, mais empruntant un chemin oblique. C'est donner un poids supplémentaire à la « profondeur » du mystère koltésien et à sa perspective ironique (par un principe qui semble celui du

---

[…] Personne ne peut contester la sincérité du grand poète et qu'il fut vraiment et réellement un voyant […] Non pas un voyant des choses de Dieu, il n'a pas vu Dieu, mais personne n'a tiré tant de choses de cette ombre que fait l'absence de Dieu », p. 34.

[600] « On espérait aussi, vers la même époque, l'éclaircissement des mystères fondamentaux de l'humanité : l'origine de la Bibliothèque et du Temps. Il n'est pas invraisemblable que ces graves mystères puissent s'expliquer à l'aide des seuls mots humains : si la langue des philosophes ne suffit pas, la multiforme Bibliothèque aura produit la langue inouïe qu'il y faut […] », Borges, « La Bibliothèque de Babel », *Fictions, in Œuvres complètes* I, Paris, Gallimard, 1993, 2010, p. 495.

[601] Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie, op. cit.*, p. 113. Déjà cité.

renversement, comme s'inverseraient les images dans le reflet d'un miroir déformant) dont les intentions restent incertaines. Si, pour illustrer l'ouvrage de Jankélévitch sur l'ironie, les Éditions Flammarion placent en couverture le *Double portrait au verre de vin* de Chagall (1917-1918) qui, à juste titre sans doute, dessine la structure double de l'ironie, offrant à la lecture la joie de l'ivresse et l'inquiétude de l'étrangeté, nous évoquerions pour notre part *La Promenade* de 1929, peignant à nouveau ce couple cher à Chagall, mais ici, tête-bêche dans l'ambivalence de la nuit.

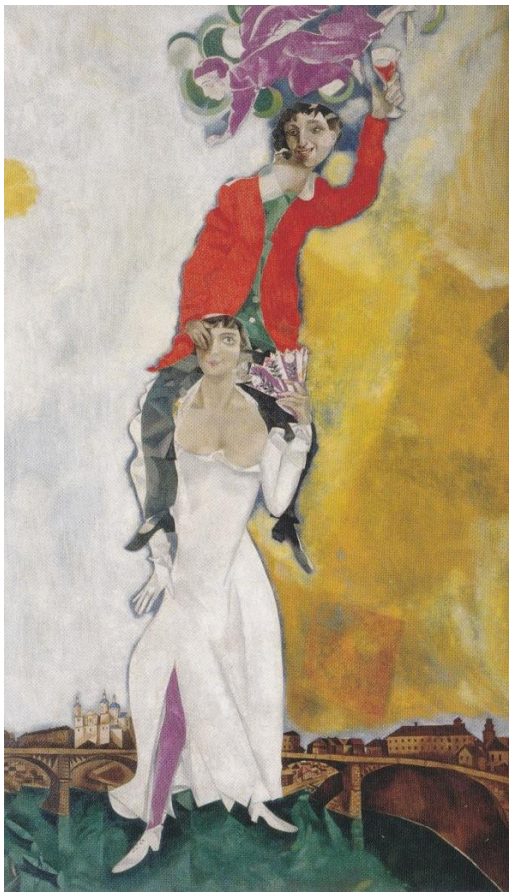


Figure 2 ***Double portrait au verre de vin*** **(M. Chagall) 1917-1918**

Figure 3 ***La Promenade*** **(M. Chagall), 1929**

Deux postures inversées pour une même promenade dans la nuit. Bonheur, malheur, au-dessus, en-deçà, inversion et divergence des points de vue, laissant à penser que, précisément, dans l'enchevêtrement des deux postures, en haut, en bas, se révèle la part de l'Invisible. Cet envers agrippé à l'endroit, qui nous fait face, animerait l'ironie koltésienne pour ouvrir, attiser le désir de la quête du sens. *Prologue*, ce qui vient avant le discours, viendrait avant le *logos* dramatique, mais s'écrirait à la fin. Dans la chronologie de l'écriture, Koltès l'achève en 1986. *Prologue* serait alors ce qui interroge l'origine, l'avant (pro-) des langages, langue inouïe ou langage d'Adam, au rythme du bongo, le langage d'avant la chute de Babel, langage des ancêtres (Mann, mânes). *Prologue* se situerait juste avant le Nom de l'homme, juste avant l'origine de ce Nom qui fait redondance ; le lecteur apprend que le Nom de l'homme, qui lui fut donné apparemment par une Américaine est l'Homme, « Man » (en anglais, « homme »), « Mann » (en allemand, « homme »). Tautologie indiscutable, le Nom de l'homme : l'Homme, ou « Mann », comme la première syllabe articulée par le petit humain, celui qui cherche à dire maman, « Mum » ou « Maame » (Queuleu) que l'on trouve dans *Le Retour au désert*, figure maternelle, nourricière par excellence. Le « Nom de l'homme » comme premier mot de l'homme : « maame » / Mann. Dans la lignée des Borges, Joyce, Kafka, Pessoa, Koltès réinterrogerait le mythe babylonien en quête d'une généalogie qui ouvre ou/et agrandit le mystère de l'Homme, celui du Verbe, celui qui se trouverait chez Koltès « dans le battement du Bongo et dans celui du cœur de l'homme[602] », dans celui du ventre maternel.

> De toutes les langues qui se parlent, là-haut, presque aussi nombreuses que les gens, il en est une qui peut se distinguer comme étant l'origine, ou la plus élémentaire, ou la plus précise, ou la mieux comprise et la plus indéchiffrable ; celle en tous les cas que la confusion des langages contraint un jour ou l'autre un homme à utiliser pour se faire entendre ; car les battements de la main sur le bongo ne font que se souvenir des battements du cœur de la mère, écoutés neuf mois dans l'assourdie et liquide tranquillité de l'utérus ; ils sont déjà dans la mémoire avant toute pensée, toute respiration, tout mouvement, toute complication ; ils habitent le territoire de chacun des hommes qui marchent lentement sur le boulevard, protégé par le mur circulaire de sa solitude[603].

Ou « Mann » encore, diminutif d'Emmanuel, « Dieu est avec nous », Manu. Mann se nomme, à l'origine, dans le carnet rouge de Koltès, Numa – anagramme de Manu ? – « Meurtre de

---

[602] *Prologue*, *op. cit.*, p. 69.

[603] Bernard-Marie Koltès, « Douze notes prises au nord » *in La Famille des Orties, esquisses et croquis autour des Paravents de Genet*, 1983, p. 12. Il s'agit d'une brochure du théâtre de Nanterre-Amandiers, éditée à l'occasion de la mise en scène par Chéreau des *Paravents* de Genet. François Regnault et Bernard-Marie Koltès écrivent, esquissent et croquent autour du quartier de Barbès et des *Paravents*, P. Chéreau situant le décor à Barbès. Ce texte « Douze notes prises au nord est également édité dans *Bernard-Marie Koltès, Le Magazine littéraire n°395*, février 2001.

Necata avant la naissance de Numa[604]. » Ou, « Mann » comme le M. avec lequel Koltès signe certains mots[605] à Madeleine. « Manu, signifie homme […] il est le père de l'humanité[606] » dans le Véda. Le Nom de l'homme, Mann[u] aurait à voir avec la présence/absence de la part divine de l'homme. Les derniers mots édités dans *Lettres* provenant de l'auteur ne sont-ils pas (sur un mode ironique, parodiant la formule du billet d'un dollar américain) : « *In God we trust/ Do we ?*[607] ». Le nom de Mann cristalliserait – dans la lecture que nous proposons – non pas la question de Dieu, mais celle de la croyance de l'homme ; son espoir. La seule morale qui lui reste, la Beauté de la langue, l'illusion divine instillée en l'homme, son premier mot ?
En place de saint Jean, Koltès s'inventerait un nouvel évangéliste, ethnologue, historien, dont on ignore le nom – « Dans la reprise : se souvenir et marquer le ton de l'auteur. / Personnage de l'ethnologue[608] », « Ne pas oublier le pers. de l'historien[609] » –, le Narrateur de *Prologue*, (le Poète, Cheik Abdallah K.), « ethnologue », « historien », porte-parole d'un monde à revers qui semble, en même temps qu'il lui cherche une origine, se décomposer, en raison même du fait de nommer et de raconter ; rejouant ainsi peut-être en filigrane le processus d'une nouvelle chute de Babel/Babylone.

L'une des interprétations de la destruction de la tour de Babel implique le châtiment de l'*hybris* des hommes persuadés de leur autonomie, au point de se nommer eux-mêmes. Si Adam est préposé à l'attribution des noms de chaque être vivant, il ne peut se donner à lui-même son propre nom, le Nom de l'homme[610]. Le mouvement ironique chez Koltès emploierait ce mystère du mythe de Babel pour inverser le mouvement de l'origine par le Verbe, partant de la Poésie elle-même : nommer, raconter, ne créant pas le monde à l'endroit dans *Prologue*, mais par l'envers, comme « le négatif » du récit ; nommer, raconter, semblent engendrer la disparition. L'exhortation de Zucco n'est-elle pas également celle qui prophétise ironiquement : « Il faut arrêter d'enseigner les mots ; Il faut fermer les écoles et agrandir les cimetières[611] » (clin d'œil inversé à la pensée généralement attribuée – à tort semble-t-il – à

---

[604] Cf. Annexes, « Carnet rouge », (note n°516), p. 598.
[605] « À Madeleine entre 1984 et 1985 », p. 490-491, ou sur une carte postale du Sénégal, à Madeleine, vers avril 1983 : « Chère amour, Madeleine, […] Je t'embrasse. Manu », *op. cit.*, p. 466.
[606] Carl Gustav Jung, *Psychologie et Alchimie*, Paris, Buchet-Chastel, 2014, p. 572.
[607] *Lettres*, *op. cit.*, p. 523.
[608] Bernard-Marie Koltès, manuscrit de « Prologue » consulté à la BnF, (15 feuillets), f. 1 (recto).
[609] Cf. Annexes, « Carnet rouge », p. 599.
[610] Nous empruntons cette réflexion à Gaëlle Bébin, « Babel de la Bible à la Littérature », *in* http://crdp.ac-paris.fr/parcours/fondateurs/index.php/category/babel [en ligne] consulté en décembre 2015.
[611] *Roberto Zucco*, *op. cit.*, p. 49.

Hugo : « ouvrez des écoles, vous fermerez des prisons[612] », ou alors serait-ce la trace d'une prédiction nietzschéenne : « Je crains que nous ne puissions nous débarrasser de Dieu, parce que nous croyons encore à la grammaire[613]… »). Cette vision à l'envers de la Poésie et du Verbe créateur et avec eux, du pouvoir (ou de l'impouvoir) de l'illusion, est évoquée également, nous semble-t-il, à travers la faculté étrange du sommeil de Mann (l'Homme) et de ses descendants : « inverti […] de l'état de veille ». « Invertir », l'action est nommée par l'auteur. Homosexualité de Mann, homosexualité de l'auteur bien sûr, mais plus structurellement, dans l'espace de l'œuvre, « invertir » peut-être l'écriture, « tourner sens dessus dessous », « renverser symétriquement », seraient des mécanismes koltésiens au service d'un champ d'attraction ironique. Ce mouvement *inverti* (tête-bêche avec l'endroit, à la Chagall) Koltès l'évoque encore dans le paratexte « Douze notes prises au nord », genèse de *Prologue* :

> Là-haut, une moitié des gens marche comme on marche d'habitude ailleurs, en mettant un pied devant l'autre et en regardant dans le sens où avancent les pieds, tandis que l'autre moitié marche à reculons. La solution est donc de se mettre avec quelqu'un qui marche à l'envers de soi dans la même direction ; ainsi, côte à côte, si la sympathie est solide, on a une vue d'ensemble ; de plus, personne ne peut avoir la moindre idée de l'endroit où l'on se rend ni même de la direction que l'on a prise, on demeure sûr et secret, et personne n'ose poser de question.[614]

De ces images livrées par Koltès qui nous renseignent sur sa vision singulière d'un monde dans lequel on se promène à la fois à l'endroit et à l'envers, pour avoir « une vue d'ensemble », nous puisons matière à cerner un processus d'écriture qui cherche peut-être à « invertir » son destinataire et à lui offrir, par l'ironie, la possibilité d'accéder à une autre dimension. En premier lieu, *Prologue invertirait* le récit lui-même, *invertirait* les dons démiurgiques du Poète, à travers l'obscurité de la nuit. La frontière entre vie et songe se confond, sous le regard radical du Narrateur. N'engageant pas, comme il est d'usage, à promouvoir l'enchantement de cette confusion entre les deux mondes, mais, et ce serait là l'inversion et la négativité de l'ironie, le Narrateur semble se vouer à déciller à chaque pas ses

---

[612] Cette citation que l'on attribue généralement à Victor Hugo, évoquant parfois *Claude Gueux*, n'apparaît pas ainsi formulée dans l'ouvrage. Plus vraisemblablement, elle serait une citation de Louis Jourdan. « *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle* de Pierre Larousse, qui, aux tomes VII (article « ÉCOLE », 1870) et XIII (article « PRISON », 1875), donne cette citation de Louis Jourdan : « Ouvrir une école aujourd'hui, c'est fermer une prison dans vingt ans. », Armand Erchadi, « Retour sur la pensée éducative de Hugo : le pédagogue déguenillé et les enfants d'éléphant », *in* http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/10-12-18erchadi.htm [en ligne] consulté en avril 2016.

[613] Friedrich Nietzsche, *Le Crépuscule des idoles*, « La "raison" dans la philosophie », Paris, Gallimard, 1974, p. 78.

[614] « Douze notes prises au nord », *op. cit.*, p. 7.

lecteurs sur l'inanité d'écrire et par conséquent de lire, ne parvenant pas toutefois – prétérition ironique – à faire l'économie du récit. Le paradoxe est là qui semble employer le Verbe à l'anéantissement du Verbe, dans un mouvement créateur d'une nouvelle généalogie, celle des « hommes de la race des Morts[615] », celle des ancêtres (mânes). Une généalogie qui, à l'envers, pose la question de la mémoire, la question (latine) de l'immortalité des hommes : Mann parmi les Mânes ?

> C'est pourquoi je prétends que l'histoire de Mann ne peut être écrite et que cela n'est que foutaise, puisque tant d'insomnie [celle de Nécata, mère de Mann] ayant engendré des invertis de l'état de veille, comment quiconque pourra jamais raconter la vie de Mann et de ses semblables ? Il ne fera en effet que relater les événements de ses heures d'inconscience qui furent celles de l'homme éveillé ; comme si l'on voulait raconter la vie d'un homme comme vous et moi en décrivant minutieusement les heures écoulées entre son coucher et son réveil, du début à la fin de sa vie.[616]

Le « je » narrateur se place dans cet espace inouï de l'origine dont il semble impossible de révéler la substance quand elle se tiendrait dans les « heures d'inconscience qui furent celles de l'homme éveillé », telle une « scène primitive » inaccessible, la scène de la conception du verbe et de l'homme. Par un angle de vue *inverti*, « circonlocutoire » et érotisé : « invertis de l'état de veille », il semble que le Narrateur nous place dans des lieux impossibles, à l'envers symétrique, prenant le parti ironique d'un songe qui serait la vie, mais refusé définitivement à la conscience. À la question shakespearienne : « *Are you sure / That we are awake, / It seems to me / That yet we sleep, we dream*[617] *?* », le Narrateur répondrait par la mise en doute définitive de l'intérêt de l'état de veille, aussi bien que de la possibilité d'accéder aux songes, démontrant par l'occasion la « foutaise » de l'écriture qui, en s'attachant à démêler l'origine, s'engage dans l'exploration insensée d'un *blackout* : « raconter la vie d'un homme comme vous et moi en décrivant les heures écoulées entre son coucher et son réveil ». De l'inanité de la « vraie vie » comme de l'illusion. Il semble que cette perspective de narration cherche véritablement à troubler l'atavisme de générations de lecteurs « plus prompt[s] à s'émouvoir d'un conte qu'à vérifier scientifiquement la réalité, prompt[s] aussi à prendre la réalité pour un conte[618] ». Nous engageant à la traversée entre les cordes d'un nœud inextricable, qui mêle illusion et désillusion, dans un espace paradoxal créé par le choc de coordonnées troublant le sens de la marche. L'enjeu semble bien celui d'un refus du terme entre illusion et désillusion,

---

[615] *Prologue*, *op. cit.*, p. 31.
[616] *Ibid.*, p. 54.
[617] « Êtes-vous sûrs que nous soyons bien réveillés ? J'ai l'impression que nous dormons encore, que nous rêvons […] ». William Shakespeare, *Le Songe d'une nuit d'été*, Paris, Aubier-Flammarion Bilingue, 1968, trad. Maurice Castelain, Acte 4, scène 1, p. 142-143.
[618] *Prologue*, *op. cit.*, p. 31.

entre sacré du Verbe et violence du Réel (« salope de réalité » rimbaldienne qui ouvre à la « lucidité » et peut-être, nous le verrons, goûte au cynisme). « Foutaise[s] » que le récit, « foutaises » que l'écriture, « foutaises » que le Verbe, « l'histoire de Mann ne peut être écrite » et pourtant c'est à l'histoire de Mann que se consacre *Prologue*. « Pacte ironique » d'un récit impossible qui ne pourrait s'écrire qu'en reculant – d'une marche invertie. C'est sur les marges de la folie, les débords d'un espace fou, espace instable, extravagant comme semble le porter l'origine du toponyme *folie* – altération probable de *folie–feuille–feuillée*[619] – qui désigne un « abri de feuillage », une construction inouïe, improbable, fouillis de feuilles à l'endroit et à l'envers, une « cabane » (l'ancien français la nomme « bordel ») non exempte par conséquent d'érotisme, comme celui que l'on rencontre dans le Hammam d'Ali – que s'énonce la parole du Narrateur : raconter l'irracontable au seuil du Ham-mam (âme de Mann ?). « Ainsi donc je [narrateur] regardais, caché sous le porche gelé, certaines nuits entières, Ali devant la porte du Vieil Hammam[620] » avec « l'accord tacite que j'avais passé avec Ali pour qu'il m'autorisât à rester près de lui la plus grande partie du temps[621] ». « L'histoire de Mann ne peut être écrite » tient de la même prétérition (ironique) de l'auteur en 1989 : « J'ai eu des expériences décisives, mais elles sont irracontables[622] ».

Il semble bien pourtant que ce que Koltès s'évertua à nous raconter naquit précisément de ses « expériences décisives ». Nous proposons, à l'orée de cette folie, « construction extravagante » de l'espace littéraire koltésien régi par des lois ironiques, de partir en quête de « l'origine du nom de l'Homme[623] », Mann, ou l'origine du premier mot de Mann, Mum/Maame, un retour à l'origine inconnaissable, *regressus at uterum*, « invertissant » le désir de mort et le désir de vie. L'onomastique révèle, nous semble-t-il, l'une des stratégies koltésiennes au service du « pacte ironique » dans ce qui semble être non seulement une polysémie, mais, avec elle, un processus de confusion des sens. « Mann » dont l'orthographe est celle de l'allemand, qui renvoie « au Nom de l'homme » est, nous dit le Narrateur, pourtant lancé à la face de l'homme dans la nuit (« Mann ») par « la voix basse et éblouissante d'une Américaine[624] ». L'origine du nom de l'homme, dès l'abord, entre dans un champ que nous appelons ironique, un espace impossible ici créé par le choc de deux données qui se contrarient. Mann, dont l'orthographe nous oriente vers la langue allemande, semble,

---

[619] http://www.cnrtl.fr/etymologie/folie//1, [en ligne] consulté en février 2015.
[620] *Prologue*, *op. cit.*, p. 31-32.
[621] *Ibid.*, p. 38.
[622] *Une part de ma vie*, *op. cit.*, entretien pour L'évènement du jeudi, 12 janvier 1989, p. 147.
[623] *Prologue*, *op. cit.*, p. 31.
[624] *Ibid.*, p. 9.

puisqu'il est donné par une Américaine, plutôt d'origine anglaise : Man, dont le -n étrangement se double ou alors Mann/Mânes, serait l'ancêtre des ancêtres, le premier des « hommes de la race des Morts », représentant d'une immortalité inversée ; Mann serait, entre autres possibilités, le lieu confus qui ouvre à une référence supplémentaire : Mann/Manne, ayant perdu son -e. C'est à l'appréciation de cette dernière analogie, entre « le nom de Mann » et « le nom de Manne », que nous proposerons une incursion dans l'Exode 6.

> La maison d'Israël l'appela du nom de Manne. C'était comme une graine de coriandre blanche, et elle avait le goût d'une galette de miel[625].
>
> À l'usage, Mann se révéla être un nom aussi utile et suffisant qu'un autre ; il caressait plutôt mieux qu'un autre […][626]

Pour Ouaknin, « [l]*a Manne, c'est la question, le questionnement : "Qu'est-ce" ?*[627] », de l'hébreu « *Man hou* (qu'est-ce ?)[628] ». La question posée, « Man hou ? » par le peuple d'Israël tient lieu pour Ouaknin du Nom donné à l'inconnaissable, la question qui fait l'essence de l'homme.

> À l'usage, Mann se révéla être un nom aussi utile et suffisant qu'un autre ; il caressait plutôt mieux qu'un autre et c'est ce qui intéressa Mann plus que tout ; il se soupirait, se giflait et se griffait parfaitement, et terminait agréablement et sans effort les phrases, auxquelles même il donnait une certaine allure, en particulier les interrogations[629].

La suite de l'extrait de *Prologue*, intitulée « *Nom de l'homme* », suggère que ce nom est bien une question, qui « terminait agréablement […] les interrogations », masquée peut-être par un clin d'œil qui renvoie à la langue anglaise américaine (suggérant le quiproquo : le nom de Mann donné par une Américaine n'étant à l'origine qu'un embrayeur linguistique qui ponctuait sans doute sa phrase : « […], *man* ! », puisque que le nom de Man(n) « terminait agréablement et sans effort les phrases, auxquelles même il donnait une certaine allure ». Mais, si le « nom de l'homme » était en lui-même sa propre question ? « Qu'est-ce que cela ? » – *man-hou* – Mann, le nom de Manne aurait, dans *Prologue*, perdu son -e, au passage de l'oralité à l'écriture : « s'il ne s'écrit pas aussi bien, et de loin, qu'il ne s'est échoué la première fois dans l'air et la lumière matinale de Babylone, sans doute est-ce que celle qui le prononça n'avait jamais su parfaitement écrire, et que Mann, qui le reçut et l'accepta, ne put

---

[625] Exode, XVI.31
[626] *Prologue*, *op. cit.*, p. 9.
[627] *Le Livre brûlé*, *op. cit.*, p. 253.
[628] *Ibid.*
[629] *Prologue*, *op. cit.*, p. 9

jamais être capable de bien lire[630] ». Koltès, autour du nom de Mann, rejouerait la confusion des langues, pour qu'au détour de cette phrase se multiplient des possibilités indistinctes d'interprétation et notamment celle, ici, de convoquer l'ancien palimpseste biblique. Nous laissant en suspens, à travers le Nom de l'homme, suggérant, sans aucune possibilité d'affirmer. La question de l'origine du nom de l'homme reste ouverte, entre l'espace de la page et le champ de l'Interprétation. Le nom de Mann/Manne serait une question.

> La Ma ou la « Manne » est l'attitude interrogative primordiale, originaire qui fait de l'homme un homme : *Adam*, Ma […] Cette attitude interrogative est celle du philosophe, cet « homme qui ne cesse de vivre, de voir, de soupçonner, d'espérer, de rêver des choses extra-ordinaires… » [M.-A. Ouaknin cite ici Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*]. L'homme-Ma est le philosophe ; celui-ci ne vise nullement la sagesse et l'état de sage, celui qui refuse le terme, tout terme[631].

Aussi, Mann serait – *entre autres allégories possibles* – ce premier Nom de l'homme philosophe qui refuse tout terme, auquel se consacre Koltès, celui d'avant le *logos*, *Prologue*, celui à partir duquel s'écrit le Livre, à partir duquel se tient le Verbe, à partir duquel se raconte l'œuvre koltésienne ; l'origine. *Prologue* serait son exode : un chemin sans terme et « extra-ordinaire ». C'est à nouveau cette réplique du Client : « Je ne veux pas que l'on trouve la paix » qui pourrait résonner. « Le refus de la satisfaction, du contentement ou, en d'autres termes, de la totalité est un des traits essentiels de la *Mahloquèt*. La question brise la totalité, le concept, elle est ouverture et chemin de (et vers) la transcendance[632] ». Aussi le Narrateur, peu avare en palinodie, qui attribue d'abord à « la voix basse et éblouissante d'une Américaine[633] » l'origine du Nom de Mann, se donne plus tard le privilège d'être celui qui nomme :

> Et si j'ai pris la peine de nommer Mann, c'est que mon objectif était de nommer Ali[634].

Non seulement il se découvre démiurge du Nom de Mann, suivant notre interprétation ouaknienne, le Narrateur serait Ma – celui qui pose la question de l'homme à l'homme qui est une question –, mais il serait aussi celui qui nomme derrière ce nom – terminant agréablement les interrogations, *Man hou* – un mystère plus vaste : Ali.

Prologue pourrait être un projet né du Nom de Manne/Man/Mann/Mânes/Maame/Mum/Manu, donné en Épilogue (1986) sous l'aspect d'un

---

[630] *Ibid*., p. 9.
[631] *Le Livre brûlé*, *op. cit*., p. 254.
[632] *Ibid*., p. 233.
[633] *Prologue*, *op. cit*., p. 9.
[634] *Ibid*., p. 49.

Prologue, Alpha et Oméga de l'éternel retour de l'œuvre. Si Mann entretient commerce avec la Manne, la nourriture de l'âme, si nous sommes dans un second degré de l'écriture, si en transparence apparaît le verset 31 de l'Exode, il semble que l'indice soit d'apparence « anodine », une nouvelle fois, un léger décalage dans l'onomastique, et le nom choisi de Mann résiste. Le nom de Mann/e dissone, lui qui oriente vers les bas quartiers d'une New York céleste, si l'on écoute la voix d'une Américaine : « *hey man !* », suspendant la marche de Mann, dans les rues de Babylone, ne satisfait pas complètement à l'allusion, par le double « n » du nom de l'Homme, Mann.

Faute de frappe de celle qui n'a jamais su écrire, confondant anglais et allemand, défaut de lecture de celui qui n'a jamais bien su lire ; mais également, entre ce nom de Mann qui caresse, nous dit le Narrateur, et la nature douce et sucrée du nom de Manne au « goût d'une galette de miel », nous poursuivons l'analogie. Si le nom de Manne représente cette nourriture du peuple d'Israël, qui est une question : « qu'est-ce ? », si le nom de Mann du *Prologue* koltésien interroge l'origine de l'homme dans l'espoir qu'elle puisse nous renseigner sur sa fin, Mann (fils d'Ali) dont on ne peut raconter l'histoire, « qu'est-ce » serait l'allégorie d'une dynamique transcendantale de l'œuvre, articulant pour nous le « pacte ironique » qui est une question – « qu'est-ce ? » que l'homme –, posée par l'auteur Poète-Ma (philosophe) qui, avant même de raconter, s'assure de son lecteur qu'il est bien convaincu de la « foutaise » d'une telle entreprise. Il vaudrait mieux se taire (« Pendant la révolution : l'homme qui se tait parce que le soleil le lui a demandé ; préoccupé par le langage transcendantal[635] »). Il s'agirait avec *Prologue* d'une entreprise qui plonge dans des galeries profondes implacablement liées « aux hommes de la race des Morts[636] », aux Mânes qu'accueille Ali dans son Vieil Hammam.

> C'est pourquoi la nuit le Vieil Hammam reste ouvert, sévèrement réservé aux hommes les plus atteints de la race des Morts, dont la souffrance est si pressante que seul l'intense chaleur assoupira […] et la densité de la question sans réponse qu'avant de fermer les yeux chaque homme pose encore à voix haute pour lui-même[637].

Le nom de Mann peut de même rejoindre le mythe latin des Mânes. Mânes, un nom qui « caress[e] plutôt mieux qu'un autre », étymologiquement, les Bienveillantes, une appellation antiphrastique des « divinités infernales représentant les âmes des Morts, dans la croyance romaine d'une survie de l'être humain après sa mort […] *manis* étant un vieux mot latin

---

[635] Cf. Annexes, note du carnet n°94, « Carnet rouge», p. 581.
[636] *Prologue*., p. 31.
[637] *Ibid*., p. 33.

signifiant "bienveillant". C'était une façon de se les rendre favorables[638] ». Si Koltès, dans son choix du nom de l'homme, Mann, puise précisément à la richesse du choc des origines possibles, si, parmi ces origines possibles, les « Mânes » semblent entretenir un lien de choix, on peut souligner alors comment le nom même de « Mânes » porte en lui dès l'origine son propre potentiel d'« inversion » (les « bienveillantes »). La question de l'origine du nom de Mann ouvre avec les Mânes à celle de la fin, ouvre à celle de l'immortalité de l'Âme (Mann, une quasi-anagramme). L'auteur de Mann, homme Ma, homme nommé par sa quête, la Manne, qui est « la densité de la question sans réponse », l'auteur du « nom de l'homme » Mann, fils adoptif d'Ali, Ali sauveur/masseur[639] des « hommes de la race des Morts » hantés par « la question sans réponse » jusqu'aux portes des songes, semble lui-même, dans les *Lettres* et dans celle ici adressée à Bichette, atteint d'une souffrance pressante qui ne veut pas transiger avec le réel.

> Pour ma part évidemment, c'est le vide… Aucune solution, si ce n'est un accident d'avion qui serait bienvenu et qui règlerait la question. L'autre solution : la vie rangée ; mais pour cela il faudrait "m'opérer vivant" et m'extraire du cerveau pas mal de choses, pour ne laisser que ce qui est assez con pour continuer à vivre. À part cela, l'armée me fait dégueuler ; le reste !!!, je ne vois pas quoi, ni surtout comment. Bref, tout va pour le mieux…[640]

L'écriture sera, semble-t-il, la solution, le « comment » échapper à la « vie rangée », tout aussi bien qu'au rien. Par conséquent, nous supposons qu'elle trouve son origine en partie dans le vide, dans le négatif de l'ironie, entraînée par un mouvement soustractif, l'écriture, plutôt qu'additionnelle, est une question, une Manne. S'il en est ainsi, le Mann (le « qu'est-ce ? ») de Koltès porterait *in petto* une « tristesse » : « cette tristesse dont on parlera eut un nom propre, celui de l'homme dans la nuit[641] ». Mann dans la nuit, la question sans réponse. Cette « tristesse », Christophe Triau[642] proposait de l'envisager sous les termes genettiens[643] d'une « brisure secrète », d'une « blessure ». Cette tristesse, blessure, brisure profonde, Koltès (ironie ou cynisme) la lie aux latrines.

---

[638] *Dictionnaire culturel de la mythologie gréco-romaine*, sous la direction de René Martin, Paris, Nathan, 1992, p. 155.
[639] « *A propos du massage, thérapeutique ou décoratif* : / Ali fait son travail, il le fait bien, mais il ne fait rien de plus. […] Ali, bien entendu, ne masse pas les femmes ; personne ne masse les femmes, à moins qu'elles ne se le fassent entre elles, peu importe. […] », *in Prologue*, p. 35.
[640] *Lettres*, *op. cit.*, à Bichette, Québec, 8 juillet 1969, p. 99.
[641] *Ibid.*, p.7.
[642] Christophe Triau, *Bernard-Marie Koltès : une dramaturgie du secret*, *op. cit.*
[643] Jean Genet.

> La disparition des quatre pissotières dans un moment de distraction a finalement condensé la tristesse au-dessus du boulevard, diffuse jusqu'alors dans tout le quartier, flottant comme un brouillard au-dessus des maisons, et qui maintenant tombe chaque nuit en pluie fine sur le trottoir central, mais au moins, ailleurs, le ciel est dégagé[644].

Cette « blessure secrète », cette « tristesse », nous l'appréhenderons davantage dans sa qualité motrice, comme posture dynamique de l'auteur Mann, « Ma-philosophe », ironique donc, « cette tristesse » dont l'écriture apparaîtrait comme le moyen non seulement d'explorer le monde, de capturer son champ d'attraction, mais surtout comme l'outil ou l'arme qui permettrait d'ouvrir et d'offrir le monde au questionnement, sans terme – l'invertissant. Envisager Koltès en Ma-philosophe, « celui [qui] ne vise nullement la sagesse et l'état de sage, celui qui refuse le terme, tout terme », va – c'est entendu, à première vue – à l'encontre des propos de l'auteur :

> Je ne suis pas philosophe. Je ne suis pas un penseur […] Il faut prendre cela dans un sens ironique : tout ce qui est dit sur les hommes, les femmes, sur les animaux, tout cela est de l'ironie.[645].

Prendre tout cela dans un sens ironique, malgré le déni de penser le monde, tel que l'affirme l'auteur, oriente pourtant la vision d'un projet d'écriture en quête de sens qui serait alors l'inverse d'un sens. Cette annonce de Koltès sur laquelle se fonde notre thèse, nous la convoquons régulièrement dans la mesure où il semble que jamais elle ne s'épuise. Contenant sa propre contradiction, elle semble fonctionner à la manière d'un leurre. Le « sens ironique » qu'évoque Koltès étant précisément pour nous une posture philosophique, celle d'un homme qui pense le monde, quand l'auteur, lui, par là-même, semble vouloir orienter notre regard sur sa désinvolture revendiquée. Toutefois, les deux termes, « sens ironique » et « philosophe » ne s'opposent pas : l'ironie, de son pas désinvolte marche, peut-être, à reculons, à travers la dimension philosophique de l'œuvre, sa « profondeur », aiguillonnant sa quête. La contradiction apparente est opérante, elle qui livre son destinataire au doute soudain, au point avec Christophe Triau de douter un bref instant de la « profondeur » pourtant pressentie de l'écriture, parce que l'auteur en brandit radicalement l'état de « surface ».

> […] le caractère profondément énigmatique de ce théâtre, la faculté qu'a cette œuvre de se présenter simultanément – ou alternativement, dans un mouvement d'offre et de repli, de flux et de reflux – comme évidente et mystérieuse, lumineuse et obscure, de s'offrir d'un côté comme une surface immédiatement saisissable (compréhensible) tout en laissant des pans d'opacité semble receler, au-delà, dans une « profondeur » de l'œuvre, des sens cachés, dérobés, échappant à la lecture ou à la vue du spectacle […]

---

[644] « Douze notes prises au nord », *op. cit*., note 9, p. 11-12.
[645] Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie*, *op. cit*., p. 105.

> (« surface et profondeur dans l'œuvre de Bernard-Marie Koltès » aurait après tout pu être un titre qui aurait présenté fidèlement la démarche critique qui est à l'origine de ce travail)[646]

La surface masquerait la profondeur, mais la revendication de surface indiquerait, par sa dissonance, les portes qui mènent aux souterrains du Labyrinthe. Nous affirmerons que, parce que l'écriture est à « prendre […] dans un sens ironique », elle témoigne de sa dimension philosophique, socratique, qui « refuse le terme, tout terme », s'organisant autour de « la question sans réponse[647] ». Ce sont les *Lettres* qui peuvent former un contrepoint aux allégations péremptoires de l'auteur. Le discours de Koltès à Bichette vient contrarier la revendication publique d'un projet d'écriture de « surface ».

> [...] je ne conçois de faire quelque chose comme ça que si je dois le faire : c'est-à-dire que l'on ait besoin de moi au théâtre. Je ne veux pas venir en surplus. Je déteste la médiocrité en art ; c'est pire encore que la fumisterie ou la bêtise. Comprends-moi bien : il ne s'agit pas d'orgueil ; simplement, il y a déjà assez de cons sur terre qui ne sont pas à leur place pour en ajouter un. Je ne ferai cela que si mes idées sont réellement, effectivement intéressantes et nouvelles. Actuellement, j'en suis au stade des propositions. Or les idées intéressantes sont toujours reconnues – je ne dis pas par le nombre, mais au moins par une ou deux personnes supérieures. J'en conclurai donc, le jour où mes idées seront refusées, lorsque je les aurai exprimées et proposées, que ma place n'est pas là[648].

Le projet d'écriture koltésien dès l'origine est d'envergure, sans concession, ni complaisance, un projet que le jeune Koltès annonce avant même son avènement. Koltès serait alors un auteur d'idées intéressantes et nouvelles, reconnues à la fois par le « nombre », l'écriture présentant « une surface immédiatement saisissable (compréhensible) », et par des « personnes supérieures », ou simplement par un destinataire plus initié, « en laissant des pans d'opacité […] de sens cachés, dérobés ». Cette double adresse, qu'il s'agit d'appréhender, constitue pour nous, là aussi, l'un des enjeux du « pacte ironique », pacte d'une écriture à double fond, en quelque sorte, partie à la conquête d'un destinataire pluriel, attirant à soi des publics forts de leurs différences. Différents peut-être dans cette distinction, cette dialectique, présentée par Koltès, entre la « moitié des gens [qui] marche comme on marche d'habitude » et « l'autre moitié [qui] marche à reculons[649] », ou encore, dans la distinction entre « la moitié des gens [dont] l'insomnie est la règle » et « l'autre moitié[650] ».

---

[646] *Bernard-Marie Koltès : une dramaturgie du secret*, *op. cit.*, p. 3.
[647] *Prologue*, *op. cit.*, p. 33.
[648] *Lettres*, à Bichette, Québec, 8 juillet 1969, *op. cit.*, p. 99.
[649] « Douze notes prises au nord », *op. cit.*, p. 7.
[650] *Ibid.*, p. 9.

> Chez l'autre moitié, le sommeil est l'état naturel et la veille un état accidentel, la tâche de cette seconde moitié consistant à rattraper le sommeil en retard de la première, ce qui occupera probablement des générations.[651]

Les signes de cette adresse « tête-bêche » semblent plus ostensibles dans *Le Retour au désert* [d'abord intitulé *La Ville s'éveille*[652]], plus souterrains dans les autres pièces, d'une alliance entre « surface » et « profondeur », entre les deux moitiés « des gens » qui semblent composer le monde, entre une lisibilité immédiate et un sens dérobé. *Le Retour au désert* s'écrit pour Jacqueline Maillan, égérie d'un public féru de boulevard, égérie d'un public de théâtre qui fait nombre (notamment grâce à la diffusion télévisuelle au Théâtre ce soir des pièces dans lesquelles elle se produit). Un monstre sacré reconnu par un public français populaire, qui débute la pièce en langue arabe, puisque *Le Retour au désert* contient dans sa « deuxième boîte[653] » – en référence à la théorie des « trois boîtes chinoises » de Strelher –, la boite de l'Histoire, boîte de Pandore : la guerre d'Algérie. Une production qui, à la différence des précédentes créations par Chéreau à Nanterre, sera présentée dans le réseau du théâtre privé, au Théâtre Renaud-Barrault (actuel Théâtre du Rond-Point) à Paris. Koltès fait valoir dans ses entretiens son désir d'un retour au public, à ce titre *Le Retour au désert* serait également antiphrastique (ou cynique). Désirer retourner au public procède d'un mouvement inverse à celui du solitaire parti à la rencontre de sa solitude, s'en retournant au désert, ou alors, le retour au désert de Koltès aurait à voir davantage avec un retour dans les contrées désertiques

---

[651] *Ibid*.

[652] *La Ville s'éveille* semble avoir été le premier titre donné à la pièce. Nous le signalons comme indice supplémentaire autour de l'idée selon laquelle l'écriture koltésienne cherche l'éveil de son destinataire, qu'il soit insomniaque ou inverti de l'état de veille.

[653] Giorgio Strehler, *Un théâtre pour la vie* (*Per un teatro umano*, 1974), Paris, Fayard, 1980, p. 311-312. « Il y a trois boîtes, l'une dans l'autre encastrée, la dernière contient l'avant-dernière, l'avant-dernière la première. La première boîte est celle du « vrai » (du vrai possible qui, au théâtre, est le maximum du vrai) et le récit est humainement intéressant […] ; son intérêt réside […] dans la façon de montrer comment vivent réellement les personnages et où ils vivent. […] La deuxième boîte est en revanche la boîte de l'Histoire […] qui n'est pas absente de la première boîte, mais en constitue l'arrière-fond lointain, la trace presque invisible […] Ce qui intéresse le plus ici, c'est le mouvement des classes sociales dans leur rapport dialectique. […] Ici, les pièces, objets, vêtements, gestes, tout en gardant leur caractère vraisemblable, sont comme « déplacés », ils sont « distancés » dans le discours et dans la perspective de l'Histoire. Sans aucun doute la seconde boîte contient la première, mais c'est justement pourquoi elle est plus grande. Les deux boîtes se complètent. La troisième boîte enfin est la boîte de la vie. La grande boîte de l'aventure humaine […]. C'est une parabole « éternelle » (pour autant que puisse être éternel le bref passage de l'homme sur terre). Et là les personnages sont envisagés encore dans la vérité d'un récit, dans la réalité d'une histoire « politique » qui bouge, mais aussi dans une quasi « métaphysique », dans une sorte de parabole sur le destin de l'homme […] Chacune de ces boîtes a sa physionomie et son danger. La première comporte le danger de la minutie pédante […] du récit vu à travers le trou de la serrure. […] La seconde c'est le danger d'isoler les personnages en symboles historiques […]. La troisième risquerait de ne devenir qu'abstraite. Seulement métaphysique, presque hors du temps. »
Il nous semble, pour expliquer ce qui, peut-être, se joue dans la tension entre « surface » et « profondeur » dans *Le Retour au désert*, que le jeu d'emboîtement qu'inventait Strehler pour expliquer *La Cerisaie* pourrait éclairer la pièce de Koltès. Mais, concernant *Le Retour au désert*, l'emboîtement des trois coffres ne répondrait peut-être pas tout à fait à un principe de poupées gigognes, mais participerait plutôt du paradoxe ; celui par exemple du carré manquant.

égyptiennes, un désert dans lequel le solitaire se mesure aux démons[654], ceux du passé, déambulant dans la province de Metz.

> J'ai eu un coup de foudre pour Jacqueline Maillan, c'est aussi à l'origine de la pièce. J'en ai eu marre du théâtre subventionné, marre d'avoir toujours le même public et des acteurs qui tournent toujours sur eux-mêmes. J'ai eu envie d'écrire des choses drôles, de sortir de tout ça, de me soumettre au jugement du public, et je me suis dit : ça, c'est un coup à faire…[655]

Même si *Le Retour au désert* selon les mots de l'auteur « est la première pièce dans laquelle [il a] voulu que le comique prédomine » – et on peut supposer alors qu'il l'a voulu ainsi pour qu'elle attirât à elle le « nombre » – elle est aussi constituée « d'opacité », annoncée par Koltès comme une satire, dans laquelle Jacqueline Maillan et Michel Piccoli « sont au cœur de cette tentative. Capables de tenir le point d'équilibre entre la satire et l'horreur de ce que la satire décrit[656] ». Autant de déclarations qui viennent nuancer le caractère « immédiatement saisissable » de la nature de *Retour au désert*, aussi bien que de celle des stratégies de l'auteur.

> C'est un truc très risqué pour tout le monde, mais c'est Jacqueline Maillan et moi qui prenons le plus de risques […] de Maillan, on va dire qu'elle fait du théâtre intello et de moi que je suis passé au boulevard.[657]

Il nous semble que cette articulation ambiguë que Koltès nomme « risque », « tenir le point d'équilibre » entre « comédie », « satire », ou « horreur », « théâtre intello » et « boulevard », manifeste lors de la création du *Retour au désert*, est aussi le signe ici ostentatoire d'une singularité d'écriture plus diffuse dans les autres pièces. Révélateur du désir de plaire et d'attirer un public le plus large possible, hétéroclite, de rassembler une communauté à travers ses différences-mêmes. « Surface » et « profondeur », ou dimensions ouvertes et secrètes de l'écriture, seraient deux partenaires complémentaires qui forment un « pacte de séduction »,

---

[654] « [..] une conception particulière du désert ; plutôt qu'un refuge loin de la corruption du siècle et un lieu privilégié où Dieu parlerait plus directement au cœur de l'homme, le désert, selon ces anciens documents, est un champ clos où le solitaire se mesure avec le démon. Comme dans la vie terrestre de Jésus qui, elle aussi, est rapportée comme une lutte avec le " Prince de ce monde " et une victoire sur lui, c'est au désert que, pour le moine, se fait avec le diable l'affrontement décisif. Plus que la proximité de Dieu, le moine y éprouve la présence des démons. », *in Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique*, vol. 3, article « Démons et vices », III. Dans la plus ancienne littérature monastique », « 1.1. Le démon attaque surtout les anachorètes », Paris, Beauchesne, 1957, p. 191.

[655] *Une part de ma vie*, *op. cit.*, entretien revu par Koltès, avec Michel Genson, *Le Républicain lorrain*, 27 octobre 1988, p. 117.

[656] *Ibid.*, entretien avec Colette Godard, *Le Monde*, 28 septembre 1988, p. 95

[657] *Ibid.*, entretien avec Gilles Costaz, *Acteurs*, 1988, p. 86.

cherchant « à attirer à lui » absolument. « Il faut chercher » à plaire, proposer, dans un premier élan, un monde reconnaissable, un « bout de notre monde qui appartienne à tous »[658] et en même temps retenir, atteindre, déstabiliser, par des voies détournées qui mènent à la part de mystère de l'écriture, pour rejoindre en ceci une règle séductrice énoncée par d'anciens pairs :

> Je voudrais bien savoir si la grande règle de toutes les règles n'est pas de plaire, et si une pièce de théâtre qui a attrapé son but n'a pas suivi un bon chemin[659].
>
> La principale règle est de plaire et de toucher : toutes les autres ne sont faites que pour parvenir à cette première[660] […]

« Surface » et « profondeur » se partageant alors la tâche de séduire, de plaire et d'attirer un destinataire démultiplié dans les raies de ce projet philosophique tenu secret, mais entêtant : « il faut chercher ». Vaste entreprise d'embrassement du monde. L'origine du nom de Mann témoignerait de ce « double fond » de l'écriture. Mann semble en effet cristalliser cette alliance entre « surface » et « profondeur », entre lisibilité du nom de Mann – on sent bien que Mann, prononcé par une Américaine, trouve un sens plaisant et immédiat dans la déformation de *man* – allié à l'insatisfaction de la direction du sens proposé par l'auteur (nous attirant dans la mauvaise direction). Quelque chose résiste, déborde, court-circuite le chemin tracé, satisfaisant de prime abord, insatisfaisant à contrecoup.

« Il faut chercher » serait le leitmotiv de Koltès et de ses personnages sans cesse en fuite, en quête, désirant. « Il faut chercher » à comprendre l'Autre et le monde, serait l'une des quêtes primordiales. Comprendre les mondes qui se divisent encore ici, peut-être, de façon dialectique, entre les deux moitiés « des gens », ceux qui pensent l'équilibre du monde sur la corne d'un taureau et les *invertis* qui pensent le monde hasardeux, suspendu sur le dos de monstres idiots. Démultiplier les points de vue serait le pacte de l'écriture. Le désir de comprendre le monde dans la différence et l'inversion symétrique animerait le mouvement koltésien. *Le Retour au désert* semble précisément s'articuler autour de cette alternance des catégories, entre ceux qui sont femmes, ceux qui sont hommes (nous pensons à Mathilde qui, dans son monologue annonce qu'elle n'était pas née pour être femme et pas plus pour être un homme), ceux qui sont des hommes, ceux qui sont des singes (cf. le monologue d'Adrien),

---

[658] « Pour ma part, j'ai seulement envie de raconter bien, un jour, avec les mots les plus simples, la chose la plus importante que je connaisse et qui soit racontable, un désir, une émotion, un lieu, de la lumière et des bruits, n'importe quoi qui soit un bout de notre monde et qui appartienne à tous », *in Une part de ma vie*, *op. cit*., p. 15.
[659] Molière, *La Critique de l'École des femmes*, *in Théâtre complet I*, Paris, Garnier Frères, 1962, Scène 6, p. 505.
[660] Racine, « Préface » à *Bérénice*, *in Théâtre complet I*, Paris, Gallimard, 1982, p. 375.

ceux qui s'envolent, ceux qui restent accrochés à la Terre (cf. monologue d'Édouard), ceux qui sont les enfants, ceux qui sont les parents, ceux qui sont musclés (Mathieu), ceux qui ne le sont pas (Édouard), ceux qui ont choisi l'usine (Adrien), ceux qui ont hérité de la maison (Mathilde), ceux qui sont domestiques, ceux qui sont les bourgeois, ceux qui « devrai[ent] porter, chaque jour, la honte de [leur] nuit passée, la honte de l'abandon du sommeil[661] » (*dixit* Mathilde, scène 12, AU BORD DU LIT), ceux que le sommeil protège (« ADRIEN – […] En attendant dors, Mathilde, ton sommeil te protège[662] », AU BORD DU LIT), ceux qui voient ou entendent ou voudraient voir et entendre le fantôme de Marie (Mathilde, Marthe, Fatima), ceux qui n'y croient pas, ceux qui sont Algériens, ceux qui sont Français… et ceux qui meurent de ne pas avoir choisi de place : Aziz (« Et si l'on me dit que je suis contre quand je ne suis pas pour, eh bien, je suis contre tout. Je suis un vrai couillon[663] »). Cette dialectique, particulièrement saillante dans *Le Retour au désert*, semble portée par le désir de comprendre comme on dialectiserait un sujet soumis à l'articulation d'une pensée qui disserte, dont le troisième terme, la synthèse, resterait en suspens entre deux pôles – comme le cercueil de Mahomet. Ce désir de « comprendre » semble poussé à son paroxysme, moqué – ironisé – dans *Prologue*. La logique de ce fol élan vers la connaissance (et l'éducation) est tendue jusqu'à l'extrême dans l'épistémologie de la cocotte de Babylone. Prenant la partie pour le tout, elle postule – ironie de l'auteur – que le monde tout entier est contenu – pouvoir de métonymie – dans l'*Encyclopédie*. Tout à coup chantre des Lumières et des Encyclopédistes, (et de l'*Aufklärung*[664]), adepte de la « Babel des sciences et de la raison », selon la formule de Chateaubriand –

> Chaque auteur bénit son destin, de l'avoir fait naître dans le beau siècle des Diderot et des d'Alembert, dans ce siècle où les documents de la sagesse humaine étaient rangés par ordre alphabétique dans l'*Encyclopédie*, cette Babel des sciences et de la raison.[665]

– et jusqu'au point de non-retour, « la cocotte la plus sophistiquée de Babylone[666] » propose d'ingurgiter le monde en absorbant la définition des mots du monde, mue par une faim de connaissance démesurée et désorientée. Sa logique met en compétition deux postures

---

[661] *Le Retour au désert*, *op. cit.*, p. 60.
[662] *Ibid*., p. 63. Adrien, scène 12, « AU BORD DU LIT ».
[663] *Ibid*., p. 73.
[664] Selon l'usage du terme par Peter Sloterdijk, dont la pensée nous accompagne, dans *Critique de la raison cynique*. « L'époque des Lumières (*Aufklärung*) », Francfort-sur-Main, Éditions Christian Bourgeois, 1983, p. 12.
[665] François René de Chateaubriand, *Le Génie du Christianisme*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1978, Ière partie, livre I, chapitre I, p. 468.
[666] *Prologue*, *op. cit.*, p. 45-46.

contraires d'appréhension du monde, celle de ceux, adeptes de la connaissance, qui irait jusqu'au scientisme, celle de ceux dont le savoir rejoint la métaphysique. Il semble également que derrière ses propos se tienne un débat sous-jacent qui articule la vision d'un monde tendu vers le pouvoir de la connaissance (« Savoir c'est pouvoir »), vers la foi en l'éducation, en les mots et en la science, celle d'un monde passé, vision nostalgique que supplante le nouveau monde cynique, d'un « cynisme moderne », selon Peter Sloterdijk, qui n'aurait finalement plus grand-chose à voir avec le *kunisme* de Diogène. « Gottfried Benn, un des porte-paroles marquants de la structure cynique moderne, a sans doute donné du cynisme la formulation du siècle lucide et insolente : " Être idiot et avoir du travail, voilà le bonheur". Seulement l'inversion de cette phrase montre son plein contenu : être intelligent et faire tout de même son travail voilà la conscience malheureuse sous la forme modernisée et malade d'*Aufklärung*[667]. » Ce pourquoi la Voix de la nuit revendique, entre autres raisons : « quant à travailler en usine, moi, jamais[668] ! » Ce pourquoi l'auteur dira :

> Si on ne met pas dans la gueule des mecs de 18 ans la place relative qu'on occupe dans le monde, ils passeront leur vie à penser qu'ils sont très importants, et que leur carrière est très importante. Si on l'apprend jeune, on ne l'oublie pas. Moi, à 20 ans, ça a mis tout en doute, et c'est là que j'ai décidé de ne pas travailler. Je me suis dit : qu'est-ce que je vais passer huit heures par jour à travailler pour un patron, amasser un salaire, faire des économies… ça n'a pas de sens[669].

Le rêve de Charles qui aurait voulu naître riche et idiot entrerait dans cette vision[670] ; il aurait fallu naître l'enfant du cynisme moderne pour trouver le bonheur. Image de « boulevard » dérisoire, presque burlesque, mais inquiétante de la grande prostituée de Babylone qui règne sur l'*Apocalypse* de saint Jean, la Cocotte dans *Prologue*, semble porteuse d'un *Aufklärung* boiteux et extrême ; elle trouverait un moyen radical pour lutter contre « la densité de la question sans réponse », soumis à l'ironie de l'auteur. Le problème semble se résoudre par une stratégie de « surface » qui absorbe la question, en envisageant le monde comme une totalité assimilable.

> Pourtant je l'avais prévenu [Mann] tout au long de ces trois années, […] que tout ce qu'il convient de savoir se trouve dans l'*Encycopedia universalis*, qui est une merveille de l'invention humaine puisque tout ce qui s'est jamais su est dedans […] que même si, dans le premier article concernant Alvar Aalto (l'architecte, 1898-1976), on ne comprend pas tous les mots, il suffit de persévérer dans la lecture pour que tout se retrouve plus tard et s'explique ; et que ce n'est qu'à la lecture du dernier mot du

---

667 Peter Sloterdijk, *Critique de la raison cynique*, *op. cit*., p. 30.
668 *La Nuit juste avant les forêts*, *op. cit*., p. 14.
669 *Une part de ma vie*, entretien pour *L'Evénement du jeudi*, 12 janvier 1989, *op. cit*., p. 149-150.
670 *Quai ouest*, *op. cit*., p. 46.

> dernier article concernant la zygomorphie (opposée à l'actinomorphie, une histoire de symétrie et d'asymétrie des fleurs) que tout s'éclaire soudain[671].

Il suffirait, pour « se lancer dans le monde[672] », d'acquérir par ordre alphabétique la définition des mots du monde, l'*Encyclopédie* comme outil scientifique infaillible, délivrant les connaissances véridiques du monde, tel qu'il est. Le Livre n'ouvrant alors plus à l'Interprétation. C'est ainsi que l'envisage la cocotte de Babylone, sorte de Bouvard ou Pécuchet de Koltès, amatrice de sciences et de connaissances, méconnaissant toutefois les usages qu'elles impliquent et qui puisera, dans le « fort long article consacré aux rites de la mort », un guide à suivre à la lettre, lorsqu'il s'agira de rendre à Nécata les derniers hommages, lorsqu'il s'agira d'entrer dans le champ des Mânes. Elle suit alors le rite :

> pratiqué par je ne sais plus quelle tribu d'Asie ou de l'Inde (c'est sans importance) qui donne chaque partie du corps défunt (excepté les cheveux qu'ils brûlent) en pâture aux oiseaux, afin que le corps ainsi dissous dans les airs puisse se réincarner dans une fleur ou un papillon[673].

Il semble que s'articulent ici l'endroit et l'envers, la « science érudite » arrimée à une science plus occulte, « littérature de sagesse ». La Cocotte oscillerait entre deux postures opposées dont la contradiction se résoudrait par l'ironie de l'auteur. La perspective rationaliste semble dans *Prologue* poussée jusqu'à l'absurdité, quand « la science érudite[674] », représentée par l'*Encyclopédie* et l'usage qu'en fait la Cocotte, se propose de régler la question métaphysique. Le triomphe de la rationalité de la Cocotte embrasse une dimension inversée, celle « des hommes de la race des Morts », celle de Mann, opère le syncrétisme nécessaire au maintien des deux opposés pour ouvrir à ce que nous nommons le « champ ironique ». Nous serions avec la Cocotte de Babylone au temps d'une Rationalité (des nombres) jamais très loin des *Mystères des chiffres*[675]. « [S]eigneur comme le Destin en ce temps-là était arithmétique[676] », dit-elle. Sous le couvert des *calculs bizarres du destin*, ou de la volonté de puissance des sciences exactes, y aurait-il encore une place pour la question, une place pour le voyage, pour

---

[671] *Prologue*, *op. cit.*, p. 45.
[672] « Je réservais donc les dernières finitions de son élevage (toute cette masse de connaissances groupées dans l'*Encyclopedia Universalis* par ordre alphabétique, qu'il est nécessaire de connaître, la sociabilité, et toutes ces choses à côté de l'amour) pour la fin, lorsqu'il serait temps pour lui d'aller dans le monde », *in Prologue*, *op. cit.*, p. 44-45.
[673] *Prologue*, *op. cit.*, p. 16.
[674] « Au nombre des motifs les plus importants de la littérature de la sagesse figure une mise en garde contre la fausse intelligence, contre le savoir cérébral et la science érudite, contre le mode de pensée de la puissance et l'intellectualité arrogante », Jacques Bouveresse, *Rationalité et Cynisme*, Paris, Minuit, 1984, p. 13. Jacques Bouveresse cite Sloterdijk, *in Kritik der zynischen Vernunft*, Suhrkamp verlag, Francfort, 1983, vol. I, p. 179.
[675] Marc-Alain Ouaknin, *Le Mystère des chiffres*, Paris, Assouline, 2003.
[676] *Prologue*, *op. cit.*, p. 14.

l'entre-deux, pour la Poésie, si tout est contenu dans l'*Encyclopédia universalis* ? Il semble que l'écriture koltésienne soit agitée par cette question ou tendue par cet oxymoron que peut contenir la formule d'un « Destin arithmétique », quand le Destin appartient aux dieux inexorables et que l'arithmétique code les opérations invariables. L'écriture koltésienne poserait la question qui agite les XXe et XXIe siècles, nous renvoyant à la réflexion de Jacques Bouveresse (*Rationalité et Cynisme*) sur la question du savoir. Il semble que notre « postmodernité » se désarticule, par un jeu dans les rouages, entre connaissance et sagesse. Notre « postmodernité » serait à mi-chemin entre la désillusion d'un progrès mené par la connaissance – biaisée par une « volonté de puissance » – et la tradition conservatrice d'une sagesse à son couchant. Si cette vision de la « postmodernité » touche juste, le discours de la Cocotte de Babylone se tiendrait précisément dans cet écart, à mi-chemin entre l'arithmétique et le Destin, expérimentant une nouvelle voie de compréhension, qui additionne la somme des connaissances contenues dans l'*Encyclopedia universalis* à son manque de sagesse (« Idéal supérieur de vie proposé par une doctrine morale ou philosophique ; comportement de quelqu'un qui s'y conforme[677] ») pour obtenir un précipité actif : « fleur bâtarde et inconnue[678] ». L'Encyclopédie, à sa façon, arithmétique, classificatrice, qui additionne les articles, les mots et les choses du monde en un répertoire scientifique, rejoindrait la « tristesse du savoir[679] » de Jacques Bouveresse, que la Cocotte manipule, en une marche boiteuse, vers le *Gai savoir*, celui d'une pratique métaphysique, au-delà du corps périssable de Nécata, après son dernier souffle au « parfum de forêt après la pluie[680] ».

> Lorsque j'eus partagé le corps de Nécata en parties comestibles, que j'eus brûlé les cheveux (qui se tordirent dans le feu comme un nid de serpents), que les oiseaux eurent emporté jusqu'au dernier morceau du chérubin dans les airs, songeant soudain que, moi qui lui avais tout donné, il me restait encore à donner un nom à son souvenir, je la baptisai Nécata. […] dès le matin suivant apparut […] le germe vert d'une fleur […] fleur bâtarde et inconnue même de l'*Encyclopedia universalis*, innommable, à mi-chemin de la marguerite et du cattleya. Je m'installai à côté, dans un peignoir de coton, et je la regarde tranquillement[681].

Dans cet entre-deux, entre connaissance exacte et ignorance insondable, la Cocotte verrait naître, par la conjonction des deux, la voie de l'invention, « fleur bâtarde et inconnue de l'*Encyclopedia universalis* ». Dans cet écart entre connaissance et sagesse se profilerait une

---

677 *Le Petit Larousse*, « sagesse », article 4.
678 *Prologue*, *op. cit.*, p. 67.
679 Jacques Bouveresse, *Rationalité et Cynisme*, Paris, Minuit, 1984, p. 9 ; il s'agit du sous-titre 1, de la partie 1, « Connaissance et sagesse ».
680 *Prologue*, *op. cit.*, p. 66.
681 *Ibid.*, p. 67.

voie détournée animée par le désir de comprendre. Entre « effeuiller la marguerite » et « faire cattleya » s'ouvrirait la voie de l'insatisfaction ouverte au Désir sans réponse. Désir de connaissance, espoir d'une communion et impossibilité d'atteindre jamais la satisfaction, dans lesquels l'attente est un souvenir, et l'absence le devenir, dans lequel « les souvenirs […] dégoûtent et les absents aussi[682] ». Une voie en perpétuelle invention, la fleur nouvelle, Nécata, serait celle rêvée par Arthur le Paysan : « J'ai essayé d'inventer de nouvelles fleurs, de nouveaux astres, de nouvelles chairs, de nouvelles langues. J'ai cru acquérir des pouvoirs surnaturels[683] », que Koltès en Cocotte de Babylone réussirait à contempler figé de son côté dans un éternel présent fin de phrase : « Je m'installai à côté, dans un peignoir de coton, et je la regarde tranquillement ». La fleur nouvelle née de la dispersion serait l'image symbolique d'un pacte de lecture ironique : Nécata, l'œuvre du Poète, disséquée, décomposée, répandue dans l'espace et le temps par quelques oiseaux migrateurs et inconséquents qui, sans s'en douter, feraient naître, par leur lecture exquise, par leur activité incessante de recomposition du cadavre, des fleurs bâtardes, confortablement installés eux aussi en « peignoir de coton ». Le poème, fleur nouvelle née de Nécata – née d'Hécate, la lune noire (la mort). Nous rejoindrions cette idée d'une recherche de (dé)composition chez Koltès qui inclut l'indispensable action à venir de son lecteur, à jamais condamné à l'insatisfaction d'une posture, prise entre la nostalgie d'une attente et l'impossible communion, entre la marguerite et le cattleya, une fleur (fleur de littérature ou retour à la nature ?) inconnue de l'*Encyclopedia universalis*, du monde du savoir, du monde moderne : l'immortalité (invertie) du Verbe du Poète Ma(nn) dispersant le corps né d'Hécate (Nécata).

> La grandeur du voyant se découvre dans la relation qu'il entretient avec le Verbe de Dieu. La Parole créatrice, qui a engendré le nombre et le mouvement, est « la raison suprême des Voyants et des Prophètes », de ceux qui sont en communication avec le souffle divin, animant l'ensemble de la création et des créatures. Le voyant comprend la Parole, il la déchiffre et la découvre ; il se consacre totalement à elle, « saisi par le tremblement de Dieu », il ne redoute pas les épreuves de la souffrance pour accomplir sa vocation, qui consiste à initier l'humanité aux mystères du Verbe et au règne de l'Esprit[684].

De cette citation nous retiendrons, en premier lieu, que *la grandeur du voyant se découvre*, en l'occurrence pour la question qui nous occupe, à la relation ironique qu'il entretient avec le Verbe, avec Dieu, avec la nature divine du Verbe. Cette relation nous l'avons présentée sous ce terme emprunté à l'auteur d'une relation qui *invertit* l'endroit pour tenter d'embrasser la

---

[682] *Dans la solitude des champs de coton*, *op. cit.*, p. 45.
[683] Voir note 561.
[684] Marc Eigeldinger, *La Voyance avant Rimbaud*, *op. cit.*, p. 49.

Nuit, à l'image de *La Promenade* de Chagall. Par conséquent, du Verbe koltésien, il émerge une posture ambiguë de l'auteur – *inverti* du divin. Transgressif assurément, l'auteur semble articuler son attaque, pour reprendre l'image de Christophe Triau, en flux et reflux, portant cette transgression, cette mécanique de l'envers, à la recherche pourtant d'une communication avec le « souffle divin », en quête de « vérité » (*alèthéia*), en quête de la « vraie vie ».

> La voyance se manifeste par une puissance prophétique et visionnaire, capable de franchir toutes les bornes et tous les obstacles pour découvrir le vrai dans l'ordre du matériel et du spirituel ; elle est la part intuitive du génie, la faculté d'aller au-delà du fini, de transcender l'être et l'objet.[685]

Aussi, pour la suite de notre réflexion, il restera à démêler deux aspects de l'écriture qui font sens dans notre perspective d'un « pacte ironique » de Koltès, « voyant » de l'envers. La « voyance » du poète consisterait à « initier l'humanité aux mystères du Verbe », et là Koltès agirait plutôt dans le sens d'une initiation par la frustration de son lecteur. La « voyance » du poète se propose de « découvrir le vrai dans l'ordre du matériel ». Deux points qui se croisent nous semble-t-il, l'un empruntant à un savoir peut-être ésotérique, l'autre rejoignant le concept d'ironie rapporté à Socrate, ou comment retourner dans la caverne après avoir eu accès à la lumière ? C'est l'une des données essentielles que pointe Heidegger dans sa lecture du mythe. Le mythe de la caverne en effet ne s'achève pas sur l'accès à l'*aléthéia* (« l'ouvert sans retrait », la vérité, la réalité) mais bien sur le retour dans l'ombre de la caverne, parmi les enchaînés, de celui qui a vu. L'enjeu semble alors, pour lui, de trouver les moyens ou la méthode qui conduiront ceux qui, restés à l'intérieur, croyant à la réalité des ombres, à découvrir l'existence d'autres voies : serait-ce là l'enjeu de l'ironie ? C'est peut-être ainsi qu'on peut comprendre le concept d'ironie rapportée à Socrate. S'il est impossible à l'homme accédant à l'*alétheia* de convaincre frontalement ses compagnons de caverne que ce qu'ils voient sur le mur n'est que l'ombre d'objets placés plus haut dans la lumière – ou plus obscurément dans les profondeurs de l'inconscient – il lui faut trouver les moyens détournés – ironiques – pour qu'ils en viennent, par eux-mêmes, à douter des formes projetées sur le mur. Une méthode ironique, au service d'une quête impérieuse et dissimulée ?

---

[685] *Ibid.*, p. 47.

2. LES CLAUSES SECRÈTES D'UN PACTE INITIATIQUE

Interrogeons l'un des aspects de l'écriture qui éveillait déjà l'attention de Christophe Triau, sous les atours séduisants d'une « dramaturgie du secret », après avoir observé une certaine « dramaturgie de l'agonie ». Nous proposons d'entrer dans cette chambre secrète résolument par la porte du Mystère (du lat. *mystĕs*, « initié »[686]), chambre des « connaissances cachées aux profanes[687] ». Partant en quête de lois secrètes – ésotériques et hermétiques – auxquelles répondrait parfois l'écriture par éclats, témoignant dans ces brisures d'un champ ou hors champ familier de la mystique ou, quoiqu'il en soit, d'une dimension qui offre la part belle à la question du symbolique et – sous la terminologie de Ouaknin – à la question du « sens caché[688] ». Cette hypothèse, pour hardie qu'elle puisse paraître, est rendue d'autant plus nécessaire que les brouillons de Koltès livrent de surprenants décomptes des mots en lettres. À cet endroit, les brouillons attestent de la connaissance de l'auteur de pratiques de codage/décodage, de cryptage/décryptage dans lesquels les mots et les lettres ont une valeur numérique, par conséquent, analogique. Ils sont la trace d'une connaissance de pratiques qui peuvent engager à des considérations ésotériques, à l'exploration de voies secrètes qui ne seraient pas tout à fait improbables, si l'on se souvient que Koltès parcourt ses années d'apprentissage en compagnie des Jésuites du Collège Saint-Clément de Metz dont Jean Mambrino, l'un des mentors du jeune homme. Précisant toutefois très vertement que l'enjeu de cette démonstration ne vise pas l'affirmation d'un ésotérisme de l'auteur, aucun élément biographique, à notre connaissance, ne laisse envisager la piste que Koltès ait été « Initié ». Ce détour par le Mystère ne vaut qu'à titre d'élaboration possible à partir d'éléments de l'écriture qui offrent parfois des perspectives troublantes. Postuler un « sens caché » ouvre dans l'écriture des interprétations qui paraissent, sur certains points, étonnamment éclairantes et par conséquent vient nourrir notre hypothèse d'un « pacte ironique » à l'endroit du trouble que l'écriture peut offrir. Nous proposerons, forte de quelques éléments sur lesquels prendre

---

[686] *Dictionnaire étymologique de la langue française*, O. Bloch, W. Von Wartburg, *op. cit.*, p. 425.
[687] « […] En fr. mod. prédominent les notions de "secret", de « chose obscure et inexplicable", de "connaissances cachées aux profanes », définition de « MYSTÈRE » *in Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*, *op. cit.*, p. 516.
[688] Nous reviendrons sur ce terme proposé par M.-A. Ouaknin.

appui, une tentative de lecture très sommaire – si les clés de ce codage appartiennent à un champ réservé aux initiés – qui emprunte aux études kabbalistiques, à la Guématria[689] (étude des correspondances analogiques entres les lettres hébraïques et les chiffres, sous le présupposé du codage de la Bible) envisagée comme « logométrie » (mesure de l'espace de la langue) ; ce que propose M.-A. Ouaknin.

> La guématria n'est pas une « mesure de la Terre », ce qui est signification étymologique de « géométrie », mais une « mesure du langage ». Elle étudie les rapports entre les lettres, les mots et les phrases. C'est donc une mathématique liée au sens. Elle évolue à un niveau que nous dirons sémantique. […] La mathématique hébraïque n'est donc pas une géométrie, mais le passage de la géométrie à une « logométrie »[690].

« Une mesure du langage » donc qui ouvre au champ sémantique, à l'Interprétation, mais surtout peut-être qui ouvre au « sans retrait[691] » du champ sémantique, à l'ouverture elle-même du sens. En fonction des traditions, de diverses obédiences, selon la multiplicité des langues, de l'égyptien, à l'hébreu, au grec, au latin, à la langue française – pour ne citer qu'elles – ces différentes grilles de lecture et d'écriture répondent à des systèmes forts différents les uns des autres, ce pourquoi il sera difficile d'établir le système auquel la « logométrie » de Koltès – si « logométrie » il y a dans les brouillons – peut répondre. Toutefois nous formulerons quelques hypothèses interprétatives du champ symbolique (et hermétique) que cette *guématrie* peut ouvrir dans l'œuvre, en guise de premiers pas vers ce qui semble être une mesure du langage. Le « pacte ironique » serait donc également celui du Poète géomètre, initié aux chiffres/lettres des mesures du monde contenues dans les mots ou, des mesures du mot qui reflètent des mondes, des chiffres/lettres ouvrant à la question du *sens du monde*[692] organisant un Verbe qui permette l'entrée dans le monde, non plus par l'élaboration de sa représentation – donner un sens possible du monde – mais par l'architecture opérative d'une écriture, dans laquelle on entrerait comme on pénétrerait, impétrant, dans un temple initiatique, comme on entre dans *le*

---

[689] « Le *Pchat* est le sens littéral ; il s'attache au sens immédiat. Le *Rémèz* est le sens allusif ; il tire parti des allusions du texte données par différentes grilles de lectures, différents codes tels la Guématria (valeur numérique des lettres) et le *Notarikone* (anagramme). Le *Drach* est généralement traduit par « sens symbolique ». En fait, les commentateurs ne font pas de différence entre le *Rémèz* et le *Drach* ; on peut cependant dire que le *Rémèz* est l'allusion et le *Drach*, l'interprétation que l'on fait de cette allusion. Le *Sod*, enfin, qui signifie « secret » s'applique aux commentaires mystiques que l'on rencontre dans les textes de la Cabale et du hassidisme », *in Le Livre brûlé*, *op. cit.*, p. 325-326.

[690] Marc-Alain Ouaknin, *Mystères des chiffres*, Paris, Assouline, 2003, p. 317-318.

[691] Nous renvoyons aux commentaires de Heidegger sur l'allégorie de la caverne de Platon.

[692] Titre de l'essai de Christophe Bident, *Koltès, le sens du monde*, emprunté lui-même au titre du livre de Jean-Luc Nancy : *Le Sens du monde*, Paris, Galilée, 1993. « Il est aujourd'hui à nouveau exact qu'il ne s'agit plus d'interpréter le monde, mais de le transformer. Il ne s'agit plus de lui prêter ou de lui donner un sens de plus, mais d'entrer dans ce sens, dans ce don de sens qu'il est lui-même. », *op. cit.*, p. 19.

don de sens qu'est le monde[693]. L'écriture koltésienne emprunterait quelques secrets utiles à l'architecture d'un édifice calculé et mesuré à hauteur d'une quête de sens : « il faut chercher », ce que Christophe Bident exprime, nous semble-t-il, sous les termes d'un « [faire] entendre le don de sens qu'est le monde, par contre-don qui cherche moins le sens que sa croyance […] ».

> C'est parce qu'il s'adresse au monde, cet espace déjà habité et signifié par les autres, par tous les autres, par la totalité des autres, que Koltès s'en excepte aussitôt, fragmentant le monde pour lui donner le visage d'une nuit ou d'un quai, un lieu singulier qui le fera entendre, qui fera entendre le don de sens qu'est le monde, par contre-don qui cherche moins le sens que sa croyance, sa relève ou sa transformation[694].

C'est réaffirmer la dimension philosophique (ironique) d'un auteur à travers qui, Christophe Bident, en dialogue avec la lettre de Koltès à sa mère, voit les figures simultanées d'Aristote et de Lawrence d'Arabie. Auteur voyageur philosophe animé par la quête de sens, dont l'enjeu est plus fondamentalement celui de la question du sujet, sa croyance (« *In God we trust, do we* ? »), sa capacité à comprendre le monde, sa quête (« il faut chercher »), que la question de l'objet même de la quête (*God*). Chercher à relever le sens du monde, à transformer le sens du monde, à croire, passerait par le fil d'un projet ironique d'écriture. De cet espace hautement symbolique et mystique que nous proposons de traverser, nous gagnerons l'île de la Métaphore, chère à l'auteur, postulant que cet intérêt marqué pour le métaphorique chez Koltès rejoint précisément l'ironie socratique dans ce mouvement qui nous transporterait du « pittoresque[695] » à l'idée, de la « périphérie[696] » au centre, de la quête de sens traversant « le don de sens qu'est le monde » ou pour notre étude du symbolique, de la matière à l'esprit (en *Guématrie* le 4 est la Matière[697], le 3 serait l'Esprit et l'addition du 3 au 4, 7 la transcendance de l'Esprit à travers la matière, rappelons en avant-propos que : « La fin de toute chair m'est venue à l'esprit » ouvre la pièce *Quai ouest*). Pour l'aborder encore par un autre chemin et en écho au mythe de la caverne, il y aurait un mouvement qui cherche à attraper la lumière de l'extérieur de la caverne grâce à l'art du montreur d'ombres, celui qui projette des éclats, porteurs de sens, sur le mur intérieur des enchaînés. Deux aspects donc,

---

[693] *Ibid*., p. 96
[694] Christophe Bident, *Koltès, le sens du monde*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2014, p. 96.
[695] Terme de Kierkegaard.
[696] *Id*.
[697] « Papus définira trois systèmes de septenaires :
1 + 6 ou la clef de la circulation des forces divines dans la nature
2 + 5 = la polarisation positive et négative représentée par les deux mains
3 + 4 ou la victoire de l'esprit sur la matière », *in Les Nombres de l'Apocalypse*, Patrick Darcheville, Paris, Trédaniel, 1997, p. 41.

guématrie et métaphore qui empruntent pour l'un au symbolique (jusqu'au « sens caché[698] »), pour l'autre au « transport » (le « sens sollicité[699] »). Tous deux feraient vibrer dans l'écriture koltésienne une même corde pour un même son dont le spectre est infini : l'art de l'analogie. Grâce à cet ordre de l'analogique, Koltès induirait chez son lecteur/spectateur la reconnaissance fascinée d'un *sens du monde* qui, pour ne pouvoir être saisi parce qu'il est sans cesse contrarié, lui semble pourtant, à bien des égards, familier dans l'« inter-dit[700] ». Guématrie et métaphore participeraient de l'« inter-dit » koltésien, ouvrant des passages vers le secret, vers l'Invisible ou l'Un visible ?

2. 1. « Que nul n'entre ici s'il n'est géomètre[701] »

Cette formule attribuée généralement à Platon, formule qui aurait orné le fronton de l'Académie, peut nous renseigner – c'est une des interprétations possibles – sur le pythagorisme platonicien[702]. La Tétraktys du pythagorisme « veut dire la "quaternité", quatre éléments consécutifs. […] les nombres 1, 2, 3, 4 et leur somme consécutive (1 + 2 + 3 + 4 = 10) fondent, par analogie, la manière dont les pythagoriciens concevaient l'univers[703] » (à noter que dans la Kabbale les séphiroth sont également au nombre de 10). Un article du *Magazine littéraire*[704] convoque la formule « nul n'entre ici s'il n'est géomètre » à l'exploration de certains mystères de la Littérature. Alors, si le Destin dans *Prologue* au temps de la Cocotte la plus sophistiquée de Babylone était à ce point arithmétique, l'on sait aussi combien les écritures et l'Écriture sacrée croisaient la science des nombres, « en ce temps-là », il y a trois millénaires.

---

[698] Nous choisissons, pour comprendre comment l'écriture koltésienne peut fonctionner, une proposition théorique dont procèderait la lecture hébraïque selon Ouaknin, qui nous apporte la possibilité de penser un quatrième niveau de signification à la lecture indispensable des brouillons de *Quai ouest* : le niveau du « sens caché ». « Il suffit d'avancer qu'on distingue quatre niveaux de lecture qu'on désigne par les noms de :
– *Patch* : sens simple ou littéral ;
– *Rémèz* : sens allusif ;
– *Drach* : sens sollicité ;
– *Sod* : sens caché ou secret. », *in Le Livre brûlé, op. cit*., p. 108.
[699] *Ibid*.
[700] Ce qui se dit « entre ». Entre les deux termes d'un *aut aut* kierkegaardien. Ce qui se dit entre les termes d'une contradiction sans résolution.
[701] « Que nul n'entre ici s'il n'est géomètre », Hela Ouardi, *in Le Magazine littéraire*, n°523, sept. 2012, p. 58-59.
[702] http://www.univ-paris-diderot.fr/philomathique/entree_geometre.pdf. « Annexe 2 : " Que nul n'entre ici qu'il ne soit géomètre" », [en ligne] consulté en avril 2016.
[703] *Mystères des chiffres, op. cit*., p. 182.
[704] « Que nul n'entre ici s'il n'est géomètre », *op. cit*., « Dossier Raymond Queneau », p. 58-59.

> Quand « on commence l'inscription de toute chose », c'est le géomètre qui apparaît le premier. Michel Serres raconte comment la géométrie est née de l'ombre que le *gnomon* a tracée et qui a écrit sur le sol le premier théorème. L'écriture littéraire « ombres traçantes », est la descendante du *gnomon*, axe de jonction entre le ciel et la terre, voie de connaissance, principe de représentation du monde[705].

L'écriture et les chiffres auraient partie liée dans la Bible, offrant la part belle à l'analogique, dans les sciences ésotériques et notamment pour la Kabbale. Les mots, en analogie avec les nombres, obéiraient à cette précision nécessaire à la transmission du Mystère, qui consiste à voiler pour mieux transmettre. Dans la Kabbale encore cette science de l'analogique porte le nom de guématrie, du grec *guematria* (géométrie). C'est au carrefour de la géométrie, de l'architecture du Grand Architecte que se perd, ou se trouve, l'origine de l'Écriture. Par cette science ancienne, occulte ou simplement perdue, selon Anne Machet[706], l'Écriture, qu'elle se trace en grec, en hébreux, en latin, semble le réceptacle d'un « sens caché » ou perdu (Anne Machet). De l'écriture de la Bible en passant par certaines pratiques littéraires, il semble qu'il existe des chemins de traverse, dans cette sensibilité particulière lancée à la face du secret des lettres-nombres. Ils impliquent une « réflexion en N[707] » (Anne Machet) ou guématrie. Il semble bien que Koltès, en tout cas dans les brouillons dans lesquels il élabore le choix des citations qu'il mettra en exergue aux scènes de *Quai ouest*, agisse en géomètre, mesurant les coudées de cette pièce structurée, il l'affirme, « pour être jouée et pour être lue[708] ». Nous disposerons de ces seuls indices rencontrés dans les brouillons qui, pour peu nombreux qu'ils sont, révèlent toutefois une numération si étrange de la main de l'auteur, qu'ils ouvrent définitivement la question d'une science « logométrique », « science en N », « guématrie », « arithmosophie » (science symbolique des nombres) ou toute pratique non identifiée, mais approchante. Parmi ces brouillons consultés à la BnF, dont quelques visuels seront

---

[705] *Ibid*.

[706] Anne Machet, *La Voie des nombres. Comptes de la Bible grecque*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1996. « Des jeux de N sont secrets, parce qu'ils ne font plus partie de notre mémoire vive », p. 231. « Pour compter, l'alphabet grec, élaboré à partir de l'alphabet phénicien, évinça tous les autres. Son emploi est le plus simple : il code absolument tous les sons […] cette pratique n'implique pas en soi le chiffrage des textes, mais le rend plus aisé. Notre esprit, toujours en quête de preuves par neuf, de vérifications au cordeau, ou à l'éprouvette, s'étonne d'un codage de mots pratiqué il y a trois millénaires. Notre civilisation habituée à l'aléatoire comme fondement de tout langage autre que mathématique, est déconcertée devant le jeu de Nombres auquel nous sommes invités », p. 3. « Le petit enfant sait compter avant d'apprendre à lire. L'expérience montre que le calcul mental est un domaine où tout homme peut être compétent sa vie durant. Les Anciens, en particulier les Grecs, mettent la fluidité des mots sous la protection des nombres ; même sans le savoir les mots sont alors protégés des voleurs », *ibid*., p. 93.

[707] *Ibid*., p. 43. « La mesure est une possibilité, une nécessité. L'expérience et la réflexion en N permettent de saisir la réalité : l'environnement immédiat comme le cours du temps : le monde devient un cosmos où tout, ou presque tout, est saisissable en N. Toute *saisie*, à chaque époque, se fait selon un arrière-plan technique, social, politique, différent. La mesure – ses modes et ses résultats du moment – autorise une génération à transmettre à la suivante, l'acquis, la *mémoire*. »

[708] « Pour mettre en scène "Quai ouest" », *in op. cit*., p. 104.

reproduits[709] infra, nous assistons à un décompte qui, tel qu'il apparaît, semble répondre à un système codé reposant sur une analogie entre les lettres et les nombres. Koltès semble exécuter un découpage dont le code reste à trouver, mais code il y a manifestement, par la répétition d'un système, séquence de syntagmes chiffrés, nombres proches ou similaires qui régulièrement reviennent comme s'ils étaient ceux-là mêmes recherchés par l'auteur et, calculs sous la forme d'une division dont les quotients sont assez proches. Quatre des citations sur les six qui paraissent au seuil des scènes de *Quai ouest* sont décomptées par segments, séparés par des tirets qu'accompagne une division, exécutée en bas à droite, à l'image de celle reproduite ici, de Melville (citation II).

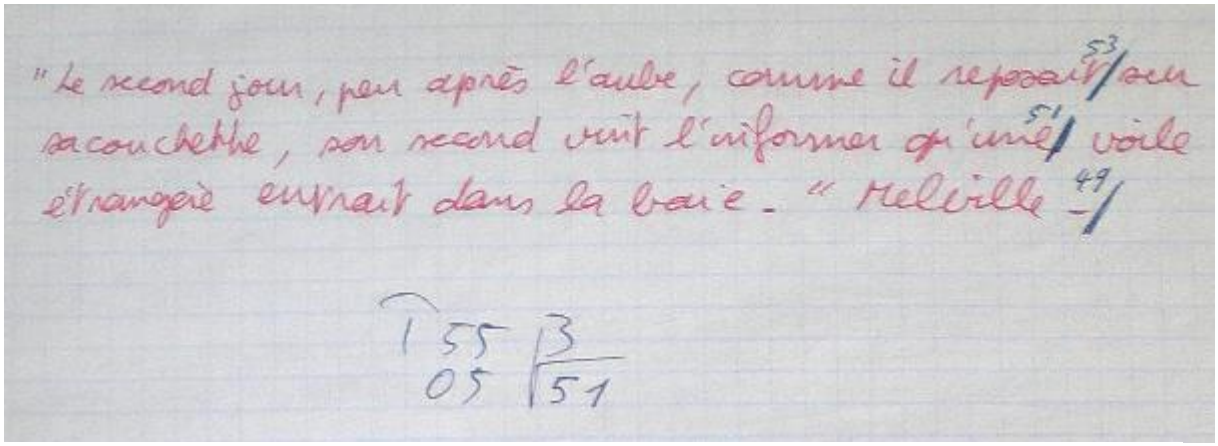


Figure 4 Manuscrits de *Quai ouest*, BnF, réf. Verso 251

Les calculs comportent parfois des erreurs. On attend que le chiffre 155 ici corresponde à la somme de 53 + 51 + 49. Or la somme de ces trois chiffres égale 153. De même, la somme des chiffres de la citation (V^e^) de Conrad : 49 + 52 + 46 est de 147. Or le dividende de l'opération de Koltès est 148. Ou encore, pour le calcul de la citation de Marivaux (VIe), dont la somme des chiffres 49 + 52 + 50 + 51 égale 202. Koltès retient 188 en dividende ce qui, pour cette opération, modifie le quotient obtenu : 47 au lieu de 50. Notons pour l'heure, la similarité des sommes obtenues ou leur proximité dans les segments des citations : 49 ; 51 ; 52 ; 53, qui témoignerait d'une recherche logique à laquelle semble vouloir tendre les calculs de l'auteur. Ces disconvenances très légères, mais présentes, entre nos propres calculs et les dividendes

[709] Grâce à l'aimable autorisation de François Koltès, nous avons pu photographier ces brouillons et les inclure dans cette recherche.

retenus par Koltès, ajoutent à la difficulté d'en déduire un système. Reste la certitude qu'il ne s'agit pas là d'un compte prosodique et l'hypothèse que ces « erreurs » de calcul sont sciemment posées comme une tentative d'obtenir un résultat particulier. Afin d'approcher une interprétation la plus satisfaisante possible de cette alchimie des nombres et des lettres et pour nous y aider, nous avons parcouru des ouvrages qui vont de la *Guématrie*, à l'arithmosophie dans une étude de *Guématrie* chrétienne empruntant à la Kabbale dans ses transpositions nécessaires à la langue française, notamment les ouvrages *Les Nombres de l'Apocalypse*[710], *La Kabbale dévoilée*[711] par les Éditions Rosicruciennes. C'est aussi l'étude plus académique d'Anne Machet, dans *La Voie des nombres* qui nous accompagne ainsi que, pour la plus grande part de notre réflexion, les pensées et lectures de Marc-Alain Ouaknin. Les voies et systèmes sont nombreux qui tournent autour de cette pratique voilée de la *guematria* et qui reste pour Marc-Alain Ouaknin, et nous l'envisagerons avec lui ainsi, un « point de départ pour la pensée, elle n'est pas la pensée[712] ».

> La *Guematria* n'est pas un jeu des « chiffres et des lettres ». C'est une méthode d'interprétation, une méthode d'ouverture. […] « Le lecteur doit moins prêter attention à la dimension des nombres qu'aux mots que les équivalences numériques mettent en rapport et dont le rapprochement est toujours d'une grande portée philosophique. C'est de ce rapprochement que jaillit la pensée et c'est là un processus de réflexion et de contemplation. » La *Guematria* est une manière de s'ouvrir à autre chose : prétexte, tremplin, passage. Il ne suffit pas de poser l'équation, de mettre en évidence des égalités ; le sens n'est pas dans le mot d'origine, ni dans le mot d'arrivée, mais entre les deux, il est l'« inter-dit »[713].

Le « pacte ironique » renverrait ici à la pratique d'un auteur qui voile le Mystère auquel il prête sa plume. Nous serions, lecteurs, entraînés dans des dédales qui répondent à l'architecture de lois supérieures, enterrées dans une crypte interdite. On nous cacherait la nature mystique du temple dans lequel on nous laisse entrer. Quelque chose échappe dans les soubassements de l'œuvre, quelque chose d'actif qui tiendrait d'un « pacte » dont certains alinéas auraient été écrits à l'encre sympathique. L'étude guématrique en question concernera des bribes d'une écriture qui n'est pas celle de Koltès puisque les brouillons en question ne révèlent cette mathématique des lettres qu'à l'intérieur de citations d'autres écrivains, romanciers pour la grande majorité, Hugo, Melville, (Faulkner, London[714]), Conrad,

---

[710] Patrick Darcheville, *Les Nombres de l'Apocalypse*. *De la guématrie à l'arithmosophie*, Paris, Trédaniel, 1997.
[711] *La Kabbale dévoilée*, Villeneuve-Saint-Georges, Rosicruciennes, 1974.
[712] *Le Livre brûlé*, *op. cit.*, p. 123.
[713] *Ibid*.
[714] Si Koltès s'est livré à une « logométrie » des citations de London et Faulkner, les brouillons dont nous disposons n'en gardent pas trace.

Marivaux, distillés aux seuils des scènes d'une pièce fleuve « écrite à la fois pour être lue et pour être jouée[715] ».

2. 1. 1. *Quai ouest,* les coudées franches

> Il y a une pièce pour laquelle je donne automatiquement l'autorisation, c'est *Quai ouest*, parce qu'elle est ratée et parce que je l'aime[716].

Quai ouest, sur le chemin de séduction de l'auteur (chemins détournés sur lesquels on marcherait ici les yeux bandés) semble avoir les coudées franches. Une fois encore les déclarations de l'auteur nous laissent dans l'incapacité de décider entre deux affirmations que la logique exclurait l'une l'autre. Faut-il entendre ici l'aveu d'un laissez-passer à toutes les excentricités de mise en scène, dans la mesure où *Quai ouest* serait une pièce ratée, en conséquence, de peu de valeur. L'auteur la laisserait en pâture, sans la préserver de ses droits ? Ou, faut-il entendre, au contraire l'aveu de la primauté d'un statut pour *Quai ouest*, offerte à tous les vents, parce qu'elle est l'élue privilégiée de son auteur, suffisamment étrange, obscure, « beaucoup plus secrète[717] » nous dit Chéreau, imprenable, calculée, en somme, pour résister à tous les assauts ?

Le chemin de *Quai ouest* ne fut pas sans écueils. À considérer le reliquat des *Lettres*, *Quai ouest* apparaît comme un lent et laborieux accouchement. « [J]e serai débarrassé de ce fardeau que je traîne depuis deux ans… »[718], « je vais sortir bientôt d'une retraite misanthropique laborieuse, "d'absence à la vie" avec une pièce, fardeau de deux années […] »[719] même s'il faut relativiser ce poids de labeur spécifique à *Quai ouest*, car à sa mère, le 22 juin 1983, il écrit : « J'ai le sentiment de laisser, dans chaque pièce, dix ans d'âge et les espérances de dix vies… Peut-être est-ce pour cela que j'en écris si peu.[720] » Il semble – même si ce pesant fardeau peut être attribué à chacune des productions de Koltès – que *Quai ouest* fasse exception par son parcours d'« horribles travailleurs[721] » et par l'élan avec lequel il l'aura peut-être jetée dans le monde. À Michel Guy, « je suis en train à "vive allure", d'écrire ma <u>meilleure</u> pièce. New York était exactement l'île Babylone qu'il me fallait pour y

---

[715] « Pour mettre en scène "Quai ouest" », *op. cit.*, p. 105.
[716] *Une part de ma vie*, *op. cit.*, p. 93. Entretien pour Acteurs, 3ème trimestre, 1988.
[717] Patrice Chéreau, *in Chéreau/Koltès, une rencontre*, François Koltès, Béka et Images plus, 1999, 16'07-17'03.
[718] *Lettres*, *op. cit.*, p. 472. À sa mère, carte postale envoyée le 24 octobre 1983 de New York.
[719] *Ibid.*, p. 473. À Michel Guy, carte postale de New York, 1983.
[720] *Ibid.*, p. 469.
[721] Arthur Rimbaud, « Lettre à Paul Demeny », Charleville, 15 mai 1871, *in Œuvres*, *op. cit.*, p. 344.

parvenir[722] ». « J'aimerais qu'on [n']engage pas de traduction avant que nous ayons parlé ensemble, car cette pièce, que je crois être la meilleure des trois… présente des difficultés de traduction qui me préoccupent beaucoup[723] ». Concernant cette traduction et l'ouverture des droits en 1983, Koltès semble être dans des dispositions tout à fait contraires à celles de 1988. C'est d'abord une réticence à accorder ses droits aux mises en scène « paresseuses[724] ».

> Même si je ne pose pas, pour l'instant, cette exigence comme une condition absolue pour accorder les droits, je la formule cependant comme une évidence artistique ; et je refuserai toujours de reconnaître comme sérieuse une réalisation qui méconnaîtrait ce problème et qui ne l'aurait pas solutionné de la seule manière possible[725].

Exigence qui ne tardera pas à devenir condition absolue, en 1985.

> Je désire que vous ne concluiez aucun contrat concernant cette pièce sans auparavant me faire part des propositions que vous aurez reçues, et attendre ma confirmation écrite. Je tiens en effet à ce que *Quai ouest* ne soit pas l'objet de beaucoup de production, comme c'est le cas pour *Combat de nègre et de chiens*, mais je préfèrerais une seule production, de qualité. Pour cela, je désire connaître le metteur en scène qui veut la monter, et le choisir. […] En ce qui concerne les théâtres de Cologne et de Berlin, dont j'ai pu constater moi-même qu'ils annonçaient la production de *Quai ouest* comme un projet, puis-je vous prier de leur faire savoir qu'il n'est pas question, pour l'instant, qu'ils obtiennent les droits.[726]

Koltès semble étendre sa vigilance à l'ensemble de sa production ; *Quai ouest* ne fait pas totalement exception.

> Je compte adopter cette attitude avec chacune de mes pièces pour la première saison où elles seront produites à l'étranger, afin d'éviter d'être connu en Allemagne par des mises en scène médiocres[727].

Il reste comme un hiatus, une contradiction forte, entre la façon dont il aura pu mettre en place en 1985 une stratégie défensive systématique autour de *Quai ouest*, quand, en 1988, c'est précisément *Quai ouest* dont Koltès promet systématiquement les droits. Pièce chérie peut-être et d'autant plus caressée, que le château semble s'être écroulé ? La première carte à

---

[722] *Ibid*, p. 473. Carte postale de New York, 1983.
[723] *Ibid*., p. 474-475. Lettre à Stefani Hunzinger, « agent et amie de B.-M. Koltès pour les pays de langue allemande », Paris, 2 décembre 1983.
[724] « […] je me refuserai toujours à cautionner une prise de parti que je qualifierai de paresseuse, et qui va à l'encontre de l'histoire que raconte la pièce. […] Je préférerais que ma pièce ne soit pas jouée plutôt que de savoir qu'Alboury est joué par un acteur non-Noir », *Lettres*, *op. cit*., à Stefani Hunzinger, Paris, 18 décembre 1983, p. 476-477.
[725] *Ibid*.
[726] *Ibid*., p. 496. Lettre à Stefani Hunzinger, Paris, 4 octobre 1985.
[727] *Ibid*.

tomber est allemande et concerne la traduction. Alors que Koltès exige[728] de son agent d'attendre la réponse d'Heiner Müller à qui il propose la traduction de *Quai ouest* – projet que Müller acceptera – il semble que ce choix et ce seul choix porté sur le dramaturge allemand[729] n'ait pas fait mouche au regard de la longue note des Éditions de Minuit, sans équivoque.

> Après une traduction de *Quai ouest* par Heiner Müller, une importante critique vit le jour en Allemagne, dans les journaux et, particulièrement, dans Theater Heute. La traduction était démontée et il semblait qu'elle n'avait rien à voir avec le texte original. En effet Heiner Müller avait fait un travail de transposition à partir d'une traduction mot à mot. *Quai ouest* fut retraduit, plus tard, par Simon Werle. Bien que les théâtres ne souhaitaient pas mettre en scène la version d'Heiner Müller, B.-M. Koltès défendit bec et ongles l'écrivain[730].

La seconde carte jouée qui définitivement effondre la citadelle est celle plus ou moins perdante de la mise en scène de Patrice Chéreau. Aux dires du metteur en scène lui-même, aux dires des témoins du spectacle à Nanterre les Amandiers, aux dires de son auteur, *Quai ouest* est ratée. La mise en scène semble être passée à côté.

> *Quai ouest* c'est une pièce beaucoup plus secrète, plus ambitieuse qu'on a, comme tu le sais, où on a tous perdu la tête, c'est-à-dire, on a fait, on a voulu les meilleures choses. On l'a très mal servie en voulant les meilleures choses, c'est-à-dire : la grande salle, première erreur, et on a mis beaucoup de décors, très beaux mais, trop, trop de lumière, trop de moyens, et du coup, c'était un spectacle lointain, ailleurs, alors qu'un texte contemporain, avant de le faire admettre – d'abord, il faut le faire dans une salle plus petite – faut le faire longtemps, c'est un autre système de production qu'on s'est mis à découvrir, il faut le faire longtemps, pour 400 personnes maximum, mais là on a perdu les pédales quand même, on a totalement perdu les pédales, et là il a été, il a eu beaucoup d'allure, parce qu'il a partagé le naufrage, il aurait pu se désolidariser mais il a partagé le naufrage, et on a continué[731].

Un naufrage partagé jusqu'à l'annonce d'une pièce dont l'écriture, plus que la mise en scène, serait ratée ? « *Quai ouest*, je sais comment je pourrais l'améliorer, mais je n'en ai pas le courage.[732] »

---

[728] « Tant que je n'aurai pas reçu de sa part, et personnellement, de réponse négative, je me refuse à ce que le travail de traduction soit confié à quelqu'un d'autre », *ibid*., p. 486, Lettre à Stefani Hunzinger, Paris, 8 août 1984.
[729] « La traduction de cette pièce est, comme je vous l'ai dit, un problème dont je me soucie tout particulièrement. C'est pourquoi mon choix, et mon seul choix, s'est porté sur Heiner Müller », *ibid*.
[730] *Ibid*., note 1, p. 510.
[731] Patrice Chéreau, transcription à partir du court-métrage documentaire, *Chéreau/Koltès, une rencontre*, François Koltès, Béka et Images plus, 1999, 16'07-17'03.
[732] *Op. cit*., p. 92.

2. 1. 2. *Quai ouest,* « des clés… pour troubler les choses[733] »

Enfant terrible parmi les compositions koltésiennes, *Quai ouest* – pièce « écrite à la fois pour être lue et pour être jouée[734] » – est de nature transgénérique, qui s'agite dès le départ sous les regards du lecteur, par l'entremise de l'auteur, grâce aux citations en exergue placées au seuil des scènes que nous numéroterons ici pour l'analyse : 1, 5, 10, 15, 19, 23. Les scènes dans les Éditions de Minuit apparaissent séparées entre elles par une ou trois astérisques (*), respectant ainsi parfois la typographie de l'auteur – visible dans les brouillons (BnF). Koltès inscrit en haut à droite, à la main au-dessus de deux des citations parmi les six (Faulkner, London) : « Court[735] ». Un terme qui vient conforter l'idée d'un mode d'écriture coutumier de l'interruption (dis-ruptive[736]) de la phrase et du sens. Ainsi ces « Courts » choisis par l'auteur se distribuent respectivement comme suit :

[1, Court I]

« Il s'arrête pour s'orienter. Tout à coup il regarde à ses pieds. Ses pieds ont disparu. », Victor Hugo. [*Les Misérables*]

[3 < « monologue romanesque[737] » d'Abad > 4]

[5, Court II]

« Le second jour, peu après l'aube, comme il reposait sur sa couchette, son second vint l'informer qu'une voile étrangère entrait dans la baie. », Melville. [*Benito Cereno*]

[10, Court III]

« La nuit souffla sur lui, souffla doucement… », Faulkner. [*Lumière d'août*]

[10 < « monologue romanesque » de Rodolphe >11]

[15, Court IV]

---

[733] *Une part de ma vie*, *op. cit.*, p. 64.
[734] Bernard-Marie Koltès, « Pour mettre en scène "*Quai ouest*" », *in Quai ouest*, Paris, Éditions de minuit, 1985, p. 105.
[735] Souligné par Koltès.
[736] Nous faisons référence à Ernst Behler, qui envisage dans *Ironie et Modernité*, la nature parfois disruptive de l'ironie marquée. Nous évoquerons plus précisément cette pensée en 4e partie. Pour lors il semble que les jeux koltésiens au second degré de la littérature procèdent ici de la citation plus abruptement qu'interrompue, « disrompue », engendrant comme un facteur électrique, électrisant jusqu'à l'électrocuter le lecteur « pris au piège » d'une référence qui en même temps qu'elle est exhibée par l'auteur, échappe à sa mainmise.
[737] Selon le terme de l'auteur. « Les passages entre guillemets et entre parenthèse, écrits comme des monologues romanesques, ne doivent bien sûr pas être joués […] Ils ont leur place, chacun entre deux scènes, pour la lecture de la pièce ; et c'est là qu'ils doivent rester », *in* « Pour mettre en scène "Quai ouest », *op. cit.*, p. 104-105.

« Ce n'est pas encore la mort. Elle n'est jamais douloureuse », London. [*Martin Eden*]

[19, Court V]

« Vers sept heures et demie l'obscurité d'un noir de poix autour de nous tourna au gris livide et nous comprîmes que le soleil s'était levé. » Conrad. [*Le Nègre du Narcisse*]

[23, Court VI]

« Qu'est-ce que c'est que cette maison où vous me faites entrer, et qui forme un édifice si singulier ? Que signifie la hauteur prodigieuse des différents murs qui l'environnent ? Où me menez-vous ? » Marivaux [*La Dispute*]

[23 < « monologue romanesque » de Fak > 24]

On compte 25 séquences dans le « scénario[738] » envoyé à Claude Stratz[739] (« premier lecteur de *Quai ouest*[740] »). Elles sont au nombre de 26 dans l'édition définitive (retenons-le). Ces Courts, du latin *curtus* : « écourté, tronqué », ces irruptions incomplètes, si elles viennent confirmer le désir de l'écriture dramatique de se placer sous l'autorité poétique de ses pairs romanciers, restent énigmatiques. Certains d'entre ces Courts pourraient fonctionner dans un emploi plus courant de citation-seuil, qui éclaire le sens à venir de la scène qu'ils annoncent. Notamment, le choix d'un extrait très court, voire « insuffisant » (un des sens figurés de *curtis*), emprunté aux *Misérables* pourrait procéder d'un usage seuil de la citation d'auteur. Il faudrait envisager le Court I comme une clé d'entrée dans la scène d'exposition, le judas par lequel observer les premiers pas de Koch (et de Monique) ou la clef musicale selon laquelle il faudrait jouer la scène et la hauteur de ses notes. Mais Koltès l'annonçait dans le paratexte : « J'ai laissé quelques clés… pour troubler les choses[741] ». Même ce Court I (Hugo) qui semble le plus directement lié à la partition qu'il ouvre, ne nous renseigne qu'à la seule condition de chercher tout ce qui lui manque, pour identifier un sens possible. En effet, telle qu'elle apparaît dans la pièce, la citation est trop *mutilée*[742], interrompue, trop « courte » pour faire

---

[738] « Voici le scénario auquel je suis parvenu, après bien des problèmes », *Lettres*, *op. cit.*, 1982, p. 458.
[739] *Ibid.*, p. 459-460.
[740] *Ibid.*, note 1., p. 511 : « Claude était pour B.-M. Koltès une sorte de miroir qui lui renvoyait son écriture : premier lecteur de *Quai ouest*, puis des pièces qui ont suivi, B.-M. Koltès aimait – et avait besoin – d'entendre Claude parler de ce qu'il avait lu de lui, souvent au café Saint-Jean, place des Abbesses, d'où il ressortait toujours avec une nouvelle énergie. Claude était aussi un camarade de jeu (ils jouaient aux échecs, parfois par téléphone), de sortie (cinéma), et ils fréquentaient les mêmes lieux ».
[741] *Une part de ma vie*, *op. cit.*, p. 64. Koltès répond à la question de Delphine Boudon : « Il y a dans le texte de *Quai ouest* tel qu'il est édité, un jeu littéraire extra-théâtral (citations, annexes, monologues entre parenthèses…), comme si à côté du texte il y avait une prolifération de choses à dire. »
[742] Ce terme renvoie à la citation de l'auteur que nous tenons, nous le rappelons, pour Manifeste esthétique même si évidemment l'auteur ne l'a pas revendiquée comme tel : « [...] à la manière d'une statue antique à laquelle

sens directement et pleinement. La citation, « Il s'arrête pour s'orienter. Tout à coup il regarde à ses pieds. Ses pieds ont disparu.[743] », si elle avait été plus longue, aurait pu nous renseigner sur le sujet et l'ambiance de la scène, dont elle ouvre le pas ; à savoir ici la perdition et l'enlisement du personnage prénommé Koch venu dans ce quai marécageux pour y rencontrer volontairement sa mort, pour y perdre effectivement pied au sens figuré et littéral – s'il n'est littoral – chaussé de « chaussures de ville[744] » sur un sol inquiétant. « Il y a quelque chose par terre qui fait glisser, et je ne sais pas ce que c'est[745] » dit Monique. L'homme qu'évoque de son côté Victor Hugo s'enlise en effet, perd pied et disparaît dans la grève gorgée d'eau, nous l'apprenons seulement si, lecteurs-limiers, nous connaissons de mémoire la suite du texte de Victor Hugo ou si nous partons à la source de la référence écourtée par Koltès. Sur l'un des brouillons, ce Court I est transcrit beaucoup plus largement puis biffé, pour ne garder que l'extrait que nous connaissons : « Il s'arrête pour s'orienter. Tout à coup il regarde à ses pieds. Ses pieds ont disparu »[746], interrompant le lecteur dans sa course vers le sens et lui offrant à entendre cette citation hugolienne dans un caractère d'inquiétante étrangeté, par laquelle les pieds de l'homme s'effacent surnaturellement, un homme à qui manque les pieds (d'abord, puis la tête et les bras à la manière d'une statue antique ?).

---

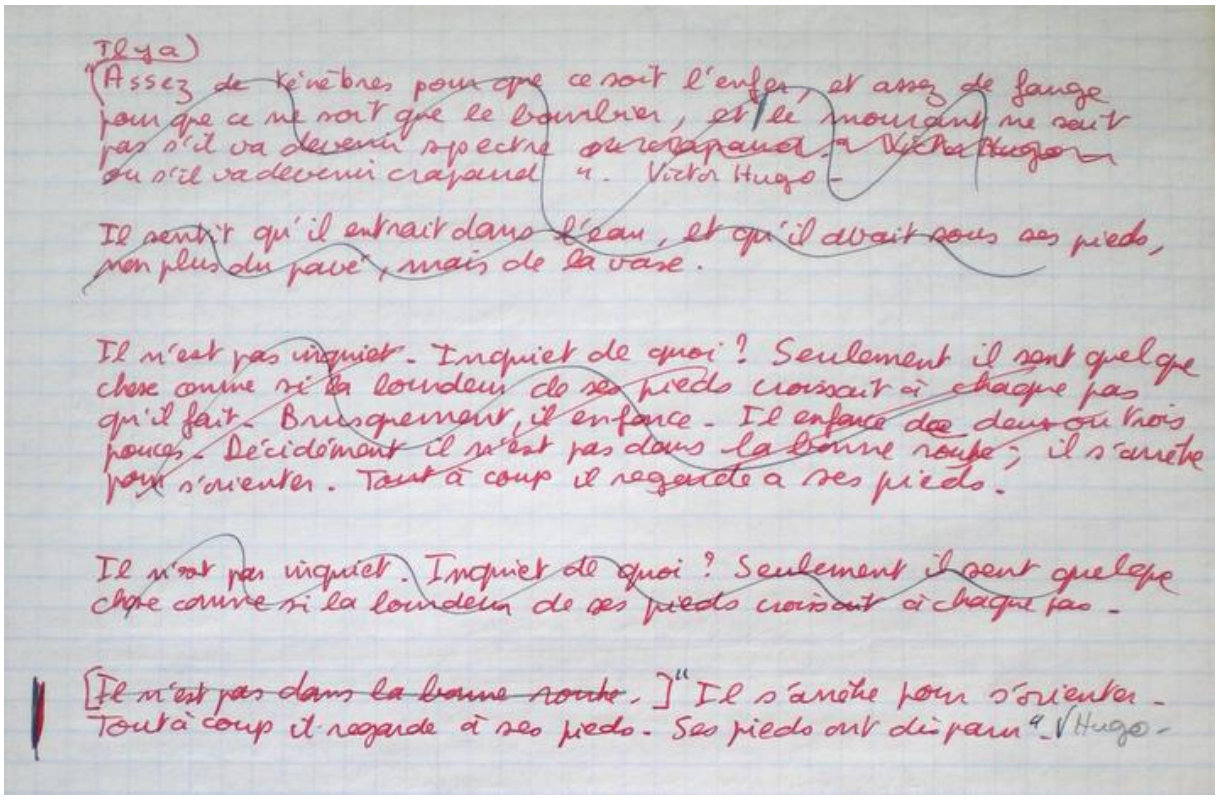
manquent la tête et les bras et qui tire sa beauté précisément de cette absence-là », *in Une part de ma vie, op. cit.*, (entretien avec Alain Prique en 1983), p. 27.

[743] *Quai ouest, op. cit.*, p. 11.

[744] « N'avancez pas par là, Maurice, le sol est glissant et vous avez vos chaussures de ville. (*Long silence*.) Maurice, Maurice, ce n'est pas le monde des vivants, ici. (*Silence. Koch a disparu dans l'obscurité*.) », *in Quai ouest, op. cit.*, p. 14.

[745] Monique dans *Quai ouest, op. cit.*, p. 13.

[746] *Quai ouest, op. cit.*, p. 11.



Il y a)
"Assez de ténèbres pour que ce soit l'enfer, et assez de fange pour que ce ne soit que le bourbier, et le mourant ne sait pas s'il va devenir spectre ou crapaud." Victor Hugo.
ou s'il va devenir crapaud". Victor Hugo.

Il sentit qu'il entrait dans l'eau, et qu'il avait sous ses pieds, non plus du pavé, mais de la vase.

Il n'est pas inquiet. Inquiet de quoi ? Seulement il sent quelque chose comme si la lourdeur de ses pieds croissait à chaque pas qu'il fait. Brusquement, il enfonce. Il enfonce de deux ou trois pouces. Décidément il n'est pas dans la bonne route ; il s'arrête pour s'orienter. Tout à coup il regarde à ses pieds.

Il n'est pas inquiet. Inquiet de quoi ? Seulement il sent quelque chose comme si la lourdeur de ses pieds croissait à chaque pas.

[Il n'est pas dans la bonne route.] "Il s'arrête pour s'orienter. Tout à coup il regarde à ses pieds. Ses pieds ont disparu". V. Hugo.

Figure 5 Ph. des manuscrits de *Quai ouest*, BnF, réf. verso 242[747]

Toutes les citations biffées proviennent du même chapitre intitulé « Pour le sable comme pour la femme il y a une finesse qui est perfidie », des *Misérables*. La première citation biffée apparaît aux trois-quarts du chapitre. La deuxième phrase biffée l'entame. Et la troisième que retiendra finalement l'auteur suit d'un paragraphe le début de ce même chapitre. Afin de préciser encore le co-texte du Court I, nous proposons infra, ce qui précède la citation et la suit dans l'hypotexte. Nous l'indiquons en caractère gras. Nous soulignons ce qui sera le Court I.

> **L'homme suit sa route, va devant lui, appuie vers la terre, tâche de se rapprocher de la côte.** Il n'est pas inquiet. Inquiet de quoi ? Seulement il sent quelque chose comme si la lourdeur de ses pieds croissait à chaque pas qu'il fait. Brusquement, il enfonce. Il enfonce de deux ou trois pouces. Décidemment il n'est pas dans la bonne route ; il s'arrête pour s'orienter. Tout à coup il regarde à ses pieds. Ses pieds ont disparu. **Le sable les couvre. Il retire ses pieds du sable, il veut revenir sur ses pas, il retourne en arrière ; il enfonce plus profondément. Le sable lui vient à la cheville, il s'en arrache et se jette à gauche, le sable lui vient à mi-jambe, il se jette à droite, le sable lui vient aux jarrets. Alors il reconnaît avec une indicible**

[747] Les numéros de feuillets, inscrits au verso, semblent le fait des premiers travaux d'archive de l'IMEC. L'écriture de Koltès est à l'encre rouge, les biffures à l'encre noire et la référence à V. Hugo, au crayon à papier.

terreur qu'il est engagé dans la grève mouvante, et qu'il a sous lui le milieu effroyable où l'homme ne peut pas plus marcher que le poisson n'y peut nager.[748].

Koch, sur sa route, irait à revers du « voyageur ou d[u] pêcheur cheminant marée basse », sur « certaines côtes de Bretagne ou d'Écosse[749] » (c'est ainsi que Victor Hugo présente son personnage). « L'enlisement, […] le sépulcre qui se fait marée et qui monte du fond de la terre vers un vivant[750] » Koch, loin de vouloir s'en extraire, le rechercherait. Il tâche, à la différence du pêcheur hugolien, de s'éloigner de la côte pour atteindre le fond de la rivière, l'Hudson River, porté vers le bas par deux pierres. À l'envers des pas de l'homme hugolien, sur la côte, retenu par les sables malgré lui, quelque chose de la vie retient Koch loin de l'eau, « comme si la lourdeur de ses pieds croissait à chaque pas qu'il fait[751] » pour retarder sa disparition. S'il faut partir en quête d'une version moins mutilée de la citation hugolienne pour en découvrir le lien tangible qu'elle peut tisser avec l'enlisement/sépulcre de Koch dans le fleuve de la pièce *Quai ouest*, l'écho direct ou indirect des Courts, qui viennent à la suite, semble encore moins évident. Il faudrait alors entendre cette affirmation de Koltès : « car la pièce a été écrite à la fois pour être lue et pour être jouée. » comme une règle de composition forte de l'œuvre qui ouvre au travail de la Lecture. « Pour être lue », au sens mussetien d'une pièce écrite pour être lue dans un fauteuil par un lecteur « en peignoir de coton[752] » d'une part, et peut-être également – ce sera l'objet de l'étude qui suit –, dans un sens plus ouakninien de la lecture de tous les niveaux de signification que l'écriture ouvre jusqu'au plus secret : le « sens caché ». Une pièce alors écrite pour être déchiffrée, décryptée (sortie de la caverne). Une lecture que l'auteur nous conseille en nous la déconseillant, puisqu'elle aurait l'allure d'un geste profanatoire à l'image des profanateurs de tombe, celle qui contient les mystères de Koch (mystères des lois que dissimule l'écriture de Koch-Koltès).

---

[748] Victor Hugo, *Les Misérables II*, Paris, Gallimard, 1985, Cinquième partie, « Jean Valjean », Livre 3ème, « La boue, mais l'âme », Chap. V., p. 686-687. Nous renvoyons également au chapitre du « Labyrinthe », dans lequel Hugo déploie cette même image obsédante du chemin.

[749] *Ibid*., p. 686. « Il arrive parfois, sur de certaines côtes de Bretagne ou d'Écosse, qu'un homme, un voyageur ou un pêcheur, cheminant à marée basse sur la grève loin du rivage, s'aperçoit soudainement que depuis plusieurs minutes il marche avec quelque peine. La plage est sous ses pieds comme de la poix ; la semelle s'y attache ; ce n'est plus du sable, c'est de la glu. »

[750] « Il est condamné à cet épouvantable enterrement long, infaillible, implacable, impossible à retarder ni à hâter, qui dure des heures, qui n'en finit pas, qui vous prend debout […] L'enlisement, c'est le sépulcre qui se fait marée et qui monte du fond de la terre vers un vivant. Chaque minute est une ensevelisseuse inexorable. Le misérable essaye de s'asseoir, de se coucher, de ramper ; tous les mouvements qu'il fait l'enterrent […] », *ibid*., p. 687-688.

[751] *Ibid.*

[752] *Prologue*, *op. cit*., p. 67. « […] dès le matin suivant apparut […] le germe vert d'une fleur […] fleur bâtarde et inconnue même de l'*Encyclopedia universalis*, innommable, à mi-chemin de la marguerite et du cattleya. Je m'installai à côté, dans un peignoir de coton, et je la regarde tranquillement. », voir note 681.

> 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 qu'à la fin il y ait un secret, […] 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.[753]

C'est à la recherche de cendres mortes que nous engage Koltès, en nous assurant de l'inanité de cette profanation du secret. Cendres mortes ou lettres vives, Koltès emprunte à une image égyptienne, « comme une infinité de cercueils pharaoniques ». Rites anciens d'enfouissement, d'enlisement dans le sable, des boites « destiné[e]s à tromper le regard », des mots, des « traces », « emboîtés les uns dans les autres », selon les principes d'une cryptographie ancienne. Les Courts chiffrés de *Quai ouest* témoigneraient d'une connaissance de pratiques analogiques entre les chiffres et les lettres, anciennes connaissances déjà tracées sur les pierres des pyramides, à l'époque où l'écriture et la géométrie dessinaient le même Mystère, à l'époque d'une pratique du langage codé, calculant l'Invisible.

Nous serions, par cette mise en garde de Koltès, détournés d'une quête présentée comme profanatoire, typiquement face à une « malignité » de l'auteur, celle dont s'accusait lui-même François Regnault, celle que revendique indirectement Koltès ; induite ici par les propos qu'il tient en 1986 sur *Quai ouest*.

> Ce n'est pas aux auteurs à défendre l'autonomie de leurs textes ; un texte se défend tout seul si sa logique est meilleure que celles qu'on lui oppose. Le vrai problème est que les auteurs ne font pas confiance aux metteurs en scène, tandis que les metteurs en scène se méfient des auteurs et les suspectent souvent d'être moins malins qu'eux.[754]

Cette déclaration appuie la perspective d'une ruse koltésienne, d'une « malignité », par l'élaboration d'une construction et d'une logique de l'œuvre plus forte (de par ses connaissances secrètes) que les forces qu'on lui opposerait ; si la rencontre entre le texte et la scène (ou l'espace mental du lecteur et son Interprétation) est un combat. Être plus rusé que son Lecteur (qui pourtant, grand « limier » devant l'éternel, risque souvent d'outrepasser les intentions de l'auteur) est apparemment l'objectif que se donne *Quai ouest*. Cette pièce pour être jouée et lue viserait l'autonomie, qui serait « l'unité » de l'œuvre. À la recherche du nombre 13 ? (« *Achab* », « l'unité[755] » : 13 = 1 + 3 = 4[756], 13, moitié de 26 qui serait Dieu, ou

---

[753] *Op. cit.*, p. 105-106.
[754] *Une part de ma vie*, entretien pour La Gazette du Français, avril 1986, *op. cit*, p. 65.
[755] *Les Nombres de l'Apocalypse*, *op. cit.*, p. 22. « Remarquons […] que 13 est la somme guematique du mot Achab (qui signifie « un ») = 1 + 8 + 4 = 13. Moitié de 26, nombre de YHWH ; le 13 est omniprésent dans l'articulation du pentateuque. O. GOLDBERG [*L'Édifice des nombres dans le pentateuque*, Tesedk] nous

le 13, arcane de la Mort, dans les lames du livre de Toth du Sépher de Moïse, des nombres qui régulièrement viennent suffisamment hanter les calculs des Courts, notamment le Court I, pour que leurs « traces » éveillent l'attention). La ruse de l'auteur frappe à cet endroit des brouillons, des écrits « inter-dits » au destinataire. Une numéro-logique viendrait construire des remparts aux seuils de *Quai ouest* pour que le « texte se défend[e] tout seul » ? Nous ne pouvons que formuler des hypothèses en croisant les observations d'éléments repérables parce qu'ils se répètent, toutefois postulons que la dimension Poétique de l'écriture, la *Poièsis* du *vates* Koltès, celle qui tient d'une « Parole créatrice, qui a engendré le nombre et le mouvement[757] » se manifeste ici dans son élaboration d'un « sens caché ». Pour nous convaincre du bien-fondé d'une lecture de *Quai ouest* ouvrant à la Bible et aux arcanes qui s'en réfèrent, rappelons la citation épigraphe de *Quai ouest* : « La fin de toute chair m'est venue à l'esprit. GENÈSE ». Koltès place *Quai ouest* sous le sceau de la parole divine adressée à Noé. L'annonce du Déluge et avec le Déluge, le dévoilement des mesures géométriques de l'Arche, refuge de l'homme ou « logométrie » de l'arche, selon Ouaknin, en hébreux, signifie également le « mot », partant l'« espace de langage ».

> Dans la Bible, ce lien [entre mathématique et sémantique] apparaît pour la première fois dans le célèbre passage de l'arche de Noé, où le texte donne précisément les mesures de l'arche : 300 coudées de longueur, 50 coudées de largeur et 30 coudées de hauteur (Genèse 6, 15). Les nombres étant des lettres selon l'équivalence de la guématria, ces mesures donnent les lettres suivantes : *chin*, *noun*, *lamèd*, trois lettres qui écrivent le mot *lachone*, lequel signifie la « langue », à la fois l'organe et la structure linguistique. […] Ce qui est extraordinaire dans ce texte, c'est le fait que le mot « arche » se dise en hébreu *téva* et signifie « boite » et « mot », ce que l'on pourrait traduire par « espace de langage ».[758]

Formulons l'hypothèse donc que Koltès, au seuil de *Quai ouest*, convoque une première grande « clé … pour troubler les choses », une clé dont le symbolisme commerce avec le Mystère. « La fin de toute chair m'est venue à l'esprit », cet exergue fonctionne-t-il comme la « trace » voilée qui convoquerait les mesures d'une géométrie ésotérique, les mesures d'une grande « boite » construite sur un quai isolé, à la périphérie de la ville, autonome, « un hangar à l'ouest », qui répond si bien à l'« unité » de ses propres mesures que Chéreau la considèrera comme le personnage principal de la pièce et comme « le lieu de l'âme, où tous entreront pour

---

signale :"nous avons vu que deux nombres basés sur le nom divin, édifient le système de valeurs numériques du pentateuque : les nombres 26 et 13. La déduction de ce symbolisme est évidente : Dieu est un. »

[756] En « addition théosophique », d'inspiration pythagoricienne. Ainsi, le nombre 4 donne en addition théosophique : 1 + 2 + 3 + 4 = 10. Dans la guématrie proposée par Patrick Darcheville, il s'agit d'additionner les unités d'un nombre lorsqu'il atteint ou dépasse la décimale.

[757] *La Voyance avant Rimbaud*, *op. cit.*, p. 49.

[758] *Mystères des chiffres*, *op. cit.*, p. 318.

chercher l'obscurité, la grande ombre […][759] ». Si l'Arche de *Quai ouest* obéit à ses propres règles internes et rusées, « Que nul n'entre ici s'il n'est géomètre » ornerait alors l'entrée du hangar, invisible aux profanes, perdus dans l'ombre d'un « *mur d'obscurité*[760] ». Pour entrer dans *Quai ouest*, « espace de langage », « espace littéraire », plus que « *deux pierres dans ses poches*[761] », il faudrait peut-être un compas, une équerre et la science des bâtisseurs de cathédrales afin d'en apprécier les mesures symboliques et l'étendue du Mystère ?

Les « deux pierres » de Koch, en attendant, retiendront notre attention. Il semble qu'elles attirent à elles, précisément parce qu'elles gardent en partie la trace d'une « hantise de cette histoire du banquier "suicidé" pendu sous un pont avec des briques dans les poches[762] », pierres inquiétantes, tribu d'un pendu qui cherche la noyade (Koch), gardant deux « briques » (/millions) dans les poches. Dans les brouillons – dans lesquels Abad n'est pas muet, ce qu'il dit à Charles n'est pas tenu secret – on trouve également la trace de l'importance inquiétante de ces « pierres » : « A. (à Ch.) Ne le laisse pas ramasser ces pierres[763] ». « Deux pierres », pour que le cadavre à venir ne flotte pas, seraient à prendre au « sens littéral » donné dans la pièce par Koch lui-même : « Dites-lui qu'avec deux pierres dans les poches, mon corps collera tout au fond, personne n'y verra rien[764] », deux pierres pour cacher le corps à la vue (des profanes) ; pour disparaître.

> K : Je cherche 2 pierres.
> Ch : Pour quoi faire ?
> K : Pour ne pas flotter. Pour ne pas surnager. Pour couler directement. Je suis ici pour mourir. ~~Je vais me jeter dans l'eau~~[765].

---

[759] Patrice Chéreau, « De grands événements de langage », *in Bernard-Marie Koltès*, Alternatives théâtrales n° 35-36, *op. cit*, p. 20.
[760] *Quai ouest*, *op. cit.*, p. 11.
[761] *Ibid.*, p. 24 et « KOCH. – […] Je veux seulement qu'on me laisse approcher du fleuve, qu'on me laisse ramasser deux pierres. Je ne ferai pas de bruit. Je ne veux pas qu'on me frappe, qu'on me fasse mal. Je n'ai plus rien à donner », *ibid.*, p. 22.
[762] Archives Koltès, BnF, manuscrits de *Quai ouest*, fiche personnage KOCH, réf. 325. Cf. Annexes, p. 620.
[763] Archives BnF. Manuscrits de *Quai ouest*, réf. f. 156.
[764] Koch à Charles, *in Quai ouest*, *op. cit.*, p. 23. Dans les brouillons (Archives BnF, manuscrits de *Quai ouest* ce passage apparaît augmenté : « De toute façon, ~~mon corps collera car~~ ; avec deux pierres dans les poches, mon corps collera au fond comme un pneu de camion ». Nous voulions vérifier qu'il ne s'agissait pas d'une erreur des Éditions de Minuit, concernant le verbe « coller » qui nous paraît dissoner, en place de celui qui nous semble plus attendu, « couler ». Nous interprèterions assez cet effet de dissonance comme consécutif au procédé d'interruption/disparition de l'écriture koltésienne (l'esthétique d'une écriture/buste du belvédère). Le terme de la comparaison disparu : « comme un pneu de camion », c'est comme si le verbe « coller » en gardait la trace. Ce qui produirait de « secret », ou de diffraction du sens, dans la poétique koltésienne, procèderait de l'effacement, de la mutilation de la phrase, de la disparition d'éléments concrets à l'origine des images koltésiennes.
[765] Archives Koltès, BnF, brouillons de *Quai ouest*, réf. f. 158. « (Abad s'écarte, Koch [ajouté par une accolade horizontale : "ramasse deux pierres"] s'approche du fleuve, Charles le retient par la veste) », *ibid.*, rèf. f. 152.

Nous rappelons pour notre étude la grille de lecture proposée par Ouaknin, utile au développement de notre hypothèse. On peut postuler selon le philosophe quatre niveaux de lecture : le « sens simple ou littéral », le « sens allusif » et avec lui le « sens sollicité » (c'est-à-dire l'interprétation que le lecteur fait de l'allusion) et le « sens caché ou secret[766] ». « Deux pierres » de Koch pour couler ou coller (« comme un pneu de camion ») tout au fond (« sens simple »), « deux pierres » de Koch comme obole à Charon – « sens sollicité » et « sens allusif » – nécessaires à l'acquittement de la traversée de l'Achéron, le sens allusif et sollicité se double dans *Quai ouest* de la présence du fleuve longeant le hangar, un fleuve sur lequel le ferry (barque de Charon ?) ne circule plus. Existe-t-il alors un quatrième niveau de signification, le *Sod* de Ouaknin, le « sens caché » qui se tiendrait ici chiffré : le 2 des « deux pierres ». L'obole serait davantage associée au 1 dans l'Imaginaire. Pour le nocher des Enfers, on place plus volontiers « une » obole sous la langue du défunt. À la recherche du « sens caché » qui s'indiquerait dans les détails dissonants (le diable n'y est-il pas[767]?), nous proposerons une lecture qui emprunte ici aux « deux drachmes » réclamés à Jésus aux portes, non pas des Enfers, mais du Temple de Capharnaüm. Cette lecture est corroborée *indicieusement* (indices insidieux) par la réplique de Monique dans laquelle elle convoque dans un usage au second degré ce même village de pêcheur, « Seigneur ! quel capharnaüm ![768]», dit-elle, enfin entrée dans le hangar avec l'aide de Fak. L'emploi ici de l'expression est celui passé dans l'usage courant, mais porte par sa légère dissonance, un effet de surprise dans cette réplique inattendue de Monique, matérialisant, de notre point de vue, la trappe (« trace ») qui ouvre au « sens caché ». L'épisode rapporté des « deux drachmes », dans l'Évangile selon Matthieu (17), convoque Pierre. Oserons-nous rapprocher ce Pierre de la pierre redoublée avec laquelle Koch forme le vœu inverse de celui d'un bâtisseur d'Église ? « Tu es Pierre et sur cette pierre je bâtirai mon Église ; et la puissance de la Mort ne l'emportera pas sur elle » (Matthieu, 16.18) – avec ces « deux pierres » Koch compte bien que s'ouvrent pour lui les portes de l'Hadès. Si ces analogies nous sont permises, le 2 dissonant des « deux pierres » de Koch, fonctionnerait comme « traces » laissées, dont les contours sont réaffirmés par le mot « pierre » indiquant au « quatrième niveau » une référence biblique vers laquelle porter la question du « sens caché » du monde ou *le sens du monde* caché. Les « deux pierres » de Koch équivalant les « deux drachmes » dont est missionné Pierre.

---

[766] *Le Livre brûlé*, *op. cit.*, p. 108. « Pour éviter le piège de l'idolâtrie – l'illusion de la possession *du* sens – la tradition hébraïque a introduit la notion de niveaux de signification. », *ibid*.
[767] Expression attribuée à Nietzsche.
[768] *Quai ouest*, *op. cit.*, p. 78.

> Et Jésus lui répondit : […] pour ne pas les scandaliser, va à la mer, jette l'hameçon, et tire le premier poisson qui viendra ; ouvre-lui la bouche, et tu trouveras un statère[769]. Prends-le, et donne-le-leur pour moi et pour toi. (Matthieu, 17.27)

Et si nous assimilions au gros poisson crachant un statère (= deux drachmes), celui qui plonge une première fois dans l'eau, « deux pierres » dans les poches, Koch qu'Ab(a)d [*abd*, serviteur du Divin] repêchera. C'est la première mort de Koch. Rodolphe appelle Koch « le gros[770] », un gros poisson à qui Cécile est bien décidée à faire « cracher » ce qu'il a encore à donner, bien qu'il affirme avant d'entrée dans le hangar : « Je n'ai plus rien à donner[771] ».

> CÉCILE. – Dis-moi, Carlos, dis-moi ce que tu comptes faire pour en tirer, très vite, tout ce qu'on peut en tirer, pour le faire cracher, pour plumer ce pigeon, pour saigner ce vieux coq jusqu'à la dernière goutte de son sang […][772]

Au premier « niveau de signification » (« sens simple, littéral ») et à l'un des deuxièmes niveaux (« sens allusif ») possibles, Koch prend « deux pierres » pour que son cadavre ne remonte pas à la surface, ce sens-là est réintroduit à la scène finale.

> FAK. – Je sais maintenant pourquoi il n'était pas si lourd que cela ; j'ai oublié de remettre les pierres dans ses poches. Il doit flotter[773].

Mais, de même ici, pourrions-nous envisager ce « Il doit flotter » comme la sollicitation d'un quatrième niveau de signification, pour cause de dissonances une fois de plus. Le corps de Koch flotte, Fak ne s'en aperçoit pas puisqu'aussitôt après qu'il « *fait basculer le corps dans l'eau* », sans crier gare, il ferme les yeux :

> « – Je suis fatigué. (*Il s'allonge et ferme les yeux*).
> CHARLES (*regardant le corps de Koch flottant sur l'eau*) […][774]

Koltès, par souci de cohérence peut-être, dans le ménagement d'effets « cinématographiques » de l'écriture, met rapidement et artificiellement (ou abruptement[775]) son personnage Fak en touche. Fatigué tout à coup, Fak trouve là la raison suffisante pour ne

---

[769] Le statère, monnaie de la Grèce antique, pouvait équivaloir deux drachmes.
[770] « Le gros, là-dehors, il va retourner de l'autre côté, il va leur dire […] », *Quai ouest*, *op. cit*., p. 73. « Éclate-lui sa tête, au gros, mon fils, et qu'il sente venir le coup ; un coup ici, un coup là, prends ton temps, qu'il en chie ; fais-le pour moi, mon fils, je te le demande, parce que moi, je ne peux pas le faire moi-même (*Il pleure*) », *ibid*., p. 76.
[771] *Quai ouest*, *op. cit*., p. 22.
[772] *Ibid*., p. 38.
[773] *Ibid*., p. 101.
[774] *Ibid*.
[775] Nous verrons en quatrième partie le goût de l'écriture koltésienne pour les effets « dis-ruptifs » (Ernst Behler).

pas s'inquiéter du corps de Koch qu'il vient à peine de mettre à l'eau. La formule « il doit flotter » surprend ; peut-être n'est-elle que la manifestation de la désinvolture de Fak, mais la dissonance persiste dans la contradiction : « FAK. – Il est lourd », parlant du corps qu'il tire en début de scène, « *avec difficulté* […] *vers l'eau*[776] », pour trois répliques plus tard affirmer : « Je sais maintenant pourquoi il n'était pas si lourd ». Cette inconséquence du discours de Fak vient brouiller les pistes. De même la présence de l'eau, le « *rugissement des vagues* », la « *petit tempête. Il pleut* » qui nourrissent les didascalies viennent entourer le mot « flotter », d'un halo de sens confus.

> Il doit flotter.
> *Abad tire sur le fleuve. Il provoque une petite tempête. Il pleut.*
> […]
> FAK (*ouvrant les yeux*). – Il flotte. (*Envol bruyant d'oiseau, tout près d'eux*.[777])

« Il flotte ». Fak constate en ouvrant les yeux qu'il pleut ? « Sens simple ». « Il flotte », Koch flotte comme une brusque évidence qui ouvre les yeux de Fak. « Il flotte », le corps mort est à la surface de l'eau, Charles le sait, Fak le découvre à retardement – et on note combien Koltès met de soin à orchestrer cet effet – il y aurait dans cette « indistinction », cette dissonance, la possibilité de l'émergence d'un « sens caché » relayé par la didascalie : « *une petite tempête. Il pleut* ». Celle-ci projette très lointainement, par ce contexte tourmenté des vagues et de la pluie, l'ombre de celui qui flotte sur l'eau : non parce qu'il y meurt, mais parce qu'il y marche ?

> Quant au bateau, il était déjà au milieu de la mer, tourmenté par les vagues, car le vent était contraire. À la quatrième veille de la nuit il vint vers eux, marchant sur l'eau. (Matthieu, 14.24-25)

Cette lecture christique derrière la silhouette de Koch flottant sur l'eau, pourrait être relayée par la réplique de Cécile à Charles :

> Il est venu pour nous tous, pas pour toi tout seul[778].

Ou encore, de manière inversée, Koch est le diable incarné dans la note des brouillons de *Quai ouest*. Abad à Charles, à propos de Koch :

---

[776] *Quai ouest, ibid.*
[777] *Ibid.*, p. 101-102.
[778] *Ibid.*, p. 40.

> Ne l'écoute plus parler. Cet homme, ce n'est pas un vrai homme, c'est un esprit du mal, c'est un envoyé du mal[779].

Revenant au rituel de Koch, dans son champ littéral, on reste dubitatif sur la capacité de « deux pierres » – suffisamment ténues pour qu'elles tiennent dans les poches d'un costume d'homme – à maintenir le cadavre dans les profondeurs de l'eau. Koch au « troisième niveau de signification » (« sens sollicité ») prend « deux pierres » qui sont « comme » deux oboles pour son voyage vers les Enfers. Peut-être alors, au quatrième « niveau de signification », Koch prend-il « deux pierres » nécessaires à son épreuve initiatique « comme » Jésus en appelle à Pierre pour les « deux drachmes » nécessaires à son entrée dans le Temple de « Capharnaüm qui est au bord de mer […] au-delà du Jourdain, Galilée des nations, le peuple qui était assis dans les ténèbres […] » (Matthieu 4.13-16).

> Comme ils arrivaient à Capharnaüm, ceux qui perçoivent la redevance des deux drachmes pour le Temple vinrent trouver Pierre et lui dirent : « Votre maître paye bien les deux drachmes, n'est-ce pas ? (Matthieu 17, 24)

« Deux pierres » seraient les « traces » nécessaires au lecteur qui veut entrer dans le « sens caché » du Temple de *Quai ouest*, endroit du bord de l'eau, où sont assis six personnages dans les ténèbres, que Koch et Monique rencontrent. Il semble que quelques éléments épars orientent encore cette marche vers l'Évangile selon saint Matthieu. Il est en effet celui qui traite expressément de la dette, des remises de dettes, des trafics entre pourvoyeurs et quémandeurs, des transactions jusqu'au prix monnayé de la trahison de Judas.

> Que voulez-vous me donner, et je vous le livrerai ? Ils lui comptèrent trente pièces d'argent. (Matthieu, 26.15)

« Ce sont des scènes de commerce, d'échange et de trafic […][780] » que l'on trouve dans l'Évangile selon saint Matthieu aussi bien que dans *Quai ouest*, comme construit sur les piliers du Temple de Jérusalem cette fois.

> Et Jésus entra dans le Temple de Dieu, et il chassa tous ceux qui vendaient et achetaient dans le Temple ; et les tables des changeurs, il les culbuta, ainsi que les sièges de ceux qui vendaient les colombes. Et il leur dit : « Il est écrit : Ma Maison sera appelée maison de prière, mais vous, vous en faites une caverne de brigands. » (saint Matthieu, 21.12-13)

Koch est le débiteur d'une somme volatilisée et « pour vous en dire un peu, il s'agit d'argent sacré[781] ». Si le hangar de *Quai ouest* porte les mesures du Temple de Jérusalem dans lequel

---

[779] Archives Koltès, BnF, « Brouillons de *Quai ouest* », f. 156.
[780] « Pour mettre en scène "Quai ouest" », *op. cit.*, p. 108.

Charles, Fak et Abad brigandent et trafiquent, dans lequel Claire, Cécile, Rodolphe ne sont pas en reste dès qu'il s'agit eux aussi de trafiquer et d'échanger, briquet, cigarette, serviette, kalachnikov, tête de Delco, il est envisageable également que certains éléments de *Quai ouest* ouvrent à une lecture initiatique. Deux éléments semblent significatifs et pour lesquels il nous faut convoquer le REAA (Rituel écossais ancien et accepté) dans un document intitulé *Rituel des trois degrés selon les anciens cahiers 5829*[782]. Il nous informe de deux points qui nous semblent d'importance à rapporter ici. Si Koch est bien au quatrième « niveau de signification » impétrant du Temple, si l'on s'accorde également sur le caractère initiatique du parcours du personnage de Claire dans la pièce, il semble que nous puissions faire un parallèle significatif avec des éléments du rituel du Premier degré de l'initiation maçonnique. Le premier concerne Koch qui, à l'entrée du hangar, se dépouille et « retire ses métaux ». « C'est pour libérer le Récipiendaire qu'on le dépouille de ses métaux. C'est pour lui enseigner que tout se paye en ce monde et qu'on ne peut espérer recevoir sans donner.[783] »

> Le problème est que l'argent, je veux dire l'argent liquide, les pièces, les billets, cela fait longtemps que je n'en ai pas eu en main, cela fait longtemps, vous devez le savoir, que l'argent ne se transporte plus en pièces, en billets comme au Moyen Âge je suppose, je ne connais rien à l'Histoire […][784]

Il est également troublant et dissonant que Koch convoque ici le Moyen Âge. Il s'agirait d'une autre « trace » discordante qui ouvre au « sens caché ». Si l'on veut bien se rappeler qu'au Moyen Âge s'élaborent les rites initiatiques des Templiers (?). Koch se déleste alors de ses cartes de crédits, métaux modernes, « je veux bien vous laisser mes cartes de crédits » et fouillant ses poches – parce qu'il semble qu'il faille les vider, une nécessité qu'il se donne sans que personne ne le lui ait demandé – répond-il à un rite dont il connaît par avance les règles, ce qui conforterait les raisons pour lesquelles certains de ces métaux, il les a « amené[s] exprès » : « il y a un briquet. C'est un dupont […] je l'ai amené exprès ; et des boutons de manchette, c'est de l'or ; et puis une bague […] la montre, je n'ai pas envie de la

---

[781] *Quai ouest*, *op. cit.*, p. 21.
[782] Jacques Simon, REAA. *Rituel des trois premiers degrés selon les anciens cahiers 5829*, Cadix, La Hutte, 2013, 236 p. ; www.editionsdelahutte.com/RESSOURCES/PREFACE-5829.pdf [en ligne] consulté en avril 2016.
[783] Jules Boucher, *La Symbolique maçonnique*, Paris, Dervy-Livres, 1980, p. 32. Ou encore : « Retirer les "métaux-monnaie" à l'aspirant, c'est lui enlever le plus grand corrupteur de consciences ; c'est prouver matériellement le renoncement aux biens matériels ; c'est montrer que la vraie "libération" ne peut s'accomplir que par l'ascension vers l'Esprit ; c'est aussi donner cette "simplicité » et cette "nudité" dont parle l'Évangile », *ibid.*, p. 35.
[784] *Quai ouest*, *op. cit.*, p. 15.

poser n'importe où […] c'est une rolex[785] ». Une fois déposés tous ses métaux, symboles de la civilisation corruptrice, Koch achève ainsi, à la manière d'une formule ritualisée qui l'annoncerait, prêt à entrer ; « le vieil homme est dépouillé » :

> Maintenant que je n'ai plus rien, aidez-moi.
> *Charles lui saisit le bras*[786].

À l'image peut-être d'un rituel franc-maçonnique qui, dans *Quai ouest*, serait inversé ou du moins justement « sollicité » par discordance :

> Vous étiez dépouillé de vos métaux et de tout objet de valeur pour vous enseigner ceci : quelque grandes que soient vos richesses dans le monde, vous rencontrerez toujours vos Frères sur le Niveau, c'est-à-dire sur le niveau de la stricte égalité [...]
> [et] toucher votre cœur pour que, si vous rencontriez un Frère dans la détresse et sollicitant votre assistance, vous vous souveniez du moment où vous avez été reçu dans la Franc-maçonnerie, pauvre et démuni de tout, et que vous saisissiez avec empressement l'occasion de pratiquer cette vertu que vous aurez fait profession d'admirer, la charité.[787]

Il se pourrait que certains éléments, ainsi « inter-dits », cachés, soit une autre forme de « second degré » (dans le second degré genettien, l'ironie croise l'intertextualité), circulent entre les lignes de *Quai ouest*, sans pouvoir (ni vouloir) affirmer un lien direct avec le rituel maçonnique, celui-ci offre cependant quelques clés qui paraissent ouvrir à la question du « sens caché » et d'un modèle initiatique. La seule trace, vaguement apparente et nommée par Koltès, d'intérêt pour l'ésotérisme ou le symbolique, nous la trouvons dans le « Carnet rouge » : « Étude sur le " songe de Polyphème " (ésotérisme, symbolique.) ou :[788] ».

Le second élément que nous voulons évoquer concerne le « soulier gauche en pantoufle » dans le REAA, au pied droit dans le GLAMF, « en accord avec une ancienne coutume d'Israël. Dans le Volume de la Loi Sacrée on lit en effet ces mots : "Autrefois, en Israël, voici ce qu'on faisait, en cas de rachat et en cas d'Échange, pour rendre définitif un

---

[785] *Ibid.*, p. 16.
[786] *Ibid.*
[787] « Exhortation de la pantoufle », extrait du *Rituel Standard d'Écosse du Premier degré*, GLAMF, 2014. On sait que les valeurs maçonniques se sont appuyées sur les valeurs chrétiennes à l'origine (ici la vertu théologale de la charité) et que le parcours d'Hiram, architecte du temple de Salomon, est largement christique. Cela dit, l'échange douloureux des chaussures peut aussi, dans un registre plus littéraire, rappeler celui d'Estragon et de Vladimir chez Beckett. Le second degré touche ici à l'intertextualité.
[788] Cf. Annexes, note 93, p. 11 du carnet, p. 581.

contrat : l'un ôtait sa sandale et la donnait à l'autre. Telle était la règle en Israël"[789]». Or, les seules choses de valeur que Koch n'aura pas cédées à l'entrée du hangar sont ses chaussures.

> CHARLES. - [···] C'est des weston ?
> KOCH. - Quoi?
> CHARLES. - Les chaussures.
> KOCH. - Ce n'est pas moi qui m'achète mes chaussures[790].

Chaussures qu'il ne cèdera pas plus à Charles, le moment venu, au moment rituel de l'échange, (« CHARLES. – […] Qu'est-ce que tu me donnes en échange ?[791] ») ; alors que « telle était la règle en Israël ».

> KOCH. – Suppliez-le.
> CHARLES. – Non. (*Bas*:) Qu'est-ce-que tu me donnes en échange ?
> KOCH. – Je vous ai déjà tout donné. Et vous n'avez même pas ramassé la montre.
> […]
> CHARLES. – Et tes chaussures ?
> KOCH. – Je les garde. (*Charles lâche Koch*)[792]

Au sens littéral et figuré Charles lâche Koch parce qu'il aurait rompu de lui-même le contrat ritualisé, gardant sa pantoufle « weston » qu'il ne veut pas céder ; si « telle était la règle en Israël ». Il est une seconde occurrence dans la pièce qui nous semble croiser de très près ce rituel de l'« exhortation à la pantoufle », celle qui suit les traces de Claire. Elle fait don de sa chaussure, un don qui aurait valeur de contrat si Monique connaissait les arcanes.

> MONIQUE. – […] Montre-moi le début du chemin, juste la direction, montre-moi au moins un bout de direction.
> CLAIRE. – Prends ma chaussure.
> MONIQUE. – Je me fous de ta chaussure.
> CLAIRE. – Alors je ne te montre pas le chemin.
> MONIQUE. – Donne, donne-moi ta chaussure. (*Elle la prend*.) Qu'est-ce que je dois en faire, Seigneur ! Dépêche-toi, je suis pressée[793].

Ce geste qui semble obscur de la part de Claire prend une signification toute différente dans cette perspective d'un rituel initiatique. Monique ne connaissant pas les règles échoue, passe à côté de l'initiation, elle ne franchit pas les portes du Temple/Hangar. Ou, dans la mesure où Claire tend sa chaussure, c'est elle l'Impétrante, celle qui entre dans le Premier degré. C'est

---

[789] « Exhortation à la pantoufle », *op. cit.*
[790] *Quai ouest*, *op. cit.*, p. 20.
[791] *Ibid.*, p. 24.
[792] *Ibid.*
[793] *Ibid.*, p. 30.

ainsi qu'on peut l'entendre quand vers la fin de la pièce, la chaussure réapparaît, arrachée par Cécile des mains de Monique. Il semble que sa résurgence ait à voir avec le rituel d'un chemin vers la Connaissance.

> CÉCILE. – […] Et mets cette chaussure, idiote.
> CLAIRE. – Non, je ne veux pas mettre la chaussure du tout ; je veux savoir.
> CÉCILE. – Tu n'as rien à savoir, idiote, qui t'as demandé de savoir quoi que ce soit ? Mets cette chaussure[794].

Rechaussant sa pantoufle, Claire réussirait cette première initiation. Sans cette clé que l'on se propose d'emprunter au R.S.E. (Rite Standard d'Écosse), l'enjeu de la chaussure qu'il faut ôter pour accéder au savoir reste indistinct. Si cette « pantoufle » tient d'un rituel symbolique guidant l'Impétrante vers la Connaissance, le don de la chaussure de Claire devient plus signifiant, il suppose d'envisager un niveau de lecture qui ouvre au « sens caché » dans l'écriture koltésienne. Dans cette perspective, les Courts de *Quai ouest* seraient peut-être de troubles clés ouvrant à une architecture secrète ; tant l'ironie que l'intertexte animent les pièces de Koltès d'un universel second degré de l'écriture.

> P.-S. Du coup, après avoir décidé de mettre ce machin de Faulkner en exergue, toute la construction de ma pièce est venue toute seule.[795]

L'invasion des Courts dans la pièce, si l'on suit cette déclaration de l'auteur, aurait été impulsée par « ce machin de Faulkner ». S'il n'a pas la primauté, il est l'un de « ces machins » qui semblent faire partie des pierres angulaires sur lesquelles repose l'édifice. « Ce machin de Faulkner », c'est-à-dire le Court III, particulièrement bref, « La nuit souffla sur lui, souffla doucement[796] », est placé au seuil de la scène (10) entre Charles et Abad, scène dans laquelle Charles annonce : « Je veux m'attaquer à la femme[797] ». Pour ce projet, il lui faut remplir ses poches, raison pour laquelle il demande ses économies à Abad, l'argent de son

---

[794] *Ibid*., p. 82.
[795] Lettre à François Regnault, New York, mai 1983. « J'ai lu ça dans *Lumière d'août* de Faulkner : " De tout temps j'avais vu, j'avais connu des Nègres. Pour moi, ils étaient quelque chose comme la pluie, les meubles, la nourriture, le sommeil. Mais, après cela, il me semble les voir pour la première fois non comme des gens, mais comme des choses, une ombre, dans laquelle je vivais, dans laquelle nous vivions, nous, les Blancs et tout le monde… Et il me semblait voir l'ombre noire prendre la forme d'une croix. Et il me semblait voir les bébés des Blancs lutter, avant même d'avoir pu respirer, lutter pour échapper à l'ombre qui était non seulement sur eux, mais sous eux, étendue, comme l'étaient leurs bras, comme s'ils étaient cloués à la croix… Je vois cela, maintenant, …, échapper, tu ne le pourras pas. La malédiction de la race noire vient de Dieu, mais la malédiction de la race blanche c'est le Noir qui, éternellement, sera l'élu de Dieu parce qu'un jour il l'a maudit." », *Lettres*, *op. cit*., p. 468.
[796] *Quai ouest*, *op. cit*., p. 43.
[797] *Ibid*., p. 45.

« frère » (loin d'affirmer un réel point d'ancrage, rappelons simplement combien le mot « frère » est en usage entre Initiés).

> Tu as le droit de garder tes secrets ; même un frère a le droit d'avoir des secrets pour son frère ; mais un frère qui a trop de secrets pour son frère, ça n'est plus un frère, c'est un étranger, et si ce n'est pas un étranger, alors, c'est un traître.[798]

Notons de même cet écho – parmi d'autres possibles – à l'Évangile selon saint Matthieu. Charles poursuit : « Ton argent ne doit pas pourrir avec toi[799] », qui peut renvoyer à l'une des « dispositions du disciple » : « Ne vous amassez pas de trésors sur le terre, où mite et ver anéantissent[800] ». En vertu d'une loi sacrée de l'échange, quelque chose ici aurait maille à partir avec des valeurs initiatiques telles que celles d'« égalité », de « charité » qui semblent circuler à l'envers dans les souterrains de ce temple au bord de l'eau d'une pièce fleuve.

> On est des frères, moricaud, par le sang on est des frères, par le pognon on est des frères, par les démangeaisons on est des frères ; tu n'as pas vraiment intérêt à ce que je sois un pouilleux, moricaud, ou alors, tu seras le premier à te gratter. En fait, t'as pas vraiment le choix.[801]

« Ce machin de Faulkner » donc, exergue à la scène 10 entre frères, Koltès l'extrait du roman *Lumière d'août*, chapitre V. « La nuit souffla sur lui, souffla doucement ». Ce « lui » sur qui souffle doucement la nuit c'est Christmas, l'un des principaux protagonistes du roman, Christmas le Noir à la peau blanche, « mal né » d'une certaine façon comme l'est Charles, comme l'est Abad. « C'est pour cela qu'on ne rêve à rien, moricaud, ce n'est ni ta faute, ni la mienne, on est mal nés et c'est tout.[802] » Et si l'analogie vient vite entre Christmas et Abad, frères de papiers, le Court III, extrêmement écourté, sept mots retenus par Koltès au milieu des trois cent soixante-quatre pages du roman (en édition Pléiade) invite à nouveau ici à une lecture symbolique du « sens caché ». L'aspect « tronqué » de la citation sonne comme une sentence (biblique). La « mutilation » de la phrase est sans doute l'un des procédés de l'écriture koltésienne qui produit l'ouverture au symbolique : interrompre la phrase pour disperser le sens, pour que le souffle de la nuit ici, « La nuit souffla sur lui », rejoigne le Souffle divin, dans une association contradictoire entre le souffle, la nuit et la douceur. Le Souffle divin, souffle de vie, symbole de feu ou de lumière, « et il insuffla dans ses narines

---

[798] *Ibid*., p. 43.
[799] *Ibid*., p. 44.
[800] Évangile selon saint Matthieu, 6.19.
[801] *Quai ouest, op. cit*., p. 45.
[802] *Ibid*., p. 46.

une haleine de vie et l'homme devint âme vivante » (Genèse II, 7) s'inverse ici dans la nuit, pour se faire souffle des ténèbres.

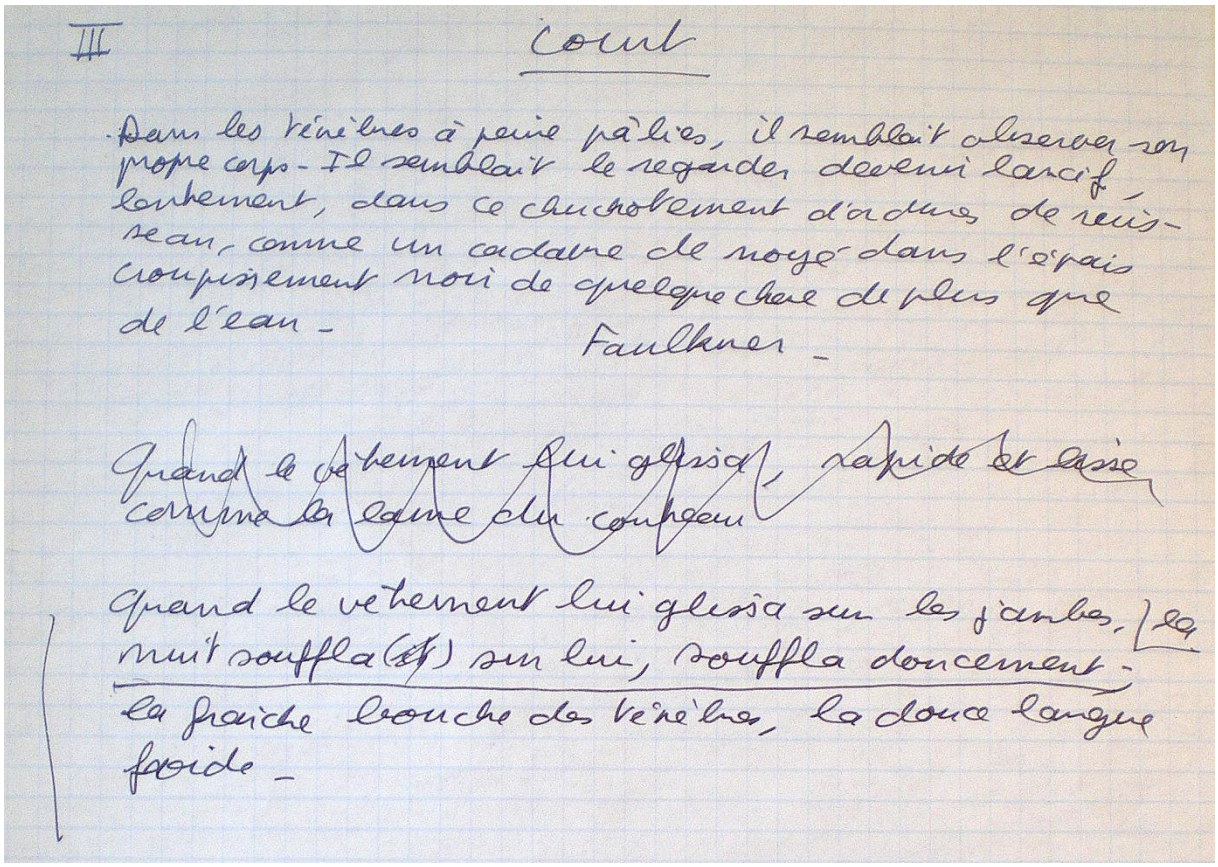
> « Quand le vêtement lui glissa sur les jambes, La nuit souffla sur lui, souffla doucement[803] ; la fraîche bouche des ténèbres, la douce langue froide. Quand il se remit en marche, il put sentir la nuit, comme de l'eau[804].

Mais ce même Souffle peut s'exhaler d'autres Livres encore, celui de Job : « Sous l'haleine d'Eloah ils périssent et au souffle de sa [bouche[805]] ils disparaissent » (Job 4,9), celui des épîtres de Paul : « et alors sera dévoilé l'Inique, lui que le Seigneur supprimera par le souffle de sa bouche et abolira par l'éclat de sa venue » (Deuxième épître aux Thessaloniciens, 2,8) que nous lirions assez comme le souffle-seuil à partir duquel envisager la scène 10. Charles, l'inique, tout à coup dévoilé, qu'Abad supprimera du souffle d'une autre bouche, celle d'une kalachnikov.

Il semble que Koltès pratique en tailleur de pierre l'art de la disparition, l'art d'extraire le cœur des « Courts » comme le sculpteur « une statue […] à laquelle manquent la tête et les bras[806] ». Cette pratique koltésienne de l'éclat, du bris, fonctionnerait comme les traces laissées d'une voie de passage vers le secret. Il semble que Koltès recherche un niveau symbolique de signification, un second degré, l'ouverture maximale à d'autres sens, un « sens caché », un « au-delà » du sens, par l'entremise ici de la littérature alliée à sa disparition qui ouvre au Livre par excellence. Ne gardant que des bribes, des bris, il s'agirait d'ouvrir à tous sens le *sens du monde*. Des éclats qui *troublent*[807] la lecture donc, un trouble nécessaire au réveil du Lecteur, une étape seuil vers « l'ouvert sans retrait[808] », une mise en marche vers la recherche incessante d'un sens. Le Court III, s'il est bien celui à partir duquel Koltès voit la construction de sa pièce s'éclairer, n'apparaît, quant à lui, pas dénombré dans les brouillons.

---

[803] Nous soulignons.
[804] William Faulkner, *Lumière d'août*, *in Œuvres romanesques II*, Paris, Gallimard, 1995, p. 81.
[805] Édouard Dhorme propose en traduction ici « narine ». Nous gardons le mot « bouche » parfois proposé dans d'autres versions de l'Ancien Testament, dans la mesure où il croise la citation traduite de Faulkner : la « bouche des ténèbres ».
[806] *Une part de la vie*, *op. cit.*, (entretien avec Alain Prique en 1983), p. 27.
[807] « J'ai laissé quelques clés… pour troubler les choses », *in Une part de ma vie*, *op. cit.*, p. 64.
[808] La formule est toujours de Heidegger.



III

Court

Dans les ténèbres à peine pâlies, il semblait observer son propre corps - Il semblait le regarder devenir lascif lentement, dans ce chuchotement d'ondes de ruisseau, comme un cadavre de noyé dans l'épais croupissement noir de quelque chose de plus que de l'eau -

Faulkner -

~~Quand le vêtement lui glissa, rapide et lasse comme la lame du couteau~~

Quand le vêtement lui glissa sur les jambes, la nuit souffla (~~et~~) sur lui, souffla doucement - la fraîche bouche des ténèbres, la douce langue froide -

Figure 6 Ph. des manuscrits de *Quai ouest,* BnF, réf. verso 271

Pour autant, quatre Courts sur six sont chiffrés. L'enjeu qui se tient sous l'affirmation à nouveau d'un « pacte ironique », d'un pacte du second degré, est celui ici d'approcher le système de décompte auquel ces chiffres surprenants de Koltès répondraient. Partant, de cette reconnaissance d'une pratique de guématrie, nous en viendrions à l'élaboration des possibles analogies que ce dénombrement suscite.

> Décompter donne de retrouver la saveur primordiale, saisissante et insaisissable. Le novice en la matière n'a qu'à se fier à la parole, inscrite en mots et en nombres. Il n'a qu'à se laisser surprendre. L'effet de surprise est l'une des techniques de mémorisation. Si vous êtes entraînés, vous saisissez à demi-mot […]
> « Faites attention *aux faux prophètes* [du grec ψευδοπροφητ- = 2237-, en code N], qui viennent vers vous *avec un vêtement de brebis* [du grec τὸ ἔνδυμα προβάτων = 2273, en code N], sous leurs vêtements (*à l'intérieur*) *ce sont des loups rapaces* [du grec ἔσωθεν δέ είσιν λύκοι ἅρπαγες = 2273, en code N] ». Méfiez-vous chaque fois que l'être et le paraître ne coïncident pas[809].

[809] *La Voie des nombres, op. cit.*, p. 93. Le code N, dans l'ouvrage cité correspond à une numération des lettres grecques en ordre croissant, répondant à un « système décimal » α = 1, β = 2… ι = 10, κ = 20… ρ = 100, σ = 200… De plus, à cet alphabet, envisagé comme un boulier, sont ajoutés trois nombres-lettres : (stigma) ς = 6, (Koppa) G = 90 et (Sampi)ϡ = 900.

Sous son *vêtement de brebis* l'écriture koltésienne cacherait *des loups rapaces* et il nous faudrait nous méfier chaque fois que « l'être et le paraître ne coïncident pas[810] » ou chaque fois que la lettre dissone apparemment. Sous le caractère boiteux, de la boiterie du pas de côté, de « la marche de l'écrevisse, ou [du] chant du canard[811] » (C. Bident) ou bien encore par « la technique de la fausse note[812] », de la « douce langue froide[813] » (douce-amère ironie) qui lèche certains éclats choisis, se tient peut-être la dimension du « sens caché ». Cette non-coïncidence entre la lettre et le paraître serait, en termes ouakniniens, la contradiction heureusement insoluble entre le visible et l'invisible que cristallise la « trace » dans l'écriture. Énigmes tracées par effacement pour qu'elles deviennent ouvertures, trappes indispensables à l'accès du labyrinthe infini du travail d'interprétation. Ainsi Ouaknin réaffirme de l'écriture (dans la pratique talmudique, mais sa pensée inclut le champ littéraire) qu'elle est « en attente » : « l'invisible, c'est l'écriture en attente[814] ». « Le texte est le lieu du "visible-invisible"[815] ». Ce que nous voulons solliciter par le « pacte ironique » dans l'écriture de Koltès, tient d'une écriture ainsi *poiëtisée* qu'elle semble experte dans l'art de la « trace » et du second degré : « [l]a "trace", c'est-à-dire la contradiction visible-invisible, signifie que le surplus de sens […] n'est jamais épuisé[816] ». Interroger le « pacte ironique » de Koltès revient à identifier comment ces « traces » orchestrent « le surplus de sens », comment Koltès « pein[t] un lutin avec un bonnet qui le rend invisible[817] » pour que « [c]haque lecture, chaque étude donne naissance à de "nouveaux visages"[818] ». Et c'est encore une image symbole que nous convoquerons pour notre exploration des espaces qui mèneraient au « sens caché », celle de l'« Arche ».

L'écriture qui signe alliance avec le concept d'Ironie serait construite secrètement sur la spécificité de plans et de mesures de l'« Arche ». Le concept d'ironie travaillerait à voiler les sous-bassements sacrés de l'œuvre/temple et à l'inverse travaillerait à troubler la surface de l'eau dormante, celle dans laquelle le lecteur *atavique* se complaît peut-être à barboter en

---

[810] *Ibid.*, p. 93.
[811] *Koltès, le sens du monde, op. cit.*, p. 56. « […] il arrive souvent aux noms ce qu'il arrive aux mots échangés […] ils se trouvent tout à coup radicalement désappropriés, peut-être mêmes dépropriés […] La désappropriation sémantique et énonciative fait dérailler le dialogue ou l'écho : c'est la technique de la fausse note, appelons-la si l'on veut la marche de l'écrevisse, ou le chant du canard. »
[812] *Ibid.*
[813] *Lumière d'août, op. cit.*, p. 81.
[814] *Le Livre brûlé, op. cit.*, p. 284.
[815] *Ibid.*
[816] *Ibid.*, p. 285.
[817] Søran Kierkegaard, *Le Concept d'ironie constamment rapporté à Socrate, op. cit.* p. 11.
[818] *Ibid.*, p. 287.

compagnie des ombres (de la caverne), prenant les ombres pour argent comptant tant que personne ne contrarie sa ligne de flottaison.

> Le " voyage de l'Arche " n'est jamais terminé ; voyage infini du sens que nous appelons " dynamique de signification "[819]

Ouaknin s'intéresse ici à l'Arche de l'Alliance (Exode, 25,10-22) ; toutefois, nous l'avons vu, son attention retient également une seconde Arche – celle de Noé – dont il offre une lecture *guématrique* indispensable pour la suite de notre étude des brouillons en quête d'une logique des nombres/lettres qui font fleurir nos hypothèses. L'Arche telle qu'envisagée par Ouaknin, donne l'occasion de postuler que Koltès avec *Quai ouest* nous fait peut-être monter à bord de son Arche de Noé. Citer la Genèse (6,13), au seuil du hangar, serait indiquer secrètement les mesures sacrées de l'édifice textuel.

> « La fin de toute chair m'est venue à l'esprit »
> GENÈSE.[820]

> Elohim dit à Noé : « La fin de toute chair m'est venue à l'esprit, car la terre est remplie de violence à cause d'eux. Voici donc que je vais les détruire avec la terre. Fais-toi une arche en bois de cyprès. […] Voici comment tu la feras : longueur de l'arche trois cents coudées, sa largeur cinquante coudées, sa hauteur trente coudées. » (Gn, VI, 13-15)[821]

L'« arche » est encore en hébreu *téva*, la « boite », le « mot[822] ». L'« Arche » dans ce décompte serait l'« espace de langage[823] » ; ses mesures, nous l'avons vu, correspondent à la valeur du mot *lachone*, la « langue ». Dans cette perspective, notre « hangar à l'ouest » ferait fonction suffisante et autonome d'une boîte qui contient le Verbe, il serait le lieu contenant le Mystère, l'arche d'« un texte [qui] se défend tout seul[824] » (contre les voleurs, ajouterait Anne Machet) pour échapper aux hommes et à « la terre […] remplie de violence. »

> J'ai eu l'envie d'écrire une pièce comme on construit un hangar, c'est-à-dire en bâtissant d'abord une structure, qui va des fondations jusqu'au toit, avant de savoir

---

[819] *Ibid*., p. 288.
[820] Exergue de *Quai ouest*.
[821] Traduction de la Bible par Édouard Dhorme (de l'ordre des Dominicains de 1899 à 1931), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », NRF, 1956. Il semble que l'extrait choisi par Koltès provienne de cette traduction. En atteste la formule particulière : « m'est venue à l'esprit » que l'on rencontre plus souvent sous les formes, « venue par devers moi » ou « est arrivée ».
[822] Cf. note 758.
[823] L'« arche » de Noé serait à la mesure de l'espace du langage quand l'« arche » de l'alliance serait à celle de « l'escape littéraire », dans la pensée ouakninienne ?
[824] *Une part de ma vie*, *op. cit*, p. 65. Entretien pour *La Gazette du Français*, avril 1986.

> exactement ce qui allait y être entreposé ; un espace large et mobile, une forme suffisamment solide pour pouvoir contenir d'autres formes en elle[825].

Le hangar, une Arche / « boite » renfermant des « cendres froides », « sens caché » du Verbe (du Voyant Ko(ch)ltès) ? Cette Arche « posé[e] sur [une] mer […] en tempête » dont la force dépasserait « de loin la puissance des moteurs[826] » signerait toujours un pacte pour l'ouverture du sens du monde et des sens du lecteur (ce qui fera l'objet de la Partie IV). Les éclats dissonants, à la manière de signes kabbalistiques, tiendraient d'un « Pacte ironique » en ce sens que leur auteur, sciemment, en réfèrerait à un savoir que son lecteur non-initié n'aurait probablement pas (consciemment). Si l'épigraphe de la pièce pose cette équation qui mesure « l'espace du langage », proposons quelques hypothèses guématriques aux dénombrements des Courts. Pour satisfaire cette recherche de clés guématriques, nous nous sommes inspirée de l'ouvrage *Les Nombres de l'Apocalypse*. Et pour conforter l'intérêt d'un tel ouvrage, qui propose une perspective de lecture arithmosophique de l'Apocalypse à la recherche du « sens caché », soulignons le fait qu'outre qu'il est précisément le Livre de la Révélation, l'Apocalypse de saint Jean foisonne de nombres symboliques. Il semble de plus que l'Apocalypse se tienne dans l'ombre de quelques éclats de *Quai ouest*, comme se tiendrait la bête cachée sous la pierre. L'un de ces éclats de roche recouvrant savamment le « sens caché » serait le nom d'Abad. Un nom qui peut-être n'est rien par l'arbitraire du nom.

> « Abad » dans *Quai ouest*, jamais nommé, seulement surnommé par un geste qui se pare d'une pure gratuité, celle du premier nom du dictionnaire […][827]

L'arbitraire du nom d'Abad, premier nom du dictionnaire, débutant par la première lettre de l'alphabet. L'alpha – α-rbitraire du nom d'Abad. Un nom qui n'est rien ou peut-être tout. L'α et l'Ω d'un hangar à l'ouest, alpha et oméga, le nom « jamais nommé, seulement surnommé » parce qu'il ne saurait être prononcé ? Si certains éclats (comme débris de pierre) de l'écriture koltésienne peuvent ouvrir à l'Évangile selon Matthieu, d'autres orienteraient vers l'Apocalypse de Jean. Pour nous, cet indice tronqué, cette « trace » se tient au creux de quatre

---

[825] Bernard-Marie Koltès, « Un hangar, à l'ouest (*notes*) », *in Roberto Zucco*, *op. cit.*, p. 125.

[826] « Dans une personne, ou dans un personnage, c'est un peu comme si une force venant du dessus pesait sur une force venant du sol, le personnage se débattant entre deux, tantôt submergé par l'une, tantôt submergé par l'autre. On a donné parfois à l'une le nom de Destin, mais cela me paraît trop schématique – et trop facile ! Dans les rapports entre les personnes, c'est un peu comme deux bateaux posés chacun sur deux mers en tempête, et qui sont projetés l'un contre l'autre, le choc dépassant de loin la puissance des moteurs. ». Lettre à Hubert Gignoux, Strasbourg, le 7 avril 1970, *in Lettres*, *op. cit.*, p. 115. Koltès, par la métaphore vive, cerne ici sa perception du personnage et de son rapport à l'autre. Il n'en reste pas moins que dans « ce rapport entre les personnes » et d'autant plus entre les personnages de théâtre, ce qui entre en lice dans ces forces projetées l'une sur le l'autre, se situe bien au cœur des mots.

[827] *Koltès, le sens du monde*, *op. cit.*, p. 49.

lettres sur lesquelles nous avons menées l'enquête. À côté du tétragramme YHWH, il y aurait le mystère des lettres d'ABAD. Dans les brouillons, Claire amoureuse d'Abad dit : « celui que je ne nommerai pas[828] » ou, encore, « je connais bien moi quelqu'un que je ne ~~dirai~~ nommerai pas mais avec qui je passerais s'il me disait passe[829]. » Celui qu'on ne peut nommer, personnage, nous dit Koltès, « dégageant une intense fumée[830] », ou encore dans les conseils au metteur en scène : « Il faut choisir l'acteur qui fera Abad en fonction de ce qu'il a à faire […] lorsqu'on le met dans un coin, à l'abri, son corps se met à dégager de la fumée. C'est pour cela qu'il doit être choisi[831]. » Cette étrange particularité d'Abad peut fonctionner là encore comme la pierre qui cache l'entrée d'un labyrinthe caché, dont nous proposons d'explorer les sentiers qui mèneraient à l'Apocalypse. La fumée présente dans l'Apocalypse est intimement liée à l'irruption du cinquième ange : « l'ange de l'abîme[832] ».

> De cette fumée sont sorties des sauterelles pour la terre et on leur a donné un pouvoir comme le pouvoir qu'ont les scorpions de la terre. (Apocalypse, 9,3)

Abad ? Le nom de « l'ange de l'abîme », « son nom hébreu est : Abaddôn, et en grec il s'appelle Apollyôn ». (Apocalypse de Jean, 9,11). Abad/Abaddôn ou Lucifer, porteur de lumière (celle d'une *Lumière d'août,* celle de l'homme Noir, ou celle de la renaissance) est tombé dans l'abîme dont on lui a cédé les clés :

> une nuit mon père se leva […] puis il m'arracha mon nom et le jeta dans l'eau de la rivière avec les ordures[833].

Patrick Darcheville prête au cinquième ange le nom de Lucifer.

> Le cinquième ange sonnant, l'astre du ciel va tomber sur la terre. Cet astre peut être associé à une étoile ou à un luminaire. Celui-ci étant déchu, nous avons alors le nom de l'ange qui, par son orgueil, sera précipité hors du paradis. Il s'agit de LUCIFER = porteur de lumière.[834]

Et l'étoile ou le luminaire d'Abad se convertirait en « réverbère » sous la plume de Koltès, le même réverbère sous lequel, nous dit Koltès, se cachera toujours « au moins un [personnage Noir], même tout petit, même caché[835] ». Un réverbère dans chaque pièce pour cacher « l'ange

---

[828] BnF, réf. f. FK24 19, « Brouillons de *Quai ouest* ».
[829] *Ibid*., réf. f. FK 167.
[830] *Quai ouest, op. cit.*, p. 9.
[831] « Pour mettre en scène "Quai ouest" », *in op. cit.*, p. 104.
[832] Apocalypse de Jean, 9,11.
[833] *Quai ouest, op. cit.*, p. 19. « Monologue » d'Abad.
[834] *Les Nombres de l'Apocalypse, op. cit.*, p. 121-122.
[835] *Une part de ma vie, op. cit.*, p. 53. « Il me semble qu'ils seront [les personnages Noirs], inévitablement, présents, jusqu'à la fin, dans tout ce que j'écris. Me demander d'écrire une pièce, ou un roman, sans qu'il y en ait

de l'abîme », celui du renouveau, même tout petit, même « parachuté[836] » dans la pièce comme l'est Le grand parachutiste noir du *Retour au désert*, serait le vœu qui pactise ici avec le « sens caché » de l'écriture.

> Je vis un homme sous le réverbère le dos tourné […] j'ai lâché mon sac et je me suis sauvé en courant jusqu'à la maison, j'essayais de le dire ; qui es-tu ?[837]

Si ce n'est le luminaire, c'est alors l'astre qui apparaît dans les propos de Koltès autour de *Quai ouest*, celui qui finit par s'écraser[838]. Abad, ange déchu, roi des sauterelles (« avec vous, venus ici sans père ni mère ni race ni nombril ni langue ni nom ni dieu ni visa est venu le temps des malheurs les uns après les autres[839]» dit Cécile), roi des sauterelles en armure de scorpion, « elles ont des queues pareilles aux scorpions avec des dards, et dans leurs queues est le pouvoir de nuire aux hommes cinq mois. » (Apocalypse de Jean, 9,10).

> [monologue d'Abad] … bête, logée en leur cœur, [qui] reste secrète et ne parle que lorsque règne le silence autour d'eux ; c'est la bête paresseuse qui s'étire lorsque tout le monde dort, et se met à mordiller l'oreille de l'homme pour qu'il se souvienne d'elle.[840]

La bête d'Abad est-elle scorpion ? Abad roi des scorpions refuse d'abord de donner la mort à celui qui la désire, Koch, ajoutant au tourment de l'homme cherchant une mort qui le fuit.

> On leur [les sauterelles] a dit de ne pas nuire à l'herbe de la terre ni à aucune verdure ni à aucun arbre mais seulement aux hommes qui n'ont pas le sceau de Dieu sur le front. On leur a donné non de les tuer mais de les tourmenter cinq mois et ce tourment est comme un tourment de scorpions quand il pique l'homme. En ces jours-là les hommes chercheront la mort et ne la trouveront pas, ils désireront mourir et la mort les fuit. (Apocalypse, 9,4-6)

« Abaddôn est encore la destruction. Par contre en grec nous trouverons le mot hè apôleia pour destruction ; ou même pour le lieu de la destruction : Hadès kai apôleia[841] ». Abad sur le quai ouest, ange de la destruction, serait l'élément indispensable au renouveau, dont le nom

---

au moins un, même tout petit, même caché derrière un réverbère, ce serait comme de demander à un photographe de prendre une photo sans lumière. » Abad, le « porteur de lumière » dans *Quai ouest* ?

[836] Expression de Christophe Bident.

[837] *Quai ouest*, *op. cit.*, p. 19.

[838] *Une part de ma vie*, *op. cit.*, p. 61. Entretien avec Alain Prique, *Théâtre en Europe*, janvier 1986. « C'est comme dans un 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. »

[839] *Quai ouest*, *op. cit.*, p. 54. Cécile à Abad.

[840] *Ibid.*, p. 19-20.

[841] *Les Nombres de l'Apocalypse*, *op. cit.*, p. 123.

de quatre lettres est en attente de recomposition, en attente de révélation. Il y aurait un autre nom de quatre lettres, révélé par hasard, dans *Prologue*, le nom de Mann.

> « qui es-tu ? j'essaie de le dire […] qui es-tu ? […] mais j'essaie de le dire […] j'essaie de le dire […] mais plus je le dis plus je le cache, c'est pourquoi je n'essaierai plus, ne me demande plus qui je suis » dit Abad[842].

Le nom qu'il ne faut demander, le nom qu'il ne faut prononcer, l'alpha et l'oméga, serait le nom du fils de Dieu, l'Homme. L'apocalypse selon Koltès serait la révélation du nom d'Abad, du nom de Mann, du nom de l'Homme, réinventé?

> Et il m'a dit : C'est fait. Je suis l'alpha et l'oméga, le principe et la fin. Je donnerai gratis, à qui a soif, l'eau de la source de la vie[843].

Tétragramme Abad ? Abad est le maître du fleuve dans *Quai ouest*, l'*abd* ou l'*abbas* (prêtre) de « l'eau de la source de la vie » qui est une offrande de mort dans *Quai ouest*. Dans la fiche-personnage des brouillons, Koltès précise au sujet d'Abad prénommé alors Marley :

> L'attirance irrésistible de M. pour le fleuve. L'homme crocodile[844].

Si Abad est l'homme-crocodile, le « Crocodile : qui laisse la bouche ouverte même en dormant pour que les fourmis entrent et, de temps en temps, clac…[845] », il est aussi celui qui provoque une tempête en tirant sur les vagues, investi du même pouvoir surnaturel qui, dans les notes de l'auteur, l'aide à faire sombrer les navires : « Les bateaux qui arrivent – Marley tire sur les vagues pour les faire chavirer[846]. » Chaman, ou « cinquième ange a trompeté […] On lui a donné la clé du puits de l'abîme[847] », par syncrétisme, Abad serait-il Lucifer ou Apollon. « Abad n'est pas un personnage en négatif au milieu de la pièce, c'est la pièce qui est le négatif du Noir[848] », serait cette fois l'une des « malignités » de François de Regnault pointant une possible entrée du « sens caché ».

Il nous semble que trop d'éléments se rejoignent dans une lecture arrimée au « sens caché » de l'Apocalypse pour ne pas nous laisser la licence de quelques tentatives d'interprétations *guématriques*, empruntant à une lecture symbolique par les nombres du Livre de Jean. En premier lieu, partons du premier Court – Court I – que nous proposons

---

[842] *Quai ouest*, *op. cit*. p. 20.
[843] Apocalypse de Jean, 21,6.
[844] Archives Koltès, BnF, « Brouillons de *Quai ouest* », rèf. f. 320. Cf. Annexes, p. 654.
[845] Cf. Annexes, p. 578. Note du « Carnet rouge », n°25.
[846] *Ibid*., p. 540.
[847] Apocalypse de Jean, 9,1.
[848] *Une part de ma vie*, *op. cit*., p. 53.

d'entrevoir comme la clé des trois autres. Parce qu'il arrive en premier, il est peut-être mètre-étalon, parce qu'il est l'un des quatre dont les nombres relevés ne procèdent pas d'une division, mais sont dispersés dans l'espace de la page, il est peut-être la clef de sol qui accorde les trois autres.

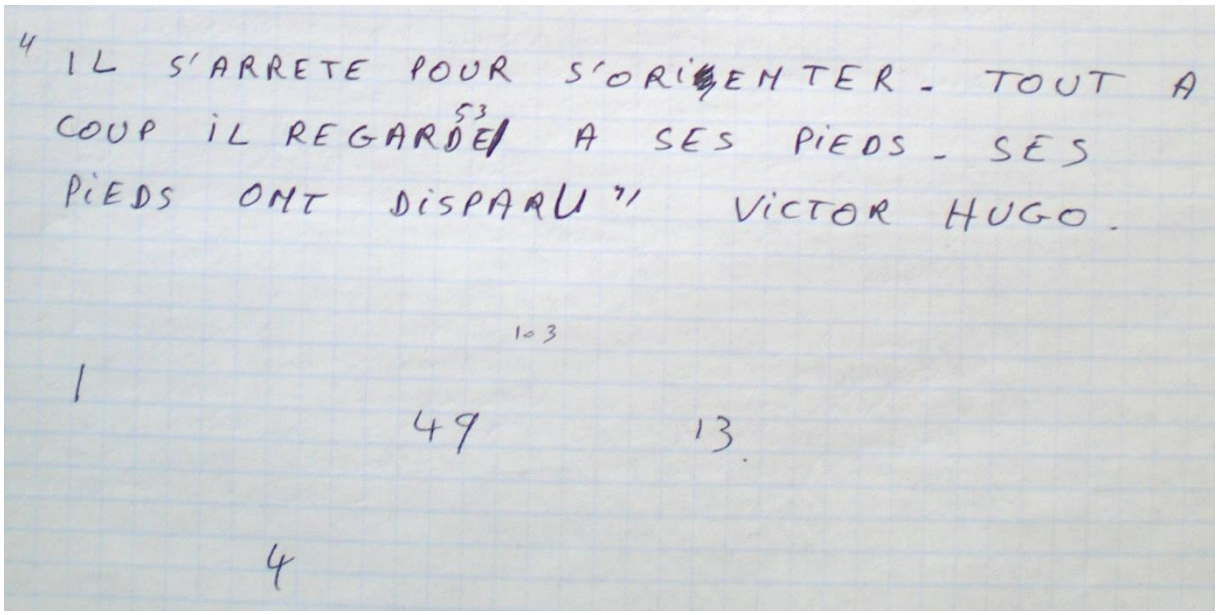


Figure 7 Ph. des manuscrits de *Quai ouest*, BnF réf. verso 242

Parmi les quatre Courts chiffrés par Koltès, celui-ci est le seul à la suite duquel il place des chiffres dans une disposition éclatée qui procède très vraisemblablement de l'aléatoire. Toutefois si leur disposition ne l'était pas, nous nous plairions à imaginer que ces chiffres reliés entre eux par des traits invisibles formeraient autant de figures géométriques que de significations symboliques : carré magique ? triangle de Pythagore ? triangle isiaque (si la barre à gauche n'est pas un chiffre 1) ? constellation de la Vierge ? Jusqu'à la spirale de Fibonacci ? Si ces cinq nombres ont un lien entre eux, il semble que leur dénominateur commun – si l'on suit la pratique guématrique ou autres « jeux de N », et si nous présupposons l'existence d'un « code secret[849] » du Verbe – se trouve dans le chiffre 4. Par addition théosophique :

[849] « Le code de la Bible a été trouvé dans la version originale en hébreu de l'Ancien Testament, la Bible telle qu'elle fut écrite à l'origine. C'est un rabbin de Prague qui eut la première intuition du codage, il y a plus d'un demi-siècle. H. M. D. Weissmandel avait remarqué que si, dans le premier chapitre de la Genèse, l'on saute quarante-neuf lettres à partir du premier *tav*, on trouve un *vav*, puis encore quarante-neuf lettres un *rèch* et après encore quarante-neuf autres lettres, on découvre un *hé*. Quatre lettres qui forment le mot « Torah ». Les mêmes séquences donnent le même mot dans le livre de l'Exode. […] En ce qui concerne le *Lévitique* […] Après le

103 c'est 1 + 3 = 4
49 c'est 4 + 9 = 13 (1 + 3 = 4)
13 c'est 1 + 3 = 4
4

Si, au regard du pythagorisme, quatre est la matière, si « la fin de toute chair [/matière] m'est venue à l'esprit », les nombres notés ici par Koltès traceraient la géométrie d'un visible 4 en quête de l'invisible 3, celui qui transcende la matière ou l'anéantit, à savoir l'esprit et son Souffle. Alors viendrait au 3 la fin de tout 4 : la victoire de l'esprit sur la matière ? L'infini 3 traversant le fini 4 ? Ou encore, Koltès, en alchimiste Poète, transmutant la matière 4 par le Verbe 3 ? Aussi bien, l'alliance du 3 (l'esprit) au 4 (la matière), alliance du visible à l'invisible (égale 7). Le 8, chiffre divin est celui du nombre des personnages dans l'un des rares polylogues du théâtre koltésien, la « scène à 8[850] », scène 19 (1+9 = 10 = 1) dans l'édition, qui dans les brouillons apparait parfois en 17 (1+7= 8) rassemble le *dramatis personnae* de *Quai ouest* au complet.

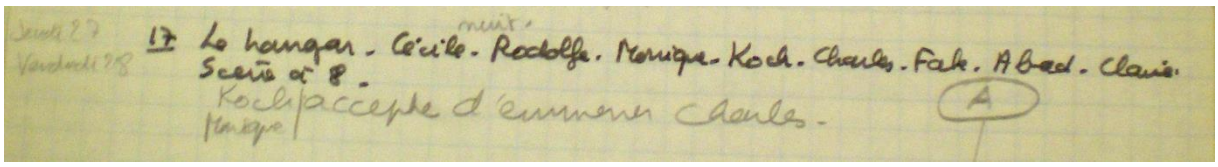


Figure 8 Ph. des "Brouillons de *Quai ouest*", BnF

Pourtant, ce n'est que deux pages avant la fin (scène de huit pages), en didascalie, qu'apparaît le huitième de ce décompte des personnages : « *Aba[d]*[851] *apparaît, le fusil-mitrailleur à la main*[852] ». Cette scène signe la mort à venir de Cécile (« *Elles portent dehors le corps de Cécile*[853] »). Débutant en 4 (Koch, Cécile, Charles, Rodolphe), le 3 s'y (dés)intègre (Monique, Fak et Claire « *qui est discrètement entrée*[854] ») pour se résoudre en 8 (= 2 + 6 ; 26). Il s'agit donc surtout d'une scène à 7 personnages, que le 8 vient compléter ou achever « *le fusil-mitrailleur à la main* ». Sept est un chiffre archétypal et d'importance dans toutes les

premier *yod*, si l'on compte sept lettres, on trouve un *hé*, puis un *vav*, puis un *hé*. Quatre lettres qui écrivent le tétragramme sacré YHVH. », *in Mystères des chiffres*, *op. cit.*, p. 358.
[850] Citation à partir du visuel infra.
[851] Il s'agit dans les Éditions, évidemment, d'une coquille lorsqu'elles impriment au lieu d'Abad, « Abat ».
[852] *Quai ouest*, *op. cit.*, p. 83.
[853] *Ibid.*, p. 86.
[854] *Ibid.*, p. 81.

traditions hermétiques. Appelé parfois « septenaire » il réunit microcosme et macrocosme. L'homme est au 4 ce que le cosmos est au 3. Le sept serait aussi le « septenaire sacré » des 7 séphiroth inférieurs dans l'arbre de vie kabbalistique. Quatre est le résultat, pour nous, dans ce décompte des nombres, d'une « addition théosophique » du 13. Le nombre treize peut symboliser, selon Patrick Darcheville, « *Achab* » qui est l'unité (1), 13 qui est la moitié du Tétragramme. Dans la guématrie de la Kabbale, le tétragramme sacré YHWH égale 26.

> L'Aleph représente l'unité qui s'écrit Achad = Aleph – heth Daleth ou 1 + 8 + 4 = 13
> L'éternel est un dit le zohar, 1 est 13 moitié de 26 qui est l'éternel [le nom du tétragramme][855].

Si guématrie il y a dans le dénombrement du Court I, si le Court I est mètre-étalon des trois autres, il vient confirmer l'épigraphe appelant l'Arche et le Déluge sur *Quai ouest,* cette « boite » qui contient le verbe divin. Le 4 c'est aussi les quatre lettres du tétragramme, INRI pour les latins.

> Les catholiques vont associer le nombre quatre à la vie terrestre du Christ […] Ces quatre lettres INRI, véritable schéma initiatique, seront traduites par les kabbalistes en Jam Nour Rouach Iabeshah, c'est-à-dire les quatre éléments ; l'eau par la mer, le feu par la lumière, l'air par le souffle, la terre par le sel[856].

Quai ouest placé sous le nombre quatre obéirait à un « véritable schéma initiatique ». Traduisons l'eau par l'Hudson River, le feu par la lumière omniprésente à travers et autour du hangar au point, nous dit Koltès, que « ce n'est pas obligatoirement l'aube qui deviendra le décor[857] », l'air par les tempêtes qui agitent les didascalies et le Souffle de la nuit, la terre enfin par le sel qui obsède les échanges dans cette grande « boite » sur le quai, dans laquelle l'argent circule comme dans le Temple des marchands. « L'argent » peut être aussi, en langage des oiseaux[858], « l'art de Jean », l'art du Verbe, celui qui circule à l'intérieur de l'Arche, celui avec lequel on « baratine » comme Cécile ou avec lequel on cherche à

---

[855] *Les Nombres de l'Apocalypse, op. cit.*, p. 27.
[856] *Ibid.*, p. 101.
[857] *Une part de ma vie*, entretien pour Théâtre en Europe, janvier 1986, *op. cit.*, p. 50.
[858] Georges Darmon, « La langue des oiseaux, ou le "Gai savoir" », http://franc-maconnerie-alchimie.com/?p=134 [en ligne] consulté en avril 2016. « La *Materiae-Prima* alchimique est bel et bien le verbe ! Au commencement (L'art de Jean) était le verbe… Notre société se meurt de croire que l'argent est bien plus créateur que le verbe. Manier de l'argent est devenu l'art de manier les gens. Le verbe pourtant aussi est manipulateur : Depuis la nuit des temps presque toute l'humanité en quête de lumière, semble avoir confondu le terme « ARGENT » avec « l'ART DE JEAN » L'argent est devenu système de communication par excellence. Le mot « commercer » veut dire communiquer… et non pas profiter de l'autre, l'escroquer ou l'affamer : le Christ, symbole du verbe, avait pourtant bien chassé les marchands du temple… ». et si le verbe est fait pou rmanipuler, alors le hangar-boite est une boite de Pandore.

« communiquer »/commercer dans cette grande « boite » construite pour être lue et pour avoir lieu.

Puisque « [l]e sens n'est pas dans le mot d'origine, ni dans le mot d'arrivée, mais entre les deux, il est l'« inter-dit »[859], nos hypothèses de décomptes (guidées par la lecture arithmosophique de l'Apocalypse) ne peuvent ni tomber juste, ni sonner faux, nous plaçant à cet endroit d'une recherche d'analogie entre les lettres et les chiffres (texte et dramaturgie ; nombre de personnages, nombre de scènes), envisagée comme « point de départ pour la pensée […] en aucun cas une démonstration[860] ». Le but qu'elles se proposent n'est pas de trouver un sens mais de participer à sa manière, et dans la logique qui nous semble être celle de l'écriture koltésienne, à l'ouverture troublante du sens, seuil de l'« inter-dit » du « pacte ironique » koltésien. Il faudrait chercher la nature des pierres de touche sur lesquelles l'écho du *sens du monde* fait ricochet et réaffirmer par la même occasion le génie de cette écriture d'aiguiller son lecteur en direction d'un « ouvert sans retrait ».

Aussi, pour finir, retenons dans les chiffres qui se répètent à l'intérieur du décompte de Koltès, le nombre 49. Il est la somme du troisième segment de Court II (*Benito Cereno*[861], Melville).

| voile étrangère entrait dans la baie. » Melville[49]_/

Le nombre 49 est la somme du premier segment du Court V (*Le Nègre du Narcisse*[862]*, chap. III*, Conrad) :

V|| / Vers/ sept/ heures et de/ demie/ l'/ obscurité/d'/ un noir[49] ||

---

[859] *Le Livre brûlé, op. cit.*, p. 123.

[860] « La *Guématria* est un point de départ pour la pensée. […] on peut montrer que le mot *Tardéna* (somnolence) a la même valeur numérique que le mot *Targoum* qui signifie " traduction ". Nous voyons bien dans cet exemple le rôle de la *Guématria* : elle ne constitue en aucun cas une démonstration. Elle est là pour donner à penser. Quel est le lien logique (ou illogique) entre la " somnolence " et la " traduction " ? », *in Le Livre brûlé, op. cit.*, p. 123-124.

[861] Herman Melville, *Benito Cereno, in Œuvres, IV*, Paris, Gallimard, 2010, p. 249. La citation se trouve au deuxième paragraphe de la nouvelle. « En l'an 1799, le capitaine Amasa Delano, de Duxbury, Massachusetts, commandant un navire marchand de fort tonnage équipé pour la chasse au phoque, mouillait, avec une cargaison de prix, dans le port de Santa Maria, petite île désertique et inhabitée, située vers l'extrémité méridionale de la longue côte du Chili. Il avait touché là pour faire le plein d'eau. / Le deuxième jour, peu après l'aube, comme il reposait sur sa couchette, son second vint l'informer qu'une voile étrangère entrait dans la baie. À cette époque, les navires n'étaient pas aussi nombreux qu'à présent dans ces eaux. Il se leva, s'habilla, et monta sur le pont. / C'était un matin particulier à cette côte. Tout était calme et muet ; tout était gris. […] ». Nous soulignons.

[862] Joseph Conrad, *Le Nègre du Narcisse, in Œuvres I*, Paris, Gallimard, 1982, p. 543. « Bientôt les nuages se refermèrent et l'univers redevint ténèbres aveugles et folles qui en hurlant lapidaient le vaisseau solitaire de grésil et d'embruns salés. / Vers sept heures et demie l'obscurité d'un noir de poix autour de nous tourna au gris livide et nous comprîmes que le soleil s'était levé. Cette clarté du jour anormale et menaçante, dans laquelle nous pouvions voir nos yeux hagards et nos visages altérés, n'était qu'une épreuve supplémentaire pour notre résistance ». Nous soulignons.

Il est aussi le quotient de la division biffée qui suit ce même Court V.

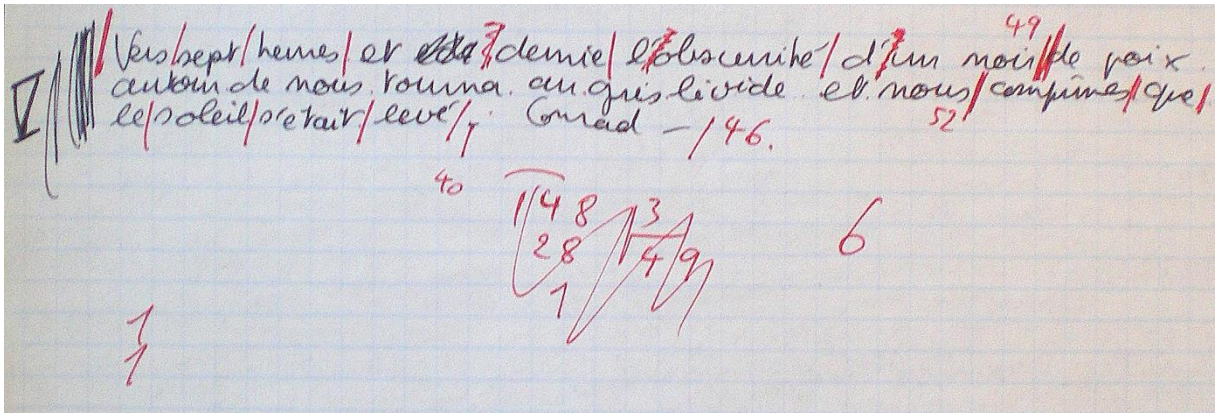


Figure 9 Ph. des manuscrits de *Quai ouest,* BnF

Il est la somme du premier segment du Court VI (Marivaux, *La Dispute*[863], I,1) :

VI QU'/ EST-CE / QUE / C'EST QUE / CETTE / MAISON / OÙ VOUS ME[49]|

Et, pour terminer (et y retourner) quarante-neuf est le chiffre placé au centre des quatre chiffres disposés à la suite du Court I (*Les Misérables*, Victor Hugo).

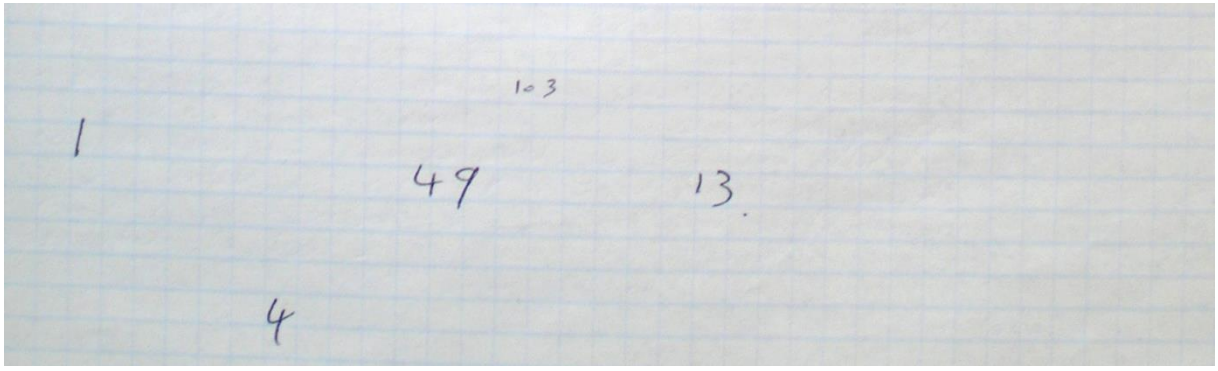


Figure 10 Ph. des manuscrits de *Quai ouest,* BnF

Quarante-neuf, nous l'avons proposé (4+9) est comme le nombre 13 (= 4 ou = *Achab*, l'unité). Quarante-neuf relève également de la dimension sacrée des nombres en ceci qu'il se

[863] Marivaux, *La Dispute*, Paris, Gallimard, 1987, p. 7. « HERMIANE : Où allons-nous, Seigneur ? Voici le lieu du monde le plus sauvage et le plus solitaire, et rien n'y annonce la fête que vous m'avez promise. LE PRINCE, *en riant* : Tout y est prêt. HERMIANE : Je n'y comprends rien ; qu'est-ce que cette maison où vous me faites entrer, et qui forme un édifice si singulier ? Que signifie la hauteur prodigieuse des différents murs qui l'environnent ? Où me menez-vous ? LE PRINCE : À un spectacle très curieux. […] ».

décompose également en 7 x 7. Dans la perspective chrétienne quarante-neuf est la somme de la multiplication du nombre parfait dans la Bible avec lui-même le 7.

> Pour les pythagoriciens, le 7 est considéré comme l'expression du temps critique. C'est le développement de la conscience. H. WRONSKI, le génial mathématicien, distinguera 7 périodes dans le développement de l'humanité, comme toutes les traditions initiatiques le signalent. Martinès de PASQUALLY, dans son traité de la réintégration des êtres, nous informe que « l'univers ayant été conçu dans son entière perfection par le nombre septénaire, il sera également réintégré par ce même nombre dans l'imagination de celui qui l'a conçu. »

Christophe Bident, dans *Koltès, le sens du monde*, propose d'envisager l'écriture koltésienne comme « contre-don » fait « au don de sens qu'est le monde[864] ». Quarante-neuf, si le nombre est symbolique, s'il est précisément recherché par les calculs de l'auteur, annonce peut-être une tentative de désappropriation-réappropriation du *don de sens qu'est le monde*, opération qui échange un sac de riz contre un sac de riz. Le septénaire multiplié par lui-même, chiffre magique misé pour que celui qui conçoit l'œuvre, désintègre et réapproprie le don de sens qu'est le monde par « la trace » de l'écriture. Cette multiplication fait symbole à la disposition sensitive particulière de celui qui semble avoir eu *le sens du monde*. Sept fois sept multiplierait *le don de sens qu'est le monde* par le *contre-don* d'un auteur, parti en quête de la *croyance* du sens du monde, de « sa relève ou sa transformation[865] », évaluant « la hauteur prodigieuse des différents murs[866] » de l'Arche, un « édifice si singulier[867] », une étrange « maison où[868] » il nous fait entrer et dont les mesures nous mèneraient « à un spectacle très curieux[869] ». *Quai ouest* alors serait une pièce initiatique « écrite à la fois pour être lue et pour [avoir lieu][870] » dans un travail de réintégration ?

---

[864] *Koltès, le sens du monde*, *op. cit.*, p. 96.
[865] *Ibid*.
[866] *La Dispute*, *op. cit.*, p. 7.
[867] *Ibid.*
[868] *Ibid.*
[869] *Ibid.*
[870] « Pour mettre en scène "Quai ouest" », *op. cit.*, p. 105.

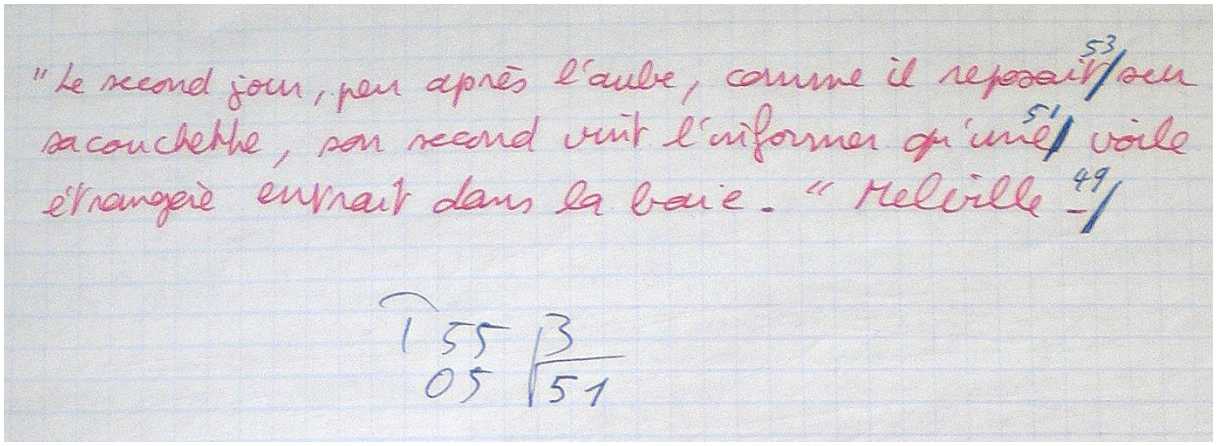


Figure 11 Ph. des manuscrits de *Quai ouest*, BnF réf. verso 251

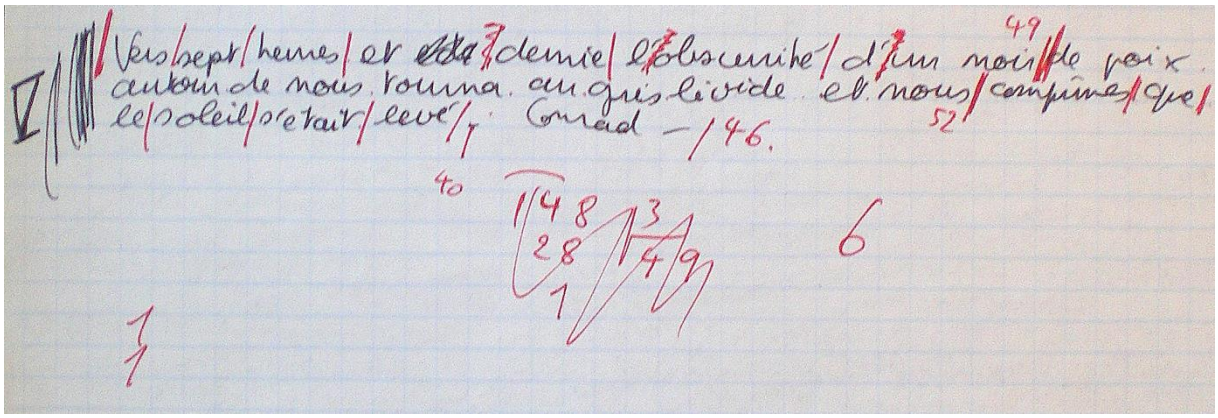


Figure 12 Ph. des manuscrits de *Quai ouest*, BnF, réf. verso 289

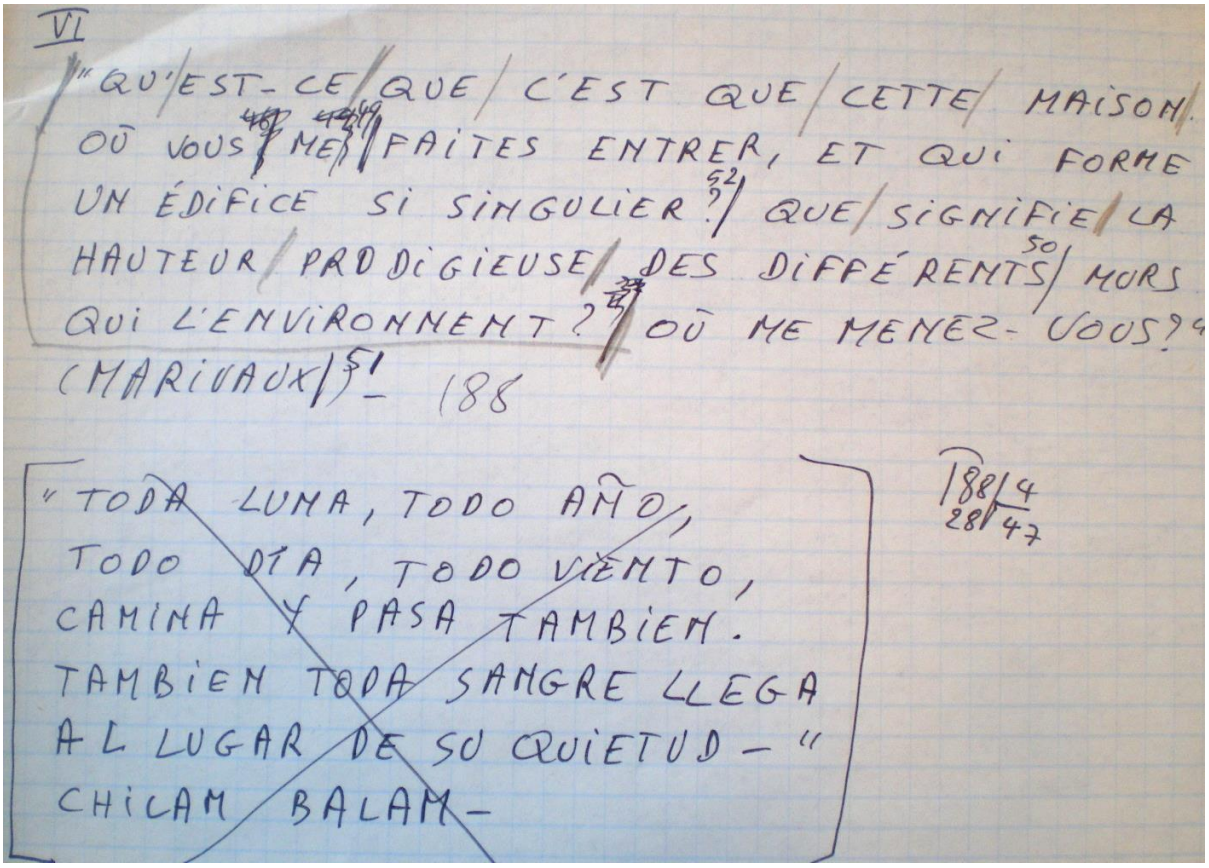


Figure 13 Ph. des manuscrits de *Quai ouest*, BnF, réf. verso 297

Nous n'avons pu établir à quel système répond l'arithmétique des lettres ainsi notées de la main de l'auteur, à travers les citations retenues qui, toutes, quand il y a lieu de le vérifier, lorsqu'il s'agit de traduction, proviennent de La Pléiade (« Je commence à me faire une riche collection de Pléiades ! Je ne m'ennuie toujours pas, ici ; de moins en moins, même. Je suis comme un ministre dans une grande maison ; je vois avec inquiétude le moment où je devrai décamper…[871] »). Il semble toutefois que Koltès additionne chaque nombre/mot après l'avoir ramené à un nombre décimal par une addition théosophique, qui est la seule chance, nous semble-t-il, d'approcher les valeurs que Koltès obtient dans chaque segment : 46, 49, 50, 51, 52, 53. Seul la guématrie en 1 qui donne aux lettres de l'alphabet latin le chiffre correspondant à sa position dans l'alphabet, qui va donc d'unité en unité, ainsi A = 1, B = 2, C = 3, jusqu'à Z = 26, nous permet d'arriver à un résultat approchant. Le 26 (26e et dernière lettre de l'alphabet latin) est aussi le nombre de scènes de *Quai ouest* ; une scène pour chaque lettre de l'alphabet, pour une pièce qui va de l'alpha à l'oméga ? En dénombrant également les objets d'échange qui circulent dans la pièce, qu'ils soient demandés, proposés, donnés,

[871] *Lettres*, à Nicole, Pralognan, 26 février 1976, *op. cit.*, p. 237.

utilisés comme moyen de détournement, de chantage ou de pression, nous pourrions approcher du nombre 26 (sans prendre en compte le nombre d'objet dans une même catégorie ; par exemple 4 pneus valent pour 1 objet) : les 11 objets que Koch donne ou propose dans les scènes 2 et 4 ; portefeuilles, briquet, boutons de manchette, bague, Rolex, voiture, les clefs, la veste, la femme, les Weston (qu'il refuse de céder), les pierres (qu'il demande), la chaussure confiée par Claire à Monique, les serviettes, la chemise (pour les pansements), le peigne, le téléphone demandé par Monique, la tête de delco (volée par Fak, donnée à Claire, rendue à Monique), la liasse de billet d'Abad prêtée à Charles (non rendue *a priori*), l'ombre que Cécile n'a plus et ne peut plus donner, la cigarette qu'elle demande à Abad, son châle, un seau d'eau (à Claire), les pneus qu'elle crève avec un couteau de cuisine, un robinet qu'elle demande de surveiller et, pour finir, la kalachnikov qui circule des mains de Rodolphe à celles d'Abad, de Charles, de Koch pour revenir à Abad. Aussi, y aurait-il dans la composition dramaturgique également une attention guématique ? 26 objets d'échange pour 8 (2 + 6) personnages ? c'est à nouveau appeler le tétragramme et l'éternité sur la composition dramaturgique d'une pièce qui « se défend tout[e] seul[e] » dont la « logique est meilleure que celles qu'on lui oppose[872] ».

Grâce à quelques entorses faites à la guématrie en 1 (nous ne procédons qu'à une seule « addition théosophique », par exemple 128 = 11, sans aller jusqu'au 2, de 1 + 1), qui malgré cela ne se confirme pas tout à fait à l'aune des autres segments, nous avons trouvé deux segments pour lesquels ce mode de décompte peut fonctionner.

QUE / SIGNIFIE / LA HAUTEUR /PRODIGIEUSE /DES DIFFÉRENTS/

QUE : 17 + 21 + 5 = 43 = 7

SIGNIFIE : 19 + 9 + 7 + 14 + 9 + 6 + 9 + 5 = 78 = 6

LA HAUTEUR : 12 + 1 + 8 + 1 + 21 + 20 + 5 + 21 + 18 = 107 = 8

PRODIGIEUSE : 16 + 18 + 15 + 4 + 9 + 7 + 9 + 5 + 21 + 19 + 5 = 128 = 11

DES DIFFERENTS : 4 + 5 + 19 + 4 + 9 + 6 + 6 + 5 + 18 + 5 + 14 + 20 + 19 = 134 = 8

7 + 6 + 8 + 11+ 8 = 40

Koltès note 50 à la fin du segment. Si au lieu de calculer ensemble « DES DIFFÉRENTS », puisqu'ils sont dans le même segment, nous les séparons, « DES » (4 + 5 + 19 = 28 = 10)

[872] *Une part de ma vie*, *op. cit.*, p. 65.

ajouté à « DIFFÉRENTS » (4 + 9 + 6 + 6 + 5 + 18 + 5 + 14 + 20 + 19 = 106 = 7) nous obtiendrions 49. Notre résultat pourrait à force de compromis approcher la somme obtenue par Koltès. Pour les autres segments certains résultats de même tournent autour des chiffres notés par Koltès sans toutefois les égaler. Nous obtenons 46 par exemple en déchiffrant le segment « FAITES ENTRER, ET QUI FORME UN ÉDIFICE SI SINGULIER ? », selon le même système, quand Koltès note 52.

|MURS QUI L'ENVIRONNENT ? OU ME MENEZ-VOUS ? (MARIVAUX)[51]|

En additionnant les chiffres des mots jusqu'à atteindre cette fois les unités, « MURS » (71 = 8) ; « QUI » (47 = 11= 2) ; « L'ENVIRONNENT » (162 = 9) ; « OU » (36 = 9) ; « ME » (18 = 9) ; « MENEZ » (63 = 9) ; « VOUS » (77 = 5) ; « MARIVAUX » (109 = 10 = 1), nous obtenons une somme approchante du nombre 51 noté par Koltès. À savoir, pour nous, 8 + 2 + 9 + 9 + 9 + 9 + 5 + 1 = 52. Si nous retranchons le nom de Marivaux, nous obtenons 51. Aussi malgré nos arrangements avec l'un des systèmes guématriques appliqué à l'alphabet latin qui semble le plus usuel et basique, il semble que nous puissions établir, sans qu'il corresponde tout à fait, que l'arithmétique de l'auteur approche ce genre de décomposition logométrique.

Sans aller plus avant dans ces calculs et leurs parcours analogiques, nous retiendrons avant tout la surprise que ces citations numérotées provoquent chez le lecteur-« profanateur », une étrangeté qui croise les mystères de la géométrie du Verbe, suggérant l'importance peut-être du « sens caché » chez Koltès, une pratique effacée d'un art qui renouerait avec celui du scribe, le *Sophrim*, le « dénombreur ».

> Les premiers Maîtres se nommaient *Sophrim*, non pas les « scribes », mais « dénombreurs », car ils dénombraient toutes les lettres de la Tora[873].

Retenons également les correspondances que les calculs de Koltès visent peut-être autour du nombre quarante-neuf, puisqu'il est central dans la disposition des chiffres de « Court I », puisqu'il se répète dans le dénombrement des segments et dans les résultats de ses divisions, ou s'en approche (les résultats varient de 47 à 51). Nous laisserons ici cette étude guématrique sous le signe du 49 (7 X 7 ou 13 = 4 + 9) comme nombre symbole qui ouvre à l'« au-delà » du chemin labyrinthique de l'écriture de Koltès et qui, pour nous, fut l'occasion dans ce chapitre d'une tentative vers quelque chose comme « l'ouvert sans retrait » du Verbe koltésien qui n'aurait lieu que dans le mouvement de l'interprétation, un éternel second degré.

---

[873] *Le Livre brûlé*, *op. cit*., p. 32.

> Le passage d'un « mot-en-lettres » à un « nombre-en-chiffres » qui retourne, à son tour, à un mot formé de lettres, et ainsi de suite, nous introduit dans une connaissance qui n'est plus une totalisation, mais une procédure d'ouverture et de dynamisation. Le mot sort de son sens premier donné par les lettres et entre dans une dynamique qui le fait tendre vers l'infini. La guématria n'est pas une traduction, mais une proposition, une invitation sur un chemin étranger. Elle permet d'aller « au-delà du verset », selon une belle expression d'Emmanuel Lévinas.[874]

Le « pacte ironique » serait celui qui forme le vœu secret de guider sur un « chemin étranger », au-delà de la route tracée, espace de l'hypothétique par ici, « au-delà du verset » par-là, un dépassement, débordement, transcendance de la matière première du monde en 4 (« la fin de toute chose m'est venue à l'esprit ») sous la guidance du *sens du monde*. Ce contrat de transport nécessaire au voyage « au-delà » de la physique du monde pourrait bien porter également le nom de Métaphore, promesse métaphorique – *métaphorein* – de nous transporter d'un lieu à un autre. L'écriture serait tendue tout entière vers ce lieu de passage d'un visible vers l'Un visible[875], et l'écriture dramatique koltésienne chercherait l'avènement d'une *mimésis* transmutée par le langage, art de l'alchimiste du Verbe qui saurait changer la matérialité du monde en or, donner un verbe et donc un sens aux errances, déshérences et déshérités du monde ?

2. 2. « De la pittoresque multiplicité de la vie en ses enchevêtrements sans fin[876] »

Avec *Koltès, le sens du monde*, Christophe Bident propose l'image d'un auteur Koltès instinctivement « doué d'un flair particulier[877] », le sens du monde envisagé comme sixième sens olfactif ; celui d'un auteur-*vates*-limier ? Cette lecture rejoint sans doute celle de Christophe Triau qui parle de « "l'indistinction" propre à la dramaturgie koltésienne » comme centre moteur de « l'effet d'étrangeté qu'elle induit, articul[ant] la mise en branle de l'espace intérieur à l'expérience d'une perception "brute" défaite de l'arsenal interprétatif[878] ». Cette perspective nous donne matière à entrer dans le creuset d'une écriture experte en

---

[874] *Ibid*., p. 319.
[875] En poursuivant sur les différentes voies anagogiques, celles d'un « sens caché », empruntant cette fois au langage des oiseaux, l'invisible serait l'un visible, l'un c'est-à-dire, l'unité, le 13 (*Achab*) dévoilé, la fin de toute chair, la lame de la Mort (la 13e), « l'arcane sans nom » qui dissout la matière pour offrir un nouveau souffle.
[876] *Le Concept d'ironie constamment rapporté à Socrate*, *op. cit*., p. 31-32.
[877] Christophe Bident, *Koltès, le sens du monde*, *op. cit*., 2014, p. 9.
[878] *Ibid*.

« transmutation ». (Notre quatrième partie entrera plus directement dans la démonstration d'une méthode ironique de l'auteur vouée à nous déstabiliser et à modifier notre perception par l'étrangeté qu'elle manifeste, activant sans doute « [notre] imagination, [nos] "pensées intérieures", [notre] attirance pour le mystère[879] » et « l'inquiétante étrangeté » propre à nous ébranler). Plus théoriquement ici, c'est à l'orée d'un champ socratique que nous aborderons, postulant que « l'indistinction » (Triau) procède d'un mouvement d'écriture partant du réel, de la reconnaissance d'un réel partagé (le « pittoresque de la vie en ses enchevêtrements sans fin », ou la « périphérie » du monde) à partir duquel engager la traversée vers l'expression que nous empruntons toujours à Heidegger d'un « ouvert sans retrait » qui est peut-être « cet écart de la reconnaissance au savoir[880] » (Christophe Bident). Un écart qui ouvre la question d'une quête de « vérité », la question d'une quête du *don de sens qu'est le monde*. Nous serions avec Koltès dans cette « indistinction », cette mouvance qui serait écartèlement, nous disons « transmutation » du visible vers « l'ouvert sans retrait » – avec cette particularité que l'existence de cet ailleurs est perpétuellement mise en doute par Koltès. Un mouvement qui part du monde, des lieux du monde et des visages croisés vers quelque chose qui toucherait à l'essence de la vie[881], « l'instinct de vie ». Nous plaçant au carrefour d'une route de l'écriture « devenue relative et complexe ni droite ni courbe, mais fatale[882] » dans un mouvement de retrait de l'écriture, si présent dans la pensée talmudique, que nous convoquerons régulièrement Marc-Alain Ouaknin.

Le mouvement métaphorique de l'écriture koltésienne appellerait à son tour l'ouverture « sans retrait » du sens, dans laquelle l'herméneutique ne peut s'envisager que dans sa relativité infinie, obligeant la caducité de l'*arsenal-arsenic*[883] interprétatif. L'écriture échapperait au sens, précisément parce qu'elle viserait le « sens du monde », l'invisible, le mouvement même de la quête qui serait la vie – une dialectique socratique. Le « pacte ironique » s'emploierait à ouvrir le sens pour « solliciter » au cœur même de l'écriture le désir de savoir qui ne saurait trouver d'objet tangible – si ce n'est celui d'un savoir qui sait qu'il ne sait pas. C'est envisager encore l'écriture comme « trace » appelant son Lecteur à chercher l'« au-delà du verset », à chercher en lui-même, ce que formule Christophe Triau sous les

---

[879] *Ibid*.
[880] *Ibid*, p. 10
[881] Heidegger, nous le rappelons, intitule son étude autour de l'allégorie de la caverne, *De l'essence de la vérité*.
[882] Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, Paris, Minuit, 1986, p. 18.
[883] « Cet écart de la reconnaissance au savoir […] 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 », *Koltès, le sens du monde, op. cit*., p. 10.

termes d'« implication du spectateur[884] ». Nous proposons d'explorer ce mouvement qui part du visible pour ouvrir à l'au-delà du visible, à « l'ouvert sans retrait », ce que semble viser la « séduction » koltésienne en nous *attirant à part, à l'écart* dans un lieu aussi intenable que semble l'être celui de l'extérieur de la caverne de Platon.

La perspective socratique offre d'envisager ce mouvement ainsi décrit par Kierkegaard comme la traversée de « la pittoresque multiplicité de la vie » menant à l'Idée, à l'abstraction (du latin *abstraho* : « tirer, traîner loin de, séparer de, détacher de, éloigner de[885] »).

> Socrate, dans la majeure partie de ses recherches, part, non pas du centre, mais de la périphérie, de la pittoresque multiplicité de la vie en ses enchevêtrements sans fin, il faut assurément un art consommé pour développer, en plus de son propre moi, tout ce qu'il y a d'abstrait, non seulement dans les complications de la vie, mais encore dans celles des sophistes. Cet art, que nous analyserons ici, est l'art socratique bien connu d'*interroger***, ou, pour rappeler la nécessité du dialogue dans la philosophie de Platon, l'art de *converser*[886].

Sans revenir sur la singularité du dialogue koltésien (approchant peut-être la *Malhoquèt*[887]), qui tiendrait d'une « dialectique transcendantale », de personnages versés dans l'art de « converser » et de « palabrer », le doute placé toujours, semble-t-il, au cœur de l'échange, sous l'égide d'un « si » qui inverse la magie, cette vision kierkegaardienne du concept d'ironie socratique nous offre les termes par lesquels interroger le concept d'ironie supposé de Koltès. Partant de la périphérie, des « confins du monde[888] » et de « la pittoresque multiplicité de la vie en ses enchevêtrements sans fin », des expériences « fabuleuses[889] » traversées par Koltès même si elles sont irracontables, l'écriture s'emploierait à chercher « ce qu'il y a d'abstrait » sans, elle-même, se fonder sur l'abstraction : un mouvement que nous proposons d'interroger à l'aune de la métaphore. Nous parlerons avec Koltès de mouvement

---

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

[885] *Dictionnaire latin-français* : *le grand Gaffiot*, , *op. cit.*, p. 11.

[886] *Le Concept d'ironie constamment rapporté à Socrate*, *op. cit.*, p. 31-32.

[887] « La structure logique de la *Mahloquèt* est celle du Livre : écriture et effacement, dire et dédire. Dès qu'un Maître propose sa pensée, son interlocuteur l'ébranle de sa position, de sa positivité (et réciproquement). Déstabilisation incessante, pensée athétique, qui résiste à la synchronisation et ménage un séjour à l'Infini. », *Le Livre brûlé*, *op. cit.*, p. 230.

[888] Titre de l'entretien avec Daniel Jeanneteau autour de son travail scénographique sur *Quai ouest*, *in Koltès, combats avec la scène*, *op. cit.*, p. 94-97.

[889] C'est un terme qui revient régulièrement dans les derniers entretiens de Koltès *in Une part de ma vie*, *op. cit.*

métaphorique comme d'un transport nécessaire à la libération du « sens du monde », que nous proposons d'envisager comme source possible de l'*hystérisation*[890] du lecteur.

> On rencontre parfois des lieux qui sont, je ne dis pas des reproductions du monde entier, mais des sortes de métaphores, de la vie ou d'un aspect de la vie, ou de quelque chose qui me paraît grave et évident […][891]

De ses voyages, de sa vie, de sa quête errante au contact des déshérités et des marges, à la périphérie du monde, Koltès tisse une œuvre. À partir du réel, de la « pittoresque multiplicité de la vie », il faudrait chercher. Ce « pittoresque » Koltès semble l'avoir cherché partout et mis en réserve dans un coffre-fort (ou un hangar).

> Quant à moi actuellement, j'ai un peu l'impression d'être en banquier – sans ironie ! – avec le regard, les oreilles et tous les sens, d'amasser et d'emmagasiner comme une pieuvre tout ce que je touche et tout là où je vis ; et plus j'en ramasse, plus j'ai envie d'en ramasser ; ce qui peut en partie t'expliquer ma « dissolution » dans plusieurs milieux, un peu partout, n'importe où ; est-ce plus mauvais que la fixation sur un rocher comme une moule ! Ce qui sortira de cela – cela dépendra de mes capacités d'écrivain, que je ne connais pas encore [892]!

L'enjeu du métaphorique nous l'aurons compris se tient dans la part métaphysique de ces éclats de réel à partir desquels l'œuvre se hisse. Il serait le don à venir du Poète qui ne se connaît pas encore en 1972. L'enjeu métaphorique ne serait pas une possibilité offerte parmi d'autres mais l'articulation constante de l'écriture autour de la vie, faisant de la mimésis du théâtre koltésien non pas une fin mais le moyen à partir duquel atteindre à autre chose ; l'« au-delà » du réel, l'ailleurs peut-être dans lequel se tiendrait « la vraie vie » – si elle existe quelque part. Le transport métaphorique, passe par l'exploitation du « pittoresque » des lieux et des « gens », matériaux nécessaires à l'alchimie koltésienne. Il faudrait chercher « l'interdit » par un exercice métaphorique constant. Claude Stratz dans le film de François Koltès se remémore l'importance cruciale de la découverte de ce transport poétique chez Koltès. Celle-ci soulève la question d'importance de l'écart entre la représentation et le réel, de la traversée de la réalité vers son déplacement. L'écriture nous inviterait inlassablement à la fuite impossible du tangible vers l'ailleurs : « [é]tant bien entendu que je ne sais pas du tout si la vraie vie existe quelque part[893] ».

---

[890] Nous renvoyons à Sarah Hirschmuller, « Le jeu du désir », *in Voix de Koltès, op. cit.* p. 11-36, citée en introduction.
[891] *Bernard-Marie Koltès, Revue Europe* n° 823-824, 1997, p. 30.
[892] *Lettres*, à sa mère, Strasbourg, 12 février 1972, *op. cit.*, p. 168.
[893] *Une part de ma vie, op. cit.*, p. 55.

> Le jour où il a compris l'écriture de Rimbaud, ce qu'était une métaphore, et bien, ce jour-là il y a eu le goût de l'écriture, tout à coup, il a écrit avec la conscience comme ça de… il a écrit dès qu'il a découvert le plaisir, l'espèce de jubilation, comme ça de la métaphore […] le goût pour les allégories[894].

L'allégorie, la métaphore, l'analogie, ont toutes en commun ce mouvement qui part d'un point concret du monde pour ouvrir au champ de l'Invisible, un mouvement de l'indirect, du détour, de l'écart, dans lequel il s'agirait de parler d'une chose pour en dire une autre (ce qui, notons-le, est le propre de l'ironie en tant que trope, qui dit une chose pour en faire, en réalité, entendre une autre, opposée ou différente). Koltès note dans son carnet un pensum esthétique éclairant ce mouvement que nous proposons d'explorer :

> L'abstraction par l'éloignement : je me retourne et je le vois – plus loin je me retourne et je l'aperçois (déjà vient l'« idée ») – plus loin encore, je ne vois plus qu'une couleur, une forme mêlée de souvenir – reste l'idée de l'endroit où il est, l'idée de sa présence, un point de réalité → l'abstraction[895].

Il nous semble que ce que Koltès nomme « abstraction » décrit le mouvement particulier de ce que nous évoquerons comme « mouvement métaphorique », qui part du pittoresque du monde, mais cherche l'éloignement, pour n'en garder que l'évanescence du souvenir – son spectre – « l'idée de sa présence », « forme mêlée » qui garde un pied sur terre, « un point de réalité », qui déjà flotte, transportée vers un « au-delà » du réel, comme une sorte de « désajustement[896] » derridien. Ces détours (éloignements) s'articulent chez Koltès si souvent dans la contradiction et la disparition (l'esthétique de la statue à laquelle manquent bras et jambes) que le transport de son lecteur, d'un lieu à un autre, épouse des trajets sinueux, séducteurs et déstabilisent le promeneur par l'ironie du guide. Koltès-guide semble avoir pactisé avec le « sens du monde » pour traquer l'objet intangible. Une sensation du monde qu'il cherche peut-être à éveiller chez son lecteur, comme une manière de réenchanter ce monde.

> Avant, je croyais que notre métier, c'était d'inventer des choses ; maintenant je crois que c'est de bien les raconter. Une réalité aussi complète, parfaite et cohérente que celle que l'on découvre parfois au hasard des voyages ou de l'existence, aucune imagination ne peut l'inventer. Je n'ai plus le goût d'inventer des lieux abstraits, des situations abstraites. J'ai le sentiment qu'écrire pour le théâtre, « fabriquer du langage », c'est un travail manuel, un métier où la matière est la plus forte, où la

---

[894] Claude Stratz, *in Bernard-Marie Koltès. Comme une étoile filante, 1948-1989*, film de François KOLTÈS, BEKA, co-production ARDECHE IMAGES PRODUCTIONS, 45 min., 1997.
[895] Cf. Annexes, p. 580.
[896] Rappelons que Derrida explore l'image shakespearienne « *the time is out of joint* » pour l'élaboration de sa pensée notamment sur la « hantise » dans *Spectres de Marx*.

> matière ne se plie à ce que l'on veut que lorsque l'on devine de quoi elle est faite, comment elle exige d'être maniée[897].

Nous pouvons faire de ces lignes un manifeste à l'écriture koltésienne et à son articulation spécifique autour du réel, décrivant la pratique d'une mimésis théâtrale qui cherche à atteindre par le réel une essence plus fugitive. Les « traces » de l'écriture, imprégnées des confins du monde, (de la marge des marginaux), recréeraient « l'inter-dit », « nécessaire à la manifestation de son essence » ; les sens du monde. C'est en tout cas ce sur quoi Koltès semble insister ici, abandonnant une vision de l'écriture qu'il a d'ailleurs pratiquée dans ce qu'on s'accorde à appeler l'écriture de jeunesse, celle qui « invente des choses », celle qui est ouvertement plus symboliste, pour une écriture, à l'inverse, qui parte du monde pour en deviner les secrets, qui tâche inlassablement de décrypter le réel (le sens du monde) car « la matière ne se plie à ce que l'on veut que lorsque l'on devine de quoi elle est faite ». Poète devin, poète alchimiste, poète dont le « flaire » s'entend à « manier » la matière pour en libérer les sens ? L'écriture chez Koltès serait un moyen de surprendre les secrets du réel afin d'amplifier les vibrations du monde et d'en faciliter l'écoute. En ce point, Koltès approche le Socrate de Kierkegaard, et l'écriture koltésienne, le concept d'ironie.

> […] la personnalité de Socrate dont on devait percevoir la secrète présence planant mystérieusement au-dessus de la pittoresque diversité de l'exubérante vie athénienne et qui devait s'expliquer par la duplicité d'une existence à peu près comparable à celle d'un poisson volant par rapport aux poissons et aux oiseaux. Et il était justement important de mettre l'accent sur la situation pour montrer qu'aux yeux de Socrate le central n'était pas un fixe, mais un *ubique et nusquam* [partout et nulle part], pour mettre en relief la sensibilité socratique qui, au moindre, au plus subtil contact, décelait aussitôt la présence de l'idée et percevait instantanément les facteurs électriques correspondants dans tout ce qui existe, pour illustrer enfin l'authentique méthode socratique […][898]

On reconnaît dans cette citation de Kierkegaard, parti à la recherche du phénomène Socrate, des points de correspondance que nous avons traversés avec Koltès. « La duplicité […] d'un poisson volant » pourrait aussi bien qualifier cette duplicité du poète philosophe errant Koltès-Aristote-Lawrence d'Arabie. *Ubique et nusquam* pourraient tout autant venir s'ajouter à la particularité de la dramaturgie koltésienne qui fait de l'instabilité une loi, mais surtout, « la sensibilité socratique » qui perçoit « instantanément les facteurs électriques correspondants dans tout ce qui existe » « au plus subtil contact » nous semble parler également de notre auteur-voyageur du monde, Koltès, et de son « flair ». Dans la caverne

---

[897] *Bernard-Marie Koltès*, *Revue Europe*, n° 823-824, *op. cit.*, p. 30.
[898] Soran Kierkegaard, *Le Concept d'ironie constamment rapporté à Socrate*, *op. cit.*, p. 15.

allégorique de Platon, la « sensibilité socratique » capterait la vérité plus haute, « la présence de l'idée […] et les facteurs électriques correspondants dans tout ce qui existe » qui sont de l'autre côté, « au-delà », à l'extérieur de la caverne, dont une partie peut vibrer sur le mur des ombres. La « méthode socratique » consisterait pour le philosophe à s'en retourner à l'ombre parmi les hommes, le visage tourné du même côté, à faire mine d'observer le mur, mais se donnant la mission secrète et peut-être désespérée de lancer quelques grains de sable dans le mécanisme du montreur d'ombre, occasionnant des courts-circuits propices à déciller les regards. L'ironie serait alors le moyen biaisé d'infiltrer les images projetées sur l'écran, pour qu'elles ne collent plus tout à fait au mur de la caverne/ 4e mur théâtral, pour que de cet écart le spectateur/lecteur de la caverne soit surpris du trouble des images et qu'advienne cette étape, soulignée par Heidegger, d'une prise de conscience que ce qui s'anime sur le mur appartient, plus profondément, à un champ plus vaste et inconnu. La « vraie vie » existerait ailleurs – à l'extérieur de la caverne – étant bien entendu que cet ailleurs est peut-être intenable, il n'existerait peut-être justement que dans « l'inter-dit » du plateau de théâtre, dans l'« inter-dit » du champ mimétique du lecteur. *Ubique et nusquam* (partout et nulle part) serait le lieu du « pacte ironique » qu'entretient l'écriture avec le monde et son destinataire ?

> Tu sembles inquiète sur ma manière de concevoir la vie… En fait, je ne la conçois pas ; elle se passe d'une certaine manière, et moi, mon seul objectif, c'est d'en connaître le plus de choses possible d'une part, et de tirer le plus possible de moi en faisant travailler l'imagination. Ce sont ces deux pôles que j'ai dans l'existence – que tu dois trouver bien méprisables, mais comme tu le dis toi-même, quand on se retourne, on constate qu'une vie passe très vite et qu'on n'y a pratiquement rien fait ; c'est pour moi une certitude que j'ai depuis longtemps ; j'ai sans doute moins d'illusions que toi sur la vie, mais je suis sûr que quand je découvre des aspects de la vie et qu'ils ont une action sur mon imagination, je ne perds pas mon temps, ou : c'est tout ce que je suis capable de faire, ou : c'est ma raison d'être. Quand je parle, par exemple, avec des Indiens, le seul fait de les écouter me donne une raison d'exister. Il n'y en a pas d'autre[899].

2. 2. 1. Du pittoresque des lieux

Traverser le monde pour deviner en soi un écho serait la seule raison qui tienne ; raison supérieure. C'est ce mouvement que semble traduire l'écriture

[899] *Lettres*, *op. cit.*, à sa mère, Panajachel, Guatemala, 25 septembre 1978, p. 366.

koltésienne : « l'hypothèse réaliste[900] » des lieux des dramaturgies koltésiennes, (même la *Solitude*, dont les lieux semblent si abstraits, s'origine apparemment sur une rencontre réelle, de quelques minutes, faite à New York[901]) serait le point de départ, « la pittoresque multiplicité de la vie » envisagée comme l'hypothèse à partir de laquelle mener l'enquête de la « vraie vie ». L'imagination serait un « mentir vrai » soufflée par le monde, elle serait chez Koltès *un sens du monde* plus vrai que « d'inventer des choses[902] » ; lui « qui ne rêve jamais[903] ». Il y aurait là, nous semble-t-il, un croisement possible dans l'imaginaire koltésien (l'imaginaire comme quête d'une vérité par le mensonge) avec une des représentations alchimistes du monde, inscrite dans la Table d'Émeraude (*Tabula Smaragdina*), qui tendrait le fil du mouvement métaphorique de l'écriture à la recherche d'une vérité plus vraie. Son premier principe : « Ce qui est en bas et comme ce qui est en haut » peut résonner, de manière inversée, entre les « traces » des mots de Charles, dans *Quai ouest*, scène 14 (nous numérotons).

> De l'autre côté, là-bas, c'est le haut ; ici, c'est le bas ; ici même, on est le bas du bas, on ne peut pas aller plus bas, et il n'y a pas beaucoup d'espoir de monter un peu. Le plus haut qu'on montera, de toute façon, on ne sera jamais rien d'autre que le haut du bas. C'est pour cela que je préfère changer de côté, moricaud, je préfère aller là-bas ; je préfère être là-bas, le bas du haut qu'ici, le haut du bas. Cherche pas à comprendre[904].

Et si nous cherchons à comprendre, puisque dans la logique koltésienne, il faudrait par esprit de contradiction, réagir à l'inverse de la demande ? Rappelons-nous cette déclaration à Nicole : « pourquoi me fais-tu la morale avec autant d'acharnement, alors que, dans ce cas-là, mon réflexe est toujours inverse[905] ». Si nous cherchions la signification d'un « sens caché » nous serions, précisément là, peut-être, devant la supplique manquante de Charles (manquante parce que le geste d'Abad, à la fin de la pièce, tuant Charles reste énigmatique, « quand Abad tue Charles par exemple à la fin de *Quai ouest*, j'étais absolument horrifié, je continue toujours à l'être[906] », déclare Chéreau), celle de sa demande de mort potentiellement adressée à

---

[900] Syntagme employé par Koltès, *in Une part de ma vie*, entretien pour *Europe*, 1983, *op. cit.*, p. 14. « Devant un sujet compliqué qui nous paraît tout à coup immense et compliqué, il me semble bon d'utiliser, et éventuellement de fabriquer, pour le saisir, des instruments à notre mesure. […] j'ai cru comprendre que c'était seulement si ce que je racontais avait l'apparence d'une "hypothèse réaliste" que la métaphore prenait son sens et ne devenait pas une simple fantaisie. »
[901] Témoignage de Patrice Chéreau à Pascal Greggory dans *Une autre solitude*, *op. cit.*
[902] *Bernard-Marie Koltès*, *Europe* n° 823-824, *op. cit.*, p. 30.
[903] *Lettres*, *op. cit.*, à Nicole, New York, 8 décembre 1982, p. 462. « Moi qui ne rêve jamais, j'ai fait un long rêve sur toi, dans la nuit du 2 au 3 décembre, très bizarre […] ».
[904] *Quai ouest*, *op. cit.*, p. 60.
[905] *Lettres*, *op. cit.*, à Nicole, le 5 mai 1975, p. 228.
[906] Transcription à partir de *Chéreau/ Koltès. Une Rencontre*, *op. cit.*, 20'45-20'50.

Abad dans les labyrinthes obscurs de la pièce : rejoindre le haut du bas, selon la symbolique alchimiste serait « changer de côté », « aller là-bas », « au ciel[907] », là où Dieu, à défaut d'être le Grand Architecte, serait le Grand Administrateur qui « demande une moyenne de ce qu'on a gagné, et il faut lui apporter, pour prouver sa déclaration, soit une fiche de paie, soit une déclaration d'impôts[908] ».

Il est une autre « trace » alchimique, que nous repérons, qui peut, pour l'occasion, corroborer cette piste d'un « facteur électrique » en marche dans l'écriture ironique koltésienne. Nous la trouvons dans le texte rédigé par Koltès pour la création de *Dans la solitude des champs de coton*, ce texte qui débute par « Si un chien rencontre un chat… » ; faute de titre, un texte métaphorique lui-même qui se propose d'expliquer par le détour ce qui anime la rencontre du Client et du Dealer, son attraction, qui semble fatalement soumise à des forces magnétiques, astrophysiques, (sur-)naturelles, produit de la rencontre des contraires. Quelques mots émergent tout à coup au milieu de cette toise[909] entre chien et chat : « l'eau et le feu se lèchent, mais l'eau est condamnée à noyer le feu, et le feu forcé de volatiliser l'eau[910] », qui ne sont pas sans rappeler un autre principe de la Table d'Émeraude, légèrement inversé par Koltès – mais l'inversion, mouvement repérable de l'ironie, peut-être plus signifiante dans l'écriture koltésienne que ne le serait la transgression, n'est-elle pas aussi l'un des mouvements de l'Alchimie – qui promulgue la séparation et le maintien des contraires. Les opposés dans la Table d'Émeraude sont la terre et le feu : « Tu sépareras la terre du feu, le subtil de l'épais, doucement avec grande industrie[911] ». Dans l'imaginaire Franc-maçon, ces opposés sont l'eau et le feu[912].

> Il s'agit de tirer toute chose de son contraire, de découvrir le feu dans la terre, la lumière de l'obscurité, d'aboutir en somme à une spiritualisation de plus en plus grande de la matière. Telle est aussi la méthode maçonnique qui rend capable de percevoir et d'exprimer la conjoncture ou la complémentarité des opposés, qui rend de cette façon

---

[907] « Au ciel, il y a des villas […] En enfer, on habite dans des carrosseries vides de vieilles bagnoles. (*Il rigole*.) Foutaises. », Charles dans *Quai ouest, op. cit.*, p. 101.
[908] *Quai ouest, op. cit.*, Charles à Fak et Abad, p. 101.
[909] Du latin *tendere* : « tendre », qui nous rappelle l'image de Kierkegaard du cercueil suspendu, en tension, entre deux pôles.
[910] *Prologue, op. cit.*, p. 123.
[911] Georges Darmon, *Harmonie des structures géométriques : Les Tracés de Lumière*, Paris, La Hutte, 2012, p. 73. La Table d'Émeraude est reproduite notamment dans cet ouvrage.
[912] « L'esprit de la vie est la résultante des quatre éléments. On notera pourtant que le texte de la Table n'évoque pas l'Eau, quoique celle-ci soit structurellement représentée par la Lune. La conjonction hermétique du Soleil et de la Lune est en effet représentable par la superposition du triangle alchimique du feu et du triangle alchimique de l'eau qui forment ensemble la figure d'une étoile à six branches que l'on appelle le "sceau de Salomon". Le sceau de Salomon représente l'achèvement du grand Œuvre et son point central correspond à la pierre philosophale née de ces noces alchimiques », *in Point de vue initiatique*, n° 67, Cahiers de la Grande Loge de France, 1987, p. 47.

> apte à comprendre et à surmonter les oppositions binaires : et l'eau n'éteint pas le feu, pas plus que le feu ne fait disparaître cette dernière. Nous conservons ensemble l'eau et le feu et nous profitons de la dynamique de leurs tendances opposées[913].

« L'eau n'éteint pas le feu », alors qu'elle « est condamnée à noyer le feu » dans le sceau de Salomon koltésien, « pas plus que le feu ne fait disparaître » l'eau, quand « le feu [est] forcé de volatiliser l'eau » dans la forêt[914] de Koltès. Rappelons également que Florence Bernard a consacré sa thèse de doctorat[915] à démêler combien la poétique de Koltès s'articule par les contraires, dans ce qui pour nous représente l'éternelle dialectique socratique. Aussi, il y aurait chez Koltès une pratique d'écriture, appelons-là alchimique, qui vise à maintenir le haut avec le bas et les « oppositions binaires », qui risqueraient de se noyer ou de se volatiliser mutuellement sans la vigilance de celui qui maintient leur rapport de force, et profite sans doute de leur dynamique. Un principe ironique d'une dialectique toute koltésienne que nous trouvons chez Kierkegaard exprimée sous les termes du « *aut-aut*[916] », le maintien des oppositions.

Si nous revenons au premier principe de la Table d'Émeraude, outre cette dialectique si particulière, il y aurait de même un procédé alchimique dans l'écriture koltésienne qui de l'exploration du monde (« le bas ») chercherait à obtenir les images de la « vraie vie » (« le haut »), un « ailleurs » – une « spiritualisation de la matière ». La puissance de la métaphore des lieux chez Koltès tiendrait d'un imaginaire qui déclare : « ce qui est en bas est comme ce qui est en haut », étant bien entendu toutefois qu'il ne sait pas si « le haut » existe quelque part ? Ou, nous rejoindrions également cette frontière spéculaire qui reflète, concaves, convexes et inversés le vrai et l'illusion, le haut et le bas comme les allégories du théâtre ou du monde, ce qui est au théâtre est comme ce qui est dans la vie ; une métaphore (transport) du monde. Par conséquent, de l'écriture (dramatique) Koltès attendrait qu'elle *fabrique un langage* apte à relier le bas à l'image du haut inconnaissable, apte à entendre dans la matière ce qui la rend « plus forte » que le simple fait « d'inventer des choses ». « J'ai le sentiment qu'écrire pour le théâtre, " fabriquer du langage ", c'est un travail manuel, un métier où la

---

[913] *Ibid*., p. 48.

[914] « Le premier acte de l'hostilité, juste avant le coup, c'est la diplomatie, qui est le commerce du temps. Elle joue l'amour en l'absence de l'amour, le désir par répulsion. Mais c'est comme une forêt en flammes traversée par une rivière : l'eau et le feu se lèchent, mais l'eau est condamnée à noyer le feu, et le feu forcé de volatiliser l'eau. », *in Prologue*, *op. cit*., p. 123.

[915] Florence Bernard, *Koltès, une poétique des contraires*, Paris, Champion, 2010.

[916] *Le Concept d'ironie constamment rapporté à Socrate*, *op. cit*., p. 78. « Socrate, […] un homme qui s'en donne à cœur joie à la vue de l'alternance de lumière et d'ombre que produit le *aut-aut* [ou bien-ou bien] d'un syllogisme, quand presque simultanément il montre le grand jour et la nuit noire, le réel infini et l'infini néant ; il s'amuse aux dépens des assistants de voir que ces deux points, comme l'agréable et le désagréable, se rejoignent au sommet [..] »

matière est la plus forte, où la matière ne se plie à ce que l'on veut que lorsque l'on devine de quoi elle est faite, comment elle exige d'être maniée[917] » pour que « le haut du bas » résonne dans « le bas du haut[918] ».

De nombreuses études ont déjà abondamment signalé combien les lieux du théâtre de Koltès partent du réel, c'est-à-dire du réel autobiographique, celui que l'auteur traverse par ses voyages dans le monde, par ses voyages dans le temps du monde, et celui des souvenirs impressionnés de l'enfance (*Le Retour au désert*). Aussi, pour nous remémorer combien « l'hypothèse réaliste » des lieux entoure l'œuvre majeure, nous citerons la synthèse de ces points d'ancrage au réel extraite de *Koltès, le sens du monde*. Nous engageons également à se reporter à *Bernard-Marie Koltès : textes et contextes* et *Koltès : la question du lieu*.

> En ces années de constitution de l'œuvre, six titres dominent : *La Nuit juste avant les forêts*, *Combat de nègre et de chiens*, *Quai ouest*, *Dans la solitude des champs de coton*, *Le Retour au désert* et *Roberto Zucco*. Cette œuvre parcourt le monde : le Nicaragua disparaît du titre initialement prévu mais reste mentionné dans le texte de *La Nuit juste avant les forêts* ; *Combat de nègre et de chiens* et peut-être *Dans la solitude des champs de coton* trouvent leur sources biographiques précises dans des épisodes vécus par Koltès, au Nigeria et à New York ; *Le Retour au désert* puise aux souvenirs d'enfance de la guerre d'Algérie vécue en métropole ; *Roberto Zucco* provient d'un fait divers, un serial killer italien qui sévit aussi en France […] Les lettres montrent d'ailleurs à quel degré de détail l'œuvre trouve ses points de naissance et d'ancrage dans le réel […] Rien de naturaliste cependant : l'humour tient le réel en réserve[919].

Nous aimerions ajouter à la suite de Christophe Bident, en lui volant la formule, une supposition approchante :

> Rien de naturaliste cependant : l'ironie tient le réel en réserve.

« Tenir en réserve » décrivant le contraire d'un mouvement de mise à distance, l'ironie de Koltès tiendrait d'une incorporation (l'expression mise en réserve, *eirōneuesthai*[920], utilisée par Platon pour désigner l'ironie de Socrate, porte dans ses nuances de sens possible l'idée d'une « dissimulation », comme on garde quelque chose pour soi) du réel pour qu'il laisse à celui qui le traverse et l'écoute une trace de ce dont il est fait, condition *sine qua non* nous dit

---

[917] *Bernard-Marie Koltès, Europe,* n° 823-824, « Des lieux privilégiés », *op cit.*, p. 30.
[918] *Quai ouest, op. cit.*, p. 60.
[919] *Koltès, le sens du monde, op. cit.*, p. 32.
[920] « Ce penser-autre-chose-que-ce-que-l'on-dit est désigné dans le texte grec par le terme d'*eirōneuesthai*, la parole ironique, qui exprime à cet endroit le véritable comportement de Socrate. […] la moquerie […] comportement caractéristique de Socrate […] en donnant l'impression de garder quelque chose pour lui. Là encore, pour désigner ce type de dissimulation, on utilise le verbe *eirōneuesthai* », *in Ironie et Modernité*, Ernst Behler, Paris, PUF, 1997, p. 5.

Koltès[921] de plier le réel à la volonté d'un langage qui sait manier l'écart. Là se tiendrait la puissance du métaphorique koltésien. Nous retiendrons pour l'analyse principalement *Combat de nègre et chiens* dans la mesure où, ostensiblement, elle est la première pièce qui revendique cette absorption d'un lieu réel, visité du monde, le chantier Dumez, rivalisant en ceci avec le hangar des docks au bord de l'Hudson River (point de départ des lieux de la pièce qui viendra après, *Quai ouest*). C'est d'ailleurs dans un même article intitulé « Des lieux privilégiés » – locution de l'auteur – que la revue *Europe* juxtapose ses propos concernant les deux pièces respectives, *Combat* et *Quai ouest*, témoignant là d'une constante relation au monde de l'auteur-voyageur qui fait du monde la source des lieux de son théâtre. Les propos de Koltès développent en détails le caractère éminemment réel des lieux (qui deviennent lieux de théâtre) qui accueillent son expérience sensible et pourraient se résumer par cette déclaration lapidaire cristallisant la puissance métaphorique d'un projet d'écriture :

> raconter n'importe quoi qui soit un bout de notre monde et qui appartienne à tous[922].

Il faudrait prendre le verbe « raconter » dans son sens étymologique d'expliquer, de faire le détail, de disséquer, d'analyser, en suivant le mouvement socratique qui va du « pittoresque de la vie » et veut rejoindre un « ailleurs » qui serait « l'ouvert sans retrait » pour tous, l'ironie de ce mouvement tenant à l'impossible maintien dans un tel lieu, étant bien entendu qu'il n'existe peut-être pas. « Rien de naturaliste cependant », le transport métaphorique à partir des bouts de notre monde permettrait d'être à la fois ici dans le monde et « ailleurs ». Reconnaître l'aspect matériel des lieux (lié à un certain réalisme du plateau) à partir duquel cependant faire vibrer autre chose (l'élan métaphorique ouvrant la réception à un non-lieu ironique). Koltès nous livre combien quelques bouts de notre monde furent le point de départ à la quête d'un « ailleurs », du Nigeria ici à un autre lieu « au-delà ».

> Elle [*Combat*] ne parle pas, en tout cas de l'Afrique et des Noirs – je ne suis pas un auteur africain –, elle ne raconte ni le néocolonialisme, ni la question raciale. Elle n'émet certainement aucun avis.
> Elle parle simplement d'un lieu du monde. On rencontre parfois des lieux qui sont, je ne dis pas des reproductions du monde entier, mais 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…

---

[921] Nous renvoyons à la note 902.
[922] Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie*, (été 82), *Europe*, 1er trimestre 83, *op. cit*., p. 15.

Il faudrait ajouter tous les lieux du monde dans lesquels s'ancre l'acte d'écrire, ceux du Guatemala pour *Combat*, « au bord de [son] lac[923] » ; « je pars demain au bord d'un lac magnifique, à trois heures de route de la capitale, le lac Atitlán […] car je compte travailler un peu sérieusement[924] », ou des lieux moins souvent cités comme le Sénégal – « je pars pour le Sénégal (retourner voir où devraient être mes racines pour découvrir une nouvelle fois qu'elles n'y sont pas, et revenir ici pour prendre le temps de me les réinventer là-bas)[925] » – à partir desquels s'entrelacent les impressions de vie amplifiées par le déplacement et bien sûr New York, « l'île Babylone[926] » offerte à la rédaction de *Quai ouest*. C'est le chantier Dumez et l'espace réel dans lequel séjourne Koltès et les impressions fortes ressenties par l'auteur qui fondent les lieux de *Combat*.

> J'avais été pendant un mois en Afrique sur un chantier de travaux publics, voir des amis. Imaginez en pleine brousse une petite cité de cinq, six maisons, entourée de barbelés avec des miradors ; et à l'intérieur une dizaine de Blancs qui vivent, plus ou moins terrorisés par l'extérieur, avec des gardiens noirs, armés, tout autour. C'était peu de temps après la guerre du Biafra, et des bandes de pillards sillonnaient la région. Les gardes, la nuit, pour ne pas s'endormir, s'appelaient avec des bruits très bizarres qu'ils faisaient avec la gorge… Et ça tournait tout le temps. C'est ça qui m'avait décidé à écrire cette pièce, le cri des gardes. Et à l'intérieur de ce cercle se déroulaient des drames petit-bourgeois comme il pourrait s'en dérouler dans le seizième arrondissement : le chef de chantier qui couchait avec la femme du contremaître, des choses comme ça… C'était mon point de départ. À partir de là, pendant un an j'ai fabriqué les personnages, et finalement ils ont pris de plus en plus de place.
>
> Ma pièce parle peut-être, un peu, de la France et des Blancs – une chose vue de loin, déplacée, devient parfois plus symbolique, parfois plus déchiffrable. Elle parle surtout de trois êtres humains, isolés dans un certain lieu du monde qui leur est étranger, entourés de gardiens énigmatiques ; j'ai cru – je crois encore – que raconter le cri des 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[927].

Koltès décrirait ainsi un mouvement qui, partant du « pittoresque » du monde, de son étrangeté, chercherait à *déchiffrer* le sens du monde. Il s'agirait de déplacer la question pour crypter à nouveau *le don de sens du monde* par l'écriture. Les *Lettres* viennent confirmer les points d'un ancrage africain et témoignent de l'expérience vécue impressionnant Koltès, au point que le réel stimule l'imaginaire ou le délivre, à moins que l'imaginaire oblige le réel à rendre les armes, en déposant ses secrets, par le travail d'écriture ? C'est le « cri des gardes »

---

[923] *Lettres*, à sa mère, Ciudad de Guatemala, 20 septembre 1978, *op. cit.*, p. 362
[924] *Ibid*., p. 361.
[925] *Lettres*, destinataire inconnu, Paris, avril 1983, *op. cit.*, p. 466.
[926] *Ibid*, p. 473. Carte postale de New York, 1983.
[927] Bernard-Marie Koltès, « Des lieux privilégiés du monde », *in Europe*, n°823-824, nov-déc. 1997, p. 30.

qui décide Koltès à partir en écriture affirme-t-il et c'est, nous semble-t-il, à la lettre, ce qu'explore la mise en scène de Michael Thalheimer (2010) – nous y viendrons. L'impulsion de *Combat de nègre et de chiens* naît d'une visite rendue à des amis (Bichette et Yvon). Une visite préméditée pour l'écriture :

> je suis pris par la fièvre d'écrire, et je compte beaucoup sur ce voyage pour me donner matière à un roman ou pièce de théâtre. D'après mes calculs, je dois finir celle que j'écris en ce moment vers le 5 janvier [*Sallinger*] ; le temps donc de rentrer à Paris, de réunir les fonds, d'obtenir le visa, et je saute dans l'avion[928].

De fait, les *Lettres* laissent apparaître combien ce qui anime les lieux de *Combat* emprunte au lieu de villégiature étrange et paradoxal de Koltès, pris entre le chantier entouré de barbelés inquiétants – « Ce ne sont pas les barbelés, élevés à hauteur d'homme, et les gardes armés à l'entrée du camp qui, le soir, me rassurent[929] » – et la lagune fascinante, « dans une pirogue, sur le Niger, incompréhensible[930]. »

> Je pensais à cela dans la lagune, région qui n'est ni la mer ni la terre, lieu mystérieux, déroutant, incompréhensible, où il faut pour s'assurer que l'on est bien quelque part, arracher au passage un motte de terre et l'écraser dans sa main, plonger son bras dans l'eau et ensuite lécher pour sentir qu'il est salé ; alors seulement, dans cet espace apparemment si abstrait, on peut croire qu'il est à la fois fait de mer et de terre, et qu'à un moment donné, en avançant encore au milieu de l'indécision de la lagune, un jour on aperçoit le grand large[931].

La lettre de Koltès à Hubert Gignoux, écrite pendant ce séjour au chantier Dumez, délivre les bribes de sensations et d'impressions koltésiennes inestimables pour la recherche de ce qui s'articule de l'œuvre à la vie et inversement. Il nous semble ici, avec cet extrait, nous trouver à nouveau face à une déclaration qui pourrait valoir pour manifeste de l'auteur. Rédigé indirectement, à l'attention d'un seul, il vaudrait pour tous. Manifeste témoignant d'une sensibilité très particulière au mouvement métaphorique : ce transport d'un lieu à un autre activant l'« inter-dit » qu'il nous faudrait cerner entre les contraires. Nous voudrions souligner, au regard de la fin de la citation, le rapport que nous entrevoyons et qui une fois encore ouvre à un certain « sens caché », renouvelant notre proposition d'envisager la métaphore koltésienne dans son écho hermétique (la Table d'Émeraude d'Hermès Trismégiste) et son incessant travail (alchimique) entre les opposés : l'eau, la terre.

---

[928] *Lettres*, à Bichette, 27 décembre 1977, *op. cit.*, p. 307.
[929] *Lettres*, à Hubert Gignoux, Ahoada, 11 février 1978, p. 313.
[930] *Ibid.*, p. 314.
[931] *Ibid*, p. 317.

> Cet espace apparemment si abstrait, on peut croire qu'il est à la fois de mer et de terre, et qu'à un moment donné, en avançant encore au milieu de l'indécision de la lagune, un jour on aperçoit le grand large[932].

Ce lieu de la lagune, Koltès semble le décrire comme on pourrait l'envisager du creuset d'un athanor, le lieu de la langue, l'arche mêlant deux éléments. Le lieu d'une opposition entre l'eau (de mer) et le sel (de terre), comme l'eau et le feu de la forêt koltésienne se lèchent et se noient, lieu de rencontres entre chien et chat et « l'indécision » de cette toise, de cette constante attirance et répulsion, qui tout à coup, « un jour », se transmute en or. Et, « en avançant encore au milieu de l'indécision » de la langue-lagune, « un jour on aperçoit le grand large ». Le mouvement ironique koltésien, articulation alchimique entre les opposés, la mer, la terre, le feu, l'air chercherait à ouvrir l'« au-delà du verset » (Levinas). Naviguer d'un bord à l'autre serait la possibilité offerte d'accéder au « grand large », qui n'est pas un troisième terme à la dialectique, mais un « arrière-plan, qui recule à l'infini[933] » pour emprunter cette fois son image à Kierkegaard.

Si tel est le mouvement de l'écriture, on sent combien la mise en scène peut difficilement faire l'économie du concret, du réalisme comme point de départ, sous peine sans doute de passer à côté d'une tension nécessaire entre les opposés, sous peine de passer à côté de l'ironie (qui se tient dans la pulsation métaphorique) de l'écriture, dont le mouvement irait d'un bord à l'autre, du réel à « l'au-delà ». Koltès trouverait dans le monde des parcelles « incompréhensible[s] », souvent alliées, dans sa perception, à la Beauté, des bouts de notre monde perçus et jetés sur le papier comme on voudrait percer le Mystère en rejouant ce qu'on tiendrait pour les règles opératives d'une écriture. Il s'agirait d'envisager la mimésis koltésienne non pas comme imitation, mise sur scène (illusionniste) des lieux du monde, mais comme rituel ainsi composé par le choix de bouts de monde « pittoresques » (« incompréhensibles »), nécessaires à l'expérimentation, nécessaires à la traversée sur scène d'un bord à l'autre, à dessein de réactiver en scène *le sens du monde*.

À l'exploration d'un élément du lieu de *Combat*, que nous choisissons pour l'analyse, aussi anodin qu'il pourrait sembler, les bougainvilliers, signalés d'abord en première didascalie, reproduits dans une esthétique naturaliste par la mise en scène de Patrice Chéreau (création 1983), on saisit combien cet arbre est davantage qu'il ne paraît et pourquoi malgré sa présence qu'on peut considérer comme accessoire (les bougainvilliers sont absents de le

---

[932] *Ibid*.

[933] *Le Concept d'ironie constamment rapporté à Socrate*, *op. cit.*, p. 78. « […] seule l'amuse la vitesse avec laquelle se montre et s'efface l'opposition sans fin. L'arrière-plan, qui recule à l'infini, forme l'infinie possibilité de la mort. »

mise en scène de Michael Thalheimer en 2010 ; l'esthétique évacue toute illusion naturaliste sur le plateau), ils nouent dans l'écriture un contrat qui semble problématique à rompre lors du passage à la scène, en raison précisément d'une pulsion ou pulsation métaphorique de l'écriture que nous tentons d'approcher.

À la recherche de ce battement de cœur que serait la métaphore à l'intérieur vibrant de l'écriture koltésienne, partons en quête à travers cet exemple, de la nature de ce point de départ réaliste à partir duquel l'écriture transborderait, dans la genèse de la composition de *Combat*, et laisserait des traces vives dans la pièce. Dans la vie, véritable tremplin à l'imaginaire, les bougainvilliers tiennent une place de choix, consignés indirectement dans les *Lettres*. Ils sont racontés à Hubert Gignoux et semblent le lieu du monde apparent et concret d'un érotisme radiant.

> Or, si tu voyais comme je vois, marchant sous les bougainvilliers, celui que je vois de ma fenêtre marcher, à peine vêtu d'une chemise (et dans le soleil sa peau et ses yeux phosphorescents comme les statues lumineuses des vierges de Lourdes dans la nuit !), le soir quand tu marcherais seul, tu prendrais aussi dans tes mains la branche mauve et rouge du bougainvillier, et tu la caresserais avec tes lèvres ; tant ces fleurs sont belles ; elles n'ont pas de parfum[934].

Le bougainvillier de *Combat de nègre et de chiens* – il devient difficile de l'envisager autrement à la lecture de cet extrait – porte la charge « de […] facteurs électriques correspondants dans tout ce qui existe[935] » ou, à l'inverse, transmet la décharge de la puissance d'un désir érotique que le contemplateur du monde Koltès décèle dans le réel, à moins qu'il ne la lui prête. À Nicole, le bougainvillier est donné en partage comme un arbre porteur de fleurs qui exultent :

> je pense souvent à toi – à chaque pas d'énormes arbres couverts d'énormes fleurs d'incroyables couleurs me font t'imaginer en train de les voir et d'en faire des bouquets, surtout les bougainvilliers avec toutes les nuances des mauves et des rouges et des orchidées, des frangipaniers, des flamboyants, toutes ces fleurs à faire tourner la tête[936] !

Dans la pièce, les bougainvilliers ouvrent la séquence I, en didascalie : « *Derrière les bougainvillées*[937], *au crépuscule*[938] », puis intriguent Léone séquence II : « (*Sortant à demi le visage, elle montre le bougainvill[ier]*.) Comment s'appelle ces fleurs ? HORN. – Je ne sais

---

[934] *Lettres*, *op. cit.*, p. 314.
[935] *Le Concept d'ironie constamment rapporté à Socrate*., *op. cit.*, p. 15.
[936] *Lettres*, à Nicole, Ahoada, 7 février 1978, *op. cit.*, p. 310-311.
[937] Apparaît ainsi orthographié dans l'édition ; parfois de manière erronée. En effet, il semble qu'on emploie au féminin, la bougainvillée, au masculin, le bougainvillier.
[938] *Combat de nègre et de chiens*, *op. cit.*, p. 9.

pas. (*Elle disparaît à nouveau*)[939] », pour réapparaître en fin de scène : « Tout cela m'impressionne. (*Elle se penche, cueille une fleur de bougainvillée, et entre à nouveau*[940].) » Le didascale[941] Koltès prendra, plus tard, le raccourci qui nous semble significatif, le nommant : « l'arbre » – « HORN (*rejoignant Alboury sous l'arbre*)[942] » – une indication relayée ensuite par les personnages et produisant, ainsi écourtée, un surplus d'entité qui fait entrer, nous semble-t-il, le lecteur/spectateur en connivence avec cet objet du monde devenu implicitement porteur d'érotisme.

> HORN. – […] Elle vient de débarquer, alors, si en plus de cela, derrière l'arbre, elle voit, elle aperçoit, elle devine quelqu'un ! Vous ne vous rendez-pas compte. Elle sera terrifiée. Vous voulez terrifier ma femme, monsieur ?[943]

Si l'on rappelle la vertu érotique de cet arbre croisé dans le réel par Koltès au point que « tu prendrais aussi dans tes mains la branche mauve et rouge du bougainvillier, et tu la caresserais avec les lèvres ; tant ces fleurs sont belles », on entend mieux, de même, à la fois la dimension qu'ouvre le réel à un « au-delà » (qui serait l'espace intangible du Désir) et à la fois, d'un autre ordre, la question problématique que poserait l'économie du réel sur un plateau et le risque peut-être de sabordage de l'un des bords qui pourtant semble permettre le voyage métaphorique d'un constant mouvement de l'une à l'autre rive, condition qui paraît nécessaire à la stimulation du *sens du monde* ou des sens des lecteurs/spectateurs ou de « l'infinie variété de combinaisons de sens[944] » (Koltès). Le maintien des contraires, terre *versus* mer, s'il produit l'insatisfaction de sentir sans toucher, d'entrevoir sans affirmer, à l'image « des ponts inachevés, et des routes qui ne conduisent nulle part » que nous empruntons à la réplique de Horn (« Je sais qu'il y a de quoi ne pas être satisfait : des ponts inachevés, des routes qui ne conduisent nulle part[945]), semble indispensable dans ce mouvement métaphorique des lieux. Se

---

[939] *Ibid*., p. 15.
[940] *Ibid*., p. 17.
[941] Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, *op. cit*., p. 320. « Dans ce cas la didascalie – un certain type, moins fonctionnel que narratif ou poétique, de didascalie – donne la parole au didascale. Seul ou à plusieurs, le didascale ouvre un théâtre des voix – voix de la romanisation, voix du commentaire et du questionnement – qui s'intercale dans le dialogue entre les personnages, et quelquefois s'y substitue. » Nous serions avec *Combat de nègre et de chiens*, dans ce cas de figure de l'apparition du didascale entre les voix des personnages, ici entre les scènes.
[942] *Combat de nègre et de chiens*, *op. cit*., p. 26.
[943] *Ibid*., p. 27-28. Horn à Alboury.
[944] *Lettres*, à Hubert Gignoux, *op. cit*., p. 313. « (il faudra bien un jour que je découvre à quelle mesure du temps se rattache ce rythme contraignant qu'impose aux rapports le parti pris – ou la nécessité – du silence ; choisis un étranger (étranger = qu'aucune autre forme de langage ne t'a jamais lié à lui) et regarde-le : la multitude de significations que prendra ton regard au cours du temps, de seconde en seconde, se transformant sans cesse, et selon qu'il te regarde ou non, l'infinie variété de combinaisons de sens !) »
[945] *Combat de nègre et de chiens*, *op. cit*., p. 29.

passer des ponts, même s'ils sont inachevés, faire l'économie des routes, même si elles ne mènent nulle part, effacer le buisson ardent sous lequel se cache l'ombre frôlée d'Alboury (ou la vierge de Lourdes dans la nuit), conduirait peut-être sur le plateau à une insatisfaction surajoutée, manquant la marche qui conduit à l'expérience de la Métaphore.

> L'image qui me vient, la seule qui me rassure un peu, est celle de la promenade le soir, où je marche seul dans l'enceinte du camp fermé de barbelés à hauteur d'homme, sous les bougainvilliers, frôlant de temps en temps une ombre accroupie et la tête penchée vers le sol comme un plant, le visage effleuré d'araignées suspendues, avec au-dessus des vols tournant d'éperviers qui se croisent[946].

La rencontre d'Alboury sous le bougainvillier, deviné, frôlé par Léone semble rejouer l'expérience vécue par l'auteur d'un inexprimable désir, celui qui ne peut ressurgir qu'à l'aide d'une « image rassurante » ayant capturé l'Invisible. Pour sa libération, il faudrait pouvoir se promener à notre tour entre le camp fermé et le vol des éperviers (entre la matière et « l'au-delà », de bas en haut) clef du réveil de quelque chose « qui appartienne à tous ». Notons également l'image du « visage effleuré d'araignées suspendues » de la lettre à Hubert Gignoux, transportée peut-être par la parole du didascale au creux d'un des « inter-dits » de la pièce : la didascalie.

> *Ils* [Cal et Horn] *écoutent. Chute brusque du vent ; les feuilles bougent et puis s'arrêtent ; bruit mat d'une course, pieds nus sur la pierre, au loin ; chutes de feuilles et de toiles d'araignée ; silence*[947].

Le « pittoresque » de la vie dans lequel puise l'auteur, comme point de départ à l'écriture, semble être surtout le « pittoresque » de l'expérience vécue et exploité (transbordé) par l'écriture pour que l'expérience et la sensation se renouvellent, mais élargies, de telle sorte qu'elles appartiennent à tous. Ainsi, si pour accéder à cet espace d'un « inter-dit » universel, les dramaturgies koltésiennes construisent des ponts inachevés et des routes qui ne mènent nulle part, elles seraient toutefois les appuis opératoires à partir desquels *transborder* d'une côte à l'autre, d'une fleur à l'autre, pour un jour entre-apercevoir le « grand large », pour que « l'infini variété de combinaison de sens » ait lieu.

La fleur de Léone, elle, revient séquence V, toujours « *sa fleur à la main* », posant à Cal la même question qu'elle avait soumise à Horn, « Comment s'appelle ces fleurs[948] ? » Ritournelle comique, rite érotique, Léone cherche celui qui pourra lui répondre. Il y aurait

---

[946] *Lettres*, à Hubert Gignoux, *op. cit.*, p. 312.
[947] *Combat de nègre et de chiens*, *op. cit.*, p. 57.
[948] *Ibid.*, p. 36.

également, peut-être, une douce ironie à cet endroit d'un sort tortu jeté sur le bouganvillier dont la fleur blanche est si minuscule qu'on prend ses feuilles mauves, de loin et et d'ordinaire, pour la fleur elle-même. À la question posée, Cal panique comiquement : « Horn ![949] ». Alboury, sans répondre, à moins que sa présence soit une réponse, semble celui que la question cherchait.

> *Le vent soulève une poussière rouge ; Léone voit quelqu'un sous le bougainvill[ier].*
> *Dans des chuchotements et des souffles, dans des claquements d'ailes qui la contournent, elle reconnaît son nom, puis elle sent la douleur d'une marque tribale gravée dans ses joues.*
> *L'harmattan, vent de sable, la porte au pied de l'arbre*[950].

Léone, rencontre celui qui saurait le nom de cette fleur qui n'en est pas, Alboury, et pourtant il est le seul des trois hommes à qui elle ne pose pas la question du nom. Le bougainvillier, par la seule présence du Noir, sous l'arbre, semble réveiller toute sa mémoire.

> Je connais un lac au bord duquel j'ai passé une vie, déjà, et cela me revient souvent, dans la tête. (*Lui montrant une fleur de bougainvillée :*) Cela, on ne le trouve pas ailleurs que dans les pays chauds, n'est-ce pas ? Or je les ai reconnues, venant de très loin, et je cherche le reste, l'eau tiède du lac, les moments heureux. (*Très agitée :*) J'ai déjà été enterrée sous une petite pierre jaune, quelque part, sous des fleurs semblables[951].

Un des échos forts au réel ici encore, le lac, ajouterait à notre invocation déjà formulée : Koltès c'est Léone, lui qui connaît également un lac si cher à son souvenir, au point qu'il aura tenté de le retrouver juste avant de mourir[952], « [son] lac » de Florès, Atitlán. Le bougainvillier, l'arbre, ouvrirait donc à un autre mode de « sens caché », celui de l'intime, tenu dans une réserve aussi cachée peut-être que celle qu'est l'inconscient, celui des rêves koltésiens, « [lui] qui ne rêve jamais[953] ».

---

[949] *Ibid*.
[950] *Ibid*., p. 41-42.
[951] *Ibid*., p. 42-43.
[952] « Très affaibli, il demande à Isaach de Bankolé de l'accompagner en Amérique centrale. Là, il rechercherait le lac Atitlán, ou San Pedro de Laguna, ou les ruines de Tikal : cette révélation éprouvée jadis qui fait que l'on croit "assister à un retournement du sens du temps, et qu'on est devant l'élaboration interminable et progressive d'un projet d'avenir très lointain". Mais Koltès, de plus en plus affaibli, ne parvient pas à quitter Guatemala City – il rentre en France, puis retourne au Portugal. Il est entouré de sa famille, ses frères et sa mère, ses amis les plus proches. À chacun, il adresse une lettre. Une dernière fois, il se retourne sur *Roberto Zucco*, pièce à laquelle il tient tant – et confie à son frère François le désir de la savoir créée par Patrice Chéreau. Les événements se précipitent, et il doit revenir d'urgence en France, où il est hospitalisé le 6 avril, à l'hôpital Laënnec. Le 10, il tombe dans le coma. Il meurt le 15 avril 1989 ; il venait d'avoir quarante-et-un ans », *in Bernard-Marie Koltès : écritures du récit*, « Génétique » Vol. 1, *op. cit*., Arnaud Maïsetti, p. 384 de la version format pdf, 390 p.
[953] *Lettres*, *op. cit*., à Nicole, New York, 8 décembre 1982, p. 462.

> Voici, pour finir, le rêve que je fais chaque nuit, depuis la première de mon arrivée à Lagos jusqu'à la dernière, hier soir :
> Au milieu de ma chambre, à Paris, est un tronc d'arbre tropical, immense. (Ne t'empresse pas de rire : peut-être est-il une symbolique nègre ici, tout éloignée du freudisme, et dont les clés nous sont secrètes !) Et presque au plafond se trouve cet endroit où les branches rejoignent ensemble le tronc, et forme comme un cœur. Je monte à l'arbre, plonge ma main dans le creux, et en tire un jouet – dont je croyais avoir oublié l'existence mais dont maintenant je me souviens très bien, et qui doit remonter à ma première enfance. Puis, un à un, je tire du fond de l'arbre, puis jette sur le sol, toute une série d'objets très précis, reconnus au fur et à mesure, comme des tranches de vie ; chaque nuit en découvre un nouveau, très enfoui dans ma mémoire, aucun plus tardif que mes douze ou treize ans : ainsi à chaque rêve revient une période oubliée sous la forme d'un objet ordinaire que je reconnais, comme des accessoires de théâtre que je tire du creux de l'arbre et laisse tomber sur le sol[954].

Nous retiendrons de cette description précise du rêve d'un autre arbre – à défaut d'une analyse freudienne – la fin, qui semble témoigner d'une articulation utile à notre compréhension du mouvement métaphorique koltésien : « à chaque rêve revient une période oubliée sous la forme d'un objet ordinaire que je reconnais, comme des accessoires de théâtre que je tire du creux de l'arbre et laisse tomber sur le sol ». L'élan métaphorique de l'écriture ne procèderait pas autrement, qui laisse tomber sur le papier les traces d'« objets ordinaires » (entendons de l'ordre du réel) qui sont pourtant « comme des accessoires de théâtre » (imitation du réel) cristallisant une « période oubliée ». De cette extraction d'objet du réel qui sont comme des objets mimétiques (accessoires de théâtre), se réveillerait une mémoire personnelle certes, mais si nous étendons cette mémoire jusqu'à celle qui « appartienne à tous », nous rejoindrions le mouvement métaphorique qui mène jusqu'à l'inconscient collectif, « dont les clés nous sont secrètes ! » C'est réaffirmer la transaction que le métaphorique entretient entre le monde, les objets concrets du monde, le réel envisagé comme véhicule vers un « au-delà », appelons-le ici inconscient, mémoire individuelle et collective, archétypes, *don de sens qu'est le monde*, enfin « n'importe quoi qui soit un bout de notre monde et qui appartienne à tous[955] ». Du bougainvillier à l'arbre de rêve, s'il n'est de vie, il y aurait des ponts tendus, inachevés, mais indispensables.

L'importance de l'arbre (bougainvillier) visible dans l'imaginaire koltésien des *Lettres* laisse, de fait, la question ouverte à l'espace scénique chargé d'y répondre ou au contraire (*aut-aut*) chargé de laisser vibrante l'irrésolution. Il semble au regard de la photo de la mise en scène de 1983 (fig. 2) – voiture, phare de voiture, éblouissement d'une lampe torche, deux

---

[954] *Ibid.*, à Hubert Gignoux, Ahoada, 11 février 1978, *op. cit.*, p. 321.
[955] *Une part de ma vie*, entretien pour *Europe*, 1er trimestre 1983, *op. cit.*, p. 15.

hommes s'affairent, tendus vers le corps de Léone, trainé dans la terre, le sang de ses scarifications coule peut-être sur le sol – que « l'hypothèse réaliste » des lieux est maintenue par la mise en scène, comme si elle rejouait, légèrement déplacées, les impressions traumatisantes d'Afrique relayées par les propos de l'auteur :

> Sur le terrain grouillant de monde qui s'étend devant l'aéroport, une voiture vient d'en accrocher une autre. Attroupement, cri, désordre ; arrive la police en force. Trois flics sortent le chauffeur qui pleure de sa voiture, le mettent à genoux, et le frappent à tour de rôle de leur cravache, et recommencent, au milieu d'une foule mi-hilare, mi-distraite, et le sang coule dans le sable[956].

Figure 14 *Combat de nègre et de chiens*[957], ph. Bricage, 1983

Ainsi nous semble se poser vivement la question de « l'hypothèse réaliste » sur le plateau. Comment garder la puissance du métaphorique des lieux sur scène ? Faut-il garder, comme l'écriture textuelle, un ancrage au réel, qui semble indispensable au « passage » ? Selon le *Gradus,* la définition de la métaphore implique un trajet intérieur, un transport d'un lieu à

---

[956] *Lettres*, *op. cit.*, p. 312.
[957] *Combat de nègre et de chiens*, mise en scène Patrice Chéreau. Myriam Boyer, Michel Piccoli, Cheik Doukouré. Ph. Bricage, 1983, *in Nanterre Amandiers. Les Années Chéreau, 1982-1990*, *op. cit.*, p. 31.

l'autre, d'abord éprouvé par celui qui propose le voyage, qui doit ensuite être réinvesti, expérimenté (avoir lieu) par celui qui accepte de transborder.

> C'est le plus élaboré des tropes […] car le passage d'un sens à l'autre a lieu par une opération personnelle fondée sur une impression ou une interprétation et celle-ci demande à être trouvée sinon revécue par le lecteur[958].

Le mouvement métaphorique du théâtre koltésien est bien fondé sur des impressions fortes de vie, qui ressurgissent dans « l'hypothèse réaliste » des lieux, envisagée comme point de départ vers autre chose, qui serait en quelque sorte le réveil de la mémoire du monde par l'expérience du monde. « Je fais ma période annuelle de paradis comme les Suisses font leur mois d'armée ; mais les marques laissées me semblent plus sanglantes que l'explosion d'une grenade dans la main[959]. » De quoi nourrir l'arbre des songes de Koltès. L'enjeu pour le lecteur/spectateur, selon la définition du *Gradus*, tiendrait éminemment de l'expérience rejouée à travers le mouvement métaphorique de l'écriture : il faudrait revivre ce passage d'un sens à l'autre pour réactiver la sensation du monde. Si telle est la pulsation koltésienne, le caractère réaliste du point de départ devient primordial afin d'ouvrir « le passage ». Dans son « Carnet rouge » Koltès parle d'« abstraction par l'éloignement[960] » qui semble laisser la trace d'un objet disparu. Et nous voyons combien dans la pensée de l'auteur, ce mouvement qui s'éloigne de la source permet de rejoindre l'idée (mouvement socratique ?), combien ce mouvement qui part du réel, mais s'en éloigne, active la mémoire, procède du souvenir, agite le réel devenu fantôme, immatériel.

Postulons qu'à cet endroit précis, l'écriture procède d'un concept d'ironie, producteur d'un dispositif, ici métaphorique, qui conduit le lecteur/spectateur à expérimenter le *sens du monde* par sa propre traversée de la mimésis construite sur les bases (du souvenir) des « lieux privilégiés du monde » au service d'autre chose, d'un « au-delà » que serait le « don de sens qu'est le monde » ; le lieu d'une présence, si éloignée, qu'elle est la trace d'une absence, un spectre qui appartienne à tous. La métaphore serait au service d'un rituel cherchant à faire du théâtre de Koltès véritablement le lieu d'une expérience, un projet énoncé dès la première pièce (1969) et qui n'aurait jamais déserté les productions suivantes : « l'expérience aura eu

---

[958] Bernard Dupriez, *Gradus. Les Procédés littéraires*, (Dictionnaire), Paris, 10/18, 1984, p. 286, « MÉTAPHORE ».
[959] *Lettres*, à François Regnault, New York, sans date, intercalée par les Éditions entre deux lettres datées de mai 1983, *op. cit.*, p. 467.
[960] Voir note 895.

lieu ou n'aura pas eu lieu. En dehors de cela, rien ne vaut la peine d'être envisagé[961]. La question sous-jacente alors rejoindrait celle que se propose de poser par exemple Pascal Lécroart[962] à l'écriture / « espace littéraire » de Claudel, la mesurant aux nouvelles catégories critiques du théâtre et du plateau, et notamment à celle des « écritures de plateau », explorée par Bruno Tackels. L'écriture de Koltès, « poète dramaturge[963] », bien que préexistante à la scène, bien que l'auteur « écrivant à sa table de travail[964] », semble placer en son centre la question du plateau sous une perspective peut-être opérative de la scène : le lieu de l'expérience du spectateur. « [L]a résistance au plateau[965] » de cette écriture tiendrait de la dimension ironique (dont l'intention est celle de la transformation, du déplacement de son destinataire) de l'entreprise koltésienne, sa « force » née sans cesse d'une « inadéquation » ? L'expérience métaphorique, comme processus de plateau imprimé par l'espace textuel, nous ferait partir d'un bout du monde suffisamment impressionnant, dont Koltès aura « piqu[é] une parcelle[966] », pour nous transporter vers un autre lieu plus vaste à partager par tous, non-lieu sans doute, si ce n'est celui du théâtre-même, lieu de l'interruption du mythe, qui n'existe que dans l'expérience du langage, d'un langage qui sait écouter la matière, un langage qui est une arche, qui est un art, à travers lequel n'existerait que le fait d'être exposé, « d'en être » ?

Nous laissons la question du métaphorique des lieux du texte en suspens ici pour ouvrir à celle de sa dialectique avec le plateau. Nous proposons de présenter en parallèle deux partis pris qui semblent très différents, celui de Chéreau en 1983, celui de Thalheimer en 2010, différents justement dans leur articulation à l'« hypothèse réaliste » des lieux. Cette opposition, nous semble-t-il, témoigne d'une dialectique très forte et sans terme entre réel et symbole portée par l'écriture. Patrice Chéreau fait le choix de reproduire un lieu du monde, un bout du Nigeria, qu'il aura lui-même réellement visité avec l'auteur. Bernard-Marie Koltès à propos de la mise en scène de Chéreau :

---

[961] *Op. cit.*, p. 10.
[962] Pascal Lécroart, « Paul Claudel au contact du plateau : interrogations poétique, esthétique et axiologique », *Des écritures et des plateaux*, P. Lécroart, J. Peslier, R. Piana Toulouse (dir.), *Skén&graphie, coulisses des arts du spectacle et des scènes émergentes*, automne 2013, p. 73-89.
[963] Pascal Lécroart à propos de Claudel dont la figure semble prise en tension entre celle du « poète dramaturge » et celle du « dramaturge de la scène », *ibid*., p. 82.
[964] *Ibid*, p. 83.
[965] Les citations entre guillemet sont empruntées à la conclusion de l'article de Pascal Lécroart, auquel nous nous référons. « Il est clair que ce qui fait précisément une des forces du théâtre de Claudel est, de fait, sa résistance au plateau même lorsqu'il en paraît le plus directement issu, afin d'être toujours un défi pour la scène. C'est cette continuelle inadéquation au temps passé ou présent qui est la condition de sa survie là où, à l'inverse, hier comme aujourd'hui, on peut toujours s'interroger sur la pérennité de formes de spectacles trop adéquatement conçues en fonction des richesses – historiquement datées – du plateau. », *ibid*., p. 89.
[966] *Lettres*, *op. cit.*, à Michel Guy, New York, 1981, p. 442.

> Je trouve, et c'est presque surprenant, qu'il est arrivé à reproduire l'Afrique telle que je l'ai perçue, c'est-à-dire pas de palmiers, ni de plages de sable, ni de nègres qui jouent du tambour, mais ce que j'ai vu au Nigeria, à Lagos qui est une espèce de New York africain, avec des ponts, de la brume, de la crasse, de la puanteur, des ordures. Un enfer industriel. C'était bien rendu dans la mise en scène de Chéreau, contrairement à la première mise en scène de ma pièce à New York, où il y avait des palmiers et des cases qui traînaient sur le plateau[967].

Il semble en effet que pour la création de *Combat de nègre et de chiens*, du 21 février au 24 avril 1983, à Nanterre les Amandiers, Chéreau et Peduzzi aient été attentifs à « l'apparence d'une "l'hypothèse réaliste "[968]» des lieux du théâtre koltésien. Voiture, caravane, terre, pont suspendu, bougainvilliers sont sur le plateau, offerts à la bifrontalité des spectateurs. L'espace recherche le réalisme, les photos attestent d'une esthétique nettement cinématographique.

Figure 15 *Combat de nègre et de chiens*, ph. Herrmann[969], 1983

Chéreau ayant été réfractaire à l'idée de filmer le théâtre, seules subsistent des créations des pièces à Nanterre, les photos – à l'exception de la deuxième version de *Dans la solitude des champs de coton*, le dealer interprété par Chéreau : « on joue très mal, c'est horriblement

---

[967] *Une part de ma vie*, *op. cit*., p. 37. Entretien avec Michael Merschmeier pour *Theater Heute*, n°7/83.
[968] *Ibid*, B.-M. Koltès, p. 14.
[969] *Combat de nègre et de chiens*, mise en scène Patrice Chéreau. Sidiki Bakaba, Michel Piccoli. Ph. Herrmann, 1983, *in Nanterre Amandiers*, *op. cit*., p. 28.

théâtral[970] », dit-il ; et de la troisième version en 1995 à la Manufacture des œillets, ainsi qu'un reportage consacré aux répétitions, *Une autre solitude*. Lors de la création de *Combat de nègre et de chiens* les bougainvilliers sont bien là, Alboury juste en dessous. Difficile d'imaginer s'ils sont ardents sous l'argentique des photos, mais ils témoignent de la fidélité de la mise en scène à l'appel de l'écriture lancé au réalisme des lieux comme point de départ. Et Koltès relaie l'importance de cette attention particulière de la mise en scène portée au réel tel qu'il l'a traversé, le réel d'une Afrique qui n'a rien des images tropicales et caricaturales, type « *Tintin au Congo* » ironise Koltès dans sa lettre à Hubert Gignoux « ou à quelques réminiscences des passages de virils missionnaires faisant, dans [s]on enfance au collège, conférences avec diapositives[971] », mais celles ressenties (le cris des gardes et l'inquiétude), aux allures d' « enfer industriel » dit-il, « une espèce de New York africain, avec des ponts, de la brume, de la crasse, de la puanteur, des ordures. » Toujours à Gignoux il décrit le paysage Afrique sous la violence de ses contours. « Les puits de pétrole font de gigantesques ciels rouges dans le ciel[972] ». « Les bords de route sont jonchés de carcasses de voitures jamais ramassées. […] on roule au milieu d'apparitions régulières de corps gonflés exposés depuis des semaines au soleil et aux oiseaux carnassiers[973]. » Une Afrique que la mise en scène de Chéreau tente de convoquer sur le plateau.

---

[970] « Je pense qu'un spectacle théâtral ne doit pas être filmé et que, il est dénaturé complètement s'il passe à la télévision. C'est le problème des extraits, c'est le problème des captations, c'est le problème que la télévision ou l'image cinématographique tue, ou dénonce les artifices du théâtre, c'est-à-dire, la voix portée, les bruits, etc et l'artificialité du texte. Donc, je pense que je ne souhaite pas qu'il soit filmé [*Dans la solitude des champs de coton*, troisième version 1995 – le spectacle sera finalement capté], et en plus la précédente version l'a été, et on joue très mal, c'est horriblement théâtral. », *in Une autre solitude*, documentaire de Stephane Metge, 1996, (1'04-1'37).
[971] *Lettres, op. cit.*, p. 313.
[972] *Ibid.*, p. 315.
[973] *Ibid.*, p. 317.

Figure 16 *Combat de nègre et de chiens*[974], ph. Enguerand, 1983

« L'hypothèse réaliste » serait donc nécessaire à l'avènement du métaphorique des lieux, c'est du moins notre hypothèse, le réalisme comme point de départ. Chéreau pour *Combat de nègre et de chiens* semble suivre ce chemin qui part d'un endroit du monde représenté, imité au plus près de son apparence dans le monde (la sensation du monde qu'en a gardée l'auteur), première condition selon notre réflexion pour la mise en marche du mouvement métaphorique koltésien et de l'éveil ironique du spectateur aux lieux du monde ; son « transport ». En réécoutant le témoigange de P. Chéreau se remémorant, devant la caméra de François Koltès, les souvenirs de la création du *Retour au désert*, il semble que la mise en scène ait un peu moins respecté « l'apparence d'une "hypothèse réaliste" ». C'est une possible interprétation des mécontentements de Koltès à l'époque. Outre la dimension comique à côté de laquelle semble être passée la mise en scène de Chéreau – et malgré la présence de Maillan – peut-être

[974] *Combat de nègre et de chiens*, mise en scène Patrice Chéreau. Myriam Boyer, Sidiki Bakaba. Ph. Enguerand, *in Nanterre Amandiers*, *op. cit.*, p. 27.

que l'objet des revendications (« injustes ») de l'auteur tourne également autour d'une certaine infidélité faite au réalisme (du souvenir) des lieux.

> Tchekhov un jour est venu en répétition de Stanislavski en disant qu'il était absolument furieux, qu'il avait écrit une comédie – non mais c'est troublant la similitude ! – qu'il avait écrit une comédie et que c'était tellement lourd et pesant, qu'il ne voulait pas voir ça, il était sûrement très très injuste comme Bernard l'a été quand il disait : « les villes… les salons en province – pendant les répétitions du *Retour au désert* – c'est beaucoup plus éclairé que ça, il y a beaucoup plus de meubles et c'est beaucoup plus chaleureux ! » D'autant plus que je découvrais que Bernard se mettait à défendre Metz (*geste emphatique*) la petite ville de Province, charmante (*rires*) tout ça. Non mais, il y avait une chose étrange qui s'est passée là [975]!

À côté de raisons intimes et contextuelles liées au parcours des deux hommes, qui échappent heureusement à l'analyse, peut-être y a-t-il, dans ces « très injustes » remarques de Koltès à l'égard du travail de Chéreau, la déception d'un point de départ émané du réel (passé) trahi par la mise en scène, la part de réel anéantie. « Beaucoup plus de meubles », « beaucoup plus chaleureux », « beaucoup plus de lumière » seraient les points ardents ici du monde, les souvenirs d'une maison familiale extraits de l'arbre des songes et que n'aurait pas tenté de faire revivre (la mise en scène n'aurait pas tenté de provoquer l'avènement du lieu, l'avoir lieu de nouveau) le plateau.

[975] Transcription à partir de *Chéreau/Koltès, une rencontre*, film de François Koltès, *op. cit*., 24'17-24'50.

Figure 17 *Le Retour au désert*[976], Ph. Bricage, 1988-1989

Michael Thalheimer, qu'accompagne le travail dramaturgique d'Anne-Françoise Benhamou, propose en 2010 une mise en scène dont est évacuée « l'hypothèse réaliste », au sens naturaliste. Elle semble, selon nos termes, choisir comme point de départ l'autre rive de la métaphore de l'écriture, son point de fuite : l'abstraction. Le réel évacué, le symbole deviendrait point de départ, ce qui – dans cette perspective qui est la nôtre – interrogerait la possibilité du voyage métaphorique d'un monde à l'autre (ou son déplacement à un autre niveau). Les lieux symbolisent le chantier en un U inversé. La fosse centrale dans la pénombre tour à tour se fera bouche des égouts, des enfers, profondeur noire de l'Afrique. Ils semblent que le lieu abstrait symbolise par la présence constante du chœur d'acteurs Noirs, l'Afrique elle-même, les gardes et « le cri des gardes » (l'origine de *Combat*, dit Koltès ; « l'hypothèse réaliste » serait explorée ici, transposée, les sons du réel vécu par Koltès, s'incarneraient sur scène par la présence des corps en chœur), placés autour de miradors

[976] *Le Retour au désert*, mise en scène Patrice Chéreau. Marie Daëms, Bernard Nissille, Hélène de Saint-Père, Jacqueline Maillan, Michel Piccoli. Ph. Bricage, 1988-1989, *in Nanterre Amandiers*, *op. cit.*, p. 262

symbolisés par les barrières d'un ring, ou derrière un lointain carré nu de Nô, ou par un retour à l'origine du théâtre grec. À la place largement surélevée ici des musiciens, une scène de Nô, dont les ponts auraient été doublés et placés à cour et à jardin. Les comédiens jouent la plupart du temps en bord plateau, dans un couloir de lumière latérale, à l'avant-scène, assumant un entre-deux du jeu[977], entre porte-parole d'un langage (tel que la formule de S. Nordey, le « locataire de la parole[978] », pourrait l'indiquer) posture de récitant et l'incarnation du personnage, à l'image de ce même « entre-dit », ce « tiraillement » que signalent Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon dans leur ouvrage, qui est l'une des nouvelles posture de l'acteur sur le plateau.

Les gardes noirs sont sur-présents dans l'obscurité du haut fond de scène et démultiplient la voix du personnage d'Alboury offerte à la choralité d'une « communauté de récitants[979] », « assemblée d'exposants de l'écriture[980] ». C'est dans une approche qui semble mettre en avant la théâtralité de la pièce que se situe la mise en scène de Talheimer, une mise en scène du rhapsodique (dans le souvenir des rhapsodes grecs ?), entre l'« émancip[ation] » de la textualité (ce à quoi s'emploie encore une fois et par exemple Nordey) et l'ouverture du sens par l'exploitation de la symbolisation, dirigeant l'attention vers l'artifice de la convention théâtrale (« j'adore ça moi[981] ») et chorale, faisant peut-être de l'Afrique une abstraction géométrique, mentale, symbolique éloignée de la matière.

---

[977] « Dans son rapport à la réplique, l'acteur est tiraillé entre deux modèles. L'un, issu du réalisme ou du naturalisme ; le conduit à s'emparer du texte pour le faire sien, dans une continuité d'humeur fondée sur les exigences globales de la situation ou de la conversation avec, en général, la perspective de la progression lente et de l'émergence de l'émotion. Selon l'autre modèle, l'incarnation du texte dans les personnages n'est pas recherchée, il faudrait surtout que l'acteur se laisse traverser par les qualités rythmiques et phonétiques du texte et qu'il les fasse entendre. », « VI. L'acteur et le personnage », *in Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, *op. cit.*, p. 161.

[978] Expression empruntée à Stanislas Nordey et le titre d'un ouvrage consacré au metteur en scène, *Stanislas Nordey, le locataire de la parole* de Frédéric Vossier, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2013. « Nudités et choralité des voix, communauté de récitants, assemblée d'exposants de l'écriture : l'acteur entre solitude et sentiment d'appartenance », p. 411.

[979] *Ibid.*

[980] *Ibid.*

[981] Voir note 987.

Figure 18 *Combat de nègre et de chiens*[982], capture d'écran, Agat Film & Cie/ La Colline

Pas de métaphorique bougainvillier mais une machine théâtrale, « une fabrique de la scène[983] » au service du symbolique, au service également de la musicalité de la langue, sa matérialité, sa poésie, son rythme, sa pulsion rhapsodique ; une boite aux angles géométriques qui cherche à faire circuler le sens ? L'Afrique, bout de notre monde, métaphore d'un monde qui appartienne à tous, serait ici proposée au regard comme un concept : le lieu d'une convention théâtrale propice à la lecture abstraite de symboles ?

---

[982] *Combat de nègre et de chiens*, mise en scène Michael Thalheimer, capture d'écran depuis AGAT Film & Cie/La Colline - Théâtre national, 2011.

[983] Le travail des hommes de scène « inscrit et articule le sens à travers divers composants qui excèdent la matière écrite imprimée et qui peuvent se lire sur la scène, comme se lit un livre ouvert par son lecteur. Mais cette écriture à lire ne passe pas d'abord par des mots préécrits : elle s'énonce plutôt au travers de mots qu'elle produit, à même la fabrique de la scène », Bruno Tackels, Préface à *Anatoli Vassiliev*, 2006, p. 22-23, cité par P. Lécroart en note, *op. cit*. Cette citation nous offre de réfléchir la mise en scène de M. Thalheimer comme une « fabrique de la scène » au sens où le transport métaphorique serait pris en charge par l'écriture scénique non pas en termes de « mots qu'elle produit » mais en termes de signes, en supplément, qui sont l'écriture de la scène, telle par exemple la projection sur le fond de scène des mots de Goethe, palimpseste de la réplique de Léone. Ils se surimpriment derrière le « noircissement » ou le « *négritage* » de Léone : Cécile Coustillac (interprète de Léone) s'applique un cirage noir sur la peau.

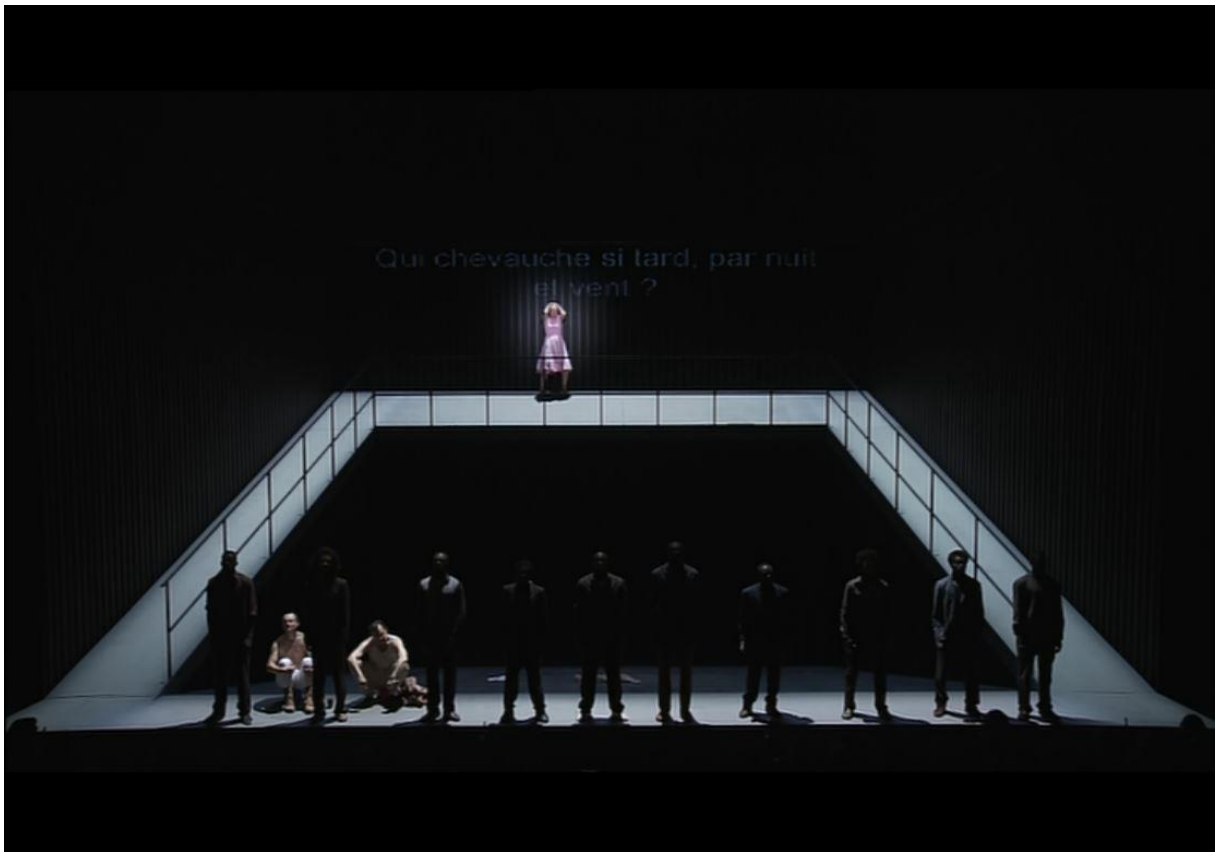


Figure 19 ***Combat de nègre et de chiens,*** **capture d'écran, Agat Film&Cie/La Colline, 2011**

Si les lieux du plateau font sens symbolique, ils semblent écarter dans cette proposition de M. Thalheimer le point de départ koltésien qui tiendrait d'une alchimie entre des opposés, d'une « *métaphorie* » complexe, composant avec les éléments naturels et cosmiques du monde. Ce qui sans doute conduit le praticien à re-pulser par d'autres moyens les échappées métaphoriques. L'incrustation en bande son et traduction projetée sur le mur derrière Léone, pendant le temps de sa négritude – elle se peint le corps de noir – du lied *Le Roi des aulnes* de Schubert (*Der Erlkönig* de Goethe), devient peut-être nécessaire pour déplacer le sens d'un lieu à un autre (en sens inverse, du symbole à l'intimité de l'écriture), du geste abstrait de Léone (se peindre le corps de cirage) vers une échappée poétique (et intime), le poème de Goethe, second degré de l'écriture. Le transport d'un lieu à l'autre serait alors recomposé entièrement, ajouté par la « fabrique de la scène » pour pallier celle de l'écriture dont elle aurait évacué l'un des termes, le point de départ concret, « l'hypothèse réaliste » ? La référence du lied provient d'un des replis de l'écriture koltésienne elle-même. Léone lors de sa deuxième rencontre avec Alboury, scène 9, lorsque chacun échange sa langue maternelle contre une possible entente par le regard, loin du langage, cite en allemand le début de ce poème de Goethe. Le mouvement auquel répond la mise en scène, dans cet exemple précis,

semble partir à l'inverse du pittoresque de la vie. Son mouvement irait de la langue (son abstraction, son rythme) vers un « au-delà », qui serait en fait un en-deçà, dépliant la référence au second degré de la réplique de Léone, que la mise en scène matérialise sur scène. Nous serions devant le sens inverse d'un mouvement métaphorique, nous irions de l'abstraction à une certaine forme de matérialisation de l'immatériel : infiltration sonore du *Roi des aulnes*, le cirage noir sur la peau de Léone, l'hémoglobine par demi-décapitation, la terre glaise sur le corps de Cal, revenu des égouts, les casques de chantiers, synecdoque qui valent pour lieux du monde : « *un chantier de travaux publics d'une entreprise étrangère*[984]. » Le parti pris est symboliste et expressionniste.

Les caractères inachevés, interrompus, impossibles parfois des lieux koltésiens participeraient de la possibilité du voyage d'un lieu à un autre. Ils ne semblent jamais tout à fait pris dans des espaces mentaux (symbolistes). Il semble qu'il y ait toujours un bout du monde koltésien qui fasse vibrer « l'instinct de vie »,

> […] sans que jamais l'instinct de vie ne soit mis en défaut, comme si le souffle de l'existence pouvait varier indéfiniment de foyer, qu'à l'extrême mutilation correspondait l'extrême souplesse de la vie.[985]

Sans qu'ils soient non plus tout à fait des espaces naturalistes. « L'indistinction » reste constante entre l'importance de la dimension naturelle voire cosmique du monde – celle qui fascine l'auteur chez des romanciers comme Melville, Conrad, Victor Hugo, qu'il rechercherait lui-même par la métaphore des lieux de l'Afrique à l'Hudson River, des lieux d'enfance de Metz à l'espace du visage de Roberto Zucco affiché dans le métro :

> Ce sont des écrivains qui ont un sens extraordinaire de la métaphore. Prenez *Au cœur des ténèbres* de Conrad. C'est l'histoire d'un bateau qui remonte le fleuve à travers la forêt vierge. C'est une métaphore grandiose. Le génie de Melville et de Conrad, c'est de mettre les histoires des hommes sur la mer. Si on lit *Typhon* de Conrad et *Les Travailleurs de la mer* de Victor Hugo, on trouve dans les deux romans une vision cosmique du monde que l'on trouve rarement ailleurs. Une expérience ordinaire prend ainsi chez ces écrivains les dimensions d'un océan et la complexité et l'éclat des phénomènes naturels. La nature peut souvent réécrire un roman[986].

– et la dimension totalement artificielle du théâtre, le lieu qu'est le théâtre lui-même et le théâtre comme espace de codes, de traditions, de signes et de conventions, le théâtre comme

---

[984] *Combat de nègre et de chiens*, *op. cit.*, p. 7.
[985] Bernard-Marie Koltès, *La Famille des orties : esquisses et croquis*, Nanterre Amandier, Beba, p. 41, déjà cité.
[986] *Une part de ma vie*, *op. cit.*, p. 29.

« fabrique de la scène ». Il n'est qu'à écouter Koltès, à l'inverse d'une recherche cosmique, défendre la pure théâtralité.

> L.A. : Le lieu idéal de votre théâtre, me semble-t-il ce n'est pas forcément ces hangars dans lesquels on vous fait jouer, mais c'est peut-être une salle frontale, traditionnelle, à l'italienne ?
> B.M.-K. : (*rires*) J'adore ça, j'ai toujours aimé ça ! J'ai toujours écrit pour ça en plus ! Toujours ! J'ai jamais pensé à des scènes centrales, compliquées, tout ça. Non moi j'ai toujours joué pour des théâtres traditionnels, à l'italienne, je trouve que c'est la plus belle invention, ou le théâtre élisabéthain qui est encore, mais…
> L.A. : Mais pourtant quand Patrice Chéreau vous monte, il fait tout sauf de vous monter dans un théâtre traditionnel, il casse les murs…
> B.M.-K : Il fait ce qu'il veut, hein… Ben, non, *Le Retour au désert* c'est monté dans un théâtre traditionnel [987]!

L'opposition est là, en ébullition, dans le théâtre koltésien, entre le point de départ « naturel » qui appelle la dimension cosmique (au-delà) de l'écriture et le goût pour la théâtralité, sa connaissance et son emploi. Il semble donc que l'opposition soit en constante tension au sein de l'écriture et que, de cette opposition fondée par ce que nous avons appelé la pulsation métaphorique, jaillirait la source vive nourrissant des divisions sur un plateau. Entre naturalisme et symbolisme, entre vision cosmique et désir de théâtralité expressive, il s'agirait de trouver à maintenir les contraires dans l'athanor de la scène. Si Chéreau peut bien faire « ce qu'il veut[988] » on peut malgré tout supposer que le désir de Koltès, appelant le metteur en scène à se pencher sur ses pièces, « le doigt de Dieu se posant sur [son] livre[989] » dit-il (ironiquement ?) à Gilles Costaz, se noue aussi autour de l'attention particulière portée par l'homme de plateau Chéreau à « figurer le réel » – selon le titre de l'ouvrage d'Anne-Françoise Benhamou – à interroger le réel, à composer avec le réel, fasciné peut-être lui-même par l'écho du monde.

> C'est sûr qu'on a envie, mais ça, ça vient d'un besoin de réalité qu'il faudrait analyser aussi, c'est sûr qu'on a envie d'endroit qui aient déjà une histoire. Ce sont des lieux qui font rêver comme ça qui sont inspirants, en tout cas qui envoient l'esprit, l'imagination dans d'autres directions […] Peut-être l'idée qu'on a l'impression qu'on fait un petit peu moins semblant[990].

---

[987] *Koltès, combats avec la scène*, *op. cit*. Transcription de l'entretien avec Lucien Attoun, piste 24 du CD inclus dans le magazine. « Interview de B.-M. Koltès, 1988 (doc INA). 1'06 »
[988] Voir note 987.
[989] *Une part de ma vie*, entretien pour *Acteurs*, 3ème trimestre 1988, *op. cit*., p. 91. « […] c'est Lucien Attoun qui a publié *Combat de nègre et de chiens* chez Stock et qui a donné le livre à Chéreau. Il a eu ce jour-là le doigt de Dieu se posant sur mon livre ! »
[990] Nous transcrivons les propos de Patrice Chéreau à partir du document visuel, *Une autre solitude*, film de Stéphane Metge, *op. cit*.

Ce mouvement métaphorique qui irait du pittoresque des lieux du monde vers un lieu espéré comme « la vraie vie », le vrai, un spectre de vérité, une abstraction par l'éloignement, témoignerait d'une recherche ironique koltésienne, d'une recherche, à sa manière, de la vérité par un art théâtral expert en artifice : l'ironie d'un mouvement contradictoire qui offre la possibilité à son destinataire d'être entre, d'en être, « exposé ».

2. 2. 2. Du pittoresque des visages

> On n'écrit pas des pièces avec des idées, on écrit des pièces avec des gens[991].

C'est en partie cette articulation métaphorique du monde à la scène qui, mise en réserve à partir du réel, disloque la convention, quand la convention de son côté rend trouble toute illusion de réel sur le plateau. C'est peut-être cette trajectoire métaphorique qui rend les mises en scènes du théâtre koltésien parfois « boiteuses » au sens où elles ne sauraient sur quel pied danser. Il n'est qu'à constater la différence radicale entre les deux mises en scène de la *Solitude* par un même metteur en scène, Patrice Chéreau, en 1987 (Chéreau, Malet) et en 1995 (Chéreau, Greggory). L'une « horriblement théâtral[e][992] », dit-il, Dealer et Client se partageaient un jeu à grands traits clownesques, un brin beckettiens, de chien et de chat en habit d'homme, quand l'autre, plus résolument en quête de réalité, empruntait davantage à des codes cinématographiques (Chéreau s'inspire en partie de l'univers de *Stalker* d'Andreï Tarkovski, 1979) par la recherche d'une intériorité de jeu, par le choix de lieux non-théâtraux, investissant en 1995 la manufacture d'Ivry ; par l'élaboration d'un temps indistinct entre dilatation du temps de l'illusion pris entre deux gradins de spectateurs et la reconquête de l'espace-temps réel de la représentation. Nous pensons notamment ici à ce qui fit date dans la proposition de 1995, à savoir l'interruption du jeu qui semblait ramener les personnages/acteurs dans le temps réel du monde, le temps présent des spectateurs à côté desquels les acteurs/personnages s'asseyaient pour faire une pause, suspendant la lutte/parade. Si les lieux du théâtre koltésien présentent la dialectique irrésolue d'un mouvement métaphorique, il semble que l'élaboration des personnages prenne le même chemin, dont le

---

[991] *Une part de ma vie*, *op. cit.*, p. 137. Entretien pour *Die Tageszeintug*, 25 novembre 1988.
[992] « […] la précédente version l'a été [filmée], et on joue très mal, c'est horriblement théâtral », *in Une autre solitude*, *op. cit.*

point de départ serait le « pittoresque » des visages ; entendons par visage ici la singularité des hommes croisés dans le monde, leur apparence physique et leur rythme, corps et voix.

> Un dialogue, ce sont des visages ; un acteur, c'est d'abord un visage. Le visage et le langage sont les marques de reconnaissance d'une personne ; on reconnaît quelqu'un à sa voix ou à sa gueule. Le théâtre est déjà abstrait en soi, comme n'importe quelle fiction, alors on ne doit y parler que de choses très concrètes, que l'on connaît et que l'on reconnaît[993].

Visage et langage, « voix » et « gueule[994] » ici reconnus à l'acteur, semblent également les points de départ à l'élaboration des personnages. Le personnage semble envisagé d'abord comme une personne, Koltès l'évoque à la manière d'un romancier (avant « l'ère du soupçon ») « tout entier aux êtres qui vont peupler » sa fiction : « […] j'y travaille tous les jours. J'aime bien mes personnages, et j'ai l'impression de passer toutes ces journées avec eux[995]. »

> Ce qui m'intéresse avant tout, ce sont les personnages, leurs rapports. Pour *Dans la solitude des champs de coton*, le dealer m'a été inspiré par un bluesman américain, le client par un punk, un petit blondinet méchant. Aujourd'hui je suis tout entier aux êtres qui vont peupler ma prochaine pièce. Je ne pense qu'à cela. Quel en sera le style ? Impossible à dire[996].

Si punk et blondinet méchants ont réellement existé quelque part dans un bout du monde new-yorkais, dans un hangar, dans la vie ou pourquoi pas à l'écran (De Niro en tête de liste, au cinéma la caméra est au plus près de la « gueule » et de la « voix » ; nous verrons plus loin combien Koltès puise dans ses fascinations cinématographiques), dans le paysage du théâtre contemporain, ce mouvement irait à l'encontre de « l'ère du soupçon » lancée à la face du personnage (dont le Nouveau roman s'est fait porte-parole). Or, le personnage est justement *princeps* dans l'élaboration du théâtre koltésien. En témoigne également les « Carnets de combat de nègre et de chiens », véritables précis à l'usage de l'écriture et de la lecture. Koltès semble sans équivoque sur son approche identitaire du personnage – « ce qui m'intéresse avant tout, ce sont les personnages, leurs rapports » – ce qui constitue peut-être l'un des points sur lequel Koltès ne se reconnaît pas parmi les auteurs dramatiques de son temps, en général.

---

[993] *Une part de ma vie*, *op. cit*., entretien pour *Théâtre public*, juillet-octobre 1987, p. 82.
[994] Performance d'Yves Ferry dit Koltès, à propos de leur séjour à venir en Avignon avec *La Nuit juste avant les forêts*, juillet 1977 : « […] j'espère que tu viendras applaudir sa performance (c'en est une : plus d'une heure sans bouger, gros plan sur la gueule ! », *in Lettres*, à Madeleine, Paris, fin mai 1977, *op. cit*., p. 284.
[995] *Ibid*., à Nicole, Pralognan, 12 février 1976, *op. cit*., p. 236.
[996] *Une part de ma vie*, entretien pour *Le Soir* (Bruxelles), 19 février 1987, p. 74.

> Ai fait la connaissance de Barrault et Ionesco, « grands amis » de Max – mais je m'ennuie à mourir. Ou bien le théâtre c'est autre chose que ce que je vois, ou bien c'est moi qui dois faire autre chose. Agriculture ? Eaux et Chaussées ? Ponts et Forêts ? Zinguerie ? Dinguerie ? Droguerie ? Braderie ? Rire ? (Hésitation sur le monde ionesconien). Et merde[997].

Lancé à la recherche d'un autre théâtre donc (autre que celui de Ionesco du moins), l'un des points singuliers de l'écriture koltésienne s'arrime peut-être aux rouages du métaphorique qui creuserait ici la modernité d'un théâtre qui tout en ayant « toujours aimé ça » (le théâtre traditionnel), le transgresserait, de toutes parts, à chaque pas mais pas de côtés, parfois presque imperceptibles. Nous serions toujours dans cette vision d'un *aut-aut* ironique, mouvement qui maintient les opposés : la vie et le théâtre. Pour tenter de comprendre ce qui se joue dans ce transport ici des visages et « des gueules » vers « l'au-delà » du visage, de l'expérience des rencontres vers l'autre rive, nous emprunterons les mots de Robert Abirached dans un chapitre intitulé « Le monde à déchiffrer » (consacré à Claudel), qui articule à notre réflexion l'une des pulsions hypothétiques menant Koltès à écrire pour le théâtre (plutôt que pour le roman), alors qu'il « déteste le théâtre[998] », « ne supporte pas le théâtre[999] » et la façon si particulière dont il aura participé à son évolution, puisqu'« il l'aime », dit-il dans un même temps. Le théâtre offrirait cette possibilité étrange, elle-même dialectique, et rendue d'autant plus paradoxale chez Koltès, qu'est la mimésis, le paradoxe de l'illusion de réalité. Le théâtre, donc ?

> Pour la raison première qu'il offre les moyens de rétablir la transparence entre la paille du quotidien et le grain de l'éternel, de réunir en un signe unique l'envers et l'endroit de l'objet qu'il montre, de donner à l'indicible une évidence concrète : il dispose à la fois du masque et de la plume, du geste et de la couleur, du mouvement et de l'image, si bien qu'il donne à ce qu'il saisit de plus évanescent une matérialité irréfutable. [...] L'être apparaît comme fait d'une superposition de masques, dont chacun signifie l'une de ses réfractions. Parler de l'être, c'est jouer avec ces masques, du plus humble au plus solennel. Montrer l'être, c'est l'effeuiller, indéfiniment, jusqu'à l'inaccessible visage[1000].

« L'inaccessible visage » devient sous la plume d'Abirached une entité positive. Chez Koltès ce mouvement est bien là d'une superposition des masques – à l'image même de l'un de ses

---

[997] *Lettres*, *op. cit*., à Bichette, Paris, 12 octobre 1971, p. 144-145.

[998] « Bien sûr que je déteste le théâtre, parce que le théâtre ce n'est pas la vie ; mais j'y reviens toujours et je l'aime parce que c'est le seul endroit où l'on dit que ce n'est pas la vie », *in Une part de ma vie*, entretien pour *Théâtre en Europe*, 1986, *op. cit*, p. 55.

[999] *Une part de ma vie*, entretien pour *Die Tageszeintung*, 25 novembre 1988, *op. cit*., p. 144. « Ah oui, c'est vrai, je ne supporte pas le théâtre. On s'emmerde au théâtre quatre-vingt-dix-neuf pour cent du temps. Pour que je ne m'y emmerde pas, il faut que je sois saisi par une beauté ravageuse et indiscutable […] ».

[1000] Robert Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Grasset, 1978, p. 213-214.

modèles peut-être, Roberto S/Zucco, aux multiples visages (Roberto Succo changeait de visage selon les cartes d'identité qu'il falsifiait) – c'est du moins ainsi que le décrit Sarrazac :

> Lorsque Koltès s'empare de la figure de Roberto Succo et l'arrache au fait divers, il adopte cette ligne de fuite selon laquelle le personnage se transforme en impersonnage. Roberto Zucco empile les masques et, sous ces masques, le visage de Roberto Succo de la réalité finit par s'effacer ou par laisser paraître celui sans traits ni contours de Dionysos[1001].

Cet empilement de masques serait l'occasion, dans le mouvement de l'écriture koltésienne, d'un évidement, d'une disparition à partir du réel ; d'un éloignement. « L'inaccessible visage » serait une valeur par défaut, une négativité, appel d'air, trou noir, le reflet du reflet d'un reflet volé à la matérialité, « comme devant ces hommes travestis en femme qui se déguisent en homme, à la fin, on ne sait plus où est le sexe.[1002] »

> À la droite, c'est le reflet du photographe et à la gauche, le reflet du reflet de je ne sais qui ou quoi. Avec tant de reflets mélangés à travers le miroir, que reste-t-il de l'homme ?[1003]

Le théâtre de Koltès s'écrirait à partir du « pittoresque » du visage, à partir de l'homme, dans un mouvement qui, à force d'épuisement du réel ou à force de mise en réserve (dissimulation) du réel, effacerait ou brouillerait son ancrage dans le monde pour ouvrir à un « sans retrait » quelque part sous les vignes de Dionysos ; étant bien entendu qu'un tel lieu existe peut-être partout et nulle part (*ubique et nusquam*). À l'envers du mouvement décrit par R. Abirached, « donner à l'indicible une évidence concrète », Koltès partirait de l'évidence concrète pour en libérer l'indicible, de même le mouvement serait encore inversé, non pas de donner « à ce qu'il saisit de plus évanescent une matérialité irréfutable », mais Koltès, d'une matérialité irréfutable trouverait les moyens à sa mesure d'en délivrer l'évanescence, recomposée (métaphorisée) sur le plateau. Roberto Zucco devient le parangon du personnage que nous qualifierons ici de métaphorique, celui qui nous transporte d'un lieu du monde – d'un « visage » apparu dans le monde – à un autre – « inaccessible visage » spectral. Le point de départ est un visage rencontré sur une affiche dans le métro. En 1988, un avis de recherche en France est lancé contre le meurtrier italien identifié sous les traits de Roberto Succo.

> Le point de départ, c'est l'affiche de l'avis de recherche. Je l'ai vue dans le métro, et je suis resté devant, j'étais fasciné, je ne sais pas pourquoi[1004].

[1001] Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, *op. cit.*, p. 238-239.
[1002] *Dans la solitude des champs de coton*, *op. cit.*, Le Client au Dealer, p. 32.
[1003] *Lettres*, à Josiane Koltès, sans date, mais incluse par les éditions entre les lettres de janvier à mars 1989, *op. cit.*, p. 522.

Figure 20 Ph. de Roberto Succo, 28 février 1988[1005]

Nous retrouvons, comme lors de l'exploration du passage du « pittoresque » des lieux vers un autre lieu, le pouvoir fascinant du réel sur le voyageur du monde Koltès. « En photo, je ne suis sensible qu'au portrait. Sans visage, une photographie ne me raconte rien, c'est une phrase sans verbe ou sans sujet[1006] ». L'impression visuelle forte laissée sur la chambre noire de l'auteur dans le métro a de quoi stimuler, semble-t-il, le désir de comprendre par l'écriture ou du moins le désir d'explorer le pouvoir de fascination du réel, son « au-delà », son « sublime[1007] » ; en l'occurrence, le mot est lancé par l'auteur lui-même, sa dimension « mythique ». « Ce Roberto Succo a le grand avantage qu'il est mythique[1008] ». Il s'agirait *mutatis mutandi* de décrire le même passage qui part du « pittoresque des lieux » vers d'autres rivages dans l'espoir d'apercevoir le « grand large » ; et ce d'autant plus si l'on suit la proposition de Jean-Luc Nancy de voir à travers le personnage de théâtre, avant tout, la manifestation d'un lieu, celui de l'énonciation, lieu d'une présence en fuite. « Le personnage de théâtre n'existe pas[1009] », il serait les lieux d'une absence.

[1004] *Une part de ma vie*, entretien pour *L'Événement du Jeudi*, 12 janvier 1989, *op. cit*., p. 154.
[1005] Portrait de Roberto Succo, alias André, réalisé par la police de Trévise le 28 février lors de son arrestation, *in Koltès, combats avec la scène*, *op. cit*., p. 133.
[1006] *Ibid*., p. 82. Entretien pour Théâtre Public, juillet-octobre 1987.
[1007] Bernard-Marie Koltès : « Oh c'est un parcours sublime ! Sublime ! Absolument sublime c'est, c'est l'histoire de Samson, en plus, trahi par une femme, il y a une Dalila dans l'affaire, c'est l'histoire de Goliath, c'est une histoire sublime […] », entretien avec Lucien Attoun, 1988, enregistrement sonore, n°5, *in Koltès, combats avec la scène*, *Théâtre aujourd'hui n°5*, *op. cit*.
[1008] *Une part de ma vie*, entretien pour *Die Tageszeintung*, 25 novembre 1988, *op. cit*., p. 146.
[1009] Jean-Luc Nancy, « Dialogue sur le dialogue », *in Dialoguer, un nouveau partage des voix, vol.1. Dialogismes*. Jean-Pierre Sarrazac, Catherine Naugrette (dir.), *Études théâtrales*, 31-32, Louvain-la-Neuve, 2004-2005, p. 81.

> Le personnage reste toujours un « lieu » (d'énonciation) plutôt qu'il ne devient ce que devient un personnage de roman (disons par commodité « une personne »).

Reflet du reflet, le personnage de théâtre en général, semble tenir lui-même de ce que nous nommons processus métaphorique (il serait le lieu caractérisé qui ouvre à la désertion des lieux). Il semble être d'autant plus métaphorique dans le théâtre koltésien qu'il s'invente à partir d'un lieu identifiable, « pittoresque » du visage (et « pittoresque » de la voix, nous le verrons) qui transportent le lecteur/spectateur du monde vers un ailleurs du monde qui serait comme les débords du mythe (interrompu). À une heure avancée du théâtre où le personnage se décompose[1010] et se recompose, celui du drame koltésien, quant à lui, se « transposerait » peut-être. Il se déplace à partir du monde réel vers un « hors plateau » ainsi formulé par Koltès :

> Je vois un peu le plateau de théâtre comme le lieu provisoire, que les personnages ne cessent d'envisager de quitter. C'est un peu comme le lieu où l'on se poserait le problème : ceci n'est pas la vie, comment faire pour s'échapper d'ici ? Les solutions apparaissent toujours comme devant se jouer hors du plateau […][1011]

Reflet du reflet du reflet ; le 4e mur au théâtre serait le reflet d'un reflet qui miroite sur le mur de la caverne, reflet d'une vie qui serait ailleurs. Il s'agirait d'envisager la décomposition/transposition du personnage koltésien comme un lieu d'énonciation inventé à partir de la vie, dont la superposition des masques effacerait les traits, élargirait par le vide (un éloignement) ou par la mise en réserve d'un trop plein (un surplus de sens) la silhouette. Il serait ainsi rendu à la qualité d'un lieu d'énonciation métaphorique, insatisfait du transport, à la recherche incessante de la « vraie vie » (perdue) à partir de laquelle il a été sculpté. Ce personnage transposé du réel (vécu), placé lui-même face à cette question d'un lieu (de théâtre) incertain qui n'est plus la vie, qui le fait douter et l'interroge. Les personnages transposés là, sur le plateau, par hasard (comme sur le dos de trois monstres idiots) seraient hantés par la question d'une origine perdue, à retrouver, celle de la « vraie vie » d'où ils sont issus (?) : « ceci n'est pas la vie, comment faire pour s'échapper d'ici ? » Le mouvement métaphorique, celui des lieux, lui-même échappée belle hors du réel/point de départ, interroge des personnages eux-mêmes en fuite ; fuite des lieux et fuite des personnages koltésiens semblent ainsi contrarier la mimésis « traditionnelle » qui en retour les garde prisonniers, amputés de la « vraie vie » qui les a vus naître. Là se niche aussi un des implicites du pacte

---

[1010] Référence au titre de l'ouvrage de Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*

[1011] *Une part de ma vie*, entretien pour Théâtre en Europe, janvier 1986, *op. cit.*, p. 54-55.

ironique : sur ce délogement, décentrement de la mimésis. Cogner contre les murs alors soumettrait l'illusion de la scène à la question, mais plus encore à travers elle, interrogerait les illusions du monde, et encore derrière elles, *le sens du monde* : comment faire pour rejoindre le lieu de la vie – « l'instinct de vie » – « comment faire pour s'échapper d'ici ? » constituerait le pacte ironique de l'écriture qui choisit pour interroger le monde, les quatre murs d'une prison, les murs de la convention théâtrale, même s'il arrive parfois que « les personnages de face » traversent le quatrième mur. Reste l'échappée par les cintres, à la manière d'Édouard (*Le Retour au désert*).

> Le théâtre est un art qui finit, tranquillement. Et c'est pour cela que ça devient intéressant. C'est un art qui ne peut pas prendre en compte les autres arts, un art qui doute de lui-même, qui reconnaît mieux ce qui lui est propre. Or c'est peut-être dans ces moments-là qu'on produit les choses les plus belles[1012]

L'ironie serait l'apanage des civilisations décadentes, c'est la vision nietzschéenne[1013] de l'ironie. L'ironie serait-elle l'apanage d'un art finissant ? L'art qui doute et fait douter produirait les choses les plus belles ? Il semble bien, compte tenu de ces déclarations koltésiennes, que nous nous tenions sur le débord, la limite, « en suspens » sur la marge d'un art qui reconnaît ce qui lui est propre, qui reconnaît les conventions et les limites qui sont les siennes et les maîtrise si bien qu'elles le précipitent vers sa fin. Les dernières salves (avant le renouveau) se prépareraient alors dans les profondeurs d'une mise en crise, mise en abyme, mise en doute, mise en scène d'une implosion ou d'une disparition à force de superposition des reflets ? Les masques qui dissimulent ou transposent les visages chez Koltès sont loin d'être figés par les codes. Roberto Zucco semble bien le lieu de transposition de tous les sens possibles, lui que Sarrazac prend pour exemple privilégié d'« impersonnage ». Pourtant, chose troublante et paradoxale, le point de départ de cet « ouvert sans retrait » est bel et bien celui du « pittoresque » de la vie.

> Ce personnage est créé à partir d'un être réel, appelé Roberto Succo, tueur italien dont les meurtres ont fait la Une des journaux[1014]

Le visage du réel fascinant Koltès l'engage à l'enquête, à l'absorption du réel, telle la pieuvre ou le banquier[1015].

[1012] *Ibid*., entretien pour *La Gazette du français*, avril 1986, *op. cit*., p. 66.
[1013] Ernst Behler, *Ironie et Modernité*, Paris, PUF, 1997, p. 286. « […] l'ironie était pour Nietzsche l'un des symptômes de la décadence. »
[1014] Jean-Pierre Ryngaert, Julie Sermon, *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, 2006, p. 31.
[1015] Voir note 892.

> Je me suis renseigné sur son histoire, et je l'ai vécue au jour le jour, jusqu'à son suicide. […] Il finit en se suicidant dans l'hôpital psychiatrique, de la même manière qu'il avait tué son père. Cela s'est vraiment passé cette année. Et puis j'ai eu des hasards fabuleux. Un jour, j'ai ouvert la télé, et je l'ai vu, il venait d'être arrêté. Il était comme ça, au milieu des gardiens, et puis il y avait un journaliste qui s'est approché de lui et lui a posé des questions idiotes, comme on peut les poser à un criminel [notons ce qui peut être une critique insidieuse, faite à ses interlocuteurs par l'indirect, eux qui font métier de journalisme]. Il répond : « Quand je pense que je pourrais prendre cinq gardiens dans la main et les écraser. Je ne le fais pas, uniquement parce que mon seul rêve, c'est la liberté de courir dans la rue. » Il y a très peu de phrases comme ça de lui, mais je les garde toutes parce qu'elles sont toutes sublimes. Et, une demi-heure après, il avait échappé aux mains de ses gardiens. Sur le toit de la prison, il se déshabillait, et il insultait le monde entier. Cela ne s'invente pas. Imaginez ça au théâtre ? Sur un toit de prison ![1016]

De cette enquête, Koltès garderait en réserve ce qui ne s'invente pas pour l'imaginer au théâtre. Dans cette tension qui maintient le cercueil de Mahomet entre deux pôles, le visage de S/Zucco apparaîtrait entre les conventions théâtrales et le toit réel d'une prison. Koltès, transporte par un mouvement proche de la réduction[1017] la parole de Succo, n'en gardant que ce qui semble ici le plus percutant « je pourrais prendre cinq gardiens dans la main et les écraser », dans la dernière scène de la pièce. Zucco juste avant de tomber vers le soleil :

> ZUCCO. – Les gardiens n'existent pas. Il suffit de ne pas les voir. De toute façon, je pourrais en prendre cinq dans une seule main et les écraser d'un coup[1018].

Koltès fera de même, reproduisant presque mot pour mot la déclaration de Succo qu'il attrape semble-t-il à la volée de sa rencontre avec Pascale Froment (journaliste, elle écrit la biographie de Roberto Succo).

> Koltès prenait des notes sur des petits bouts de papier. Je lui ai […] fait écouter un enregistrement supposé être la voix de Succo, qui disait : « Être ou ne pas être. Ça, c'est le problème. Je crois que… Il n'y a pas de mot, il n'y a rien à dire […] Bon, un an, cent ans, c'est pareil. Tôt ou tard, on doit tous mourir. Tous. Et ça… ça fait chanter les oiseaux, les oiseaux, ça fait chanter les abeilles, ça fait rire les oiseaux. »[1019]

La voix de Succo se transpose vers celle de Zucco dans la séquence « Juste avant de mourir ».

> Je crois qu'il n'y a pas de mot, il n'y a rien à dire. **Il faut arrêter d'enseigner les mots. Il faut fermer les écoles et agrandir les cimetières.** De toute façon, un an, cent

---

[1016] *Une part de ma vie*, entretien pour *Die Tageszeintung*, 25 novembre 1988, *op. cit*., p. 145.
[1017] Nous avons souligné, concernant les citations mises en exergue (les Courts) cette « fabrique » de l'auteur qui ouvre au « sans retrait » par mutilation, à l'image de la statue antique.
[1018] *Roberto Zucco*, *op. cit*., p. 92.
[1019] Pascale Froment, « Koltès et Succo », *in Alternatives théâtrales n°35-36*, 1990, p. 41.

> ans, c'est pareil ; tôt ou tard, on doit tous mourir. Et ça, ça fait chanter les oiseaux, ça fait rire les oiseaux[1020].

Il semble que l'écriture ajoute à la citation réelle cette phrase que nous soulignons en gras : « Il faut arrêter d'enseigner les mots. Il faut fermer les écoles et agrandir les cimetières ». Phrase déjà évoquée pour son caractère polyphonique multipliant les voix palimpsestueuses de Hugo à Nietzsche. Notons également la disparition « des abeilles » dans la phrase koltésienne, que tout ceci faisait chanter dans la voix de Succo, comme la trace génétique pour nous d'une recherche d'élaboration du mythique, gommant ce qui arrimerait trop l'écriture à un contexte éphémère, ici populaire : le chant des abeilles dans la bouche du tueur réel Succo fait, c'est possible, référence à une chanson créole contextuelle et populaire sortie en 1986 dans laquelle on peut entendre : « ça fait rire les oiseaux, ça fait chanter les abeilles ». Du moins la coïncidence le laisse supposer. Pour atteindre au mythe, Koltès partirait de ce qu'il perçoit de mythique dans le réel ou d'inconscient collectif dans les choses du monde. Il nous semble, et l'exergue de *Roberto Zucco* citant Jung nous engage à ce parallèle, que Koltès rencontre dans le phénomène Succo ce que Jung découvre par l'intermédiaire d'Emil Schwyser : un « grand large ». Pour rappel, l'étude du cas d'Emil Schwyser oriente définitivement Jung vers la thèse d'un inconscient collectif. Dans l'entretien dans *Face to face* avec John Freeman pour la BBC, Jung expose le cas d'un homme, Emil Schwyser, depuis vingt années interné, apparemment peu cultivé, qui regardant par la fenêtre lui dit :

> Docteur ! Maintenant vous allez voir. Regardez ça ! Regarder en direction du soleil et voyez comme il bouge ! Vous devez tourner votre tête, et vous verrez le sexe du soleil, et vous saurez l'origine du vent ! Et vous verrez que le soleil bouge comme vous tournez la tête d'un côté et de l'autre.

Quelques années plus tard, Jung découvre la liturgie de Mithra, partie du Grand Papyrus Magique de Paris, jamais publiée, celle-là même que Koltès met en exergue à la pièce *Roberto Zucco* :

> Après la seconde prière, tu verras le disque solaire se déployer et tu verras pendre de lui le phallus, l'origine du vent ; et si tu tournes ton visage vers l'Orient, il s'y déplacera, et si tu tournes ton visage vers l'Occident, il te suivra.

Celle-là même qui se déploie dans les dernières répliques de Zucco/Schwyser.

> ZUCCO. – Regardez le soleil. (*Un silence complet s'établit dans la cour*.) Vous ne voyez rien ? Vous ne voyez pas comme il bouge d'un côté à l'autre ?

[1020] *Roberto Zucco, op. cit.*, p. 49. Nous surlignons en caractère gras ce qui ne provient pas apparemment des déclarations de Succo.

UEN VOIX. – On ne voit rien.
UNE VOIX. – Le soleil nous fait mal aux yeux. Il nous éblouit[1021].

Comme ceux de la caverne de Platon que la lumière éblouirait si celui qui est sorti une fois, le philosophe, le fou, l'ironiste, celui qui a déraillé, pouvait les en faire sortir tout à coup ? Si « quelqu'un [les] traînait par force sur le chemin montant, raboteux et escarpé de la caverne […] aussitôt parvenu à la clarté, les yeux éblouis, ne serait-il[s] pas hors d'état de voir une seule des choses qu'on [leur] présente maintenant comme étant hors-retrait ?[1022] »

ZUCCO. – Regardez ce qui sort du soleil. C'est le sexe du soleil, c'est de là que vient le vent.
UNE VOIX. – Le quoi ? Le soleil a un sexe ?
UNE VOIX. – Vos gueules !
ZUCCO. – Bougez la tête : vous le verrez bouger avec vous.
UNE VOIX. – Qu'est-ce qui bouge ? Je ne vois rien bouger, moi.
UNE VOIX. – Comment voudrais-tu que quelque chose bouge, là-haut ? Tout est fixé depuis l'éternité, et bien cloué, bien boulonné.
ZUCCO. – C'est la source des vents.
UNE VOIX. – On ne voit rien. Il y a trop de lumière.
ZUCCO. – Tournez votre visage vers l'orient et il se déplacera ; et, si vous tournez votre visage vers l'occident, il vous suivra[1023].

Si – ouvrant la parenthèse – Zucco est celui qui est sorti de la caverne, qui peut regarder le soleil, qui s'est habitué à la lumière, celui qui voit « l'ouvert sans retrait » (« l'ouvert sans retrait » aurait à voir avec une pulsion érotique ; le sexe du soleil, les Mystères d'Éleusis), le Voyant, il serait bien cette figure (et l'auteur est son ombre) de héros, celui qui se tient à un tournant de l'Histoire, sur les débords d'un changement, antihéros à la sagesse ironique, Socrate des temps modernes, le fou, celui qui déboulonne, décloue, déstabilise ce qui semble aux autres avoir été fixé de toute éternité. Les autres « ont l'air méchant. Ce sont des tueurs[1024] » dit Zucco à la Dame, comme le seraient les enchaînés qu'on déciderait de libérer. « Et ceux-ci (les enchaînés), s'ils parvenaient à mettre la main sur celui qui entreprendrait de les détacher de leurs chaînes et de les conduire en haut, et s'ils pouvaient le tuer, ne le tueraient-ils pas effectivement ? – Bien sûr ![1025] » À la différence que celui qui a vu la lumière chez Koltès, l'ironiste (celui qui, « impersonnage », révèle les autres personnages à eux-

[1021] *Ibid.*, p. 94.
[1022] Traduction du troisième stade, selon Heidegger, (515e5-516e2) du mythe de la caverne, *in De l'essence de la vérité*, *op. cit.*, p. 59.
[1023] *Ibid.*, p. 94-95.
[1024] *Roberto Zucco*, *op. cit.*, p. 79.
[1025] Traduction de Heidegger du mythe de la caverne de Platon, *in De l'essence de la vérité*, *op. cit.*, p. 101.

mêmes) est aussi un tueur et se revendique tel : « Je suis le meurtrier de mon père, de ma mère, d'un inspecteur de police et d'un enfant. Je suis un tueur.[1026]»

La parenthèse refermée et de retour vers Jung, les coïncidences « fabuleuses » entre les mots d'Emil Schwyser/Roberto Zucco qui apparemment ne peut avoir pris connaissance de ce Grand Papyrus et le texte même du culte antique et enfoui, ouvre à l'hypothèse jungienne d'un inconscient collectif. Il nous semble que ce que Koltès orchestre dans sa pièce à travers Succo/Zucco tient d'une exploitation par l'écriture de cette dimension qu'il appelle mythique. Une matière qu'il manipule, matière faite de « hasards fabuleux » et d'événements du réel à ce point problématiques qu'ils impulsent sans doute la mise en marche de l'écriture, partant du monde vers le « don de sens qu'est le monde », jouant de l'écart entre les phénomènes du monde et leurs secrets. À ce titre, c'est notre interprétation, Koltès évacuerait de la réplique de Zucco – « Juste avant de mourir » – la dimension qu'on peut dire shakespearienne du discours de Succo : « Être ou ne pas être. Ça, c'est le problème. » Succo le tueur des années quatre-vingt, réel Hamlet, qui pourrait avec Mathieu (*Le Retour au désert*) dire qu'il « veut mourir en disant de belles phrases[1027] » : « être ou ne pas être. Ça c'est le problème » / « *to be or not to be – that is the question* », l'inconscient collectif ayant absorbé Shakespeare traverse le discours de Succo, dans la vie. Koltès l'effacerait de la réplique de Zucco. « Être ou ne pas être » n'apparaît plus dans le discours du personnage, mais semble exploité et rejaillir à hauteur dramaturgique, à travers par exemple (et ils sont nombreux) La Sœur/Ophélie, c'est le titre de la séquence 13, qu'on imagine annoncer le suicide de La Sœur (appelant une nouvelle noyade par un déluge de pluie : « qu'il pleuve, qu'il pleuve encore[1028] ») ; par l'entremise des gardes encore, sur les remparts d'un nouvel Elseneur transposés en toits d'une prison, les mêmes réels, entrevus sur les écrans d'une télévision, par Koltès, sur lesquels déambule le fantôme intranquille, l'ombre spectrale de Zucco.

> *Zucco avance toujours, tranquillement, sur le toit.*
> PREMIER GARDIEN. – J'ai l'idée que je vois quelque chose. Mais qu'est-ce que c'est ?[1029]

Du réel dans lequel Koltès perçoit le mythe, l'au-delà, l'inconscient, ce quelque chose dont on ne sait pas tout à fait « ce que c'est », l'invisible, le « sublime », l'écriture tisserait les

---

[1026] *Roberto Zucco, op. cit.*, p. 89.
[1027] *Le Retour au désert, op. cit.*, p. 23. « MATHIEU. – […] je veux me jeter par la porte grande ouverte de l'avion, je veux flotter en l'air, planer au-dessus du sol, chanter entre le ciel et la terre. […] Je veux mourir en disant de belles phrases ».
[1028] *Roberto Zucco, op. cit.*, p. 83-85.
[1029] *Ibid.*, p. 12-13.

tensions nécessaires à la circulation d'un lieu à l'autre, du réel (la matière, l'expérience de vie) à ce qui s'en échappe (l'invisible), du visage croisé à « l'inaccessible visage », entre familiarité et écarts incompréhensibles.

> Le personnage est mythifié, placé à une distance confortable, élevé sur un plan supérieur qui le rend plus aisé à contempler et parfois il est simplement familier. […] Une partie du succès du texte s'explique peut-être par cette construction familière (il s'agit d'un « vrai personnage »), pourtant habilement dérangeant, les écarts par rapport à la tradition finissant tous par servir dans la fable. Un bel exemple de justesse formelle.
> Le succès mondial du texte fait qu'il existe des centaines d'images de Roberto Zucco, qu'on peut voir sur la toile, aussi variées que l'imagination des metteurs en scène les a construites[1030]

Roberto Zucco emprunte sa part mythique au réel, en retour le mythe décolle le drame de tout réalisme, pour que nous assistions à la transposition métaphorique du lieu qu'est le personnage vers un lieu (interrompu, vacant) à partager par tous, sans pouvoir l'atteindre (ironie du partage métaphorique). Le pari de l'immortalité – comme le songe de « l'immortalité du crabe, de la limace et du hanneton[1031] » – que Koltès lançait comme un espoir, semble ainsi en bonne voie :

> J'ai envie que pendant quelques mois, quand on jouera la pièce, on voie sa photo sur les murs, avec son nom. Même si ce n'est pas grand-chose, je me dis que j'aurai au moins eu ce pouvoir : qu'il y ait son nom sur les murs[1032].

Il y aurait, comme ce travail de mémoire que réveille l'arbre bougainvillier dans l'âme de Léone, ou l'arbre des songes sur Koltès, une activation de la mémoire du monde par l'articulation de l'écriture au réel, qui du réel garde quelques éclats pour qu'ils voyagent dans le temps, à ce point métaphorisés qu'ils puissent être relayés par d'autres, lecteurs, metteurs en scène, présents, à venir, pour qu'ici Roberto Zucco – lui qui ne veut pas dire son nom à la Gamine, qui le répète à la Dame, dans la crainte désespérée de l'oublier – ait « son nom sur les murs » de l'Histoire des hommes, par un travail de fascination, de « sublimation[1033] ».

[1030] *Ibid*., p. 33-34.
[1031] *Ibid*., p. 49. « LE BALÈZE. – À quoi tu réfléchis, petit ? ZUCCO. – Je songe à l'immortalité du crabe, de la limace et du hanneton. […] Je ne veux pas mourir. Je vais mourir. »
[1032] *Une part de ma vie*, entretien pour *L'Événement du Jeudi*, 12 janvier 1989, *op. cit*., p. 154.
[1033] À la fois au sens figuré d'une chose sublime, et paradoxal chez Koltès : « Qui, très haut dans la hiérarchie des valeurs esthétiques, morales ou spirituelles, suscite l'admiration ou provoque une émotion. » http://www.cnrtl.fr/definition/sublime [en ligne] consulté en février 2017, mais également au sens proposé par Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, trad. de l'anglais, E. Lagentie de Lavaïsse, Paris, Vrin, 1973, p. 69. « Tout ce qui est propre à exciter les idées de la douleur et du danger, c'est-à-dire tout ce qui est en quelque sorte terrible, tout ce qui traite d'objets terribles, tout ce qui agit

> LA GAMINE. – Comment tu t'appelles ? Dis-moi ton nom.
> ZUCCO. – Jamais je ne dirai mon nom[1034].
>
> […]
>
> ZUCCO. – Roberto Zucco.
> LA DAME. – Pourquoi répétez-vous tout le temps ce nom ?
> ZUCCO. – Parce que j'ai peur de l'oublier.
> LA DAME. – On n'oublie pas son nom. Ce doit être la dernière chose que l'on oublie.
> ZUCCO. – Non, non ; moi, je l'oublie. Je le vois écrit dans mon cerveau, et de moins en moins bien écrit, de moins en moins clairement, comme s'il s'effaçait ; il faut que je regarde de plus en plus près pour arriver à le lire. J'ai peur de me retrouver sans savoir mon nom.
> LA DAME. – Je ne l'oublierai pas. Je serai votre mémoire[1035].

À l'épreuve du métaphorique, Roberto Zucco serait le masque nécessaire au voyage qui traverse le temps, portant dans ses plis et replis une mémoire du monde, fascinante, rencontrée par Koltès, par hasard – « hasards fabuleux » – dans le visage de Succo. Pour que cette mémoire reste vive, il semble qu'il faille du « pittoresque de la vie » accéder à autre chose, en l'occurrence ici, aux débords du mythe ; de Samson et sa Dalila.

> *Mais vous n'essayez pas de parler à des gens qui l'ont connu ?*
>
> Non, je ne fais pas d'enquête, je ne veux surtout pas en savoir plus. Ce Roberto Succo a le grand avantage qu'il est mythique. C'est Samson, et en plus abattu par une femme, comme Samson. C'est une femme qui l'a dénoncé. Il y a une photo de lui qui a été prise le jour de son arrestation, où il est d'une beauté fabuleuse. Tout ce qu'il a fait est d'une beauté fabuleuse[1036].

Il semblerait que se fasse jour ici le même processus que nous avons proposé à la compréhension de l'impact du réel sur l'auteur, à travers ce qu'il appelle « l'hypothèse réaliste » des lieux, la charge érotique cristallisée sur l'image (rassurante) des bougainvilliers d'Afrique, semble trouver ici un autre lieu du monde : « une photo qui a été prise le jour de son arrestation[1037] ». « Beauté fabuleuse » entrevue par Koltès dans un éclat du monde qu'il décide de transmettre, de livrer à l'expérimentation du lecteur/spectateur, en voyage d'un lieu de notre monde à l'autre qui appartienne à tous. Il se peut, sans doute, que ce qui fascine Koltès tienne souvent d'une charge ou décharge érotique, tienne du désir éveillé, passionné, par un bout de notre monde.

---

d'une manière analogue à la terreur, est une source du sublime ; ou, si l'on veut, peut susciter la plus forte émotion que l'âme soit capable de sentir. » p. 69. Une sorte, une fois de plus, d'« au-delà » du réel ou du possible, ou du tenable, la transgression des limites a priori.

[1034] *Roberto Zucco*, *op. cit.*, p. 25.

[1035] *Ibid.*, p. 76.

[1036] *Une part de ma vie*, entretien pour *Die Tageszeintung*, 25 novembre 1988, *op. cit.*, p. 146.

[1037] Cf. Fig. 20.

Si nous proposons de voir en Roberto Zucco le parangon du personnage « transposé », le visage de l'homme Noir, si paradoxal et constitutif de la dramaturgie koltésienne, n'a rien à lui envier. *Sur le concept du visage du fils du Diable* (pastiche du titre du spectacle de Romeo Castellucci, *Sur le concept du visage du fils de Dieu*) pourrait être un titre évocateur au caractère christique (inversé) du visage du Noir chez Koltès. Sur le plateau koltésien, il y aurait toujours en fond de scène une toile géante représentant le visage du fils du Diable dont le regard omniscient baignerait tous les autres personnages, fond noir de la chambre claire de Koltès. C'est un aspect que nous étudierons en détail dans une prochaine partie. Ce pastiche nous tient lieu ici d'ouverture à l'interrogation du personnage chez Koltès « transposé », transfiguré mais comme investi d'une puissance ironique, à côté du drame, puisant dans le désir de l'Autre croisé dans le monde ; « impersonnages », Roberto Zucco, Alboury, Abad, Le Grand parachutiste noir, Le Dealer, la Voix de la *Nuit*, même tous petits, cachés sous un réverbère, transcenderaient/sublimeraient le réel, Koltès interrogeant, à travers leurs visages et à travers les objets désirés du monde, le désir-même, portant les lecteurs/spectateurs à l'épreuve de la question de l'Éros – « à cause du même désir (ou « amour », en terme chrétien) fondamental[1038]. » Pour l'heure, nous nous attacherons à la seconde articulation d'importance entre le personnage et le réel, citée par l'auteur : la voix et par elle la question de la langue koltésienne, la voix de l'auteur. Rappelons également pour garder le fil de notre réflexion sur « le pacte ironique », la postulation d'un mouvement qui part du physique vers le méta-physique, portant le lecteur/spectateur à expérimenter un autre chemin, « l'au-delà du verset », un ailleurs (qui peut-être n'existe pas).

> Ainsi, l'art, la littérature en l'occurrence ici [avec *Roberto Zucco*], augmente la puissance de mes affects et de mes percepts : je vois des choses que je ne voyais pas, je ressens des choses que je ne ressentais pas. C'est cela que veut dire le mot de Nietzsche bien connu, repris par Gilles Deleuze : « Expérimentez, n'interprétez pas, jamais ! »[1039]

Un théâtre qui s'applique à créer un espace d'expérimentation, un théâtre actif, ironique, qui cherche à transformer celui qui déciderait d'entrer dans ses lieux, qui l'oblige non pas à comprendre mais à désirer chercher d'un lieu à l'autre, impressionné par l'invitation au voyage ? Il y aurait au cœur du lieu d'énonciation qu'est le personnage, une même tension entre la « pittoresque multiplicité de la vie », le grain de la voix, son rythme, plaçant le

---

[1038] Bernard-Marie Koltès, *Lettres*, Paris, Minuit, 2009, lettre à sa mère, 5 juillet 1977, p. 292.
[1039] Raymond Michel, « *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltès. Un théâtre "cristallin" du contemporain », *in Bernard-Marie Koltès : textes et contextes*, sous la direction de André Petitjean, Metz, Université Paul Verlaine-Metz, 2011, p. 224.

personnage sous l'égide d'une identification (personnage/personne) et l'artificialité théâtrale qui le façonne, parfois à la manière d'un fantoche, dont on devine les ficelles (nous pensons au Grand parachutiste noir – quoique la mise en scène d'Arnaud Meunier[1040] et l'interprétation d'Adama Diop en révèlent toute la dimension érotique, à la manière d'une pulsion sexuelle, figure du fantasme de l'auteur, il surgit, force impétueuse sur l'espace scénique – au Père dans *Sallinger*, à Rodolphe dans *Quai ouest*), une dialectique ironique qui fait entrer les personnages koltésiens au panthéon des catégories de Robert Abirached. Cette tension qui oblige notre « transport » exacerbé dans le théâtre de Koltès, tension dont les deux extrêmes là aussi se révèlent en comparant les deux mises en scène très différentes de la *Solitude*, par le même metteur en scène Chéreau, l'une (1987) attirée par le caractère « fantoche » du personnage, « horriblement théâtral[1041] », à l'image lointaine de clowns philosophiques, l'autre (1995) recherchant plutôt la dimension humaine, intérieure, du personnage, nous portant à la rencontre d'êtres désirants, de personnes plus que de personnages. Entre « persona » et « character » ainsi réinventé chez Koltès nous entrerions dans l'élaboration constante d'un nouveau « type ». Abirached emprunte à l'historique du mot *Persona* – de la Grèce à Rome, que l'on rencontre également au XVIe et XVIIe siècles (Théâtre élisabéthain, Commedia dell'arte) – sa dimension de « masque » pour approcher d'une définition du personnage, et emprunte également au « personnage ouvert » de Jean Vilar dont le visage devient idéogramme interposé entre l'homme et le monde, traces, interfaces, artifices qui permettent, entre les plis et replis de son visage, le jeu de la distance et de la recréation. C'est la dimension pour nous qui touche à l'artificialité du personnage koltésien, le goût de l'auteur pour la haute tradition que porte le théâtre, revendiqué derrière l'affirmation : « j'adore ça, j'ai toujours aimé ça […] les théâtres traditionnels[1042]». Un théâtre qui, en même temps qu'il invente, ancre ses personnages dans l'histoire du théâtre. Les personnages koltésiens héritent. Leurs visages s'ouvrent à la reconnaissance d'autres figures qui les ont précédés. À travers les gardes de *Roberto Zucco* on aperçoit par exemple les fossoyeurs d'*Hamlet* ou les gardes d'*Antigone* de Sophocle. Derrière les membres de la famille dans *Roberto Zucco* on perçoit au loin la tragique destinée des Atrides. La malédiction tragique semble toujours suivre les personnages koltésiens comme leur ombre, une malédiction sans cesse mentionnée (par conséquent dénoncée) dans *Roberto Zucco*. On entend la tradition du théâtre murmurer à travers la *persona* koltésienne (*per-sonare* : parler à travers). Dans *Combat de nègre et de*

[1040] Production 2015.
[1041] *Une autre solitude*, *op. cit*.
[1042] Le théâtre en tant que lieu, salle.

chiens, dans l'ombre d'Alboury, on voit errer Antigone venue chercher le corps bafoué de son frère. *Dans la solitude des champs de coton* éveille le souvenir (moins lointain) de clowns métaphysiques beckettiens épuisés par leur dialogue philosophique (version 1987, Chéreau). Les chamailleries d'Adrien et Mathilde réveillent les ficelles de la comédie moliéresque, enfin toutes traces que porte le discours du personnage et qui renvoient à la tradition théâtrale, à sa « justesse formelle » et aux mythes qui ont traversé, sur les planches, les âges. *L'Héritage* est le titre de la quatrième pièce de jeunesse de Koltès, celle qu'il écrit « sans point d'appui[1043] » (dit-il à François). Titre paradoxal là aussi qui dit hériter, qui formule l'aveu d'une filiation à la tradition, ce qu'exploitaient les trois pièces précédentes, *Les Amertumes* (*Enfance* de Gorki), *La Marche* (*Cantique des cantiques*), *Procès ivre* (*Les Frères Karamazov*, *Souvenirs de la maison des morts* de Dostoïevski), alors même qu'elle est la première pièce à exécuter un pas de côté, la première dans laquelle Koltès décide de s'égarer « sans point d'appui ». « Il n'y a plus de chemin[1044] » dit Pahiquial au début de la pièce. « […] j'ai réussi à pénétrer au-dedans, pour vous ouvrir le chemin[1045] », annonce de son côté Ariée, à la fin de la pièce. Tentative alors réussie d'explorer un chemin qui n'existait pas.

Le personnage « ouvert » koltésien permettrait cette circulation de l'imaginaire et ouvrirait à un nouveau « type » : le « poinçon de l'imaginaire » (Abirached) qui double le personnage d'une « ombre immédiatement reconnaissable ». En ceci le personnage de théâtre koltésien renoue donc avec la tradition des grands rôles, personnages héros, hissés à hauteur d'un monde qui appartienne à tous. C'est alors à l'endroit de son enracinement atypique dans le réel qu'il est un masque paradoxal et singulièrement koltésien. Fabriqués à partir d'une matière puisée dans le monde (et mise en réserve), les personnages koltésiens auraient leurs voix propres, échos des voix du monde mises en partage dans un travail de transposition vers la voix du monde (Jean-Luc Nancy). « L'empreinte du réel », le *χαρακτήρ* du personnage (Abirached), « ses traces distinctives », celles qui sont un passeport pour le voyage à travers la mimésis, celles qui offrent la cohérence « artificielle » nécessaire à l'« effet de vraisemblance » du personnage dans l'illusion, semblent dans l'écriture koltésienne puiser dans un fond du monde si intime à l'auteur, monde traversé, goûté, convoité, désiré, déchiré, que cette « empreinte du réel » (mise en réserve) apparaît à la fois dans sa gravité et sa légèreté familière. Le personnage semble se tenir dans un « entre-deux », en suspens entre

---

[1043] « J'écris aussi une pièce, sans point d'appui cette fois : c'est lourd et je les mouille. Ah, rien ne vaut une bonne petite adaptation de derrière les fagots, qu'on peut mettre devant pour se protéger. », *in Lettres*, à François, Paris, 21 octobre 1971, p. 148.
[1044] Bernard-Marie Koltès, *L'Héritage*, Paris, Minuit, 1998, p. 17. Création 1973.
[1045] *Ibid*., p. 76.

illusion et réalité (mise en réserve). Il semble, c'est notre hypothèse, que le lieu-personnage chez Koltès, nous *hystérise* précisément à cause de cette dialectique irrésolue entre une matière-monde à partir de laquelle l'auteur secrètement, parce qu'intimement, imagine ses personnages, leur donne poids et individualité, et le lieu d'une inaccessible voix émise par d'« inaccessibles visages » offerts au partage. Étrangeté inaltérable et reconnaissance familière universelle, vraisemblance artificielle et « effet-personnage » intangible, Koltès offrirait à la vue la distinction des voix du monde sous une cape qui les rend invisibles et nous propulserait vers le lieu sans cesse à réinventer d'un nouveau « type » (*τύπος*).

Les voix – le partage des voix – koltésiennes en même temps que l'idiolecte saisissant de leur auteur portent aussi le « pittoresque » de la vie, son « idiotie », la part qui semble rendue d'autant plus irréductible chez le personnage koltésien, qu'elle se fonde sur l'expérience (du désir) de l'auteur, le personnage comme « l'unique de son espèce ».

> Un réel qui n'est que le réel, et rien d'autre, est insignifiant, absurde, « idiot », comme le dit Macbeth. Macbeth a d'ailleurs raison, sur ce point du moins : la réalité est effectivement idiote. Car, avant de signifier imbécile, idiot signifie simple, particulier, unique de son espèce. Telle est bien la réalité, et l'ensemble des évènements qui la composent : simple, particulière, unique – *idiotès* –, « idiote ». Cette idiotie de la réalité est d'ailleurs un fait reconnu depuis toujours par les métaphysiciens, qui répètent que le « sens » du réel ne saurait se trouver ici, mais bien ailleurs[1046].

Les exemples les plus suggestifs de « l'idiotie » des personnages du théâtre de Koltès se révèlent dans toutes les apparitions de leurs langues maternelles. L'anglais du Rouquin (*Sallinger*), la langue ouolof d'Alboury, l'allemand de Léone, qui dans les premières versions s'exprimait en alsacien (*Combat*), l'espagnol de Cécile qui meurt en quetchua, la langue d'Abad silencieux que seul Charles entend (*Quai ouest*), l'arabe de Mathilde, d'Aziz et de Saïfi (*Le Retour au désert*), l'italien de Roberto Zucco, jusqu'au talent polyglotte du Commissaire (*Roberto Zucco*). Les citations ci-après ne prennent en compte que quelques-unes des répliques en langues étrangères, elles valent à titre de florilège (exception faite de *Roberto Zucco*, exhaustives).

> ROUQUIN. – Do you want me to tell you? Somehow, I knew that the element which links everything together existed somewhere, you know: such things as different from each over as these birds standing on the rim of my window and a gun-shot in the middle of the night […] And here I am now like an heliotrope in the glasshouse of a laboratory […][1047]

[1046] Clément Rosset, *Le Réel et son double*, Paris, Folio, 2009, p. 51-52.
[1047] Bernard-Marie Koltès, *Sallinger*, Minuit 1995, p. 123. Il s'agit de la dernière scène de *Sallinger*, juste avant le suicide du Rouquin, le personnage s'adresse à un interlocuteur inconnu, au téléphone.

ALBOURY. – Man naa la wax dara?
LÉONE. – Wer reitet so spat durch Nacht und Wind…
ALBOURY. – Walla niu noppi tè xoolan tè rekk.
LÉONE. – Es ist der Vater mit seinem Kind. (*Elle rit*.) Moi aussi je parle étranger, vous voyez ! On va finir par se comprendre j'en suis sûre[1048].

CÉCILE. – Quiero regresar a las Lomas Altas, no, no quiero regresar allá, el aire allá esta pordido y huele a mierda […] ¿Imanasqam Maria ? ¿Imanasqam ñoqa wachuchikurqani supaywan, nina ñawiyaqwan, wachachikuwananpaq ? […]
RODOLPHE. – C'est l'Indienne qui se réveille. (*Il sourit*.)[1049]

AZIZ. – […] Et si l'on me dit que je suis contre quand je ne suis pas pour, eh bien, je suis contre tout. Je suis un vrai couillon. […]

SAÏFI. – .. إِنْتَ غَيْرْ تْزَايْرِي عَزِيز
AZIZ. – .. رَانِي مَا عْرِفْتْ حَاجَهْ صَيْفِي ، وَاللّهِ مَا عْرِفْتْ حَاجَهْ

[1050]

ZUCCO. –
« Morte villana, di pièta nemica,
Di dolor madre antica,
Giudicio incontastabile gravoso,
Di te blasmar la lingua s'affatica.[1051] »

L'INSPECTEUR. – Il y a beaucoup de mots pour dire sucré, je suppose.
LE COMMISSAIRE. – Azucarado, zucherato, sweetened, gezuckert, ocukrzony.
L'INSPECTEUR. – Je sais tout cela, commissaire[1052].

Autant de langues qui sont des empreintes du monde réel conservé dans l'intégrité de leur altérité et dans leur diversité, monde auquel appartiendraient ces personnages avant d'appartenir au plateau. Par leurs voix, se glisse, dans la mimésis, l'étrangeté irréductible du

---

[1048] *Combat de nègre et de chiens*, *op. cit.*, p. 58. Il n'y a pas de traduction proposée par l'auteur. Léone ici cite les premiers vers du poème de Goethe, *Le Roi des Aulnes*. ALBOURY. – Moi, je peux te dire quelque chose ? LÉONE. – Qui chevauche si tard dans la nuit et le vent… ALBOURY. – Ou taisons-nous et ne faisons que nous regarder. LÉONE. – C'est le père avec son enfant…
[1049] *Quai ouest*, *op. cit.*, p. 98. Traduction proposée en annexe à la pièce. « Je veux retourner aux Collines Hautes, non, je ne veux pas retourner là-bas, l'air y est pourri et il sent la merde […] Pourquoi, Maria, dis-moi : pourquoi avoir forniqué avec un chacal aux yeux rouges et m'avoir fait naître ? […] », p. 103.
[1050] *Le Retour au désert*, *op. cit.*, p. 73. Traduction, p. 87. « SAÏFI. – Tu es un Algérien, Aziz, c'est tout. / AZIZ. – Je n'en sais rien, Saïfi, je n'en sais rien. »
[1051] *Roberto Zucco*, *op. cit.*, p. 50. Extrait de la *Vita Nova* de Dante, VIII. La réplique n'est pas traduite dans la pièce. « Mort barbare, ennemie de pitié, mère éternelle de douleur, cruel, implacable décret, tu vins nourrir mon cœur en deuil, et c'est pourquoi je vais songeur, forçant ma langue à te maudire ».
[1052] *Ibid.*, p. 55. « Sucré » en espagnol, italien, anglais, allemand, et polonais. On pourrait également ajouter l'effet de « mauvais anglais » de Gourian dans *Nickel Stuff*.

monde. Ces langues ne sont pas traduites, elles opèrent nous semble-t-il cette « mise en réserve » de l'écriture, ce qui dans l'écriture à la fois montre et cache (*hystérise*), ce qui à la fois caractérise le personnage comme « l'unique de son espèce », spécimen du monde réel *parachuté* dans la mimésis, son « idiotie » irréductible et à la fois oblige le récepteur, dont le travail incessant est celui de tisser du « sens », à chercher en « métaphysicien » l'« ailleurs » de ce réel qu'on lui propose comme un deal, le point de départ à négocier pour le voyage, du monde vers un lieu du monde plus vrai, plus « large », que la « vraie vie ». Ce serait là le don métaphorique que Koltès fait à ses personnages.

La traduction des incursions des langues maternelles des personnages cités est parfois reconduite à la fin des pièces (pour le lecteur), elle est absente de *Combat de nègre et de chiens*, absente aussi de *Sallinger*. Ces éclats de voix venus de la périphérie – des bouts de notre monde – de l'extérieur de la langue française, viendraient la réveiller, la « coloniser » dit Koltès et à travers elle convoquer un monde plus vaste pour la scène, un monde transporté au-delà de ses limites ordinaires. Ils convoquent tout ce qui est Autre, dans sa différence, présenté sous un visage inaltérable, celui de la langue, celui de la musicalité de la langue. Ils convoquent Babel sur le plateau, les voix qui tissent une voix. Au-delà du personnage, il semble que le « pittoresque » des voix ouvre ainsi à la transcendance du « grand-large ».

> J'ai dû subir un phénomène d'osmose, à force de fréquenter, d'entendre parler des Blacks. C'est plus qu'une manière de penser : c'est une manière de parler. Je trouve très belle la langue quand elle est maniée par des étrangers. Du coup, ça modifie complètement la mentalité et les raisonnements. On commence à sentir l'odeur des gens quand on est avec des étrangers, quand on parle une langue qui n'est plus la sienne[1053].

Cette citation de Koltès viendrait à nouveau nous raconter des histoires de métaphore, de déplacement, de voyage au décentrement de la terre, expérimentant ce qui dans le monde crée l'écart salutaire, sa remise en question, son pas de côté, la possibilité paradoxale d'approcher de la « vraie vie » ; de « l'odeur des gens ». Elle offrirait à la scène la possibilité de « modifie[r] complètement la mentalité et les raisonnements », nous dit Koltès, par l'expérience d'une « langue qui n'est pas la sienne » et par l'altération de la langue française par ce qui lui est étranger, nous dit-il encore. Rappelons une fois de plus la « statue antique à la laquelle manquent la tête et les bras[1054] » comme métaphore de la langue telle qu'elle peut encore séduire l'auteur dans son altération-même parce que précisément elle deviendrait

---

[1053] *Une part de ma vie*, *op. cit*., entretien pour Le Monde, février 1983, p. 20.
[1054] *Ibid*., entretien avec Alain Prique, 1983, p. 27.

autre. « La langue française, comme la culture française ne m'intéresse que lorsqu'elle est altérée[1055]. »

Par le grain des voix étrangères rencontrées dans le monde, Koltès élaborerait à la fois certains lieux (personnages) qui viendraient modifier nos mentalités et nos raisonnements et à la fois une nouvelle dimension de la langue, altérée, une manière de manier la langue offerte à ses personnages dans le but avoué d'un bouleversement complet des mentalités et raisonnements (d'où procèderait l'idiolecte de l'auteur). Si l'on en croit les propos de Koltès et l'image qu'il convoque de la statue, nouveau Buste du Belvédère, les voix koltésiennes seraient à la recherche d'une richesse expressive par l'altération, par la disparition, autre mode d'empilement de masques que sont les voix du monde pour la célébration d'une absence : « l'inaccessible » voix. Une pratique, en théorie relevant de ce mouvement qui va du particulier, le buste de la statue, vers l'abstraction, un « pittoresque » auquel on retirerait la tête et les bras pour qu'il ouvre à la Beauté sublime et à l'expressivité – qui appartiennent à tous.

> Tout personnage porte en lui une musique que l'on peut exprimer par l'écriture. À partir du moment où l'on comprend le « système musical » d'un personnage, on en a compris l'essentiel et on pourrait lui faire dire n'importe quoi, il parlera toujours juste[1056].

À la suite de quoi, dans les propos de l'auteur, vient cette réflexion : « Le reggae, à cause de son système rythmique (une inversion radicale du temps fort et du temps faible), est à mon avis une musique qui transcende sa propre qualité musicale. De la même manière que je suis plus intéressé par un drame ordinaire qui se joue à l'intérieur d'un cyclone que par un drame sublime qui se joue dans une villa […] ». Il semble bien que Koltès parle toujours de cette même vision que nous appelons métaphorique, mais peut-être est-elle tout autant transcendantale, socratiquement ironique, qui part du particulier, de l'ordinaire, des bouts de notre monde si ironiquement exploités, dialectisés, transcendés, qu'ils nous transportent dans l'œil du cyclone. Les voix des personnages n'échapperaient pas à ce transport. La Voix de la *Nuit* semble peut-être le modèle auquel s'articulera l'œuvre à venir. Une longue phrase, voix de « l'ininterrompu et [de] l'indicible[1057] » construite sur un modèle proche de la fugue, de « l'involution du chiasme » (Eigennman), de « mouvements spiralés » (Vinaver), un rythme

---

[1055] *Ibid.*

[1056] *Ibid.*, entretien avec Alain Prique pour le *Gai Pied*, 19 février 1983, (revu par l'auteur), p. 28-29.

[1057] Arnaud Bernadet, « L'ininterrompu et l'indicible chez B.-M. Koltès (*La Nuit juste avant les forêts*) », *in Rythme de la prose, Semen n°16*, Éric Bordas (dir.), 2003, p. 163-177.

entendu dans le monde, un rythme du monde, entre le bongo, le reggae, la fugue de Bach et les chants de coton.

> Mes racines, elles sont au point de jonction entre la langue française et le blues[1058]

La voix de *La Nuit juste avant les forêts* capterait une manière de parler qui « tourne […] dans cette drôle de lumière[1059] », la manière de parler d'« une sorte de loulou laissé au coin d'une rue[1060] », en des circonvolutions alambiquées, enfantines, parce que « ([…] moi-même, c'est dur pour bien tout comprendre)[1061] », par une rhétorique qui repousse tout point final hors de la phrase, parce qu'il s'agirait de retenir l'autre coûte que coûte, quel que soit le sacrifice fait à la logique du discours qui se veut ininterrompu, une « fabrique de langage » qui semble élaboré de telle sorte qu'il atteigne à « l'inaccessible voix », une manière d'articuler la pensée que Koltès capterait pourtant à partir d'un bout de notre monde, en l'occurrence pour la Voix de la *Nuit*, à l'écoute de « certains de ceux qui ne parlent pas le même langage que toi », dit-il à sa mère.

> Je ne sais plus, bien sûr, ce que tu disais, à propos de mon texte[1062] […] Ce dont je suis sûr, cependant, c'est que, à mon avis, si tu veux le comprendre, et, au-delà de cela, si tu veux un jour comprendre tous ceux, ou certains de ceux qui ne parlent pas le même langage que toi (et on ne peut quand même pas toute sa vie ne comprendre et ne parler qu'à son « monde » à soi, qui est si petit !), il faut se rendre compte que, en général, plus la chose est importante, essentielle, plus il est impossible de la dire : c'est-à-dire : plus on a besoin de parler d'autre chose pour se faire comprendre par d'autres moyens que les mots qui ne suffisent pas. Jamais tu n'entendras dire à quelqu'un qui souffre de la solitude : « je suis seul », ce qui est ridicule et humiliant ; mais il te parlera d'un certain nombre de choses dérisoires, et le rapport s'établit entre deux êtres dans la mesure où ils se comprennent à travers ce dérisoire-là. Quand tu me dis : il n'y a pas que le sexe dans la vie, et ton texte ne parle que de cela, je te répondrai, entre autres, que mon personnage parle de tout sauf de cela, qui est pour lui un sujet tellement familier, donc facile, que c'est de celui-là qu'il se sert pour parler du reste. Quant à ce qu'est ce reste, je ne peux pas te le dire comme cela, puisqu'il m'a fallu une pièce pour l'exprimer et qu'il n'y a pas d'autres moyens […][1063]

La voix, le rythme de la voix de la *Nuit* suivrait une circonlocution ironique en ceci qu'elle serait faite de détours inéluctables qui partent du pittoresque de la vie, des détails du monde, qui pourraient sembler anodins, véhicules, moyens indispensables pour dire une chose

---

[1058] *Une part de ma vie*, *op. cit*., entretien pour *Le Monde*, 13 juin 1986, p. 70.
[1059] *La Nuit juste avant les forêts*, *op. cit*., p. 13.
[1060] *Ibid*., p. 28. « […] car j'ai bien vu, de loin, que tu étais un enfant, une sorte de loulou laissé au coin d'une rue, que le moindre courant d'air emporte et envolerait […] ».
[1061] *Ibid*, p. 17. « […] c'est très important, l'échelle internationale (je t'expliquerai, moi-même, c'est dur pour bien tout comprendre), – mais pas de politique, seulement de la défense, moi, je suis fait pour la défense […] ».
[1062] Il s'agit de *La Nuit juste avant les forêts*.
[1063] *Lettres*, à sa mère, Paris, septembre 1977, p. 299-300.

« importante, essentielle ». Une parole action pour Vinaver, une parole qui part sans cesse de points concrets, pittoresques, dérisoires parfois, familiers, points de départ à travers lesquels quelque chose d'autre se dit (c'est le propre de l'ironie ; dire autre chose que ce qui est dit). Rappelons-nous cette déclaration de l'auteur à propos de « l'hypothèse réaliste » des lieux.

> Devant un sujet compliqué qui nous paraît tout à coup immense et compliqué, il me semble bon d'utiliser, et éventuellement de fabriquer, pour le saisir, des instruments à notre mesure[1064].

La voix du personnage de la *Nuit*, pour tourner sans cesse autour de l'indicible se fabrique des instruments à sa mesure : l'obsessionnelle pluie, la question d'une chambre pour la nuit, les cons qui stationnent, les miroirs, les cafés, les hôtels, qu'il faut mettre derrière soi, le problème des pissotières quand on est étranger, une cigarette « camarade » pour aborder quelqu'un dans la nuit, une idée, le syndicat à l'échelle internationale, la défense des loulous « venus tout droit de leur mère[1065] », les filles qui traînent le soir, le travail, l'usine jamais, les samedis soirs, les filles pas possible, la chasse aux ratons, « mama, je t'aime, sur tous les murs[1066] », les ponts, la « cinglée de pute[1067] » qui a avalé de la terre, cogner le premier, le Nicaragua, les forêts du Nicaragua, les loubards, le métro, une bière, l'Arabe « qui se chante tout bas des trucs en arabe[1068] », « une fille en chemise de nuit, les cheveux dans le dos[1069] », une « vieille givrée », cogner encore, la pluie… autant de points d'ancrage de la voix qui semblent comme autant d'images volées au réel (des éclats de réel traversés par l'auteur ?) et qui passent et repassent dans le discours de la voix, son écran, à la manière d'un travelling cinématographique, une suite ininterrompue d'images familières qui s'imposent, s'épuisent, reviennent autrement, s'imposent encore à la voix comme jaillies d'un inconscient tout à coup libéré par l'urgence de ne pas laisser le silence s'installer, ni l'autre (le « tu », « camarade ») échapper à la rencontre. L'idiolecte de la voix de la *Nuit*, le « système musical » du personnage emprunte au réel sa part enfantine, son rythme de fugue adolescente, d'un loulou perdu des rues, ponctué de « toi, tu », de « moi, je », de « mec », de « camarade », une manière de parler qui est une façon de penser, une façon de « baratiner » désespérément. Étymologiquement, « repasser un baratin », c'est-à-dire rendre un portefeuille dont on a volé le contenu, « baratiner » garde l'idée parfois d'une tromperie, mais surtout celle d'un désir

---

[1064] *Une part de ma vie*, entretien pour *Europe*, 1983, *op. cit.*, p. 14.
[1065] *La Nuit juste avant les forêts*, *op. cit.*, p. 16.
[1066] *Ibid.*, p. 36.
[1067] *Ibid.*, p. 38.
[1068] *Ibid.*, p. 60.
[1069] *Ibid.*

(qui est un besoin) de convaincre, de séduire, d'agiter l'Autre, faisant de l'interlocuteur une nécessité absolue. Une voix qui semble prendre pour point de départ un « système musical », puisé ainsi en partie à l'extérieur de soi, parce qu'« on ne peut quand même pas toute sa vie ne comprendre et ne parler qu'à son " monde " à soi, qui est si petit ! », une manière de parler surprise dans le monde, à la périphérie, dans laquelle Koltès entend les voix de « tous ceux, ou certains de ceux qui ne parlent pas le même langage que toi », captées, écoutées, « une matière » qui est la plus forte, à l'écoute de laquelle il fabriquerait un langage qui part du pittoresque pour tourner en spirale vers le « grand large » ; vers une fabrique du langage.

> « fabriquer du langage », c'est un travail manuel, un métier où la matière est la plus forte, où la matière ne se plie à ce que l'on veut que lorsque l'on devine de quoi elle est faite, comment elle exige d'être maniée[1070].

Une fois encore il semble que l'enjeu se situe dans l'articulation entre le sens du monde, c'est-à-dire, « le flaire », la capacité d'entendre, d'attraper, de thésauriser[1071] des bouts de notre monde, des manières de parler/penser et la « fabrique », l'artifice, qui nous permette le voyage d'un lieu à un autre, des idiolectes (des « idioties ») de voix dans le monde, capturées par Koltès, transportées vers l'idiolecte de l'auteur, pour devenir quelque chose qui appartienne à tous.

Un second exemple viendrait témoigner de cet « instrument » que Koltès forge à sa mesure pour atteindre l'indicible, l'inaccessible voix. Il se devinerait dans la voix d'Alboury. Koltès donne quelques clefs encore qui aident à entrer dans sa « fabrique ».

> Alboury, le Noir, est le seul qui se sert des mots dans leur valeur sémantique : parce qu'il parle une langue étrangère, pour lui un chat est un chat.

Alboury ne parle pas le même langage que les autres, les Blancs de *Combat*, précisément nous dit Koltès, parce qu'il parle une langue étrangère. Il faut bien alors que le voyageur Koltès ait traversé dans le monde cette posture particulière de l'étranger qui ne connaît pas la langue, trop peu du moins pour en comprendre le « troisième sous-sol » :

> Les autres s'en servent comme tout homme français se sert de sa langue maternelle, comme d'un véhicule conventionnel qui trimballe des choses qui ne le sont pas. Et ces choses-là peuvent se trouver assez proches de la surface, mais parfois au troisième sous-sol[1072].

[1070] *Bernard-Marie Koltès, Europe*, n° 823-824, *op. cit*, p. 30.
[1071] « […] j'ai un peu l'impression d'être en banquier – sans ironie ! », *Lettres, op. cit.*
[1072] *Une part de ma vie, op. cit.*, p. 21.

Le pittoresque de la voix d'Alboury, Koltès le puiserait dans une articulation au réel donc, à force d'« entendre parler des Blacks ». Alboury dévoilerait peut-être alors une clef supplémentaire, dans sa réplique : « Souvent, les petites gens veulent une petite chose, très simple ; mais cette petite chose, ils la veulent ; rien ne les détournera de leur idée ; et ils se feraient tuer pour elle ; et même quand on les aurait tués, même morts, ils la voudraient encore.[1073] » Un chat est un chat, inéluctablement comme la pensée est sans détours : plus qu'une manière de parler, il s'agirait d'une manière de penser ou bien, plus qu'une manière de penser, il s'agirait d'une manière de parler implacable[1074] ? « J'ai dû subir un phénomène d'osmose, à force de fréquenter, d'entendre parler des Blacks. C'est plus qu'une manière de penser : c'est une manière de parler[1075]. »

> ALBOURY. – Je suis Alboury, monsieur ; je viens chercher le corps […] c'est pour ça que je suis là […] Je suis Alboury, venu chercher le corps de mon frère, monsieur. [1076] […] Moi, je suis seulement venu pour le corps, monsieur, et je repartirai dès que je l'aurai[1077]. […] Qu'on me donne le corps sans le casque, qu'on me le donne comme il est[1078]. […] J'attends ici pour prendre le corps, c'est tout ce que je veux ; et je dis : quand j'ai le corps de mon frère, je pars[1079]. […] Je leur dirai cela en ramenant le corps : pas de casque, pas un sou[1080]. […] Non ce n'est pas cela que je veux ; je veux ramener le corps à sa famille[1081]. […] C'est ce que je leur dirai : cent cinquante dollars ; et je ramènerai le corps avec moi[1082]. […] Moi, j'attends qu'on me rende mon frère ; c'est pour cela que je suis là[1083].

La manière de parler d'Alboury – « un chat est un chat » – véhicule une manière de pensée et une manière d'envisager l'échange aussi imparable. La simplicité d'une chose simple, dont aucune autre voix ne saura détourner la radicalité. On voit comment le discours de Horn infiltre par bribes (corrompt) – « casque », « sou », « cent cinquante dollars » – la voix d'Alboury sans qu'il ne dévie jamais pourtant de son but : il est là, il est venu, il attend de re-prendre, il attend qu'on lui rende, il veut ramener ; le corps. Autant de nuances fines pour repréciser sans cesse la même petite chose très simple, mais inaltérable, de celui qui quand il dit le mot « chat » dit la chose « chat ».

[1073] *Combat de nègre et de chiens, op. cit.*, p. 31.
[1074] Nous renvoyons à la citation déjà donnée p. 189.
[1075] *Une part de ma vie, op. cit.*, entretien pour *Le Monde*, 1983, p. 20.
[1076] *Ibid.*, p. 9.
[1077] *Ibid.*, p. 11.
[1078] *Ibid.*, p. 26.
[1079] *Ibid.*, p. 27.
[1080] *Ibid.*
[1081] *Ibid.*, p. 28.
[1082] *Ibid.*
[1083] *Ibid.*, p. 31.

> Par exemple, à la première scène, si Horn employait le même langage qu'Alboury qui lui dit : « Je viens chercher le corps de mon frère, il répondrait : « Il est en train de flotter dans l'égout », ce qu'il ne dit qu'à la scène dix-huit, et par là la pièce serait finie[1084].

Il faut bien alors que derrière l'idiolecte de l'auteur filtre des manières de parler extérieures, qui sont des manières de penser, et qui obligent l'écart des voix, pour qu'elles se cherchent, se confrontent dans leurs différences, pour tenir le point d'équilibre d'une dialectique (transcendantale) entre celui qui sait ce qu'il dit et celui qui dit autre chose que ce qu'il sait. À partir du pittoresque des voix, Koltès élabore sa « fabrique de langage », il semble qu'elle parte d'une capacité à capter « la manière de parler des Blacks », partant, de celle d'autres voix croisées dans le monde. Avec *Le Retour au désert*, Koltès témoigne par exemple là aussi d'un point de départ à partir du réel (vécu) ; le pittoresque des voix allié au pittoresque de situations de langage dans le monde.

> *Le Retour*… traite, entre autres choses, d'une bagarre de texte, d'une bagarre verbale que l'on pourrait comparer à une bagarre de rue. Je me suis servi précisément à ce propos d'une querelle dans la rue que j'ai vue à Marrakech ; ce genre de scène déjà prend considérablement appui sur le langage : les copains s'attroupent, s'indignent, agacés, puis tentent en vain des « Arrêtez ! » avant de s'éloigner. Ce sont de telles structures qui me font travailler la manière, encore, dont se fabrique une scène. Une bagarre n'est pas simplement faite d'un poing sur la gueule ; elle suit aussi les trois mouvements logiques de l'introduction, du développement et de la conclusion. C'est cette construction forte et ces rapports forts qui méritent d'être racontés au théâtre, des histoires de vie et de mort[1085].

« Structure » nous dit Koltès, « construction forte » de la bagarre verbale dans la vie. Tel que l'explique l'auteur nous sommes bien devant ce mouvement qui part du réel (vécu), de la matière des voix du monde dont l'enjeu semble de taille. Koltès, voyageur, à l'écoute du monde, rechercherait son fonctionnement afin d'en réexplorer les rapports forts qui dépassent l'anecdote, afin d'en faire un langage de théâtre, un spécimen de la voix qui appartienne à tous. Comme un chimiste extrairait quelques échantillons des émanations du monde dignes d'attention afin d'en prélever précisément la structure dans le but de réactiver à l'envi cette préparation chimique sur la table du laboratoire/boite noire du théâtre : « fabriquer du langage » sur un plateau de théâtre, envisagé comme laboratoire expérimental ; un *theatrum mundi* opératif, à travers lequel faire l'expérience du monde, dans l'espoir que quelque chose de « la vraie vie » se manifeste.

[1084] *Ibid*., entretien pour *Le Monde*, février 1983, p. 21-22.
[1085] *Ibid*., entretien pour *Théâtre Public*, nov-déc. 1988, p. 134.

2. 2. 3. Du point de vue du moustique

Du pittoresque du monde vers sa Beauté, vers sa poésie, sa transcendance, son sens diffus ; nous évoquerons un mouvement de même nature qui cherche à élargir les champs de vision. Si l'on peut se représenter le mouvement qui va du pittoresque à l'« abstraction » par une verticalité, l'abscisse qui va du physique à la métaphysique, il semble que l'on puisse adjoindre dans la carte du monde koltésien, l'ordonnée, mouvement horizontal qui va d'un point de vue à l'autre, jusqu'à la multiplicité des points de vue et la relativité des coordonnées. À la suite de l'exploration d'une sorte de vecteur métaphorique, « instrument [fabriqué] à notre mesure », qui serait l'un des mouvements privilégiés de l'écriture koltésienne, dans toutes les diversités de son apparition, employé à saisir le sens du monde, comme une méthode socratique « devant un sujet qui nous paraît tout à coup immense et compliqué[1086] » – l'abscisse ironique – nous proposons d'étendre nos considérations à ce qui nous semble appartenir à une même dynamique ironique d'ouverture du sens (du monde) : l'écriture dramatique koltésienne constamment multiplie les points de vue, (autre décentrement) et semble toujours partir d'une périphérie, de points « idiots » du monde ainsi explorés ou exploités qu'ils parleraient à tous – l'ordonnée ironique. C'est nous attacher ici, cette fois, à la « multiplicité » et aux « enchevêtrements sans fin » de l'expression kierkegaardienne, « la pittoresque multiplicité de la vie dans ses enchevêtrements sans fin ». Diffracter les points de vue semble être au départ du projet d'écriture, une articulation nécessaire à la tentative que se propose Koltès : bousculer, voire modifier les mentalités et les raisonnements pour qu'aucune place dans le monde ne vaille plus qu'une autre. Une méthode qui mène peut-être à ce qu'il expliquait à sa mère en 1976 (à la mort de son mari) : « Il faut apprendre une autre manière de penser[1087] ». « [Q]uelques impressions en vrac[1088] » :

> Il faut apprendre une autre manière de penser, qui est contemplative : qui ne cherche ni la compréhension, moins encore cette forme de jugement qu'est le remord : c'est une manière de penser qui ne peut être que muette (parce que les mots et les images sont un obstacle et une réduction de cette pensée), sans jugement ni rêverie (parce que la rêverie, c'est-à-dire tout ce qui est conditionnel – j'aurais pu dû, cela aurait été… – est le pire ennemi de l'approfondissement de la pensée), sans sentiment même, au sens des infinies variétés des sentiments superficiels. […] Quant au passé […] il est modifiable si l'on modifie la manière de le considérer.[1089]

[1086] Voir note 1064.
[1087] *Lettres*, *op. cit.*, à sa mère, Paris, le 2 juillet 1976, p. 261-263.
[1088] *Ibid*.
[1089] *Ibid*.

Rien de moins donc que d'apprendre à penser autrement, une pensée qui se tiendrait en creux, qui connaîtrait la diversité relative des points de vue, la multiplicité des sentiments superficiels, qui saurait le caractère optatif des mots et des pensées, les souvenirs modifiables, assez du moins pour choisir de se tenir à côté, dans un espace vide. Ce que nous assimilerions à l'éther de l'ironie – Socrate perché dans un panier (Aristophane) en suspens dans les airs, ou l'ironiste qui « se donne des panoramas d'aéronaute[1090] » dans la vision « paradoxalement synoptique[1091] » de l'ironie nous dit Jankélévitch. « "[L]'ironisme" veut le détail insignifiant et, autant que possible, dérisoire, pour qu'il restitue le tout non point par un développement extensif de son contenu, mais par une magie instantanée et en évoquant les puissances allusives de l'intuition[1092]. » Grave et léger, il ne s'agirait pas de rendre caduc tous les points de vue, mais de les savoir insignifiants :

> car c'est le propre de l'ironie que d'affirmer simultanément la positivité et l'imperfection de tout chose créée. Presque rien n'est méprisable. Mais presque rien n'est indispensable. L'humour dit que rien n'est irremplaçable, mais le remords proteste que tout est irremplaçable : l'ironie accorde le remords à l'humour et décide que rien n'est vanité, bien que tout soit vanité. Savoir que l'individu passe quand les institutions demeurent, et que l'œuvre survit à l'ouvrier, cela est, tout ensemble, réconfortant et un peu triste […][1093]

Le détail insignifiant hissé à hauteur d'une « magie instantanée » se trouverait dans les mots de Koltès sous les « drames ordinaires » qu'il aime contempler dans l'œil du cyclone. Le mouvement d'une pensée ironique telle que la décrit Jankélévitch. Multiplier alors les points de vue comme les yeux d'Argos, pour tenter d'approcher une manière contemplative (synoptique) de penser tiendrait de l'« ironisme ». Penser autrement, par la relativité, semble être éveillé très tôt dans l'expérience de l'auteur par « cette espèce de souvenir derrière la tête […] qu'on n'est pas intéressant, qu'on n'est rien[1094]. » L'ironie tiendrait le point d'équilibre, « pensée muette » qui n'affirme rien, qui sait seulement mettre en jeu (dialectiser) les rêveries, les jugements, « les infinies variétés de sentiments superficiels » pour qu'alors seule subsiste la contemplation d'un vide. Comme une méthode, un « instrument » à la mesure de son auteur, l'écriture (et la pensée « autrement ») permettrait à Koltès de jeter sur le papier des précipités du monde, les faisant se rencontrer, se confronter –comme la peau le vitriol – dans une complexe et incessante relativité qui semble redire à chaque fois la nullité (égalité) des

---

[1090] Vladimir Jankélévitch, *L'Ironie*, Paris, Flammarion, 1964, p. 172.
[1091] *Ibid*.
[1092] *Ibid*.
[1093] *Ibid*. Chapitre intitulé « L'ironie humoresque ».
[1094] « Juste avant la nuit », *op. cit.*, p. 30.

points de vue. Au point, dans *Prologue*, ironie ou humour, dérision, de prêter son écriture au service de la pensée du moustique. Koltès nous transporte, focalisation interne, à l'intérieur d'une crise existentielle à la taille de l'insecte ayant quitté son paradis perdu : sollicitant – ironie ou humour – notre capacité d'empathie devant la désillusion mystique du moustique.

> Un moustique de la région del Lago, accroché à la jambe ou glissé sous la manche et qui passe la frontière des moustiquaires de l'hôtel, croyant avoir choisi la bonne part, se condamne finalement.
>
> Il a peu connu la liberté – le vol sifflant d'une peau à l'autre, peaux ensoleillées rouges, noires, blanches, bras tendre de blondes surchauffées ; bras innocents de dormeur sous les palmiers, bras caparaçonnés du villageois, bras et jambes à peau encore si fine et si douce à crever d'enfants courant sous les feuillages, et les promenades repues sous les feuilles mouillées. Juste, en naissant, il a eu le temps d'apercevoir ses aînés alourdis et hilares, portant sous le ventre une grosse poche de sang brillant et juste il a eu le temps de penser que l'existence devait être drôle. Et puis là, maintenant, il se voit dans une pièce sombre, il se voit seul – ni feuillage, ni pluie, ni soleils reflétés sur les peaux –, il se sent étranger, il ne sait vraiment pas pourquoi il piquerait, pourquoi la grosse poche de sang sous le ventre, pourquoi être hilare. Un instant il se souvient de clartés et de plaisirs entrevus autrefois ; puis il pense que ce devait être un songe, un conte d'enfant, une illusion mystique, que la vie est comme cela : qu'on doit attendre qu'elle passe, dans un coin, seul, dans l'ombre ; et il attend de mourir[1095].

La métaphore fonctionne ici par un lien de « parodicité » avec l'humain, à la manière des fables d'Ésope ou de La Fontaine ; la morale en moins. Nous sommes projetés dans le monde infiniment insignifiant d'un des plus petits insectes, à rivalité de poids avec la puce, tout aussi méprisé dans la catégorie des buveurs de sang, mis à distance, il est le lieu éloigné qui pourtant métaphorise notre propre insignifiance désarmante, rejoignant par l'éloignement des lieux cette idée toujours présente : « on n'est pas intéressant, on n'est rien ». Ironie (plus qu'humour) d'un double jeu ici drôle et tragique. Posture de solitude de celui qui a choisi par hasard le mauvais chemin, étranger parmi les autres, ou encore posture d'une impossible place à trouver pour la nouvelle génération, le peuple de jeunes adultes à la périphérie, privés du gâteau que constitue la « grosse poche de sang brillant » des aînés jouisseurs et repus « hilares », tels des Rodolphe, Adrien, Mathilde, autant de thèmes proprement koltésiens que l'insecte le plus insignifiant de la terre, choisissant l'anémie par supplément d'âme, cristallise. Le point de vue du moustique manifesterait à la fois la légèreté des visions koltésiennes, leurs désinvoltures, relayant à la fois à quel point :

[1095] Bernard-Marie Koltès, II (Nouvelle), *in Prologue*, *op. cit.*, p. 92.

> on n'écrit pas des phrases essentielles ; on a rien d'essentiel à dire. Je n'en sais pas plus sur la vie que n'importe qui. Un écrivain sait mieux comment raconter des histoires, c'est tout[1096]

et à la fois son constat ironique derrière lequel se tient une pensée grave, « essentielle », « qu'on n'est rien ». Aussi, ici, l'écriture elle-même connaîtrait sa relativité et se jouerait de sa propre importance supposée, auto-ironie de l'écriture avec elle-même prêtant sa plume aux états d'âme du moustique anémique del Lago. « Étoiles filantes, vers luisants ; sur les moustiques et les moustiquaires[1097] », l'acte d'écriture se rappellerait à lui-même qu'il n'a pas plus d'importance que l'insecte. La fiction est la chose la plus *futile*[1098], rappelons-le avec l'auteur.

> La seule chose qui aurait un sens, ce serait d'aller en Afrique soigner des gens, mais il faudrait être un saint ; tout le reste n'ayant aucun sens, prenons la chose la plus futile qui soit, le faux, la fiction, et faisons là parfaitement. C'est là ma grande entente avec Chéreau: ce n'est pas tant sur les mises en scène que sur le fond. Savoir que le théâtre est totalement inutile et qu'à partir de là il faut le faire le plus parfaitement du monde.

L'écriture koltésienne se fonderait sur le rien, du moins elle saurait qu'elle n'est rien, au regard de ce qui humainement (au sens philanthropique) aurait une action positive, et un sens concret. Comme Socrate sait qu'il ne sait pas, l'ironie serait philanthropique par « négativité », par soustraction. Il s'agirait alors – « pacte ironique » – par ce savoir du non savoir, par cette connaissance de la futilité, d'atteindre, en creux, à une vérité plus haute, d'éveiller les consciences, par la chose la plus futile, un acte de langage, la reconnaissance de ce qui aurait un sens ou n'en a peut-être pas ?

Cette déclaration porte en elle l'alliance ironique, paradoxale, qui veut que d'une chose supposée « totalement inutile » il faille la faire « le plus parfaitement ». Exceller dans l'inintérêt, comme Socrate pratique la philosophie en sachant qu'il ne sait rien. Le « pacte » tiendrait son ironie d'une entente tacite supposée par l'auteur avec son interlocuteur (destinataire), l'engageant à comprendre que ce dont il est question se maintient souvent à revers, en creux, insaisissable et qui se veut pourtant opérant entre la « multiplicité » des points de vue. Cette relativité, nous l'avons évoquée, passe notamment par une dialectique très prégnante en général et entre les personnages, souvent opposés, pensons aux duos de « contradicteurs » : Alboury/Horn, Adrien/Mathilde, Édouard/Mathieu, Le Client/Le Dealer,

---

[1096] *Une part de ma vie*, entretien pour *La Gazette du Français*, 1986, *op. cit.*, p. 66.
[1097] Cf. Annexes, p. 589.
[1098] Entretien pour *Le Républicain lorrain* du 27 octobre 1988, *in Une part de ma vie*, *op. cit.*, p. 119.

Charles/Koch. Nous reprendrons pour l'analyse ici à titre d'exemple, la scène « AU BORD DU LIT » du *Retour au désert*. Dans la même scène, selon les deux points de vue auquel Koltès ménage pour chacun à son tour la possibilité d'être exposés, *quasi-monologué*[1099], on glisse de la vision triviale et écœurante du sommeil donné par Mathilde,

> Cette heure de la nuit est effrayante, où l'humanité entière sue dans les draps, où des milliers de personnes, à la même heure, rotent, crachent, grincent des dents, soupirent les yeux fermés, digèrent, digèrent, raclent leurs gorges, la bouche grande ouverte vers le plafond. Ils ont bien raison de s'enfermer pour dormir. Tout homme devrait porter, chaque jour, la honte de sa nuit passée, la honte de l'abandon du sommeil[1100]

à la vision réenchantée du sommeil par Adrien, sommeil protecteur, sacré : « En attendant dors Mathilde, ton sommeil te protège[1101] ». « Mathilde, tu dors ? Tant mieux[1102]. »

> C'est quand tu dors que je te préfère : tu fermes ta gueule, tu ne la ramènes pas, tu écoutes sagement ce que je te dis, comme une sœur doit écouter quand son frère parle. Peut-être que je vais dormir le jour et vivre la nuit, comme cela, on sera des frère et sœur exemplaires[1103].

Deux points de vue fondamentalement différents sur une même chose du monde universellement partagée, par deux personnages, chien et chat, nuit et jour, frère et sœur, (Algérie/France).

Il semble que ce soit la relativité encore qui officie au niveau dramaturgique par la multiplication des intrigues, passant du point de vue (au sens cinématographique d'un focus) d'un personnage à l'autre. De Koch à Charles dans *Quai ouest*. Génériquement Koltès se prêterait à l'une des tendances repérées dans l'évolution du théâtre contemporain que l'on place sous la catégorie « romanisation du drame ». En ce sens Koltès trouve sans doute matière à structurer sa pièce par déviation des points de vue, en lecteur du roman *Lumière d'août* dont il extrait « ce machin de Faulkner » ; (nous n'oublions pas également l'importance de Dostoïevski dans la formation de l'auteur, l'engageant probablement sur ce terrain de la multiplicité des points de vue).

[1099] Mathilde s'adresse à Fatima endormie (ou faisant semblant de dormir) et au public. Adrien s'adresse à Mathilde endormie (ou faisant semblant de dormir) et au public et, sans le savoir ou le vouloir, à Fatima – cachée sous le lit dans la mise en scène d'Arnaud Meunier ; un parti pris tout à fait judicieux, dans la mesure où, à aucun moment, le discours d'Adrien ne prend en compte la présence de Fatima ; absente de son discours, elle serait alors par déduction dérobée à sa vue.
[1100] *Le Retour au désert*, *op. cit.*, p. 60.
[1101] *Ibid.*, p. 63.
[1102] *Ibid.*, p. 61.
[1103] *Ibid.*, p. 63.

> Je me suis beaucoup posé la question, en écrivant *Quai ouest*, de savoir si une pièce pouvait commencer sur un « sujet » et terminer sur un autre. Il m'apparut que oui, pour la bonne raison que, dans la vie, on peut changer de point de vue sur une même question, donc changer la question[1104].

« C'est ainsi que le début de la pièce tourne autour de : Koch parviendra-t-il à se jeter dans le fleuve ? alors qu'à la fin, lorsqu'il meurt, on ne s'en soucie qu'à travers le destin d'Abad, et c'est Charles et Abad qui terminent la pièce[1105]. » Ce glissement (ou « slide ») d'un focus à l'autre est possiblement le même qui nous fait, dans la structure narrative du roman de Faulkner, glisser de l'histoire de Lena Grove vers celle de Joe Christmas, pour finir avec celle du révérend Hightower. Changeant le focus de Koch sur Charles, c'est le « sujet » de la pièce qui change, comme dans la vie, la question. Au niveau structurel, le théâtre de Koltès, pour *Quai ouest* ici, semble chercher une autre manière de penser qui bouleverse la stabilité des points de vue, cherchant à contempler ce qui se tient entre, cherchant à atteindre la « pensée muette » qui se trouverait entre la multiplicité des bavardages. Si parfois le point de vue, le focus, a priori ne change pas, la « multiplicité » des points de vue opère, en revanche, à un niveau référentiel.

> Même quand le cadre pourrait s'apparenter à une intrigue classique, comme c'est le cas dans *Roberto Zucco*, le jeu avec les stéréotypes du récit policier sert de toile de fond à la pièce construite par « stations ». Comme si B.-M. Koltès rappelait au lecteur ou au spectateur, via les choix successifs de son personnage, le stock considérable de scénarios qui existent sur le même sujet[1106].

Une fois de plus l'ouverture au « sans retrait » de l'écriture procèderait d'un surplus de sens. La voie de la multiplicité serait le chemin sur lequel faire entendre la voix de l'ironiste qui nous appelle à la « marche, sans avancer », une marche dont le but à atteindre ne serait pas le point d'arriver, ni mot, ni image, ni rêverie, ni jugement, mais la mise en branle du « *plein mouvement* », transport (métaphorique), agitation (dans l'œil du cyclone) comme seule possibilité d'atteindre à une forme de vérité, d'« ouvert sans retrait ». Une autre manière de pensée pressentie peut-être déjà dans les voyages de jeunesse par cette « toute autre notion des idées » :

> Je pense que je rapporterai surtout de ces voyages des idées assez justes sur ce que j'aurai vu, étant donné que je me promène assez peu en touriste, et que je vis le plus possible chez les gens, de leur vie. Je rapporterai aussi beaucoup, beaucoup de

---

[1104] *Une part de ma vie*, entretien *Théâtre en Europe*, janvier 1986, *op. cit.*, p. 50.
[1105] *Ibid*.
[1106] *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, *op. cit.*, p. 130.

> tolérance, des jugements de moins en moins catégoriques et une tout autre notion des idées que l'on a en Europe[1107].

Des idées qui partent du monde, de la vie des gens, du « réalisme[1108] » pour atteindre à la « tolérance », à la relativité, à l'éviction peut-être du pouvoir encore présent dans la pensée éclairée : « savoir c'est pouvoir ». Une pensée qui naît de la traversée du monde pour approcher d'une sensation juste du monde. Koltès me(n)teor, c'est envisager ainsi la part philosophique de l'imaginaire, la vaste entreprise de capture du sens du monde par des voies nouvelles, une autre manière de penser, une autre manière de regarder, par les yeux du Voyant, par les lois secrètes de poète initié, par le mouvement métaphorique qui vise le « grand large », par la vigilance d'un esprit en lutte contre le pouvoir des idéologies, notamment contre, nous l'envisagerons comme une hypothèse dans le chapitre suivant, le « cynisme moderne de masse[1109] », qui n'est pas le cynisme de Diogène, auquel d'ailleurs semble s'attacher l'auteur. C'est encore cette déclaration à sa mère, en date du 26 mars 1968, lorsqu'il a vingt ans, qui assoit définitivement l'envergure d'un projet radical et en marge que se donne à poursuivre l'auteur :

> Me voici par exemple à la veille de me mettre au service du Théâtre. Je crois en avoir pesé tous les dangers, en avoir mesuré les « inconvénients ». Et pourtant je prends le risque avec bonheur, malgré le gouffre qui me guette si j'échoue. Si j'échoue, je serai un raté, sans nul doute, privé de « situation », de famille, de raison de vivre même, et sans aucune place dans la société. Je le sais. Mais pour cela, vais-je renoncer à l'espoir d'une vie pleine à déborder, d'une raison de vivre au plein sens du terme ; renoncerais-je à tout ce que je peux apporter – si minime cela soit-il – à tant de gens[1110] ?

Cette dernière phrase malgré son incise (« si minime cela soit-il »), qui viendrait mettre en doute l'avènement de ce vaste projet, résonne étonnamment[1111] avec ce que sera effectivement

---

[1107] *Lettres*, à ses parents, Québec, 15 août 1968, *op. cit.*, p. 71.

[1108] Nous rencontrons ce terme employé par Peter Sloterdijk. Il s'opposerait à « l'utopisme ».

[1109] « [...] une façon de voir collective qui s'est rabaissée au réalisme. C'est la forme universellement répandue chez l'homme éclairé, de veiller à ce qu'il ne soit pas le dindon de la farce. Il semble même qu'on y trouve quelque chose de sain – la volonté de conservation de soi ne milite-t-elle pas en faveur de cela ? Il s'agit de l'attitude des gens qui se rendent compte que le temps de la naïveté est révolu. Psychologiquement, le cynique des temps présents peut se comprendre comme cas-limite de mélancolie, lequel parvient à contrôler ses symptômes dépressifs et à rester à peu près capable de travailler. En effet, cela compte essentiellement pour le cynique moderne : sa capacité de travailler – malgré tout, après tout et à plus forte raison. », *in Critique de la raison cynique*, *op. cit.*, p. 27.

[1110] *Lettres*, *op. cit.*. À sa mère, Strasbourg, 26 mars 1968, p. 56.

[1111] C'est là que d'un point de vue diachronique nous ne pouvons échapper au processus de recomposition, étonnée de lire combien ces propos de Koltès à l'âge de vingt sont visionnaires. Forts de la connaissance que nous avons à présent de son parcours, ces propos apparaissent comme une clairvoyance surprenante de ce qu'il

le parcours d'écriture de l'auteur. Et si l'on peut supposer, dans cette grandiloquence, une provocation, une démesure qui impose sa loi à des arguments qu'on lui aurait opposés (– Et l'échec ? – Il est connu !), cette vision qui ne tient pas à transiger avec un Théâtre qu'il porte dès ces vingt ans ne perd en rien de sa clairvoyance et de sa hauteur. Un projet envisagé dans son absolu et sa nécessité dans cet extrait à Bichette, que nous rappelons.

> Le théâtre en Angleterre… tu parles. Je speak tellement l'anglais… Et de toute façon, je ne conçois de faire quelque chose comme ça que si je dois le faire : c'est-à-dire que l'on ait besoin de moi au théâtre. Je ne veux pas venir en surplus. Je déteste la médiocrité en art ; c'est pire encore que la fumisterie ou la bêtise. Comprends-moi bien : il ne s'agit pas d'orgueil ; simplement, il y a déjà assez de cons sur terre qui ne sont pas à leur place pour en ajouter un. Je ne ferai cela que si mes idées sont réellement, effectivement intéressantes et nouvelles. Actuellement, j'en suis au stade des propositions. Or les idées intéressantes sont toujours reconnues – je ne dis pas par le nombre, mais au moins par une ou deux personnes supérieures. J'en conclurai donc, le jour où mes idées seront refusées, lorsque je les aurai exprimées et proposées, que ma place n'est pas là[1112].

« [J]e dois le faire », et « qu'on ait besoin de moi au théâtre », par ces deux mots soulignés de la main de l'auteur, nous serions plongés dans les affres du hasard et de la nécessité. Le projet d'écriture koltésien se place d'emblée du côté de l'absolu, au sens d'*absolvere*, celui d'une recherche de la perfection (d'une perfectibilité) mais aussi d'une libération. L'absolu qui ouvre le champ des possibles ; ce « besoin de [lui] au théâtre » se confirmera peut-être précisément dans cette recherche de l'absolu, la capacité de l'écriture koltésienne à laisser libre (*absolvere*), à détacher ? À détruire les anciens moules de la pensée. On voit également dans cet aveu à Bichette combien ce projet d'écriture porte de poids existentiel et rejoint cette obsession des personnages koltésiens à chercher une place dans le monde, qu'ils ne trouvent pas, mais ne cessent de chercher. L'écriture aura-t-elle indiqué à Koltès sa place dans le monde ; une vacance ? Si ces idées n'ont pas été refusées, s'il les a proposées et exprimées et qu'elles ont trouvé un écho chez ses contemporains, au-delà, il semble qu'elles portent en elles l'instabilité d'une posture : le « pacte ironique » serait celui d'une promesse salutaire de ne jamais trouver de place, la promesse de toujours devoir chercher et ce pacte-là jouerait de Koltès à Koltès pour ricocher sur son lecteur. Par la force ou par la douceur, par l'ironie jusqu'au cynisme (antique), par ruse ou désarmante naïveté, il semble bien que l'auteur et ses personnages se donnent la mission de nous transformer.

---

aura accompli finalement. C'est précisément parce que Koltès n'a pas échoué sur ce parcours qu'il s'est donné, que nous relisons ces *Lettres* surpris devant tant d'intuition. Paradoxe sorite de la poule ou de l'œuf.

[1112] *Lettres, op. cit.*, p. 99. À Bichette, Québec, 8 juillet 1969 ; il a 21 ans. Déjà cité, voir note 648.

3. LE RENARD, LA POULE, LE CHIEN, ET LES MASQUES DE LA PLUME

> « Un renard s'étant glissé dans un troupeau de moutons, prit un des agneaux à la mamelle et fit semblant de le caresser. Un chien lui demanda : « Que fais-tu là ? — Je le cajole, dit-il, et je joue avec lui. — Lâche-le tout de suite, s'écria le chien ; sinon, je vais te faire des caresses de chien[1113]. »

Nous proposons, cette évocation de la fable lointaine d'Ésope comme manière de porte d'entrée à l'analyse des « personnages » koltésiens et de leur relation, dans cette perspective qui les verrait émerger parfois tout droit d'un modèle ironique digne, ici, de la fable, mettant en scène renard, agneau (qui aurait plutôt des allures de poule chez Koltès, quand il n'est pas le déguisement qui cache une autre nature) et chien. Le chien, dans l'univers koltésien, serait devenu le gardien d'un troupeau adepte d'« un cynisme moderne de masse » (nous empruntons la locution à Peter Sloterdijk[1114]) un cynisme dévoyé et le renard, plus philanthropique que dans la fable, viendrait « foutre le bordel », puisque l'expression revient régulièrement dans les mots de Koltès et de ses personnages, dans ce système entretenu sciemment ou sans y prêter garde, par les poules et les chiens. Aussi les trois figures animalières, renard, poules et chiens, se distribueraient chacune à tour de rôle, selon des attributs particuliers, dans le jeu des transactions de langage. Le renard serait passé maître dans l'art de pervertir sa proie, la poule aurait l'avantage de la subversion, quand le chien transgresserait les territoires de l'autre : ce que nous tenterons de démontrer, appuyant pour beaucoup notre réflexion sur quelques articles parus dans deux numéros de la revue *Traverses*, consacrés à la question de la séduction : « Séduction : l'ironie de la communauté[1115] » et « Séduction : la stratégie des apparences[1116] ». Nous articulerons globalement notre réflexion sur deux niveaux distincts, qui toutefois s'entremêlent, envisageant d'abord l'ironie de l'auteur, celle notamment qu'une lettre manifeste dans son emploi rhétorique et celle, plus diffuse, qui le ferait flotter au-dessus de son œuvre (ironie

---

[1113] *Fables*, Ésope, Émile Chambry (trad.), Paris, Les Belles Lettres, coll. « Universités de France », 1927, « la fable s'applique au fourbe et au voleur maladroit », p. 19.
[1114] *Critique de la raison cynique*, *op. cit.*
[1115] *Traverses n°17*, Paris, Centre Georges Pompidou, nov. 1979.
[1116] *Traverses n°18*, Paris, centre Georges Pompidou, fév. 1980.

« globale ») lorsque lui-même semble se dissimuler sous la peau d'un renard (une ironie proche de l'ironie romanesque de Flaubert). Envisageant conséquemment l'ironie du côté des personnages de Koltès, celle (rhétorique) dont certains usent à des fins apparemment plus dissimulatrices que leur auteur et celle (« globale ») qui ferait du « personnage » koltésien une instance particulièrement fuyante, prise dans des dimensions qui se désolidariseraient entre mensonge et vérité. Nous proposons ainsi d'entrer dans ce chapitre par le versant le plus dissimulateur de la séduction du pacte koltésien, celui qui cherche à abuser, par l'ironie d'abord envisagée sous son jour le plus restreint (ironie rhétorique) pour ouvrir à l'analyse d'une ironie plus « globale » (ironie plus théoriquement romantique). Ironie rhétorique, ironie verbale ou encore « pauvre ironie voltairienne[1117] » (selon une formule de Florence Mercier-Leca), si elle n'est pas la plus répandue dans les discours koltésiens (personnages et paratexte) nous offrira toutefois matière à débuter l'exploration de l'oblicité des discours (des personnages et de leur auteur) partant, à tenter d'approcher la problématique de la *Persona* koltésienne : comment se compose ou se décompose cette étrange instance qu'on appelle parfois « masque », dans le théâtre koltésien. C'est en premier lieu par un léger retour à Aristote définissant l'ironie, entrevoir la relation entre certains personnages koltésiens dans une opposition (dialectique) repérable (« restreinte ») entre *alazoneia* et *eirōnia*[1118], entre l'*alazon*, le fanfaron (« le paon qui déploie ses plumes[1119] ») et l'*eirōn*, l'ironiste rusé retors (le renard), entre « l'arrogance » et « l'humilité » (*Dans la solitude des champs de coton*).

L'ironie témoigne avant tout (c'est du moins ainsi qu'on l'entrevoit dès son apparition antique) d'une posture au monde, d'une éthique avant d'être envisagée dans sa manifestation rhétorique. « *Eirōn* signifiait : "celui qui interroge, qui pose ou se pose des questions"[1120]. » L'*eirōn* semble également celui qui dissimule sa « ruse retorse » derrière « le masque de l'innocence ». Aussi, entre le renard et la poule, dans le théâtre de Koltès, les masques se prêtent et s'interchangent pour qu'indistinctement un même personnage change de rôle – l'arroseur parfois est arrosé et, tour à tour, le naïf est l'assassin ; l'ironie se manifesterait dans

---

[1117] Florence Mercier-Leca *L'Ironie*, Paris, Hachette, 2003, p. 20.
[1118] « […] sous le masque de l'innocence, qui cache une ruse retorse, l'*eirōn* est devenu un personnage stéréotypé de la comédie grecque. L'effet burlesque de celle-ci tient souvent, il est vrai, au face à face auquel se livrent, sur la scène, deux antagonistes dont l'un, l'*alazon*, le paon qui déploie ses plumes, tente d'atteindre son objectif par une exagération fanfaronne, alors que l'autre, l'*eirōn*, travaille en renard malin, avec les moyens de la dissimulation, et, en général, remporte la victoire. On voit déjà ici l'opposition de l'*alazoneia* et de l'*eirōnia*, dans le sens de l'exagération et du dénigrement, opposition sur laquelle Aristote fonde sa définition de l'ironie. », *in Ironie et Modernité*, Ernst Behler, Paris, PUF, 1997, p. 4.
[1119] *Ibid.*
[1120] Florence Mercier-Leca, *L'Ironie*, *op. cit.*, p. 10.

cette intention vive d'atteindre l'autre. Seul le chien resterait fidèle à lui-même, avec quelques plumes de paons plantées au hasard de sa « volonté de puissance » ou de son envie/besoin de mordre. Il ressortirait, derrière ce détour par les masques d'animaux, convoqués ici pour appréhender les personnages koltésiens et leurs relations, le profond ancrage du théâtre koltésien dans une tradition rhétorique. Un théâtre de mots qui sont des armes, un théâtre de combattants rhétoriques, agonistes/antagonistes, rhéteurs/retors. Le théâtre de Koltès orchestrant les combats entre ceux qui rusent par les mots, ceux qui paradent avec les mots, ceux qui se cachent derrière l'apparente naïveté de leurs mots et ceux pour qui les mots n'ont pas de « troisième sous-sol[1121] » quand « un chat est un chat ». Entre le chien fanfaron, le rusé renard et le naïf, tour à tour chien, poule ou renard costumé d'innocence, l'œil du spectateur s'ouvre, dessillé ou non par l'auteur. C'est dans ce « ou non » (*aut-aut*) que se maintiendrait le « pacte ironique » de l'auteur et tout le travail qu'engage le destinataire cherchant à détecter la place qu'il vaudrait mieux occuper, souvent contraint qu'il est pourtant de tenir le rôle du naïf. Il serait « pris au piège » de son impuissance à deviner, au point d'atteindre parfois la posture inconfortable de ce lecteur décrit par France Marchal-Ninosque, « lecteur […] pris au piège des références lorsqu'il ne les détecte pas[1122] ». C'est précisément « lorsqu'il ne les détecte pas », lorsqu'il n'arrive pas à deviner, et conscient de cet échec, que la « pacte ironique » prend toute sa vigueur. Koltès s'activerait à prendre au piège son lecteur/spectateur dans les filets d'une impossible révélation. « Le problème est bien celui du contrat de lecture[1123] ». De l'importance de l'ironie dans les situations de langage koltésiennes, nous voyagerons ainsi également vers l'hypothèse d'une ironie plus « globale », postulant que l'origine de cette indécision du « ou non » est à interroger du côté de la notion de « masque » koltésien, qui semble brouiller les frontières et les silhouettes, entre dissimulation (le renard) ou innocence (la poule/l'enfant), entre mensonge (dissimulation de l'ironie, en lutte pour un idéal) et « réalisme[1124] » (naïveté ou cynisme devant le monde tel qu'il est ; devenu). Les mots sont des armes, nous dit Koltès, « [l]'échange des mots ne sert qu'à gagner du temps avant

---

[1121] *Une part de ma vie*, *op. cit.*, p. 21.
[1122] Nous empruntons l'expression à France Marchal-Ninosque. Voir note 581. La formule nous semble ainsi construite qu'elle porte en elle la part paradoxale imbriquée dans la notion de « pacte ironique » que nous cherchons à définir. Le destinataire pris au piège d'une absence, pris au piège d'éléments si dissimulés, incomplets, interrompus, « désajustés » qu'ils retiennent leur proie par manque de prise. Le pacte serait ainsi scellé autour d'éléments impossibles à deviner absolument, qu'ils soient le fait de jeu d'écriture au second degré, ou de jeu de masques dans le discours des personnages.
[1123] *Ibid*.
[1124] Celui qui s'oppose à l'idéalisme.

l'échange des coups[1125] », des armes qui serviraient à lutter contre, à déjouer, à dévier – *seducere* – à disloquer la rumeur qui gronde, portée par une meute au loin de chiens cyniques – non plus *kuniques*[1126] – mais modernes et de masse. Les mots seraient comme des grains de sables jetés dans les rouages de tout ce qui voudrait l'unicité des points de vue.

3. 1. Koltès *eirōn*

Un renard se glisse dans un troupeau de chiens déguisés en moutons blancs – ou persuadés d'en être – au milieu d'un chantier d'Afrique, c'est Koltès. Une lettre adressée à Hubert Gignoux, la lettre d'Afrique, nous renseigne sur les qualités ironiques de l'homme Koltès dans cette société de Blancs retranchée sur un bout de notre monde. Il se met en scène, dans ses nouvelles d'Afrique, porteur d'un discours qui n'a rien à envier à l'ironie voltairienne. Selon la définition communément admise de l'ironie rhétorique et selon la définition augmentée de Fontanier en faveur de ce trope, l'ironie (figure de pensée) :

> consiste à dire, par manière de raillerie, tout le contraire de ce qu'on pense ou de ce qu'on veut faire penser aux autres[1127].

L'ironie rhétorique (ou verbale) est synonyme d'antiphrase (dire le contraire) ou simplement de décalage sémantique (dire autre chose) impliquant un destinataire au second degré et une victime, qui quand elle est bourreau (quand elle fait autorité) impulse à l'ironie son caractère de « raillerie » amère, sa dimension critique, parfois agressive. La nuance ajoutée par Fontanier à la définition première de Dumarsais touche à cette dimension de « raillerie » (« plaisante ou amère[1128] »). C'est l'acceptation la plus classique et la plus courue de l'ironie rhétorique. Dans cette perspective elle aurait immanquablement une visée axiologique : « se

---

[1125] *Prologue, op. cit.*, p. 123.

[1126] « Le cynique moderne de masse perd le mordant individuel et évite le risque de se donner en spectacle. Depuis longtemps, il a renoncé à attirer, en tant qu'original, l'attention et la moquerie des autres. L'homme au clair « mauvais œil » a disparu dans la foule. C'est seulement l'anonymat qui devient le grand espace de la déviation cynique. Le cynique moderne est un asocial intégré », *in Critique de la raison cynique*, *op. cit.*, p. 27. Note 6 : « Nous adopterons […] les mots kunique et kunisme pour le cynisme au sens philosophique antique et cynique et cynisme pour l'utilisation moderne du terme. », *ibid.*, p. 26.

[1127] Dumarsais-Fontanier, *Les Tropes*, Genève-Paris, Slatkine Reprints, 1984, réédition de 1818, préface G. Genette, p. 200 de la Seconde Partie, « Commentaire raisonné ».

[1128] *Ibid*. La définition proposée par Dumarsais en 1729, ne fait pas particulièrement entrer en lice cette dimension railleuse de l'ironie. « L'ironie est une figure par laquelle on veut faire entendre le contraire de ce qu'on dit : ainsi les mots dont on se sert dans l'ironie, ne sont pas pris dans le sens propre et littéral. […] Les idées accessoires sont d'un grand usage dans l'ironie : le ton de la voix, et plus encore la connaissance du mérite ou du démérite personnel de quelqu'un, et de la façon de penser de celui qui parle, servent plus à faire connaître l'ironie, que les paroles dont on se sert. », *ibid*, p. 199, « Des tropes » de Dumarsais.

moquer », en voilant ses intentions, une ironie qu'on pourrait classer dans l'ironie dite « marquée » ou « grossière » par Ernst Behler puisqu'elle se manifeste de la façon la plus lisible, la moins subtile. À son caractère rhétorique (figure qui dit l'inverse de la pensée) s'allie parfois et dans notre exemple, une situation d'énonciation ironique repérable, mettant en relation trois « actants » : le destinataire ou l'observateur (dans notre exemple, Hubert Gignoux), le destinateur ou l'ironiste (Koltès) et l'« actant-cible[1129] » (Monsieur Philip Lambert, dans la lettre, représentant d'une idéologie). Ou encore le renard, l'*eirōn* (Koltès), flattant le vantard (le paon/le chien), l'*alazon* (Monsieur Philip Lambert), aux yeux d'un complice témoin qui entend, ou devine, la duplicité (lecteur de la lettre, H. Gignoux et depuis l'édition de la correspondance, le Lecteur) ; comme il en sait plus que la cible, émerge alors l'« ironie de situation ». L'ironie manifeste de Koltès est ici clairement axiologique, elle « raille », dénonce et cherche à détruire (c'est la dimension « agressive » de l'ironie, sa dimension canine, celle qui « mord avec le rire[1130] » une *doxa mundi* ici colonialiste.

> Sans que j'ouvre la bouche sinon pour ponctuer (de manière affirmative) et lui redonner de l'élan […] Monsieur Philip Lambert. Je n'invente pas son nom. […] Dès le premier soir (était-ce mon regard qui me trahissait ? car je me gardais bien de dire un mot !) il me prit à partie. Le monologue dont il me fit trois fois l'honneur, à chaque fois de manière approfondie, consistait en une alternance, sans recherche de liaisons, de vantardise échevelée et d'agressivité féroce. […] « Vous savez bien, je suis le *fameux* guide saharien à qui il est arrivé telle chose dont tous les journaux ont parlé » (j'approuve), « mon rêve aurait été d'être officier colonial », (je le comprends), « l'Afrique me connaît, l'Afrique m'aime, je suis la preuve vivante que l'Empire français n'est pas mort », (j'applaudis) […][1131]

Koltès emprunte typiquement le masque du renard flatteur, qui feint d'abonder dans le sens de la cible : « (j'approuve) », « (je le comprends) », « (j'applaudis) ». Il porte le masque de celui qui encourage l'*alazon* par des compliments empoisonnés, ceux dispensés au vantard (Monsieur Philip Lambert) pour qu'il poursuive sur sa mauvaise pente et qu'ainsi aux yeux d'un complice avisé, la critique soit sans appel. Jankélévitch évoque le travail que l'ironie exerce sur « l'erreur », « en ceci qu'elle abonde généreusement dans le sens de l'erreur pour la ridiculiser : elle la ruine non pas en l'attaquant de front, mais indirectement en poussant la roue avec elle, en se faisant complice : la parodie fait avec l'erreur un bout de chemin pour

---

[1129] Terminologie de Catherine Kerbrat-Orecchioni *in* « L'ironie comme trope », *Poétique n° 41*, février 1980, p. 119. « L'ironie est un trope ayant une *valeur illocutoire* bien caractérisée [...] ironiser c'est toujours d'une certaine manière railler, disqualifier, tourner en dérision, se moquer de quelqu'un ou de quelque chose », *ibid*.

[1130] Charles Baudelaire, « De l'essence du rire », *in Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1976, p. 528. « L'homme mord avec le rire »

[1131] *Lettres*, à Hubert Gignoux, Ahoada, 11 février 1978, *op. cit.*, p. 320.

peu à peu l'aiguiller, la dévier, l'infléchir vers ses propres fins[1132] ». L'action ironique est alors d'autant plus agressive dans notre exemple qu'elle est sans visée correctrice (« pédagogique[1133] »). L'ironie avec laquelle Koltès semble avoir navigué, dans cet épisode rapporté, ne change rien ici à la posture de Monsieur Philip Lambert, elle ne cherche pas à l'amender ; elle semble viser surtout la connivence avec son destinataire, « co-agresseur ». Une fois connue, reconnue, la posture ironique de l'auteur, d'autres indices sont identifiables et analysables en faveur d'une énonciation antiphrastique. « Il me fit trois fois l'honneur » dit « tout le contraire de », « l'honneur » ici est proche de l'horreur, « l'honneur » exagéré par « trois fois » devient antiphrastique (repérable par le caractère enflé du terme « honneur »). L'exagération est un des indices du caractère ironique du discours. « [T]rois fois l'honneur » dit tout le contraire de ce que Koltès pense, et veut faire penser à l'autre, pour railler (plus ou moins amèrement) sa cible-victime. L'ironie dans cet extrait est « marquée », elle l'est également typographiquement par des parenthèses, qui indiquent les commentaires antiphrastiques de l'auteur. D'autres syntagmes (sans parenthèse) sont aisément repérables en tant que commentaires métadiscursifs : « je n'invente pas son nom », « je me gardais bien de dire un mot » ou encore l'italique avec lequel Koltès indique « la *fameux* guide » soulignant par-là la fatuité du discours de Monsieur Philip Lambert. L'italique signale la double énonciation. Derrière le discours de M. Lambert se tient le commentaire critique de Koltès qui pense à l'inverse, ou à côté, de l'excellence dont se targue Monsieur Lambert. L'ironie est visiblement une arme ici luttant contre une idéologie et une fatuité du locuteur, par l'oblique, sans affrontement déclaré. Le discours du colon fait autorité dans ce contexte d'énonciation, quand Koltès, étranger des lieux, semble devoir biaiser, ruser, opposer par le détour une résistance à l'idéologie dominante, une résistance qui ne vaut que pour soi, pris au piège d'un monde qu'il ne partage pas.

> Il y avait l'abominable complicité blanche. Bien sûr, je m'étais réfugié, à mon arrivée, dans le bras de cette société qui, de chantiers en chantiers, me permit de rejoindre Ahoada. Mais quelle humiliation, quelle condamnation à la fraternité de race, quelle fatalité[1134].

[1132] Vladimir Jankélévitch, *L'Ironie*, Paris, Flammarion, 1964, p. 106.

[1133] Substantif employé par Florence Mercier-Leca pour analyser un exemple extrait d'un film de Patrice Leconte. « Le but de l'ironie est en principe de faire comprendre au naïf importun sa maladresse. La dimension "pédagogique" de l'ironie est ici dévoyée et la moquerie stérile, et particulièrement agressive. Á cet égard, la présence d'une tierce personne (l'autre visiteur) est essentielle, puisque la victime ne peut percevoir (pour l'heure) l'ironie, et que l'autre visiteur va ainsi constituer le public du mot d'esprit », *in L'Ironie*, *op. cit.*, p. 54

[1134] *Ibid.*, p. 318.

Cette ironie porterait la marque amère ici de celui qui doit lutter contre une force contraire dominante. Elle ne serait entendue que par un petit nombre d'initiés dans ce contexte ; la communauté de ceux qui partagent la même vision du monde et les mêmes références que l'ironiste. « [J]e deviens foncièrement raciste anti-Blancs » écrit-il à sa mère lors du même séjour. De cette expérience, nous le savons, il puisera matière à sa pièce (« tropicale et colonialiste[1135] ») *Combat de nègre et de chiens*.

Sur ce modèle triangulaire identifié dans la lettre à H. Gignoux, d'un auteur/destinataire critiquant/raillant de biais l'*alazon*, vantard d'une idéologie qui fait autorité, par le jeu d'une double énonciation adressée à un tiers, l'observateur complice, en l'occurrence le lecteur (H. Gignoux/spectateur), il semble que l'on puisse analyser de même au niveau textuel, un modèle approchant cette triangulation. Koltès se tenant en ironiste, subtilement, au-dessus du discours raciste (et cynique) prêté cette fois à son personnage Horn, dont nous serions destinataires, témoins complices avisés (co-agresseurs). Un fragment des « Carnets de combat de nègre et de chiens » nous permet d'identifier cette particularité d'une « ironie situationnelle » et du caractère double de l'énonciation. Koltès est ironique, il se désolidarise du discours de son personnage Horn qui collerait de son côté totalement à une idéologie raciste, ethnocentriste.

> LIEUX COMMUNS SUR LA FAIM
>
> HORN
>
> Un nègre n'a jamais faim et n'est jamais rassasié ; il pourra manger beaucoup ou très peu, à n'importe quelle heure du jour ou de la nuit, ou se passer de manger très longtemps. Il ne faut pas se faire une opinion selon nos habitudes de manger européennes ; un nègre ne ressent pas la faim ni la satisfaction comme un Européen ; il mange ce qu'il y a quand il y a. Et je vous promets que la moindre parcelle de ce qu'il ingurgite lui profite.

Nous sommes typiquement dans le cadre signalé par les théoriciens, de l'importance pragmatique de l'analyse de l'ironie, ce que Dumarsais appelait « les idées accessoires[1136] », à savoir notamment, la connaissance préalable et présumée des positions de l'auteur. D'autres indices ensuite guident la lecture au second degré, nous renseignant sur la posture ironique de l'auteur derrière le discours cynique, raciste et premier degré de son personnage. Notamment et en premier lieu, à la manière d'une entrée d'un *Dictionnaire des idées reçues* à la Flaubert, le titre. Il oriente indéniablement notre interprétation des discours à venir en tant que « lieux

---

[1135] *Lettres*, à Josiane et François Koltès, Guatemala Ciudad, 17 octobre 1978, *op. cit.*, p. 379.
[1136] *Les Tropes*, *op. cit.*, p. 199. Déjà cité, voir note 1128.

communs », idées reçues, idées raillées. Aussi peut-on reconnaître dans le discours de Horn le *pastiche* d'un discours aphoristique : « un nègre n'a jamais faim », « un nègre ne ressent pas la faim », qui fonctionnerait comme indice (par un effet grossissant, par l'outrance de la formulation) d'une double énonciation derrière le caractère péremptoire du discours. Signal qu'il faut pour le lecteur douter du premier degré apparent et entendre derrière l'affirmation exagérément polémique (presque caricaturale) du personnage, la voix ironique de l'auteur qui, par ce « surplus », se désolidarise de l'énoncé. De même peut-on déceler la présence de l'auteur derrière la « boursouflure » du discours de Horn : « Et je vous promets que » vient dénoncer l'assertion, par un effet hyperbolique (un trop pour être honnête du discours, quand le personnage lui sans doute l'est). La surenchère dénoncerait (ironie de l'auteur) l'abus de pouvoir de la parole de Horn qui impose son point de vue, d'autorité. « Un nègre n'a jamais faim et n'est jamais rassasié » ne souffrant aucune contradiction, le « surplus » de l'évidence ici crée le décalage, l'écart, la « disruption[1137] », le trop plein qui fait déborder et indique l'ambiguïté de l'énonciation, son caractère double. L'ironie de l'auteur tient sans doute – pour calquer ses propos – le point d'équilibre entre l'horreur de l'idéologie de Horn et la satire qui la dénonce, au risque toutefois parfois d'être mal compris. Il encourrait le même genre de risques qu'un Montesquieu ou qu'un Voltaire, confrontés à un « lecteur […] pris au piège des références lorsqu'il ne les détecte pas ». Dans notre exemple, flotte encore la possibilité que le dédoublement de l'énonciation concerne le personnage lui-même, nous restons indécis sur les positions du personnage, est-il cynique au premier degré discursif, ou est-il lui-même ironique, provocateur, son discours alors nous prendrait pour cible. De complice de l'auteur nous basculerions du côté de la cible, dont Koltès, et son complice Horn, viendraient interroger l'éthique de la réception. De quel côté du discours le destinataire se tournera-t-il ? Cette ambiguïté de la cible nous semble manifeste par exemple dans une pièce comme *Le Retour au désert*. Lors de la représentation[1138] de la pièce, mise en scène par Arnaud Meunier, le public rit encore à gorge parfois déployée à la dernière réplique de Maame Queuleu :

> MAAME QUEULEU. – Noirs, Monsieur ; ils sont tout noirs, et le cheveu crépu[1139].

Il nous semble identifier là, non seulement cette ambiguïté de la cible qui, puisque nous connaissons les positions de l'auteur ne peut être que le public qui rira à cette blague

[1137] En référence à Ernst Behler.
[1138] Théâtre de Lons-le-Saunier (Jura), 29 février 2016.
[1139] *Le Retour au désert*, *op. cit.*, p. 86.

équivoque, au premier degré. On sait comment Koltès se distancie de sa culture tout en ayant conscience des sillons qu'elle a tracés en lui :

> cases, cocotiers et petits Noirs ; Banania, pensais-je sur la pirogue. Et c'est certainement à *Tintin au Congo*, ou quelques réminiscences des passages de virils missionnaires faisant, dans mon enfance au collège, conférences avec diapositives, que se bornerait toute ma perception […] si mon regard […] n'était guidé tout à coup vers l'arrière où se tient le rameur.[1140]

Le désir de l'auteur pour le corps de l'homme Noir sauve, sans tout à fait la sauver, la reine, dans cette déclaration à Gignoux. Koltès semble en dénonçant les « réminiscences » d'une société colonialiste dont il est issu, ne pouvoir s'en libérer qu'en se soumettant à ce qu'il juge comme « perversion fondamentale qui, dieu merci, ne connaît pas les climats, et que la moiteur tropicale n'assoupit pas[1141] ». Nous serions également face au même genre d'ironie prise entre cynisme et dérision, entre critique de la société (satire) et auto-ironie de l'auteur, devant une de ces pensées de Koltès « sans idées noires et plein d'idées noires[1142] » :

> P.-S. 4 : Chronique parisienne : une nouvelle pub me fait beaucoup rire : elle est rédigée ainsi : Sida : ne restez pas dans le Noir. Chaque fois que je passe devant, je murmure avec un accent anglais digne de la bière rousse de Georges Killian : Moi, je reste, et alors[1143] ?

C'est peut-être cette ambiguïté de l'ironie, sa « face inaudible », quand elle joue avec le feu des pulsions humaines, ce que Florence Mercier-Leca indique comme la « fonction cathartique » de l'ironie, que nous rencontrons dans la scène finale du *Retour au désert*. F. Mercier-Leca parle de « frontière de l'ironie », analysant des exemples empruntés à Pierre Desproges, notamment : « On me dit que des juifs se sont glissés dans la salle ? […] Je suis fier d'être citoyen de ce beau pays de France où les juifs courent toujours », *Textes de scène*, 1988[1144] » L'ironie présenterait ici, selon F. Mercier-Leca, une « face inaudible » :

> le public va restructurer cognitivement ce qu'il entend en l'alignant sur le modèle de la plaisanterie. Mais pour cela, il faut, d'une part, que l'énoncé comporte des signaux d'ironie (mais ce n'est pas toujours le cas), et d'autre part, que l'ethos du locuteur s'y prête[1145].

[1140] *Lettres*, à Hubert Gignoux, Ahoada, 11 février 1978, *op. cit.*, p. 313.
[1141] *Ibid*.
[1142] *Lettres*, à Madeleine New York, juin 1981, *op. cit.*, p. 445. « […] j'irai m'allonger au soleil à Central Park, sans idées noires et plein d'idées noires. »
[1143] *Ibid.*, à Claude Stratz, Paris, 1er juillet 1987, p. 512.
[1144] Florence Mercier-Leca, *L'Ironie*, *op. cit.*, p. 77.
[1145] *Ibid.*, p. 77-78.

Ce jeu dangereux ou ces « pièges de l'ironie[1146] » travaillent peut-être à libérer « les pulsions refoulées de tout un chacun[1147] ». Quand la salle rit à la réplique de Maame Queuleu, écrite pour faire rire, mais du rire du naïf, de celui qui commet une erreur, le rire de la cible, elle y est encouragée par le personnage et son auteur afin d'en démasquer les « pulsions refoulées ». L'ironie de l'auteur dans « sa face inaudible » abonderait « généreusement dans le sens de l'erreur pour la ridiculiser : elle la ruine non pas en l'attaquant de front, mais indirectement en poussant la roue avec elle, en se faisant complice[1148] » ; « à l'image du bandit pour traquer le bandit[1149] ». Koltès se faisant complice ici de ce qui fait rire le locuteur dont l'*ethos* semble ambigu. L'ironie de l'auteur « mord » ici, nous semble-t-il très sérieusement, amèrement, par l'indirect, révélant le public à lui-même quand il rit encore de ses anciens « lieux communs » colonialistes. Ou, comme les thérapies qui traitent le symptôme par le symptôme, Koltès enjoindrait son destinataire au paradoxe de rire de ce qui le fait encore rire alors même que tout autour, la pièce *Le Retour au désert*, raconte précisément l'inverse et l'horreur/erreur de ce rire-là. Il s'agirait de la dimension cathartique de l'ironie, plus que railleuse. Une ironie, nous l'entrevoyons dans certains propos, que l'auteur emploie contre lui-même et ses propres « pulsions » qui, si elles ne sont pas du même ordre que celle du public visé précédemment, semblent condamnées par l'auteur sous les termes de « perversion fondamentale ». Même ironiquement, la formule garde sa dimension critique. *Le Retour au désert* en son ensemble semble reposer sur cet écart trouble entre « horreur » et « satire », entre fausse complicité avec le public et fausse complicité avec certains personnages et le retournement de « l'ironie de situation » où la cible visée devient le public-même et ses « pulsions refoulées ». L'espace « inaudible » ainsi convoqué représente le terrain miné du « pacte ironique ». Les « pièges » de l'écriture sont comme des « trappes » qui interrompent la réception, au point que Koltès s'en plaindra significativement à la suite de la création de *Quai ouest*. « La rudesse avec laquelle *Quai ouest* a été accueilli m'a appris une chose : quand on veut être comique, il faut l'être absolument, sans détours[1150]. »

> On ne saurait s'étonner que l'ironie offre certains dangers, tant pour l'ironiste lui-même que pour ses victimes. La manœuvre est risquée, et, comme tout jeu dialectique, elle ne réussit que de justesse : un millimètre en deçà, – et l'ironiste est la risée des

---

[1146] Titre du dernier chapitre de *L'Ironie* de Jankélévitch, *op. cit*.
[1147] *L'Ironie*, *op. cit*., p. 78.
[1148] *Ibid*., p. 106.
[1149] *Dans la solitude des champs de coton*, *op. cit*., p. 33. LE CLIENT au DEALER : « Peut-être en effet n'êtes-vous point étrange, mais retors ; peut-être n'êtes-vous qu'un serviteur déguisé de la loi comme la loi en sécrète à l'image du bandit pour traquer le bandit ; peut-être êtes-vous finalement, plus loyal que moi. »
[1150] *Une part de ma vie*, entretien pour *Le Monde*, 13 juin 1986, *op. cit*., p. 69.

> hypocrites ; un millimètre au-delà, – et il se trompe lui-même avec ses propres victimes ; faire cause commune avec les loups, c'est de l'acrobatie et qui peut coûter cher à un maladroit. L'ironie, sous peine de naufrage, doit louvoyer périlleusement entre la Charybde du jeu et la Scylla du sérieux […][1151]

Retenons la formule entre « la Charybde du jeu et la Scylla du sérieux » comme point de déséquilibre substantiel à l'ironie koltésienne prise entre la satire et l'horreur que la satire dénonce d'une pièce comme *Le Retour au désert*, par exemple, tout aussi bien, le point « inaudible » entre le cynisme ou l'humour de l'auteur. Il semble que l'ironie soit d'autant plus repérable que l'idéologie à laquelle elle s'affronte est sans fard.

Si dans l'exemple de la lettre d'Afrique, l'ironie de Koltès et son profil de goupil sont aisément identifiables, elle n'est pas le mode d'apparition le plus fréquent dans l'œuvre. L'ironie de Koltès serait plus « globale », et nous envisagerions avec Sarrazac la notion du rhapsodique[1152] pour approcher la voix ironique de l'auteur flottant au-dessus de son œuvre. Koltès rhapsode, ironique instance, pulsion ironique, se tient entre les lignes du drame, en surplomb, ou comme Flaubert « présent partout, visible nulle part[1153] », « inaudible » mais déviant les apparences, courbant les chemins qui pourtant semblaient, aux premiers abords, droits :

> Voix du questionnement, voix du doute, de la palinodie, voix de la multiplicité des possibles. Voix irrégulière qui embraye, débraye, se perd, erre tout en commentant et en problématisant... Voix de l'oralité dans le moment même où elle déborde l'écriture dramatique. La voix de l'auteur-rhapsode, je l'entends très clairement, par exemple, chez Koltès. Et cette voix est aussi un geste. *Roberto Zucco* et toutes les œuvres antérieures de Koltès nous donnent à voir ce geste dans sa netteté : coudre et découdre, défaire le dialogue traditionnel (du type latéral et fermé sur lui-même dénoncé par Blanchot) pour assembler des blocs de paroles gestuelles – ces "parleries" ou "palabres" que profèrent les personnages l'un en face de l'autre, mais toujours en prenant le public à témoin... […] Ce qui manque, dans le post-moderne comme dans le néo-classique, c'est cette voix d'écoute et d'inquiétude qui est celle du sujet rhapsodique, c'est la pulsion – la "pulsation" – rhapsodique[1154].

Croisant ce sens, d'une voix de l'auteur entendue, aperçue entre les « parleries », les « palabres », par le spectateur-témoin, nous proposons de l'envisager comme l'instance qui signe le « pacte ironique », ironie « subtile », ironie « globale », souvent indécidable qui en l'occurrence a sans doute valu à l'auteur, de son vivant, de n'être pas compris dans ses

---

[1151] Vladimir Jankélévitch, *L'Ironie*, Paris, Flammarion, 1964, chapitre intitulé « Des pièges de l'ironie », p. 129.
[1152] En référence à J.-P. Sarrazac.
[1153] Gustave Flaubert, *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1980, Vol. Il (juillet 1851 – décembre 1858) p. 204. Lettre datée du 9 décembre 1852.
[1154] Jean-Pierre Sarrazac, *L'Avenir du drame*. *Écritures dramatiques contemporaines*, Belfort, Circé/poche, coll. « Penser le théâtre », 1999, p. 202.

intentions : « quand on veut être comique, il faut l'être absolument, sans détours[1155] ». L'un de ces détours apparaît par exemple dans le titre même *Quai ouest*. Nous rappelons l'analyse de Jean-Marc Leveratto, qui nous semble significative d'une « pulsion » rhapsodique, d'une présence/absence de l'auteur, infiniment volatile entre les lignes, sa voix pour nous, ironique : « le jeu de mots du titre, *Quai ouest* [serait] la prononciation française de Key west en Floride, le lieu de vacances par excellence des riches […] ». Quand on connaît la pièce *Quai ouest* qui voit évoluer six personnages marginaux dans un hangar désaffecté, on mesure l'écart et la subtilité du second degré. L'ironie procéderait ici d'un cryptage de mention. Le lecteur tirerait son plaisir de la difficulté à décrypter. Reconnaître l'allusion inversée, parfois cachée ou incomplète, voire indécidable, peut-être « inaudible », nourrirait un lien privilégié (*hystérique*) avec l'auteur, attisant le désir du lecteur d'interpréter, de chercher et le plaisir d'avoir cru trouver. L'ironie ouvre au vaste champ de la littérature au second degré (l'une des prochaines parties proposera de s'attacher aux « mentions » des hypotextes qui nourrissent dans l'écriture ce lien « ironique » avec le destinataire « pris au piège » et conscient de l'être ; c'est l'hypothèse).

> Il faudrait, *a priori*, considérer que tout langage est ironique, et tout déplacement grave ; cela éviterait de prendre au sérieux des choses qui ne le sont pas, et rendre tristes des scènes qui devraient être drôles, et d'éliminer tout le tragique de cette histoire[1156].

La question du comique et du tragique, dont l'ironie fait osciller la balance entre Charybde et Scylla, se tient également au cœur du « pacte ironique » qui maintient l'instabilité de la réception. Faut-il rire ou pleurer ? Il faudrait rire *a priori* du discours mais pleurer toutefois du mouvement qu'il entraîne. Grave dans tout déplacement, léger dans les mots, la parole des personnages serait tragique dans le comique ou drôle dans la tristesse, répondant à la même logique d'oscillation (et d'inversion) qui s'exprime dans le « Carnet rouge » :

> Mais je juge au portail quels morceaux les décideront le plus vite à me lancer les pièces d'argent. Et je joue toujours des airs tristes pour les gens joyeux, et des airs joyeux pour les tristes ; et presque toujours les riches aiment les tristes et les pauvres les joyeux[1157].

Les mots, s'ils cherchent l'envol des « airs joyeux », semblent s'accrocher à la terre pour peser de « tout leur poids sur le sol ».

[1155] *Ibid.*, p. 69. Entretien pour *Le Monde*, juin 1986.
[1156] Bernard-Marie Koltès, « Pour mettre en scène "Quai ouest" », *in Quai ouest, op. cit.*, p. 104.
[1157] Cf. Annexes, p. 602.

> En tous les cas, c'est bien la prise en compte du temps et de l'espace qui est la grande qualité du théâtre. Le cinéma et le roman voyagent, le théâtre pèse de tout son poids sur le sol[1158].

La présence des corps et leurs pulsions seraient tragiques, les mots, des « arabesques[1159] » volatiles, inconséquents, sans pesanteur, auraient la légèreté ironique d'un langage qui se déplace, se décolle du sol, ne murmurant jamais « une phrase essentielle[1160] », afin de brouiller les pistes de la tristesse. Il faudrait voir le langage koltésien comme l'un des masques de la *Persona*, le masque privilégié derrière lequel il dissimule la gravité de ses traversées dans l'espace-temps scénique, puisque pour l'auteur :

> L'espace et le temps sont aussi une définition de la personne[1161].

L'ironie du discours des personnages se tiendrait d'une façon diffuse, « globalement », dans cette articulation de pleurs qu'il faudrait noyer dans la volute légère des mots, ou dans les rires. Les occurrences des pleurs, en didascalie de *Quai ouest* sont particulièrement significatives. Nous en repérons douze :

> MONIQUE. – […] (*Elle se met à pleurer.*) Qu'il crève donc, qu'il se noie, qu'il se ballonne le ventre […][1162] »
>
> CÉCILE. – Je n'ai plus d'ombre. *(Elle pleure*)[1163]
>
> CLAIRE (*pleurant*). – Je ne veux pas rester seule, ce soir, à la maison[1164].
>
> MONIQUE. – Si, vous mentez, vous mentez, et je comprends tout. (*Elle pleure*.)[1165]
>
> RODOLPHE. – […] fais-le pour moi, mon fils, je te le demande, parce que moi, je ne peux pas le faire moi-même. (*Il pleure*.) […] ne le laisse pas s'en tirer, tue-le.
> *Il continue de pleurer*[1166]
>
> RODOLPHE (*à Cécile*). – Dis-lui, Cécile, dis-lui que me deje en paz. (*Il pleure*.)[1167]

[1158] *Une part de ma vie*, entretien pour *Théâtre en Europe*, *op. cit*., p. 57.
[1159] Terme employé par Vladimir Jankélévitch « les arabesques de l'ironie ». Vladimir Jankélévitch, *L'Ironie*, Paris, Flammarion, Champs essais, 1964, p. 74.
[1160] *Une part de ma vie*, *op. cit*., entretien pour *La Gazette du Français*, 1986, p. 66. « Je n'ai pas envie de me pencher pour entendre un acteur me chuchoter une phrase essentielle à dire. On n'écrit pas des phrases essentielles ; on a rien d'essentiel à dire. Je n'en sais pas plus sur la vie que n'importe qui. Un écrivain sait mieux comment raconter des histoires, c'est tout ».
[1161] Cf. Annexes, note du carnet n°385, p. 593.
[1162] *Quai ouest*, *op. cit*., p. 31.
[1163] *Ibid*., p. 43.
[1164] *Ibid*., p. 65.
[1165] *Ibid*., p. 66.
[1166] *Ibid*., p. 76.
[1167] *Ibid*., p. 78.

> CÉCILE. – […] Où est ta sœur ? [F]iche-nous la paix. Où est ma petite Claire ? (*Elle pleure*.[1168])
>
> MONIQUE. – Il[1169] est enflé. (*Elle éclate en sanglots*.) Tout le monde m'insulte, tous ces gens que je ne connais pas.[1170]
>
> KOCH. – Oui, il faudra bien que je vous le dise, je sais. (*Il se met brusquement à pleurer*.)[1171]
>
> MONIQUE. – […] Je le connais, il bluffait. (*Elle pleure*.) Qu'est-ce que je vais faire, maintenant ? Qu'est-ce que je vais faire ?[1172]
>
> CLAIRE. – Arrête, maman, arrête. (*Elle pleure*.)[1173]

Peut-être également pourrions-nous, par glissement des consonnes, entendre derrière l'avant-dernière didascalie de *Quai ouest* : « *Il pleut* » un « *Il pleure* » supplémentaire, comme une « petite tempête » sur les joues d'Abad. Quand Charles réagit alors à l'opposé : « (*Il rigole, regarde Abad*.)[1174] ». En contre-point des pleurs, il y aurait toutes les indications[1175] suffisamment nombreuses pour être significatives elles aussi des rires et sourires des personnages. Comme s'il fallait expérimenter cette observation : « Ne dis jamais de [quelqu]'un qu'il est beau avant de l'avoir regardé rire ou pleurer[1176] » écrit Koltès dans son « Carnet rouge » ; les rires et les larmes, modifient les visages, brouillent les traits des personnages et les pistes de leurs traversées. Plongés au milieu des pleurs de *Quai ouest* et des rires intempestifs, nous nous maintenons dans la même incertitude instable, entre Charybde et Scylla : les larmes des personnages ressortissent-elles du tragique et leurs rires de l'ironie ; ou l'inverse est-il plus vrai ? Selon l'adage du « Carnet rouge » : « Pleurer, c'est sortir de l'eau des yeux[1177] ». Les pleureurs / euses de *Quai ouest* ne feraient au fond que relayer l'office aussi insensible que le robinet que doit surveiller Claire, dont on a fini la dernière goutte d'eau : « Qui a bu toute l'eau du robinet et n'en a laissé à personne[1178] ? » ; rien de plus. La désinvolture, de son côté, cacherait des courants souterrains plus tragiques.

[1168] *Ibid*., p. 79.
[1169] Il s'agit du pied de Koch.
[1170] *Ibid*., p. 83.
[1171] *Ibid*.
[1172] *Ibid*., p. 94.
[1173] *Ibid*., p. 98.
[1174] *Ibid*., p. 102.
[1175] « (*Fak rit.)* », *ibid*., p. 29 ; « (*Claire rit.*) », *ibid*., p. 30 ; « (*Elle rit, montre le ciel, le jour se lève.*) », Claire, *ibid*., p. 31 ; « (*Il rigole*) », Charles, *ibid*., cinq occurrences, p. 45-46 ; « (*Il rigole*) », Charles, *ibid*., p. 50 ; « (*Elle rit.*) », Cécile, *ibid*., p. 53 ; « CÉCILE. – Qu'ils crèvent. (*Elle tombe. Rodolphe rit et sort.*) », *ibid*., p. 85 ; « RODOLPHE. – C'est l'Indienne qui se réveille. (*Il sourit.*) », *ibid*, p. 98.
[1176] Cf. Annexes, p. 603.
[1177] *Ibid*., p. 22.
[1178] Cf. Annexes, p. 580, note de Koltès (n°75).

> Prenons Cal par exemple : tout ce qu'il dit n'a aucun rapport avec ce qu'il voudrait dire. C'est un langage qu'il faut décoder. Cal ne dirait pas « je suis triste », il dirait « je vais faire un tour ». À mon avis, c'est de cette manière que l'on devrait parler au théâtre[1179].

Les mots serviraient à parler à côté, un langage qui nécessite d'être décodé, les mots utilisés pour leur « troisième sous-sol » sont autant de locutions qui nous ramènent aux circonlocutions de l'ironie, aux « arabesques », aux détours, à un langage qui circule à la périphérie de son centre. Le discours papillonnerait dans l'air disant l'inverse – ou autre chose – de ce qu'il cherche à dire, quand ceux qui l'émettent pèsent de tout leur poids (de tristesse et de désir) sur le plateau.

3. 2. Les « arabesques[1180] » : un système de « ménagement des faces[1181] »

L'une des spécificités du discours ironique tient à son aspect éminemment courtois, en apparence. Les « arabesques » de l'ironie, nous dit Jankélévitch, permettent d'« ajourne[r] nos ripostes[1182] », obligeant l'attente ; « [d]ans le retard il y a déjà un principe d'indétermination et de ruse[1183] » qui permettrait alors de « gagner du temps avant l'échange des coups[1184] », dans le cadre d'un ethos policé. Posture qu'adopte typiquement Horn dans *Combat de nègre et de chiens* en face d'Alboury. Malgré les différences qui semblent séparer ces deux personnages mis face à face, ils partagent apparemment le même code de langage empreint de mondanité, de « monsieur » en « monsieur » – même s'« Il n'y a plus de monsieur[1185] » note le « Carnet rouge » – le discours se ballade, avec politesse, condition *sine qua non* à l'usage de l'ironie.

> ALBOURY. – Je suis Alboury, monsieur […]
> HORN. – C'est la police, monsieur, ou le village qui vous envoie [1186]?

La parole, cœur vibrant, actif, la « parole-action » du théâtre koltésien semble présupposer ce socle premier de civilité sur lequel tous les personnages s'accordent : qu'elle soit feinte,

---

[1179] *Ibid.*, entretien pour *Le Gai Pied*, 19 février 1983, *op. cit.*, p. 26.
[1180] Voir *infra* note 1187.
[1181] En référence à Catherine Kerbrat-Orrechioni, empruntant l'idée et le terme à Brown et Levinson, inspirés eux-mêmes par Goffman.
[1182] Voir citation *infra*.
[1183] Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p. 74.
[1184] « Si un chien rencontre un chat… », *in Prologue*, *op. cit.*, p. 123.
[1185] Cf. Annexes, p. 592, note du carnet n°356.
[1186] *Combat de nègre et de chiens*, *op. cit.*, p. 9.

tactique, mal entendue, maladroite, elle est le principe sur lequel ondoient les « arabesques » de la parole koltésienne.

> L'ironie c'est l'arabesque : par la grâce de l'ironie, le même n'est plus le même, mais un autre, et la conscience tourne le dos à ses propres traditions. Allons plus loin ; Ce pouvoir d'agir, de s'habiller, de discourir *per contrarium*, cet art enfin de ne pas ressembler à soi ne dépendent-ils pas dans une grande mesure du cerveau ? Le cerveau est en nous l'organe de l'attente ; il est ce qui ajourne nos ripostes, il nous donne le temps de délibérer et de nous raviser[1187].

Retarder les coups, ménager l'adversaire, la parole est une arme de défense et d'attaque, de ruse et de naïveté (feinte), d'ajournement aussi méandreux que les circonvolutions du cerveau. La naïveté n'est elle-même parfois que la face cachée d'une renardise. « Stratégie des apparences[1188] », les « arabesques » de l'ironie montreraient avantageusement ses courbes, pour servir le désir de séduction de celui qui use ou ruse de la parole : « La nuit, par hasard, on s'est trouvé en face, il fallait bien parler pour ne pas avoir l'air bête[1189] » dit Fak ; parler pour parader, pour sauver la face, séduire avant que la sauvagerie n'arrive, tout au bout de l'épuisement des mots. Nous interrogerons la parole ironique des personnages à l'aune de cette question d'un « détournement » de l'autre, qui l'attire à soi ou qui le révèle à lui-même. Derrière ce trio ironique et animalier que nous proposons de suivre, le renard, la poule et le chien, se tient une parole active.

3. 2. 1. La ruse du renard : le cas Horn

Horn, en ses qualités dilatoires tiendrait absolument du renard, il serait l'*eirōn*, celui qui ruse par le langage afin de maintenir la violence (une forme d'autorité) à distance et convaincre l'autre, ou du moins chercher à modifier sa (dé)marche, le détourner du chemin, le sortir de l'ombre, le séduire en somme et « ajourne[r] [sa] riposte ». À moins qu'il ne s'agisse fondamentalement de brouiller les pistes du désir inavouable d'attirer l'autre à soi, l'attirer à l'écart du droit chemin pour le pervertir, au sens étymologique du mot latin *pervertere* « mettre sens dessus dessous », pour l'accaparer et le tenir en réserve comme un indien ; un

---

[1187] *L'Ironie, op. cit.*, p. 74.
[1188] *Séduction : la stratégie des apparences, in Traverses* n°18, Paris, Centre Georges Pompidou, février 1980. Nous empruntons à ces deux articles parus dans cette revue, l'un de Louis Marin, l'autre de Michel de Certeau.
[1189] *Quai ouest, op. cit.*, p. 35. Fak à Charles, à propos de sa rencontre avec Claire.

« copain[1190] » particulier, un spécimen, un « manège de foire[1191] », à tenir sous cloche, comme une curiosité dans son cabinet.

> Mais pendant que je lui parle, toi, tu retrouves le corps[1192]

dit Horn (le rusé ; celui qui ajourne les ripostes par les mots) à Cal (le cynique ; celui qui agit et agite les corps). La ruse du discours de Horn, sous apparence courtoise, adressé à Alboury, gagne le temps nécessaire à l'ajournement du drame, étire le temps et ouvre des espaces en suspens à côté de l'action qui, dans *Combat de nègre et de chiens,* est annoncée sans détours et dans la scène d'exposition : retrouver/rendre le corps sous peine de mort. Dans *Combat*, le corps de Nouofia devient la clé unique qui désamorcerait l'inéluctable mouvement vers le tragique. Nous l'avons vu, Alboury appelle un chat un chat : il veut le corps et ne repartira qu'après l'avoir obtenu, celui de Nouofia ou celui d'un autre (le meurtrier). Parler pour occuper, tenir à distance la violence, la mort, quand l'action semble irrésistiblement celle qui mène au pire. Horn, c'est le personnage, d'une certaine façon, pacifique de la pièce, celui qui veut la paix (même « venue de n'importe où[1193] »), celle artificielle que propose la rhétorique et l'art de la persuasion, la ruse stratégique des mots déroulant leurs écrans de fumée. Brouiller les trajectoires directes vers l'accomplissement de l'inéluctable serait une méthode diplomatique. L'homme politique Horn, l'homme de la *polis* (la ville), l'homme policé et policier, celui qui maintient l'ordre dans le chantier/cité, qui sait user et abuser des discours, celui qui a toujours entretenu (avec l'extérieur) « d'excellents rapports avec la police et les autorités locales ; [il] [s]'en félicite[1194]. » « Oui, les rapports ont toujours été excellents ; les autorités, je les ai dans la poche », dit-il encore, entre en relation (diplomatique) avec Alboury, représentant lui aussi du village, de la famille : « je veux ramener le corps à sa famille[1195]. »

> Il n'y a pas qu'à coups de flingue qu'on se défend, dans la vie, bon Dieu. Je sais me servir des mots. Peut-être que je n'ai pas été à l'école, mais la politique, moi, je sais m'en servir[1196].

[1190] Nous renvoyons au court texte de Koltès édité dans *Prologue* : « Je vis avec un Indien, mort il y a de nombreuses années […] il n'y a aucune raison d'abriter un copain de la poussière. », *op. cit.*, p. 120.
[1191] *Dans la solitude des champs de coton, op. cit.*, p. 51. « Mais si je vous amenais parmi les miens, que vous fussiez, vous, l'étranger forcé de cacher son étonnement, et nous les autochtones libres de l'étaler, on vous entourerait en vous montrant du doigt, on vous prendrait à coup sûr pour un manège de foire, et l'on me demanderait où l'on achète les tickets. »
[1192] *Combat, op. cit.*, p. 68.
[1193] *Dans la solitude des champs de coton, op. cit.*, p. 45
[1194] *Ibid.*, p. 10.
[1195] *Combat, op. cit.*, p. 28.
[1196] *Ibid.*, p. 65.

Dit Horn. Ainsi il semble bien le personnage représentant d'une certaine façon d'employer les mots qui servent à maintenir le « pouvoir » en place, mais à distance ; gardant au « pouvoir » sa « face » tout en préservant la sienne propre, celle du plus faible, celle de celui qui n'a pas de « flingue ». Les « arabesques » de Horn maintiendraient l'équilibre des frontières, des territoires entre soi et le « pouvoir » du plus fort (physiquement), de celui qui sait faire du karaté (« Ainsi, j'ai appris que vous étiez un as du karaté ; est-ce que vous êtes vraiment un as [1197]? ») et de toutes autres formes qui fassent autorité (celle locale de l'Afrique : la police, le village, les traditions). La ruse des mots de Horn, ironie et détours, faite de circonlocutions de l'ironie ou de « circonvolutions » – « Sans aborder le sujet ; circonvolutions[1198] », écrit Koltès dans le « Carnet rouge » – semblent une stratégie communicationnelle au service de l'homéostasie et du maintien des « faces » ; celle du faible et celle du fort, celle du maître et de l'esclave, prise dans une dialectique fondamentale, une opposition irréconciliable, afin d'éviter ou de retarder la violence latente. Nous empruntons aux linguistes la formule qui nous semble d'autant plus faire sens dans cette vision qu'entretient Koltès avec le langage et son usage qu'il propose lui-même de l'entrevoir comme un acte de défense entre ennemis. L'échange des mots – rappelons-le – « sert à gagner du temps avant l'échange des coups », entre deux forces distinctes, entre « brute » et « demoiselle[1199] », entre « Blanc » et « Noir », entre la ruse du renard et la naïveté (vraie/fausse) de la poule. Les mots dans leur usage ironique serviraient éperdument à « sauver la face ».

> À la suite de Goffman, Brown et Levinson partent de l'hypothèse que tout individu dans l'interaction sociale tient avant tout à sauver la face : ils distinguent la « face négative », qui est le besoin de défendre le territoire de son moi, et la « face positive », c'est-à-dire le besoin d'être reconnu et apprécié par autrui. En principe, il est de l'intérêt de chacun des interlocuteurs de maintenir la face de l'autre afin de ne pas mettre en danger la sienne propre[1200].

Et l'ironie serait une posture privilégiée de défense des « faces », des territoires et de promulgation de soi en valorisant (faussement) l'autre. L'ironie, ruse ou fourberie, serait l'arme de défense particulièrement saillante dont dispose Horn ici. L'étude de la première scène de *Combat* par Vinaver, sur ce point, est symptomatique. La scène inaugure la rencontre de Horn, celui qui use des mots dans leur « troisième sous-sol[1201] » avec celui qui peut-être

---

[1197] *Ibid.*, p. 81. Horn à Alboury.
[1198] Cf. Annexes, (note de Koltès n° 355), p. 592.
[1199] « Ainsi la distance qui se tiendra toujours entre les brutes et les demoiselles […] », *in Dans la solitude des champs de coton*, *op. cit.*, p. 30.
[1200] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Implicite*, Paris, Colin, 1998, p. 229.
[1201] *Une part de ma vie*, *op. cit.*, p. 21.

« [à] chaque fois, […] dit tout, sincèrement[1202] », Alboury. Vinaver convoque dans son analyse un champ lexical empruntant à la prédation, à la bataille, à la question du territoire. L'action de la parole, la « parole-action » analysée par Vinaver, semble faite avant tout pour la défense ; l'attaque ne servant qu'à dissuader l'autre d'avancer ou, à le convaincre d'accéder à sa requête. Ainsi, dans sa « lecture au ralenti », Vinaver, à chaque fois, sollicite le règne animal, ou le champ lexical guerrier, à la rescousse métaphorique d'une description de l'action de la parole koltésienne.

> Alboury est en attaque, et Horn en défense. Pas plus l'attaque que la défense ne sont frontales. Chacun des deux adversaires tourne autour de l'autre, opère une reconnaissance de la position de l'autre. Cela peut faire penser au prélude d'un combat, en forêt ou en savane, entre deux animaux d'espèce différente[1203].
>
> L'invitation faite à Alboury, pressante, insistante, est de « venir vers lui ». De se débusquer… De se désarmer ?[1204]
>
> Sa parole tournoie comme au-dessus d'une proie.[1205]
>
> Ce ne sont plus deux bêtes qui se guettent dans les hautes herbes, mais des oiseaux décrivant des cercles en jouant de leurs altitudes respectives[1206].
>
> […] cette attitude souple et féline, relevant de la stratégie qui consiste à ne pas brusquer ni crisper l'ennemi mais à le laisser se fatiguer […][1207]
>
> Mais voici que les adversaires ne font plus penser à deux bêtes aux aguets dans la jungle ni à deux oiseaux tournoyant l'un autour de l'autre en jouant d'altitudes différentes, mais à deux chevaliers fondant l'un sur l'autre et croisant le fer en rase campagne[1208].

Se défendre, attaquer à couvert grâce à l'ironie du discours, « sans aborder le sujet », quand parfois, « fulgurance » et « déflagration » – termes employés par Vinaver – sont des coups portés par surprise à revers de la mondanité ; les bottes secrètes des agonistes. En même temps que la parole blesse et ruse, elle préserve les territoires, permet d'effacer les « passes d'arme » pour repartir (faussement) à zéro, tels les mouvements spiralés (faits de « répétitions-variations ») convoqués par Vinaver, qu'il emprunte au compositeur Iannis Xenakis.

[1202] Cf. Annexes, p. 592. « Carnet rouge », note 352, (p. 30 du carnet).
[1203] « VUE D'ENSENSEMBLE SUR LE PREMIER SEGMENT », (le premier segment court de la réplique R. 1 à R. 6), *in Écritures dramatiques*, *op. cit.*, p. 55-56.
[1204] *Ibid*, p. 56.
[1205] *Ibid*., p. 57.
[1206] *Ibid*., analyse du segment 2 (R. 7 à R. 12), p. 57-58.
[1207] *Ibid*, segment 4, (R. 19 à R. 27), p. 68.
[1208] *Ibid*., p. 72.

> C'est l'éloignement d'un point tout en restant aussi proche que possible de son point de départ ; c'est comme une oscillation qui ne revient jamais au même point… cela tourne autour du même point, mais en s'en écartant[1209].

Le mouvement spiralé de la parole au service de la ruse, qui tourne autour de sa proie, pour lui faire rendre les armes, attaquer et se défendre, semble s'enrouler autour d'un même point d'attraction : séduire (attirer à soi, sur son territoire). « Description de l'amour en spirales[1210] » peut-on lire dans le « Carnet rouge ». Le désir d'attirer l'autre ; Éros et Thanatos au « troisième sous-sol » des circonvolutions de l'ironie. Le mouvement spiralé de la parole, les « arabesques » ironiques auraient à voir avec l'amour et la mort se réconciliant dans la volonté de séduire l'autre. Sollicitant ce que les linguistiques nomment la « face positive ». D'une certaine façon, cette action ironique de la parole transcende la rhétorique, découvrant son moteur érotique : le désir de séduire. Préservation et conquête par l'« arabesque » : « Je comprends maintenant : tu discutes pour mieux le baiser ; c'est une méthode je ne dis pas le contraire » dit Cal à Horn ; palabre ou parade séductrice. Horn discuterait pour mieux tromper et posséder sa proie. Les « arabesques » de Horn n'atteignent cependant pas leur but. Alboury n'entre pas pleinement dans le jeu rhétorique, ses réponses semblent parfois interrompre les « circonlocutions » de Horn, comme des points de suspension, en plein mouvement. C'est notamment le cas lorsque le sens figuré – même lorsqu'il est insignifiant comme dans l'extrait suivant où les termes employés renvoient à un lexique œnologique : « la pointe », les « arêtes » – ne sont pas relayées par l'interlocuteur Alboury, qui les reçoit de son côté dans leur sens littéral. Tous empreints d'aménité, les mots de Horn masquent à peine sa tentative de saoûler Alboury (pour mieux le convaincre) à force de whisky *ou bien*, par l'alcool cherche-t-il véritablement un territoire de convivialité à partager.

> (*Ils boivent*.) Celui-là est nettement, nettement pointu ; vous sentez comme il est pointu ? Alors que l'autre, c'est très net, il roule ; c'est des sortes de billes, des milliers de billes, métalliques, non ? Comment vous le sentez, vous ? Ah, la pointe de celui-là ne fait aucun doute ; avec, si on prend le temps de les saisir, des arêtes tout du long, qui frottent légèrement dans la bouche, non ? Eh bien ?[1211]

Alboury sape par sa réponse, la mondanité des mots de Horn, leur champ de connivence « culturelle », gustative et « circonlocutoire », issu d'un vocabulaire œnologique qui rassemble ceux qui s'y connaissent. Les mots de Horn lancés comme de petits soldats à l'assaut de l'autre, ne sont reçus par son interlocuteur que dans la dénotation du signifié (le

---

[1209] *Écritures dramatiques, op. cit.*, p. 63.
[1210] Cf. Annexes, (note de Koltès n°365), p. 592.
[1211] *Combat de nègre et de chiens, op. cit.*, p. 82

premier degré : un chat = un chat) refusant (*ou bien* passant à côté de) la connivence de la connotation ; refusant le partage d'un sens en commun derrière les mots.

> ALBOURY. – Je ne sens ni les billes, ni la pointe, ni les arêtes[1212].

Cette réplique ouvre au moins à deux possibilités. *Ou bien*, Alboury est celui qui se moque. Il entend le sens figuré mais le sabote intentionnellement, critiquant en faux-naïf un usage ridicule des mots et de la culture dont ils sont issus. *Ou bien*, Alboury est celui dont on pourrait se moquer entre (re)connaisseurs du sens figuré. Il tient la place du naïf. Concernant cette deuxième option (la première renverrait plutôt au « mau-mauing » qui sera étudié dans la partie suivante), il semble que Koltès, nous l'avions évoqué, mette régulièrement en présence des voix qui précisément se heurtent par leur incompatibilité. Alboury serait, dans un schéma ironique ici, le naïf (et/ou faux-naïf) que cherche à manipuler le rusé renard Horn. Ici, sa réponse toucherait à ce principe du rire qu'est la « mécanisation du vivant ». Alboury fige d'une certaine façon le discours, interrompt par surprise les envolées métaphoriques, il coupe les ailes des signifiés dans l'usage des mots de Horn ; par certains côtés, il serait par conséquent la poule, le dindon de la farce, celui qui n'accède pas aux « sous-sols » du langage et sur qui tentent de s'exercer la fourberie et la flatterie du renard, caressant la « face positive » d'Alboury :

> HORN. – En tous les cas, vous vous exprimez admirablement en français ; en plus de l'anglais et d'autres langues, sans doute ; vous avez tous un don admirable pour les langues, ici. Êtes-vous fonctionnaire ? Vous avez une classe de fonctionnaire. Et puis, vous savez plus de choses que vous ne le dites. Et puis à la fin, tout cela fait beaucoup de compliments[1213].

La posture du flatteur se double comme d'une fonction métalinguistique. Horn courtise et s'entend avec Alboury sur le caractère laudatif de l'approche : ce qui constituerait un autre mode d'apparition de ce que nous avions évoqué comme « espace de l'hypothétique ». Horn et Alboury sont comme dehors-dedans leur situation de langage. Vinaver l'exprime ainsi :

[1212] *Ibid*.
[1213] *Ibid*., p. 11.

> Horn à son tour revêt un masque : celui du flatteur, pour à la fin retirer son masque avec un sourire complice et un salut à la façon d'Arlequin : nous ne sommes pas dupes l'un l'autre, semble-t-il sous-entendre, manière d'inviter l'autre à ôter son masque lui aussi[1214].

Ni l'un ni l'autre ne sont au centre du discours, qui semble s'ajourner lui-même pour viser un autre lieu, celui d'une connivence au-delà de l'usage stratégique des mots, le lieu ou le non-lieu hypothétique autour duquel les mots dessinent leurs volutes. Horn flatte, mais il est à distance de cette flatterie autant qu'Alboury, Horn flatte sur les marges de l'interruption, quand de toute façon Alboury semble imperméable à la flagornerie. « ALBOURY. – C'est une chose utile, au début. »[1215] (Faux) naïf, son commerce avec le langage semble n'être pas de cette mondanité-ci. « Acquiescement simple et tranquille aux compliments » nous dit Vinaver, « bouclage et fulgurance en même temps. Alboury domine[1216]. »

> HORN. – Il est difficile de se comprendre, monsieur. (*Ils se regardent.)* Je crois que, quelque effort que l'on fasse, il sera toujours difficile de cohabiter. (*Silence*.)[1217]

« L'équilibre, voilà le mot : comme dans l'alimentation[1218] », comme dans un « bon feu d'artifice », comme dans les rapports humains ; l'ironie (circonvolutions dilatoires et artificieuses) de Horn chercherait l'homéostasie. Horn veut la paix. Les politesses ironiques de Horn se multiplient dans cette scène que Vinaver choisit comme mètre-étalon de la pièce. Dans sa synthèse, il conclut :

> La plupart des répliques semblent receler une occasion de se méprendre ou une tentative de prendre l'autre au piège. L'impression est de se promener dans un champ de mines[1219].

La lecture de Vinaver oscille régulièrement entre des « ou bien » et des « ou bien », des « *aut*/*aut* » kierkegaardiens, entre la flatterie/fourberie stratégique de Horn et l'authenticité d'un personnage déboussolé, dont le discours se ferait chaotique comme par déflagration. Fourberie ou réel désordre du personnage de Horn : « on ne peut s'empêcher de soupçonner Horn d'émettre ainsi un nuage de fumée […] À moins qu'effectivement [...] Impossible de démêler la part de stratégie et la part de dérèglement […][1220] ». Ou encore, pour Vinaver :

[1214] *Écritures dramatiques, op. cit.*, p. 58.
[1215] *Combat de nègre et de chiens, op. cit.*, p. 11.
[1216] *Ibid*.
[1217] *Ibid*., p. 33.
[1218] *Ibid.*, p. 52. Horn à Cal.
[1219] *Ibid*., p. 81-82.
[1220] *Ibid*., p. 60-61.

> Mais soudain un soupçon, qui nous renvoie au caractère étoilé de l'écriture de Koltès : […] est-ce qu'il n'y aurait pas […] une façon pour Horn de continuer à gagner du temps, ou encore, tout simplement, une parole hébétée, hagarde, la parole de quelqu'un dont « la tête éclate »[1221].

Il semble que Vinaver pointe avec précision les espaces ironiques de la parole des personnages koltésiens, ceux qui sont indécidables et dans leur irrésolution fondent la dynamique de l'écriture et du personnage dans sa relation à l'autre. Le discours est-il fourbe, maîtrisé ou au contraire dissonant, déboussolé procédant d'un bouleversement intérieur ? Maintenant la tension du « *aut/aut* » Vinaver conclut :

> Il n'y a pas lieu de choisir entre les deux hypothèses. La densité de la réplique réside dans le fait que les deux sens coexistent[1222].

Ce qui pour nous tient du « pacte ironique » : les deux sens opposés coexistent, prolongeant la « densité » de la question sans réponse autour des personnages. La « densité » de ces circonvolutions ironiques indécidables – « sans aborder le sujet » –, naît également de ce qui semble tenir d'un « pacte de séduction » de la parole koltésienne, une tentative de détournement de l'autre, l'accaparer. Pacte d'ironie et pacte de séduction seraient inséparables.

La ruse des mots de Horn se fonde sur un principe premier qui serait celui de la volonté d'attirer l'autre à soi et à l'écart : qu'il s'adresse à Cal, Horn le tient pour son complice contre Alboury, qu'il s'adresse à Alboury et c'est Cal qui devient l'homme à abattre. C'est précisément, nous semble-t-il, au moment où Alboury identifie la volonté de séduire de Horn arrivée à son paroxysme, que la diplomatie des mots s'effondre. Nous empruntons à un article de Louis Marin, qui nous paraît utile à l'exploration d'un mécanisme de séduction appliqué à la parole-action koltésienne : l'ironie serait tournée résolument vers la « face » d'Éros/Thanatos, cherchant à attirer à soi l'autre par des chemins périlleux, dont le degré de risque n'aurait d'égal que la puissance de l'attraction.

C'est en ce point que se joignent nos réflexions sur la posture de l'auteur explorée dans les chapitres précédents et les mouvements de la parole des personnages : attraction du labyrinthe que dessinent les mouvements spiralés du discours, le désir de séduire couvé par les sinuosités de la parole, abritant la volonté du renard de détourner sa proie du chemin en l'attirant à l'écart, dans un lieu privilégié qui n'appartienne qu'à ceux qui ont changé de route, et là, réveiller le monstre que les « arabesques » serpentines dissimulaient. Dans le cas qui

---

[1221] *Ibid.*, p. 70.
[1222] *Ibid.*, p. 61.

nous occupe, l'éveil du Minotaure coïnciderait avec le moment précis où Horn propose à Alboury la complicité, l'alliance séductrice d'un crime partagé, irréparable. Et le refus d'Alboury rejoindrait celui du Client dans la *Solitude*, un refus d'appropriation de soi par l'autre.

> Je n'ai pas voulu de votre main sur mon épaule, je n'ai pas voulu de votre veste, je ne veux pas du risque d'être confondu avec vous[1223].

Ce que les circonvolutions de l'ironie cherchent à taire – mais plus elles le taisent, plus elles le disent, à côté, et à l'envers de la formule d'Abad : « plus je le dis, plus je le cache[1224] » – se fonderait sur la recherche d'une satisfaction du désir, désir d'attirer l'autre à soi, à la recherche d'une familiarité, d'une amitié (qui est l'une des formes de l'Amour, répond Koltès à L. Attoun[1225]) ; c'est peut-être le cas pour Horn. Et c'est ce même désir, nous semble-t-il, que devine Le Client derrière les mots du Dealer ; « Je vous préférais retors, plutôt qu'amical. L'amitié est plus radine que la traîtrise[1226]. »

> ALBOURY. – Pourquoi, me voir ?
> HORN. – Vous regarder, bavarder, perdre mon temps. Par amitié, par amitié pure. Pour des tas d'autres raisons encore […][1227]

Au point de proposer à l'autre l'impossible, l'impensable, quelque chose qui procéderait d'un accès interdit à l'Invisible, comme de « dire une chose irrécupérable[1228] » :

> Le défi du séducteur est toujours perversité, mais sa perversité est le nom que lui donne celui auquel le défi est adressé et qui est engagé dans le risque mortel du duel que tout geste de séduction ouvre : répondre au défi en s'adossant à la norme, à la loi, à la généralité abstraite du commandement, en nommant la séduction, subversion ou transgression[1229].

Il semble que le défi ultime lancé par Horn à Alboury : tuer Cal, tienne d'un « défi séducteur » pervers (au sens étymologique de *perversus* : « renverser »), subversif ou transgressif, que les circonvolutions de la parole de Horn gardaient tapi dans l'ombre jusque-là, jusqu'à l'ultime tentative d'atteindre l'autre. La première réaction d'Alboury effondre la courtoisie par le

---

[1223] *Dans la solitude des champs de coton*, *op. cit.*, p. 50.
[1224] *Quai ouest*, *op. cit.*, « monologue romanesque » d'Abad, p. 20.
[1225] Voir note 592.
[1226] *Dans la solitude des champs de coton*, *op. cit.*, p. 49.
[1227] *Combat de nègre et de chiens*, *op. cit.*, p. 82-83.
[1228] *Sallinger*, Paris, Minuit, 1995, p. 38. Henry à Leslie.
[1229] « Le roi, son confident et la reine ou les séductions du regard », *op. cit.*, p. 28.

« mot insultant [qui] est toujours plus beau et plus précis[1230] ». « ALBOURY. – Doomi xaraam[1231] ! » L'insulte semble davantage une action qu'une parole, d'autant plus qu'elle apparaît ici sous sa forme musicale pour celui qui ne connaît pas la langue ouolof. Et, de la même manière que Gygès (dans l'analyse de Marin) devant le défi du roi, pare le coup en invoquant la loi, Alboury en appelle à l'éthique : « C'est une trahison[1232]. »

Louis Marin aborde la question de la séduction sous ce jour d'un coup monté par celui qui détient le pouvoir (le séducteur) élaborant ses plans dans l'intention de dévoiler l'Invisible aux yeux de celui qu'il veut séduire, comme le pacte empoisonné d'une alliance privilégiée et accaparante, tel un « pacte diabolique » qui désintègre celui qui s'aviserait de le signer. Il nous semble que la proposition de Horn à Alboury : « […] autant vous le dire, Alboury : c'est lui [Cal] la cause de tous mes ennuis ; débarrassez-moi de lui et je ne bougerai pas [1233]» peut se lire à la lumière de celle du roi (de Lydie) Candaule faite à son favori Gygès[1234], comme un « défi séducteur » qui entrouvre la porte d'un jeu interdit avec l'Invisible : « fais donc en sorte de la voir [la Reine] toute nue[1235] ». L'enjeu de ce défi, nous dit Marin, met en cause le pouvoir de la parole royale elle-même. Cette parole reconnaîtrait son impuissance à dire suffisamment la beauté de la reine pour la faire exister à qualité égale avec la réalité. Le Roi met en jeu la puissance (et la distance) de ses propres mots contre l'avènement des choses : « la voir toute nue ». Quand Horn se laisse voir, il semble que le pouvoir qu'il représente lui aussi s'effondre – si l'ironie des mots est bien une arme qui maintient le pouvoir de celui qui la manie – et l'éventualité de « l'avènement des coups » alors se fait jour. C'est comme si Horn prenait tout à coup le risque de sa propre fascination ; succombant un court instant au vertige que

---

[1230] « Si l'on tient à désigner une catégorie d'individus qu'on estime être une catégorie parce qu'on estime qu'elle a un aspect, un vice ou un attribut commun, on a toujours intérêt à utiliser le mot insultant. […] Après, bien après l'invention du mot insultant, on trouve toujours quelque salaud qui, pour faire entrer l'insulte dans le dictionnaire ou pour pouvoir l'utiliser en famille, invente un ou plusieurs mots neutres […] », *in Prologue*, *op. cit.*, p. 120-121.

[1231] Que nous proposons de traduire par « Bâtard ! », *ibid.*, p. 83.

[1232] *Ibid.*, p. 84.

[1233] *Combat de nègre et de chiens*, *op. cit.*, p. 83.

[1234] Louis Marin, « Le roi, son confident et la reine ou les séductions du regard », *in Séduction, la stratégie des apparences*, *Traverses* n°18, Paris, Centre Georges Pompidou, février 1980, p. 25-36.

[1235] *Ibid.*, p. 26. « Je pense que je ne te persuade pas quand je te parle de la beauté de ma femme car les oreilles des hommes sont plus incrédules que leurs yeux ; fais donc en sorte de la voir toute nue. » Le défi du roi Candaule propose de contourner l'interdit afin de permettre à Gygès d'observer et de confirmer, sans être vu, la beauté de la reine nue. Pour Louis Marin, le premier moment de la séduction du roi naît de sa parole mise en jeu, « le premier risque sa maîtrise dans un défi lancé au second […] c'est l'efficace de la parole royale que le Roi met en jeu », *ibid*. Tel que l'explique Marin, la séduction se tient dans l'enjeu de la performativité de la parole, elle risque le discours au profit du « voir », au profit de l'action – pour nous – au profit de « l'avènement des coups » et du meurtre de Cal. Nous nous tiendrions à cet endroit où le discours ne permet plus de croire, ou de voir, ne persuade plus assez et exhorte alors l'autre à l'action du « voir » ; le « faire » du « dire », sans plus de distance entre les mots et les choses et dont l'enjeu est mortel.

provoquerait la possibilité d'une alliance avec l'étranger, l'Autre. Le défi lancé à Alboury vient ébranler la loi et tente de séduire, attirant à l'écart (dans l'interdit d'un lieu illicite) sa proie. Subrepticement Horn comme le roi Candaule laisserait entrevoir la possibilité :

> d'un changement de pouvoir lié à un échange de regards, où l'ancien pouvoir ayant décidé, dans une sorte de vertige et de fascination, de risquer, dans un regard, la loi dont il est le produit et le dépositaire, s'y effondre et s'y dissipe et où le nouveau pouvoir qui s'instaure dans la mort ne trouve son origine – ou son absence d'origine – son fondement – ou son absence de fondement – que dans la double violence ou la double puissance du regard de séduction et de séduction du regard[1236].

C'est ainsi que nous devinerions la présence d'un monstre caché, tenu enfermé dans le labyrinthe des « arabesques » ironiques, lié par un « pacte de séduction » pervertissant sa proie (toujours au sens étymologique d'une tentative de « renversement »). Horn, qui semble maître des mots, hâbleur, caudataire, orateur, rhéteur, retors, risque tout à coup son pouvoir, le pouvoir des mots qui tiennent à distance la violence, en un dévoilement subreptice offert à la vue d'Alboury, la possibilité d'assouvir un désir de mort à travers l'autre : devenir complice dans le crime de Cal qui, comble de transgression de la loi, est pour Alboury le « frère » Blanc de Horn.

> HORN. – Trahison ? Trahir quoi ? De quoi parlez-vous ?
> ALBOURY. – Votre frère.
> HORN. – Ah non, s'il vous plaît, pas de ces mots africains ? ce que fait cet homme n'est pas mon affaire, sa vie ne me touche pas le moins du monde.
> ALBOURY. – Pourtant, vous êtes de la même race, non ? de la même langue, de la même tribu, non ?
> HORN. – De la même tribu, si vous voulez, oui[1237].

L'art de « l'arabesque » serait celui de tenir à distance le risque non pas seulement des coups de l'ennemi, mais ceux de sa propre tentation, le désir, toujours au bord des lèvres, de celui qui au fond semble animé par la volonté de s'approprier l'autre. Cécile, avec distance, en creux, ne dit pas autre chose à Abad :

> Je voulais amener des serviettes pour te sécher, des cigarettes pour te droguer et mon baratin pour te corrompre[1238].

La parole chercherait bien à corrompre, à pervertir, dans un sens plus étymologique que moralisateur, qui tiendrait plutôt d'une figure d'art martial : « renverser », « mettre sens

---

[1236] *Ibid.*, p. 25-26.
[1237] *Combat de nègre et de chiens, op. cit.*, p. 84.
[1238] *Quai ouest, op. cit.*, p. 51-52.

dessus dessous », pour forcer l'ennemi à l'alliance, pour le posséder. Pour conclure sur ce point, un dernier élément de l'article de Louis Marin nous semble pouvoir éclairer le « défi séducteur » que peut engager la parole koltésienne. Sur le schéma tripartite que Marin propose, il semble que ce jeu mortel mette en scène trois partenaires, ce qui rejoint pour nous le trio ironique du renard (*eirōn*), de la poule/paon (*alazon*) et du complice. Le « défi séducteur » qu'Horn lance à Alboury représenterait un risque triplement mortel : la mort de Cal, la condamnation d'Alboury (de celui qui voit ce qui ne doit pas être vu) et l'effondrement du pouvoir de Horn (disparition symbolique). Une triple mort telle que l'explique Louis Marin : le roi Candaule par le défi lancé à son favori risque à la fois son pouvoir, l'effondrement de l'honneur de sa femme (dévoilant sa nudité) et fait risquer sa vie-même à Gygès.

La parole koltésienne – ironique – semble à la fois donc ménager la « face » de l'autre afin de détourner sa violence, toujours hypothétiquement envisageable chez les personnages koltésiens, pour paraître et parader, distraire en valorisant sa propre « face », et pour attaquer sans conséquence directe, ni coups mortels ; si les mots ne tuent pas. Les personnages koltésiens peuvent toujours reprendre depuis le début, à la manière d'Adrien et Mathilde dans *Le Retour au désert* :

> ADRIEN. – […] Recommençons, notre bonjour, car tout cela est mal parti.
> MATHILDE. – Recommençons, mon vieil Adrien, recommençons[1239].

Ménager enfin la « face » de l'autre, valoriser sa propre « face » pour tenir à distance le moteur de la parole qui chez Koltès tiendrait d'un désir masqué et dangereux de séduire ; la parole chercherait à nouer un « pacte de séduction », dont le défi proposé est mortel. Ce même schéma proposé à la lecture du trio Horn-Alboury-Cal est repérable dans d'autres situations du théâtre de Koltès. Nous pensons notamment à la relation triangulaire Charles-Abad-Fak. Quand l'un trafique avec l'autre, il est toujours un tiers exclu qui semble la cible de la complicité des deux autres. On pourrait également envisager Rodolphe, à l'aune d'Horn, rusé renard lui aussi, et le défi qu'il lance à Abad, le qualifier de « séducteur » : tuer Koch, tuer Charles – le discours de Rodolphe reste ambigu sur le caractère double du meurtre qu'il excite – et accaparer Abad, comme un (nouveau) fils. La parole de Rodolphe participerait tout aussi bien de ces circonvolutions spiralées autour d'un centre monstrueux (le Minotaure représentant le désir d'assujettir l'autre, Abad, au point d'un non-retour). Le « renversement »

[1239] *Le Retour au désert, op. cit.*, p. 14.

(perversité) de la séduction de Rodolphe serait d'autant plus sidérant que la loi à transgresser, le meurtre d'un homme, concernerait également son fils Charles. Ce qui appuie cette lecture tient notamment à l'apparition intempestive de la locution « mon fils » adressée à Abad, d'autant plus dissonante que Rodolphe l'emploie une première fois à une place qui prête à confusion dans la phrase :

> Éclate-lui sa tête, au gros, mon fils, et qu'il sente venir le coup ; un coup ici, un coup là, prends ton temps, qu'il en chie ; fais-le pour moi, mon fils, je te le demande, parce que moi, je ne peux pas le faire moi-même. (*Il pleure*)[1240]

Le « défi séducteur » de Rodolphe serait ironique également par le caractère trouble et double de la demande. La construction « sa tête, au gros, mon fils » laisse flotter la possibilité d'une double désignation. On sait que « le gros » c'est Koch, alors « mon fils » désigne Abad. Mais, telle que la phrase est construite, la locution « mon fils » peut s'entendre comme une locution incise qui viendrait préciser l'identité d'un autre « gros » (le « gros » c'est-à-dire « mon fils ») laissant envisager que Rodolphe parle (aussi) de Charles « ce chiot enragé[1241] ». L'un des arguments du discours de Rodolphe qui précède cette phrase engage également Abad au double meurtre et le lecteur ne peut échapper à la mention échoïque :

> Mais si tu n'as tué qu'un seul homme, tu es seulement à égalité avec ta putain de mort […] il faut en avoir tué deux, pour la gagner ; avec deux hommes tués, tu laisses obligatoirement une trace de toi, quelque chose en plus, quoiqu'il arrive ; on ne pourra jamais te tuer deux fois[1242].

Rodolphe dans ce délire séducteur – au sens étymologique de *delirare* : « s'écarter du sillon, de la ligne droite[1243] » – expose d'autant plus sa demande d'Amour (*Storgê*[1244]) qu'elle trouve un nom par lequel se dire à Abad : « mon fils ». La ruse de Rodolphe est totale, alliée à la kalachnikov tout à coup dévoilée sous son manteau – coup de théâtre pour de prochains coups de feu – elle semble renverser sans appel Abad. La mort est en marche : « *La nuit tombe et fait disparaître Abad*[1245]. » Dans ce délire à deux contre un tiers exclu, la victime (double), il semble qu'il y en ait toujours un qui fasse office de maître, rusé renard, quand l'autre tiendrait le rôle de serviteur ; en cela « Abd[1246] » (trois lettres à l'origine du nom d'Abad) prédestine le

---

[1240] *Quai ouest, op. cit.*, p. 76.
[1241] *Ibid.*, p. 73.
[1242] *Ibid.*, p. 75.
[1243] *Dictionnaire latin-français* : *le grand Gaffiot*, p. 491.
[1244] Amour familial.
[1245] *Quai ouest, op. cit.*, p. 76.
[1246] Dans les notes préparatoires de Koltès, préface d'une des premières dactylographies de *Quai ouest* (archives consultées chez François Koltès, en janvier 2014, à présent consultables à la BnF), le personnage d'Abad est

personnage. Le défi est lancé par celui qui maîtrise la parole. Rodolphe de façon foudroyante détient le pouvoir, d'autant plus qu'Abad ne parle pas (dans la pièce). Rodolphe est celui qui a le « flingue » et qui lance le défi à celui qui le relèvera ou non : Abad, « le serviteur de », celui « qui appartient à », le favori, tel Gygès, proie habile d'un séducteur fou (celui qui délire). Ainsi serviteur, esclave, naïf, enfant, femme se rassembleraient derrière la figure d'une poule aux œufs d'or pour leur prédateur, elle-même experte en l'art de faire illusion dans son costume de poule, alors qu'il faudrait peut-être se méfier de ses apparences.

3. 2. 2. Le « mau-mauing » de Cécile : préceptes à l'usage des proies

> Il vaut mieux exterminer le renard que de faire des sermons à la poule[1247].

Il ne semble pas qu'il y ait de différence de nature entre ce que nous désignons comme posture de poule et posture de renard chez Koltès, mais plutôt un degré d'interchangeabilité. Le renard, tel l'*eirōn*, emprunte parfois la modestie, fait profil bas, chaussant le masque de l'ignorant, quand la poule revêtirait ostensiblement son costume déplumé pour ruser elle aussi à égalité d'âme. Du maître à l'esclave, de l'ironiste au naïf, de la ruse du renard à la naïveté (feinte) de la poule, les « arabesques » de la parole koltésienne viennent déjouer les évidences et intervertir les rôles. À la différence de l'adage énoncé par Horn, il ne serait pas question d'exterminer le renard mais bien au contraire d'initier la poule aux ruses qui lui permettent de sauver ses plumes, en n'offrant aucune prise aux carnassiers. Koltès livre un passage instructif dans « Pour mettre en scène *Quai ouest*[1248] » sur l'art de faire l'idiot – posture de naïveté feinte – auquel s'emploie Cécile, experte en « mau-mauing » ; une tactique particulière de dissimulation. Il s'agirait de donner un précis salutaire à l'usage des poules, des cocottes de Babylone et d'ailleurs, pour qu'elles rivalisent à même hauteur de renardise que le plus rusé

---

nommé Abd. Prénom théophore dans la culture arabe. « Serviteur de », le plus souvent, du divin. Le nom dérive du verbe 'abada [عَبَدَ] qui signifie, « vénérer, adorer ». Koltès indique dans une des premières versions dactylographiées – Monique Blanchard est encore prénommée Micheline – feuillet 1 : « (L'abréviation : Abd. dont je me sers pour désigner un personnage est provisoire ; j'ai l'intention de composer son nom à partir de ce préfixe arabe qui signifie : qui appartient à.) ».

[1247] *Combat de nègre et de chiens*, *op. cit.*, p. 100. Horn à Cal.

[1248] *Quai ouest*, *op. cit.*, p. 104-108.

des « cosaques[1249] » ; qu'il soit renard ou chien. Quand la ruse du renard appellerait l'idée d'un « pacte de séduction » qui renverse l'autre pour l'attacher irrémédiablement à soi, la ruse de la poule poserait elle davantage la question d'un renversement par désolidarisation ; écarter l'autre loin de soi ou hors de lui-même. Les arabesques séductrices de la poule subvertiraient celui à qui elles s'adressent quand les arabesques du renard pervertiraient sa proie. Par une habile « stratégie des apparences », faire l'idiote permettrait de « délier[1250] » l'autre comme une autre forme de délire. Il s'agirait là d'un « pacte de séduction » qui, en attirant à l'écart, déstabilise et écartèle le voyageur pour l'expédier dans un non-lieu. Quand la séduction du renard entraînerait un mouvement centripète, d'attirance de l'autre vers soi, la séduction des arabesques de la poule engagerait davantage à l'éclatement centrifuge, à l'écart des normes, dans la déshérence d'une apparente folie (ou naïveté).

> Si l'on vous prend pour un imbécile, de l'une des mille manières qui existent de prendre quelqu'un pour un imbécile, je connais trois réponses possibles :
>
> - afficher une imperturbable dignité ;
>
> - montrer à quel point on peut jouer l'imbécile. (Il s'agit là d'un art qui fut une spécialité des Noirs du ghetto de San Francisco, qu'on a baptisé le « mau-mauing », et qui consistait à raisonner ainsi : le Blanc nous prend pour des Sauvages, faisons-lui un sacré numéro de sauvages.)
>
> - Cécile dit : montrons à quel point je suis capable d'être une imbécile, à ce point imbécile que je prétends, les pieds dans la merde, afficher une imperturbable dignité.
>
> Le vrai travail de 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, 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.
>
> À 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.[1251]

Les « arabesques » de la parole koltésienne – « où en étais-je ? » – lorsqu'elles sont dessinées par la proie, recouvriraient le langage de celui/celle qui ne se laisse pas reconnaître. Afin de ne pas être atteint/e, elle « ébloui[t] le partenaire » ou brille « comme une allumette

---

[1249] « Les cosaques sont des chiens, ils l'ont toujours été, ils le seront toujours, et il n'y a point d'exception. Tout ce qu'ils savent désirer, tout ce qu'ils savent faire est de chercher un domicile pour leur cosaquerie, et ils sont satisfaits au moment où ils l'ont trouvé. Car un cosaque est aussi un imbécile. », *in Prologue, op. cit.*, p. 43.

[1250] Nous empruntons pour explorer la « stratégie des apparences » – Cécile fait l'idiote – à la pensée et terminologie de Michel de Certeau dans « Folies déliées : séductions de l'Autre ». Il y aurait une similitude d'intention et d'effets entre « faire l'idiote » et « jouer au fou », impliquant tous deux une distance, « […] un écart vers un autre pays, où la folle (qui se perd) et le fou (qui rit) créent dans le symbolique le défi d'un retrait, ou d'un délié », *op. cit.*, p. 39.

[1251] « Pour mettre en scène "Quai ouest" », *in Quai ouest, op. cit.*, p. 106-107.

enflammée troue le chiffon qui prétend l'étouffée[1252] » ; une stratégie d'aveuglement au service de l'opprimé(e). Elle constituerait un miroir aux alouettes tendu à l'autre pour brouiller les contours du dessein de l'oppresseur (garant de la norme) par surexposition, en diffractant les identités ; le locuteur n'est jamais là où l'on croit le trouver, renvoyant l'interlocuteur sans cesse vers un « ouvert sans retrait » ; un non-lieu. Le défi lancé par la poule tiendrait d'un délire qui précisément « délie » les lois (de la conversation).

> Moi, j'ai le langage de celui qui ne se fait pas reconnaître, le langage de ce territoire et de cette part du temps où les hommes tirent sur leur laisse et où les porcs se cognent la tête contre l'enclos ; moi, je tiens ma langue comme un étalon par la bride pour qu'il ne se jette pas sur la jument, car si je lâchais la bride, si je détendais légèrement la pression de mes doigts et la traction de mes bras, mes mots me désarçonneraient moi-même […][1253]

Dans la stratégie de ménagement des « faces », les « arabesques » de la poule exposeraient à la vue la naïveté (feinte) du personnage qui le rend invisible. Les circonvolutions ironiques tiendraient pour la poule d'une « stratégie des apparences » ; haut stratagème de défense qui laisse le monde se refléter sur sa sur-face ; sa face feinte. Jouant le rôle qu'on veut lui prêter, le personnage échappe à toute emprise, celle des autres et celle peut-être là aussi de son propre désir (tenu « comme un étalon par la bride »). Il s'agirait de cette même stratégie de défense qui guide Roberto Zucco adepte de l'invisibilité : « aussi transparent qu'une vitre, comme un caméléon sur la pierre […] n'avoir ni couleur ni odeur ; que les regards des gens vous traversent et voient les gens derrière vous, comme si vous n'étiez pas là[1254] ». « [M]élange-toi à ta paillasse, disparais dans le sommier[1255] » ordonne Cécile à Claire pour la préserver. Une stratégie de disparition serait au cœur de ce précepte de « mau-mauing » dévolu à Cécile : « raisonner ainsi : le Blanc nous prend pour des Sauvages, faisons-lui un sacré numéro de sauvages ». L'ironie de la proie serait une stratégie d'évitement qui reste séductrice en ceci qu'elle détourne et désarme le prédateur, ne lui laissant pas de surface de préhension. Le renard et les chiens nous prennent pour des poules, faisons-leur un sacré numéro de plumes qui les sidère ; et les poules se promèneraient nombreuses dans le théâtre koltésien, sur des chemins de traverse qui les dissimulent et les *transvestissent*[1256]. Derrière l'idée d'un travestissement du personnage qui interroge régulièrement les frontières entre être

---

[1252] *Dans la solitude des champs de coton*, *op. cit.*, p. 15-16. Le Client.
[1253] *Ibid.*, p. 21. Le Dealer.
[1254] *Roberto Zucco*, *op. cit.*, p. 36.
[1255] *Quai ouest*, *op. cit.*, p. 82.
[1256] Nous empruntons ce terme à un article de Paul Virilio, « Moving girl », *in Séduction, L'Ironie de la communauté*, *op. cit.*, p. 48.

homme ou femme ou animal, le terme plus ancien de *transvestisme* nous permet de poursuivre notre réflexion du côté d'un mouvement koltésien qui porte au trans-bordement, au trans-port vers un lieu trans-frontalier, lieu de transit, en suspens, de l'autre côté, peut-être jusqu'à l'espace d'une transe qui trans-figure ici le personnage-proie, grâce au jeu des apparences dont il semble expert. Dissimilées dans leur costume de gallinacées, les poules tiennent le rôle de l'idiote, et le savent ; Cécile, mais aussi La Dame de *Roberto Zucco* :

> LA DAME. – Tirez-donc imbécile. Je ne vous donnerai pas les clés, ne serait-ce que parce que vous me prenez pour une idiote. Mon mari me prend pour une idiote, mon fils me prend pour une idiote – vous pouvez tirer, ça fera une idiote de moins. Mais je ne vous donnerai pas les clés[1257].

Nous pensons à La Cocotte de Babylone, à Mathilde, aux petites dindes[1258] également et autres porteuses de noms d'oiseaux : La Gamine, Claire, Léone – « Je suis tellement contente que vous ne soyez pas Français ni rien de cela ; ça évitera que vous me preniez pour une conne[1259] » – à Fatima, à Nécata, et à tous ceux qui, en situation ironique, semblent assumer le rôle du (faux) naïf sur qui s'exerce une certaine forme de pouvoir (de prédation). Le naïf du triangle ironique élabore une tactique oblique de défense, un « mau-mauing », une attitude peut-être encore ainsi décrite par Charles à Abad :

> 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 ; c'est comme ça que je crois comprendre que tu marches ; mais tu ne pourras pas toujours corriger, moricaud[1260].

Gardons à l'esprit que la posture est réversible, que le renard parfois se fait poule, que la poule est initiée secrètement par Métis à l'art de changer la cible, corrigeant sans cesse le tir pour n'être pas tout à fait le point de mire. La posture ironique de la proie semble être exclusivement un moyen de défense : il s'agirait d'exhiber la trans-parence de l'idiot pour garder intacte l'opacité « en son for intérieur[1261] ». Il semble bien que la préservation du mystère – la « réserve » du personnage – soit l'enjeu de cette parade à la gloire de l'imbécillité, qui rassemble et fait se ressembler Koch et Cécile, nous dit Koltès. Quelque

---

[1257] *Roberto Zucco, op. cit.*, p. 59.
[1258] « Mais où vas-tu chercher cela, petite dinde ? », *in Roberto Zucco*, p. 70. La Patronne à La Gamine.
[1259] *Combat de nègre et de chiens, op. cit.*, p. 43. Léone à Alboury, sc. 6.
[1260] *Quai ouest, op. cit.*, p. 60.
[1261] Syntagme anaphorique qui entame la description des trois personnages Blancs de *Combat*, dans « Carnets de combat de nègre et de chiens », *op. cit.*, p. 109-126. « CAL : […] En son for intérieur : un grand oiseau vert au-dessus de la prairie, avec, dans ses serres, un chiot aux yeux de femme […] », « LÉONE : […] En son for intérieur : de l'âge où il est difficile de dire si c'est un garçon ou une fille, un enfant […] », « HORN : […] En son for intérieur : une vieille femme inconnue, toute habillée de noire, le visage dans l'ombre […] », *op. cit.*, p. 125-126.

chose qui tiendrait de la « stratégie des apparences qui joue sur le paraître sage et le paraître fou » que nous empruntons à l'article de Michel de Certeau, consacré à l'idiote de l'*Histoire lausiaque*[1262] : « Celle qui jouait la démence ». Faire l'idiote, faire la sauvage, simuler la folie, serait une stratégie de bouleversement des normes ; une subversion. Cécile rejoindrait la figure de l'idiote de Mêné. Elle userait d'une tactique de langage qui « déli[e][1263] » qui, au lieu de chercher à signifier, disperse et propose à la face de l'autre des brisures, des incongruités, des élans sauvages pour que l'interlocuteur dérouté (subverti ; transformé) s'en retourne à lui-même, dans un non-lieu, tel le désert (des Pères du désert) ; un espace vide, vertigineux, qui rend peut-être l'autre à sa propre part de folie dévoilée.

> De n'être jamais là où on pourrait la dire, la folle a falsifié le contrat que l'institution garantit et qui protège contre le « vertige » de ne pas savoir « à quoi m'en tenir sur le désir de l'autre, sur ce que je suis pour lui » [Roland Barthes]. Finalement, aucun contrat, fût-ce le premier et dernier de tous, celui du langage, n'est par elle honoré[1264].

Faire l'idiote aurait partie liée avec la folie, manifestant le non-lieu d'une rupture d'un contrat de langage. Le « mau-mauing » de Cécile assume explicitement la transgression des « lois conversationnelles ». Le « pacte ironique » de l'auteur se scelle sans doute lui aussi parfois non loin de cette brisure secrète de contrat. Faire l'idiote tiendrait d'un *transvestisme*, d'une hybridité, d'un métissage ; « altérer » et « coloniser par une culture étrangère » fondent rappelons-le la beauté de la langue et de la culture pour Koltès. Faire la sauvage, faire l'idiote, donner le change de la folie, pour qu'à la fin même peut-être « on ne [sache] plus où est le sexe[1265] », équivaudrait la signature d'un même contrat d'altération ou d'aliénation (du latin *alienus* : « qui appartient à un autre, étranger »), de mélange syncrétique que l'écriture koltésienne entretient avec son lecteur ; être autre comme n'être ni l'un ni l'autre pour être tout et rien. « Tout changer pour que rien ne change[1266] » note Koltès dans le « Carnet rouge ». Le « mau-mauing » de Cécile (la ruse de la poule) refléterait une attitude qui se tient sur les débords du monde, marginale, dans ce mélange et cette aimantation paradoxale qui lie ensemble sagesse et folie, naïveté et ruse, jusqu'à l'indistinction des sexes. Faire le fou.

[1262] « Celle qui jouait la démence », *in Histoire lausiaque* (*de Palladius*), chap. 34, A. Lucot (trad.), Paris, Picard, 1912, p. 228-233. Nous reproduisons en annexe l'histoire intégrale, cf. Annexes, p. 629-630.
[1263] « Il s'agit […] d'un écart vers un autre pays, où la folle (qui se perd) et le fou (qui rit) créent dans la symbolique le défi d'un retrait, ou d'un délié. », « Folies déliées : séductions de l'Autre », Michel de Certeau, *in Séduction, la stratégie des apparences, op. cit,* p. 39. Á ce titre Rodolphe rejoindrait également la figure du fou, qui rit inexplicablement quand Cécile montre les signes d'une mort prochaine.
[1264] *Ibid*., p. 45.
[1265] Voir note 1002.
[1266] Cf. Annexes, p. 578.

> Quand le flic l'arrête, il fait le fou. S'il n'a pas de casque, il se cogne la tête contre le mur et dit : ma tête est plus dure qu'un casque[1267].

Faire l'imbécile, proférer des paroles en volutes mélangées, déliées et délirantes procéderaient dans les relations inter-personnages du théâtre de Koltès d'une stratégie ironique de subversion : déstabiliser l'autre (sous-entendu également, le spectateur) et sa norme afin de le transformer et désaxer sa posture par des moyens d'autant plus détournés que celle qui les manie n'est pas en position de force. Le « mau-mauing » serait la Métis d'un personnage « 357 fois métis[1268] ».

> Métis : ruse (en grec)[1269]

Le métissage serait la nouvelle étymologie que Koltès inventerait à la généalogie de la déesse grecque Métis. À côté d'une passion de l'auteur pour le métissage des peuples, le mélange qu'il éprouve comme la seule porte de salut – « Le sang neuf […] ne naît pas de la France profonde qui est le désert ; là, rien ne vit et, s'il se passe quelque chose, c'est toujours à cause des immigrés[1270] » – il y aurait également dans la parole koltésienne une posture métisse qui serait une ruse régénérée, dont Cécile « mi-indienne, mi-espagnole[1271] » semble la porte-parole ; une Métis moins sophistiquée que la ruse du renard, plus sauvage, plus naïve, plus brutale (tel l'Art brut), déstabilisant l'autre et le forçant lui-même à l'hybridité, au métissage, à la transformation de la pensée – « parfois oui parfois non » – pour qu'à la fin il ne sache même plus s'il est homme ou femme, ou animal. Il semble bien que Mathilde verse elle aussi dans cet art de troubler les repères de son interlocuteur privilégié Adrien. Mathilde, la proie, celle qu'on peut tondre et étouffer sous un oreiller sans en être inquiété, comme d'autres assassinées avant elle (« les femmes de nos familles meurent jeunes, et, souvent, sans que l'on sache exactement pourquoi.[1272] »), parvient par les arabesques de son retour vers Adrien à cette subversion de la norme établie dans la maison familiale ; jusqu'au point d'une hybridation de l'autre, distillant le doute dans les esprits.

> Mathilde me dit que je ne suis pas tout à fait un homme, que je suis un singe. Peut-être suis-je, comme tout le monde, à mi-distance entre le singe et l'homme. Peut-être suis-

---

[1267] *Ibid.*, p. 586, (note 214).
[1268] *Ibid.*, p. 595, (note 457).
[1269] *Ibid.*, p. 596, (note 479).
[1270] *Une part de ma vie*, entretien pour *Théâtre public*, nov.-déc. 1988, *op. cit.*, p. 127.
[1271] « Cécile mi-indienne mi-espagnole. Parfois oui, parfois non. Passera de l'espagnol à l'indien, et sa fille comprendra qu'on ne peut plus comprendre. Rodolphe dit : l'indienne, du Pérou en plus. ». Cf. Annexes, « Fiches personnages », p. 653.
[1272] *Le Retour au désert, op. cit.*, p. 62. Adrien à Mathilde (peut-être) endormie.

> je un petit peu plus singe qu'elle, et peut-être Mathilde est-elle un peu plus humaine que moi ; elle est sûrement plus rusée ; mais moi je cogne plus fort[1273].

Les poules du théâtre koltésien auraient – mine de rien – le dernier mot. Mathilde du moins dans *Le Retour au désert* obtient ce qu'elle était venue chercher, son frère – « Adrien repartira avec moi, cela est clair dans ma tête, je le voulais, je l'aurai, je suis venue sans, je repartirai avec[1274] » – non par la force, ni par la ruse du prédateur, mais par cette sorte de faculté d'insinuer l'incertitude, de brouiller les contours du communément admis, de déployer des superpositions de masques, pour « montrer qu'elle n'est pas en train de faire ce qu'elle a l'air d'être en train de jouer, ni de désirer ce qu'elle est en train de demander[1275] », ce qui immanquablement déroute le partenaire de cette danse. Adrien depuis le retour de Mathilde doute s'il est homme ou singe, voit les murs de la maison, qu'il avait élevés pour que rien ne bouge, se fissurer. La ruse de la proie, le « mau-mauing » de Cécile, l'art de mentir de Mathilde, ou la « naïveté » désarmante de Léone androgyne, « à l'âge où il est difficile de dire si c'est un garçon ou une fille, un enfant[1276] » serait un principe éminemment féminin « insexué ». Nous empruntons à présent, à l'appui de cette perspective, les réflexions de Jean Baudrillard[1277].

> La féminité comme principe d'incertitude.
> Elle fait vaciller les pôles sexuels. Elle n'est pas le pôle opposé au masculin, elle est ce qui abolit l'opposition distinctive des sexes, et donc de la sexualité elle-même[1278].

Cécile ou Mathilde, ferventes abolitionnistes de la distinction des sexes, sont les deux instances du théâtre de Koltès qui ostensiblement déploient à travers leur discours un désir d'évasion, loin du système de reproduction sexuée, approchant la problématique soulevée par Baudrillard d'un principe féminin réprimé, face contre terre, lorsqu'il n'est plus qu'envisager dans une dimension sexuelle, voire pornographique ; lorsque le féminin n'est plus que sexe féminin utile à la reproduction et au plaisir des « cosaques ». « L'ironie se perd lorsque le féminin est institué comme sexe, même et surtout quand c'est pour en dénoncer l'oppression[1279]. » Il y aurait une cruauté dans la distinction des sexes que dénonce (en

---

[1273] *Ibid.*, p. 41. Adrien au public.
[1274] *Le Retour au désert*, *op. cit.*, p. 69.
[1275] Voir citation de Koltès sur le « mau-mauing » de Cécile, voir note 1251.
[1276] Voir note 1261.
[1277] Jean Baudrillard, « L'écliptique du sexe », *in Séduction : L'Ironie de la communauté*, Traverses n°17, Paris, Centre Georges Pompidou, novembre 1979, p. 2-30.
[1278] *Ibid.*, p. 8.
[1279] Jean Baudrillard, « L'écliptique du sexe », *op. cit.*, p. 11.

gardienne du temple de l'ironie ?) Cécile mourant en quechua :

> Maudites soient les nuits où s'attifent les femmes pour forniquer avec le chacal errant […] 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[1280]

De même Mathilde déjoue-t-elle cette perspective, le temps de quelques fantasmes hypothétiques pour l'avenir, adressés au public :

> Il faudrait changer le système de reproduction tout entier ; les femmes devraient accoucher de cailloux […] Les cailloux devraient accoucher des arbres, l'arbre accoucherait d'un oiseau, l'oiseau d'un étang ; des étangs sortiraient les loups, et les louves accoucheraient et allaiteraient des bébés humains. Je n'étais pas faite pour être une femme. […] Mais je n'étais pas faite pour être un homme non plus ; encore moins peut-être[1281].

Cécile et Mathilde, les deux (im)personnages « mères » par excellence dans l'œuvre de Koltès – deux instances destinées à deux actrices qui auront fasciné l'auteur, Casarès et Maillan – nous semblent exposer cette vision d'un personnage implorant l'hybridité et le métissage, homme et femme à la fois, ni homme ni femme, garantes de la « réversibilité[1282] » ; à la recherche de la confusion des sexes, à la recherche de l'« insexualité » telle que la formule Baudrillard. « Le féminin non comme sexe précisément, mais comme forme transversale de tout sexe, et de tout pouvoir, comme forme secrète et virulente de l'insexualité[1283] ». Un principe que Baudrillard allie au concept d'ironie, subvertissant, renversant les normes (phalliques). La proie obéirait à cette articulation paradoxale, entre un principe fondé sur l'« insexualité », qui lui offre la possibilité incontrôlable (sauvage) d'une subversion ironique, déjouant le pouvoir (prédateur), mais soumise pourtant au change du corps sexué, sexe de femme opprimé dans l'univers koltésien, sexe des poules toutes plus ou moins guettées par la prostitution, à venir ou passée, avilies par les regards de ceux qui semblent les envisager dans ce seul usage et finalité sexuels :

> CAL. – […] Tu me juges mal, bébé, je le sais. Mais on n'a pas vu de femme ici, depuis le début du chantier ; alors d'en voir une ça me retourne, voilà. Tu as du mal à comprendre, toi […] Pourtant, je suis sûr qu'on doit se plaire. J'ai l'instinct, pour les

---

[1280] *Quai ouest, op. cit.*, p. 103-104.
[1281] *Le Retour au désert, op. cit.*, p. 68.
[1282] « Le féminin justement n'est de l'ordre ni de l'équivalence, ni de la valeur : il est donc insoluble dans le pouvoir. Il n'est même pas subversif, il est réversible », *in* « L'écliptique du sexe », *op. cit.*, p. 13.
[1283] *Ibid.*, p. 11.

> femmes […] (*la rejoignant*) Ne sois pas si pudique petite boniche. J'ai l'instinct, moi, pour certaines choses.
> LÉONE (*le regardant*). – Je nous trouve si laids ![1284]

Les filles et femmes perdues, égarées, violées, abandonnées après avoir « servi », Nécata (« faites Ceci à la domestique[1285] » lance aux « cosaques » la Cocotte de Babylone), Léone, Claire, La Gamine, les poules déjà défraîchies et les petites dindes, tiendraient cet office décrit sans concession par le « Carnet rouge » : « Faire l'amour avec une femme : s'en servir. Baiser : la vérité de la nature[1286]. » La féminité des personnages koltésiens garderait ce paradoxal court-circuit entre un principe libérateur « insexué », « ni garçon, ni fille, un enfant » et une contingence sexuelle tendue jusqu'à une extrême « vérité de la nature ».

> Il comprit soudain qu'il devenait enfant et même, devenait femme à force de servir.[1287]

À deux visages, le principe féminin de la proie qui consiste à n'être ni femme ni homme, transparente, semble une arme de défense séductrice (subversive, « réversible »), « [c]ette féminité, l'éternelle ironie de la communauté[1288] » qui viendrait altérer les lois. Mais, en même temps, Koltès garderait au principe féminin son visage opposé, opprimé, sexué à l'extrême, devenu objet sexuel, dans une vision avilissante du corps des femmes sur « fond de putainerie[1289] », qui semble le lieu d'une condamnation : condamné à servir, réduit à l'état d'instrument sexué pour l'unique plaisir des cosaques dans *Prologue*. Nécata recouvre les deux opposés : « chérubin » d'un côté et prostituée (« déshonor[ée] par un indigne usage[1290] ») de l'autre.

> Non personne au monde ne peut se vanter de savoir que Nécata ait été femme ou le contraire, puisque ce chérubin n'a jamais servi, seigneur, qu'à Ceci (qu'il me répugne

---

[1284] *Combat de nègre et de chiens*, *op. cit.*, p. 51. Cal à Léone.
[1285] *Prologue*, *op. cit.*, p. 65. La cocotte de Babylone aux cosaques. Cf. Annexes, p. 628.
[1286] Cf. Annexes, p. 610.
[1287] *Ibid*., p. 588, (note du carnet n°258).
[1288] Hegel, *Phénoménologie de l'Esprit*, trad. Hyppolite, Paris, Aubier, 1941, « L'esprit vrai, l'ordre éthique », p. 41.
[1289] « Quand Kierkegaard envisage un Journal du séducteur n°2, il imagine fonder avec une *courtisane* "une association psychologique pour étudier la différence entre la séduction qui vient de l'homme et celle qui vient de la femme". Pour la séduction qui vient de la femme, une *pute*. Ce n'est pas une petite affaire et dans l'héritage qui est le nôtre en matière de séduction, il y a cet avilissement du corps des femmes, ce fond de putainerie. Quand un corps de femme se "donne", il se prostitue gratuitement ; quand il se vend, il se prostitue fricalement. », Françoise Levy, « Continent noir de séduction », *in Séduction, l'ironie de la communauté*, *op. cit*., p. 60.
[1290] Sens (2) figuré : http://www.littre.org/definition/prostituer [en ligne] consulté en mai 2016.

> absolument de nommer). Et pas un seul des cosaques qui fréquentèrent mon étage n'aura jamais le droit de prétendre s'en être servi à un autre usage […][1291]

Dans l'usage dont Nécata est l'objet, et qu'on suppose sodomite, elle tiendrait cette posture indistincte qui la garde « insexuée » et pourtant « utilisée », « au service de », une autre forme d'« Abd » dans l'univers koltésien.

> Nécata me servit, trois années durant (ces trois merveilleuses années) à trois tâches précises dont elle s'acquitta parfaitement : débarrasser ma terrasse des moustiques et des taons, nettoyer le lit avant et après chaque usage, et enfin… eh bien oui, il me faut bien reconnaître que de la troisième tâche aussi elle s'acquitta superbement (mais de Ceci, je ne veux absolument pas dire un seul mot)[1292].

Ceci ? – « Je peux tout pardonner, tout, sauf la sodomie[1293] ! » Le pouvoir de la poule, sa ruse d'une naïveté feinte ou sa naïveté devenant ruse par l'hybridité qu'elle impose, serait orchestrée par un *transvestisme*, « ni homosexuels ni transsexuels[1294] », une séduction qui mène sur des chemins transversaux – « on parlait plus précisément autrefois de *transvestisme*, ce qui traduit très bien aussi le *travel*[1295] » –, un chemin de traverse, éclairé par un principe féminin à la fois relevé et avili, rendu finalement indistinct ; homme, femme, enfant ou chérubin. « [J]'y ai perdu toutes mes couleurs et mes forces et ma virilité ; j'y ai perdu la vie, et on m'a donné en échange un sac de petits cailloux[1296] », dit en espagnol Cécile juste avant de mourir. Malgré son statut de mère et l'indistinction de sa virilité perdue, malgré le caractère « insexué » de sa nouvelle place dans le monde, des cailloux pleins les poches cédés en héritage (les cailloux sont les géniteurs, rappelons-nous, du nouveau monde fantasmé par Mathilde), ne déroge pas à l'ambiguïté de sa posture de Femme.

> RODOLPHE. – […] Regarde, petit regarde. (*Il saisit Charles par le bras*) Regarde comme elle montre ses jambes, ta mère […] regarde comme ses jambes sont belles […] Regarde, la sauvage, belle et forte, qui avance[1297].

Et Cécile : « mon mari dit que je resterai toujours une sauvage même si je fais la putasse[1298] » ? En elle se maintiendrait ensemble deux opposés : un principe féminin « insexué », « sauvage » contre une projection pornographique. « Le vieillard, apercevant soudain sa femme vautrée sur les chemises, s'approche courroucé et tire sa jupe sur ses

---

[1291] *Prologue*, *op. cit.*, p. 64.
[1292] *Ibid.*, p. 23.
[1293] Cf. Annexes, « Carnet rouge », p. 581.
[1294] « L'écliptique du sexe », *op. cit.*, p. 8.
[1295] Paul Virilio, « Moving girl », *in Séduction, l'ironie de la communauté, op. cit.*, p. 48
[1296] « Annexe », *in Quai ouest*, *op. cit.*, p. 103.
[1297] *Quai ouest*, *op. cit.*, p. 76-77.
[1298] *Ibid.*, p. 52. Cécile à Abad.

genoux d'un geste furieux[1299] » ; le change du corps de la femme. À force de tenir, force brute, les « deux pieds dans la merde », « affich[ant] une imperturbable dignité », Cécile occuperait une place paradoxale passant du *transvestisme* à la transfiguration, dans un mouvement assez similaire nous semble-t-il à celui de l'idiote de l'*Histoire lausiaque* :

> En ce monastère fut une vierge qui jouait la folie et le démon. Et on la détesta au point de ne pas même manger avec elle, elle ayant préféré cela. Errant donc à travers la cuisine, elle faisait toute sorte de service, et elle était certes, comme on dit, l'éponge du monastère. […] Elle ne s'assit pas à table, elle ne reçut pas un fragment de pain, mais épongeant les miettes des tables relevant les marmites, elle s'en contentait[1300].

Pire qu'enfant, être femme, et pour le personnage de Cécile, être *La* femme (« matricielle[1301] ») interprétée par Maria Casarès[1302] – l'actrice « matricielle » au centre du désir d'écrire du jeune Koltès – serait, pour nous, le parangon de ce personnage de proie attrapée dans sa complexité : condamnée, déchue, humiliée, isolée, solitaire et « errante », la femme pire que l'enfant qu'on peut abattre sans raison[1303] – « La Garde nationale tue, un soir, par désœuvrement, de neuf balles de mitraillettes, un garçon, non loin de sa porte[1304] » – « *Cécile, longuement, préoccupée et solitaire, traverse le hangar* », « *Cécile est dans un coin, seule*[1305]. » Cécile serait l'errante, non pas de la cuisine à la manière de l'idiote lausiaque, mais du hangar, « une mouche enfermée dans un placard qui meurt à la fin du jour[1306] » :

> […] dans le noir et dans la misère noire sans eau sans argent, tout juste bonne à marcher à quatre pattes et lécher la pisse des chiens sur le trottoir et boire de l'eau de pluie dans les poubelles et crever sous l'averse d'une sortie d'égout.[1307]

Cécile partagerait, en pataugeant dans la déchéance, les qualités mystiques de « Celle qui

---

[1299] Cf. Annexes, « Carnet rouge », p. 591, (note 341). Cette note semble à l'origine de la didascalie de *Quai ouest*. Après la mort de Cécile : « *Rodolphe, soudain furieux, s'approche de Cécile et tire sa jupe sur ses jambes* », *op. cit.*, p. 99.

[1300] « Celle qui jouait la démence », *in Histoire lausiaque* : *vie d'ascètes et de Pères du désert, op cit.*, p. 229. Cf. Annexes, p. 629.

[1301] Nous empruntons le terme à Arnaud Maïsetti et renvoyons au chapitre de sa thèse intitulé « Raconter l'origine : le corps inaugural de Maria Casarès », *in op. cit.*, « Génétique », p. 35. Cécile interprétée par Maria Casarès porterait l'aura « matricielle » que Koltès semble avoir projetée sur l'actrice : matrice et figure d'*amma* (mère).

[1302] « Elle a joué dans *Quai Ouest* et je m'en mords les doigts, parce que pour quelqu'un comme elle, il faut écrire un grand rôle sur mesure, une pièce où elle est pratiquement seule. » Entretien pour *L'Événement du Jeudi*, 12 janvier 1989, *in Une part de ma vie, op. cit.*, p. 153.

[1303] Nous renvoyons également à *Roberto Zucco* ; le meurtre de l'enfant, scène X. L'OTAGE.

[1304] Ainsi s'achève la vie de l'enfant Victor, *in* « Nouvelle I » de *Prologue, op. cit.*, p. 84.

[1305] *Quai ouest, op. cit.*, p. 94.

[1306] *Ibid.*, p. 41. Cécile à Charles.

[1307] *Ibid.*, p. 38.

jouait la démence » ; elle aurait les dispositions surnaturelles de l'*amma* (mère), de « celles qui mènent la vie spirituelle[1308] ». Cécile est à ce titre, peut-être, l'un des personnages les plus religieux du théâtre koltésien. Par bribe, la foi de Cécile s'expose. « Ce Marley n'est même pas catholique[1309] » est l'un des constats contrariés de Cécile dans les notes de brouillon de Koltès. Dans la pièce, Cécile expose sa fierté, non feinte, d'avoir vu son fils Carlos touché par le pape.

> (*Désignant Charles :*) Regardez les pieds de cet enfant. Le pape les a baisés, un Jeudi saint, lavés et baisés, parmi dix pieds d'enfants élus des Lomas Altas. Dieu ne peut pas élire d'abord et oublier ensuite[1310].

Il y aurait ainsi à l'image de l'imaginaire religieux catholique, au cœur des personnages à qui nous proposons d'intégrer la catégorie des proies, des opprimés et des poules du triangle ironique koltésien, une articulation paradoxale entre la déréliction, la déshérence, la condamnation, l'humiliation, la pornographie, la « clandestinité » et une élévation, un réenchantement qui les transfigure ; relevés par le poète. « Celle qui jouait la démence », l'idiote de Mêné, est relevée par l'anachorète et révélée aux yeux des autres pensionnaires comme l'être vénérable, à l'image peut-être des valeurs de Cécile lorsqu'elle désire faire de son fils « un être humain de première catégorie[1311] ». Cette révélation ou *relèvation* par l'anachorète de celle qui jouait l'imbécile ne change cependant rien à sa posture. L'idiote de Mêné quitte le monastère pour disparaître dans le désert. Si Koltès est l'anachorète qui part à la recherche des déshérités du monde pour les relever, cette révélation engagerait au même processus de disparition. Cécile et son « mau-mauing » nous semble tenir de la contradiction d'un mouvement ironique vibrant entre deux pôles opposés, qui n'a d'efficace que dans l'alliance tendue d'un bas vers le haut, n'offrant jamais de trouver une place quelque part (*ubique et nusquam*[1312]) : jouant l'idiote, la « sauvage », exécutant les pitreries avilissantes nécessaires à sa sauvegarde – « MONIQUE. – Je trouve les pitreries de cette femme

---

[1308] *Histoire lausiaque*, *op. cit.*, p. 233. « Elle était donc venue, il considéra les haillons qui étaient sur son front, et étant tombé à ses pieds, il lui dit " Bénis-moi" […] Toutes furent hors d'elles et elles lui disent à lui : "Abbé, ne sois pas affecté de l'outrage : c'est une *salè* (idiote)" Pitéroum leur dit à toutes : "C'est vous qui êtes des *salè* (idiotes). En effet elle est notre *amma* (mère) à moi et à vous" ; car on appelle ainsi celles qui mènent la vie spirituelle. »

[1309] Cf. Annexes, « Fiches personnages », CÉCILE, p. 653.

[1310] *Quai ouest*, *op. cit.*, p. 84. Cécile à Koch, à propos de Charles.

[1311] *Ibid.*, p. 38. Cécile à Charles. « […] je me demande vraiment si c'est mon fils à qui j'essaie de parler, si c'est cette larve pourrissante au soleil qu'un jour j'ai amenée depuis notre pays jusqu'au pays d'ici dans l'espoir d'en faire un être humain de première catégorie […].

[1312] Voir note 898.

dégoûtantes. KOCH. – Elles me plaisent, à moi[1313]. » – elle est pourtant aussi l'*amma* du hangar, et peut-être l'âme du lieu, du moins un morceau, si tel que le note le « Carnet rouge » :

> Du hangar reflet de l'âme[1314]
>
> Peut-être n'avons-nous pas chacun une âme, mais sommes-nous un morceau…[1315]

Cécile, « les deux pieds dans la merde » est en même temps maîtresse surpuissante de la lumière et de l'ombre, naturelles et surnaturelles. *Déshérente*, *déserrante* ou que le *désert hante*, Cécile hérite d'une dimension spirituelle « de première catégorie », trafiquant avec le soleil.

> *Cécile apparaît, le soleil monte dans le ciel à toute vitesse.* […]
> CHARLES. – J'ai le soleil dans la figure.
> *Elle bouge et lui fait de l'ombre.* […]
> CHARLES. – Le soleil a bougé et je l'ai dans les yeux.
> *Elle bouge et lui fait de l'ombre*. […]
> CÉCILE. – Je n'ai plus d'ombre. (*Elle pleure*)[1316]

> (*Elle tourne le dos à Abad, regarde le plafond, marche de long en large*.) Couché, descends, dégringole ; tu n'es pas encore fatigué de nous rôtir comme des larves, tu n'en as pas marre de m'embêter ? tu ne veux pas, s'il te plaît, être gentil et faire ton plongeon et me laisser la place […] je ne veux plus rien voir. (*Se tournant vers le plafond :*) Couché !
> *Les rayons dorés clignotent doucement et perdent leur éclat. Cécile sort*[1317].

Cette perspective qui pose la question de l'hybridité recherchée et pratiquée par certains personnages jusqu'à l'ultime horizon d'attente mythique et socratique[1318] de l'androgynie – la rotondité des cailloux « insexués » de Mathilde et de Cécile aurait-elle le caractère unifié des humains du troisième genre, de forme circulaire, que sont les androgynes du mythe de Platon ? – nous proposons de l'identifier comme fer de lance des proies du théâtre koltésien. Dans le rapport ironique et rusé, la poule serait métisse et *transvetique*.

[1313] *Quai ouest, op. cit.*, p. 70.
[1314] Cf. Annexes, p. 599.
[1315] *Ibid.*, p. 607.
[1316] *Quai ouest, op. cit.*, p. 37-43. Cécile à Charles.
[1317] *Ibid.*, p. 53-55. Cécile à Abad.
[1318] Nous renvoyons au « Mythe d'Aristophane » dans le *Banquet* de Platon.

Toutefois cette approche pose également la question d'une posture ambiguë de l'auteur à l'égard du féminin (sexué). Le « Carnet rouge » laisse passer quelques billets d'humeur misogynes même si le doute sur le premier degré de ces formules qui disent le dégoût, la peur ou le mépris de la femme (sexuée) subsiste du fait de leur virulence-même. La première, ici transcrite, réapparaît dans la fiche personnage de Koch[1319].

> Misogynie max. : tout ce qui est laid, lait, crème, fromage, enfant, écœurant : nichon ! pouah ![1320]
>
> Elle n'a pas eu un enfant, elle a eu une fille[1321].
>
> Discours sur les minous. Mépris[1322].
>
> À l'intérieur de la femme, ce sont des roues dentées[1323].
>
> Inquiétude quand la femme dit : retourne-toi[1324].
>
> Il n'y a qu'une chose plus nombreuse que les femmes sur cette terre : les insectes
> - Cafards et mouches. [1325]
>
> « Méfiez-vous de la femme ! C'est l'étrangère du crépuscule qui s'impose rapidement au maître de maison, la plante parasite qui a vite fait de tuer l'arbre qui l'a nourrie de sa sève.[1326] »
>
> Marley à Mich. : Tu t'y connais en voiture, pour une femme ; c'est pas beau, une femme qui s'y connaît[1327].
>
> Femmes, taisez-vous[1328].

Roberto Zucco prendrait le relais de ces visions peu miséricordieuses :

> UNE VOIX. – Il s'est fait baisé par une femme.
> UNE VOIX. – Dalila. Une histoire de cheveux. Je connais
> UNE VOIX. – Il y a toujours une femme pour trahir.
> UNE VOIX. – On serait tous en liberté sans les femmes[1329].

Il semble bien que le statut de femme dans l'univers koltésien ait une affinité avec

---

[1319] Cf. Annexes, p. 620. « - Misogynie max. : tout ce qui est lait, crème, fromage, enfant, nichon l'écœure. »
[1320] *Ibid*., p. 582, (note du carnet n°128).
[1321] *Ibid*., p. 603.
[1322] *Ibid*., p. 595, (n°434).
[1323] *Ibid*., p. 600.
[1324] *Ibid*., p. 595, (n°451).
[1325] *Ibid*., p. 612.
[1326] *Ibid*., p. 593, (n°381).
[1327] *Ibid*., p. 607.
[1328] *Ibid*., p. 583, (n°136).
[1329] *Roberto Zucco*, *op. cit*., p. 93-94. Scène finale.

l'Immonde que nous évoquions plus avant. Et pourtant, les personnages féminins sont ceux qui – régulièrement assimilables à l'enfant – semblent trouver un chemin de grâce, plantés là pourtant « les deux pieds » au milieu du drame ou dans la merde comme Cécile au centre du hangar, entre ceux que rien n'atteint ou que rien ne change, tel l'ange de la *Nuit* ou Le Client (poule déplumée) de la *Solitude*, mort déjà, que plus rien n'abîme : « Essayez de m'atteindre, vous n'y arriverez pas […] parce qu'un homme meurt d'abord, puis cherche sa mort[1330] » et celles qui, profondément atteintes dans leur chair, trouvent les moyens d'une initiation et d'une transformation. Nous pensons évidemment à Léone scarifiée, personnage transfigurée par défiguration de *Combat*, à Claire ou à La Gamine, violées mais passionnément vivantes, ce qu'exprime La Gamine à La Sœur : « Toi, tu es une vierge prolongée, tu ne sais rien à la vie, tu as bien veillé sur toi, tu t'es bien protégée […] N'es-tu pas une vieille fille, qui ne connaît rien à rien, et devrait se taire devant mon expérience[1331] ». La femme, l'enfant, le naïf/pris pour un « sauvage », entreraient dans la sphère des personnages condamnés d'avance. Si Koltès méprise la femme (sexuée) ou le sexe (« denté ») de la femme, nous entrons peut-être dans cette logique paradoxale de l'auteur énoncée à propos des Blancs dans *Combat de nègre et de chiens* :

> j'ai fait un choix émotionnel et en même temps radical en qualifiant les Noirs de bons et les Blancs de chiens, de cochons […] une fois ce choix fait, j'ai pu commencer à aimer les Blancs.[1332]

Il en irait de même pour les poules et les femmes du théâtre koltésien. Condamnées, c'est là que Koltès commencerait à les aimer ? La poule aurait alors une chance de salut en préservant sa sur-face, par des moyens détournés, par une « stratégie des apparences » de la folle, de l'idiote, de l'enfant. Dans cette perspective, le « [l]angage bébé[1333] » de Claire entrerait lui aussi dans une stratégie de « mau-mauing », stratégie de séduction par laquelle la proie fait semblant d'être la proie, qu'elle n'est finalement pas, dans le but d'obtenir précisément ce qu'elle venait chercher en « montr[ant] qu'elle n'est pas en train de […] désirer ce qu'elle est en train de demander ». Malignité de la poule, qui par la voix du Dealer s'exposerait encore ainsi :

> Mais ce qui maintient la brute, et la maintiendra encore pour des éternités, à distance de la demoiselle, c'est le mystère infini et l'infinie étrangeté des armes, comme ces

---

[1330] *Dans la solitude des champs de coton*, *op. cit.*, p. 60.
[1331] *Roberto Zucco*, *op. cit.*, p. 40.
[1332] *Une part de ma vie*, *op. cit.*, p. 35. Entretien pour le *Gai pied*, 1983.
[1333] Cf. Annexes, « Carnet rouge », p. 590 (note du carnet n°315).

> petites bombes qu'elles portent dans leur sac à main, dont elles projettent le liquide dans les yeux des brutes pour les faire pleurer, et l'on voit brusquement les brutes pleurer devant les demoiselles, toute dignité anéantie, ni homme, ni animal, devenir rien, que des larmes de honte dans la terre d'un champ[1334].

Où l'on retrouve cet étrange et mystérieux pouvoir de la demoiselle, de la poule, de la proie qui subvertit les normes du prédateur que l'on voit, « ni homme, ni animal, devenir rien » devant les arabesques de la naïveté (feinte), comme « ces petites bombes » qui troublent le regard du partenaire et finit par l'éblouir.

La demoiselle, la coquette-cocotte du théâtre koltésien, engage également à la question de l'apparat de la féminité. La parure de la poule dans l'univers koltésien renvoie à un constat d'avilissement. Il nous semble que c'est cette posture ambiguë à l'égard du féminin que viendrait interroger particulièrement la pièce inachevée au centre de laquelle Koltès place l'agonie du personnage de la Grande Mademoiselle, Coco Chanel. Alliant allure et rigueur, la modiste de l'élégance féminine serait dans ces quelques extraits koltésiens l'agitatrice intransigeante de la question de l'apparat féminin, allant jusqu'à réinterroger la part de vulgarité d'un des artifices les plus communément et innocemment accordés à la féminité, son rouge à lèvres :

> COCO. – Le rouge à lèvres est une invention horrible, indécente, obscène. Trouvez-vous cela joli ? Croyez-vous que cela plaise aux hommes ? […] Pensez-vous vous faire aimer en vous donnant l'air d'un gâteau, d'une fraise écrasée, d'une tâche de vin rouge sur la nappe ?[1335]

Il semble, au-delà du fil que nous suivons dans ce chapitre, que tout bois, jusqu'aux brindilles, fasse feu, entre les mots de Koltès, le doute et la question s'insinuant dans les moindres interstices de la norme, rendant incertaines les plus communes de nos représentations. Ainsi, il faudrait douter avec Coco, de l'action du rouge à lèvres et de ce qu'il déploie d'obscénité à l'inattention des poules.

> Pourquoi se mettre cette écœurante peinture précisément sur les lèvres, là où cela embête tout le monde, là où cela salit tout ? Pourquoi Consuelo, pourquoi ne vous en faites-vous pas quelques traits sur le front, comme les Sioux ? S'il faut absolument que vous vous coloriez de rouge, faites-vous au moins des peintures de guerre[1336].

Il faudrait déplacer les enjeux des attributs liés à un rituel sexué et érotisé, vers ceux de la tribu des Sioux, ou des Amazones, afin de dérober la femme sexuée sous l'image de la

---

[1334] *Dans la solitude des champs de coton*, *op. cit.*, p. 30.
[1335] *Coco in Roberto Zucco*, *op. cit.*, p. 111. Koltès semble l'intituler *Chanel n°5* dans le « Carnet rouge ».
[1336] *Ibid.*, p. 113.

guerrière « insexuée ». Porte-parole d'une attaque renversante des signaux ostentatoires de la féminité, Coco/Koltès occupe une posture pour nous ironique, qui interroge radicalement la norme, en infiltrant l'incertitude au cœur des choses les plus établies ; soulignant au passage le regard trouble de l'auteur porté sur cette question du féminin.

> Et puis ôtez ces hauts talons. Voilà encore une invention grotesque. Pourquoi les femmes se croient-elles obligées de sonner la fanfare avec leurs godillots pour annoncer leur venue ?[1337]

Il y aurait à l'égard de la cocotte coquette, une mise en doute, une représentation avilissante, une difficulté à départir ce qui tient d'un principe féminin noble de ce qui, évacuée la puissance de séduction de l'apparat, devient grotesque pour celui ou celle sur qui la parade, le rouge, les talons et les plumes n'ont aucun effet séducteur. À côté d'un procès froid – peut-être lucide – Koltès ménagerait toutefois une grandeur aux cocottes par leur allure proche du condamné, leur cédant cette arme de défense, le « mau-mauing », stratégie du féminin, qui les protège par « ce jeu d'un infini mystère » et constitue peut-être une méthode ironique, laissant le prédateur sans prise, rendu à lui-même.

En ce sens, la mort de Cécile amorcée en espagnol, qui trouve son épiphanie en quechua, signe peut-être le point le plus haut de la ruse métisse de la parole de Cécile, une langue métissée ; subversion de l'errante, de la fugitive, de la prostituée, oscillant entre la figure de la folie et de la sagesse. « Devenir fou pour devenir sage[1338] », dans sa fiche personnage Koltès note : « Cécile mi-indienne mi-espagnole. Parfois oui, parfois non. Passera de l'espagnol à l'indien, et sa fille comprendra qu'on ne peut plus comprendre. Rodolphe dit : indienne, du Pérou en plus[1339]. » La parole métisse de Cécile, qui mélange espagnol et quechua à la langue française, juste avant de mourir, offre au personnage un statut qui oscille entre la folie et l'extase, et semble jouer de cet écart pour renvoyer l'autre (personnages et public) vers un espace du retrait ; laissant les interlocuteurs affolés ou fascinés ; « on ne peut plus comprendre ».

> CLAIRE (*courant, affolée*). – Papa, papa, viens vite, je ne comprends rien à ce qu'elle dit.

[1337] *Ibid*., p. 114.
[1338] Première Lettre aux Corinthiens, 3.18.
[1339] Cf. Annexes, « Fiches personnages », p. 653.

> […]
> RODOLPHE. – Fous-moi la paix, bâtarde.
> CLAIRE. – Qu'est-ce qu'elle dit, papa, qu'est-ce qu'elle dit ?
> RODOLPHE. – Je ne veux pas le savoir.
> […]
> RODOLPHE. – C'est l'Indienne qui se réveille. (*Il sourit*.)
> CLAIRE. – Qu'est-ce qu'elle dit ? qu'est-ce qu'elle dit, papa ?
> […]
> RODOLPHE. – L'Indienne s'endort. (*Cécile regarde le soleil, le soleil dégringole*.)[1340]

Cécile tiendrait donc de la figure lausiaque dans cette posture contradictoire qui la voit « les pieds dans la merde, afficher une imperturbable dignité ». À l'image de celle que certaines versions nommeront Isidora, « l'idiote » de l'*Histoire lausiaque*. C'est peut-être Cécile que Koltès nomme Cornélia[1341] dans le « Carnet rouge », dilemme cornélien entre la femme et l'ange. Cécile tient ce point d'équilibre à la manière d'Isidora entre les immondices, les déchets, le « point d'abjection » et la grâce spirituelle :

> En fait, elle accomplissait ce qui est écrit : « Si quelqu'un a le propos d'être sage parmi nous en cette vie, qu'il devienne fou pour devenir sage »[1342].

« Amma », « mère spirituelle » ainsi l'anachorète Pitéroum renomme-t-il Isidora, Pitéroum envoyé par l'ange afin qu'il constate l'existence d'un être plus « religieux » que lui. Aussi, Cécile n'est-elle peut-être pas la seule à errer, d'une sainteté désœuvrée, folle et sage. Koltès dans le « Carnet rouge » nous l'apprend, il projetait d'écrire une pièce centrée sur la figure de « Job sur son fumier » :

> titre – Job ! Job sur son fumier […] Job mort sur son fumier, tout le monde pleure, vrai[…][1343] (Casarès) faux (le visage caché.) les sourds muets.[1344]
>
> – La mort de job – Job ?[1345]

Job, parangon s'il en est de l'homme humilié, puis relevé, tiendrait peut-être lui aussi d'une posture ironique de la proie, à la conquête de la subversion de Dieu-même. Résistant et « réversible » sur son fumier, « les deux pieds dans la merde », Job dirait : Dieu nous prend

---

[1340] *Quai ouest*, *op. cit*., p. 98-99.
[1341] Cf. Annexes, p. 613 : « La faille 1 : M. a été voir Cornélia[1341] seul. » À moins qu'il ne s'agisse de Claire ? « La manière dont Cornélia était habillée (fermeture éclair…, pressions) », cf. Annexes, p. 614.
[1342] « Folies déliées : séductions de l'Autre », *op. cit*., p. 39-40.
[1343] Nous lisons dans le carnet le mot orthogarphié sous la forme « vraies », mais dans le contexte il ne se rattache à aucun autre terme.
[1344] Cf. Annexes, « Carnet rouge », p. 613.
[1345] *Ibid*., p. 615. Il s'agit apparemment de la dernière note du carnet ; dernière note de Koltès ?

pour des hommes capables d'endurer une souffrance odieuse, montrons-lui à quel point l'on peut dépasser les limites de l'agonie. Les deux pieds sur son fumier, afficher une imperturbable dignité jusqu'à la mort serait le « mau-mauing » de Job, proie de Dieu, qu'il s'agirait de renverser par la ruse ironique de celui qui joue jusqu'au bout le rôle qu'on veut lui prêter. Aussi Cécile errerait-elle dans cette même déréliction, malade et abandonnée de son Dieu. « *Longue traversée solitaire du hangar par Cécile*[1346] », entre ces mêmes sillons du spirituel et de l'immonde, de la sagesse (spirituelle) et de l'idiotie. L'erreur serait donc de prendre Cécile pour ce qu'elle est en train de jouer ; l'imbécile. L'erreur serait de prendre Job pour ce qu'il est en train de jouer : un homme humilié. La stratégie des apparences (« faire l'idiote ») serait une forme d'ironie corrective à l'endroit de la relation entre les interlocuteurs : le « mau-mauing » de Cécile encourageant son prédateur à l'erreur d'appréciation des forces pour mieux dessiller son manque d'assise.

> Je veux retourner aux Collines Hautes, non, je ne veux pas retourner là-bas, l'air y est pourri et il sent la merde[1347].

La confusion du discours de Cécile – « Revoir la confusion dans l'esprit de Cécile[1348] » – à ses dépens ou intentionnellement – « parfois oui parfois non » – aurait un effet d'attaque à couvert qui est un moyen de défense, donnant l'apparence d'une chose pour en dissimuler une autre, « dont le vendeur ne se doute pas, et qu'il obtiendra finalement[1349] », dont le (faux) naïf lui-même ne se doute peut-être pas, mais qui circule derrière les apparences (« arabesques ») de sa parole, pour qu'on ne sache jamais où l'identité de celui qui parle se tient. Homme ou femme, sage ou fou, rusé ou naïf, maître du jeu ou opprimé, *amma* ou putain, les « circonlocutions » seraient parfois la forme d'une féminité sauvage qui en prenant la parole s'assure de ne jamais rien dire sincèrement, dans une stratégie de préservation ; les arabesques d'une parole-action subversive. La dimension ironique du discours de la poule tiendrait moins d'un désir de s'approprier l'autre (pervertir) que de le dessiller. La coquette cocotte serait toujours ailleurs pour ne jamais subir tout à fait l'outrage des voleurs de poules et, comme une arme spéculaire, les arabesques de la parole du naïf aveugleraient leur prédateur pour qu'il voie mieux. Il ne nous semble pas anodin que la plupart des personnages féminins qui entreraient dans la catégorie des naïfs : Léone, La Gamine, Claire, Fatima (« simul[ant]

[1346] *Ibid*., p. 52.
[1347] « Traduction de l'espagnol et du quechua dans la mort de Cécile », *in Quai ouest*, *op. cit*, p. 103.
[1348] Cf. Annexes, p. 651.
[1349] *Dans la solitude des champs de coton*, *op. cit*., p. 59.

l'extase[1350] ») soient ceux que la dramaturgie transforme, sans les anéantir. Si le malheur s'abat sur eux, si les prédateurs les prennent pour cible de choix, ces personnages semblent toutefois, non seulement garder leur intégrité secrète, mais également grandir indépendamment du monde effondré autour d'eux. Il y aurait derrière la figure du naïf, celle d'un enfant intègre qui pour se préserver jouerait les apparences de la proie facile, mais tirerait finalement son épingle du jeu ; peut-être à l'image de Claire, s'agit-il avant tout de « savoir[1351] », à l'image de La Gamine de « connaître[1352] » et d'expérimenter sans se laisser voir. Le « mau-mauing » forcerait l'autre à révéler une part de son mystère, de son ombre, à ses dépens, dissimulée à ses propres yeux. Mais encore faut-il que celui à qui la poule s'adresse accepte de se laisser transporter ironiquement vers ce non-lieu spéculaire.

Il est en effet une troisième catégorie de personnages que nous proposons d'envisager sous la bannière de la race des « chiens » : les cyniques, les personnages errant sur les marges de l'ironie, transgressant la stratégie des détournements. « Le cynique serait […] celui qui dit tout haut ce que beaucoup pensent tout bas, et qui n'essaye plus de sauver les apparences[1353] », selon Jankélévitch. Le cynique est celui par qui le scandale arrive, transgressant la relation ironique en s'ancrant absolument au réel, au corps, à la rugosité du monde, à l'action, dénonçant l'obsolescence du pouvoir de séduction des arabesques du langage, le personnage peut-être le plus tragique du théâtre koltésien. Le chien cynique toucherait au désespoir illustré par cette citation de Dostoïevski qu'emprunte Jankélévitch à *Crime et châtiments* : « "Comprenez-vous ce que cela veut dire : n'avoir plus où aller ?"[1354] » ; « le désespoir c'est la totalisation impossible, l'impuissance à intégrer, l'Inconciliable absolu[1355]. » Le cynique (*kunique*) serait le personnage *ou bien* « déconnecté » absolument du monde et de la communauté, à l'image lointaine de Diogène dans son versant ascétique *ou bien*, le chien (cynique) dans le théâtre de Koltès rejoindrait « le cynisme moderne » de Peter Sloterdijk, laissant à d'autres la perspective illusoire du langage, ne se laissant pas attirer à l'écart, vers l'ailleurs, *ubique et nusquam*, mais cherchant la jouissance du monde, et la consommation de la relation à l'autre, ici et maintenant, au prix d'un plongeon au cœur de la nuit, à la gloire d'un hédonisme « monstrueux » (chez Koltès). Le chien cynique serait alors, *ou bien*

[1350] « MATHILDE (*à Fatima*). – Arrête de faire semblant, arrête de simuler l'extase. », *in Le Retour au désert*, *op. cit.*, p. 77.
[1351] « CLAIRE. – Non, je ne veux pas mettre la chaussure du tout ; je veux savoir ». Voir note 794.
[1352] « LA GAMINE. – […] N'es-tu pas une vieille fille, qui ne connaît rien à rien, et devrait se taire devant mon expérience. ». Voir note 1331.
[1353] Vladimir Jankélévitch, *L'Ironie*, *op. cit.*, p. 106.
[1354] *Ibid.*, p. 105.
[1355] *Ibid.*

tragiquement désespéré, *ou bien* monstrueusement heureux, jouissant d'un bonheur scandaleux.

3. 2. 3. Le cynisme des chiens : « *tu castigo es verme*[1356] »

> *Guardate de hombre que no habla y de perro que no ladra*[1357]
> (Méfie-toi de l'homme qui se tait et du chien qui n'aboie pas)

Il semble opportun – envisageant les relations entre les personnages koltésiens sous cette perspective *ou bien* d'une mise à distance de l'autre *ou bien* au contraire d'un rapprochement, par les arabesques d'une parole dont nous avons envisagé la nature ironique, révélée par la stratégie des apparences qu'elle déploie, stratégie de séduction, par des moyens détournés qui cherchent à pervertir ou subvertir, sans s'affronter de face – d'aborder sur un continent qui dénonce une faillite possible du « pacte ironique » : le cynisme, interrogeant celui de l'auteur et partant la nature de celui de certains de ses personnages. Jankélévitch propose une articulation commune entre ironistes et cyniques.

> Les deux personnages – mystificateur et mystifié – qui sont l'un devant l'autre dans l'ironie simple, ces deux personnages n'en font qu'un chez le cynique. Il y a pourtant dans le cynisme une dialectique qui est du même ordre que le Jeu : car si le cynique se parodiait vraiment lui-même, il ne serait pas autre chose qu'un ironiste. Le cynique, en vérité, est relativement sérieux ; ou plutôt, il n'est ni tout à fait dupe ni tout à fait comédien, et il ne saurait dire lui-même s'il le « fait exprès » ; à force de jouer avec le scandale, il lui arrive de l'endosser[1358].

Le cynique serait celui des personnages de Koltès que la distance ironique du langage ne protège plus de la rugosité du monde, celui qui d'une certaine manière renonce aux « arabesques » du Jeu qu'offre le langage, pour épuiser jusqu'au scandale la violence du réel. Toutefois, le cynisme ne resterait pas moins, à l'image de l'ironie, une forme, plus brutale qu'elle, excessive, qui cherche à transformer l'autre et les lois iniques du monde ; face à face.

[1356] Cf. Annexes, « Carnet rouge », p. 587 (note du carnet n°257). « La belle américaine luxueuse qui traverse le tiers-monde avec, écrit en grosses lettres : *Tu castigo es verme* ». Et, dans *Prologue*, *op. cit.*, « Nouvelle I », p. 73 : « Victor décida de cesser et de sortir comme il était en grève. Une longue et très brillante américaine passe : "*Tu castigo es verme*" […] "Ton châtiment, c'est de me voir" ».

[1357] Cet adage provient d'un album illustré pour enfant, annoté et conservé dans les archives Koltès. Consulté à l'IMEC en janvier 2014. Nous supposons que les annotations qui concernent certains de ces proverbes espagnols sont le fait de l'auteur. Cf. Annexes, « La prolifération des chiens », p. 623.

[1358] Vladimir Jankélévitch, *L'Ironie*, *op. cit.*, p. 104.

Le cynique serait lui aussi un personnage en résistance, à l'écart, mais, en place d'élaborer des stratégies de détournements, il choisirait d'incarner, jusqu'au scandaleux, la violence, dans cette logique énoncée par Jankélévitch : « Le mal, qui serait foudroyant aux doses moyennes, acquiert, à très haute dose, des vertus thérapeutiques[1359]. » Le chien-cynique ne pervertirait (renard), ni ne subvertirait (poule), mais il transgresserait les territoires de l'autre. Ainsi, le cynisme du personnage-chien que nous proposons d'expliquer et d'explorer, nouerait, malgré le renoncement aux « arabesques » séductrices des apparences, un pacte d'une nature qui touche encore à notre exploration d'un « pacte ironique » ; le cynisme serait une ironie parvenue à la radicalité qui poursuivrait toutefois le même but : déstabiliser les sens, qu'ils soient communs ou physiologiques, pour déjouer l'illusoire stabilité du monde et de l'autre.

Partant de l'étymologie grecque *kuôn* (chien) du cynisme, il semble que la profusion des chiens qui courent et aboient dans l'œuvre de Koltès engage à la question du cynisme de certains personnages (et de leur auteur). Elle pose la question d'une piste, qui de l'ironie, s'acheminerait vers le cynisme de certains personnages koltésiens à gueule de chien et avec eux, vers l'exploration de la part cynique de leur auteur, ce « desperado joyeux » « en fait de noms d'ange[1360] » qu'Enzo Cormann prête à Koltès, dans la pièce *La Révolte des anges* (empruntant l'expression à Chéreau). Un auteur Janus à tête d'ange et de chien ; composant entre désespoir mélancolique et radicalité, d'une posture proche de Diogène. Les chiens présents dans chacune des pièces (de la maturité) à l'exception du *Retour au désert* et de *La Nuit juste avant les forêts* – à moins que l'on envisage les « loulous », les « loubards » et autre louve nourricière des nouveaux Romulus et Remus sous leur catégorie de *canis lupus*, une espèce de chien – dessinent des ombres faméliques sur la toile de fond de l'univers koltésien, contribuant à transgresser les politesses de l'ironie elle-même. Depuis l'invasion du titre *Combat de nègre et de chiens* jusqu'aux dernières apparitions galeuses dans *Roberto Zucco*, passant par quelques pièces « de jeunesse », *L'Héritage* ou *Récits morts*, ou encore le scénario *Nickel Stuff*, le roman inachevé *Prologue*, ainsi que le « Carnet rouge », les occurrences[1361] du chien, chienne, chiot, chacal, cabot ou « roquet […] de rien du tout[1362] » hantent les sinuosités de l'œuvre :

[1359] *Ibid.*, p. 103.

[1360] « Afin de bien marquer que les propos tenus par ces trois *figures* relèvent de la pure fiction, je leur ai attribué, en fait de noms d'ange, certaines des formules les ayant définis de leur vivant ou peu après leur mort, qui m'ont paru parmi les plus justes et les plus affectueuses : « Le prince de la fêlure », pour Chet Baker (Gérard Rouy), « L'enfant radiant » pour Jean-Michel Basquiat (René Ricard), et « Le desperado joyeux », pour Bernard-Marie Koltès (Patrice Chéreau) » *in La Révolte des anges*, Enzo Cormann, Paris, Minuit, 2004, p. 8.

[1361] Cf. Annexes, p. 623-628.

[1362] *Combat de nègre et de chiens, op. cit.*, p. 69-70.

L'Héritage (16 occurrences)
Récits morts. Un rêve égaré (2 occurrences)
Sallinger (7 occurrences)
Combat de nègre et de chiens (23 occurrences)
« Carnet rouge » (15 occurrences)
Quai ouest (22 occurrences)
Nickel Stuff (26 occurrences)
Dans la solitude des champs de coton (4 occurrences)
Prologue (15 occurrences)
Roberto Zucco (10 occurrences)

Le « chien », mot ambigu de la langue populaire comme l'est lui-même le mot Nègre dans le titre *Combat de nègre et de chiens* est un des termes revenant le plus souvent dans le discours des personnages, que leur intention affiche le mépris de l'insulte ou, au contraire, relève d'un imaginaire dans lequel être chien tiendrait d'une posture idyllique, libératrice, jubilatoire : être chien (cynique) pour être heureux. Être chien chez Koltès remplirait deux offices cyniques contradictoires plus ou moins positifs, plus ou moins négatifs : *ou bien*, le cynique jouirait du monde, sans vergogne, jusqu'au sadisme, s'entretenant très bien avec le système, *ou bien* le *kunique* (cynique antique) serait le personnage assumant la posture de l'abandonné par excellence, « déconnecté », détaché des affaires du monde, paria des parias, mais libre de tous droits et devoirs, exceptée la tyrannie de son désir à satisfaire ; balançant entre ascétisme forcé et hédonisme vengeur.

> ZUCCO. – J'aimerais renaître chien, pour être moins malheureux. Chien des rues, fouilleur de poubelles ; personne ne me remarquerait. J'aimerais être un chien jaune, bouffé par la gale, dont on s'écarterait sans faire attention. J'aimerais être un fouilleur de poubelles pour l'éternité[1363].

Roberto Zucco voudrait-il renaître cynique ? Un chien qu'on appellerait Diogène de Sinope (une sorte de « Socrate devenu fou » ajouterait Platon) qui se ferait d'une poubelle un nouveau tonneau, et de l'art du *kunisme*[1364] une fouille incessante et fangeuse dans nos débris ; esseulé et transparent, « le chien invisible[1365] » serait seul contre le monde, provocateur. Son cynisme serait la forme défaillante de l'ironie, au moment où le discours et ses arabesques n'éloignent plus la violence de l'attaque, ni l'imminence d'un acte irréparable, au moment où les mots cèdent la place à celui qui veut traverser la matière, au moment où la formule : « *Guardate de hombre que no habla y de perro que no ladra* » arrive un peu tard, quand la

[1363] *Roberto Zucco*, *op. cit.*, p. 48-49.
[1364] Nous renvoyons, concernant la distinction entre *kunisme* et *cynisme* de Peter Sloterdijk, à la note 1126.
[1365] Cf. Annexes, « Carnet rouge », note 331, p. 591.

part d'ombre qui hante l'humain est mise à nue pour désintégrer celui qui la croise. Le cynisme serait l'ironie poussée à ses dernières extrémités, qui bascule dans l'ordre de la provocation et du scandale, sans plus se préoccuper d'aucune convention. Une ironie qui aurait laissé de côté son arme de défense et d'attaque principale, le langage et les circonvolutions dilatoires, pour s'affronter directement au réel, se consumant et jouissant du monde qui serait la forme paradoxale du détachement, se séparer du monde après s'en être repu ; ascétique et hédoniste à la fois. Les répliques célèbres prêtées à Diogène, le chien d'Athènes : « Ôte-toi de mon soleil » lancé à la face prestigieuse de l'empereur demi-dieu, Alexandre le Grand ou, « je cherche un homme », quelqu'un qui soit un homme et n'en ait pas seulement l'apparence, se glisseraient parfois dans les revendications de certains personnages koltésiens à tête de chiens. Le héros de la *Nuit* semble bien celui qui cherche et trouve (dans l'espace de l'hypothétique) un homme véritable, puisqu'il est ange : « moi, j'ai cherché quelqu'un qui soit comme un ange au milieu de ce bordel, et tu es là, je t'aime[1366] », si l'on veut bien suivre l'exergue choisi par Enzo Cormann pour sa pièce :

> Mesure d'homme, c'est-à-dire d'ange[1367].

« On est tout seuls. Salut ![1368] » (Horn) « Fiche le camp. Rentre à la maison. Débrouille-toi tout seul.[1369] » (La Dame). « CHARLES. – Pourquoi est-ce que tu veux mon malheur ? RODOLPHE. – Parce que je ne te veux rien[1370]. » « *Abad dirige l'arme sur Charles et tire.*[1371] » sont autant d'exemples parmi d'autres possibles de geste et d'action de la parole de chien cyniques. Des paroles « désensibilisées » dont seul le chien semble capable, tel « ôte-toi de mon soleil » de Diogène, sans vergogne, sans vêtement, nu, sans principe, sans soumission à aucun ordre sinon celui d'un exercice constant de « désensibilisation » en retour. Désensibiliser, anéantir l'affectivité serait l'entreprise cynique de ces répliques, et plus globalement peut-être l'horizon d'attente de leur auteur.

> Aussi le rire cynique cherche-t-il à retrouver l'esthésis [(sensation, sensibilité)] pour mieux détacher le sujet des objets de valeur qu'il affectionne : il faut le *désensibiliser*

[1366] *La Nuit juste avant les forêts, op. cit.*, p. 63.
[1367] Apocalypse 21, 17.
[1368] *Combat de nègre et de chiens, op. cit.* p. 101.
[1369] *Roberto Zucco, op. cit.*, p. 59. La Dame à l'Enfant.
[1370] *Quai ouest, op. cit.*, p. 93.
[1371] *Ibid.*, p. 102.

> par la perception de la laideur, et cette désensibilisation entraînera *ipso facto* une modification du jugement moral[1372].

De Diogène à Nietzsche, le cynique serait un agent pathémique. Le chien des rues, qu'affectionne Koltès, serait un agent double de la volonté de transformer ses destinataires, non plus seulement, sous les arabesques de la douceur, mais par le choc d'une violence électrique – « dis-ruptives » – sous des crocs acérés, anesthésier ses petits tracas par des visions lucides et radicales.

Aussi, les personnages à face de chien de l'univers koltésien porteraient avec eux toute la complexité d'une posture cynique (philosophique et « vulgaire »[1373]). Ils seraient tous isolés et esseulés au plus haut degré, la liberté se payant du tribut de leur solitude. Le cynisme du chien solitaire éclairerait la posture de certaines instances de personnages, patriarcales, alcooliques et diminuées, tel Al dans *Sallinger*, le Père dans *Roberto Zucco* ou Rodolphe dans *Quai ouest*. Le Père de La Gamine, par une brève apparition dans la pièce *Roberto Zucco*, laisse entrevoir l'extrême « déconnection » à laquelle le chien cynique se livre ; comique et sinistre dans l'excès.

> LE PÈRE. – Votre mère a caché la bière. Je vais la battre comme je le faisais jadis. Pourquoi ai-je arrêté un jour ? J'avais le bras fatigué, mais j'aurais dû me forcer, faire de l'exercice, le faire faire par quelqu'un d'autre. J'aurais dû continuer comme autrefois : la battre tous les jours, à heures régulières. Mais voilà, j'ai été négligent, et maintenant elle me cache la bière, et je suis sûr que vous êtes complices[1374].

Le père de La Gamine déambule dans le drame, guidé par une seule voie, celle de son besoin d'alcool à satisfaire, errant et solitaire, aucune des normes extérieures, qu'elles soient familiales ou sociales, ne retient sa dé-marche. Le cynisme du Père tient à la liberté transgressive avec laquelle il envisage le monde : battre sa femme ne pose dans sa vision cynique aucun problème éthique. C'est sans doute d'ailleurs par cette absence d'éthique assumée jusqu'à l'excès, « désensibilisée », que le discours du Père provoque le rire du lecteur/spectateur, par une stratégie de l'excès. Et le discours cynique du personnage, en situation, nous renseigne sur la posture ironique que l'auteur entretient avec son destinataire. Le personnage est cynique dans l'univers koltésien, il colle à son discours, il est au premier

---

[1372] http://www.unilim.fr/pages_perso/jacques.fontanille/textes-pdf/Acynisme.pdf, [en ligne] consulté en août 2016. « Le cynisme du sensible au risible », Jacques Fontanille.

[1373] C'est ainsi que Jacques Fontanille dissocie deux visions séparées qu'il tente de réconcilier. Le cynisme antique (*Kunisme*, dirions-nous avec Sloterdijk), en tant qu'école philosophique (Antisthène, Diogène) et le cynisme « vulgaire », celui qui « apparaît d'emblée, pour le sens commun, comme un comportement moral, comme une manière d'agir et de s'exprimer en société, qui bafoue les bienséances et la morale établie », *in* « Le cynisme du sensible au risible », Jacques Fontanille, *op. cit.*, p. 1.

[1374] *Roberto Zucco*, *op. cit.*, p. 43.

degré révélant, dans cet intervalle excessif qui fait rire son destinataire, davantage l'ironie de l'auteur, sa distanciation, nous sommes avec l'auteur au second degré, tout en restant sensibilisés à la dimension agressive du monde, telle qu'elle nous est renvoyée par la face du Père *kùon*. Le Père de Leslie (*Sallinger*) aurait en commun cette sorte de désinvestissement, de renoncement au monde et à ses règles qui tout à coup paraissent dérisoires, évoluant sous d'autres latitudes, selon d'autres lois (ici éthyliques) « déconnectées » du monde (nous renvoyons à notre analyse de la partie IV[1375]). De même Adrien, père d'Édouard, sans alcool pour alibi, semble suivre, avec un même renoncement aux valeurs qui généralement fondent les relations acceptables entre les hommes, la stratégie cynique du chien. Les dernières répliques de la scène 16 du *Retour au désert* en témoignent. Après l'explosion du café Saïfi organisée par l'OAS à laquelle Adrien appartient :

> SABLON. – Mais que faisait ton fils au café Saïfi ?
> PALNTIERES. – Ah, si nous avions su, mon pauvre Adrien ! Ton propre fils ! De nos mains ! Mais que faisait-il donc là-bas ?
> BORNY. – Si nous avions su…
> ADRIEN. – Mais moi je le savais, mes pauvres amis, je le savais[1376].

Le *kunisme* (cynisme antique) serait une forme de ruse plus foudroyante que l'*eirôneia* du renard ou que le « mau-mauing » de la poule, lorsqu'il précipite le personnage à corps perdu vers l'action, vers la consommation (accomplissement) ou la jouissance de la matière et des corps, une radicalité appartenant, semble-t-il chez Koltès, au domaine de l'ombre, de la nuit, de l'absence de sensibilité, que nous identifions comme le royaume des pulsions ou compulsions (sexuelles, de vie, de mort, de peur). Le cynisme prend congé des atermoiements de la parole derrière laquelle la violence (force de vie et de mort) se donne libre cours. Si l'ironie ruse avec le langage, le cynisme serait une ruse contre le langage, au bénéfice de l'action, au bénéfice des corps tragiques et sauvages (désensibilisés) sur le plateau, renvoyant aux propos de l'auteur : « il faudrait, a priori, considérer […] tout déplacement grave[1377] ».

> RODOLPHE. – Ferme ta gueule. Je suis déjà à demi sourd et tu me remplis les oreilles. J'ai déjà entendu ce que j'avais envie d'entendre.
> CHARLES. – Tu es à demi sourd et à demi aveugle pour le monde, mais je crois que moi tu m'entends et tu me vois, parce qu'avec moi il n'y a pas besoin de ruse[1378].

[1375] Voir Partie IV, 4.2.2. Analyse de la scène II de *Sallinger*.
[1376] *Le Retour au désert, op. cit.*, p. 78.
[1377] Voir note 1156.
[1378] *Quai ouest, op. cit.*, p. 90.

Simuler ou s'offrir l'impossibilité de participer à la conversation, se soustraire aux mouvements qu'exécutent les autres personnages portés par les flux du drame, circulant à travers la parole-action, se retirer des affaires du monde pour trafiquer de son côté, serait la Métis de certains chiens koltésiens. Adversaires de tous, insoupçonnables, ils tireraient les ficelles du drame dans leur coin, ils seraient ceux qui passent à l'acte sournoisement dans l'ombre, invisibles, à l'inattention de tous. C'est Rodolphe, à la démarche boiteuse qui, tout à coup (de théâtre) découvre à Abad la machination qu'il couvait depuis des lustres, sous son manteau.

> Ces chiens me croient tellement abîmé par la guerre que j'arriverais à peine à marcher ; ils croient que cette guerre m'a tout gelé, les pieds, les jambes, et le cerveau ; mais, si j'ai tant de mal à marcher, cela n'a rien à voir avec la guerre ; c'est ce machin qui pèse cinq kilos et qui mesure soixante-cinq centimètres, et que je porte sur moi nuit et jour depuis la défaite. Aide-moi à m'en débarrasser, maintenant, j'en ai marre d'être vieux. (*Il sort le pistolet-mitrailleur de sous son habit*.)[1379]

La ruse du « chien invisible » Rodolphe, méprisé ou simplement abandonné, précipite la perte des principaux intéressés, sous le feu de la kalachnikov ; l'arme de Rodolphe, qui est aussi une ruse (dissimulée), permet d'atteindre à la fin tragique et meurtrière de la pièce, par un détour (tour cynique) insoupçonnable. La ruse du chien Rodolphe – son cynisme – pactise avec la mort de l'autre, transgressant l'ultime et irrémédiable limite. Ce coup de théâtre ressemblerait assez aux hurlements vengeurs du chien après des jours d'humiliation, décrit par Koltès.

> CÉCILE. – Ce sont les chiens**.** Toute la journée ils mendient, ils lèchent les chaussures de l'homme, ils gémissent à ses pieds ; et la nuit ils se vengent d'une journée de sollicitation et de mépris en chassant le silence de ces rues[1380].

Si l'action du chien est mortelle, ou simplement agressive, elle serait ambivalente, le mal « à très haute dose » dont le chien est porteur trouverait une raison suffisante qui permette de « commencer à l'aimer » ; ce mal tiendrait de la vengeance du malaimé, pour Jankélévitch, le cynique serait un être éthique profondément et absolument déçu.

> Le cynique croit à la fécondité de la catastrophe […] il fait éclater l'injustice, dans l'espoir que l'injustice s'annulera d'elle-même par l'homéopathie de la surenchère et de l'esclandre. Telle est d'abord l'ambiguïté du *blasphème* : le blasphémateur est un passionné qui veut, pour ainsi dire, aller jusqu'au fond du sacrilège afin d'être vacciné

[1379] *Ibid.*, p. 74.
[1380] *Ibid.*, p. 85.

> contre la malice ; il insulte le crucifix comme on bat sa maîtresse, parce qu'il en est amoureux ; et il a beau plastronner il ne sera pas l'antéchrist[1381].

L'ambivalence du personnage-chien, monstrueux et touchant, jaillirait d'une demande (d'amour) non satisfaite. Les chiens qui mendient, lèchent les chaussures, cherchent un maître, cruellement absent le jour, se vengent la nuit de ce maître oublieux, en montrant les dents et retrouvant la sauvagerie du chien d'attaque. « Le cynique joue le tout pour le tout » dit encore Jankélévitch « défiant morale et logique, il revendique cela même qu'on lui reproche ; le cynique se veut *canaille* et adopte la politique du pire[1382] ». Fak (*Quai ouest*) tiendrait cette posture ambiguë de l'ombre à la lumière, homme de l'action, il se venge, dans le silence de la nuit, que son désir ne soit pas entendu le jour.

> [S]i tu m'avais un peu en bonne grâce, si seulement tu te laissais une fois émouvoir par ma tristesse et mon dégoût de la vie, si au moins tu n'étais pas si cruel que, par pure méchanceté, tu me prives de l'ultime lieu de mon repos auquel tout être a droit de parvenir, tu écouterais un instant ma prière et tu te laisserais attendrir[1383].

Fak, s'il est un chien qui se venge de n'avoir pas trouvé de maître, réussit à satisfaire sa rage dans l'ombre du hangar, dealant briquet, Rolex, clefs, tête de Delco, « il saute de tactique en tactique et, sur ce terrain, il faudrait tâcher de le suivre ; car c'est cela, et cela seulement, qui fait durer la pièce.[1384] » Il est celui qui cherche les moyens matériels (actifs du drame) de satisfaire « la chienne qui tient l'homme par sa laisse, l'esclave qui bafoue le maître, l'oiseau qui enferme l'enfant dans sa cage[1385]. » Il est de ces personnages, peut-être les plus tragiques, cherchant les moyens immédiats de satisfaire une souffrance, que le passage à l'acte ne parvient pas même à soulager. Isolés, semblant ne pas vouloir participer au même jeu de la parole que leurs congénères qui discourent[1386] à la lumière du jour, les chiens cyniques préféreraient la discrétion de l'ombre de la nuit, avec pour seule véritable alliée, semble-t-il, la mort. Si le cynique se condamne ainsi à une exclusion plus solitaire encore que les autres, son visage est double, tragique, souffrant, jouet de pulsions qui le martyrisent, il peut éveiller la compassion, mais, heureux dans la jouissance, il bascule dans les abîmes du monstrueux, nous dit Koltès : c'est Rodolphe satisfait.

[1381] Vladimir Jankélévitch, *L'Ironie*, *op. cit*., p. 105.
[1382] *Ibid*., p. 103.
[1383] *Quai ouest*, *op. cit*, p. 95. « Monologue romanesque » de Fak.
[1384] « Pour mettre en scène "Quai ouest" », *in op. cit*., p. 106.
[1385] *Quai ouest*, *op. cit*., p. 96.
[1386] Avec la charge étymologique du verbe latin *discurrere* (courir de différents côtés, se répandre).

> Je vois mal comment on pourrait éviter de rendre Rodolphe monstrueux ; c'est un monstre parce qu'il est heureux, ce qui n'est jamais bien joli à voir. Peut-être, à la toute fin, comme un meurtrier qui finit un jour ou l'autre par se vanter de son crime, se fait-il surprendre dans son bonheur. Alors, comme le museau d'un chien qu'on arrache d'une poubelle, fugitivement, il peut nous sembler familier[1387].

Rodolphe concentrerait les deux faces d'une même gueule de chien : délaissé (chien sans laisse) et jouisseur, jusqu'au sadisme. Au contraire du cynisme antique (kunisme), il y aurait à travers la figure du chien monstrueux, une modernité qui se loverait dans la jouissance heureuse du système, appelons-le, avec Sloterdijk, un système capitaliste, royaume de l'argent, de l'exploitation, de la consommation qui se désigne comme mère de la souffrance dans le monde koltésien (voir les notes relatives à l'arrivée de Cortès, « Carnet rouge »). Le chien serait celui qui se vautre avec délice dans l'ère du consommable, le règne du dollar ou, s'il n'y a pas accès, il en rêverait éperdument. Loin de déjouer les rouages artificieux du monde, le chien à face de monstre chercherait à jouir de l'ère moderne, satisfait parfois de son criminel bonheur « au milieu des hommes et des animaux insatisfaits d'être hommes et insatisfaits d'être animaux[1388] », s'arrangeant avec ses pulsions comme les bandits s'arrangent après des transactions sordides. Il y aurait dans la jubilation du chien un plaisir d'assister, si ce n'est de contribuer, à la souffrance de l'autre. Le personnage, au masque canin, serait celui qui profite (qui use) du monde et des autres, sans jamais être atteint ou se laisser toucher par le désœuvrement alentour, sans le souci de composer avec l'extérieur par l'« arabesque », la « circonlocution » ou la « circonvolution » ironique. Il serait le personnage d'action comme on le dit de l'homme d'action, à l'image de Cal, hésitant entre la figure du monstre et celle du « salaud », tout entier animé par « l'instinct », dit-il.

> CAL. – […] pourquoi je suis un salaud ?
> HORN. – Tu n'es pas un salaud !
> CAL. – Mais toi tu es un con, un foutu con, patron. Bien sûr que si, que j'en suis un. D'ailleurs, je veux, j'ai décidé d'en être un. Je suis un homme d'action, moi ; toi, tu parles, tu parles, tu ne sais que parler […] heureusement que je suis un salaud, moi, heureusement qu'il y en a pour l'action […] Pour l'action, les foutus cons ne servent à rien. Moi, je flingue un boubou s'il me crache dessus, et j'ai raison, moi, bordel[1389].

L'action – qui vient satisfaire, accomplir un désir – semble participer de la violence de l'univers koltésien, dans la mesure où agir relèverait toujours, plus ou moins, d'un « prendre

---

[1387] « Pour mettre en scène "Quai ouest" », *op. cit.*, p. 105.
[1388] *Dans la solitude des champs de coton, op. cit.*, p. 12.
[1389] *Combat de nègre et de chiens, op. cit.*, p. 77.

pour soi » selon l'étymologie (*sumere*) du terme « consommer », entraînant des dommages collatéraux dont le chien n'a que faire. Si être chien consiste à suivre son instinct (pulsionnel) en cherchant la satisfaction, Cal semble être le personnage cynique type à qui l'auteur délivre le sceau du chien blanc que ses pulsions sexuelles, de peur et de mort, submergent tout entier. Cal, à figure de chien blanc, de toubab (toubib, l'une des origines possibles par déformation de l'arabe *tabib* « médecin ») porterait comme un sceptre cynique, son petit compagnon canin, nommé ironiquement Toubab. Toubab, disparu, dès le début de la pièce, Cal s'agite comme un chien fou, déboussolé : « je n'ai que mon chien, moi, personne ne m'écoute[1390] ».

> Cal se réfugie derrière la notion sécurisante de l'instinct qui le trahit sans cesse et qui le laisse chaque fois abandonné à sa solitude. Pour lui, l'instinct est un point de repère sans lequel il risque le naufrage ; une manière de s'expliquer le monde. Or, il découvre que le monde marche tout autrement.[1391]

L'instinct, le pulsionnel seraient le seul collier de certains personnages-chiens, leur seul talon d'Achille, qui les empêche de se défaire totalement de la communauté dans laquelle ils évoluent, puisqu'il y a des désirs à satisfaire. Le cynisme des personnages de Koltès aurait ainsi plusieurs visages, celui du bon, de la brute et du « salaud ».

Aussi, à nous interroger sur la gueule de « chien » koltésien, il semble que ce même chien, par ses occurrences soit un thème. Les apparitions du chien auraient, à l'image du cynisme, des visages démultipliés : en positif, en négatif, la même dialectique se poursuivrait indifféremment entre le bon, la brute et le truand. Koltès avec la pièce *Combat de nègre et de chiens*, tisse un fil invisible autour du petit chien de Cal. Il apparaît de chair et d'os, puisqu'il nous est donné de l'apercevoir en didascalie, à la fin de la pièce. Il entre dans la composition d'un mausolée autour du corps mort de Cal : « *Auprès du cadavre de Cal. Sa tête éclatée est surmontée du cadavre d'un chiot blanc qui montre les dents*.[1392] ». Il est aussi métaphorique, chien blanc/ « chien » de Blanc, dangereux, *toubab*, *tabib*, blanc comme un cachet d'aspirine – « Nous, on fait bien peur aux poules ; c'est normal que les chiens nous fassent peur[1393] » – chien de Cal, comme une injure, chien parmi les « chiens » de Blancs condamnés par Koltès pour commencer à les aimer : « en qualifiant […] les Blancs de chiens, de cochons[1394] ». Le chien véhicule également une dimension symbolique qui rejoint l'inconscient collectif, force vitale du personnage, pulsion, le chien *ou bien* protège le corps de son maître pendant la vie et

---

[1390] *Ibid*., p. 19.
[1391] *Une part de ma vie*, *op. cit*., entretien pour *Le Gai pied*, 19 février 1983, p. 26.
[1392] *Combat de nègre et de chiens*, *op. cit*., p. 108.
[1393] *Ibid*., p. 70. Alboury à Léone.
[1394] Voir note 1332.

au-delà de la mort *ou bien*, pulsion de mort, il est comme son cousin Cerbère, celui qui retient prisonnier dans les Enfers (l'enfer des tourments pulsionnels).

> Mon Toubab a disparu, je ne peux pas dormir sans lui, Horn. (*Il pleure*.) Depuis qu'il est tout petit, il dort sur moi ; l'instinct le faisait toujours revenir à moi, il ne pourra pas se débrouiller tout seul, Horn ; pauvre bête. Je ne l'entends pas aboyer ; ils me l'ont bouffé. Moi, la nuit, ça me faisait une boule de poils sur le ventre, sur les jambes, sur les couilles ; ça me faisait dormir, Horn, c'était passé dans le sang, pour moi[1395].

Garde du corps, pulsion de vie qui circule dans les veines de Cal ou objet transitionnel (« mon Toubab »), le chien chez Koltès semble tenir parfois cet office positif de garde fidèle. Dans *Nickel Stuff*, le chien est distribué dans le casting du scénario – la destination cinématographique de l'écriture offre sans doute davantage la possibilité d'une présence effective du chien, que permet difficilement le plateau de théâtre (quand Toubab apparaît dans *Combat*, il est mort). Aussi, Gourian, le personnage anxieux du scénario, lui qui ne sait se défendre par la duplicité (?) – « *moi, qui ne suis pas double, mais simple comme un chien* […] *Chaque soir que je sors dans cette ruelle, j'ai si peur, que j'oublie chaque soir un mot de ma langue natale, chaque nuit de peur un mot qui trébuche hors de ma tête quand ma main ferme la porte*[1396] » – est accompagné à chaque pas par son chien-loup. Ironie du sort, Gourian est le personnage qu'on assassine. Jusque dans la mort, le chien-loup, comme Toubab auprès du corps de Cal, grogne, montre les dents et garde le cadavre de son maître Gourian.

> Les gens regardent la lumière du couloir ; au milieu, sous l'ampoule électrique, le chien de Gourian s'assied sur ses pattes de derrière, montre les dents, et se met à grogner doucement. Les gens reculent de quelques pas[1397].

Le chien, comme le Dealer se propose de l'être pour le Client, serait le gardien, ange et démon, de celui qu'il sert, jusqu'aux portes des Enfers :

> Si vous fuyiez, je vous suivrais ; si vous tombiez sous mes coups, je resterais auprès de vous pour votre réveil ; et si vous décidiez de ne pas vous réveiller, je resterais à côté de vous, dans votre sommeil, dans votre inconscience, au-delà[1398].

Chien fidèle, force de vie ou psychopompe, il semble qu'indifféremment, sans morale ni distinction, il soit l'ombre de son maître, ou l'ombre de l'assassin de son maître, comme si les deux figures de victime et de bourreau se rejoignaient à travers une même instance : maître de chien. Le chien fidèle – force vitale – protégeant son maître, suivrait fidèlement l'assassin de

---

[1395] *Ibid*., p. 20-21.
[1396] *Nickel Stuff. Scénario pour le cinéma*, *op. cit*., p. 47.
[1397] *Ibid*., p. 107.
[1398] *Dans la solitude des champs de coton*, *op. cit*., p. 59-60.

son maître – pulsion mortelle –, prêtant allégeance au nouveau chef de meute, ou peut-être le meurtrier n'est-il que l'autre face, le double de la victime. Dans *Nickel Stuff*, Tony, après avoir tiré sur Gourian, « court, suivi du chien silencieux[1399] » ; « Tony revient dans le bureau, toujours suivi du chien[1400] », comme si le chien-loup cautionnait la mort de son maître, accompagnait le meurtrier dans sa tâche ; au-delà. Le Dealer prononcerait ce même vœu double et contradictoire de protection et d'assassinat, tout en promettant la fidélité du chien de garde jusqu'aux Enfers ; il menace, en même temps, avec l'agressivité du chien d'attaque. Son discours lui confère la place du chien : « si je suis chien et vous humain[1401] » dit-il. Il est prêt à mordre ou à donner le coup fatal – « si vous tombiez sous mes coups » – pour empêcher que le corps de l'autre n'échappe ou ne fuit.

> Vous êtes comme ces grosses dames dans les salons de thé qui se glissent entre les tables en renversant les cafetières : vous promenez votre cul derrière vous comme un péché pour lequel vous avez des remords, et vous vous tournez dans tous les sens pour faire croire que votre cul n'existe pas. Mais vous aurez beau faire, on vous le mordra quand même[1402].

En notant que s'interchange également le costume de chien dans la *Solitude* ; le client de répondre : « Je ne veux pas être accidenté comme un chien distrait[1403]. »

Le chien serait une force ne répondant à aucune éthique, pulsionnelle, il apparaîtrait en corps, métaphoriquement et symboliquement, comme l'indice d'une accélération du rythme dans le sang, de l'avènement des coups, de l'inéluctable mort alliée à l'irrésistible force de vie, sans sentimentalisme, ni sadisme, ni angélisme, croisant peut-être cette même image du rhinocéros que Koltès file autour de la figure de Roberto Zucco : « J'écrase les autres animaux non pas par méchanceté mais parce que je ne les ai pas vus et que j'ai posé le pied dessus[1404]. » Puisque « […] le regard du chien ne contient rien d'autre que la supposition que tout, autour de lui, est chien de toute évidence[1405] », il serait de ces instances qui jamais ne jugent : « [l]es chiens s'accommodent bien des humains sans être quotidiennement stupéfaits des différences[1406] ». Il ne répond à aucune loi morale, ou sociale, mais semble participer d'un

---

[1399] *Nickel Stuff, op. cit.*, p. 107.
[1400] *Ibid*.
[1401] *Dans la solitude des champs de coton, op. cit.*, p. 48.
[1402] *Ibid*., p. 56.
[1403] *Ibid*.
[1404] *Roberto Zucco, op. cit.*, p. 93.
[1405] *Dans la solitude des champs de coton, op. cit.*, p. 45-46.
[1406] « Un hangar, à l'ouest (*notes*) », *in Roberto Zucco, op. cit.*, p. 126.

monde plus puissant (mythologique) et souterrain (inconscient, pulsionnel), un monde brut, désensibilisé ; d'où l'inquiétude accrue, peut-être, de Zucco, après la prophétie de sa mère : « même les chiens, dans ce quartier, te regarderont de travers[1407] », apparaissant comme la malédiction suprême :

> ZUCCO. – « Est-il vrai que même les chiens me regarderont de travers ?
> LE BALÈZE. – Les chiens ne regardent jamais personne de travers. Les chiens sont les seuls êtres en qui tu peux faire confiance. Ils t'aiment ou ils ne t'aiment pas, mais ils ne te jugent jamais. Et quand tout le monde t'aura laissé tomber, petit, il y aura toujours un chien qui traîne par là pour te lécher les pieds[1408].

Le chien véhiculerait ainsi deux dimensions opposées, une dimension positive quand il a la constance d'une force inébranlable, authentique, une force de vie, fidèle, et une dimension négative, alliée avec la mort, la peur, le sexe, dangereuse, une force de l'ombre et de la nuit. Participant de cette dimension nocturne du chien, le cynique se retrouverait dans cette absence totale d'affectivité, à la recherche d'une « désensibilisation » de soi et de l'autre. Force brute, dépourvue de sentiment, sans compassion, le chien connaîtrait le froid de la mort – « De la race qui, parmi toutes les sortes de métissages possibles, se reconnaît aux mains froides[1409] » – posant un regard déserté sur le monde. Rugueuse, amère, violente, cette vision cynique prête également aux rires de ceux qui sont à distance (les lecteurs/spectateurs). La part agressive de l'ironie se libérerait dans le cynisme, et le comique naîtrait de l'incongruité du raisonnement, qui transgresse à l'excès les limites de l'humain ; le plaisir serait provoqué par cette désertion du sentiment, l'absence de compassion, une fuite de la douceur, toutes assumées sans vergogne par le cynique. Nous assisterions à une sorte de degré zéro de l'humanité, source de plaisir cathartique du lecteur/spectateur : être humain ou chien, comme seule alternative, comme l'espace créé pour la rencontre avec l'homme, un homme vrai, que cherche peut-être Koltès, que cherchent peut-être certains de ses personnages ? Un homme débarrassé de tous ses oripeaux, pour ne garder que l'être là, dénudé. Jacques Fontanille qualifie le processus cynique de « véridictoire ». Nous serions donc à nouveau avec ces instances de chiens, devant la problématique du vrai et du faux, de l'illusion et du réel.

> Ainsi, Diogène se promenant sur la place publique avec une lampe, au milieu d'une foule d'hommes, déclare-t-il « chercher un homme » : il dénonce le caractère fallacieux de l'appellation « homme », au regard de ce qu'il estime être, lui, un

---

[1407] *Roberto Zucco, op. cit.*, p. 14.
[1408] *Ibid.*, p. 50.
[1409] Cf. Annexes, p. 597.

> homme : l'appartenance à une classe conceptuelle et linguistique est de l'ordre du paraître ; seul l'individu cynique accède à l'être[1410].

Le cynisme koltésien serait l'ultime tentative, ou la tentative désespérée, d'accéder à *alétheia*. Et nous imaginerions assez ce Desperado joyeux déambuler dans les rues à la recherche d'un homme et lui poser la question « désensibilisée » :

> Tu es mexicain ? Alors chante[1411].

Ainsi illustrerions-nous la forme aride, propre à dérider, risible, d'un rire individuel et singulier, forme froide, « désensibilisée » et agressive du cynisme du chien. Il y aurait dans la posture du cynique une désinvolture kamikaze et désespérée. Le chien cynique n'ayant rien à perdre, si ce n'est la satisfaction de son désir – avant même qu'il apparaisse[1412] –, oserait au-delà des limites, au-delà de la préservation des faces de l'autre et de sa propre face, sans l'ombre d'un sentiment, et comme Diogène, il s'agirait de démystifier la puissance du soleil illusoire de l'empereur Alexandre, ou celui de l'ordre du monde établi, pour se réchauffer, ou brûler, à la lumière naturelle. « *Le soleil monte, devient aveuglant comme l'éclat d'une bombe atomique. On ne voit plus rien*[1413] ».

Ces quelques pistes ouvertes à la lecture des personnages, envisagés sous leur totem à gueule de chien-cynique, tracées, nous proposons d'investiguer le cas de Cal, parangon pour nous du personnage-chien. Si le cynisme de Cal est adepte du « prendre pour soi », Cal consommateur se consumant dans l'action, le cynisme est en effet le moteur initial, irréparable, du drame. Transgresseur des surfaces, Cal, l'instinctif, tue Nouofia, sans aucun souci des conséquences, il soulage ses nerfs, il satisfait ses pulsions xénophobes. « Quand je l'ai vu, je me suis dit : celui-là, je ne pourrai pas lui foutre la paix. L'instinct Horn, les nerfs[1414]». Cal, que le désir du chien à satisfaire envahit tout entier, n'est toutefois pas tout à fait soulagé par le meurtre, et il s'acharnerait encore sur le cadavre de Nouofia, s'il ne s'était décidé à jeter le corps dans les égouts, pour noyer sa rage :

> toi, je ne pourrai pas te foutre la paix, jamais, c'est bien plus fort que moi. Je le regarde, je me dis : il va me démolir les nerfs, ce boubou. C'est alors que je trouve. Je

---

[1410] « Le cynisme, du sensible au risible », *op. cit.*, p. 5.
[1411] Cf. Annexes, p. 606.
[1412] Jacques Fontanille souligne cet exercice cynique qui consiste à se départir de ses désirs en les assouvissant avant qu'ils ne deviennent désirs : « pour éviter l'éveil du désir, le cynique satisfait chaque besoin sans attendre, ce qui procure au faire cynique son caractère "immédiat" », *op. cit.*, p. 11.
[1413] *Roberto Zucco*, *op. cit.*, p. 95.
[1414] *Combat de nègre et de chiens*, *op. cit.*, p. 25.

> me suis dit : les égouts, voilà la solution : jamais tu n'iras plonger là-dedans pour le repêcher[1415].

Ironie du sort. Il y plongera pourtant. Le cynisme de Cal envisagé comme la libération violente d'une pulsion (xénophobe), prend également son sens en tant que posture offerte par le monde moderne (capitaliste). Il semble que ce soit ce cynisme-là que Horn reproche au « chien » blanc (raciste) qui semble être allé à bonne école du « cynisme moderne » :

> Vous êtes des démolisseurs et c'est tout ce que vous avez appris dans vos fameuses écoles. Continuez, messieurs, avec vos sacrées méthodes de foutus démolisseurs […] à la fin du compte, vous n'obtiendrez rien, rien, rien. Vous avez la grande gueule, le flingue dans la poche et le goût du pognon vite et à tout prix, eh bien, messieurs, je vous le dis : à la fin vous n'aurez rien et rien et encore rien. L'Afrique, n'est-ce pas, vous vous en fichez, messieurs ; vous ne pensez qu'à prendre le plus que vous pouvez et ne rien donner, surtout, ne rien donner[1416].

L'Afrique ici se ferait métaphore d'un monde à dévaster par les chiens, agents métonymiques du cynisme des temps modernes : « C'est pas le sol d'un pays qu'ils aiment ; c'est son sous-sol[1417]. » La pulsion que cherche à libérer le chien-cynique trouverait à se satisfaire dans un système qui l'y encourage : appât du gain, désir sexuel, consommation pornographique, désir de tuer. Le chien koltésien semble se jeter à l'assaut des consommables, excité par un monde moderne qui applaudit à ses excès : « prendre » serait l'action, « pour soi » l'unique destinataire de la jouissance. Être riche serait un des rêves du chien « idiot » évoqué par Charles dans *Quai ouest* : « Naître riche et idiot, naître l'enfant idiot d'un banquier ou d'un armateur[1418] ». Un rêve qu'évoque le « cynisme de masse » décrit par Peter Sloterdijk par la formule : « Être idiot et avoir du travail, voilà le bonheur[1419]. »

> Le cynique moderne est un asocial intégré […] À lui-même son mauvais œil clair ne lui apparaît pas comme un défaut personnel ou comme une marotte amorale dont il devrait répondre personnellement. Instinctivement, il ne comprend plus son mode d'existence comme quelque chose qui a affaire avec « être mauvais », mais comme une participation à une façon de voir collective qui s'est rabaissée au réalisme. C'est la forme universellement répandue chez l'homme éclairé, de veiller à ce qu'il ne soit pas le dindon de la farce. Il semble même qu'on y trouve quelque chose de sain – la volonté de conservation de soi ne milite-t-elle pas en faveur de cela [1420]?

Cette vision du cynisme moderne nous conforterait dans l'analyse des personnages koltésiens que nous nommons chiens, à l'image de Cal, pris tout entier dans une action « rabaissée au

---

[1415] *Ibid*., p. 25-26.
[1416] *Ibid*., p. 66. Horn à Cal.
[1417] Cf. Annexes, « Carnet Rouge », note du carnet n°28, p. 578.
[1418] *Quai ouest*, *op. cit*., p. 46.
[1419] Voir note 667.
[1420] Peter Sloterdijk, *Critique de la raison cynique*, *op. cit*., p. 27.

réalisme ». Le chien cynique serait aveuglé par la désillusion, dans laquelle l'enjeu radical consiste à n'être pas « le dindon de la farce », à être celui qui mordra le premier. Cal, après chaque mot, serait prêt à passer à l'acte, légitimé par une « volonté de conservation de soi » dans la bonne conscience qu'« être mauvais » c'est participer « à une façon de voir collective ». C'est à retarder sans cesse cette action (« rabaissée au réalisme ») que s'emploierait Horn, réimposant à intervalles réguliers, les pouvoirs imaginaires, édulcorant de la parole, l'ironie d'une illusion du langage. « Toi, tu ne sais régler les affaires qu'à coups de pétoire et après, tu es bien content que quelqu'un soit là pour te sortir du pétrin et te voir pleurer[1421] ». Si Cal est agité par ses nerfs au point d'agir de manière désordonnée, barbotant dans les égouts du réalisme, d'autres chiens, à l'image de Fak (*Quai ouest*) semblent davantage maître de leur force de frappe : « ce dont il faut être absolument convaincu, c'est qu'il [Fak] pourrait, s'il le voulait, vous étaler tout ce petit monde d'un coup de savate[1422] » ; la réussite de l'entreprise cynique ne dépendant que de la force de l'animal et de son humeur. La violence de l'action « rabaissée au réalisme » serait précisément l'endroit cynique à partir duquel l'ironie (arabesques) des mots bascule vers la gravité du mouvement des corps tragiques[1423], libérant leurs pulsions inaltérables. De même, sommes-nous, peut-être, en présence de l'irruption du chien sans laisse, qui vient s'incarner, comme une pulsion débridée, dans le corps du Grand parachutiste noir, qu'aucune loi (illusoire) ne semble pouvoir contenir ; repartant comme il est venu, comme un débordement, une transgression, une compulsion allumée puis éteinte.

> PARACHUTISTE. – Les femmes ? Femelles, poules, chèvre, vache, lapine, chattes, chattes, où les avez-vous cachées ? Je les sens ; je sens qu'il y a de la femme par ici. Pousse-toi, bourgeois.
> ADRIEN. – Du calme, mon garçon, du calme !
> PARACHUTISTE. – Pas de calme. Nous sommes là, bourgeois. Où sont les femmes ?[1424]

Certains personnages koltésiens seraient ainsi des instances pulsionnelles projetées vers la violence du « réalisme » ; l'apparition intempestive du Parachutiste tiendrait, dans notre lecture, du surgissement d'une pulsion sexuelle, et l'on sait ce que l'homme Noir représente comme part de fantasme dans l'imaginaire de Koltès. Nous pensons aussi au monologue

---

[1421] *Combat de nègre et de chiens, op. cit.*, p. 65. Horn à Cal.
[1422] « Pour mettre en scène "Quai ouest" », *op. cit.*, p. 106.
[1423] Voir note 1156.
[1424] *Le Retour au désert, op. cit.*, p. 56.

d'Édouard, irruption intempestive au milieu du drame, surgissant avec la fulgurance d'une pulsion de mort, à la fin de pièce. Il y aurait ainsi des personnages plus qu'impulsifs, pulsionnels ; « l'instinct » dit Cal, que l'on pourrait ranger derrière la figure du chien, fidèle ou enragé.

La question du cynisme de l'auteur se pose, en conséquence. Nous proposons de l'interroger à partir de la formule du narrateur de « Nouvelle I » (on suppose le narrateur double de l'auteur, celui qui dit : « je »). Koltès écrit un court texte, à Managua, en août 1978, dans lequel apparaît la formule : *Tu castigo es verme*[1425] », visible également dans le « Carnet rouge ». « Ton châtiment, c'est de me voir », (toi qui n'a rien). La jouissance du chien verrait son plaisir redoublé par un bonheur monstrueux et sadique. « *Tu castigo es verme* », qui s'affiche sur une « longue et très brillante américaine », serait la bannière des chiens issus du cynisme moderne, riches et idiots, partis à la conquête du (nouveau) monde, d'autant plus satisfaits que ce plaisir-là se refuse à ce tiers du monde. « Détester plus pauvre que soi[1426] » avise, ironiquement, ou cyniquement, le « Carnet rouge ».

> Victor décida de s'arrêter. Les Buick et les Chevrolet glissent sans bruit sur le continent d'un bord jusqu'à l'autre, du nord jusqu'au sud. Victor décida de cesser et de sortir comme s'il était en grève. Une longue et très brillante américaine passe : « *Tu castigo es verme*. » […] Si j'étais capitaliste américain, j'achèterais une voiture de douze mètres de long et de trois de largeur, blanche aux sièges de cuir rouge, de marque Chevrolet, décapotable et toujours décapotée pour qu'on puisse voir l'intérieur. J'y installerais des jets d'eau, de la musique, des projecteurs de couleurs, des plantes vertes et des femmes blondes ; j'y mettrais un chauffeur noir pour la conduire et un valet (métis) en livrée à chaque porte, et je m'y coucherais dans un hamac de soie. Sur chaque côté j'aurais fait écrire en grandes lettres dorées : « Ton châtiment, c'est de me voir » ; et avec elle, je parcourrais le pauvre monde[1427].

Ce chien-là (le narrateur/ Koltès) en « belle américaine luxueuse[1428] » surréaliste, jets d'eau et décor kitch – digne d'Avida Dollars – ne porte pas la gale du chien *kunique*, fouilleur de poubelle, mais ses démangeaisons le forceraient à étaler au grand air des signes extérieurs de richesse, dans une logique renouvelée par le « Carnet rouge » :

> Chaque matin, sur le dessus de sa poubelle, elle met un objet en bon état, pour montrer à quel point elle est riche[1429].

[1425] Bernard-Marie Koltès, *I*, (Nouvelles), *in Prologue*, Paris, Minuit, 1991, p. 73. « Ton châtiment, c'est de me voir ».
[1426] Cf. Annexes, « Carnet rouge », note 63, p. 580.
[1427] Bernard-Marie Koltès, *I*, (Nouvelles), *in Prologue*, Paris, Minuit, 1991, p. 73.
[1428] Cf. Annexes, « Carnet rouge », p. 587. « La belle américaine luxueuse qui traverse le tiers-monde avec, écrit en grosses lettres : *Tu castigo es verme*. »
[1429] *Ibid*., note 237, p. 587.

Ce chien-là, qui dit « je » – narrateur/auteur –, entouré de métis, se rêverait cynique jusqu'au sadisme, à l'affût de la douleur de l'autre, tenant la posture opposée à celle d'une note comme : « J'aime pas la souffrance[1430] » ou décrivant Moh. (Mann/Ali ?).

> Verser des larmes sur la misère : il cherche un exemple précis – tel mendiant – puis pleure. « Hier soir j'ai pleuré ». Celui qui préfère pleurer le matin. Moh. pleura sur la misère de… C'était l'heure où Moh. pleurait sur…[1431]

Le cynisme naîtrait ici, comme l'évoque Jankélévitch, d'une vision profondément éthique meurtrie et déçue, qui choisit le scandale pour se vacciner contre le mal. Il serait question de choisir son camp entre la souffrance des brebis et le sadisme cynique des chiens, entre la lumière blessée et l'ombre vengeresse. Dans le « Carnet rouge » on trouve quelques clefs qui semblent inventer une généalogie à l'avènement des chiens, issus du véritable chien (Cortès), se ruant vers l'or, nouveau Dieu des chrétiens, porteurs d'une maladie qui se répand derrière eux : la misère.

> C'est seulement à cause du temps fou, à cause des sacerdotes[1432] fous que la tristesse est entrée en nous, que le christianisme est entré en nous. Parce que les très chrétiens sont arrivés ici avec le véritable chien ; mais ce fut le commencement de notre misère, le commencement du tribut, le commencement de l'aumône, la cause de la misère d'où est sorti la discorde occulte, le commencement des rixes avec les armes à feu, le commencement des offenses, le commencement de l'esclavage par les dettes, le commencement des dettes collés aux épaules, le commencement de la bagarre continuelle, le commencement de la souffrance[1433].

La race des chiens issue du « véritable chien » aurait partie liée manifestement avec quelque chose qui tiendrait du « cynisme moderne de masse ». L'or, tout à coup, par les chiens, propulsé comme principe de plaisir absolu, non seulement façonne son opposé, l'absence d'or – la misère – pendant nécessaire à l'équilibre du système, mais encore attise chez celui qui le posséderait le goût de se voir envier par celui qui en est dépourvu ; un supplice moderne de Tantale. Le chien « cynique de masse » rivaliserait avec les dieux, du moins s'en ferait-il le prophète, se rêvant au volant d'une immense Américaine, imprimant l'effigie de sa divinité sur des billets verts – « In God we trust, do we [1434]? » –, partant à l'assaut d'un monde à dépecer et déchiquetter.

[1430] *Ibid.*, p. 595.
[1431] *Ibid.*, p. 576.
[1432] Il s'agit bien dans le carnet des « sacerdotes », non des sacerdoces.
[1433] Cf. Annexes, p. 578.
[1434] Voir note 607.

> Quant au cynisme, c'est quelque chose dont il ne me déplaît pas de parler. Nous sommes tous très cyniques ; il n'existe pas de bonté absolue, si ce n'est chez les moines ou les ascètes. Peut-être est-ce la seule solution de vie, et ce serait les moines les vrais marginaux.[1435]

Dans le théâtre koltésien, les personnages se mesureraient à l'aune du cynisme auquel ils désirent s'adonner. Entre le renard, la poule et le chien, il s'agirait là encore d'une question de degré, que chacun se prête : le chien accédant à l'art accompli de passer à l'acte, consommant et consumant ses convoitises, laissant assurément la charité de côté. Il semble que la question du cynisme recouvre une vision koltésienne du monde, duelle et cruelle, née des temps modernes.

> Injuste destin des êtres, les uns faits pour jouir un long temps de vie, les autres pour ne rien connaître du plaisir et subir leur vie comme une torture, tous faits pour mourir, au bout du compte, sans qu'aucun dédommagement ne soit donné par les uns aux autres. Amen pour l'injustice[1436].

Le monde serait partagé entre deux mondes qui ne se rejoignent pas. Et l'articulation des relations entre les personnages koltésiens se mouvrait autour de cet abîme qui s'ouvre entre charité et cynisme (sadique), entre chiens et humains, entre pauvres et riches.

> Il m'arrive parfois, lorsque je suis avec une personne dont rien, je dis bien : rien – sauf le fait de manger, de dormir et de marcher – ne ressemble à telle autre, il m'arrive de me dire : et si je les présentais l'un à l'autre, qu'arriverait-il ? Dans la vie, bien sûr il n'arriverait rien ; les chiens s'accommodent bien des humains sans être quotidiennement stupéfaits des différences[1437].

C'est ainsi sans doute que Koltès explique la mise en présence, sur le plateau, de Koch (le notable) et de Charles et Abad (l'Innommable), représentants de deux mondes qui n'auraient pas dû se rencontrer :

> j'imaginais *a priori* que, présentés l'un à l'autre, ils allaient se regarder, gênés et courtois, se serrer cérémonieusement la main et se séparer très vite sans qu'il se passe rien, l'un avec le portefeuille de l'autre, et l'autre en s'essuyant les mains avec son mouchoir. Et pourtant, puisqu'ils se sont succédé dans ma chronologie, et donc confrontés et regardés longuement, ils pouvaient bien le faire, me suis-je dis, sur un plateau de théâtre[1438].

La tension qui bande le fil reliant certains personnages du théâtre koltésien se tisserait à l'aune de cette confrontation entre deux rives, qui dans la vie ne se joignent pas, mais que le

---

[1435] *Une part de ma vie*, *op. cit.*, entretien pour *Théâtre Public*, nov-déc 1988, p. 132.
[1436] Cf. Annexes, p. 590, note du carnet n°324.
[1437] « Un hangar, à l'ouest (*notes*) », *in Roberto Zucco*, *op. cit.*, p. 126.
[1438] *Ibid.*, p. 126-127.

théâtre de Koltès offrirait à l'expérimentation : « si un chien rencontre un chat – par hasard, ou tout simplement par probabilité, parce qu'il y a tant de chiens et de chats sur un même territoire qu'ils ne peuvent pas à la fin ne pas se croiser[1439] ». Il semble que cet écart tienne pour beaucoup du gouffre ressenti par l'auteur entre le continent des nantis et les continents perdus. Nous renvoyons à la lettre[1440] du jeune Koltès qu'il destine à sa mère et dans laquelle il exprime sa prise de conscience douloureuse de n'être pas dans le bon camp, comme condamné au clan des chiens cyniques modernes.

Avec la même lucidité amère Koltès semble dessiner, à travers ses personnages (Cal, Fak), une vision cynique des pulsions sexuelles, au point qu'il imagine « Une scène où F. parle à sa bite et à son cul[1441] ». Cette note du « Carnet rouge » est sans doute un ancrage génétique au « monologue romanesque » de Fak : « (Je l'appelle bavard, menteur fourbe, car il se réveille après un court somme il gémit, convoitant déjà une autre couche […] C'est la chienne qui tient l'homme pas sa laisse […])[1442]». C'est encore « la voie du sexe » que suit le chien Fak/fuck dans la « Fiche personnage », « FAK » :

> La voie du sexe. A toujours un coup comme objectif, mais l'essentiel est la préoccupation en parallèle ou souterraine qui accompagne ses efforts pour atteindre l'objectif ; et l'objectif une fois atteint, la réaction est violente et déroutante, faisant apparaître comme un raz de marée les préoccupations véritables, sous une forme d'amoncellement de tous les désirs et les souffrances d'un homme[1443].

La voie de Fak éclaire celle de Cal et celle de la vision cynique que porte Koltès sur le désir sexuel. Cal, bouleversé par la présence d'une femme dans le chantier, semble avoir suivi un objectif qu'il atteint finalement, nous l'entrevoyons à demi-mot entre les pleurs de Léone et la didascalie qui nous indique qu'elle se trouve à terre ; parce qu'elle y a été forcée.

> CAL. – […] Allons, bébé, c'était seulement pour voir ta tête […] Ici, on devient presque des sauvages ; je le sais ; c'est que c'est à l'envers du monde, ici. Ce n'est pas une raison pour pleurer […] Tout est renversé, ici. Pourtant, bébé, moi, est-ce que j'en fais une maladie ? est-ce que je pleure moi ?
> LÉONE. – Voilà biquet. (*Elle se relève*)[1444].

Selon la même logique que celle de Fak, le cynisme de Cal, cette pulsion qu'il cherche à satisfaire sans limite, manifesterait « une préoccupation parallèle et souterraine ». Cette façon

---

[1439] « Si un chien », *in Prologue, op. cit.*, p. 122.
[1440] Voir note 161.
[1441] Cf. Annexes, p. 609.
[1442] *Quai ouest, op. cit.*, p. 95-96.
[1443] Cf. Annexes, « Fiches personnages », p. 621.
[1444] *Combat de nègre et de chiens, op. cit.*, p. 50.

d'être chiens chez les personnages de Koltès serait alors une forme violente, transgressive, agissante, mais incomplète, qui ne se résout pas entièrement, et garde intacte une part de l'énigme du personnage, sa « préoccupation parallèle et souterraine », « en son for intérieur ». Le cynisme des personnages arriverait comme trop tard, le désir ayant déjà atteint et préoccupé leur « for intérieur ». Le cynique provoquant, choquant, appelant un chat un chat, celui qui a le langage de la lucidité la plus crue et la plus cruelle portée sur le monde, serait comme incomplet dans le théâtre koltésien ou désœuvré, incapable de « désensibiliser » totalement une part secrète et intime gardée en réserve : « l'objectif une fois atteint, la réaction est violente et déroutante ». En effet, quelques lignes après cette violence supposée faite à Léone, Cal poursuit :

> Pourtant ça m'a retourné de te voir ; j'aurais bien voulu être différent, moi, j'ai senti qu'on pouvait se plaire toute de suite. Mais comme je suis, ce n'est jamais comme je voudrais être[1445].

Si l'ironie ne dit jamais directement ce qu'elle pense et reste ambiguë sur ce qu'elle voudrait dire, délibérément, le cynisme des personnages koltésiens, échec et mat, garderait toutefois la place du roi intacte, un roi nommé désir, amour, espoir, petit reste d'affectivité qui obligent tragiquement le cynique à la faillite ou l'homme aux allures de chien à n'être jamais ce qu'il voudrait être : un « chien jaune, bouffé par la gale[1446] ». Le caractère tragique de ces chiens-là, incomplets, du théâtre koltésien, tiendrait à leur incapacité d'être entièrement « désensibilisé », gardant comme préservée, une foi, même toute petite, en l'apparat, en la séduction, dernière croyance ou dernier espoir. « Moi, je dois m'en aller ; adieu bébé. (*Après un temps* :) Ne m'oublie pas, ne m'oublie pas[1447] » répète Cal, juste avant de mourir. Le cynisme de Cal, sa capacité à « pendre pour soi », sans ménagement, au risque d'abîmer la face de l'autre, « désensibilisé », semble ne pas venir tout à fait à bout du « sentimentalisme », ou plus fondamentalement encore, d'un désir de survivre dans la mémoire des hommes, une dernière petite obsession notée dans le « Carnet rouge » :

> Ne m'oubliez pas/ qu'est-ce que ça peut foutre / C'est qu'il faut demeurer dans une mémoire, même si ce n'est que celle du boulanger[1448].

Le secret de Cal, juste avant la fin, s'entre-dit à travers le voile, son intimité, son désir d'être aimé, d'être gardé dans le souvenir, dans le cœur de quelqu'un, et jaillit comme un dernier

---

[1445] *Ibid*., p. 51.
[1446] *Roberto Zucco, op. cit*., p. 48-49.
[1447] *Combat de nègre et de chiens, op. cit*., p. 106-107.
[1448] Cf. Annexes, p. 600.

reste de douceur. Cal, et son désir, « un grand oiseau vert au-dessus de la prairie, dans ses serres, un chiot aux yeux de femme, et son halètement tout près de l'oreille[1449] » précise métaphoriquement le paratexte de Koltès.

> On ne peut rien dire par les mots, on est forcé de la dire derrière les mots. Vous ne pouvez pas faire dire à quelqu'un : « Je suis triste », vous êtes obligé de lui faire dire : « Je vais faire un tour »[1450].

En ce sens, le cynisme des personnages koltésiens serait rattrapé par une stratégie d'évitement, ou de ratage, qui laisse un vide à la place « des préoccupations véritables », inavouables, du chien. Supposons que « l'amoncellement de tous les désirs et les souffrances d'un homme » soient précisément ce que masquent les arabesques de l'ironie du renard et de la poule et la violence transgressive du cynisme manqué du chien ; que cet amoncellement ait à voir avec la vaste et problématique question de l'Amour, silhouette lointaine d'un chien aux yeux de femme qui fredonne à l'oreille du chiot endormi. Le pseudo-cynisme des personnages koltésiens aurait la pudeur d'un sentiment poussé jusqu'à sa forme agressive. Il serait une autre stratégie d'évitement qui préserve du risque d'un aveu tel que « je suis triste », et semble garder la distance nécessaire – ironique – pour que cela fasse théâtre et maintienne encore l'écart, la distanciation koltésienne : l'oscillation entre le chien et l'ange, la douceur et le vitriol.

> L'intérêt est justement de saisir la variation entre cynisme et affectivité, le jeu des proportions. Rien n'est plus cynique que les films sentimentaux ; je préfère le cynisme qui s'affiche[1451].

Si Koltès préfère Diogène, préfère le cynisme qui s'affiche et s'il revendique cette posture, une dernière petite pudeur, ou espoir, ou désir, semble faire vaciller parfois l'équilibre de ceux des personnages qui se veulent chien. Ainsi, qu'on soit renard, poule ou chien, il s'agirait de déployer des trésors de stratégies défensives nécessaires à la pudeur (réserve), afin de ne jamais dévoiler cette chose qui semble condamnée par son auteur, d'une manière toujours très contradictoire : l'amour ou la demande d'amour, une question pourtant qui semble fondamentale bien qu'infiniment cachée ; « l'affectivité ».

> Pères et maîtres je le demande : qu'est-ce que l'enfer ? Je maintiens que c'est la torture d'être incapable d'aimer[1452].

[1449] « Carnets de Combat de nègre et de chiens », *in Combat de nègre et de chiens*, *op. cit.*, p. 125-126.
[1450] *Une part de ma vie*, *op. cit.*, entretien pour *Europe*, 1er trimestre 1983, p. 13.
[1451] *Ibid.*, entretien pour *Théâtre Public*, novembre-décembre 1988, p. 132.

Koltès et avec lui ces personnages, mettraient en place des stratégies de défiance actives à l'égard de ce que l'auteur nomme « des conneries provisoires ».

> On traite parfois les sentiments comme on traitait le mouvement à l'ère pré-scientifique, 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[1453].

Renard, poule – à l'exception des « sœurs » /enfants : Claire, Léone, La Sœur, La Gamine qui déclarent sans artifice leur amour inconditionnel, ce qui signe en général l'avènement de leur tragique abandon – et chien, par « l'arabesque » de la parole ironique ou par la libération tous azimuts de pulsions cyniques, protégeraient un domaine inavouable (pour celui qui préfère Diogène) : le continent perdu du sentiment.

3. 3. « Le premier et le second »

> Le Renard et le Masque
> *Persona tragicam forte vulpes viderat* :
> « *O quanta species* » *inquit* « *cerbrum non habet !* »
> *Hoc illis dictum est quibus honorem et gloriam*
> *Fortuna tribuit, sensum communem abstulit*[1454].

Le titre de cette partie renvoie directement à la formule de Monique Schneider dans son article « La séduction comme parure ou comme imitation ». « Le premier », pour nous, recouvre à la fois l'idée platonicienne d'une vérité (Monique Schneider) et également la vision littéraire genettienne du palimpseste de l'écriture au second degré, « le second », par conséquent, oriente l'idée de masque, d'apparence, de mensonge et désigne en même temps le jeu second de l'écriture koltésienne, lorsqu'elle emprunte à d'autres des éclats tellement dissimulés qu'on ne peut plus décider s'ils sont le fait du premier ou du second ; en cela nous rejoindrions le chemin détourné de Koltès, initiatique quand il nous égare, quand il nous *prend au piège* de notre propre défaut de sens de l'orientation, si bien que reste à la charge de chaque lecteur l'élaboration des plans qui l'aideront à sortir du labyrinthe. Aussi, convoquer

---

[1452] Cf. Annexes, « Carnet rouge », note du carnet n°58, p. 479.
[1453] *Une part de ma vie*, *op. cit.*, entretien pour *Théâtre en Europe*, janvier 1986, p. 54.
[1454] Phèdre, *Fables ésopiques*, Paris, Hachette, *s.d.*, p. 30-31. « Il arriva qu'un Renard vit un Masque de tragédie / " Une si belle tête", dit-il "pour sonner si creux !" / C'est ce que l'on dit de ceux à qui la Fortune attribua honneurs et gloriole, et retira le sens commun. ». (Nous traduisons).

cette tension séductrice entre un premier et un second, ou inversement, nous engage à la fois vers la problématique énoncée par Platon d'un enjeu et d'un royaume de la vérité (le premier) dissimulé sous le masque des apparences (le second), en ce qui nous concerne, ce royaume de la vérité se formerait sous le discours des personnages koltésiens, qu'ils portent comme une superposition de masques, et à la fois engage, au regard du geste d'écriture de l'auteur, la question de la littérature du second degré selon la définition de Genette. Le second envisagé comme l'acte/le geste second d'écriture de Koltès qui dissimule à son tour, comme un masque, l'acte premier (de celui qui le premier écrivit), supposé plus vrai, hantant par éclats palimpsestueux l'œuvre de Koltès. Monique Schneider, et le sous-titre de son article, « le premier et le second », nous permettra de poursuivre notre réflexion sans perdre de vue l'idée d'une séduction éprouvée par le destinataire, toujours à l'œuvre dans le « pacte ironique » : nous conduisant sur un chemin second, à côté, derrière, sous, à l'envers du premier chemin, auquel nos représentations semblent accorder un supplément de vérité.

> Nous nous trouvons reconduits en plein terroir platonicien : d'un côté le dessin authentique du réel, de l'autre côté, un jeu d'apparence, jeu second et dérivé, ne pouvant que mimer, travestir, dévoyer, la fonction première des choses[1455].

« Le premier », pour nous, recouvrirait à la fois l'idée platonicienne de l'existence (spectrale) d'une vérité dissimulée sous les apparences (du masque) du discours (des personnages) et « le premier » serait aussi le premier texte – l'hypotexte – que le palimpseste laisse entrevoir sous les masques de l'écriture koltésienne, créateur d'un effet problématique de vérité, en filigrane. « Le second », désignerait alors l'importance du mensonge (et du lien paradoxal qu'il entretient avec la vérité supposée) que certains personnages, telle Mathilde, portent comme un étendard, à l'assaut d'une vérité informulable, faisant du discours un masque qui rend troubles les frontières entre mensonge et vérité, entre nuit et jour, entre le monde (« tel qu'il est ») et l'image, les illusions du monde. « Le second », dans le « pacte ironique » de l'auteur, désignerait également le chemin « dévoyé » et séducteur de celui qui commet « l'acte second » d'écriture, de celui qui arrive après, de celui qui hérite du second rôle. « Méfiez-vous qu'on vous colle l'emploi secondaire[1456] », dit Henry dans *Sallinger*. Il y aurait, selon Monique Schneider, nous le verrons, un pouvoir éminemment séducteur du geste second, voilant et dévoilant, presque érotiquement le geste premier, le geste du premier, celui ressenti

---

[1455] « La séduction comme parure ou comme imitation », *in op. cit.*, p. 36. Aussi bien, nous retrouvons notre mythe de la caverne, dans laquelle se reflète en ombre, seconde, le « dessin authentique du réel ».
[1456] *Sallinger*, *op. cit.*, p. 38.

comme plus « vrai », sous les apparats attirants et déroutants du « faux ». Jacques Derrida, que nous suivrons également dans ce chapitre, sur la piste du concept du mensonge, évoque quant à lui l'« érotique[1457] » du mensonge. Autant de raisons pour lesquelles nous traiterons à la fois de la question du mensonge comme masques du personnage, qui nous laisse supposer l'existence *ubique et nusquam* d'une vérité voilée sous les apparences, et la question d'une littérature au second degré, envisagée comme un travail de masque dissimulant ce qui apparaîtrait comme une vérité première, stimulant cet effet de vérité, celle du texte premier. Gardant également en mémoire que si cette démultiplication des filtres entre vérité et masques est bien au cœur de l'œuvre de Koltès, cette pratique, que nous appelons ironique, officie à l'intérieur même d'un monde mimétique, le lieu théâtre par excellence, travaillé par la tension de l'illusion derrière le 4e mur rivalisant avec le vrai. Cette pratique du mensonge, dans le lieu même du mensonge théâtral, séduirait sa proie par des « effets de vérité » au cœur de l'illusion, par des spectres de vérité qu'elle produit et l'« effet de croyance » qu'elle implique chez le destinataire. Cette pratique du mensonge serait un autre aspect du « pacte ironique », dire une chose pour en faire deviner une autre peut-être plus vraie, comme « Le discours qui a un but premier et un but véritable. (Marc Antoine)[1458] » note Koltès dans le « Carnet rouge » ». Le destinataire *hystérisé* reconnaîtrait derrière l'écriture koltésienne ce qui lui semble être une vérité cachée, une impression de déjà connu intangible. La séduction opérerait à l'endroit d'une vérité très légèrement soupçonnée, pressentie, juste à côté, jamais atteinte, mais toujours promise. Aussi, les adages qui parcourent le discours des personnages koltésiens entreront-ils dans l'exploration de cette volonté de « faire-croire » à une vérité comme le lieu de l'en-commun. Ces pratiques dissimulatrices (discours des personnages, stratégie littéraire), avançant masquées et brandissant le bouclier du mentir pour mieux fantasmer l'existence d'une vérité, renverraient à notre hypothèse du « pacte ironique » (dire une chose en laissant entendre qu'on en pense une autre). Les personnages et leur auteur cherchent à nous « faire-croire » en une vérité plus haute par le fait même de nous dissuader de croire en leurs propres mensonges. Le « pacte ironique » consisterait à dire une chose, en voulant en « faire-croire » une autre, informulable, dont le destinataire (et le locuteur, peut-être) ne se doute pas.

[1457] Jacques Derrida, *Histoire du mensonge. Prolégomènes*, Paris, Galilée, 2012, p. 44-45. « Kant aurait sans doute dénoncé l'orgasme feint comme un mensonge, dès lors qu'il est intentionnellement désigné à tromper l'autre, fût-ce pour le bien, pour son bien supposé. (Et il y aurait plus d'une conférence à consacrer à ce qui lie l'histoire du mensonge à l'histoire de la différence sexuelle, de son érotique et de ses interprétations, sans jamais exclure, bien au contraire, que le paradigme du mensonge ait un lien essentiel à l'expérience de la jouissance sexuelle.) »

[1458] Cf. Annexes, note 78, p. 10 du « Carnet rouge », p. 580.

> Le masque est sans doute l'image la plus fréquemment associée à l'ironie dans la mesure où elle suggère l'existence d'une vérité dissimulée derrière une apparence[1459]

3. 3. 1. L'ombre de la parole démasquée : mentir vrai ?

Ironiser, dans une définition réinventée pour l'occasion, serait mentir, en signalant qu'on dissimule, précisément par-là, une vérité qu'on se refuse à dire. Le mensonge est le nœud de la vérité du Sujet disait Freud[1460]. Le mensonge est peut-être chez Koltès le nœud de la vérité du Personnage, révélateur d'une stratégie ironique par laquelle il laisse planer, par son mentir, la possibilité d'une vérité inexprimable. Dire une chose en laissant entendre qu'on veut en dire une autre, serait la pratique du menteur-ironiste qui se dénonce lui-même et ainsi, laisse supposer à son interlocuteur (et au destinataire/public) que quelque chose de plus foudroyant, d'informulable, se tient à revers des mots énoncés. La formule que nous proposons, « spectre de la vérité », désignerait à la fois le caractère intangible de ce qui n'est pas dit mais suggéré et chez Koltès signerait, également, l'imminence d'un danger du dévoilement du vrai, toujours au bord des lèvres, aussi tragique que l'est la menace d'Henry : « dire une chose irrécupérable[1461] » dont l'issue se trouve être sa propre mort. « L'avenir est à la clandestinité [1462] » déclare en toute première note le « Carnet rouge », comme l'avenir de la vérité serait le mensonge revendiqué qui protège une vérité clandestine. À la recherche du mensonge koltésien, nous suivrons Jacques Derrida et le concept de mensonge, dont il propose de tenter l'Histoire.

> Le mensonge comporte une manifestation de type performatif, il implique une promesse de vérité, là même où il la trahit, et puisqu'il vise aussi à créer un événement, à produire un effet de croyance là où il n'y a rien à constater, ou du moins là où rien ne s'épuise dans un constat[1463].

Aussi, pour nous, ironistes et menteurs, dans l'univers koltésien, auraient en commun ce désir performatif par le langage de « faire-croire » à la présence d'une vérité, « promesse de

---

[1459] Pierre Schoentjes, « Ironie et anarchie : de l'éthique à l'esthétique » *in Revue de l'Histoire littéraire de la France*, n° 3, 1999, p. 495.
[1460] Nous renvoyons à « Deux mensonges d'enfant » (1913), *in* Sigmund Freud, *Névrose, psychose et perversion*, Paris, Puf, 1997.
[1461] *Sallinger*, *op. cit*., p. 38. Henry à Leslie.
[1462] Cf. Annexes, p. 576.
[1463] *Histoire du mensonge*, *op. cit*., p. 27.

vérité », par l'activité même d'un mentir annoncé, cherchant à provoquer chez son destinataire, un « effet de croyance » qui, semble-t-il, dans le mensonge des personnages koltésiens atteindrait des marges paradoxales, quand le discours du menteur révèle sa non « véridicité » (« vouloir-dire-vrai, le *Wahrhaftigkeit*[1464] ») et suggère, par là même, la présence quelque part d'une vérité en dehors (ou à l'opposé) de son discours – *ubique et nusquam*. En négatif, mentir et laisser entendre qu'on ne respecte pas la loi de « véridicité » (kantienne) du langage générerait ce que nous appelons « le spectre de la Vérité », qui hante le discours de celui qui ne dit pas ce qu'il pense et laisse par là-même percevoir, ailleurs, quelque chose de plus vrai que ne l'exprime la parole : ironiser/mentir ferait la promesse d'une vérité *quelque part*, promulguant un « effet de croyance là où il n'y a rien à constater », là où le constat est inaccessible. « Faire-croire » à une vérité juste à côté (de la parole), mais intangible, serait l'enjeu du « pacte ironique », l'un des effets recherchés par les masques superposés du menteur (personnages et auteur).

En chef de file se poste Mathilde (*Le Retour au désert*). Sorte d'Épiménide contemporaine (« Tous les Crétois sont des menteurs ! »), adepte du paradoxe crétois, elle dirait : Je suis une menteuse ; si c'est vrai, c'est faux, mais si c'est faux, c'est vrai. Le paradoxe est là, insoutenable, qui ouvre à « un effet de croyance » en l'existence d'un lieu intermédiaire dans lequel la contradiction s'évanouirait. Mathilde dirait encore : Je suis une menteuse, et parce que je suis une menteuse, la vérité existe quelque part, informulée et intacte, elle n'a lieu que dans cette aporie énoncée, promesse, qui génère un espace en négatif, peut-être le lieu impossible du vrai.

> *Cloches sonnant complies, au loin.*
>
> MATHILDE (*au public*). – Je ne parle jamais le soir, pour la bonne raison que le soir est un menteur ; […] C'est pourquoi je ne parle pas le soir, pour la bonne raison que je suis une menteuse moi-même, je l'ai toujours été et j'ai bien l'intention de continuer à l'être : il y a, n'est-ce pas, autant de lettres dans un oui que dans un non, on peut indifféremment employer l'un ou l'autre. Alors, entre le soir et moi, cela va mal, car deux menteurs s'annulent et, mensonge contre mensonge, la vérité commence à montrer le bout de son oreille ; j'ai horreur de la vérité. C'est pourquoi je ne parle pas le soir, j'essaie en tous les cas, car il est vrai aussi que je suis un peu bavarde. […] Quoiqu'il en soit, Adrien repartira avec moi, cela est clair dans ma tête, je le voulais, je l'aurai, je suis venue sans, je repartirai avec. Mais silence, plus de mensonge. Mathilde, le soir te trahit[1465].

[1464] C'est la distinction opérée par Kant entre la vérité/réalité qui n'entre pas directement dans la problématique du mensonge. Le mensonge s'oppose au « vouloir-dire-vrai » qui n'a pas forcément à voir, et peut-être très rarement d'ailleurs, avec l'essence de la vérité.

[1465] *Le Retour au désert, op. cit.*, p. 67-69.

Dans les heures canoniales des complies, sonne l'office de la nuit ; juste avant le coucher. La didascalie nous indique que nous sommes donc avec Mathilde aux heures vespérales. Mathilde nous parle ainsi précisément au cœur d'une première et vertigineuse impasse : « je ne parle jamais le soir ». Ce que Mathilde tente de nous « faire-croire » ici ne concernerait pas la « véridicité » de son affirmation (performative), mais autre chose, qui se tient à côté ou au-delà. Impossible de croire en effet cette première promesse de vérité qui n'est pas tout à fait un mensonge, si l'on suit les propos de Derrida ; peut-être faudrait-il inventer à l'art de Mathilde un autre paradigme.

> Mentir voudra toujours dire, doit toujours vouloir dire tromper *intentionnellement* l'autre *en conscience*, en sachant ce qu'on cache *délibérément*, donc en ne se mentant pas à soi-même. Et le destinataire doit être assez autre pour être, dans le moment du mensonge, un ennemi à tromper dans sa croyance. Le *soi*, si du moins ce mot à un sens, exclut donc le mensonge à soi. Toute autre expérience appelle donc un autre nom et procède sans doute d'une autre zone ou d'une autre structure […][1466]

Nous serions, à écouter le discours de Mathilde, à complies, dans une zone indéterminée, entre jour et nuit, lumière et ombre, réalité et mensonge, salle et scène. Une structure non identifiée, une zone du mensonge altéré. Mathilde nous ment, elle parle bien le soir puisque nous sommes la nuit des complies dans la fiction. Mais elle nous mentirait comme par méta-mensonge. Elle sait que nous savons qu'elle ment, elle nous le dit et le réaffirme, le réel de la nuit dénonce d'emblée le performatif de son mensonge. Nous ne sommes pas trompés dans notre croyance, nous ne sommes pas « assez autre[s] » pour être mystifiés, dans la mesure où, confidents de son art de la tromperie, nous devenons complices et non « ennemi[s] à tromper » de ce mensonge-là ; rien ne nous nuit donc ? Le « faire-croire » semble toutefois solliciter notre « effet de croyance » ailleurs, non pas à l'endroit précis du discours de Mathilde, mais en direction d'une vérité dissimulée sous ce mensonge flagrant – connue ou inconnue du personnage – dont l'effet, sans doute, alarme l'auditeur sur l'instabilité des frontières entre mensonge et vérité promise, quelque part.

Y aurait-il, à ce titre, dans le mensonge des personnages koltésiens, une part inconsciente, le mensonge comme vérité du personnage théâtral, un mensonge sans désir précis de nuire par la tromperie ? Un mensonge dans lequel le personnage se mentirait, en premier lieu, à lui-même. Deux exemples différents viennent renseigner cette possible nuance. C'est Cal mentant à Horn (et sans doute à lui-même) sur les circonstances de la mort de Nouofia. Et c'est, plus paradoxal encore, Cécile simulant la maladie, au point de mourir de ce

[1466] *Histoire du mensonge*, *op. cit.*, p. 96.

mal fictif[1467] ; ce que nous apprend la « fiche personnage » des brouillons.

> Maladie simulée, avec la complicité de Claire, et dont elle meure[1468]. (Cancer mythique qui se cache dans le cerveau). Elle simule la maladie pour qu'on s'occupe d'elle, pour ne pas être seule, pour ne pas être oubliée, et elle le sera[1469].

La genèse du personnage de Cécile, et son rapport probable, nous le verrons en fin de chapitre, avec le personnage de James Wait dans *Le Nègre du Narcisse*, soupçonné de simuler une maladie imaginaire qui s'avère elle aussi mortelle, orientent tous deux vers une vision complexe et paradoxale du « vouloir-faire-croire » ce qu'on sait faux, qui semble, à force de simulation, devenir vrai. Cécile simule la maladie écrit Koltès, elle ment donc d'un mensonge qui pourtant devient mythique – nous dit encore l'auteur – il devient une vérité « dans le cerveau » de Cécile, avant d'atteindre au statut d'une maladie véritable à laquelle le personnage succombe : « et moi-même sur mes bras, si vieille, si malade, d'une maladie cruelle, sournoise, sans nom et sans saint patron à invoquer, alors que c'est sur toi seul [Charles] que j'aurais pu compter pour donner un nom à ma maladie et ne pas en crever comme je vais crever […][1470] ». Le mentir serait une des voies de la vérité du personnage. À ce titre, il n'est pas sûr, par exemple, que Cal cherche à « tromper *intentionnellement* l'autre [Horn] *en conscience*, en sachant ce qu'[il] cache *délibérément* ». Peut-être, Cal cherche-t-il fondamentalement à se tromper lui-même, il se présente comme porte-parole du vrai : « Mais moi, je rêve la vérité, je ne rêve pas des mensonges[1471]. »

> CAL. – […] Le gars, Horn, je peux te le dire, ce n'était même pas un ouvrier […] Alors il veut partir ; moi je dis non […] Alors il me crache aux pieds et il part. […] Donc j'appelle les autres gars, je leur dis : […] sans casques, les gars, est-ce qu'il a un casque ? – non patron on voit bien qu'il ne porte pas de casque. […] Alors il est tombé ; le camion arrivait et je demande encore : mais qui conduit le camion ? mais à quelle vitesse il fonce ? il n'a pas vu le nègre ? Et alors, hop ! (*Cal ramasse*.)
> HORN. – Tout le monde t'a vu tirer. Imbécile, tu ne supportes même pas ta foutue colère.
> CAL. – C'est comme je te le dis : ce n'est pas moi ; c'est une chute[1472].

Le masque du mensonge koltésien aurait parfois ce caractère indécis de l'intentionnalité *versus* l'inconscient, de la volonté de nuire *versus* celle de préserver la vérité (son spectre

---

[1467] Nous pensons également à Molière, malade lui aussi imaginaire sous le masque d'Argan, qui meurt cependant sur scène à l'aune de la « vraie vie ».
[1468] Koltès utilise bien ici le subjonctif présent, qui participe à son tour de l'incertitude de cette mort annoncée.
[1469] Cf. Annexes, « Fiches personnage », p. 617.
[1470] *Quai ouest, op. cit.*, p. 41.
[1471] *Combat de nègre et de chiens, op. cit.*, p. 47. Cal à Léone, scène VII.
[1472] *Ibid.*, p. 23-24.

voyageant du fictif au réel), par le seul moyen qui paraît viable : ne jamais la formuler, et l'effacer par le mensonge. Empruntant à Hannah Arendt une « anecdote datant de l'époque impériale[1473] », le mensonge aurait la propriété de remplacer la réalité dans la perception-même de celui qui le profère :

> Un guetteur, chargé de surveiller et de signaler l'approche de l'ennemi aux habitants d'une cité, sonna faussement l'alarme, et fut le dernier à courir lui-même aux créneaux afin de défendre la ville contre l'ennemi imaginaire. On peut en conclure que plus un trompeur est convaincant et réussit à convaincre, plus il a de chances de croire lui-même à ses propres mensonges[1474].

Le masque du mensonge aurait ce pouvoir de recouvrement inquiétant, quand il convainc celui qui le porte, le mensonge concurrence la réalité objective (reconvoquée par Horn « tout le monde t'a vu tirer ») au profit d'une réalité subjective, à laquelle le menteur Cal finit par croire lui-même (« c'est comme je te le dis »). La maladie fictive de Cécile devient sa réalité. La fiction (parole menteuse, l'image que la parole donne à voir, l'illusion) aurait à cet endroit une supériorité sur la réalité, et les mots un réel pouvoir ambigu d'illusionniste, leur part d'ombres. Revenant à Mathilde qui, elle, avoue le statut mensonger de sa parole, ouvre l'espace possible d'une vérité qui pourrait se dire, une promesse de vérité, derrière l'énoncé auquel on ne peut décemment prêter foi : « je ne parle jamais le soir. » Il nous faut « croire », nous spectateurs, à l'écoute de celui ou de celle qui nous parle, mais « croire » à une chose autre, projetés vers un ailleurs que le menteur désigne, un ailleurs qu'il nous faut élaborer comme plus vrai, rendu inaccessible par le paradoxe qui le tient en réserve ; à l'image de cette logique d'un « oui » équivalant un « non », la vérité se tiendrait dans l'écart créé par la ressemblance de stricts opposés. Mathilde dénonçant le mensonge, dans lequel elle se veut exceller, attise peut-être chez son destinataire (le public) ce que Kant indique comme « l'impératif de véracité » du langage, auquel la croyance de l'interlocuteur est soumise. Ici, le spectateur, à qui Mathilde s'adresse directement, ne semble pouvoir échapper à ce besoin de croire en quelque chose de vrai, derrière la parole mensongère de Mathilde, répondant peut-être à un impératif renforcé par l'illusion même du théâtre : notre besoin de croire. Ou, au contraire, le mensonge affiché de Mathilde viendrait déjouer ce que Patricia León-Lopez envisage comme le lot de notre modernité, l'« incroyance face à cet Autre qui ment[1475] »,

---

[1473] Hannah Arendt, « Du mensonge en politique », *in Du mensonge à la violence*, Paris,Calmann-Lévy, 1972, p. 41.
[1474] *Ibid*.
[1475] Nous empruntons la formule à Patricia León-Lopez, « Le mensonge », *in Psychanalyse*, n°1, Erès, 2004. https://www.cairn.info/revue-psychanalyse-2004-1-page-31.htm, [en ligne], consulté le 23 juin 2016. Pour

comme le constate Alboury devant Horn, l'homme blanc, l'homme moderne de la parole : « La seule chose que j'ai apprise de vous, malgré vous, c'est qu'il n'y a pas assez de place dans votre tête et dans toutes vos poches pour ranger tous vos mensonges ; on finit par les voir.[1476] »

> Sans aller aussi loin qu'il le faudrait dans la lecture de ce texte [*D'un prétendu droit de mentir par humanité* (1797)], on peut déjà prendre en compte la manière dont Kant y définit le mensonge et l'impératif de *véracité* ou de *véridicité* (car le contraire du mensonge, ce n'est pas la vérité ni la réalité, bien entendu, mais la véracité ou la véridicité, le dire-vrai, le vouloir-dire-vrai, le *Wahrhaftigkeit*)[1477].

Le « vouloir-dire-faux » assumé et revendiqué de Mathilde répondrait au même impératif que le « vouloir-dire-vrai ». Mathilde nous ment, ses paroles nous le prouvent, elle le dit elle-même – « je suis une menteuse moi-même, je l'ai toujours été et j'ai bien l'intention de continuer à l'être » *versus* une déclaration opposée comme le oui l'est au non, « ([j]e ne trafique rien du tout. Je suis franche. Je l'ai toujours été[1478] » – or, si le langage tel que le pense Kant est soumis à un impératif de « véridicité », Mathilde par son mensonge dénoncé cherche à « dire-vrai », peut-être même plus vrai, quand la vérité est laissée intacte quelque part, à côté, spectrale, en dehors du discours du personnage. Le mensonge de Mathilde/Épiménide fonctionnerait comme une stratégie de renforcement du spectre de la Vérité, qui agrandit, avec lui, la béance de la question de la parole et de son impact ironique.

Dans l'adresse publique de Mathilde, les masques du mensonge s'emboîtent, les uns aux autres, dans cette argumentation du soir, livrée au public, dont elle annonce, dès le départ, une clef majeure de distanciation, par le choc du paradoxe : « Je ne parle jamais le soir ». Faux, et pourtant c'est vrai. Vrai, et pourtant c'est faux. Et d'ajouter, un peu plus tard : « le soir est un menteur […] C'est pourquoi je ne parle jamais le soir, pour la bonne raison que je suis une menteuse moi-même ». Son langage tombe, dès les premiers mots, dans un métalangage, qui dit à côté du dire. Toutefois c'est en cherchant à « faire-croire » autre chose qu'elle dit peut-être la chose elle-même, c'est en annonçant qu'elle ment, que le destinataire

---

comprendre cette formule qui place la problématique du mensonge au cœur de la modernité de l'homme soumis à l'incroyance plutôt qu'à un effet de croyance, nous citons un des paragraphes de cet article. « En tout cas, à partir de cette perspective, l'hypothèse de l'Autre contemporain en tant qu'Autre qui n'existe pas peut être interrogée. Au lieu de répéter cette formule simpliste et naïve, nous pourrions dire plutôt qu'en réalité le sujet contemporain est le sujet de l'époque de *l'Autre qui ment*. Le sujet contemporain est prisonnier, pris en otage dans un jeu où il joue le jeu du « non-dupe » face à cet Autre qui ment. Plus grave encore, nous pouvons vérifier par les faits de la plus récente actualité que nous sommes poussés dans des impasses historiques très graves au nom d'un mensonge et que savoir que l'Autre ment ne contribue pas beaucoup à son effondrement. »

[1476] *Combat de nègre et de chiens*, *op. cit.*, p. 83.

[1477] *Ibid.*, p. 43.

[1478] *Le Retour au désert*, *op. cit.*, p. 85. Mathilde à Adrien, dernière scène.

« moderne » peut se laisser aller à croire à nouveau, renonçant à « l'incroyance » (Patricia León-Lopez), renonçant au « jeu du "non-dupe " ». « Mais silence, plus de mensonge. Mathilde, le soir te trahit[1479]». À rivaliser avec le soir-menteur, Mathilde en effet énonce une promesse de vérité qui s'accomplira : « Quoiqu'il en soit, Adrien repartira avec moi ». Le soir, s'il démasque les menteurs, dans l'imaginaire koltésien, est aussi parfois et à l'inverse, leur allié, du moins l'est-il des mensonges qui sont la vérité de Cécile.

> Jusqu'au soir il faut que je me cache, quand le soir commencera à venir j'irai trouver ce monsieur distingué avec mon baratin, si je commence trop tôt je serai cuite, mon baratin ne marche qu'aux premières heures du crépuscule[1480].

Aux prises entre l'ombre et la lumière, Mathilde et Cécile se partageraient les arcanes du mensonge et du vrai, le jour nuisant tout autant que la nuit. La nuit aidant tout autant que le jour, comme l'équivalence d'un oui et d'un non, qu'on s'appelle Mathilde ou Cécile, la vérité se tiendrait entre chien et loup : c'est là que nous situons le clair-obscur koltésien. Le discours de Mathilde qui semble suivre la règle énoncée : « il y a, n'est-ce pas, autant de lettres dans un oui que dans un non, on peut indifféremment employer l'un ou l'autre », promouvrait cette situation paralysante décrite par Hannah Arendt, causée par l'ombre de la parole qu'est le mensonge :

> Nous sommes libres de changer le monde et d'y introduire de la nouveauté. Sans cette liberté mentale de reconnaître ou de nier l'existence, de dire « oui » ou « non » – en exprimant notre approbation ou notre désaccord non seulement en face d'une proposition ou d'une déclaration, mais aux réalités telles qu'elles nous sont données, sans contestation possible, par nos organes de perception et de connaissance – il n'y aurait aucune possibilité d'action […][1481]

Le mensonge qui nivèle le oui et le non, qui laisse se balader indifféremment la réalité et la fiction, qui affirme cette indifférenciation, n'offre pas la possibilité de la contradiction, par conséquent sidère son interlocuteur, ou sa proie, l'empêche de réagir, l'empêche de trouver une issue, par la parole. Cela est vrai pour les personnages nous l'avons vu, qui établissent des stratégies des apparences pour attraper ou se sauver, cela est sans doute vrai également de la situation du destinataire, lecteur/spectateur, placé devant une parole devant laquelle il ne peut percevoir l'endroit où se tient la vérité possible du discours, partant ne peut exprimer son « désaccord » ou son « approbation ». Ici Koltès nous ironiserait, à la manière de Socrate : il nous installerait au carrefour sophiste du discours afin d'en expérimenter l'inconfort et le

---

[1479] *Idem*, p. 69.
[1480] *Quai ouest, op. cit.*, p. 52.
[1481] *Du mensonge à la violence, op. cit.*, p. 11.

danger.

Nous avons placé en exergue à ce chapitre une fable de Phèdre, qui résonne, nous semble-t-il, avec l'antinomie que la métaphore du jour et de la nuit condense, un espace du « oui » égalant le « non ». La ruse et l'ironie du renard de Phèdre s'étonne d'une bizarrerie indécidable que semble cristalliser le masque de théâtre : « "*O quanta species*" *inquit* "*cerbrum non habet !"* » que nous traduisons par « "Une si belle tête" dit-il "pour sonner si creux !" ». Cette formule résumerait l'enjeu ou le jeu des personnages (et de leur auteur) qui, par la dissimulation affichée du mensonge, arabesques et baratin, « foutaises », masques de la parole et des identités exhibées à la vue, simulacres dénoncés, insinuent sans cesse le doute et l'instabilité des apparences, dont procède aussi la parole : le faux affiché aurait-il l'apparence du vrai dissimulé ? Derrière le masque y-a-t-il quelque chose *ou bien* rien ? Derrière les arabesques de la parole y-a-t-il une vérité du personnage, un « for intérieur » *ou bien* des « cendres froides » patientant, vides, au fond d'un dernier sarcophage. Derrière le mensonge y-a-t-il une vérité que le masque préserve, livrant par éclats des promesses spectrales de vérité *ou bien* n'y-a-t-il qu'un creux qui n'est que le négatif du moulage ? Les masques du mensonge se déploient semble-t-il dans des espaces « redoutables et sans limite » – si l'on suit toujours Jacques Derrida – dans lesquels déambuleraient, en équilibristes, les personnages koltésiens :

> pour des raisons structurelles, il sera toujours impossible de prouver, au sens strict, que quelqu'un a menti même si on peut prouver qu'il n'a pas dit la vérité. On ne pourra jamais rien prouver contre quelqu'un qui affirmerait : « ce que j'ai dit n'est pas vrai, je me suis trompé, certes, mais je n'ai pas voulu tromper, je suis de bonne foi » ; ou encore, alléguant la différence toujours possible entre le dit, le dire et le vouloir-dire, les effets de langue, de la rhétorique, du contexte : « j'ai dit cela, mais ce n'est pas ce que je voulais dire, de bonne foi, dans mon for intérieur, telle n'était pas mon intention, il y a eu malentendu ». On ne pourra jamais rien prouver pour récuser une telle allégation et il faut en tirer les conséquences. Elles sont redoutables et sans limite[1482].

Dans ses abysses « redoutables et sans limite » semblent par excellence se débattre Dealer et Client, au degré zéro de la rencontre, degré zéro de l'usage du masque qu'est la parole, la parole qui masque les identités et les instances en pourparlers. Formulant des hypothèses, Dealer et Client s'affrontent comme deux chiens, « [d]ans le clair-obscur d'une lune énorme roulant à la crête des draps[1483] », entre songe et mensonge. Nous ne saurons jamais à quel

---

[1482] *Histoire du mensonge. Prolégomènes, op. cit.*, p. 21-22.

[1483] Cf. Annexes, « Carnet rouge », p. 591. « Dans le clair-obscur d'une lune énorme roulant à la crête des draps, deux chiens, debout, s'affrontent. »

degré leurs hypothèses approchent de la « véridicité » de celui qui parle. Dans un entretien de P. Chéreau et C. Stratz, interrogés par A.-F. Benhamou, autour de la *Solitude* du Dealer et du Client, dont le sous-titre appelle une fois encore la part d'ironie koltésienne – « Un langage à double sens » –, Chéreau déclare :

> ils font des hypothèses sur ce que veut l'autre, mais aussi des hypothèses sur eux-mêmes parce que ça leur permet d'avoir un langage à double sens, de faire des aveux qui n'apparaissent pas comme tels : ils doivent garder des armes, même en risquant des hypothèses de plus en plus périlleuses. Ils en viennent à se servir d'aveux totalement sincères, comme des gens qui mentent tout le temps et qui à l'intérieur même du mensonge – car le mensonge est une arme – se mettent parfois à employer la vérité elle-même comme une arme[1484].

Le langage à double sens koltésien serait un langage qui indifféremment emploie le « oui » à la place du « non ». La parole est une arme de défense, c'est entendu, elle protège et masque le personnage et sa vérité, elle ment. Elle est diplomatique, nous dit Koltès, elle retarde la violence. Mais elle est aussi au regard de *Dans la solitude des champs de coton*, le foyer, l'âtre et le feu dans lequel s'alimente le désir croissant d'une volonté de frapper, comme seule issue possible. Sans les mots, sans leurs mensonges qui tournent autour d'une vérité jamais atteinte, Dealer et Client n'en viendraient probablement pas aux armes. « Mais maintenant il est trop tard : le compte est entamé et il faudra bien qu'il soit apuré[1485] » dit le Dealer au Client. La parole a épuisé tous les mensonges possibles, l'issue ne peut plus se trouver dans ce commerce frauduleux, il se résout alors c'est probable dans la bataille à mort. La parole plus qu'une arme est peut-être à envisager dans sa dimension trompeuse comme la source-même de la violence à venir. Puisque qu'il n'est pas possible de dialoguer, de dire et de contredire, puisque tout est indifférencié, le oui égale le non, zéro égale zéro, la seule action qui reste est celle guerrière du combat à mort pour que la différence à nouveau existe[1486], qu'il y ait un « oui » qui soit un « oui », un « non » qui soit un « non », actés à nouveau par la parole et discutable.

C'est la vision la plus tragique de la parole koltésienne, une parole donnée en pâture tout entière à la volonté de tromper, d'illusionner, devenu lot quotidien de l'ère médiatique calqué sur la publicité (H. Arendt). Une autre vision adoucie du mensonge pratiqué par les personnages koltésiens, répondant à leur impératif de vouloir-ne-pas-dire-vrai, aurait, c'est la

---

[1484] Patrice Chéreau, « Car des désirs j'en avais », *in Dans la solitude des champs de coton. Bernard-Marie Koltès*, Paris, Odéon Théâtre de l'Europe, Saison 1995-1996, *s. p.*

[1485] *Dans la solitude des champs de coton*, *op. cit*. p. 53.

[1486] Nous renvoyons également à la pensée de René Girard dans *La Violence et le Sacré*, et notamment dans le chapitre « La crise sacrificielle ». « Là où la différence fait défaut, c'est la violence qui menace. », p. 89, *La Violence et le Sacré*, Paris, Grasset-Fasquelle, 1972, rééd. Hachette Littératures, « Pluriel ».

vision positive et « sentimentaliste », vocation à préserver intact le personnage, en « son for intérieur ». Mathilde encourage le mensonge comme stratégie de préservation lorsque le personnage est confronté à cette chose problématique et dangereuse qu'est le sentiment.

> Ne dites jamais à quelqu'un que vous avez besoin de lui, ou que vous vous ennuyez de lui, ou que vous l'aimez, parce qu'alors il pense tout de suite que c'est une raison suffisante pour se croire arrivé, pour prétendre porter le pantalon, pour s'imaginer tenir les rênes, pour prendre des airs de petit malin ; il ne faut jamais rien dire, rien du tout, sauf dans la colère, car alors on dit n'importe quoi[1487].

Le « pacte ironique » supposé, à l'entour du personnage, interroge son intégrité, le plaçant en-deçà ou au-delà de la parole, le laissant maître de la vérité ou du mensonge proférés par une voix qui mentionne sans cesse le caractère instable des frontières, offrant un écart salutaire entre le dit et le vouloir faire-croire. Le mensonge serait le salut du personnage : son espace libre, son champ positif. Plus négatif en revanche est le mensonge de la parole en général, l'ombre de la parole. S'il préserve un temps celui qui parle, il semble également attiser la violence qui couve. Les personnages à l'image de Horn et d'Alboury ne se comprennent pas, ne pourront jamais se comprendre dit Horn, non pas tant finalement du fait d'une altérité indépassable, que pour cette raison peut-être fondamentale que l'un ment et que l'autre appelle un chat un chat. La parole, puisqu'elle est menteuse, fourbe, dans le théâtre koltésien, à l'image du mensonge en politique décrit par H. Arendt, empêche, paralyse, épuise la possibilité de trouver par la parole une issue. Celle-ci ne serait donc pas uniquement un outil au service du maintien instable de la paix, servant à retarder les coups, mais aussi et à l'inverse, la raison qui engendre l'obligation et le besoin de cogner. Elle serait à la fois l'arme qui tente de préserver la paix et une des causes de la guerre.

Nous envisagerons un troisième retentissement possible de la parole devenue voix du mensonge, dans le théâtre de Koltès, à ses accents là aussi quelque peu tragiques. Derrière le mensonge que revendique la parole koltésienne et derrière les identités masquées, semble gésir le fantasme d'une vérité dangereuse, qui n'est pas bonne à dire, qu'il s'agirait par conséquent d'éloigner sans cesse. À l'appui de cette lecture, nous proposons un extrait de *Quai ouest*, qui paraît signifiant par le silence même qu'il oblige derrière les mots – si nous gardons à l'esprit ce principe évoqué par la voix d'Abad : « plus je le dis, plus je le cache[1488] ». Derrière le masque de la parole et du personnage, se cacherait une question tragique, voisinant avec l'Amour : à ne pas déclarer, à ne pas demander, « il ne faut rien dire » d'essentiel pour

---

[1487] *Le Retour au désert, op. cit.*, p. 68.
[1488] *Quai ouest, op. cit.*, p. 20.

ne rien se devoir. Et peut-être, à l'image de cette note du « Carnet rouge » de Charles à Marley : « Ch. à M. : C'est toi qui as tout foutu en l'air. C'était : beau et excitant parce que c'était impossible[1489] », ne faudrait-il rien dire pour que cela reste impossible.

> MONIQUE. – Vous ne comprenez pas, Maurice, à quel point je pourrais tout comprendre, tout pardonner ? à quel point, Maurice, je vous aime, assez, assez pour vous aider, si seulement Seigneur ! vous ne me mentiez pas.
> KOCH. – Je ne veux pas de votre aide, je n'ai rien à me faire pardonner par vous, vous ne comprenez rien du tout et je ne mens jamais[1490].

Dans les pas de la méthode Vinaver, nous parlerions de « bouclage parfait ». Koch semble répondre, point par point, à la réplique de Monique :

> « je ne veux pas de votre aide » (K.) / « pour vous aider » (M.)
> « je n'ai rien à me faire pardonner » (K.) / « je pourrais […] tout pardonner » (M.)
> « vous ne comprenez rien du tout » (K.) / « à quel point je pourrais tout comprendre » (M.)
> « je ne mens jamais » (K.) / « si seulement […] vous ne me mentiez pas » (M.)

À travers cette véritable mécanique de répétions, à la manière *mutatis mutandis* d'un jeu de kyrielle, une variation par omission subsiste toutefois qui rend le bouclage finalement imparfait, et fait briller par son absence un des éléments échappés de la bouche de Monique, qu'elle tente d'anéantir par euphémisation, en usant de l'adverbe « assez » redoublé : « assez, assez pour vous aider » :

> « Maurice, je vous aime »

Ces mots qui échappent, ne sont pas bouclés par la réponse de Koch, qui reste silencieux à l'endroit de l'amour, *ou bien* comme une fin de non-recevoir *ou bien* comme celui qui ne dit mot consent. Et Monique, de répondre *ou bien* à cette absence *ou bien* à cet aveu tacite par un « vouloir-faire-croire-le-faux » de Koch.

> MONIQUE. – Si, vous mentez, vous mentez, et je comprends tout. (*Elle pleure*)

L'ambiguïté semble précisément recherchée autour du silence et des pleurs de Monique. « [*E*]*lle pleure* », indique l'auteur, à cause de cette déclaration en creux par omission ? Elle comprend tout, c'est-à-dire, qu'elle comprend ce mensonge qui est la vérité de Koch – il ne l'aime pas ou il l'aime – ou elle comprend quelque chose qui nous échappe, une vérité de

---

[1489] Cf. Annexes, p. 604.
[1490] *Ibid*, p. 66.

Koch, le spectre d'une vérité foudroyante qui n'apparaîtrait qu'à revers du mentir et qui nous (destinataire) reste obscure. « À Micheline : vous qui avez toujours une vérité à dire, dites-la-moi[1491] » fait dire Koltès à Koch dans sa « fiche personnage ». Entre Koch et Monique/Micheline, comme entre le jour et la nuit, le loup et le chien, le monde et l'illusion du monde, se batailleraient le mensonge contre la vérité. Les masques préserveraient chacun des personnages d'un monstre parfois nommé Éros, car la déclaration, ou la demande d'Amour tuerait, dans la fantasmagorie koltésienne, une des raisons pour lesquelles les personnages avanceraient masqués et menteurs, ils seraient anéantis dès qu'il leur arriverait de dévoiler leur sentiment profond. Claire, La Gamine, et Léone connaissent le prix des masques lorsqu'ils tombent. Les notes du « Carnet rouge », par conséquent, la vision que Koltès s'offre à lui-même, vont souvent dans le sens d'une critique radicale des sentiments, ces « conneries provisoires » : « Description catastrophique de l'amour. Le désert que cela crée autour de vous (amis, nouvelles rencontres, conv. de bistrot…)[1492] ». « Pour le discours contre l'amour (Mar.) […] abaisse ts les autres – souhaite secrètement la perte des amis – le souhaite seul, etc. L'amour est une méchanceté. [Éros][1493] ». « La mort de son amour étant le bonheur maximum qu'il pouvait en tirer.[1494] » Dans les notes du carnet et la genèse de *Quai ouest*, on apprend que Marley (*alias* Abad) est amoureux de Charles. Charlie tue Marley, à cause de cet amour, dans les notes de brouillon, quand c'est Abad qui tue Charles dans la pièce. Il semble que la déclaration d'amour de l'un à l'autre soit le nœud de ces assassinats, qui nous font retrouver le vieux compagnonnage d'Éros et Thanatos.

> - Un jour il [Marley] rendra un hommage amoureux à Charlie. Ce qui mettra Charlie dans une colère noire[1495].
>
> - Ch. après avoir tué M. : à quoi ça sert qu'il dit être amoureux puisqu'il n'en a même pas profité[1496]

Il semble que l'amour dans l'imaginaire koltésien fasse des ravages : on meurt d'aimer dans ce monde intermédiaire entre l'ombre et la lumière, où l'expression « tu me tues » serait à prendre au pied de la lettre. Ce spectre de la Vérité, nommé ici Éros, offre une piste souterraine enfouie aux raisons de faire disparaître et de disparaître : comme Charles abattu par Abad. De même, si l'on en croit les brouillons de *Quai ouest*, Koch semble lui aussi

---

[1491] Cf. Annexes, « Fiche personnages », KOCH, p. 620.
[1492] Cf. Annexes, « Carnet rouge », p. 602 .
[1493] *Ibid*., p. 614.
[1494] *Ibid*., p. 597.
[1495] *Ibid*., « Fiche personnage », p. 619.
[1496] Cf. Annexes, « Carnet rouge », p. 614.

poursuivi par d'anciens désirs érotiques.

> - Il faut que je revoie ce garçon.
> - *à Marley* : de tout ce que vous m'avez dit, tout ne peut pas être inventé ; ou alors d'où vous venait cette force de persuasion, cette imagination ? Qui aimez-vous tant ?
> […] il entretient un rapport bizarre-destructif, avec Marley, jusqu'à ce que celui-ci le tue.
> […] Koch rêve d'un univers où il n'y ait plus de sentiment. Mais uniquement de l'amabilité.[1497]

Extrêmement souterrains, mêmes dans les notes, circulent derrières les masques, des réseaux amoureux et érotiques, empruntant des chemins de séduction que l'ironie viendrait masquer et parce qu'elle montre qu'elle les masque, les dénonce ; « […] ironiser c'est toujours d'une certaine manière railler, disqualifier, tourner en dérision, se moquer de quelqu'un ou de quelque chose[1498] », en restant à distance, caché. Il y aurait dans le creux du masque des personnages koltésiens l'empreinte d'amours impossibles lovées et de rêves inavouables que l'ironie de l'auteur préserve et en même temps accuse.

> - Il [Koch] avoue à Marley que c'est un faux suicide (la mort est un rêve d'adolescence), qu'il rentrerait quand l'affaire serait réglée[1499]

Le mentir, ne jamais dire la vérité, serait la seconde nature (ou la première) des personnages koltésiens, s'échappant d'une demande ou d'une déclaration insoutenable (amour et mort), pour devenir légers, rêve la voix de la *Nuit*. À la recherche d'une insoutenable légèreté, cette posture renverrait peut-être à nouveau à la déclaration de l'auteur : « […] l'enjeu du théâtre devient : quitter le théâtre pour retrouver la vraie vie. Étant bien entendu que je ne sais pas du tout si la vraie vie existe quelque part. […] C'est peut-être cette question essentielle, qui permet au théâtre de durer[1500]. » La vraie vie ou la vérité du mensonge se faisant la part belle dans un hors plateau, hors champ, hors illusion théâtrale. Tous les personnages mentiraient, plus ou moins, parce que la vérité est ailleurs, juste à côté du plateau – si elle existe quelque part. Le « spectre de la Vérité » serait l'enjeu du mensonge koltésien et le « pacte ironique » du dramaturge, un don fait à ses personnages pour qu'ils *soient* toujours en devenir, quelque part, ailleurs, plutôt qu'ils ne *paraissent* dans l'illusion théâtrale du plateau.

[1497] Cf. Annexes, p. 620.
[1498] Voir note 1129.
[1499] Cf. Annexes, p. 620.
[1500] Voir note 26.

> Quand tu me dis : il n'y a pas que le sexe dans la vie, et ton texte ne parle que de cela, je te répondrai, entre autres que mon personnage parle de tout sauf de cela, qui est pour lui un sujet tellement familier, donc facile, que c'est de celui-là qu'il se sert pour parler du reste. Quant à ce qu'est le reste, je ne peux pas te le dire comme cela, puisqu'il a fallu une pièce pour l'exprimer et qu'il n'y a pas d'autres moyens […] ce n'est pas ce dont parle quelqu'un qui est intéressant, mais ce qu'il est, ce dont il parle n'étant que le moyen[1501].

Le masque serait l'outil, ce dont se sert le personnage – parole et apparente identité – qui suggère la présence du « reste », appelons-le « spectre de la Vérité » du personnage, qu'on n'aborde que par circonlocutions et circonvolutions ; voire par raillerie de leur auteur.

Le « spectre de la Vérité », de façon plus globale, nous semble également être l'enjeu d'autres occurrences, que sont les effets d'adages, suffisamment nombreux pour être significatifs, dans les discours des personnages. Les adages ou effet d'adage nous semblent participer également d'une recherche d'effets de vérité, par conséquent d'« effets de croyance » sur la réception ; personnage, interlocuteur et public rassemblés autour d'une fausse vérité en commun.

3. 3. 2. Le langage ironisé

À Colette Godard, à propos du *Retour au désert*, Koltès annonce :

> J'essaie de faire ressentir au public ce que l'on éprouve lorsqu'on lit Flaubert, *Bouvard et Pécuchet* ; ou le *Dictionnaire des idées reçues*. On verra bien si c'est possible au théâtre[1502].

Cette sensation ressentie par le public aurait à voir avec le « plaisir » décrit par Barthes devant les textes de Flaubert : « si du moins il a le goût des ruptures surveillées, des conformismes truqués et des destructions indirectes[1503]. » Plus que devant un dictionnaire, nous serions face à ce que l'on éprouve devant un bréviaire ou un mémento, une sensation plus séductrice et tentatrice, dans la mesure où dirait Barthes :

> la prouesse est de tenir la mimesis du langage (le langage s'imitant lui-même), source de grand plaisir, d'une façon si radicalement ambiguë (ambiguë jusqu'à la racine) que

[1501] *Lettres, op. cit.*, à sa mère, Paris, septembre 1977, p. 300.
[1502] *Une part de ma vie, op. cit.*, entretien pour *Le Monde*, 1988, p. 95.
[1503] *Le Plaisir du texte, op. cit.*, p. 19.

> le texte ne tombe jamais sous la bonne conscience (et la mauvaise foi) de la parodie (du rire castrateur, de « comique qui fait rire »)[1504].

Il s'agirait de tenir le point d'équilibre, l'ambiguïté entre le premier (le langage) et le second (langage parodié) : ironiser alors le langage. Ce point d'équilibre serait la source du plaisir pour Barthes, serait pour nous le point de séduction et les exemples types d'un processus koltésien qui tisse le langage au second degré : entre langage et « destructions indirectes », la séduction prend sa source, et de cet entre-dit émerge une vérité spectrale. Au sens figuré, un bréviaire est un « ouvrage […] qu'on lit ou consulte volontiers et fréquemment pour en tirer un enseignement » (ce que pourrait être le « Carnet rouge », pour son auteur et pour son lecteur-limier). Au sens religieux, il est le « livre contenant l'ensemble des prières que les prêtres, les religieux de l'Église catholique ont l'obligation de dire chaque jour, à certaines heures[1505]. » Les « idées reçues » qui émaillent les discours des personnages nous semblent tenir cet office particulier, qui activerait dans le discours des « effets de vérité », plus ou moins dissonants, plus ou moins interrompus, desquels « tirer un enseignement », un salut parfois, toujours douteux – spectral – mais qui participerait à l'élargissement du simulacre de la vérité. Ces « idées reçues » apparaissent comme des sentences dont l'aura magique[1506], se présentant comme incontestable et transcendante, presque mythique, semble sauver le discours de celui qui les profère ; même si elles « boitent » souvent. L'ironie (entre mensonge et effet de vérité) koltésienne se manifesterait dans ces « idées reçues » à la Flaubert, véhiculées par le discours des personnages, débordant la seule pièce *Le Retour au désert*, elles sont visibles à toute heure du discours des personnages koltésiens, laissant irrésolu l'écart entre des « effets de vérité » et l'intentionnalité critique (et drôle) d'un *ou bien/ ou bien*, toujours fécond dans ses apparitions intempestives.

Il est incontestablement un goût koltésien pour les « courts », pour la sentence, toujours énigmatique ou transgressive : « À l'odeur du peuple, je préfère l'odeur du cheval[1507]. » Pour nous en convaincre, il suffit de feuilleter le « Carnet rouge ». Brèves de comptoir ou de hangar, brèves d'auteur ou de lecteur, brèves glanées en passant, à l'écoute des bruits des voix du monde ou brèves inventées, elles pourraient former le bréviaire ou les

---

[1504] *Ibid*.
[1505] http://www.cnrtl.fr/lexicographie/bréviaire, [en ligne], consulté le 24 juin 2016.
[1506] « Mais il fait aussi que tout énoncé bref, péremptoire et non argumenté, proverbe, maxime, aphorisme, slogan, appelle inévitablement une réfutation aussi péremptoire et aussi peu argumenté. Qui se borne à affirmer doit s'attendre qu'on se borne à le contredire. », *in* Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 56. Cette conclusion, présentée comme un aphorisme par Genette, semble réfutable dans l'usage que font les personnages koltésiens des maximes. Elles ont, dans le discours des personnages, un pouvoir de persuasion qui ne semble pas souffrir de contradicteurs.
[1507] Cf. Annexes, « Carnet rouge », p. 581.

brèves d'hier notées pour demain, dans le « Carnet rouge ». Celui-ci, typiquement, croiserait dans sa forme l'idée d'un dictionnaire d'idées et de paroles reçues, entendues, transformées, réinventées. Et quand elles réapparaissent dans l'œuvre, glissent du « Carnet rouge » à la scène, Koltès est à l'écoute de ses propres rumeurs après avoir entendu celles du monde. Les notes apparaissent comme des lois fixées pour soi, des règles souvent improbables, des proverbes à ne pas oublier ou des visions radicales qui semblent incontestables, convoquant des ancêtres, les autres hommes, par des vérités toutes faites, utiles au voyageur du monde. La plupart sont des images courtes et poétiques qui semblent toujours plus ou moins receler une « vérité », un enseignement, cet effet est rendu par la brièveté de la formule et le caractère paradoxal ou oxymorique des éléments qui la constituent : « Le feu vivant donne naissance à de froides et impuissantes cendres[1508]» ou « [l]a mort : une terminaison de regrets et de douleurs, comme les ondulations d'un drap qu'on cesse d'agiter […][1509] ». Elles sont des notes prises pour des développements futurs, des images condensées et poétiques, un mémento d'objets/sujets croisés dans le monde :

> 68 La femme, la moitié de la face paralysée[1510].
>
> 56 L'expédition pour tronçonner les vaches / le pré aux vaches tronçonnées[1511].
>
> 74 Le balayeur municipal, dans un tourbillon de vent[1512].

Ce type de notes n'entre pas tout à fait dans la catégorie des « idées reçues », toutefois elles illustrent ce que nous identifions comme des « effets de vérité » par leur caractère bref et décalé. Ces « courts », ces brèves, tracent une image fulgurante, cristallisée en quelques traits essentiels, ce qui donne à l'ensemble une dimension presque biblique, notamment lorsque l'anamnèse[1513], « celui qui », « ceux qui » amplifie régulièrement le caractère sacral de ces billets d'humeur, billets d'humour et d'humanité. Aussi bien, l'on rencontre dans le carnet des proverbes empruntés à des cultures étrangères (espagnoles, africaines, américaines) ou simplement marqués d'une inquiétante ou indécente étrangeté :

[1508] *Ibid.*, p. 580.
[1509] *Ibid.*, p. 581.
[1510] *Ibid.*, p. 580.
[1511] *Ibid.*, p. 579.
[1512] *Ibid.*, p. 588. La même image est notée p. 12 du carnet (Annexes, p. 581)
[1513] « Forme de pensée religieuse hébraïque ; les souvenirs d'événements concrets remplacent l'expression d'une idée, d'un sentiment. », *in Gradus. Les Procédés littéraires, op. cit.*, p. 45.

> Si l'eau de pluie tombe dans la bouche du bébé avant que ses dents n'aient poussé, elles pousseront tordues[1514]
>
> Si le lait de la mère tombe sur le zizi du bébé, il ne pourra plus bander[1515].
>
> *Mujer que quiere a dos no tiene perdón de dios.*[1516]

Pour l'heure ce sont les proverbes à caractère plutôt animalier qui retiendront notre attention. D'abord provenant du « Carnet rouge », quelques spécimens reportés ici :

> 118 Quand un lézard ose affronter le dindon, c'est qu'il y a un arbre tout près.
>
> 119 Le pépin deviendra pastèque.
>
> 120 Rentrez vos poules, je lâche mes coqs[1517].
>
> 11 Vous nous parlez du lait quand il est en fromage[1518].
>
> Aller dormir avec le tigre pour se protéger du loup[1519].

Dans *Combat de nègre et de chiens*, dans la *Solitude* « – car il est plus facile d'attraper un homme qui passe qu'une poule dans une basse-cour[1520] – » coq, poule et chèvre se taillent la part du lion. C'est la voix d'Alboury qui la première engage la parole du côté de l'adage : « ils disent qu'il faut se méfier d'une chèvre vivante dans le repaire du lion. Ne vous fâchez pas de ce qu'ils disent. Être un lion est nettement plus honorable qu'être une chèvre[1521] » et « Les femmes ne sont pas des choses insensées. Elles disent d'ailleurs que c'est dans les vieilles marmites qu'on fait la meilleure soupe. Ne vous fâchez pas de ce qu'elles disent. Elles ont leurs mots à elles, mais c'est honorable pour vous[1522] ». Nous retiendrons l'insistance avec laquelle, à travers l'évocation de ces proverbes, Alboury souligne l'honorabilité qu'il faut en déduire et qui dans l'interprétation d'Horn pourrait prêter à confusion. Il semble bien que

---

[1514] Cf. Annexes, p. 580.
[1515] *Ibid.*, p. 580.
[1516] *Ibid.*, p. 581.
[1517] *Ibid.*, p. 582. Les deux notes précédentes sur trouve à la même page des Annexes.
[1518] *Ibid.*, p. 577.
[1519] *Ibid.*, p. 600. Koltès ne chiffre pas toutes ces notes, celle-ci n'a pas de numéro.
[1520] *Dans la solitude des champs de coton*, *op. cit.*, p. 38.
[1521] *Combat de nègre et de chiens*, *op. cit.*, p. 12.
[1522] *Ibid.*, p. 13.

l'adage se glisse dans les discours des personnages pour en appeler à une dimension plus grande, une parole élargie, ancestrale qui produit des effets de vérité plus implacable que ne saurait les formuler le personnage seul, au risque pourtant du malentendu de l'intention, soupçonnable de moquerie. L'adage pactiserait-il lui aussi avec l'ironie ? Son sens instable semble ouvrir à la contradiction entre raillerie et sagesse populaire : « ne vous fâchez pas de ce qu'ils[/elles] disent. »

> ALBOURY. – Un scorpion qu'on tue revient toujours.
> HORN. – Monsieur, monsieur, vous vous emportez ; que dites-vous ?[1523]

Alboury, comme Abad, semble véhiculer une science ésotérique ou biblique, roi des scorpions, ange déchu, il pare l'attaque de Horn – « Et puis finalement, je vais vous faire tirer dessus par les gardiens, voilà ce que je vais faire[1524] » – en brandissant le bouclier d'un adage lointain qui semble suffisamment puissant pour couper court à la menace de Horn. L'effet paraît magique. Vinaver dans son analyse range ces invocations dans une catégorie qu'il nomme « *la citation* », « objet textuel rapporté, inclusion de la parole de l'autre dans la sienne propre (toujours le fait d'Alboury) : R. 8, 16, 20[1525] ». Par cet angle citationnel la problématique séductrice annoncée en introduction de ce chapitre, se jouant dans la confusion du « premier » et du « second », entre en lice. Les adages semblent infiltrer le discours des personnages, ici, celui d'Alboury, comme l'incursion d'une parole première (la parole de l'autre) dans une parole seconde (celle d'Alboury). Identifiée par Vinaver comme « *la citation* », elle produirait pour nous, dans le discours koltésien, des effets de vérité qui n'en restent pas moins des manières de « mensonges », sollicitant un « effet de croyance là où il n'y a rien à constater ». Nous serions devant une « inclusion » dans l'horizontalité de la parole du personnage – « la sienne propre » – de la verticalité de « la parole de l'autre », la parole d'un plus grand Autre, celle supposée des ancêtres, que véhiculent les proverbes, invérifiable. Ajoutée à cet usage somme toute classique, une stratégie de brouillage ou d'étrangeté dans l'écriture. Si nous prenons pour exemple cette réplique, qui semble invoquer une sentence lointaine :

[1523] *Ibid.*, p. 29.
[1524] *Ibid.*, p. 28.
[1525] Michel Vinaver, *Écritures dramatiques*, *op. cit.*, p. 78.

> ALBOURY. – Nous, on fait bien peur aux poules ; c'est normal que les chiens nous fassent peur[1526].

Quelque chose dysfonctionne dans la logique de l'affirmation. L'adage dissone et rend la formule mystérieuse, car incomplète. La validité de la comparaison entre ce « on », dans lequel s'inclut Alboury et les poules ou les chiens reste informulée et manquante. Objectivement, ce rapport n'est pas tout à fait acceptable ; qui est ce « on » de la formule ? Seul résiste, subjectivement, l'impératif de croire Alboury et la dimension mythique que la formule *adagique* ouvre. C'est par un effet échoïque que nous trouvons bien plus tard, trente pages après, dans la bouche de Horn, le terme possiblement manquant du proverbe à recomposer, grâce à l'inclusion d'un autre adage qui semble venir le compléter :

> HORN. – Il vaut mieux exterminer le renard que de faire des sermons à la poule[1527].

Ce qui, par déduction et recomposition, donnerait un proverbe répondant à la loi du talion, du type : il est normal que les chiens (qui gardent les poules) fassent peur aux renards, puisque les renards font peur aux poules. « On » = les renards. Outre le désir d'enquête que semble stimuler l'écriture koltésienne chez son destinataire-limier, en diffractant les termes de la logique, en interrompant les « idées reçues » ou les proverbes comme des points de suspension au milieu d'une phrase, ou comme les clefs dispersées d'un trousseau, l'effet produit nous renvoie à ce que nous proposons d'envisager comme l'apparition d'un « spectre de la vérité », rendu d'autant plus familier que le lecteur – destinataire – a le sentiment de retrouver par ses propres moyens, en la recomposant, la parole ancienne oubliée, quand s'éparpillent dans les discours des personnages, et à distance (Horn lorsqu'il formule cette « idée reçue » s'adresse à Cal, non plus à Alboury, comme si la « vérité » voyageait par des réseaux souterrains, à l'écart de la visibilité du spectateur), les termes de sa formulation, constatant une Vérité « là où [pourtant] il n'y a rien à constater ». Et le lecteur-spectateur comprend l'intention première de Koltès, instance au-dessus du discours des personnages, qui, en disloquant la parole proverbiale, semble nous rendre attentif à son inconsistance, à son caractère volatile (l'éclatement de cette parole qui se recompose à distance dessine en même temps la présence/absence de l'auteur). Il s'agirait là d'une des formes ironiques de l'écriture, générant un effet de vérité chez son destinataire à l'endroit d'un impossible constat, pris dans le caractère mouvant du sens, comme les grains de sable peuvent l'être et nous serions

---

[1526] *Combat de nègre et de chiens*, *op. cit.*, p. 70.
[1527] *Ibid.*, p. 100. Horn à Cal, à propos d'Alboury.

destinataires « immobile[s] dans l'étendue mouvante des sables[1528] » koltésiens. Ces effets d'adages pourraient entrer également dans une des autres catégories proposées par Vinaver notée : « *la profession de foi*, discours présentant une conviction ou un point de vue[1529] », qui la plupart du temps trouve sa force d'argumentation dans la seule sollicitation du bon sens ou du sens commun d'un savoir ancien.

> Croyez-vous que je n'ai rien sacrifié, moi ? C'est dans l'ordre du monde. Cela n'empêche pas le monde de continuer, hein, ce n'est pas vous qui allez empêcher la terre de tourner, hein ?[1530]

À noter, là aussi, la dislocation du *topos* : « la terre ne va pas s'arrêter de tourner ». La « citation » est dissonante ou approchante, Horn semble rechercher par un effet spiralé la bonne formulation : « cela n'empêche pas le monde de continuer », « empêcher la terre de tourner ». Si la vérité étymologiquement, avec Heidegger, signifie le « désoubli[1531] », il y aurait dans cette stratégie *adagique* un effet de réappropriation – Koltès démontant et remontant le puzzle linguistique, à sa manière – de formules oubliées, comme une tentative de se souvenir du spectre de lieux communs, de lieux de l'en-commun. Procurer un sentiment chez le destinataire de « désoubli » serait un des enjeux du « pacte ironique », même si ce « désoubli » se constate à l'endroit de l'impossibilité du constat. Au point parfois que l'effet *adagique* naît d'une totale invention : « Crachats de boubou sont menace pour nous[1532] », dit Cal. Le jeu des sonorités et le laconisme de la formule crée l'effet d'une vérité « reçue » et *faussement* retrouvée.

Le bon sens convoqué, les lieux communs à recomposer, les proverbes cités, et déconstruits, mais aussi les histoires avec moralité[1533] que raconte par exemple Ma dans *Sallinger*, « Là-bas, dans ces régions lointaines, là où sont les montagnes où personne ne va jamais[1534] » ou celles que le « Carnet rouge » prend en note et transforme :

> Le serpent et la tortue – Tortue, fais-moi passer la rivière, je te promets que je ne te piquerai pas. Puis juste avant de mourir, la tortue demande : pourquoi ? Tu m'avais

---

[1528] Voir note 446.
[1529] *Écritures dramatiques*, *op. cit.*, p. 78.
[1530] *Combat de nègre et de chiens*, *op. cit.*, p. 89.
[1531] « Oubli et mensonge s'opposent, se relient, se délient, au point que Heidegger dans l'analyse étymologique qu'il fait du terme vérité, en grec « désoubli », arrive à la définition suivante : la vérité est ce qui échappe à l'oubli », *in* « Le mensonge », Patricia León-Lopez, *op. cit*.
[1532] *Combat de nègre et de chiens*, *op. cit.*, p. 78.
[1533] Voir note 1711.
[1534] *Sallinger*, *op. cit.*, p. 53.

> promis. – Ne te fous pas de ma gueule, tu savais depuis le début que j'étais un serpent.[1535]

Ou les légendes, celle inventée par Alboury, sous le petit nuage dans *Combat de nègre et de chiens* : « Il y a très longtemps, je dis à mon frère : je sens que j'ai froid […] Le petit nuage avait monté, monté vers le soleil, privant de chaleur une famille de plus en plus grande […][1536] ». Ou les paroles qui semblent nées de vérités d'ordre général : « D'ailleurs, les bébés aussi crient quand le soleil s'en va[1537]» (Léone). « D'ailleurs les femmes préfèrent jouer avec des pions. Les femmes apportent de l'humanité dans le jeu[1538] » (Cal). « Les femmes parlent si vite ; je n'arrive pas à les suivre[1539]» (Alboury). Ou les recettes de grands-mères, les conseils puisés dans l'expérience des aïeux, construisent comme des points de repères, des bouées flottantes sur les remous de la parole des personnages. « Qu'elle mette de bonnes chaussures, que je pourrai lui prêter, dis-lui cela, vieux[1540] », conseille Cal. « Non je ne veux pas bouger. J'ai mis des heures à chauffer les draps et maintenant je ne bougerai plus jusqu'au petit déjeuner[1541] » dit Mathilde, réveillant une des petites vérités de la vie ordinaire, nostalgique et familière, comme « [l]a savonnette dans le lit, pour parfumer les draps[1542] » que note Koltès dans son carnet. Effets de vérité, effets de reconnaissance familière, la parole des personnages koltésiens semble particulièrement attentive à ces ancrages dans un imaginaire de l'en-commun, bon sens ou remèdes de « bonne femme », nous sommes, à les écouter, projetés dans des sensations intimes, anciennes, comme le goût de la madeleine de Proust, ou moins souvent cité, le hasard de la biscotte trempée dans du thé, qui projettent les gourmands dans des lieux oubliés. Il y aurait dans les adages koltésiens un effet de « désoubli » qui convoque des sensations intimes, d'enfance ou anciennes communément partagées, produisant sur les destinataires *désoublieux* un effet de Vérité bancale.

Plus directement comparable à ce que l'on ressent en lisant le *Dictionnaire des idées reçues*, nous évoquerons enfin cette note, toujours empruntée au Carnet, qui nous servira d'entrée en matière, pour une dernière analyse de l'effet d'adage dans *Le Retour au désert* :

[1535] Cf. Annexes, p. 587.
[1536] *Combat de nègre et de chiens*, *op. cit*., p. 32-33.
[1537] *Ibid*., p. 15. Scène 2.
[1538] *Ibid*., p. 19. Scène 3.
[1539] *Ibid*., p. 70. Scène 11. En miroir nous proposons cette note du Carnet : « 72 L'arabe : quand une femme parle français, je la comprends ; pas un monsieur. ». Cf. Annexes, p. 584.
[1540] *Combat de nègre et de chiens*, *op. cit*., p. 21.
[1541] *Le Retour au désert*, *op. cit*., p. 18.
[1542] Cf. Annexes, p. 590.

Gros seins : il y a du monde au balcon[1543].

Nous sommes ici devant une écriture à la Flaubert quand la définition commune vient d'un emploi très particulier, au point que l'idée reçue frôle, avec humour, l'idée fausse :

Quand un homme est très intelligent, il perd ses cheveux du devant de la tête[1544].

Quelque chose s'articule autour du partage, de l'en-commun, dans ces incursions, un en-commun jouissif, drôle et étrange. Le discours semble souvent inquiété par le besoin de synthétiser, de produire ou de chercher des définitions du monde et des choses, comme des tics obsessionnels, il semble qu'il faille régulièrement produire une cartographie du dehors par des vérités toutes faites. De façon très arbitraire, parce qu'elles sont très nombreuses, nous proposons quelques citations pour un florilège succinct : « c'est une affaire d'Européen, l'amour [1545]? » ; « Est-ce que la patrie c'est l'endroit où on n'est pas[1546] ? » ; « La femme c'est la ceinture du pantalon de l'homme ; si elle le lâche, le voilà complètement à poil[1547] » « Il est bon de se brouiller avec ses amis ; tous les sept ans il faut le faire[1548] » ; « Personne ne veut ressembler à personne, personne ne veut que tout le monde se ressemble[1549] » ; « De toute façon personne ne s'intéresse à personne. Personne. Les hommes ont besoin des femmes et les femmes ont besoin des hommes. Mais de l'amour il n'y en a pas[1550]. » Ironiques ou absurdes, quand la logique échappe parfois – « Je n'entends rien quand je n'ai pas mes lunettes, et cette discussion est trop importante[1551]», les « idées reçues » semblent être réinventées, ou rattrapées au vol, sans cesse, par les personnages comme pour se fixer des règles de vie qui leurrent le vide, ou l'instabilité mouvante des sables. Nous l'avons évoqué précédemment, le mythique chez Koltès semble se constituer autour de « l'interruption du mythe ». Nous pourrions expliquer par cette même lecture qui emprunte toujours à la pensée de Jean-Luc Nancy, les discordances ou les dissonances des adages, ou effets d'adages, que Koltès orchestre dans le discours de ses personnages. Il semble qu'ils trouvent leur force dans l'interruption et la

---

[1543] *Ibid.*, p. 581.
[1544] *Ibid*. p. 585.
[1545] *Combat de nègre et de chiens, op. cit.*, p. 31.
[1546] *Le Retour au désert, op. cit.*, p. 48.
[1547] *Ibid.*, p. 63. Fatima à Mathilde.
[1548] *Ibid.*, p. 80. Mathilde à Adrien.
[1549] *Sallinger, op. cit.*, p. 72. Al.
[1550] *Roberto Zucco, op. cit.*, p. 48.
[1551] *Ibid.*, p. 49. Borny à Plantières.

brièveté créant comme un appel d'air, un espace spectral. Le « court » obligerait un effet de vérité là où pourtant rien ne peut être constaté. Nous pensons au dernier mot de la réplique de Mathieu, qui s'annonce comme une vérité profonde, pratiquement sacrée et en même temps incongrue, dissonante, interrompue.

> Je veux être un héros, risquer ma vie, échapper à des attentats, être blessé, souffrir sans me plaindre, saigner[1552].

Le sang évoqué comme vérité inaltérable, en fin de phrase, abrupte et sentencieuse. Il y aurait pour nous un effet d'adage à cet endroit par la convocation fulgurante – un seul mot – d'une vérité expérimentale du sens commun. « Saigner » ne souffrirait aucune contradiction, s'offrant comme un acte entier et irrévocable.

> MATHIEU. – Je ne veux pas hériter. Je veux mourir en disant de belles phrases.
> ADRIEN. – Lesquelles par exemple ?
> MATHIEU. – Je ne sais pas encore [1553].

Dire de belles phrases, comme Matthieu répandant le sang du Christ par sa plume ? « Buvez-en tous : c'est mon sang, le sang de l'alliance éternelle, qui est répandu en faveur de la multitude, pour le pardon des péchés[1554] » ? À la différence d'une mise en demeure de la parole, d'une accusation de l'incommunicabilité, il y aurait dans la posture ironique de Koltès que nous cherchons à identifier la foi en une force (spectrale) de la parole, par inversion, dislocation, boiterie. Drôles et sérieux, les mots sont des éclats vifs et des promesses de vérité, les mots ont un pouvoir, même boiteux, mêmes instables, même mensongers, même à côté, toujours ailleurs, ils pourraient tuer (« dire une chose irrécupérable »), ils peuvent retarder les coups, dans leurs imperfections, ils semblent surtout désigner en creux une jubilation, la promesse d'un ailleurs plus qu'une désespérance. S'ils masquent un vide, ou tente de coudre le mouvement des sables en pleine tempête, ils signalent au minimum leur pouvoir de séduction par cette entreprise impossible, et alors boiteuse. La boiterie serait une figure de l'écriture koltésienne, celle des personnages qui boitent, parce qu'ils ont les pieds plats comme Adrien dans *Le Retour au désert* ; « Je sais de quel pied je boite[1555] » dit Mathilde ; parce qu'ils portent une kalachnikov comme Rodolphe dans *Quai ouest* ou comme Claire, qui

---

[1552] *Ibid.*, p. 23.
[1553] *Ibid.*, p. 23-24.
[1554] Matthieu, 26.28.
[1555] *Ibid.*, p. 82.

a prêté sa chaussure. La boiterie serait aussi une caractéristique de la phrase koltésienne. Les adages koltésiens boitent, par effacement, par mélange, par dislocation ou indécision. Quelque chose manque qui semble réveiller l'oubli pour un « effet de croyance » réactivé dans l'interruption. Être « drôle absolument » était l'enjeu de la pièce *Le Retour au désert*, être drôle sans détours promulguait Koltès, réveiller par la surprise et par là, stimuler la recherche du « désoubli » brusquement au présent. Offrir des éclats de sens reconnaissable, mais pas tout à fait identique au souvenir, constituerait la sensation de « ce qu'on éprouve à la lecture de *Bouvard et Pécuchet* ».

En microanalyse, nous prendrons, pour finir, l'exemple d'une *citation* incluse dans le discours d'Adrien à sa sœur, réveillant l'adage reconnaissable mais transformé : « Les voyages forment la jeunesse ».

> Tu as trop voyagé, ma vieille ; les voyages troublent l'esprit, ils déforment le regard.

La maxime, « les voyages forment la jeunesse », diffractée ici, est inversée et dé-fragmentée si l'on peut dire, dans la mesure où les termes du proverbe ne tiennent plus tout à fait. Les voyages ne forment pas mais « déforment » dans la morale d'Adrien. Ce dernier n'encourage pas au voyage, mais accuse son côté délétère : « tu as trop voyagé », « les voyages troublent l'esprit ». Et c'est à la vieillesse, à « ma vieille », qu'Adrien s'adresse, non plus à la jeunesse. L'apparition dissonante du « regard » en place de la « jeunesse » : « les voyages déforment le regard », rend l'écho boiteux. Le proverbe reconnu par le lecteur/spectateur subit une anamorphose telle qu'elle rend l'objet étrange et discordant, on ne retrouve plus les termes de l'adage connu, tout en le reconnaissant : manque la jeunesse à qui s'adresse à l'origine le proverbe. Le décalage appelle à terme évidemment le rire, mais il n'en reste pas moins qu'il donne au discours d'Adrien l'enveloppe spectrale d'une vérité commune, pas tout à fait identifiée, qui nécessite de la part du destinataire un travail de recomposition, lui procurant nous semble-t-il, la sensation active d'un « désoubli », la sensation vague d'une « vérité » connue, d'une idée reçue.

Les proverbes et les « effets d'adage » évoqués viennent, à l'intérieur du discours des personnages, réveiller la reconnaissance du lecteur/spectateur, leur emploi peut entrer dans ce grand « pacte » que nous tenons pour ironique, de la part de Koltès, par l'effet de vérité dissonante procédant du palimpseste, dans cette articulation entre le premier et le second, quand il nous faut gratter une surface seconde d'écriture pour trouver la surface première qui n'est plus tout à fait là. L'effet de « désoubli » oblige le travail du destinataire à la recomposition et l'entraîne dans ce qui nous apparaît comme « un effet de croyance là où il

n'y a rien à constater, ou du moins là où rien ne s'épuise dans un constat ». Il est également une pratique plus subtile encore, dans les stratégies ironiques qui se manifesteraient dans l'écriture (littérature) au second degré de Koltès. Le geste second d'écriture de l'auteur semble en effet masquer ironiquement des éclats de textes nés de gestes premiers empruntés à d'autres, des pairs, produisant ces effets de croyance, de reconnaissance, de « désoubli » de la part de celui qui lit ou écoute avec la sensation d'un déjà lu ou entendu, « là où rien ne s'épuise [toutefois] dans un constat ». La séduction du pacte d'écriture koltésienne aurait à voir aussi avec une stratégie de masques du « second » sur les traits du « premier », pour forcer volontairement le destinataire à un travail de reconnaissance *désoublieuse*, mais incertaine.

3. 3. 3. La séduction de « l'acte second » : écriture koltésienne au second degré

L'écriture phénix de Koltès s'envisage d'autant mieux que les premières pièces de jeunesse revendiquent leur statut de réécriture. Le jeune Koltès affute ses armes à partir de « point[s] d'appui[s][1556] », selon l'expression qu'il utilise dans une lettre à François Koltès. Nous prolongerons l'enquête d'une littérature au second degré genettien par la perspective de notre fil rouge : la séduction du pacte koltésien. C'est donc à Monique Schneider que nous continuons d'emprunter nos postulats, proposant d'envisager à partir de la citation du même article déjà signalé, « La séduction comme parure ou comme imitation », la littérature au second degré dans l'écriture koltésienne comme un geste d'essence féminine, celui du « second rôle », celui qui travestit, dévoie, dérive, *hystérise* peut-être celui à qui elle est adressée, procurant à son destinataire l'impression de reconnaître derrière le geste second un « dessin authentique du réel », tracé par celui qui le premier prit la plume. Approchant peut-être de ce que Derrida nomme le « trouble du "déjà vu", et même d'un certain "toujours déjà vu"[1557] ». La séduction de cette reconnaissance procèderait d'un trouble du destinataire. Au degré de brouillage des pistes entre le geste second et le geste premier, se mesurerait le degré d'ironie du pacte d'écriture.

[1556] Voir note 1043.

[1557] Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Éditions Galilée, 1993, p. 36. Même si Derrida se place du point de vue de l'Histoire, il nous semble que ce dont il est question dans son analyse rend compte également de la réception d'un lecteur devant son objet littéraire, d'un spectateur devant l'illusion à laquelle il participe, hantés par les palimpsestes et les voix du passé.

> Nietzsche lui-même, en dépit de son refus du partage platonicien de l'être et de l'apparence, oublie d'être nietzschéen lorsqu'il évoque ce qui fait pour lui l'essence de la féminité : la femme, en effet, n'aurait pas le sens de la parure « si elle ne savait pas, d'instinct, qu'elle joue le second rôle ». Nous nous trouvons reconduits en plein terroir platonicien : d'un côté le dessin authentique du réel, de l'autre côté, un jeu d'apparence, jeu second et dérivé, ne pouvant que mimer, travestir, dévoyer, la fonction première des choses. L'acte second, qu'il soit dû au pouvoir de la femme ou du séducteur, consisterait à recouvrir, à l'aide de quelque poudroiement factice, la figure véridique d'une première création noble[1558].

Celui qui pratique une littérature au second degré aurait, à l'image de l'essence féminine nietzschéenne, « le sens de la parure » et saurait « d'instinct, qu'[il] joue le second rôle. » Séducteur, le geste koltésien, dans sa pratique d'une littérature au second degré, aurait le *sens* du recouvrement : « recouvrir » des figures plus « véridiques » serait la ruse à laquelle il se livre, en spéculant sur la « fonction première des choses », ce qui de notre point de vue, attiserait chez son destinataire des effets de vérité, des effets de « figures véridiques » masquées, cachées, voilées, ou effacées qu'on ne saurait que deviner et entrevoir sous des formes spectrales. De cette rivalité entre le second et le premier, qui est une complicité, l'enjeu final se cristalliserait à l'approche d'un tiers, le lecteur/destinataire, témoin *pris au piège*, avisé ou égaré, sur les chemins d'une duplicité entre « jeu d'apparence » et « figure véridique » d'une « première création noble ».

Le trouble du destinataire serait le centre d'attraction du second degré de l'écriture dans notre lecture d'un « pacte ironique », un pacte d'écriture séduisant sa proie par une duplicité de masque et de retrait, une duplicité d'écriture. Suivant le prisme platonicien, s'il existe une fonction première des choses, un dessin authentique du réel et par conséquent un degré plus haut d'effet de vérité entre le premier et le second, l'art koltésien se ferait second à la manière d'un sculpteur qui retire, en interrompant sa matière première par brisures. Mais tout autant, à la manière d'un peintre, il ajouterait et maquillerait, anamorphosant le palimpseste sur lequel il décide de promouvoir son geste. Le caractère particulièrement séducteur de l'écriture koltésienne tiendrait à la fois du camouflage et de l'effacement, tous deux se rejoignant dans la même ambition, pour un même acte constant : altérer. Séduits, nous serions conduits sur des chemins dévoyés, aveuglés par une poudre qu'on nous jette aux yeux, nous devinerions par éclats des dévoilements palimpsestueux, troublés, comme par la vision d'une peau surprise derrière un voilage, aperçue et pourtant recouverte. Présente et pourtant absente. Comme par la voix du Client, des murmures chuchoteraient entre les draperies koltésiennes : « Essayez de m'atteindre vous n'y arriverez pas ». Nous aborderons ainsi la

[1558] Monique Schneider, « La séduction comme parure ou comme imitation », *op. cit.*, p. 36.

vaste question de la transtextualité[1559] de l'écriture koltésienne, retenant principalement pour notre étude *Quai ouest*. Et, sur les pas de Gérard Genette, nous rappellerons le risque encouru lorsque l'hypertextualité d'un texte est peu déclarée, ce qui précisément pour nous constitue l'une des stratégies de dissimulation du « pacte ironique » de Koltès. L'ambiguïté du contrat d'écriture de Koltès est grande, elle constitue à la fois sa force – précisément pour *Quai ouest* Koltès, rappelons-nous, signe ce contrat générique sibyllin d'une « pièce […] écrite à la fois pour être lue et pour être jouée[1560] » – et à la fois, l'ampleur de la difficulté, pour une lecture hypertextuelle qui se voit dépendre pour beaucoup « d'une décision interprétative du lecteur[1561] ». Pour nous garantir du risque de ce que Genette nomme l'« herméneutique hypertextuelle[1562] », nous en référerons aux brouillons de *Quai ouest* et au « Carnet rouge ».

Une note de Koltès dans le carnet ouvre notre analyse d'une pièce « fleuve », qui sans l'avouer littéralement, semble fondée sur des remous marins :

> Titre de la pièce : d'après un voyage en mer[1563].

Nous avons des raisons d'avancer que la pièce en question, dans cette note, concerne *Quai ouest*. Les notes qui suivent directement sont extraites du roman *Le Nègre du Narcisse* de Conrad, qui semble l'un des hypotextes de *Quai ouest*. Deux notes du « Carnet rouge », l'une écrite apparemment de mémoire, l'autre recopiée avec guillemets, proviennent de l'œuvre de Conrad.

> – Pourquoi fais-tu ça si tu vas mourir ? – Il me faut bien vivre jusqu'à ce que je meure, non ?[1564] (Koltès)

[1559] « Je dirai plutôt aujourd'hui, plus largement, que cet objet est la *transtextualité*, ou transcendance textuelle du texte, que je définissais déjà grossièrement, par "tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes" », *in Palimpsestes, op. cit.*, p. 7.
[1560] Voir note 715.
[1561] « […] je puis décider que les *Confessions* de Rousseau sont un remake actualisé de celles de saint Augustin, et que le titre en est l'indice contractuel – après quoi les confirmations de détail ne manqueront pas, simple affaire d'ingéniosité critique. Je puis également traquer dans n'importe quelle œuvre les échos partiels, localisés et fugitifs de n'importe quelle autre, antérieure ou postérieure. », *in Palimpsestes, op. cit.* p. 18-19.
[1562] Terme de Genette. « Brouillé depuis longtemps, et pour mon plus grand bien, avec l'herméneutique textuelle, je ne tiens pas à épouser sur le tard l'herméneutique hypertextuelle. J'envisage la relation entre le texte et son lecteur d'une manière plus socialisée, plus ouvertement contractuelle, comme relevant d'une pragmatique consciente et organisée. », *in Palimpsestes, op. cit.*, p. 19. Ce qui manifestement sera plus difficilement notre cas, dans la mesure où précisément notre réflexion se place à l'endroit de l'ambiguïté du contrat, postulé ironique, entre l'auteur et son lecteur.
[1563] Cf. Annexes, p. 612.
[1564] *Ibid.*

serait le souvenir de l'extrait :

> « Grouille-toi ! hein ! grogna M. Baker ; qu'as-tu donc à tes pattes de derrière ?" L'autre s'arrêta net. Ses yeux proéminents eurent un regard lent marqué d'impudence et de tristesse. "C'est pas mes jambes, dit-il, c'est mes poumons." Chacun écoutait. "Quoi... Hein ! Qu'est-ce qu'ils ont ?" demanda M. Baker. Tout le quart était là sur le pont mouillé, ricanant, balais ou seaux à la main. Il déclara, sombrement : "Ils s'en vont ou ils sont partis. Ne voyez-vous pas que je suis moribond ? Je le sais !" M. Baker était dégoûté. "Alors pourquoi diable as-tu embarqué à bord ?" – Il me faut bien vivre jusqu'à ce que je meure, n'est-ce pas ?" répliqua-t-il[1565]. (Conrad)
>
> – « T'es pas malade, hein ? – Non, dit nettement Jimmy – De la déprime de temps à autre, cette année, marmonna-t-il avec une chute soudaine de sa voix. » (Nigger)[1566] (Koltès citant Conrad, *The Nigger of the Narcissus*[1567])

Rappelons que Koltès, dans *Quai ouest*, laissant des clés pour troubler les choses, cite le roman en exergue de la scène 19 (nous numérotons), l'unique qui rassemble les huit personnages, dont Abad, le fusil-mitrailleur à la main. Dans le roman, cette citation extraite par Koltès, pour l'exergue, ponctue la dernière étape d'accalmie avant que le « Narcisse » ne chavire.

> Vers sept heures et demie l'obscurité d'un noir de poix autour de nous tourna au gris livide et nous comprîmes que le soleil s'était levé. Cette clarté du jour anormale et menaçante, dans laquelle nous pouvions voir nos yeux hagards et nos visages altérés, n'était qu'une épreuve supplémentaire pour notre résistance[1568].

Cinq pages plus tard le navire est sur le flanc : « Le ciel se découvrit et le soleil éclatant illumina le bateau. Après chaque jaillissement des vagues à l'assaut, des arcs-en-ciel lumineux et fugitifs s'infléchissaient au-dessus de la coque à la dérive dans le crépitement des embruns[1569]. » Si Koltès construit *Quai ouest* et son hangar comme un bateau « d'après un voyage en mer » ou, d'après des récits de voyages en mer, les hypotextes choisis infiltrent l'écriture à des endroits plus insoupçonnés encore, que les brouillons et le « Carnet rouge » laissent entrevoir. Il semble en effet que le personnage de Cécile emprunte à celui du roman, James Wait, dit Jimmy/Jim, le Nègre du « Narcisse ». Deux caractéristiques atypiques lient les deux personnages. Ils partagent des pouvoirs étranges, qui les rendent maîtres du soleil :

[1565] Joseph Conrad, *Le Nègre du Narcisse*, *in Œuvres* I, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, p. 533-534.
[1566] Cf. Annexes, p. 612.
[1567] *Le Nègre du Narcisse*, *op. cit.*, p. 590.
[1568] *Ibid.*, p. 543.
[1569] *Ibid.*, p. 548.

> On aurait dit qu'il hâtait la retraite de la lumière déclinante par sa seule présence ; le soleil couchant plongea subitement, comme s'il fuyait devant le nègre ; il émanait de lui une brume noire, une influence subtile et lugubre, un je ne sais quoi de ténébreux et de glacé qui s'exhalait et se déposait sur tous les visages comme un voile de deuil. Le cercle se dispersa. La joie du rire expira sur les lèvres durcies. Il ne resta pas un sourire parmi tout l'équipage. On ne dit mot.[1570]

On sait que Cécile par la simple exhortation d'un « Couché ! » voit « *Les rayons dorés clignote*[*r*] *doucement et perd*[*re*] *leur éclat*[1571] », quant à sa mort :

> (Cécile regarde le soleil, le soleil dégringole.) / Cécile ne bouge plus, Claire s'enfuit[1572].

Cécile et James Wait semblent également les intimes d'une étrange compagne, que leurs autres compagnons, qu'ils soient membres de l'équipage du Narcisse, habitués du hangar ou lecteurs/spectateurs, ne savent trop décider si elle (la maladie ; la mort) est réelle ou simulée.

> Donkin grimaça de façon venimeuse. De ce jour il devint impitoyable, disant à Jimmy qu'il était un « simulateur noir », et suggérant que nous étions une bande d'imbéciles abusés chaque jour par un simple nègre. Et Jimmy semblait aimer ce gars-là ![1573]

> CHARLES. – Tu n'es pas si malade ni si vieille, tu fais juste semblant pour pouvoir pleurnicher et m'empêcher de réfléchir[1574].

Souvenons-nous également de la note des brouillons dans laquelle Koltès évoque l'étrange maladie simulée de Cécile, dont elle finit par mourir, et qui semble empruntée à celle étrange de Jimmy, dans le roman, qu'on pourrait elle aussi qualifier de « ([c]ancer mythique qui se cache dans le cerveau)[1575] », au regard de l'incertitude qu'elle fait naître à bord du Narcisse et dans la tête du lecteur.

> « […] Toi, t'as pas le culot – aussi t'as inventé c'truc futé… » Il [Donkin] s'arrêta ; puis, marquant bien qu'il parlait à la réflexion, il insista d'une voix lente : « T'es pas malade – hein ? »
>
> – « Non, dit nettement Jimmy. De la déprime de temps à autre, cette année », marmonna-t-il avec une chute soudaine de la voix.
>
> Donkin ferma un œil, aimable et confidentiel. Il murmura : « T'as déjà fait ça avant, pas vrai ? » Jimmy sourit puis, comme incapable de se retenir, il se laissa aller : « Sur mon dernier bateau – oui. J'avais la déprime pendant la traversée. Tu vois ? c'était facile. Ils m'ont débarqué à Calcutta et le vieux n'a pas fait de manières là-dessus…

[1570] *Ibid.*, p. 526.
[1571] *Quai ouest, op. cit.*, p. 55.
[1572] *Ibid.*, p. 99.
[1573] *Le Nègre du Narcisse, op. cit.*, p. 531.
[1574] *Quai ouest, op. cit.*, p. 41.
[1575] Voir note 1469.

> J'ai eu mon argent comme ça. Au lit pendant cinquante-huit jours ! Les imbéciles ! Bon Dieu ! Les imbéciles ! jusqu'au dernier sou que j'ai été payé. » Il rit convulsivement. Donkin ricanait en écho. Puis Jimmy toussa violemment. « Je vais aussi bien que jamais », dit-il dès qu'il put reprendre son souffle[1576].

Notons que cette thématique ou problématique de la simulation est aussi très présente dans l'un des autres romans élus de Koltès, cité dans *Quai ouest* en exergue à la scène 5 (nous numérotons) : *Benito Cereno*. L'un des passages choisis ici pose la question d'une éventuelle maladie simulée par le héros éponyme, qui vient torturer l'esprit du capitaine Amasa Delano :

> Le prétendu don Benito était dans la fleur de l'âge, il avait peut-être vingt-neuf ans ou trente ans. Jouer au cadet courant les mers pour les intérêts d'une telle famille, n'était-ce pas là un excellent subterfuge pour un jeune coquin de talent et d'esprit ? Mais l'Espagnol était pâle et invalide. Qu'importait ! On avait vu des roués assez habiles pour simuler une maladie mortelle. Dire que sous cette apparence de faiblesse infantile, la plus sauvage énergie se pouvait dissimuler ! Dire que ce velours de l'Espagnol n'était peut-être que le couvert soyeux de ses griffes ![1577]

Quelque chose d'étranger et de génériquement différent, puisque romanesque, viendrait fonder l'œuvre, comme une lame de fond, entrant par les écoutilles dissonantes de l'écriture koltésienne. Si Koltès invente Cécile à partir de Jimmy, la négritude d'Abad laisse supposer également une grande fraternité avec les personnages romanesques Noirs et marins de Conrad, de Melville, et avec celui plus terrien de Faulkner, Christmas, ou simplement marin, étranger à la terre, de Martin Eden (Jack London) lui-même sur la route de l'écriture. Le « pacte ironique » serait à entendre ici comme l'alliance cachée de l'écriture koltésienne avec les romanciers tenus en réserve par l'auteur qui, si elle n'est pas toujours identifiable et contractualisée, semble ancrer l'imaginaire koltésien entre la mer et la terre, et charger l'écriture de spectres étrangers au genre théâtral. Toutefois, puisque ces éclats exotériques sont premiers et, s'ils le sont, ils produiraient dans l'écriture seconde, dramatique, des effets de Vérité, des dévoilements subreptices d'une matière première offrant des mirages de figures plus véridiques parce qu'elles ont été imaginées une première fois par d'autres, plus véridiques peut-être surtout pour l'auteur lui-même, affiliant son geste d'écrivain à un « toujours déjà » lu, et rejouant par l'écriture seconde ces fragments d'un fictif devenu par là réel ? Ces emprunts laisseraient une impression vague de références cachées pour le lecteur et, pour celui qui écrit en second, établiraient l'assurance d'un endroit quelque part dans le monde – rivages véridiques parce qu'ils ont été explorés une première fois, même s'ils

---

[1576] *Le Nègre du Narcisse, op. cit.*, p. 590.
[1577] Herman Melville, *Benito Cereno, in Œuvres IV*, Paris, La Pléiade, 2010, p. 271.

n'existent qu'entre les pages d'un roman – à réexplorer. L'impression laissée sur le destinataire de cette écriture procéderait d'une *surimposition* du geste second, fusionnant avec son hypotexte, il se verrait chargé, amplifié, assuré, élargi – en cachette – par des « figures [devenues] véridiques », parce qu'elles ont eu lieu une première fois dans le champ mimétique du lecteur Koltès.

> Si l'on y décèle clairement un désir de fusion, d'identification avec le modèle, ce désir s'associe à une volonté de prendre sa place, de rivaliser avec lui, de se surimposer à lui. En élaborant sa propre écriture à travers une écriture étrangère, le parodiste jouit de « la puissance d'être à la fois soi et un autre », formule utilisée par Baudelaire pour décrire le dédoublement impliqué par le comique[1578].

Nous ne sommes pas ici avec Koltès dans un cadre véritablement parodique de l'écriture, encore moins « comique », cependant de cette citation, nous retenons l'enjeu d'un dédoublement : la pratique d'une écriture au second degré ferait entrer en lice la notion de double, dans cette alliance complexe du geste premier et du geste second, présentant à la fois la figure nouvelle et le palimpseste perdue de la « figure véridique », offrant parfois la possibilité du rire, quand la rivalité est identifiable et assumée. Mais nous serions surtout avec Koltès témoins du masque et de son envers, qui n'est pas son modèle (le positif), mais l'empreinte, la trace, le spectre en négatif qui le « charge », d'une force productrice de vagues effets de reconnaissance, d'impressions de vérité, de terres lointaines submergées par la mer.

Il y aurait un geste de « continuation » dans ce processus séducteur qui va du second au premier. Koltès surpris lui-même, impressionné par certains hypotextes, garderait en réserve quelques éclats, comme des impressions fortes que son geste d'auteur se proposerait de continuer. Ce que donne à penser l'usage des citations de *Quai ouest*, dont l'aspect volontairement brisé, fragmentaire, oriente l'hypothèse de clefs impressionnistes, placées là comme des éclairs, des flashs, des fulgurances encodées, que le destinataire serait invité à profaner – (comme les sarcophages de Koch). Le scénario *Nickel Stuff* nous semble procéder ouvertement de cette volonté de « continuation ». C'est en parfait mimétisme que s'écrivent les premières séquences du scénario sur les pas, au sens propre, de John Travolta dans *Saturday night fever*.

> 3. Les pieds de Tony qui marche, très vite, sur le trottoir mouillé. Ses pieds avancent au rythme de la musique[1579].

John Travolta, dans le long métrage, alias Tony comme le personnage principal de *Nickel*

[1578] Daniel Sangsue, *La Relation parodique*, Paris, Corti, 2007, p. 108.
[1579] *Nickel Stuff. Scénario pour le cinéma*, *op. cit.*, p. 16.

Stuff, est d'abord filmé par ses pieds, en plan serré, déambulant dans la rue (comme dans le « Carnet rouge » : « Le monde vu par les pieds (cireurs)[1580] »). L'écriture de Koltès ici, si elle est mimétique, suit son modèle par éclat, par intermittence, reproduisant des interstices qui l'auraient fasciné ; mû par le désir d'avoir lieu avec elle. L'écriture de *Nickel Stuff* trouve peut-être son élan dramaturgique et son lien de parodicité, au sens large (*para oidê* : à côté du chant), à l'endroit d'un inachèvement ou d'une déception du film américain. Le scénario de *Saturday night fever* s'achève sur le destin, trouvant à se ranger, du personnage qu'incarne John Travolta : il troque sa passion enfiévrée pour la dance et l'insatisfaction de sa fausse réussite, biaisée, contre une autre passion plus sentimentale qui s'offre à s'incarner. Si l'on suit Koltès, nous serions là plongés dans le cynisme des films sentimentaux[1581], plus cynique que le cynisme-même. Or, il semble que ce que *Nickel Stuff* interroge tient précisément du refus de trouver l'issue de la passion du personnage, ce que formulerait ainsi le Tony de *Nickel Stuff* :

> Qu'est-ce que ça t'apprend de gagner un concours ? Ça ne te montre pas que tu es le meilleur ; ça te dit : tu n'as plus rien à espérer, plus d'échelon à monter, plus d'ambition à avoir, plus personne à admirer ou à envier, plus personne ici qui te vaille et qui pourra t'admirer. Ça te dit : maintenant, tout ce qui viendra à toi viendra de plus bas que toi, et plus aucun compliment ne te fera plaisir. Gagner un concours, ça veut dire : plus d'espoir dans ce domaine, mon vieux, va chercher ailleurs[1582].

Dans cette même logique d'une « continuation » à partir d'éclats croisés par Koltès – qui le fascineraient, voire l'*hystériseraient* –, nous proposerons d'envisager la figure d'Abad comme celle « continuée » des personnages de Bado (Melville), de Jimmy (Conrad), de Christmas (Faulkner). L'onomastique pourrait laisser entendre derrière les sonorités du nom d'Abad, celui de Bado, embarqué sur le navire marchand (d'esclaves) de *Benito Cereno*, tirant dans l'ombre[1583], à l'insu du lecteur, les cordes de la traversée. À noter également le nom de Baba, le danseur Noir, rival/complice de Tony du *Nickel Stuff*, dont les sonorités croisent celle d'Abad. *Abd*, (« serviteur de ») note Koltès (nous le rappelons), aurait des liens de « continuation » avec celui que Melville appelle « le serviteur » de son maître Benito, Bado – « Pendant la plus grande partie du récit, les deux capitaines se tinrent à l'arrière du pont principal, lieu privilégié car il n'y avait personne à proximité, hormis le serviteur[1584] » – celui

---

[1580] Cf. Annexes, « Carnet rouge », p. 587.
[1581] Voir note 1451.
[1582] *Nickel Stuff*, *op. cit.*, p. 70.
[1583] « – Vous êtes sauvé, don Benito ! s'écria le capitaine Delano, de plus en plus surpris et peiné ; vous êtes sauvé ; qu'est-ce donc qui a jeté une telle ombre sur vous ? / – Le nègre. », *Benito Cereno*, *op. cit.*, p. 335.
[1584] *Ibid.*, p. 260.

qui ne le quitte jamais, qui soutient don Benito l'invalide, qui parle parfois à sa place, dans un rapport privilégié, qui nous fait évidemment penser à celui d'Abad et de Charles, (peut-être aussi à celui d'Abad soutenant Koch sorti de l'eau), d'autant plus lorsque l'on connait le retournement final du roman. Babo/Abad voit sa figure inversée, de serviteur, il est l'exécuteur (exécuté dans le cas de Bado) ; le véritable maître à bord, le négatif du roman, comme Abad, le « négatif de la pièce », à moins que ce ne soit l'inverse.

L'apparition étrange d'Abad dans le prologue de *Quai ouest*, lors « *d'une aube de tempête de neige* », « *dégageant une intense fumée* », nous donnerait l'indice, si nous suivions sans vergogne notre « décision interprétative du lecteur[1585] » hypertextuel, d'une origine fumeuse du personnage, arrivé tout droit de landes imaginaires, océaniques et romanesques. Abad, sortirait tout trempé du roman de Conrad, *Le Nègre du Narcisse*, son cadavre jeté au large des côtes de Florès. Abad, alias Jim : « James Wait – décédé – trouvé aucun papier d'aucune sorte – pas de parents – aucune trace […][1586] ». « Et les nègres comme celui-ci – on ne sait pas d'où ça vient. Ils ont personne. Ils servent à rien à personne. À qui manquera-t-il ?[1587] » Si l'écriture koltésienne s'articule autour du désir de réinventer un destin aux déshérités du monde, elle étendrait son geste jusqu'aux déshérités des mondes romanesques et Koltès « continuerait » l'histoire de Bado[1588], de Jimmy, à travers Abad, sans personne (à part Charles qui finit par l'abandonner), sans papier d'aucune sorte, sans identité.

> De toute façon c'est toi qui vas tout prendre tout seul sur ta putain de gueule, et ça va te faire un sacré coup, parce que t'as rien pour amortir le choc, négro, pas de passé, pas de famille, pas de guerre, pas de vieillesse, pas d'intérêt nulle part, alors tu ferais mieux de n'avoir pas de respect pour la vieillesse non plus, ou alors, c'est que tu es vraiment à foutre à la poubelle. En attendant, viens donc m'aider, négro[1589].

De même notre « décision interprétative de lecteur » nous porterait à envisager Christmas, en cavale, assassiné dans le roman, ressuscité dans la pièce. L'extrait choisi de *Lumière d'août* en exergue à la scène 10 (nous numérotons) dans laquelle Charles annonce à Abad son intention de partir sans lui : « La nuit souffla sur lui, souffla doucement…[1590] », pourrait là aussi provenir d'une fascination (érotisée) du lecteur Koltès. Nous gageons que l'aspect érotique du passage dans le roman – Christmas se libérant de ses vêtements dans les sensations

---

[1585] Voir note 1561.
[1586] *Le Nègre du Narcisse*, *op. cit.*, p. 640.
[1587] *Ibid.*, p. 630.
[1588] « Le corps fut réduit en cendres ; mais pendant de longs jours, la tête, cette ruche de subtilité, fixée sur une perche sur la Plaza, soutint, sans faiblir, le regard des Blancs […] », *Benito Cereno*, *op. cit.*, p. 335.
[1589] *Quai ouest*, *op. cit.*, p. 74. Rodolphe à Abad.
[1590] *Ibid*, p. 43.

voluptueuses de la nuit – se concentre dans ces quelques mots retenus par Koltès, à partir du passage faulknérien, proposant un souvenir échoïque de lecteur/auteur à la charge érotique et libératrice de la scène 10, « comme une épreuve photographique qui émerge du bain » :

> Du travers de la main, il donna, sur le bouton unique, un coup léger, rapide. Quand le vêtement lui glissa sur les jambes, la nuit souffla sur lui, souffla doucement[1591] ; la fraîche bouche des ténèbres, la douce langue froide. Quand il se remit en marche, il put sentir la nuit, comme de l'eau. Sous ses pieds, il sentait la rosée comme il ne l'avait jamais sentie jusqu'alors. Il franchit la barrière cassée et s'arrêta sur le bord de la route. Les herbes d'août lui montaient à mi-cuisse. Sur les feuilles, sur les tiges, la poussière des charrettes qui passaient s'était accumulée depuis un mois. La route courrait devant lui. Elle était un peu pale dans l'obscurité des arbres et de la terre. La ville s'étalait d'un côté ; de l'autre la route montait. Au bout d'un moment, une lumière grandit au sommet de la côte et en dessina les contours. Puis, il entendit l'auto. Il ne bougea pas. Il resta là, debout, les mains sur les hanches, nu, enfoncé à mi-cuisse dans les herbes poudreuses. La voiture, débouchant au sommet de la côte, s'approchait, les phares en plein sur lui. Il regarda son corps sortir, tout blanc, des ténèbres, comme une épreuve photographique qui émerge du bain. Il regarda les phares, droit en face, quand l'auto passa. Il en jaillit une voix aiguë de femme, un cri perçant[1592].

Nous envisagerions cet exergue comme nous formulions, dans un chapitre précédent[1593], l'hypothèse d'un mouvement métaphorique autour d'éléments « naturels », croisés dans le monde par l'auteur, tel le bougainvillier de *Combat de nègre et de chiens* : et si ces éclats romanesques apparaissaient dans l'écriture dramatique comme des portes d'entrée vers les souvenirs impressionnés et sensuels du lecteur Koltès. « La nuit souffla sur lui, souffla doucement… » cristalliserait l'attraction érotique du passage, mais également au regard du « pacte ironique », serait l'indice, extrêmement ténu, d'un passage en direction de l'iceberg immergé de la pièce, écrite pour « être lue », au-delà et en deçà d'elle-même.

Il y aurait infiniment à dire sur la transtextualité de l'œuvre koltésienne, nous ne retenons pour l'heure que cette proposition de lecture hypertextuelle qui appelle *Le Nègre du Narcisse,* à notre connaissance jamais signalée. Et profiterons du mot de la fin du roman :

> Vous étiez un bon équipage, aussi bon que tout autre qui jamais empoigna, au milieu des cris impétueux, la toile battante d'une lourde misaine ou, ballotté en haut de la mâture, invisible dans la nuit, renvoya hurlement pour hurlement à la tempête venue de l'ouest[1594]

pour, à notre tour, formuler une hypothèse transtextuelle : *Quai ouest* serait le titre d'une pièce

---

[1591] Nous soulignons.
[1592] William Faulkner, *« Lumière d'août » in Œuvres romanesques II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, p. 81.
[1593] Cf. 2.2.1. Du pittoresque des lieux.
[1594] *Le Nègre du Narcisse, op. cit.*, p. 643.

qui continue le voyage amorcé par le Narcisse, il serait le quai – originel inventé en second – depuis lequel « la tempête venue de l'ouest » hurlerait vers l'équipage de Conrad ; la tempête venue du quai ouest, arrivant en second pour continuer l'origine d'un geste premier. L'écriture koltésienne semble attisée vivement chez ses lecteurs les interprétations transtextuelles, nous renvoyons à l'article déjà cité de Jean-Marc Leveratto qui propose de lire derrière le titre *Quai ouest* un mouvement d'inversion et l'ironie de l'auteur. *Quai ouest* pourrait aussi s'entendre comme un clin d'œil rendu en hommage à Elia Kazan, condensant les titres des films – en inversant la boussole – de *Sur les quais* et *À l'est d'Eden*. Les noms des personnages et les titres des pièces de Koltès sont, pour l'onomastique, des kaléidoscopes inouis qui attisent toutes les hypothèses. Il n'est qu'à constater celles formulées autour des noms des personnages de *Combat de nègre et de chiens*. Nous renvoyons à deux articles, l'un de Patricia Duquenet-Krämer, « Une poétique de l'insolence poétique. Le bloc didascalique dans les pièces de Bernard-Marie Koltès[1595] », et l'autre, de Brigitte Purkhardt, « Bernard-Marie Koltès et la face cachée du désespoir[1596] », à titre comparatif.

> Cal a sans doute la « couenne dure » si l'on considère que le mot « cal » désigne l'épaississement de l'épiderme… Il tiendrait aussi du calabar, graine toxique de physostigma venenosum, une plante du Nigeria. Instruit et cultivé – mais « vénéneux » parce qu'hostile à tout et à tous –, il s'est endurci à force de frotter au système et empoisonne son entourage. Une entité néfaste comme le kala indo-européen qui dénomme en sanskrit le temps destructeur et meurtrier[1597].

Pour Patricia Duquenet-Krämer, Cal est le diminutif du cha*cal* évoqué par l'auteur dans le paratexte épigraphe.

> Le chacal fonce sur la carcasse mal nettoyée, arrache précipitamment quelques bouchées, mange au galop, imprenable et impénitent détrousseur, assassin d'occasion. […][1598]

Et de fait, cette citation épigraphe, composée de trois courts paragraphes, semble renvoyer à chacun des trois personnages Blancs. Horn « *des deux côtés du Cap* », et Léone, « *la lionne se souv[enant] des possessions de l'amour.* » Les noms des personnages koltésiens semblent si *indirectement* inventés, qu'ils stimulent les enquêtes. Nous en profitons pour évoquer cette autre hypothèse de Patricia Duquenet-Krämer qui renforce la piste d'un cryptage de l'écriture

---

[1595] *Bernard-Marie Koltès, au carrefour des écritures contemporaines*, Sieghild Bogumil et Patricia Duquenet-Krämer (dir.), *Études théâtrales* n°19, 2000, p. 98-110.
[1596] Paru dans *Jeu : revue de théâtre*, n°87, (2) 1998, p. 71-98. http://id.erudit.org/25691ac, [en ligne], consulté en juin 2016.
[1597] *Ibid*, p. 84.
[1598] *Combat de nègre et de chiens, op. cit.*, p. 8.

koltésienne que semble éveiller l'écriture elle-même, et témoigne du « pacte » ironique de l'auteur lorsqu'il force le désir d'une recherche inassouvie.

> [Koltès] demande à vérifier les noms des personnages de l'édition originale d'un roman de London, *La Taverne de la dernière chance*. Il s'agit de John Barleycorn. Et hormis un « u » qui manque, on peut composer les quatre noms à partir des lettres contenues ici :
>
> Jo*H*n Barleyc*ORN* : Horn
> John B*A*r*L*ey*C*orn : Cal
> John Bar*LE*yc*O*r*N* : Léone
> John *BARL*e*Y*c*O*rn : Alboury[1599]

On voit combien l'écriture trouve à démultiplier les pistes, pour que son destinataire voyage sur des chemins diff-errant, aussi vrais et aussi faux sans doute les uns que les autres. L'une des clefs de l'écriture, si l'on suit le petit « Carnet rouge», semble précisément celle de brouiller les frontières ou de maintenir la frontière poreuse entre la vérité et le mensonge, entre la vérité et la légende.

> Les personnages et les noms légendaires laissant davantage de traces que les réels sur qui se referme… // Et je sais ne pas apporter une pierre à la vérité, mais bien à la légende[1600].

L'écriture au second degré de Koltès pactiserait ironiquement avec le réel et la fiction, productrice d'effet de vérité là où se tient le mensonge plus vrai que la vraie vie – si elle existe quelque part. La littérature se confondant dans l'écriture koltésienne avec « le dessin authentique du réel », la légende se présentant comme une des formes de la vérité, là où le constat ne peut jamais s'épuiser.

> non, décidément ; je me fous qu'un personnage ait un désir et une volonté, et n'ait de cesse qu'il ne l'ait satisfaite ; cette vision idiote qui fait dépendre l'existence d'un personnage d'une raison pour lui d'exister, consciente et à fleur de peau, et avouable, et suffisante, et compris par tous comme suffisante, je la méprise et je continuerai à la mépriser. Un personnage n'a rien besoin de plus qu'une personne, et une histoire ne doit rien être de plus qu'un morceau de vie même sans histoire. […] Me souvenir que ma pièce n'est rien, absolument rien d'autre, et rien de plus, et rien de moins qu'une succession de scènes réalistes, pour le théâtre, de la vie imaginaire d'abstraits émigrés, non, rien d'autre que cela. J'emmerde Tennessee William.[1601]

Il semble que nous soyons dans l'écriture koltésienne, comme au beau milieu de l'océan, sans

---

[1599] Patricia Duquenet-Krämer, *op. cit.*, p. 106.
[1600] Cf. Annexes, « Carnet rouge », p. 598.
[1601] *Ibid.*, p. 614.

début, sans fin, portés uniquement par cette recherche de l'auteur, comme une vague ininterrompue qui ballote ses destinataires entre des vies imaginaires et une « succession de scène réalistes », qui les jette contre des personnages qui sont aussi des personnes, vers des histoires qui sont aussi des morceaux de vie, des légendes qui sont peut-être la vérité. Le carnet note encore :

> • Il y a les morts, il y a les vivants, et il y a nous.[1602]

La formule réapparaît dans le discours de Tony de *Nickel Stuff* :

> TONY. – Tu as raison. Il y a les morts, il y a les vivants, et il y a nous.[1603]

Entre la vie et la mort, la vérité et le mensonge, le théâtre et la vie, se tiendrait un espace que nous nommons ironique, ni vrai, ni faux, ni oui, ni non. Celui-là même qu'explore selon nous l'écriture koltésienne et qui vient troubler par la pratique d'une écriture au second degré les marges entre la littérature et la vie, de la même manière que Tony, les yeux baissés constate :

> - *Je ne sais plus.* (Il hésite) *J'ai perdu ma page*[1604].

Quand le « Carnet rouge » garde en mémoire : « J'ai perdu ma page. (Je ne sais plus ce que je voulais dire.)[1605] » « Le livre où il écrit : tourne la page si tu l'oses[1606]. » Pris entre l'écriture ou/et la vie, le pacte serait ironique à cet endroit d'un effet de vie et de mort, de vérité et de mensonge, deux pôles qui maintiennent le destinataire en suspension comme le cercueil de Mahomet. Pour conclure ce chapitre qui nécessiterait un travail de recherche plus exhaustif, (une autre thèse ?), nous suggérerons également de considérer l'importance d'une « continuation » de l'œuvre avec elle-même, ce qui, une fois de plus, pour nous, entre dans le « pacte ironique » de l'écriture et de l'auteur, nous embarquant dans une œuvre-monde, où les éclats de textes renvoient à des morceaux oubliés, dans des brouillons inachevés, ou des éclats déjà vus et lus, mais autrement, comme une « répétition-variation » à l'échelle de l'Œuvre, profitable à nos effets de Vérité et spectres de la Vérité, composée de toute pièce, par des stratégies fictives, qui procèdent par effets de reconnaissance. Ces éclats devenant familiers, à force d'être répétés autrement, produisent des effets d'intimité avec l'œuvre koltésienne. Quelque chose qui peut-être saurait s'affilier parfois également à une auto-ironie de l'auteur.

[1602] *Ibid.*, p. 609.
[1603] *Nickel Stuff, op. cit.*, p. 79.
[1604] *Ibid.*, p. 27.
[1605] Cf. Annexes, « Carnet rouge », p. 602.
[1606] *Ibid.*, p. 610.

Nous signalons, par exemple, cette réplique de Charles qui, s'il n'est pas mort, car peut-être ne meurt-il pas quand « *Abad dirige l'arme sur Charles et tire* [1607] » :

> moi, je change de côté, je file au port ; je travaillerai comme gorille dans une boîte, je me ferai du pognon et on me verra plus ici[1608].

Cette décision de Charles, nous la retrouverions réalisée dans le scénario *Nickel Stuff*, sous l'identité d'E. E. Koltès écrit le scénario un an après *Quai ouest*, il l'achève durant l'été 1984. Charles serait également un des « morceaux[1609] » d'âme de Tony qui semble lui emprunter quelques caractéristiques notoires :

> *C'est le sommeil qui vient tout seul. Quand j'ai un problème, j'essaie de réfléchir ; quand j'ai deux problèmes, je m'énerve : au troisième problème qui vient par-dessus les deux autres, je baille, je ferme les yeux, et je m'endors*[1610].

Cécile régulièrement invective Charles : « ne dors pas » dans la scène 8 (nous numérotons).

> CÉCILE. – Arrête de dormir et réponds-moi d'abord.
> CHARLES. – Je ne dors pas.
> CÉCILE. – Tu dors toujours quand je te pose une question.
> CHARLES. – Non, j'y pense.
> CÉCILE. – C'est la même chose ; comme toujours lorsqu'il y a quelque chose à faire, tu dors encore et dors déjà, comme toujours lorsque je te vois, toujours les yeux fermés au point que j'en ai oublié la couleur de tes yeux […]
> CHARLES. – Si tu parles tout le temps, je ne peux pas penser ; si je ne pense pas, je n'aurai pas de plan ; si je n'ai pas de plan, alors je ne pourrai rien faire et laisse-moi tranquille.
> CÉCILE. – Non, Carlos, ne dors pas, ne dors pas Carlos.
> CHARLES. – Charles, nom de dieu.
> CÉCILE. – Ne dors pas.
> CHARLES. – J'ai le soleil dans le figure[1611].

Si Tony est une « continuation » de Charles, les deux personnages s'organisent autour d'une même note du « Carnet rouge » qui les cofonderait :

> Le mec qui s'endort face à chaque problème / l'interlocuteur qui, malgré ses efforts s'endort[1612].

Plus génétiquement, les brouillons de Cécile – entre autres exemples – indiquent comment

---

[1607] *Quai ouest, op. cit.*, p. 102.
[1608] *Ibid.*, p. 59.
[1609] Nous renvoyons à la note du carnet : « Peut-être n'avons-nous pas chacun une âme, mais sommes-nous un morceau… », cf. Annexes, p. 607.
[1610] *Nickel Stuff, op. cit.*, p. 76.
[1611] *Quai ouest, op. cit.*, p. 38- 40.
[1612] Cf. Annexes, p. 582.

Koltès garde en réserve et recycle en le transformant ce qui était prévu pour un personnage, en direction d'un autre, ici de Cécile au Client de la *Solitude*.

> Cécile :
>
> Pardon de vous avoir pratiquement cogné dedans, ce n'est pas que je veuille des histoires, mais votre chemin passait par ici, je me rendais de mon fils jusqu'à ce monsieur que vous avez repêché et que j'entends haleter, là, de l'autre côté de vous, le pauvre, il doit être trempé, il faut lui venir en aide ; or la ligne droite entre mon fils et ce monsieur passe exactement entre vos deux jambes […] C'est pourquoi me voilà devant vous, avec l'intention de poursuivre tout droit mon chemin […] et vous votre visa à vous, il en est où ? gros comment ? […] un zéro ? alors si ce monsieur distingué à peine sorti de l'eau se met à vouloir remercier et que sur votre front il voit inscrit un zéro [1613]?

La structure de la phrase koltésienne repérable dans les brouillons du discours de Cécile (la rédaction de *Quai ouest* est établie entre 1982-1983) rejoint celle de la première réplique du Client de la *Solitude* (rédaction 85-janvier 86).

> LE CLIENT
>
> […] J'allais de cette fenêtre éclairée, derrière moi, là-haut, à cette fenêtre éclairée, là-bas devant moi, selon une ligne droite qui passe à travers vous parce que vous vous y êtes délibérément placé. Or il n'existe aucun moyen qui permette, à qui se rend d'une hauteur à une autre hauteur, d'éviter de descendre pour devoir remonter ensuite, avec l'absurdité de deux mouvements qui s'annulent […][1614]

Les « fenêtre[s] éclairée[s] » remplacent « mon fils » et « ce monsieur » dans la *Solitude*, « entre vos deux jambes » se transforme plus abstraitement en « une ligne droite qui passe à travers vous ». « Je me rendais de […] jusqu'à […] là, de l'autre côté de vous » devient « J'allais de […] à […] là-bas devant moi ». Nous retiendrons de ce repérage génétique l'effet spectral déjà signalé, comme si vibrait dans la réplique du Client un effet plus vrai, caché ou effacé, qui procure au lecteur/spectateur une impression de profondeur, d'assurance, de « véridicité » de la parole, parce que l'auteur l'aurait déjà écrite une fois, ailleurs, dans les brouillons de Cécile, parce que ce discours aurait déjà eu lieu, chargé d'une histoire effacée ; comme un « toujours déjà » troublant. Le travail d'abstraction ou de poéticité du fragment à

[1613] « Brouillons » de *Quai ouest* consultés chez François Koltès, en janvier 2014. Référencés $FK230_{25}$-231_{26}.
[1614] *Dans la solitude des champs de coton*, *op. cit.*, p. 13.

partir de la réplique de Cécile garderait comme un lointain souvenir, une référence concrète disparue qui donne à la phrase un effet de sens intangible. En ce sens également le jeu des « zéros » qui apparaît dans le brouillon de Cécile ; le zéro, un chiffre marqué sur le front comme une insulte, comme celui dont le visa égale zéro, vient combler, ou atténuer un manque que l'on ressent dans l'irruption de l'image employée par le Client, qui pourtant lui semble tout à fait familière, naturelle, dans la *Solitude*, sans l'être absolument pour nous, mais le deviendrait davantage à la lecture du brouillon du discours de Cécile, clé d'un lieu de l'en-commun qu'il faut chercher pour atténuer l'ironie du pacte entre lecteurs et auteur ; son « abstraction » ?

> Je veux être zéro. […] 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[1615].

L'écriture au second degré, qu'elle s'ancre à des fragments privilégiés de littérature dans un mouvement de « continuation » qu'elle masque et dont elle laisse pourtant les traces de sa filiation, ou qu'elle soit le geste second à partir d'un premier, resté enfoui dans les brouillons, ou déjà paru dans une œuvre précédente, semble obéir à une pratique qui célèbre la fusion du premier et du second, et participe d'un effet ironique sur la réception de l'œuvre : entre la reconnaissance d'une vérité et l'impossibilité d'identifier l'objet précis qui se présente sous forme spectrale semblant répondre à un principe d'effacement, ou d'« abstraction » au sens koltésien d'éloignement d'un point. Cette passe entre geste premier et geste second, ouvrirait parfois également à une dimension parodique, signalant plus ouvertement la critique, face à laquelle sourire. Nous l'avons suggéré par exemple à travers l'onomastique d'un écho possible et inversé de *Quai ouest*/*Key west*. Cette pratique parodique témoigne de la distance avec laquelle Koltès envisage aussi son geste d'écrivain. La marque évidente d'une mention de ce type, souvent citée, se rencontre également dans le choix du prénom du personnage de Mathilde allié au titre *Le Retour au désert* : « Mathilde qui est revenue » une seconde fois, après son retour dans la chanson de Brel. De même proposons-nous de signaler, pour conclure, l'écho possible et télévisuel, au retour de voyage de Jacqueline Maillan perdue au milieu des bagages, qui peut-être infiltre la didascalie de son retour dans une maison à l'est de la France : « *Entrent Fatima et Édouard, avec les valises*[1616]. »

[1615] *Ibid.*, p. 52.
[1616] *Le Retour au désert, op. cit.*, p. 12.

Figure 21 Jacqueline Maillan, « Gros plan », 01/06/1960, crédits : P. Bataillon/INA

De cette exploration d'un lieu écartelé entre le « premier » et le « second », attirant à soi le destinataire, nous retiendrons la notion de « trouble du "déjà vu"» évoquée avec Derrida, voire peut-être de trouble de la disjonction, du « désajustement », de l'« *out of joint*[1617] » (Derrida) afin d'entrer dans la dernière partie de cette recherche d'un « pacte ironique », tourné tout entier du côté de la réception et des effets produits et voulus (c'est l'hypothèse) sur le destinataire, dans une des intentions ironiques de leur auteur : déstabiliser, qui ferait du « pacte ironique » une *méthode ironique-critique*.

[1617] Voir note 127.

4. LES IMPACTS DRAMATURGIQUES

Ce que nous tenterons d'expliquer dans cette partie, qui est celle qui s'attarde sur les premières pièces de Koltès (bien que ne faisant pas partie à proprement parler du corpus, mais expliquant ses directions) – postule qu'il serait plus évident d'y rencontrer les signes d'une recherche « ironique-critique » chez l'auteur parce que cette écriture « de jeunesse » élabore les formules de la maturité. Par conséquent, peut-être, est-elle moins attentive à masquer ses intentions. Elle a, de plus, été, par omission, niée par son auteur. Comme nous avons esquissé en première partie le portrait d'un auteur dont il serait indiqué de ne pas trop lui prêter foi, il est probable que ce déni des œuvres masque une certaine fragilité (ou impudeur) dans les premiers écrits dont Koltès aura peut-être forcé la discrétion afin de les maintenir hors de portée du public (sans pour autant les détruire ![1618]). Des clefs laissées à l'état d'élaboration se feraient jour dans les pièces de la « première façon ». De ce fait nous supposons que les premières pièces ne masquent pas encore aussi savamment leurs stratégies d'écriture. Par conséquent, nous proposons d'en extraire les signes (essentiellement visuels, « dis-ruptifs », générateurs de surimpression) d'une ironie marquée[1619] et d'en déduire son évolution dans l'œuvre ultérieure. Cette ironie-critique, parce qu'elle procède d'une volonté affirmée d'agir sur le spectateur et sa perception, repérable dans les premières œuvres, devient au fil de l'écriture, ironie subtile (elle échappe davantage à une démonstration objective). C'est notre hypothèse. C'est pourquoi, analyser ce qui peut l'être d'une tendance prononcée chez Koltès au désir d'écart et d'attaque de l'illusion, dans les premières pièces, appuiera davantage la recherche d'un effet « ironique-critique » dans les pièces d'après 1977, dans lesquelles ces systèmes disparaissent comme tels pour devenir plus imperceptibles, et de fait sûrement plus ironiques (perturbants et aveuglants – nous conduisant sur de mauvaises routes, nous séduisant). En d'autres termes, l'analyse des stratégies mises en place pour troubler notre perception ici pourra nous éclairer peut-être les prémisses de ce qui opère plus insidieusement

[1618] François Koltès lors d'une entrevue le 30 janvier 2014, rappelait que Koltès dans les derniers temps de sa vie confie à Claude Stratz l'ensemble de ces premiers écrits. Il fallait bien alors qu'ils aient leur importance aux yeux de leur auteur.

[1619] Ernst Behler indique qu'au cours de notre siècle s'est livré un débat considérable sur la distinction entre deux formes d'ironie. Une ironie « grossière » qui détruit l'illusion souvent « disruptive » et qui met en avant scène son auteur (on peut ici s'interroger sur le cas d'Alexis) et une ironie plus fine, « l'éther » de l'ironie, qui laisserait planer l'auteur sur son œuvre.

ailleurs, dans l'écriture « de la maturité ». Quels ressorts de l'écriture activent les impressions troubles et diffuses de notre perception devant les textes koltésiens ?

Le trait d'union [-], et dés-union, utilisé dans les lignes qui suivront dés-articule certains mots clefs, afin d'en manifester leur trait commun, celui d'un croc-en-jambe à nos attentes, pour explorer l'espace de l'écriture koltésienne. Passée la coquetterie ludique, qui signale, par des tirets appuyés, l'interruption, l'écart que nous cherchons à approcher, il reste que ces préfixes ablatifs, négatifs, ou débordants, en *dis-*, en *des-*, en *sur-*, en *hyper-*, en *trans-* pour expliquer notre phénomène textuel, sont l'articulation autour de laquelle, nous semble-t-il, se cristallise l'écriture koltésienne et sont également les signes de notre inscription dans les définitions de Genette, plus particulièrement dans *Palimpsestes*[1620] et *Métalepste*[1621]. Il nous place d'emblée dans une perspective du débordement à l'intérieur même de l'écriture, la vision d'un « second degré », d'une voie médiane déroutante, accessible par trans-gression, au cœur même de l'écrit.

4. 1. Sur-réalité koltésienne : espace ironique-critique ?

Le « pacte ironique » se tiendrait à cet endroit d'une annonce implicite, par l'auteur, de la volonté de troubler, d'une attention particulière portée aux effets perturbant la réception, que nous entrevoyons dans les paratextes. Cette orchestration serait annoncée de façon détournée, par métaphore, et afficherait un « non vouloir » dévoiler, tout en s'essayant cependant à des déclarations, des points de vue kaléidoscopiques, des fragments testamentaires abandonnés au hasard de réflexions qui, sous forme d'éclats, pourraient laisser supposer que ces projections sont involontaires, acheminées par le hasard de feuillets détachés et assemblés rétrospectivement dans un *Prologue*, ou au détour d'un entretien confié à la presse ; cependant ils affichent, *a posteriori*, leur résistance à la compréhension unilatérale, revendiquent leur volonté de garder le secret, par conséquent, accusent une certaine élaboration cryptographiée. C'est sans doute pourquoi l'on peut envisager les paratextes (péritexte, épitexte[1622] et paratexte théâtral) de Koltès comme morceaux épars, épaves de l'Œuvre, débris sur lesquels se construit le sens. L'auteur jetterait des bouteilles à la mer avec

[1620] Gérard Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
[1621] Gérard Genette, *Métalepste. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004.
[1622] Selon la définition que donne Genette.

une désinvolture affichée – « Je me fous de la notion d'œuvre, j'écris des pièces, les unes après les autres pour me faire plaisir et faire plaisir au public[1623] » –, poussé cependant par le projet inavouable (?) d'être intercepté, d'être entendu, d'être compris. Koltès nous laisserait ces petits papiers froissés et encodés comme un appel à l'invisible et l'ineffable, sans tambour ni trompette, *en catimini*. Par le hasard de mots interceptés, l'espoir que quelqu'un vienne le chercher, muni de ces feuilles de route dont les pistes auraient été brouillées par pudeur, par jeu, par défi ou par dépit ? C'est sur cette incertitude des intentions auctoriales que nous glissons, nous immergeant entre les écueils du paratexte.

4. 1. 1. « Le coup fantôme »

« Le coup fantôme » est un des textes édités dans *Prologue* (1986) qui trouve sa place en fin d'ouvrage dans un chapitre intitulé « Courts textes ». Il s'inscrit à la fin du sous-chapitre, « OUT ». Nous l'envisageons davantage comme épitexte, sorte de pensées du diariste, annexes à l'œuvre, perdues pour l'Œuvre. Nous profitons de l'intitulé « OUT » (hors-jeu) pour nous en persuader, cependant qu'il fait l'objet d'une publication. Ce qui nous tient lieu de clefs d'interprétation est équivoque car, sans être théoriques, ces déclarations sont ce qui nous reste de pistes possibles à l'élaboration d'une réflexion, comme matériau utile à l'interprétation, celle que chacun désirera entrevoir à l'œuvre à partir de cette vision annexe de l'auteur. Ces prismes laissés par l'auteur agissent métaphoriquement[1624]. Chacun peut extraire en substance un argument à sa cause, jamais tout à fait vrai, jamais tout à fait inepte. Ces paratextes sont un *sacré coup*[1625] à faire par l'auteur à son destinataire, quand ils ouvrent un éminent espace de trans-lation, de trans-position, de trans-gression, de trans-action, et délivrent là aussi un passeport pour des chemins détournés. Du grec, rappelons-le, *métaphorein* : « transporter ». L'auteur a l'intention, semble-t-il, de nous dérouter, de nous « séduire », si l'on en revient à l'étymologie du terme *se-ducere*. Ces déclarations nous transporteraient donc dans un « second degré » de l'écriture, une seconde route ou route

---

[1623] *Une part de ma vie, op. cit.*, p. 120, *Le Républicain lorrain*, 27 octobre 1988.

[1624] Les mémoires de Christophe Triau (qui explore la dramaturgie du secret, 1993) et de Sarah Hirschmuller (dont la réflexion porte sur les personnages koltésiens, analyses mettant en lumière une volonté auctoriale omniprésente de brouiller les pistes, 1996), ont attiré dès longtemps notre attention sur ce statut particulier des paratextes koltésiens et des propos équivoques de leur auteur.

[1625] Bernard-Marie Koltès, « […] je me suis dis : ça c'est un coup à faire... », *Une part de ma vie, op. cit.*, entretien pour *Le Républicain lorrain*, 27 octobre 1988, p. 117.

secondaire ? Dans cette liberté du laisser-passer qu'offre les images koltésiennes, nous envisagerons ainsi le « coup fantôme » comme métaphore-illustration de cet espace du sentir, ménagé par l'écriture. Espace de la réception troublant-troublé, déformant-déformé, générateur de doute entre deux images. L'image d'avant le coup, celle d'après, entre les deux, « une […] hésitation des choses »[1626]. Loin d'être douce, celle-ci dé-range. Elle ouvre une dimension dans laquelle règneraient des lois intangibles et une pesanteur différente (ou « différante » ? comme la trace d'un ajout, un supplément étrange et étranger), intime et désaxée. Nous citons dans son intégralité le « coup fantôme » :

> Dans *La Fureur de vaincre,* on a filmé un enchaînement de katas par Bruce Lee au ralenti. Il paraît que ce n'est pas pour le goût de l'effet, mais uniquement parce que Bruce était capable de donner un coup à une telle vitesse que la caméra n'avait pas le temps de l'enregistrer. Même histoire en ce qui concerne Mohamed Ali, dont on a accusé souvent les combats d'être truqués : son adversaire s'allongeait brusquement sur le sol sans que personne n'ait rien vu, pas même la caméra ; on raconte que le coup existait bel et bien, mais si rapide que personne n'avait le temps de rien voir.
>
> Truqué ou pas, fantôme ou non, c'est quand même le meilleur et le plus martial des coups qu'on ait pu inventer.

Si l'on s'en tient à ce court texte, ce qui fascine Koltès est sa fascination-même, sa perception étonnée devant le plus martial des coups pendables : « sans que personne n'ait rien vu », « si rapide que personne n'avait le temps de rien voir », sans que lui-même puisse décider si oui ou non la réalité dépasse la fiction par la rapidité de son coup fatal. On ne saurait décider si oui ou non, à la fin du décompte, ce « qu'on raconte » est vrai, à moins de scruter « au ralenti » cet espace douteux. Nous nous plaçons bien du côté de la réception tout autant que de la perception, l'un – et c'est paradoxal – n'induisant pas l'autre. Derrière la fiction, celle des images « enregistrées par la caméra », se tient une autre dimension plus fatale, plus rapide, plus incompréhensible et incompressible. Nous tenterons de montrer comment l'écriture de Koltès est attirée par ce « second degré » intangible, ce degré fantôme et nous attire, destinataires que nous sommes, dans un espace hautement incertain, un espace ectoplasmique, qui pourrait être pris pour un trucage bricolé à la hâte faute de moyen élaboré – « son adversaire s'allongeait brusquement sur le sol » –, un manquement fait à la logique, une erreur de composition, une maladresse de montage. « Lome doi être debou ou qouché sil

---

[1626] *Dans la solitude des champs de coton*, p. 35. « LE DEALER : […] il n'est point de déguisement à une chose comme celle-là, mais une douce hésitation des choses, comme les saisons intermédiaires qui ne sont ni l'été déguisé en hiver, ni l'hiver en été. »

è asi sê un malade. »[1627]. Dans la géométrie koltésienne manquerait l'espace de l'assise, remplacé par un espace trouble de l'incertain né d'un écart entre deux images ; cet espace sans assise crée les plus bluffants effets d'illusion du théâtre de Koltès. Ce que précisément évoque Kierkegaard dans *Le Concept d'ironie constamment rapporté à Socrate.* Afin de représenter cette étrangeté ressentie (douter de sa propre perception) devant l'effet ironique (rapporté à Socrate), le philosophe, dans cette thèse présentée en 1841, décrit en introduction l'effet de doubles images et l'insaisissable confusion engendrée chez le destinataire. Entre deux visions, il ne peut oublier ni l'une ni l'autre et, finalement, garde pour soi et en soi comme la chose la plus sûre du monde sa sensation d'*inquiétante étrangeté*[1628], accompagnée du sentiment aiguisé de s'être laissé surprendre par la volonté surplombante d'un autre. Un machiavélisme visuel qui laisserait celui qui regarde souffrant « […] de ne pas savoir quelle blessure [on lui] fait […] et par où s'écoule [son] sang »[1629].

> Socrate devait graviter autour de l'ironie sous son aspect total […] Permettez-moi de prendre une image pour illustrer ce que j'entends par là. Il existe un tableau représentant le tombeau de Napoléon. Deux grands arbres y projettent leur ombre. On ne voit rien de plus sur ce tableau et l'observateur superficiel ne voit rien d'autre. Entre les deux arbres, un vide ; tandis que le regard suit les contours délimitant ce vide, Napoléon lui-même surgit brusquement de ce néant ; et il est maintenant impossible de le faire disparaître. L'œil qui l'a vu une fois le voit toujours avec une nécessité presque angoissante. Ainsi pour les répliques de Socrate. L'on entend ses discours comme on voit les arbres ; ses mots ont le sens qu'ils impliquent, comme les arbres sont des arbres ; pas une syllabe ne nous fait soupçonner une interprétation différente, de même que Napoléon ne se trouve pas esquissé par le moindre trait ; et pourtant cet espace vide, ce néant, recèlent l'essentiel[1630].

Ce qu'utilise Kierkegaard pour illustrer sa réflexion concerne ces procédés dits *maniéristes* dont Dalí sera friand jusqu'à la démesure. Ce même genre de procédés se rencontre également de façon plus ludique dans les illustrés d'autrefois qui offrent une double lecture à l'illusion. Par un détour nous l'espérons utile à notre démonstration, nous nous attardons ici sur ce point particulier de doubles images chères à Dalí (avec *La Métamorphose de Narcisse*). Chez Dalí, nous rencontrons en surnombre ces perspectives multiples qui rejoindraient le propos koltésien sur la multiplication des points de vue : « dans la vie, on peut changer de point de

---

[1627] Il s'agit d'une citation de Chomo, artiste de l'Art brut, reproduite dans *Art brut. L'Instinct créateur*, Laurent Danchin, Découvertes Gallimard, ARTS, 2006, p. 83. Nous citons Chomo ici pour le décalage qu'il apporte en clin d'œil à la pensée du jeune homme de 20 ans, Koltès, écrivant à sa mère : « je trouverai la vie laide le jour où je me " mettrai assis" et ne voudrai plus me relever. », Strasbourg, le 26 mars 1968, *in Lettres*, p. 56.
[1628] Sigmund Freud, « *Das Unheilmliche »,* in *Essais de psychanalyse appliquée*, trad. Édouard Marty et Marie Bonaparte, Paris, Gallimard, 1933, 5e édition, p. 163-210.
[1629] *Dans la solitude des champs de coton, op. cit.*, p. 33.
[1630] Søren Kierkegaard, *Le Concept d'ironie constamment rapporté à Socrate. 1841*, Paris, Éditions de l'Orante, 1975, p. 17-18.

vue sur une même question, donc changer la question »[1631]. Bien que la réalité contextuelle éloigne d'une génération les deux hommes, les impressions d'étrangeté, de vision plurioculaire de la réalité, d'une réalité tout simplement kaléidoscopique, laissées sur le destinataire des tableaux de Dalí, par quelques fonctionnements picturaux repérables (procédés de doubles images, perspectives multiples, et objets surdéterminés) peuvent donner des points d'ancrage utiles à notre outil d'analyse. Le rapprochement entre les deux œuvres trouve également un point de liaison dans la façon qu'ils ont par exemple de traiter l'objet. Celui-ci rayonne certainement par son symbolisme accru, et surtout par sa *surdétermination*[1632] dans le paysage, accompagné souvent d'un effet déceptif, comme tout à coup frappé d'inanité. Nous rapprocherons pour illustrer cette idée la scène 8 de *Roberto Zucco* et *L'Énigme d'Hitler* de Dalí. L'objet téléphone dans l'œuvre picturale est l'objet dynamique du tableau – malgré son écouteur rongé – quand le mouvement d'une goutte d'eau le rend parlant, cependant qu'avec un temps de décalage, celui qu'il faut pour atteindre le bout du fil arraché, le regard s'étonne de constater son impossibilité. Tant d'importance donnée à un objet qui finalement ne répond pas à notre attente ! La scène 8, *Juste avant de mourir*, dans laquelle Zucco monologue (ou soliloque – ce que nous supposons jusqu'à la révélation de la Pute) dans le combiné d'une cabine téléphonique – *Zucco se relève, s'approche de la cabine. Il décroche, fait un numéro, attend*[1633], puis parle – aboutit à une surprise étrange qui s'apparenterait assez à celle ressentie devant l'*Énigme* du combiné dalínien. Elle opère comme un couperet, un *uppercut* fantôme, venu d'une dimension dont les règles auraient été déplacées, une attaque de la fiction arrivant par l'oblique (de « *la porte du bar* ») :

> UNE PUTE (*à la porte du bar*). – Je vous l'avais dit que c'était un fou. Il parle à un téléphone qui ne marche pas.[1634]

La folie, thème que les Surréalistes n'ont cessé d'explorer, serait en effet une compensation à ce drôle d'effet de non-recevoir, s'il n'était que cette annonce semble fonctionner comme un double, superposé à une première fiction sans toutefois la nier tout à fait. On ne peut se contenter de croire Zucco fou. Zucco, une fois l'énoncé des règles d'une nouvelle réalité (fictionnelle) – « un téléphone qui ne marche pas » – donné par une Pute au seuil de cette

---

[1631] *Une part de ma vie*, *op. cit.*, 1986, p. 50, entretien pour *Théâtre en Europe*.
[1632] Dont la présence dépasse sa fonction d'objet, dépasse sa limite et ses fins utiles, attire à lui d'autres aspects qui pourraient lui être étrangers dans un emploi commun. En un mot, « condense » à lui seul d'autres dimensions. La surréalité koltésienne aurait à voir avec le Surréalisme ; les deux artistes ayant travaillé dans deux arts de la représentation, la « surdétermination ».
[1633] *Roberto Zucco*. Didascalie, *op. cit.*, p. 48.
[1634] *Ibid*. p. 49.

autre dimension qu'est la porte du bar, « *lâche l'écouteur, s'assied contre la cabine* »[1635] , et invalide donc notre première proposition illusoire d'un monde dans lequel les cabines téléphoniques serviraient effectivement à communiquer. Ce d'autant plus sûrement lorsqu'on y voit et entend s'y exprimer un personnage. Si nous sommes en droit de supposer que Zucco entend l'annonce de la Pute (le « téléphone […] ne marche pas »), il basculerait alors par un lien de cause à effet dans un nouvel ordre de fiction. Il se peut également qu'il n'y ait là aucun lien de causalité et que la mise en garde de la Pute ne fonctionne que comme une sorte d'épiphénomène. Rien ne nous indique que Zucco entend comme nous la Pute, pris tout entier qu'il est dans sa déclaration téléphonique. Il pourrait tout autant, par concours de circonstance, lâcher le combiné pour une raison autre que nous ignorons. La cabine téléphonique fonctionnerait pour Zucco. Il lâcherait le combiné parce qu'il a fini de parler, parce qu'il reçoit une réponse que nous n'entendons pas, parce que son interlocuteur a raccroché, parce qu'il est à bout de tout. Tout comme le combiné de l'*Énigme* d'Hitler semble bien actif malgré son fil coupé. Que faut-il croire, la grosse goutte d'eau qui tombe et la sur-dimension de l'objet, ou le fil ostensiblement rompu ? Les lois qui régissent le monde de Zucco ou celles tout aussi illusoires qui gouvernent celui de la Pute. Nous assisterions là à un double effet d'illusion que l'illusion théâtrale dénonce ? Motivée ou sans lien, la première « fiction », celle d'un homme qui avant de mourir veut dire des choses essentielles, décroche un combiné, fait un numéro pour dire quelque chose à quelqu'un, glisse, ou bascule dans un univers réagencé dans lequel les cabines téléphoniques ont le souffle coupé. Et sans autre forme de procès, ces deux données cohabitent dans un même plan à moins que ce ne soit deux plans qui cohabitent dans la même scène. Avec la même application, Zucco aura avoué au bout du fil la plus tragique vérité qui soit pour lui, avec la même docilité, il « lâche l'écouteur » d'un « téléphone qui ne marche pas ». Dans ce monde-là on ne perd pas le fil, il est simplement arraché, sans transition et sans possibilité de se reposer sur de tranquilles motivations. Au-delà de l'effet de surprise qui peut « faire rire » car l'intervention de la Pute vient « couper court » et relativiser la gravité des propos de Zucco, elle « court-circuite », coupe le fil de sa litanie du *fatum* – « Je ne veux pas mourir. Je vais mourir »[1636], dit étrangement[1637] Zucco – cet effet de décalage (d'écart entre deux réalités) nous interrogerait plus souterrainement sur les lois, entendons les effets d'illusion, qui régissent cet univers.

[1635] *Ibid*.
[1636] Bernard-Marie Koltès, *Roberto Zucco*, p. 49.
[1637] Nous notons ici l'effet de paronomase qui semble venir « dis-rompre » le sens tragique. Il y aurait comme une rupture de construction dans ce parallélisme proposé entre les deux phrases. Le verbe vouloir : « je ne veux pas mourir » appelant un complément d'objet que le futur « je vais mourir » ne peut contenir.

Dans ce monde, les forces gravitationnelles seraient partie liée avec *l'insignifiance*[1638] du réel (ce qui advient n'a pas de motivation), davantage qu'avec son absurdité.

Ce « coup fantôme » nous placerait dans les tourments d'un monde dont les personnages ne goûtent que par bribes, sans que cela remette en cause son mystère ontologique. Nous serions projetés par différentes stratégies littéraires, dramatiques et ironiques dans la mouvance de l'*insignifiance* du monde qui va, son idiotie[1639], « sur le dos de trois baleines » suivant « le caprice de trois monstres idiots »[1640]. Parler d'*insignifiance* du réel, terme que nous empruntons à la pensée de Clément Rosset, n'est pas poser un regard d'absurdité sur le monde en ceci que l'*insignifiance* frapperait le devenir du monde mais n'engagerait pas sa remise en question ontologique.

> 1) toute réalité est nécessairement quelconque, – oui, hormis le fait de sa réalité même qui est l'énigme par excellence, c'est-à-dire tout le contraire du quelconque ; 2) toute signification accordée au réel est illusoire, le hasard suffisant à tout expliquer, – oui, mais en précisant que le hasard rend compte du réel en tant qu'il advient, nullement en tant qu'il est ; 3) il n'y a pas de secret de l'Histoire, – oui, mais il y a un mystère de l'être.[1641]

Le « pacte ironique » du théâtre koltésien dirigerait son destinataire dans un espace intermédiaire entre la vie (le « sens du monde ») et l'interruption du vivant manifestant des irruptions de non-signifiance ; un espace dans lequel « il y a quelque chose », mais qui peut-être n'est rien, gardant intacte la question du « pourquoi y a-t-il quelque chose plutôt que

---

[1638] Nous en référons ici à l'*insignifiance* du réel selon la pensée de Clément Rosset, visible dans *Le Réel. Traité de l'idiotie*, Paris, Éditions de Minuit, 1977.

[1639] Dans le sens du même terme employé par Clément Rosset. Synthétiquement, l'*idiotie* dans la philosophie de Clément Rosset relève du caractère « solitaire et inconnaissable de toute chose au monde » (*Le Réel. Traité de l'idiotie*, p. 42). Elle est ce qui se révèle rugueux (l'*idiotie* aurait la rugosité et le froid de la pierre) et que l'on perçoit lorsque le double du réel s'effondre. Le double du réel étant l'image ou le reflet démultipliable et illusoire se reflétant dans le *miroir que l'on promène le long d'un chemin*. « *Idiôtès*, idiot, signifie simple, particulier, unique ; puis par une extension sémantique dont la signification philosophique est de grande portée, personne dénuée d'intelligence, être dépourvu de raison. Toute chose, toute personne sont ainsi idiotes dès lors qu'elles n'existent qu'en elles-mêmes, c'est-à-dire sont incapables d'apparaître autrement que là où elles sont et telles qu'elles sont : incapable donc, et en premier lieu de se *refléter*, d'apparaître dans le double du miroir. », *ibid*. Clément Rosset propose quatre expériences possibles qui ouvriraient à la perception de l'*idiotie* du réel : l'ivrognerie, dit-il, la déception amoureuse, c'est-à-dire l'expérience d'un *down in the world* larbaudien, « tomber au bas du monde », l'expérience de l'art ou celle de la philosophie. Nous ajoutons cette précision expérimentale par goût d'évoquer l'« ivrognerie » comme *medium* au réel, pour cette raison que les personnages de Koltès portent bien souvent, nous semble-t-il, une flasque cachée dans les *circonlocutions* de leur discours. Et surtout nous réaffirmons par là que les « circonvolutions » de ces discours s'enroulent autour d'une demande d'amour insatisfaite ; la « déception amoureuse ». L'expérience d'un *down in the world* koltésien placerait ses personnages à la périphérie du monde. « Il n'y a de satisfaction que dans les amours du hangar » écrit-il dans son « Carnet rouge », cf. Annexes, p. 602.

[1640] *Dans la solitude des champs de coton*, p. 46. « Ainsi vous prétendez que le monde sur lequel nous sommes, vous et moi, est tenu à la pointe de la corne d'un taureau par la main d'une providence ; or je sais, moi, qu'il flotte, posé sur le dos de trois baleines ; qu'il n'est point de providence ni d'équilibre, mais le caprice de trois monstres idiots. »

[1641] *Le Réel. Traité de l'idiotie, op. cit*. p. 40.

rien ? »[1642]. « Il n'y a pas de mystère dans les choses, mais il y a un mystère *des* choses. »[1643] L'une de ces stratégies dis-cordantes dans l'écriture et dis-cordant les articulations du monde, pourrait donc être assimilée à un effet de double image. Cette double réalité, ou double fiction, provoque, puisqu'elle engage son destinataire dans un espace irrésolu[1644], une étrangeté de la perception, qui parfois peut être générée au théâtre par une étrangeté visuelle. On pourrait tout autant l'interroger et interroger ses effets sur le destinataire, en d'autres points, par un rapprochement évocateur avec le maître du suspens, Alfred Hitchcock, et l'attention démesurément tendue sur l'objet, notamment, coïncidences obligent, le téléphone sur-présent (*Psychose*) et qui n'est pas sans évoquer pour nous la dernière scène téléphonique du Rouquin de *Sallinger*, ainsi que ses occurrences troublantes dans la pièce. Celles-ci semblent fonctionner soit comme des mesures apotropaïques (dont nous sommes un peu connaisseurs des causes puisque le Rouquin, dès le début de la pièce, s'est déjà suicidé ; à la dernière scène, nous apprenons que ce suicide fait suite à une conversation téléphonique). Ou, dans un sens inverse, cette obsession de l'objet téléphone fait office de prodrome, nous renseignant sur l'imminence du drame. Dans la scène 5, alors que Koltès a coupé le fil – « *Dans un New York* […] *déconnecté* »[1645] –, ce téléphone résonne encore avec le combiné dalínien et la cabine de Roberto Zucco[1646].

> LESLIE : – […] Ici, au moins, les cabines téléphoniques ont les fils arrachés et servent de poubelles ; les voitures ne passent pas, sauf quelques taxis qui y amènent des gens

---

[1642] G. Leibniz, *Principes de la nature et de la grâce fondés en raison*, Paris, P.U.F., 1954.
[1643] *Le Réel. Traité de l'idiotie*, *op. cit.*, p. 40.
[1644] Pour la raison évoquée dans la note précédente d'un doute opératoire, il n'est pas dit que ce que nous nommons « deuxième fiction » et « première fiction » trouvent un lien dans le personnage de Zucco. Il n'est vraiment pas assuré que dans la composition, la motivation de Zucco lâchant l'écouteur soit liée à l'intervention de la Pute. Rien ne le confirme sinon l'enchaînement d'actions qui semblent se répondre mais se juxtaposent peut-être simplement.
[1645] *Sallinger*, *op. cit.*, p. 57.
[1646] Roberto Zucco et Leslie (personnages, respectivement de la deuxième pièce et de la dernière pièce de notre corpus) sont « connectés ». « LESLIE.– […] Je suis celui qui dit, les mains sur les oreilles et les yeux bien fermés : "Plus un regard sur moi, s'il vous plaît ; regardez devant vous, regardez entre vous, laissez-moi passer, invisible, transparent, silencieux, posé sur un nuage ; je me glisse entre vous, et personne ne me voit […]" » (*Sallinger*, p. 61), quand Zucco confie au Monsieur dans le métro : « J'ai toujours pensé que la meilleure manière de vivre tranquille était d'être aussi transparent qu'une vitre […] que le regard des gens vous traverse et voie les gens derrière vous, comme si vous n'étiez pas là. C'est une rude tâche d'être transparent ; c'est un métier ; c'est un très ancien, très ancien rêve d'être invisible. […] Je serai, invisible parmi les invisibles, silencieux et attentif dans l'épais brouillard de la vie ordinaire. » (*Roberto Zucco*, p. 36-37). Ces résonnances nous font entendre à la fois un mécanisme d'écriture qui s'auto-mentionne, ou pour le moins se nourrit d'elle-même, et nous laisse entrevoir déjà un certain *idiolecte*. La voix de l'auteur parcourant l'œuvre au « second degré » par redite involontaire ou intentionnelle ?

> et repartent à vide, ici, les corbeaux volent sur le dos, les chiens sont aveugles, tout le monde marche à reculons ; enfin, je suis parmi mes frères, et je peux stationner[1647].

Cet espace sur-réel, dans lequel le téléphone est le lien interrompu entre deux mondes, est évidemment comparable, dans la bouche de Leslie, à l'espace d'un en-deçà, limbes où l'on ne peut que « stationner », un espace du dessous qui immobilise. Cette interprétation s'impose d'autant plus lorsqu'on sait, parce qu'il nous le dit, que Leslie précisément est un être de l'entre-deux. « Je ne suis qu'un pauvre comédien, jamais soi-même, toujours entre deux décors »[1648], « je parle aux absents, je me déclare aux morts »[1649]. Leslie, obnubilé par l'objet téléphonique, en attente, comme peuvent l'être les personnages de Beckett :

> […] qui vais-je appeler au téléphone, […] qui m'appellera au téléphone[1650]

C'est encore l'objet téléphone qui donne corps à la crise de nerfs de Leslie, scène 9.

> D'un coup sec, il a arraché les fils du téléphone[1651]

Al (le père) de pallier aux dégâts de la tempête de la colère de Leslie par des mots de réconfort, ou de révolte, tels que :

> Ma […] fera rebrancher sans un soupir le téléphone[1652] […]
>
> […] où chaque enfant de chaque famille aura […] arraché les fils du téléphone, détruit les beaux objets – […] cet enfer sans téléphone[1653]

Et, c'est précisément au moment où le téléphone se déconnecte, quand « *le téléphone, décroché et posé sur le guéridon, fait entendre sa tonalité* » que « *le Rouquin tire* »[1654]. À la manière d'un cinéaste (hitchcockien), Koltès met en scène le suicide du Rouquin dans le dernier tableau, en un « plan de détail », indicateur ou dénonciateur :

> *Sonnerie de téléphone*. […]

[1647] *Sallinger*, *op. cit.*, p. 58.
[1648] *Ibid.*, p. 58.
[1649] *Ibid.*, p. 59.
[1650] *Ibid.*, p. 60.
[1651] *Ibid.*, p. 92.
[1652] *Ibid.*, p. 94.
[1653] *Ibid.*, p. 96.
[1654] *Ibid.*, p. 126.

> *Apparaît au loin un grand lieu vide, meublé seulement d'un guéridon sur lequel est posé un téléphone*[1655].

Au sein même de la scène qui débute avec Carole et June, « *devant le rideau de scène* »[1656], trans-paraît ce « plan de détail », ciblé sur le téléphone en train de sonner, dans une autre latitude, espace d'angoisse et de psychose : par inversion, l'objet qui devait relier à l'autre est celui qui dit le silence de l'autre, l'incommunicabilité, l'absence. Di-latation surréelle de l'espace et du temps passé-présent, à l'intérieur du dialogue féminin. Celui-ci rejoue faussement, et peut-être ironiquement, une scène d'espoir en l'avenir, de renouveau, de résolution, à la recherche d'un pseudo-lieu de paix campagnard.

> CAROLE. – […] Je veux aller là où personne ne me regardera comme ici on me regarde, là où personne ne me trouvera sotte et vulgaire, je veux aller là où les gens ressemblent le plus aux bêtes, silencieux, sans jugements, et sans idées[1657].

La sur-présence symptomatique du téléphone joue avec les ressorts du film noir (ou du roman de genre calqué sur le climax du film policier), du suspens, de la sur-exploitation anxiogène d'un élément devenu obsessionnel et, par là, se fait l'indice d'une porte qui veut s'ouvrir sur une autre dimension. Dans cette dernière scène en particulier, cohabitent deux espaces scindés et reliés cependant entre eux par l'emblématique téléphone, à la fois présent-absent, dans l'espace Carole-June.

> CAROLE. – Dis, June (*Elle tend l'oreille.*) Tu es sûre qu'il n'y a pas un téléphone qui sonne ?
> […]
> *Sonnerie de téléphone*
> CAROLE. – June.
> JUNE. – Ne décroche pas. N'y va pas.
> CAROLE. – Qui est-ce ?
> JUNE. – Ce n'est pas pour toi.
> CAROLE. – Mais qui appelle, June ?
> JUNE. – Personne[1658].

[1655] *Ibid.*, p. 119.
[1656] *Ibid.*, p. 113.
[1657] *Ibid.*, p. 117.
[1658] *Ibid.*, p. 118-119.

Ce qui appelle et sonne provient d'un cadre d'image enchâssé, double image, univers parallèle, dans lequel sonne et appelle un téléphone jouant pourtant sur les deux plans, alors que dans l'un d'eux (l'espace avant-scène Carole-June), il ne devrait pas être efficient. Devant le rideau de scène ; Carole et June sont hors cadre, hors accès téléphonique, ce qui n'empêchent pas les injonctions de June – « Ne décroche pas », « N'y va pas » – de transgresser indirectement le seuil infranchissable. Le second plan superposé, (le « très gros plan » sur le guéridon supportant l'objet téléphonique) est celui d'un passé qui vient concurrencer, sur le plateau, le présent (Carole-June). Un effet « souricière » d'un cadre d'illusion ouvert entre les rideaux devant lesquels Carole et June finissent par s'écarter. « *June prend le bras de Carole ; elle lui parle à l'oreille ; Carole éclate de rire.* […] *June entraîne Carole dans un coin. Elles se parlent tout bas, pouffant de rire comme des petites filles* […] »[1659]. C'est un des exemples possibles de « coups fantômes », coups de téléphone hitchcockien qui font de la représentation koltésienne un espace des illusions multiples, qui en ferait au fond une métaphore de l'existence.

Il ne nous semble pas arbitraire de nous autoriser ces effets de visualisation empruntant à d'autres genres de représentation que le théâtre. La mimésis à double sens, ou à double image de Koltès entretient, nous semble-t-il, des rapports avec le cinéma, la photographie, la peinture (et plus lointainement avec le roman policier). Koltès, à l'évidence, interroge l'illusion. Le lien introductif à Dalí, ou à Hitchcock, est celui de l'élaboration d'une compréhension par l'image de l'effet ironique dans l'écriture, (l'importance de l'image koltésienne, dans son sens de métaphore, bien sûr, mais davantage encore au sens de tableau dynamique, voire de plan-séquence) qui met en perspective un effet de perturbation de la perception, mis en place selon nous sciemment et « picturalement » par l'auteur. Nous avançons que la création de ce trouble, par l'image, est volontairement recherchée, puisqu'il est possible d'en décrire des procédés itératifs que nous associons à des procédés générateurs d'ironie chez Koltès (ou de perception ironique chez le destinataire), et parce qu'ils mettent directement en jeu la réception. Ce que nous intitulons effet « ironique-critique », pastiche de la méthode paranoïaque-critique dalínienne. Elle pose la question d'un pacte, au sens d'une volonté et d'une présence (ou l'indice d'une absence) auctoriale engendrée, en filigrane, et rétrospectivement par le trouble de la perception recherchée chez le spectateur. Nous laissant

[1659] *Ibid.*, p. 120.

indécis sur le chemin parcouru avec l'auteur, le chemin à parcourir encore et sur la vision[1660] de cet espace incertain et pourtant imprimé dans l'écriture comme des « coups fantômes ». Nous laissant fascinés, comme Koltès aura pu l'être devant le plus martial des coups, à ne pouvoir décider si oui ou non cette écriture est truquée.

4. 1. 2. Sur-impression et dis-ruptions « impressionnantes »

4. 1. 2. 1. Éblouissements

En mai[1661] 1970, Koltès (avec sa troupe, le Théâtre du quai) présente à Strasbourg sa première pièce *Les Amertumes*. La note (édition posthume) de mise en scène des *Amertumes* débute ainsi sur l'importance des éléments impressionnants-impressionnés.

> Essai[1662] de mise en scène, d'une part d'un « élément impressionnant », et d'autre part d'un « élément impressionné » ; l'élément impressionnant étant les personnages en situation, et l'élément impressionné étant Alexis. / Ce qui est consigné ici n'est donc en fait qu'une partie du spectacle ; l'autre partie est constituée par la présence du témoin Alexis, et, à travers lui, des spectateurs-témoins. / Les spectateurs restent, minute après minute, au côté d'Alexis, jusqu'au moment final où celui-ci se retourne contre eux pour leur lancer le défi – ou leur proposer le choix schématique – de l'adhésion à l'un ou à l'autre des éléments[1663].

[1660] Nous choisissons à dessein ce terme qui renvoie là aussi à *L'Invisible* de Clément Rosset : « la vision de l'invisible », et à l'objet plus générique de sa pensée qui occupe des questions inhérentes au réel et à son double, à l'Illusion et l'illusoire. Dans *L'Invisible* paru en 2012, c'est à cette étrange faculté de voir ce qui n'existe pas que Clément Rosset nous renvoie. Partant de l'évocation de ces dessins minimalistes faits de quelques traits qui forment un visage et qui, du fait de leur caractère d'ébauche, deviennent le lieu de nos visions les plus intimes. Clément Rosset cite Ludwig Wittgenstein à qui il emprunte d'ailleurs cet exemple. Il le nomme « l'énigme bonhomme ». « Il nous semble que l'expression du visage représente quelque chose qui pourrait être détaché du dessin, comme s'il nous était possible de dire : « Ce visage a une expression particulière, en fait, c'est celle-ci » (en désignant alors quelque chose). Mais si je devais montrer quelque chose qui rende l'expression de ce visage, ce ne pourrait être que le croquis que je regarde. », (p. 272 de *Cahier Brun*, Gallimard, 1965), cité p. 15-16 dans *L'Invisible*. Le « coup fantôme » relèverait de ce coup invisible, une sorte d'attaque de l'auteur qui ouvre un espace à notre désarroi, à la fois plaisant car il serait un lieu de reconnaissance intime et cependant éminemment insatisfaisant parce qu'il n'indiquerait réellement rien d'autre que lui-même, ou plus paradoxalement, il indiquerait son absence-même.

[1661] « La première a lieu le 8 mai 1970, au théâtre du Pont-Saint-Martin ; après deux représentations, la pièce connaîtra plusieurs reprises les jours suivants au Temple Saint-Nicolas, du 12 au 16 mai, et sera enregistrée, le 25 mai, par Jacques Taroni pour l'ORTF », Arnaud Maïsetti, *op. cit.*, p. 68, tome « Génétique », Thèse à paraître.

[1662] Cette note de mise en scène est sans aucun doute plus pédagogique que ne le sera jamais plus aucune autre. Nous sommes très loin des notes de *Quai ouest* par exemple. Koltès nous présente toutefois cette note comme un « essai de mise en scène », un « essai » qui ne serait pas la chose elle-même, mais son double, son brouillon. Une mise en scène qui ne serait que la promesse d'une mise en scène.

[1663] *Les Amertumes*, *op. cit.*, p. 13.

L'*impressionnisme* de Koltès, livrant ses intentions, se profile dans la nature du regard qu'il pose sur l'écriture. Ce pourrait tout aussi bien être celui du cadreur derrière l'œil de sa caméra. Les premières pièces sont construites systématiquement et ostensiblement sur le mode du tableau, jusqu'à *Sallinger*[1664]. Le sous-titre des *Amertumes* ne dit pas autre chose : « Spectacle en seize tableaux transposés d'*Enfance* de Gorki ». Il y a chez Koltès, bien visibles dans les premières pièces, des prises de vue cadrées en scènes-séquences et fondus enchaînés. Les pièces suivantes (à partir de 1977 – exception faite par conséquent de *Sallinger*, écrite après *La Nuit juste avant les forêts*) rendront ce système plus indistinct, pour y revenir très clairement avec *Roberto Zucco*. Nous formulons l'hypothèse que cette sur-impression visuelle n'est pas abandonnée, ou du moins cette recherche d'un espace visuel (palpable) de l'intangible est toujours intensément efficiente mais réinventée pour en être de moins en moins lisible (moins représentée, moins représentable, mais « représentative » référence faite à Genette). Elle atteindrait alors davantage son objectif. Lorsqu'on ne distingue que difficilement la source de l'impressionnant, qu'elle se fait volatile, subtile, éthérée, voilée, on n'en serait que plus impressionné. Dans sa première pièce, l'auteur compose ainsi très schématiquement et visuellement la scénographie de l'écriture pour la raison sans doute, parmi d'autres, qu'il en est alors également metteur en scène – régisseur[1665]. Cette dichotomie de l'espace de la fiction, une partie du spectacle constitué des « éléments impressionnants » l'autre, celle d'Alexis et des spectateurs, les « éléments impressionnés », cette projection, ou représentation, construit l'écriture, d'où la vision spatiale significative d'une appréhension géométrique (ou photographique) pour le moins très abstraite de l'espace dramatique. Les Éditions de minuit reproduisent en page 14, « LE LIEU » tripartite. Trois carrés accolés J, E, C (J pour jardin – nous le supposons –, C pour Cour, et E pour Entre-deux – ? : entre l'homme et dieu, E l'Espace du souffle, de l'Estrade, de « l'homme en prière »[1666] ?). Ces systèmes très

---

[1664] On peut pressentir que *Roberto Zucco* est un retour à cette structure en tableau-séquence.

[1665] On pourrait, empruntant à la posture de Pascal Lécroart (voir note 962) interrogeant la notion d'« écriture de plateau » appliquée à l'écriture claudélienne, avancer que Koltès fait ses armes d'écrivain dramaturge à l'épreuve du plateau. Il y aurait alors dans la dramaturgie koltésienne une trace originelle, ancienne et enfouie de visions scéniques, d'images opératoires inventées pour le trouble de la perception des spectateurs qui, si elles sont très marquées dans les premières pièces, poursuivraient leur action plus subtilement dans le corpus « majeur ».

[1666] « Le E est dérivé du *hé* protosinaïtique ; c'est le souffle, sonorité originelle de la prière. », Marc-Alain Ouaknin, *Les Mystères de l'alphabet*, Paris, Éditions Assouline, 1997, p. 163. D'une façon certainement plus proche des intentions de l'auteur, Benoît Barut note dans son article : « l'usage des initiales « J », « C » et « E » à l'intérieur du schéma scénographique des *Amertumes* (p. 14), par exemple, indique que l'on a affaire à des notes de mise en scène et non à des didascalies, que Koltès s'adresse à des praticiens et non à un lecteur extérieur. La preuve en est que, si « J » et « C » sont finalement assez transparents (« jardin » et « cour »), « E » n'a aucun caractère d'évidence (serait-ce « estrade » ?) », « Pratique et poétique de la didascalie koltésienne » *in Relire Koltès*, dir. Marie-Claude Hubert et Florence Bernard, Aix-Marseille, Presse Universitaire de Provence,

marqués de représentation de l'espace géométrique se rencontrent aussi bien dans *La Marche*, où ils apparaissent superposés, jouant pour *La Marche* de la verticalité (les époux dans la mise en scène de Koltès en 1971 apparaissent au sommet de deux colonnes – de Salomon ?). Dans les pièces suivantes, ils semblent se perpétuer en halos lumineux, dans lesquels l'espace peut très souvent être identifié comme espace mental. Nous proposons également d'y lire parfois l'influence du goût koltésien prononcé alors pour les icônes. Celles de Roublev exercent une fascination sur l'écrivain qui trouve notamment en elles une part non négligeable de motivation à son voyage en Russie entrepris en 1973 (*Les Amertumes* et *La Marche* sont déjà composées).

> J'ai vu les icônes d'Andreï Roublev au musée Tchekhov. J'aurais pu rester des heures devant deux visages du Christ qui s'isolaient de tout le reste, de tout Moscou même. Ces deux visages-là méritent de faire le tour du monde pour être regardés[1667].

Sur une carte postale à son frère François, la visite aux icônes est également annoncée dans une version plus télégraphique : « J'ai vu les icônes de Roublev. »[1668] Quelle que puisse être l'influence qu'a exercée le goût plastique (et mystique) de Koltès pour les icônes, celles-ci nous permettront cependant d'envisager le traitement de l'espace dans les premières pièces de Koltès comme sur-impression sacralisante et agissante sur la perception. À la manière des compositions iconiques, il est aisé de constater dans les premières pièces de Koltès une dichotomie, un écart, entre les personnages isolés (leur « visage ») et l'espace abstrait, monochrome, essentiellement suggéré par la lumière, dans lequel ils évolueraient *en surimpression*[1669]. Nous accordons à cet emploi du terme sur-impression, les différentes charges étymologiques qui lui viennent du latin par son radical *impressio*. En premier lieu, la volonté de marquer le spectateur, l'impressionner au sens latin et philosophique d'*impressio*, « impression sur les sens », « influence exercée par des objets extérieurs »[1670], en l'occurrence par l'image, le son, le corps et l'objet koltésiens qui chercheraient à s'imprimer sur notre rétine sensible comme les ombres que laissent planer des sur-expositions lumineuses. Mais

---

p. 35. Dans cette incertitude laissée par le secret enfoui de ce E esseulé, nous suivrons de notre côté la piste plus ésotérique d'un mystère de l'écriture dans sa plus petite unité qu'est l'alphabet. Puisque les raisons nous échappent ici, le E reste la dernière entité suffisante aux interprétations poétiques ou rêvées qui déborderont sûrement ses raisons nécessaires.

[1667] *Lettres*, « À sa mère. Moscou. Le 21 novembre 1973 », *op. cit*., p. 201.

[1668] *Ibid*. Carte postale de Moscou, p. 200.

[1669] « Surimpression : (1908), terme de photographie et de cinéma, qui entre dans la locution figurée *en surimpression*, « perçu en même temps qu'autre chose », *in Le Grand Robert de la langue française*, Paris, 2001.

[1670] *Dictionnaire étymologique de la langue française*, O. Bloch-W. Von Wartburg, sens attesté en 1468.

aussi, *impressio* : « action d'appuyer », « irruption, choc, attaque »[1671] qu'exerce la sensibilité koltésienne particulière aux effets lumineux, photographiques et disruptifs. À ce titre, on observera l'usage répété de flashes dans les notes didascaliques. Cela convoque une fois de plus le commentaire de François Regnault repris par Koltès au sujet du personnage d'Abad dans *Quai ouest*. « C'est François Regnault qui écrivait : Abad n'est pas un personnage en négatif au milieu de la pièce, c'est la pièce qui est le négatif du noir »[1672]. Il semble que, lorsqu'on évoque l'impression laissée par l'écriture koltésienne, on en vienne immanquablement à s'inspirer du champ lexical de la lumière et de l'obscurité, clair-obscur. « Impression au milieu du XVIIe désigne aussi une forme de connaissance élémentaire, immédiate et vague »[1673]. C'est précisément ce que décrit Koltès dans ses notes (pour mettre en scène *Les Amertumes*) lorsqu'il livre ses intentions de faire retrouver aux spectateurs leurs « facultés de perceptions premières », de « compréhension parfaite »[1674]. Une sur-impression, une duplicité de l'image, du son, des objets et des corps, ouvriraient un espace autre, intermédiaire, un sur-espace hors cadre, au-delà de la représentation, un espace de débordement qui nous laisserait comme marqués d'une empreinte trouble/ante, et en même temps intime, première. « Le mot désigne également (1678, La Fontaine) l'action d'un agent extérieur qui atteint un organe sensoriel et y provoque une modification ; cet emploi est aujourd'hui un archaïsme littéraire »[1675]. Il s'agirait alors d'inventer un espace actif de transformation qui puisse modifier notre état, élaboré d'abord intellectuellement par l'auteur, dont les réflexions nous ont été livrées lors des éditions posthumes de la toute première pièce *Les Amertumes*. Lors de la création des *Amertumes* (écrite en 1970), le jeune auteur, dans le programme, insiste sur ce point fort attrayant pour nous. Nous sommes devant un théâtre qui s'interroge dès les origines, non seulement sur la réception, mais sur l'impression, l'empreinte laissée sur le spectateur par des jeux de perceptions qu'il veut modifier, radicalement. Un théâtre qui ne chercherait pas seulement la visualisation, mais l'impression, l'empreinte laissée sur le spectateur, sa « chambre noire ». Un théâtre alors plus proche de l'effet photographique que des effets traditionnels de la mimésis. Aux arts de la représentation que nous évoquions précédemment (peinture et cinéma), nous pouvons ajouter celui de la photographie (image-paysage, scénographie, et les impressions fortes imprimées sur la

---

[1671] *Dictionnaire historique de la langue française*, Le Robert, sous la direction d'Alain Rey, emprunté du latin *impressio* (mil. du XIIe).
[1672] *Une part de ma vie, op. cit., Théâtre en Europe*, janvier 1986, p. 53.
[1673] *Ibid.*
[1674] Formules extraites de la citation reproduite ci-après.
[1675] *Ibid.*

chambre noire de Koltès par les scénographies de Chéreau-Peduzzi) dont les techniques ont peut-être guidé Koltès vers un renouvèlement de la mimésis dramatique, la traditionnelle et désormais trop banale « illusion comique ».

> Il s'agit avant toute chose de décanter, de se purifier au maximum des encombrements de l'intelligence à fleur de peau, décentralisée jusqu'à l'extrême. Il s'agit de retrouver les facultés de perception premières, et d'autant plus profondes qu'elles sont premières. Il s'agit de chercher la compréhension parfaite, c'est-à-dire celle qui ignore l'exégèse et la justification.[1676]

Si nous faisons abstraction des influences du théâtre contextuel à l'écriture koltésienne – « décanter » à la Kantor, car ces réflexions et la composition même des *Amertumes* résonnent fortement dans cette direction, incarnée notamment par Alexis ; ou « décanter » encore sur les traces poétique d'Henry Meschonnic, dont la traduction du *Cantique des cantiques* éditée en 1970, contextuelle aux *Amertumes,* rencontre l'intérêt de Koltès. Il s'attacherait à la suite du traducteur à « décanter » dans *La Marche,* ce « chant, non cantique », « [i]l faut désembourber le poème de cette boue d'exégèses. »[1677] Atteindre, si ce n'est le sens par le rythme, du moins les sens de l'auditoire par cette *purification* des sons – si nous faisons abstraction de ce double contexte donc, il reste cependant des traces de préoccupations singulièrement koltésiennes dans cette note d'intention de l'auteur.

L'espace de l'impression ou de l'impressionnant lancé à la recherche du spectateur semble l'objectif fondamental à atteindre. À noter entre parenthèse, « la compréhension parfaite […] ignore […] la justification » : outre que ces mots résonnent étrangement avec le paratexte du *Chant des chants* d'Henry Meschonnic, ils viennent appuyer cette idée d'une écriture chez Koltès qui, suivant les préceptes de jeunesse, ne s'embarrasserait pas de motivation ou de clarté dans ses intentions, ce qui fera l'objet de nos analyses. *Les Amertumes* nous offrent en partage le personnage d'Alexis, narrateur extradiégétique muet et décentré, pour lequel Koltès laisse des indications précises en exergue à la pièce. C'est un personnage dont l'auteur sera l'interprète, et qui cependant, si ces paratextes n'existaient pas, serait absent du corps du texte, à l'exception de la fin où, désincarné et lumineux, il envahit la scène. « *Soudain, la lumière est violente et rouge sur l'ensemble, et c'est* ALEXIS »[1678]. Pour nous, ce personnage d'Alexis représente de façon très marquée la présence ironique (en oblique) de l'auteur, présence d'autant plus appuyée qu'elle pèse de tout son poids physique sur le plateau

---

[1676] *Les Amertumes, op. cit.*, p. 9.
[1677] Henry Meschonnic, *Les Cinq Rouleaux,* Paris, Gallimard, 1970, p. 21.
[1678] *Les Amertumes, op. cit.*, p. 60.

– plus exactement, à côté du plateau – lors de la création. Si l'une des définitions de l'ironie en dit qu'elle manifeste la présence en surplomb[1679] de l'auteur, juge et maître, sur son œuvre et ses personnages, que dire de cette description d'Alexis par son auteur et interprète :

> *C'est le témoin, celui sans lequel l'action ne serait qu'un vain et écœurant gigotement, celui par lequel chaque déglutition, chaque ricanement, chaque crime devient un acte lourd et démesuré pour celui qui l'accomplit ; celui dont la révolte finale et irrationnelle est l'accomplissement de tout ce qui (extérieurement à lui) l'a précédé. / Il n'est mentionné à aucun moment, mais il est toujours présent. Il regarde, se détourne, s'introduit, s'oppose, encourage, sans que jamais les faits soient transformés, sans que jamais les personnages ne le reconnaissent et, du même coup, ne se rendent compte de l'importance de ce qu'ils sont et de ce qu'ils font. / Il est sans âge, sans pesanteur encore, situé loin du grouillement brûlant et coloré dans lequel il est placé.*[1680]

La position de ce personnage d'un point de vue dramaturgique est rendue signifiante par l'œuvre même dont Koltès s'inspire, nous ne l'ignorons pas. C'est ainsi qu'il prend évidemment sa force dramaturgique comme regard de l'enfant témoin, « sans pesanteur[1681] encore », inspirée de l'œuvre de Gorki. Mais notre analyse ne se place pas à cet endroit de l'écriture, elle évolue davantage sur les marges de la représentation. Elle interroge la position du personnage d'Alexis hors-limite de la représentation, « situé loin » de l'espace « dans lequel il est placé », une position pour le moins paradoxale. Comment cette sur-impression de l'espace fictionnel peut-elle agir sur la perception du spectateur ? La réponse se situe évidemment du côté de la distance. Elle crée un espace double à la fois lié (« impressionné ») aux éléments « impressionnants » et cependant à l'écart. Alexis dis-tord l'espace de l'illusion, et crée un dé-centrement (où la périphérie deviendrait le centre – prémonition de Maria Casarès dans un tout autre contexte), tout en gardant une proximité d'attention sur l'ensemble.

[1679] Pierre Schoentjes dans *Poétique de l'ironie* décrit l'idée d'une ironie corrective. Nous retenons en note cette citation dans laquelle il évoque Flaubert et sa quête d'une *blague supérieure*. « La main de Dieu, cachée dans les cintres, tire les fils des marionnettes : c'est lui dont le caprice fait et défait les destinées humaines. [...] Flaubert, partout présent et néanmoins absent de son œuvre, incarne bien cette position. On sait par une lettre à L. Colet, du 7 octobre 1852, combien il appelait de ses vœux une œuvre qui écrive "les faits au point de vue d'une *blague supérieure*, c'est-à-dire comme le bon Dieu les voit, d'en haut." », (p. 202-203). On sait aussi le goût de Koltès pour la blague qu'il revendique régulièrement dans ses propos : « Je ne peux pas écrire une scène si je ne peux pas me moquer », (*Une part de ma vie*, entretien en juin 1986 pour *Le Monde*, p. 69). Nous sommes 16 ans après la rédaction des *Amertumes* et la position du personnage d'Alexis n'engage sensiblement pas à la moquerie, cependant elle ouvre un espace de correction du réel, un regard ici amer sur les destinés humaines (celles des personnages) par son regard absent-présent, hors cadre de scène, hors de l'œuvre, dans « les cintres » et pourtant partout présent. Alexis/Koltès, regardant les faits « comme le bon Dieu les voit, d'en haut » ? Il faut attendre toutefois quelques années sans doute pour que ce point de vue puisse s'apparenter à une « blague supérieure » si en effet plane bien quelque part le regard de l'auteur sur ses créatures, le Dieu caché de son théâtre.

[1680] *Les Amertumes*, *op. cit.*, p. 15.

[1681] La pesanteur et l'apesanteur dans l'œuvre de Koltès sont sans doute des points clefs relevant d'une isotopie singulièrement koltésienne.

Serait-ce là une position ironique de l'auteur face à son texte, face à lui-même, face à son public et face au monde ?

> Démonteur du mécanisme, explorateur des règles du jeu, origine et aboutissement du jeu lui-même, le personnage d'Alexis se situe hors de l'action, puisque l'action n'existe qu'en opposition à lui. Mais c'est par lui que le spectateur peut entrer dans les limites de l'expérience, découvrant avec lui et au fur et à mesure de son « grandissement » autant l'essence du jeu que la fragilité des conventions sur lesquelles il est établi[1682].

Nous serions ici très proches d'un essai de théorie dans cet « essai de mise en scène ». Celui-ci prend des accents de littérature au « second degré » genettien et romanesque, d'enchâssement de l'illusion et de trans-gression des codes pour, en les dénonçant, laisser entrevoir « l'essence ». Le premier degré de la fable, dans *Les Amertumes*, est mis à distance d'emblée et fondamentalement, de façon « grandissante ». Ce grandissement apparaît certainement dans le traitement de plus en plus mécanique de la composition des scènes. Le premier degré est dé-collé et dis-crédité par l'existence d'une seconde instance, plus amère, dans laquelle Alexis erre. *Les Amertumes* sont celles d'Alexis à travers le regard duquel tout ce qui sera montré sera jugé, démonté, accusé, et condamné. Rappelons-nous : « *Soudain, la lumière est violente et rouge sur l'ensemble, et c'est* ALEXIS »[1683] à la fin du dernier tableau, fin du jugement dernier.

Dans cette recherche des lois ironiques d'un monde en gestation, nous pourrions par ludisme pragmatique assimiler Alexis à un « modulateur co-textuel », celui qui se trouve à côté du texte. Dans les propos de la linguiste C. Kerbrat-Orecchioni[1684] ce « modulateur co(n)textuel » est un agent garant du régime ironique de la phrase (ce par quoi se distingue notamment la figure du trope). Elle illustre ceci en comparant deux exemples. La différence entre ces extraits « obscure clarté » et « vraiment elle est plutôt obscure ta clarté » tient à l'écart ironique contenu dans la seconde à travers le « modulateur co-textuel», « vraiment […] plutôt […] ta » portant à dé-noncer et dis-créditer le texte « obscure clarté ». Alexis, à côté du drame devient « modulateur » de celui-ci et agent de l'ironie comme écart de tout ce qui sera dit et représenté, au regard de la fiction elle-même. Ne pourrait-on envisager cette description de la posture d'Alexis par son auteur et interprète comme celle du jeune Koltès lui-même telle qu'il la perçoit en 1970. Une posture paradoxale à côté du drame.

[1682] *Les Amertumes*, *op. cit.*, p. 10.
[1683] *Ibid.*, p. 60.
[1684] Catherine Kerbrat-Orecchioni, « L'ironie comme trope », *in Poétique n°41*, fév.1980, p. 111.

Alexis dans *Les Amertumes* opère une dé-viation, un dé-centrement, ou dé-collement volontaire. Ce dis-crédit, *a priori*, est empreint d'un sérieux et d'une gravité qui gardent toute leur pesanteur. On ne retrouvera plus cette attaque si vertement menée, nous semble-t-il, dans les pièces d'après 1977, assumées par Koltès. Ce qui inviterait à placer les « pièces de jeunesse » dans une ironie mélancolique, amère, une ironie en somme – s'il fallait la cartographier – romantique et meurtrie qui prend indirectement en charge la blessure de son auteur, représentée d'une certaine façon sur scène. Ce sérieux dans les pièces « de jeunesse », cette critique acerbe affichée, le titre *Les Amertumes* en condense l'importance. Nous sommes, à travers cette critique « rouge » et violente, plongés dans l'accusation entière d'un personnage en marge de l'écriture (Alexis, le narrateur muet, l'auteur-acteur) qui, si l'action (et l'écriture) « n'existe qu'en opposition à lui », ne semble justifier son existence qu'en opposition à elle. Et ce, totalement, et au-delà de la fiction, contre la salle-même, puisque Koltès, toujours à propos d'Alexis, ajoute :

> *Les spectateurs restent, minute après minute, au côté d'Alexis, jusqu'au moment final où celui-ci se retourne contre eux pour leur lancer le défi – ou leur proposer le choix schématique – de l'adhésion à l'un ou à l'autre des éléments.*[1685]

Dès la première pièce, les considérations du jeune auteur nous semblent affirmer clairement une recherche critique au sein même de l'illusion. On peut extraire de ces notes une volonté marquée de fissurer toute représentation par un espace critique. Pour *Les Amertumes*, il est évidemment sur-ligné, cet espace étant lui-même représenté par une géométrie dédoublée. D'une certaine façon, ce projet se tiendrait en-deçà de sa promesse, dans la mesure où la représentation d'un tel écart cautionne à nouveau les conventions qu'elle dénonce, créant une nouvelle illusion qui répond à des lois identiques, bien qu'elles soient dé-placées hors-plateau. Le « second degré » est représenté par Alexis, il a donc une forme et un poids, et par là, réduit à nouveau l'espace aux limites du représentable.

Les procédés « de jeunesse » de l'ironie koltésienne que nous évoquions dans l'introduction de cette démonstration, générateurs d'écart et d'espace critique pourraient, au regard de la citation d'Ernst Behler en note, être assimilés à des procédés d'une ironie « disruptive ». L'« impressionnant » repéré visuellement jaillit souvent de la « disruption » systématique dans les premières pièces, par des effets « traumatiques » – n'oublions pas l'un des emplois du substantif « disruption » : « claquage électrique, destruction du caractère

[1685] *Les Amertumes*, *op. cit.*, p. 13.

isolant d'un milieu »[1686] – et itératifs, de bascule de lumière (la sur-abondance de flashes par exemple), dans chacune des pièces sans exception jusqu'à *Sallinger*, pièce dans laquelle il nous semble par exemple subsister quelques traces lointaines de ces effets flashes (lumière, son /cri) dans l'utilisation des gyrophares[1687], par exemple :

> *Tout à coup, June se retourne, regarde fixement vers la salle, pousse un cri* […] *Tandis qu'une lumière bleutée, intermittente comme celle des ambulances, silencieusement gagne le sol, rejaillit sur la neige, illumine les recoins jusqu'au mausolée.*

pour finir par : « ténèbres blancs de neige, éclairs silencieux »[1688] qui semblent rendre compte de l'impression brutale d'heurts et fracas poétiques (double oxymore). On pourrait aussi assimiler l'ouverture du roman *La fuite à cheval très loin dans la ville* à cet effet disruptif d'une friction entre ombre et lumière, silence et cri. « Félice fuyait, poursuivie par la voiture noire. […] Soudain, heurtée par une invisible silhouette, elle perdit l'équilibre, vacilla un instant, et s'effondra en poussant un cri »[1689]. Le mouvement koltésien de fuite vers l'infini est suspendu et fracturé par des chocs fantômes. On rencontrera sans doute un avatar de ces effets dans l'apparition du hangar de *Quai ouest*. « *Une soudaine trouée dans les nuages éclaire fugitivement l'immense façade du hangar* […] *puis l'obscurité revient*. »[1690] L'ouverture du Tableau I des *Amertumes* procède manifestement de ces flashes marqués et de leur modulation rythmique : « *des flashes alternés sur l'un et sur l'autre plateau, en commençant par C, très rapide, pour finir sur J, la durée ayant progressivement augmenté* »[1691]. Cet effet photographique, générateur d'impression sur la rétine, est accentué par la didascalie sonore, en contrepoint : « *des croassements qui commencent, très proches, très puissants. / Et puis, au loin, une plainte faible. / Les croassements vont en diminuant, tandis que la plainte se rapproche en s'amplifiant* »[1692]. Le son participe de cet effet. Créant une profondeur de champ sonore mouvementée et comme en stéréophonie, l'ambiance sonore croissant-croassant et décroissant déstabilise notre perception auditive, tandis que visuellement, l'œil est surpris par

---

[1686] *Larousse des noms communs, op. cit.* , p. 434.
[1687] Benoît Barut retient également cette apparition des gyrophares comme une évolution narrativisée depuis l'usage des flashes des *Amertumes*. « Ainsi les « flashes » des *Amertumes* et les « éclairs » dans *Le Jour des meurtres* – où il n'est nulle part question d'orage, ni en didascalie ni dans le texte à dire – correspondent-ils à un effet stroboscopique extérieur. À partir de *Sallinger*, ces éclairs trouveront une motivation narrative (intérieure à la fable) : ils sont explicitement liés aux gyrophares de l'ambulance dans *Sallinger* et dus à l'orage, puis au feu d'artifice dans *Combat*. », *Relire Koltès, op. cit.*, p. 40.
[1688] *Sallinger, op. cit.*, p. 21.
[1689] Bernard-Marie Koltès, *La fuite à cheval très loin dans la ville*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, p. 7-10.
[1690] *Op. cit.*, p. 14.
[1691] *Les Amertumes, op. cit.*, didascalie p. 17.
[1692] *Ibid.*

des jaillissements visuels et lumineux. Les didascalies de l'auteur vont dans le sens d'une déstabilisation des sens par la saturation d'éléments qui se contredisent parfois. On peut y ajouter la description d'une certaine modulation apportée à cette saturation, par une alternance entre images en mouvement et images arrêtées, à chaque fois surprises par les flashes. « *C (quelques seconde) La tombe est un tas de sable. Le Boucheur appuyé sur sa pelle* », que nous supposons en mouvement, quand « *C (un peu plus longtemps) Image fixe : le Boucheur au travail.* ». Notons la contrariété du mouvement : l'image est en mouvement lorsque le Boucheur est au repos (appuyé sur sa pelle), tandis qu'elle est figée lorsque celui-ci est supposé en action (au travail). Ce qui évidemment tient également d'une nécessité pratique : il est plus aisé de figurer une image arrêtée par le mouvement suspendu que par une image elle-même déjà statique. C'est un procédé d'arrêt brutal (de l'espace-temps) dont use Koltès (metteur en scène) comme point final à *La Marche* : « *fixation des fiancés, en plein mouvement* »[1693], un procédé disruptif qui se perfectionnerait par effacement, lorsqu'il vient suspendre et surprendre la pièce *Dans la solitude des champs de coton*, dans laquelle la fixité du mouvement, celui que l'on suppose : « Alors quelle arme ? »[1694], nous est définitivement dérobée par l'auteur. Un arrêt brutal rendu à l'obscurité, qu'on ne saura jamais distinguer, « […] interromp[u] comme des points de suspension au milieu d'une phrase »[1695]. De même, l'alternance de rythme entre « *plus longtemps* » et « *rapide* » – « *C (rapide) Image fixe : le Boucheur au travail.* » – nourrit ce même effet de saturation et de trouble de la perception, nous plaçant dans des dispositions instables, contrariantes et sur-exposées aux multiples attaques visuelles et sonores. Le théâtre de Koltès aimerait à jouer de ces dissonances multiples afin d'engendrer une rupture d'avec les normes et les codes au point de le qualifier de « théâtre dissonant ». La fascination ne viendrait pas de la parfaite « illusion comique » mais plutôt d'une dés-illusion. On observe les mêmes alternances inquiétées dans les deux derniers tableaux. Dans le tableau final, (16ème), « *les personnages sont fixes, éclairés par des flashes de plus en plus rapides sur les différents lieux.* [*i-e* les 3 espaces de plateaux géométriques J. E. C.] », avant que la lumière rouge (Alexis) recouvre tout. À différents degrés, l'écriture koltésienne jouerait de ces interruptions imprévisibles, certaines se montrant dis-ruptives au point irréversible. Christophe Triau explore par exemple les fins koltésiennes

[1693] *La Marche, op. cit.*, p. 49.
[1694] *Op. cit.*, p. 61.
[1695] *Op. cit.*, p. 31.

sous l'abord de leur « résolution en raz-de- marée »[1696]. Ce finale-ci se rangerait assez dans une résolution en vague de sang lumineuse, « raz-de-marée » d'une mer rouge ou irruption volcanique d'Alexis. On peut ajouter que ce raz-de-marée serait bien aussi une « forme disruptive » au sens plein que lui donne Ernst Behler, dont l'ironie est marquée en ceci qu'elle est le signal d'une forme de prise de pouvoir absolue d'une fiction sur l'autre, une disruption correctrice et qui manifeste en son intégralité la présence de l'auteur Koltès. La fiction Alexis, l'espace critique à côté du drame couvre le drame. Le « second degré » vient contaminer le premier pour l'anéantir ; fin. Le terme « disruptif » fait écho à l'explosion, à la dés-intégration de l'univers koltésien. « La résolution en raz-de-marée» de Christophe Triau convoque l'image de l'eau plus que celle du feu de la disruption, mais n'en atténue pas moins le caractère invasif et brutal, d'un débordement qui interrompt et submerge le cours de la narration. Le champ lexical du feu ou de l'électricité ferait un écho enflammé à l'irrésolution de ces fins en « raz-de-marée ». Un art de la dif-fraction koltésienne. À ce titre, la plus significative est probablement la fin de *Roberto Zucco.*

> *Un vent d'ouragan se lève. Zucco vacille*.
> UNE VOIX. – Il est fou. Il va tomber.
> UNE VOIX. – Arrête Zucco ; tu vas te casser la gueule.
> UNE VOIX. – Il est fou.
> UNE VOIX. – Il va tomber.
> *Le soleil monte, devient aveuglant comme l'éclat d'une bombe atomique. On ne voit plus rien.*
> UNE VOIX (*criant*). – Il tombe[1697].

Ici, le procédé « disruptif » que nous décrivons au niveau de la représentation en tant qu'interruption brutale dans l'image proposée par l'auteur en didascalie est envisagé comme écart aux conventions premièrement induites par l'auteur, un écart à partir du « premier degré » de la représentation, une déviation en cours de route, avec la brutalité d'une lacération dans la toile du tableau, un changement de focal, un *cut* du plan-séquences cinématographique, une multiplication des points de vue qui s'échangeraient par surprise, une

---

[1696] Christophe Triau, « La résolution en raz-de-marée. Sur les fins de pièces koltésiennes », *Bernard-Marie Koltès au carrefour des écritures contemporaines, Études théâtrales*, n°19, 2000, p. 111-122. Cf. Annexes, « Fiche personnage », Fak : « […] l'objectif une fois atteint, la réaction est violente et déroutante, faisant apparaître comme un raz-de-marée la préoccupation véritable, sous une forme d'amoncellement de tous les désirs et les souffrances d'un homme. », p. 621.

[1697] *Roberto Zucco, op. cit.*, p. 95. On notera cette précision de l'auteur, qui renvoie bien à notre perception de spectateur-lecteur. Ce « on » de « on ne voit plus rien » s'adresse au « on » destinataire et souligne l'effet que nous signalions comme surimpression sur nos rétines. Cette impression va ici jusqu'à l'aveuglement, un raz-de-marée lumineux qui envahit le plateau et la salle. Ce qui nous conduit une nouvelle fois vers Alexis, « lumière violente […] sur l'ensemble ».

pluriocularité qui serait plurivocalisme. Ce procédé disruptif agit parfois aussi de façon plus souterraine au niveau du discours, et du changement de registre de la langue. C'est le cas dans l'extrait cité. On observe un écart entre la didascalie de l'auteur, nous entrainant dans un imaginaire plutôt romantique et fantastique, « le vent », « l'ouragan », Zucco vacillant, au milieu des éléments qui se déchaînent, tel *Le Voyageur contemplant une mer de nuages* (Friedrich) en équilibre au milieu d'un espace sourd et inquiétant, dessinant un tableau emphatique voire sublime au sens hugolien, agitant les forces cosmiques et romantiques de la tempête, et l'intervention intempestive d'un registre vulgaire et familier, appuyé par le tutoiement de la voix : « Zucco ; tu vas te casser la gueule ». Elle vient rompre, disjoindre, disqualifier, discréditer, dis-rompre l'image flamboyante peinte par l'auteur en didascalie du héros tragique et romantique, et ouvre à la différence de ton, plongeant le lecteur dans une discordance entre le jeu de scène et la parole sur scène. Un bémol, un dièse, une virgule, un « point d'ironie » venant moduler le tableau général.

Roberto Zucco n'est pas la seule pièce à faire appel à des procédés explosifs et dissonants, pour manifester sa fin ; quelques-unes encore s'ir-résolvent par éclatement. S'ir-résolvent plutôt qu'elles ne se résolvent dans la mesure où ces fins explosives diffractent, éparpillent et laissent courir leurs éclats dans l'espace, sans qu'elles ne s'achèvent véritablement. Elles ouvrent au contraire l'horizon, proposent de déborder les limites du cadre de la représentation dans une sorte d'embrasement cosmique, du moins pour Roberto Zucco. Ces fins disruptives semblent porter en elles l'image à la fois de l'anéantissement et d'une certaine possibilité de commencement, d'une démultiplication à venir, Big Bang en gestation, expansion d'un univers quantique ? Ces irrésolutions explosives, disruptives, de façon thématique, donc, se repèrent par exemple également dans l'usage itératif des coups de feu en fin de pièce qui pourraient leur être assimilés. C'est le cas du suicide déjà évoqué du personnage du Rouquin dans *Sallinger*. Le téléphone décroché et posé sur le guéridon fait entendre sa tonalité. Les lumières colorées à travers la fenêtre, de plus en plus changeantes, de plus en plus insaisissables. Et le Rouquin tire. *Combat de nègre et de chiens* représente peut-être de façon populaire et festive (décalée donc d'une certaine manière) ce même principe koltésien *ou bien* du débordement marquant l'anéantissement, *ou bien*[1698] de la manifestation d'une force vive, d'une puissance qui dans les deux cas déborde l'œuvre. Les deux à la fois,

[1698] Le « ou bien » « ou bien » kierkegaardien est une des façons dont le philosophe et ses exégètes soulignent le caractère irrésolu du principe ironique, principe de contradiction « *aut aut* ». Nous le rappelons.

quand ces feux d'artifice viennent se mêler aux coups de feu meurtriers. Éclats lumineux, éclats sonores, la dernière didascalie débute ainsi :

> *Une première gerbe lumineuse explose silencieusement et brièvement sur le ciel au-dessus des bougainvillées. / Éclat bleu d'un canon de fusil. Bruit mat d'une course, pieds nus, sur la pierre. Râle de chien. Lueurs de lampe-torche. Petit air sifflé. Bruit d'un fusil qu'on arme. Souffle frais du vent.* […] *Langage indéchiffrable qui résonne et s'amplifie, tourbillonne* […] *emplit l'espace tout entier, règne sur l'obscurité et résonne encore sur toute la cité pétrifiée, dans une ultime série d'étincelles et de soleil qui explosent. / Cal d'abord touché au bras ; il lâche son fusil* […]

« Une première gerbe lumineuse explose », « dans une ultime série d'étincelles et de soleil qui explosent » : ces deux didascalies résonnent avec l'explosion solaire de la fin de *Roberto Zucco*. L'on glisse ici des gerbes de feu artificielles à celles mécaniques de l'arme à feu. Cal « touché au bras » : c'est à sa manière une façon de tomber. Il tombe sous la mitraille, comme Zucco tombe du toit, dans une explosion irradiante et solaire. D'une certaine façon, la chute est orchestrée par les mêmes effets disruptifs. La fin de *Combat de nègre et de chiens* et *Roberto Zucco* s'ir-résolve en jaillissement et diffraction, fission atomique[1699]. La lumière et les bruits fusent et éclatent l'espace de la représentation, en appelant aux forces cosmiques, mécaniques (ou nucléaires). L'une des définitions de la « disruption » dans son emploi électrique signale une violence manifeste (celle-ci est en partie dirigée vers / contre le destinataire). On voit comme l'idée de rompre, d'interrompre, de déborder par la force, par coups de foudre, coup de feu, de scinder ou de fissurer la toile de la représentation s'impose à l'écriture koltésienne.

Retournant à notre exploration des origines, *Les Amertumes*, disruptions et saturations seraient les atouts maîtres qui nourrissent pleinement l'écart dans la représentation koltésienne de cette première pièce. Ces effets disruptifs sont légion, les flashes demeurant les plus évidents. Ils sont relayés par d'autres indications de Koltès qui invitent à l'arrêt brutal, à la fixité dans le mouvement. C'est le cas par exemple de la sidération des personnages du SEPTIÈME TABLEAU des *Amertumes*, devant l'incendie tandis que la Vieille tente d'exhorter chacun à l'action.

[1699] Il est peut-être une fascination pour l'homme du XXe siècle devant la découverte de la fission de l'atome et du champ ravageur qu'elle ouvre à l'Histoire des hommes.

> *Elle se précipite sur Piotre et le secoue*. […] *Piotre reste attaché au sol. Elle se précipite à nouveau* […] *et court à un autre*. […] *Maxime ne bouge pas*. […] *Le Vieux ne bouge pas*. […] *Maxime ne bouge pas*. […] *Piotre ne bouge pas*[1700].

Proche de cette sensation angoissante et onirique de ne plus pouvoir courir quand il faudrait fuir, cette impuissance de la Vieille face à l'incendie qui menace de tout brûler est amplifiée par un effet surréel que l'on dirait totalitaire et impassible. C'est la disruption dans le réel d'une puissance traumatisante ou, pour ne pas entrer dans un domaine trop connoté et rejoignant les termes de Koltès, l'irruption d'une puissance « impressionnante ». Nous repérons cet égarement traumatique par exemple dans l'indication chorégraphique de l'auteur : « VIEILLE. – […] Tu ne me fais pas peur. (*Elle recule*) […] *Elle se sauve en courant* »[1701]. Le recul sur ce plateau exigu, ce carré C, nous donne la sensation d'une profondeur de champ qui ouvre en enfilade sur un couloir de la frayeur. Comme dans un film de série B, le personnage serait projeté vers l'arrière et glisserait sur le sol, un cri de Munch accroché au visage, disparaissant, son image en fondu dans la profondeur de champ. Il y a dans les œuvres « de jeunesse » un goût particulier pour ces sortes d'effets spéciaux, cinématographiques qui pourraient être assimilés à un style *kitsch*[1702]. À ce titre, la lumière rouge est un des aspects de cette volonté d'impressionner dans l'immédiateté d'une couleur agressive. Critiqué[1703] par exemple chez Alfred Hitchcock dans l'usage qu'il fait de la lumière rouge pour signaler l'effet traumatique que subit Marnie, dès que son regard croise cette même couleur dans *Pas de printemps pour Marnie* (1964), il semble que Koltès ne recule pas devant ce goût pour le mélange des genres, dont la fin de la dernière scène des *Amertumes* (1970) semble emprunter l'esthétique : la lumière « violente et rouge ». On pourrait discuter des moyens utilisés par Koltès comme ceux utilisés par Hitchcock, il n'en reste pas moins qu'ils désignent une volonté d'« impressionner », exercer un effet direct sur le public. Pour affiner cette attirance de Koltès pour le « rouge », le scénario pour le cinéma *Nickel Stuff* nous informe d'une vision singulière (à valeur peut-être ici de clin d'œil) de Koltès sur l'usage de la couleur.

[1700] *Les Amertumes*, *op. cit.*, p. 35-36.
[1701] *Ibid.*, p. 20.
[1702] Nous employons ce terme, bien qu'il implique un jugement de valeur en référence à la norme d'un certain bon goût, dans un sens plutôt post-moderne à valeur de style. Un style populaire, et d'un goût ou d'une habileté peut-être contestables ; toutefois nous nous plaçons du côté de la pensée qui fait du *kitsch*, avant tout, une puissance régénératrice sans prendre la mesure de sa valeur.
[1703] « Une couleur d'une banalité consternante, une utilisation maladroitement lourdaude et sans invention de la fameuse allergie au rouge », Jean-Louis Bory, *in Arts*, 11 nov. 1964. « Hitchcock avait dû ce jour-là remettre les pouvoirs à son troisième assistant, et lui donner pleine liberté pour traduire en images n'importe quel scénario qu'il trouverait dans les tiroirs. », Louis Chauvet, *in Le Figaro*, 07 nov. 1964.

> le scénario est écrit en noir et blanc, et gris, bien sûr. / Et si la couleur, rarement, fugitivement, intervient, rouge ou dorée, c'est non pas comme couleur d'objets, mais, au singulier, comme la couleur, un moment de l'image.[1704]

La couleur a bien à voir chez le dramaturge avec la volonté de visualisation. Celle-ci intervient par exemple comme élément symbolique et annonciateur de « colère », de foudre, d'éclair qui déchire la trame narrative du scénario. Après avoir discuté avec son ami E. E., assis au volant de son cabriolet, sur le pont de Battersea, Tony rejoindra sa mère : « Quatre heures et quart du matin. Mrs Allen se met en colère. MRS ALLEN. – *Partir*[1705] *?* Elle se met à tourner en tous sens dans la salle à manger »[1706]. Le départ du cabriolet d'E. E. qui précède cette colère, et le traitement par l'image qui lui est apposé, ouvre la lecture de ce qui suivra comme écart à la normalité, écart à la réalité, annonce d'une bascule, nous semble-t-il. « Tony regarde la voiture s'enfoncer dans la brume. Les feux arrière colorent soudain de rouge la brume qui emplit le pont »[1707]. Le rouge interviendrait véritablement comme signal avant-coureur, prodrome d'une incidence dans le drame, une alerte à la trans-gression. Et pour cause, les séquences qui mettent en scène Mrs Allen sont par divers moyens tout au long du scénario hautement surréels. Cet usage symptomatique de la couleur rouge et parce que Koltès y ajoute d'une façon inattendue cette précision : « ou dorée »[1708], nous évoque de plus et à nouveau les icônes et les enluminures des miniatures du Moyen-Âge comme réminiscences dans le scénario. « La » couleur indiquerait des flashes picturaux convoquant des espaces sacrés, surdimensionnés, « non pas comme couleur d'objets, mais, au singulier, comme la couleur ». On sait dans l'art des icônes et des miniatures de l'art religieux comment

---

[1704] Bernard-Marie Koltès, *Nickel Stuff. Scénario pour le cinéma*, Paris, Éditions de Minuit, 2009, p. 13.

[1705] Dans l'édition, la mise en forme est inversée, les dialogues sont en italique, et les indications scénaristiques en police romaine, peut-être dans la même intentionnalité que cette logique inversée que propose Koltès concernant la langue employée dans *Nickel Stuff*. « ANGLAIS, ETC. Bien qu'écrite en français, l'histoire se déroule à Londres, et le scénario est destiné à être traduit et joué en anglais – en mauvais anglais, en ce qui concerne Gourian. », *ibid*. Une logique qui alimente une fois encore la vision d'un auteur ironique, qui inverse les pôles et les attentes, ouvrant un chemin à l'envers du chemin tout tracé, un chemin à remettre en jeu, en cause, « destiné à être traduit », alors même que Koltès exécute de son côté une traduction en mauvais français à partir d'expressions anglaises concernant Gourian. « Des expressions telles que *mon vieux – conneries – va te faire foutre – vous êtes un trou dans le cul – qu'est-ce que, bordel, tu veux que j'y fasse* sont en fait de laborieuses traductions de *man – bullshit – fuck you – you're a hole in a ass – what the hell do you want me to do*, etc. », *ibid*. De même considérons-nous comme ironique cette explication précise d'une élaboration sophistiquée autour de la traduction alors même qu'elle semble ne concerner que les mots insultants ; ceux qui sont obscènes hors scène.

[1706] *Op. cit.*, p. 30.

[1707] *Op. cit.*, p. 29.

[1708] On ne peut s'empêcher de penser aussi que le rouge et l'or sont les couleurs originelles dans tout théâtre de l'époque classique, le rouge parce qu'elle était la couleur qui passait le mieux à la lumière de la bougie et l'or parce qu'il reflétait particulièrement bien cette même lumière pâle.

le rouge et le doré sont précisément les attributs codés de la présence divine. Ces irruptions colorées et empourprées viendraient sublimer l'image et infiltrer des séquences qui dépassent le Réel. S'il fallait discuter de cet usage du rouge, kitsch ou iconique, de notre point de vue, la question de son esthétique se poserait davantage du côté du choix de la représentation-illustration ici. Le rouge montre, illustre, indique sa technique de sur-impression traumatique ou sacrale (ou théâtrale), se mentionne donc et, se mentionnant, perdrait de son efficacité, si sa vocation est bien celle d'un trouble diffus. L'intentionnalité toutefois d'un tel usage démontre l'importance d'une recherche fondamentale de création d'impression forte, d'écart à la mimésis. Saturer l'œil du spectateur, l'inquiéter par une lumière sanglante, accuse une recherche d'un certain déraillement du réel. Le cas « rouge » se répand de pièce en pièce jusqu'à S*allinger*. On le trouve par exemple exploité métaphoriquement à nouveau dans l'*ekphrasis* de la Rapporteuse de *Récits morts,* à propos de Dantale. « Il est apparu comme un point fiché dans le pays, sans que l'on s'en soucie, imperceptible mais rouge, rouge comme du feu. Et maintenant tout brûle, et l'incendie s'étend, et rien ne le maîtrise »[1709]. L'incendie Dantale envahit l'espace de la même manière que les didascalies indiquaient Alexis annexant la scène comme une coulée de lave en fusion. Moins spectaculaire, il nous semble toutefois que le rouge est encore, par une discrète réminiscence décalée dans *Sallinger,* le dernier foyer d'une petite fascination, d'un espace de révolte incendiaire concentré sur les lèvres de Carole.

> *On dirait Carole, avec sa robe noire et le terrible éclat de son rouge à lèvres, qui brille même dans la nuit – un petit cercle presque incandescent qui se déplace furtivement, et approche du mausolée.*[1710]

Ainsi par attaques abruptes, flashes, invasion, explosion, dérapage, il n'y aurait pas de place pour le printemps dans ces premières pièces, mais la plongée par paliers en d'inquiétantes dimensions où domine un théâtre en fusion.

Koltès semble faire ses gammes sur différents niveaux de conscience. Les chutes semblent en effet orchestrées de tableau en tableau dans *Les Amertumes*. Le TABLEAU IV par exemple, par son fondu enchaîné avec la fin du TABLEAU III, nous donne l'occasion d'une telle interprétation. La Vieille dans le TABLEAU III se fait conteuse du mythe d'Ivan – une « histoire avec moralité »[1711] – et nous propose la position du spectateur attentif à la narration d'une histoire comme au coin du feu, un conte, le parcours tranquille de l'auditeur

---

[1709] *Récits morts. Un rêve égaré, op. cit.*, p. 46.
[1710] *Op. cit.*, p. 108, scène XI.
[1711] Ma dans *Sallinger* elle aussi nous conte une histoire. C'est un rituel familial, Ma serait la Rapporteuse d'« histoires avec moralité ».

au fil de la voix du narrateur. Nous l'écoutons alors : Ivan est chargé par son vieux Seigneur Gordion de tuer le vieil ermite Miron. Il « marchait et pensait avec amertume »[1712] à son lourd fardeau. Tandis que nous cheminons avec la Vieille sur les traces d'Ivan qui, tel un héros mythique, se dirige bravement vers le supplice qui lui est destiné – puisqu'il ne pouvait pas ne pas commettre l'erreur fatale – il « ne devait pas obéir à l'ordre scélérat, ni se mettre à l'abri de la conscience d'autrui » (p. 25-27), s'infiltre une nouvelle dimension plus triviale, introduite de telle manière qu'elle nous éveille d'un songe lointain et balaye le TABLEAU III abruptement. D'une dimension mythique « avec moralité », nous sommes arrachés et ramenés, « avant la fin du récit », à un quotidien « pitoyable ».

> QUATRIÈME TABLEAU. *Avant la fin du récit, on entend la voix du Vieux qui gémit* : « Du sucre, du sucre… pourquoi tu ne me donnes pas de sucre ?... » *Aux dernières répliques, la voix se fait plus insistante ; cela devient un cri pitoyable.*[1713]

Lors de la représentation de mai 1970 à l'église Saint-Nicolas à Metz – par la lecture du seul article dont nous disposons[1714] – il semble bien que les impressions laissées sur les spectateurs aient rejoint les stratégies du texte d'un enchâssement stéréoscopique dans lequel se jouait autre chose que l'efficacité dramatique. Le journaliste en effet cite ce même tableau, qu'il nomme « le conte de la mère ». Ce passage semble bien faire exception au niveau de la réception. Le journaliste relève un relâchement de la tension du côté spectateur.

> Les 16 tableaux s'enchaînent rapidement les uns aux autres dans une continuelle tension sollicitant sans arrêt le spectateur. Cet état paroxystique se relâche cependant, notamment en deux occasions : le conte de la mère et, vers la fin, l'évocation sociale du rapport homme-femme provoquant une distanciation qui amène le spectacle vers sa conclusion[1715].

Nous citons cet exemple à divers titres. En premier lieu, ce « conte de la mère » recèle le mot « amertume », seule apparition littérale dans la pièce éponyme. Le titre serait en conséquence extrait de l'histoire dans l'histoire, un procédé qui témoignerait d'une recherche d'enchâssement et d'enfouissement de la part de Koltès. Un jeu de cache-cache et de poupées gigognes qui nous engagerait indirectement à chasser le signe croisé au détour[1716] d'une phrase. De ces circulations en sous-bassement parallèles, Anne-Françoise Benhamou propose

---

[1712] *Les Amertumes, op. cit.*, p. 25. Hapax de la pièce, éponyme.
[1713] *Op. cit.*, p. 27.
[1714] Paul Eckert, « Les amertumes », adaptation de Gorki, *in Les Dernières Nouvelles d'Alsace*, n°109, mardi 12 mai 1970, consulté à l'IMEC en janvier 2014.
[1715] *Ibid.*
[1716] Dans la *Solitude*, Koltès opèrera le même genre d'infiltration du titre à l'intérieur du texte : « dans la solitude d'un champ de coton dans lequel on se promène, nu ; la nuit […] », *op. cit.*, p. 31.

une analyse précise dans *Combat de nègre et de chien*, qui signale le jeu masqué de l'intime dans l'écriture koltésienne, un intime qui ne se laisse pas reconnaître, et pourtant par quelques moyens (*éthérés*) entaille des traces profondes. À force de nous interpeller, ces signes occupent les chercheurs qui pointent du doigt la place de tombeaux enchâssés. A.-Fr. Benhamou emploie le terme d'anamorphoses[1717]. Anamorphoses de la vie et de ses chocs qui viendraient déformer la mimésis koltésienne et se couleraient sous la fiction. Cette réplique du Rouquin : « on se noie dans une flaque d'eau comme de rien quand on est môme[1718] », dont l'allusion probable à un événement marquant de la vie de l'auteur est signalée avec une infinie précaution par A.-Fr. Benhamou. *Operae lapidem* indiquant le lieu des fouilles à investir : il y aurait sans doute ici entre l'expérience vécue de la noyade de l'enfant des amis de Koltès en Afrique (si tel est bien la source de cette remarque étrange du Rouquin) et cet éclat légèrement dissonant, un travail d'enfouissement qui nous laisse interdit. Ces espaces vibreraient d'un écho, rappelant la profondeur intime de la source. A.-Fr. Benhamou explore cette piste pour proposer une lecture qui semble agir comme dé-fouissement, liant à cette perspective « autobiographique », les cris de la mère de Nouofia de *Combat de nègre et de chiens* avec ceux peut-être d'une autre mère appartenant au monde réel, amie de Koltès, qui perd son enfant. De cette analyse nous retenons comment l'extrême « cryptage » de l'écriture est mis en relief. « Décrypter », sortir de la crypte, déterrer alors sans doute des espaces de deuils et d'amertumes.

Il y aurait dans l'écriture dramatique koltésienne – ce que Christophe Triau appelait dans sa thèse « la dramaturgie du secret » – des espaces de l'intime qui n'auraient pour ancrage que leurs résonnances. Ne subsisteraient que ces vibrations, au sens où on l'entend pour la danse : les mouvements d'un corps présent dans l'espace d'un temps T, qui l'instant d'après disparaissant, laissent toutefois subsister comme imprimée dans l'espace la résonnance de leurs arabesques passées, ou l'« abstraction[1719] » de Koltès. Mouvement fantôme qui continue d'agiter l'espace dans un temps second, provenant d'une dimension sous-terraine. Le pacte ironique serait celui d'une alliance de l'auteur avec l'écriture lui confiant la gageure du secret. Un pacte de mémoire qui ne se dit que par écho très lointain, presque éteint. Mais « pacte » d'écriture de nature ironique et *négative*, qui agit par défaut, par soustraction. Ces espaces troubles attirent notre attention, intentionnellement et

---

[1717] Anne-Françoise Benhamou, *Koltès, dramaturge*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2014. « Deux anamorphoses dans *Combat de nègre et de chiens* », p. 183-197.
[1718] *Sallinger*, *op. cit.*, p. 65.
[1719] Voir note 895.

paradoxalement éveillée par manque de signes, par accès refusé par l'auteur à la compréhension de l'origine intime de telles images. Elles seraient rendues puissantes par leur subtilité (au sens d'éther). Nous plaçant dans cette perspective dont témoigne Barthes, qui voudrait que ce qui est caché recèle un degré de vérité plus intense.

> Je ne puis avoir l'espoir fou de découvrir la vérité, que parce que le noème de la Photo, c'est précisément que *cela a été*, et que je vis dans l'illusion qu'il suffit de nettoyer la surface de l'image, pour accéder à *ce qu'il y a derrière* : scruter veut dire retourner la photo, entrer dans la profondeur du papier, atteindre sa surface inverse (ce qui est caché est pour nous, Occidentaux, plus « vrai » que ce qui est visible) [1720].

Derrière la surface de la mimésis se tiendrait une vérité plus irréparable, une promesse de vérité qui engage peut-être au fantasme du destinataire mais dont certains indices, ou incidents dissonants jouent en la faveur de notre hypothèse d'un pacte « au second degré » de la part de l'auteur. Pacte de connivence sans possibilité d'acquiescement ou de négation, sans réponse, inachevé et incertain qui ne laisse planer qu'un *air de* confidence, l'adresse cryptée d'un témoignage de l'intime, surplombant l'œuvre sans confirmation et sans raison évidente, sinon celle de réveiller notre réception à la reconnaissance d'espaces ouverts sur des mondes plus mystérieux, invisibles, amers, d'une amertume qui semble désamorcée au fil de l'Œuvre, par l'absence de reconnaissance assurée. Un pacte d'écriture intime qui déborderait le fictionnel et dépossèderait l'imaginaire, par instant, d'une gratuité toute inventée, pour l'infiltrer d'une pesanteur inaccessible et inconnaissable. Ces saillies dans l'écriture revendiqueraient-elles et accuseraient-elles sans que le lecteur-spectateur accédât à l'origine de cette sourde colère ? Nous serions dans une attaque plus insaisissable que celle des *Amertumes* telles qu'elles se présentaient en 1970. François Koltès ou Anne-Marie Dissais intuitivement intitulaient le projet d'anthologie des pièces inédites, avant qu'elles le soient de façon individuelle aux Éditions de minuit : « LES AMERTUMES de Bernard-Marie Koltès ». C'est dire l'importance d'une telle posture. Il nous semble par conséquent que dans « l'écriture de la maturité », cette amertume n'a pu disparaître tout à fait par un enchantement ou ré-enchantement de la fiction, mais s'organiserait souterrainement pour n'être plus qu'une résonnance lointaine, une vibration qui sous-tend le fil de l'écriture sans jamais réellement montrer le pourpre de son visage tel que le faisait Alexis. Les strates seraient nombreuses, tels les sarcophages de Koch, s'il fallait rechercher les liens profonds de l'imaginaire avec les revendications intimes, des liens dont la clef nous échappent entre la vie et l'œuvre ; toutefois

---

[1720] Roland Barthes, « La chambre claire », *in Roland Barthes, Œuvres complètes*, t. III (1974-1980), Paris, Seuil, 1995, p. 1178.

nous restent semble-t-il des éclats, témoins d'une construction par enfouissement et dérapages dans les souterrains de l'écriture.

Le terme « amertume » dans *Les Amertumes,* se glisserait ainsi comme clin d'œil, témoin de la présence de l'auteur, signature oblique d'un pacte d'écriture dans ce « conte de la mère » digressif. Une dimension au « second degré » à l'intérieur de la fiction, que le public de 1970 ressentait comme une baisse de la tension dramatique : se jouerait à cet endroit une partition oblique. Ces glissements superposés d'une dimension à l'autre, de l'intime à l'imaginaire, du narratif au dramatique, du mythique au trivial, évoqués précédemment, se donnent la part belle dans la pièce *Les Amertumes*. Ils sont facilement identifiables, apparentés à l'onirisme et trouveraient par lui une interprétation signifiante et dramaturgique. Nous retenons en ce qui concerne cette recherche, leurs effets pragmatiques en tant qu'agents éminents de perturbation de la réception dans le cadre d'une illusion dramatique traditionnelle (dont nous avons vu que Koltès se délestait). De dimensions enchâssées en disruptions violentes, c'est l'éveil du spectateur au présent de la représentation qui est confondu, l'éveil à la question. Exposés que nous sommes à « la fragilité des conventions sur lesquelles »[1721] nous reposions le temps d'un tableau, la durée de quelques répliques, nous basculons abruptement ou parfois insensiblement vers d'autres conventions, d'autres lois dimensionnelles, qui à leur tour nous font chuter vers d'autres horizons dont les contours sont tout aussi incertains. C'est ce qu'intègre peut-être *La Nuit juste avant les forêts* à l'intérieur même de sa longue phrase. Cette lancinante fugue en retours spiralés (Vinaver) entraîne des effets de reconnaissance d'un déjà dit, « déjà vu », qui pourtant à chaque fois se montre dissemblable (le co(n)texte de ces répétitions n'étant jamais tout à fait identique), légèrement dissonant, par conséquent perturbant, produisant des effets d'étrangeté (répétition-variation). De ces cercles dantesques nous gagnons l'ultime tentation de la voix de la *Nuit* : celle de la disparition. Ainsi pourrait s'entendre la fin de la pièce *La Nuit juste avant les forêts*, comme ultime glissement d'un monde à l'autre, d'une illusion à l'autre, d'une strate de conscience à celle plus profonde d'une âme basculant dans l'en-deçà du monde, où « tout d'un coup, tout s'arrête pour de bon » :

> Jusqu'à ce que tout s'arrête pour de bon, et alors, tout d'un coup, tout s'arrête pour de bon : les métros ne passent plus, l'Arabe se tait, la bonne femme là en haut arrête de respirer, et la fille en chemise de nuit, on ne l'entend plus renifler, tout s'arrête d'un coup, sauf la musique au fond, et la vieille givrée qui a ouvert la bouche et qui se met à chanter d'une voix pas possible […] et moi je me dis : o.k., je me lève, je cavale à

[1721] *Op. cit.*, p. 10.

> travers les couloirs, je saute les escaliers, je sors du souterrain, et dehors je cours, je rêve encore de bière.[1722]

À rebours, si dans cet extrait nous sommes bien devant une échappée belle, une sorte de dé-corporation du personnage de la nuit, si dans cet espace où tout à coup tout s'arrête, excepté le chant de la vieille, nous sommes devant l'évaporation de la conscience du personnage qui ne percevrait plus qu'un aspect de la réalité, dernière lueur avant la fin – le chant de la vieille et la musique – cette soudaine vivacité à se lever et courir et sortir du « souterrain » ne serait qu'un élan rêvé à l'intérieur de ce dernier pallier de conscience comme on imagine l'âme s'échapper du corps, dernier soubresaut fantasmé du vivant ? – à rebours donc, « l'ange au milieu de ce bordel » auquel s'est adressé la voix jusque-là, l'ange qu'il rencontre précisément après cette fuite en avant – puisque cette fin de pièce est un flash-back – prend sa dimension littérale, et les vagues spiralées de la phrase de la nuit se liraient comme les dernières strates de mémoire avant la fin, adressées à ce « tu » gardien du dernier souffle, à tête de chérubin. Patrice Chéreau semble avoir fait le choix de la mort pour ce personnage dans la mise en scène de 2011 au Théâtre de l'Atelier. S'il engage la pièce dans un certain réalisme de situation, celui d'une chambre d'hôpital, le héros de la nuit s'achemine pour les dernières minutes de la représentation vers la mort, rampant dans l'angle sombre du carré lumineux dans lequel il était irradié le temps de la représentation. Cette échappée finale d'une course hors de la lumière, vers la liberté, vers la bière et la pluie pour la voix de la nuit fonctionnerait comme dernier désir ou dernier imaginaire intérieur fantasmant sa frontière vers l'au-delà.

Une telle préoccupation imaginaire de l'ailleurs est un motif constant, nous l'avons vu, dans le théâtre koltésien, elle anime d'autres personnages. Charles dans *Quai ouest*, juste avant de mourir, lance ses pronostics sur ce que seront le paradis et l'enfer, et indirectement, ironiquement, ces projections nous informent que Charles va mourir et le sait. Seul Fak semble l'ignorer. Allongé, désinvolte et garant d'une dimension triviale, il est préoccupé de façon toute restreinte par la pluie.

> FAK (*ouvrant les yeux*). – Il flotte. (*Envol bruyant d'oiseaux, tout près d'eux*.)
> Abad dirige l'arme sur Charles et tire.[1723]

À noter : l'ambiguïté de l'usage de l'expression « *il flotte* » – il pleut – qui par contamination entretient un rapport avec ce qui la précède : Koch flotte en effet lui aussi, dans un sens littéral

---

[1722] *La Nuit juste avant les forêts, op. cit.*, p. 62.
[1723] *Quai ouest, op. cit.*, p. 102.

à la surface de l'eau, ses deux pierres précieuses tant évoquées ne l'accompagnant par vers les profondeurs. « FAK. – Je sais maintenant pourquoi il n'était pas si lourd que cela ; j'ai oublié de remettre les pierres dans ses poches. Il doit flotter. »[1724] Il arrive, dans une première lecture d'en faire le contre-sens[1725].

La frontière semble poreuse entre les mondes ; Koltès jouerait de ces sauts d'un espace à l'autre, par glissement ou par rupture. L'endroit d'où s'échappe la voix de la nuit semble mouvant et déstabilisant. Il y aurait un fonctionnement semblable des cheminements de la parole dans la *Solitude*. De « répétition-variation », « bouclage », et « non-bouclage » (Vinaver) en « involution du chiasme » (Eigenmann), il semble que les déplacements des plans soient ceux de la conscience. L'esprit voyage, tout à coup déplacé, de la hauteur des immeubles aux champs de coton, il y aurait une mobilité de la perception des personnages qui semblent s'arrimer toujours dans un ailleurs plutôt qu'à l'endroit où leurs corps se tiennent. Les tirades entre Dealer et Client se présenteraient d'une manière semblable à celle de la phrase de la nuit, comme des descentes cycliques en pays lointains (Lagarce) et indistincts. Des « dérapages » d'un paysage intérieur à l'autre, « l'attirance de l'objet minuscule et solitaire pour la masse obscure, impassible qui est dans l'ombre[1726] » ? Ainsi de glissements identifiables dans les premiers écrits, de tableaux en tableaux, ces échappées spatio-temporelles d'abord repérables scéniquement, qui composent géométriquement la scène et l'espace, infiltreraient la composition de la « phrase » koltésienne – de l'espace du plateau à celui de la phrase – et constituerait le fil spiralé, involutif, répétitif du champ de la parole, dont le ressort serait la perdition en des plans dif-fractés, des strates de perceptions modifiées et incertaines.

[1724] *Ibid*., p. 101.

[1725] Des étudiants de L3, filière Arts du spectacle, entendaient cette réplique dans le sens évoqué qui vaut également puisque sans doute Koltès entretient à dessein cette ambiguïté. Cet usage appuyé dans cette fin de texte au bord de l'eau, à la dérive, ce « il flotte » de Fak aurait les mêmes affinités désinvoltes que leurs prémisses claudéliennes. L'ajout dans la Nouvelle version du *Partage de midi* de 1949 : « la flotte, on flotte, nous flottons ! » pourrait noircir un très lointain parchemin sur lequel Koltès réécrirait ces quelques répliques finales au bord du quai, activant ce jeu polysémique de « la flotte » ? « Que c'est drôle tout de même ! / Les oiseaux et les petits poissons, [« et les poissons gris », 1ère version] / Ont un endroit pour y faire leur ménage, une haie, un trou sous le chicot de saule. / Mais nous autres, tous les quatre, nous n'avons pu nous arranger d'aucune place, / Et nous voilà ballants sur ce bateau en marche [« sur ce pont de bateau », 1ère version], au milieu d'une mer absurde, / la flotte, on flotte, nous flottons ! », Ysé dans *Partage de midi*, Paul Claudel, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, p. 1150.

[1726] *Dans la solitude des champs de coton*, *op. cit*., p. 42.

4. 1. 2. 2. L'envers du monde : « l'existence est ailleurs »[1727]

> – […] La vie ne me convient pas en soi (*rires*). Non, ça ne me convient pas […] C'est une petite chose minuscule. C'est pas grand-chose, mais je ne suis pas le premier à le dire. Shakespeare l'a assez bien raconté, c'est pour ça que le théâtre c'est bien.
>
> – *Je croyais que c'était futile ?*
>
> – Oui, justement parce que c'est la futilité de la futilité, ça raconte, ça raconte de la manière la plus futile qui existe, (*temps*) l'existence, la vie, qui est la chose la plus futile enfin (*temps*) les grandes phrases de Shakespeare, que le monde est un théâtre sur lequel les pantins s'agitent… alors c'est marrant de le mettre dans un théâtre (*rires*)[1728]

Il est chez Koltès un appel du dehors, quitter le plateau pour ses personnages – ce qu'il dit d'eux et du texte à dire « comme un enfant récitant une leçon avec une forte envie de pisser, qui va très vite en se balançant d'une jambe sur l'autre, et qui lorsqu'il a fini, se précipite pour faire ce qu'il a en tête depuis toujours »[1729] – dire vite pour fuir subtilement, quitter le plateau[1730], parce que la fuite est « un moyen subtil de combat »[1731]. Les mots empruntés à André Breton, « l'existence est ailleurs », manifesteraient cet écart spatial et temporel du théâtre koltésien, l'espace instable et stéréoscopique, réminiscence floutée d'un surréalisme réinventé, qui viendrait sans cesse répéter que la Vérité – si vérité, ou recherche de vérité – est toujours ailleurs, en fuite entre des espaces parallèles, voilée d'un mystère entre-aperçu entre deux mondes, « toujours déjà » à l'endroit où l'on n'est pas. Du brouillage des plans à l'identification d'un espace de l'envers, c'est le fil que suit la suite de cette étude. « Mettre dans un théâtre » « la futilité de la futilité » serait alors dénoncer par l'écart fait au signe (la mimésis) que l'essentiel est à revers, invisible ou caché, « toujours déjà » ailleurs ?

[1727] « C'est vivre et cesser de vivre qui sont des solutions imaginaires. L'existence est ailleurs. », André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1966, p. 64.

[1728] Ce texte devenu « culte » selon les termes du *Magazine littéraire*, *Bernard-Marie Koltès*, p. 36-37, est accessible à l'écoute publique grâce à l'enregistrement inclus dans *Théâtre aujourd'hui*, n°5, document à partir duquel l'extrait est dactylographié ici. Il s'agit de l'entretien de Koltès avec Lucien Attoun, « Juste avant la nuit », du 22 novembre 1988.

[1729] « Pour mettre en scène "*Quai ouest*" », *op. cit.*, p. 104.

[1730] *Une part de ma vie*, *op. cit.*, p. 55.

[1731] *Dans la solitude des champs de coton*, *op. cit.*, p. 56, le Dealer au Client : « Si ce n'est le déshonneur de la fuite qui vous en empêche, pourquoi ne fuyez-vous pas ? La fuite est un moyen subtil de combat : vous êtes subtil ; vous devriez fuir. »

Le TABLEAU IX des *Amertumes*, nous servira d'introduction à la question de la nature possible de ces espaces intermédiaires : espaces de l'ombre, espaces de l'envers[1732].

Lumière trouble et faible ; *les personnages apparaissent en ombre*[1733].

Les personnages « en ombre », présents dans *Les Amertumes*, que l'on rencontre sous une forme approchante dans *Récits morts,* engagent la réflexion sur ce que peut bien porter avec soi l'ombre. Nous emprunterons notamment une thèse développée par Jean-Christophe Bailly de l'existence subtile d'un *champ mimétique*, pour laquelle, explorant l'art pictural à ses origines (celles estimées de l'art grec), il convoque ce conte rapporté par Pline, que Diderot déjà a retenu dans ses comptes rendus artistiques[1734]. Une jeune femme sachant son amant en partance trace les contours de son ombre projetée sur le mur par une lanterne, afin d'en garder l'image. Ce mythe marquerait l'avènement de la peinture, et l'ombre se tiendrait à la frontière, en-deçà de la figure (*eidolon*), en-deçà de la distance que créera par la suite le dessin (double du réel). L'ombre garderait en soi une trace vibrante de son objet, non pas la copie mais ses contours, une trace troublante d'un morceau de vie que dans un même temps la mort menace.

> L'être est touché dans son ombre, l'ombre est comme un double qui ne se dédoublerait jamais. Non seulement elle reste attachée à son modèle, mais elle lui prend quelque chose, elle a quelque chose de lui, qui n'est pas lui, elle vaut pour signature, et ce qu'elle signe, c'est la vie, le vivant, le fait d'être en vie. Elle est, comme l'écrit Maurizio Bettini, « métonymie de la vie », « métonymie substitutive », ce qui veut dire qu'elle n'est pas seulement image mais aussi indice, et pas seulement indice mais aussi, et sans se détacher du présent, vestige et relique[1735].

Si l'ombre est relique, indice de vie passée, c'est dire son rapport fraternel avec la mort, linéaments porteurs d'une mémoire de ce qui a été et qui peut-être a déjà dit : je ne suis plus. En ce sens l'ombre que la jeune femme du conte dessine entretiendrait un rapport de ressemblance avec ce que sera la photo et sa chambre noire (sa « chambre claire ») sur laquelle s'imprime la trace de ceux qui furent. Tel le *punctum*[1736] de Roland Barthes, l'ombre

---

[1732] « En vérité, la nuit n'est que l'autre du jour, ou encore, comme on l'a dit [Gilbert Durand, *Structures anthropologique de l'Imaginaire*] d'un mot brutal et décisif, son envers. Et cela, bien sûr, est sans réciproque. », Gérard Genette, *Figures II*, *op. cit.*, p. 106, chap. « Le jour, la nuit ».
[1733] *Les Amertumes*, *op. cit.*, p. 39.
[1734] Paragraphe 151 du livre XXXV de *L'Histoire naturelle* de Pline cité par Jean-Christophe Bailly, *Le Champ mimétique*, Paris, Seuil, 2005, p. 39. « […] cela se passait à Corinthe et il [le potier Butadès de Sicyone] dut son invention à sa fille, qui était amoureuse d'un jeune homme ; celui-ci, partant pour l'étranger, elle entoura d'une ligne l'ombre de son visage projetée par la lumière d'une lanterne […] ».
[1735] *Ibid.*, p. 51.
[1736] Roland Barthes, « La Chambre claire » *in Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1175. « Mais le *punctum*, c'est : *il va mourir*. Je lis en même temps : *cela sera* et *cela a été* ; j'observe avec horreur un futur antérieur dont la mort est l'enjeu. En me donnant le passé absolu de la pose (aoriste), la photographie me dit la mort future. Ce qui me point, c'est la découverte de cette équivalence. Devant la photo de ma mère enfant, je me dis : elle va mourir : je

viendrait *poindre* le spectateur, et l'alerter d'une catastrophe qui a déjà eu lieu. À cette différence près que « l'ombre est une trace qui ne laisse pas de trace, une empreinte qui s'efface aussitôt ». Flotte après elle une sensation certainement plus ambiguë, ancienne et magique que celle provoquée par la figure (personnage). Pour nous en convaincre, nous évoquerons également ce mythe chinois fondateur :

> La tradition veut que l'empereur Wudi des Han (-140 -87 av. J.-C.), déjà connu dans les textes et chroniques pour son intérêt pour les pratiques magiques, attristé par la mort de sa concubine favorite Li, ait demandé à un magicien de l'invoquer et de la faire revivre. Celui-ci découpa une ombre qu'il fit apparaître à contre-jour derrière un rideau. L'empereur put alors contempler cette illusion qui lui restituait l'esprit de la défunte. On retint ce principe comme étant « le rappel de l'âme sous forme d'ombre », repris dans le théâtre de marionnettes à fils comme « le rappel des esprits »[1737].

Il est dans cette utilisation par Koltès d'effet d'ombres portées à la scène – non pas un théâtre d'ombre (*Schattenspiel an der Wand*[1738]), mais un théâtre « en ombre » – une dimension souterraine ou intermédiaire qui met en mouvement la question d'un champ paradoxal et sacré, convoquant ses morts et par là ressuscite d'anciens vivants, un commerce illicite qui *dealerait* avec les âmes. « En ombre » serait convoqué un très ancien rituel pour âmes mortes qui viendraient ironiquement (« empreintes qui s'effacent aussitôt »), par l'oblique inquiéter les vivants.

Cette lumière trouble du tableau IX ouvre une scène symbolique « en ombre », entre le Père et le Fils. Le Vieux en J, Mikaïl en C. La litanie des devoirs et obligations de l'un et l'autre encense les liens du Père et du Fils offre des effets de croisements. « *Il répète cela pendant que Mikaïl parle*. […] *Il répète cela pendant que le Vieux parle* […] *Le rythme est très rapide, presque l'un sur l'autre*. »[1739]. C'est une dis-ruption sonore qui interrompt cet emballement.

> Le gémissement de la Vieille devient un cri. Cela donne le signal des préparatifs. Mikaïl retrousse ses manches, affûte un couteau. Le Vieux allume un chandelier. Ils se mettent en position de combat[1740].

---

frémis, tel le psychotique de Winnicott, *d'une catastrophe qui a déjà eu lieu*. Que le sujet en soit déjà mort ou non, toute photographie est cette catastrophe. »

[1737] *Encyclopédie mondiale des Arts de la Marionnette*, Montpellier, L'Entretemps, 2009, p. 161, sous-chapitre « Les ombres » de l'article « CHINE ».

[1738] « [jeu d'ombre sur mur] » qu'évoque Kierkegaard dans son analyse de l'ironique Socrate du *Phédon* : « l'immortalité ne sera pas une existence à l'état d'ombre, ni la vie éternelle un « *Shattenspiel an der Wand* », *op. cit.*, p. 71.

[1739] *Les Amertumes*, *op. cit.*, p. 40-41.

[1740] *Ibid.*

Il semblerait que nous assistions à la visualisation de ce qui ne peut (ou ne doit) être vu, quelque chose comme l'envers de la lumière, la part d'ombre relative à tout développement lumineux, qui peut être envisagé ici comme « l'autre du jour […] sans réciproque ». La lumière se fait d'abord sur une litanie, que l'on saurait qualifier de cantique à la louange du lien entre le Père et le Fils, et de laquelle l'auteur révoque toute objection ironique en indiquant : « *ce qui suit est dit avec un accent sincère comme une litanie* »,

> MIKAÏL. – Je suis ton fils respectueux, ton fils soumis, ton fils fidèle, ton fils admiratif, ton fils reconnaissant […]
>
> VIEUX. – Je suis ton père protecteur, ton père compréhensif, ton père expérimenté, ton père indulgent.

Les parallélismes et anaphores si familiers de la poésie biblique[1741] nous entraînent au premier degré vers une interprétation en effet sacrée. Quand le cri de la Vieille nous éveille au strict contraire, la haine et la violence prêtes à faire bondir Mikaïl et le Vieux l'un sur l'autre.

Poursuivant notre hypothèse d'un espace sur-réel koltésien et notre désir d'appréhender son effet, toujours au regard de l'esthétique surréaliste, l'effet de double image de *La Métamorphose de Narcisse* (Dalí), déjà évoquée, révèlerait encore ici un espace inversé. Quand dans un plan la vie naît de l'onde, dans l'autre il semble que nous traversions le miroir, où le même est en surimpression au premier plan différent et décharné : interdit. Cet effet d'inquiétante étrangeté serait recherché par Koltès dans cette bascule dis-ruptive entre litanie et désir tabou de mort. Après le cri de la Vieille, c'est une dis-ruption à nouveau qui fait échapper au pire.

> *Ils se sont rapprochés l'un de l'autre, le Vieux avec son chandelier, Mikaïl avec son couteau. / Varvara apparaît entre eux deux* […] *E*[1742] *Son rire a précédé Varvara. Lorsqu'elle est là, la lumière se fait violente*[1743].

L'heure ici grave et sérieuse bénéficie d'un écart : le rire de Varvara, qui n'a rien de comique. Il est toutefois un rire présent, dans cette élaboration, même dans *Les Amertumes*, un rire sur scène, représenté. Cet excessif rire est d'un emploi marqué. Il jaillit, ou s'étend sur des scènes entières. Ainsi dans *La Marche*, ces rires secouent au long de didascalies détaillées la fiancée. C'est un rire amer, un rire carnassier qui garde tout son sens littéral d'éclat.

[1741] Nous renvoyons à l'ouvrage de Robert Alter, *L'Art de la poésie biblique*, Éditions Lessius, Bruxelles, 2003.
[1742] Il s'agit de l'espace scénique E.
[1743] *Les Amertumes*, *op. cit.*, p. 42-43.

comme un coup de couteau, le rire (une agitation régulière, violente).[1744]

Il brise à son tour la fiction. Venu d'un ailleurs impossible à identifier, il interrompt le cours des choses. Ces rires démesurés auraient une pesanteur qui rejoindrait les pouvoirs hystériques de Félice (*La Fuite à cheval très loin dans la ville).*

> Les médecins qui mirent Félice quelques jours en observation, à son retour de sortie, s'aperçurent alors qu'elle était revenue douée d'un stupéfiant pouvoir, dont ils finirent bientôt par apprendre à se méfier. Félice pouvait – en moins d'un quart d'heure, à tout moment et quel que fût le temps – faire éclater l'orage. Quand bien même on lui eût mis la camisole de force, qu'on l'eût droguée, bouclée dans l'isoloir, enfermée dans une chambre matelassée, si Félicie le voulait : on la voyait se concentrer, prendre son souffle, ouvrir grande sa bouche tordue et se mettre brusquement à crier, en quelques minutes, la contagion atteignait tous les pensionnaires de tous les pavillons ; et éclairs et tonnerre ne manquaient pas d'éclater juste au-dessus de l'hôpital, faisant trembler les vitres, les murs, et tout le personnel.[1745]

En ce sens ces rires dis-jonctifs, rires comme des cris, des déchirures, nous rappelleraient le visage hugolien de *L'Homme qui rit* à la « bouche tordue » (celle de Félice) et sa part de grotesque (terme là aussi qui vaut parfois comme symptôme ironique).

> En littérature, la représentation du grotesque est souvent utilisée pour symboliser un monde incompréhensible et pour dissiper les contours de l'unité, de l'harmonie et du sens. Sous ces points de vue, déjà le grotesque se rapproche des formes modernes de l'ironie qui ont, comme l'arabesque, l'humour et le tragicomique, une signification qui dépasse le domaine de l'art. Cela apparaît avec encore plus de force dans la théorie du grotesque chez Victor Hugo […][1746]

Ces rires effroyables participent de la même manière que les flashes à l'élaboration d'espaces instables et incertains, inexplicables et irréductibles qui « symbolise[rait] un monde incompréhensible ». Dans cet exemple, pour confirmer sa volonté de nous rendre ce rire profondément inquiétant dans le TABLEAU IX, Koltès le sur-exploite par l'utilisation d'une lumière « violente ». Nous serions propulsés dans les tourments de l'orage et ses éclairs, les mêmes que provoque l'étrange don de la femme qui grimace et crie dans *La Fuite à cheval très loin dans la ville*. Édulcoré dans *Sallinger*, le rire est encore présent dans la scène déjà citée. Carole riant, pouffant de rire nous dit l'auteur, en parallèle à la scène retraçant les derniers instants précédant le suicide du Rouquin. L'origine des rires de Carole, à la différence de ceux de la Fiancée ou de Varvara, est en partie motivée par la situation théâtrale : June lui parle à l'oreille. Cependant leurs éclats, à un degré moins appuyé, viennent

---

[1744] *La Marche, op. cit.*, p. 11.
[1745] *La fuite à cheval très loin dans la ville, op. cit.*, p. 150.
[1746] Ernst Behler, *Ironie et Modernité, op. cit.*, p. 275.

de même que dans *Les Amertumes* ou *La Marche*, perturber la scène en cours. Dans un mouvement contrapontique les gloussements de Carole et de June semblent obscurcir encore le drame du Rouquin, n'apparaissant déjà plus que comme « *silhouette, au fond, penchée vers le téléphone* »[1747]. Les effets de rire contribuent à jeter un voile d'ombre sur le plateau, participent à leur manière d'une bascule dans la perception modifiée de l'ambiance des scènes. Leurs dissonances viennent alerter notre sens du réel comme un indice de débordement. Gérard Genette a souligné l'affinité ambiguë qu'entretiennent le rire et la gravité, le rire et le tragique, le rire et la mort. L'intitulé du chapitre « Mort de rire »[1748] du théoricien condense à lui seul, avec humour, ce rapport inextricable et paradoxal. Dans les premières pièces de Koltès le rire semble tenir une fonction de passeur d'ombre. Il est l'indice d'une force brisant l'attente, sans joie cependant dans ces nombreux éclats du début de l'écriture koltésienne, pouvant recouvrir toutefois la définition kantienne : « Le rire est un affect qui résulte du soudain anéantissement de la tension d'une attente. »[1749] Les rires des personnages koltésiens, ainsi définis, interrompent le fil de ce qui les précède. Sans que cet usage provoque le rire (du spectateur/lecteur), il ouvre une brèche, une porte dérobée à un plan mortuaire. Des rires de mort avant que d'être morts de rire. En ce sens, il nous semble aborder également non loin d'une réflexion de Valère Novarina à propos d'un théâtre diffracté.

> En optique, il y a dans le nô un théâtre de la diffraction où tout apparaît en spectre, plans prismatiques ombrés et découpés. L'homme avance décomposé – et apparaît dans la pureté de ses éléments constituants défaits. Le théâtre va au point inhumain[1750].

Nous avons choisi le terme de sur-réalité qui nécessite d'être rapproché de cette vision ombrée, de cette limite qui trans-gresse (*transgredi* : aller au-delà) pour rejoindre ce « point inhumain » souligné par Novarina. La sur-réalité koltésienne, son « point inhumain », telle que nous tentons de la décrire et d'en définir les images, entretient un rapport à l'obscurité ou à l'*envers*. Par des percées, sur-réelles, sur-dimensionnées, sur-prenantes, sur-naturelles, nous accédons à des espaces qui semblent subversifs. Comme s'ils ne devaient être entrevus que par les seuls initiés et qu'il y eût dans cette pratique quelque chose à cacher. À la manière de l'effet produit par doubles images, on constate avec un temps de décalage un rapport de

---

[1747] *Op. cit.*, p. 120.
[1748] Gérard Genette, *Figures V*, Paris, Seuil, 2002, p. 134-225.
[1749] *Critique de la faculté de juger*, §54, cité par Gérard Genette en note 1, *Figures V*, Paris, Seuil, 2002, p. 139.
[1750] Valère Novarina, *Devant la parole*, Paris, P.O.L éditeur, 2010, p. 146.

ressemblance, de duplicité entre deux plans, au regard à nouveau de notre tableau choisi comme illustration visuelle. Pris par surprise, il semble qu'il nous (destinataires) faille alors élaborer une relation cachée-montrée, dérobée-dévoilée, entre les mondes. C'est l'expérience intime de ce passage étrange tel qu'il est décrit encore une fois par Søran Kierkegaard. Dans cette construction de plans et d'espaces qui se superposent, se sur-impriment, se contredisent ou se mélangent, l'espace de la mort fait irruption sans qu'on s'y attende dans la réalité, ou plutôt, elle la troue.

> Car cette lumière, là-haut, en haut de l'immeuble, dont s'approche l'obscurité, continue imperturbablement de briller ; elle troue cette obscurité, comme une allumette enflammée troue le chiffon qui prétend l'étouffer[1751].

Le théâtre de Koltès semble allumer un feu qui brûle et troue l'obscurité, tel l'incendie Dantale, la lumière rouge Alexis, le rouge à lèvres de Carole, les flashes, les gyrophares, les feux d'artifice, les explosions solaires, les croassements, les coups de feux. Ces images viennent ouvrir des espaces, diffracter les plans, dé-passer les limites du réel, et parfois touchent à l'« inhumain » de Novarina (ou l'Innommable de Beckett).

L'expérience des fiancés enfermés dans un espace clos, protégés du dehors et des cris par la « por-te[1752] » dans *La Marche* rejoindrait nous semble-t-il ce « *down in the world* », cet en-deçà du monde, espace préservé des contingences du monde, hors de la « vraie vie ».

> Étant bien entendu que je ne sais pas du tout si la vraie vie existe quelque part. […] C'est peut-être cette question essentielle, qui permet au théâtre de durer.[1753]

L'espace de l'expérience d'un néant symbolique ou fantasmé. Dans cette perspective, les itérations des « ombres » dans les premières pièces de Koltès participent, de notre point de vue, à la représentation de ce degré obscur, la représentation d'un contre-champ ou hors-champ, comme linéaments d'une dimension fatale, persécutrice et dantesque ou – sans lui donner un sens trop univoque – une dimension double au focus lumineux : son négatif. Traversant le langage koltésienne, surtout par la voix de Gourian dans *Nickel Stuff* nous pourrions l'envisager ainsi :

[1751] *Dans la solitude des champs de coton*, *op. cit.*, p. 15-16.
[1752] Les Éditions de minuit ne reproduisent pas cette particularité de l'œuvre originale (dactylographie de Koltès, IMEC) : « la por-te ».
[1753] *Une part de ma vie*, *op. cit.*, p. 55, entretien pour *Europe*, 1986.

> *il y a deux rues dans chaque rue, une rue secrète qui se cache sous l'autre, une rue de complots et de morts*[1754].

Récits morts est sans doute le lieu le plus évocateur de ces silhouettes en contre-jour, (sans doute également l'est-il du fait de son rapport au projet cinématographique de Koltès, *La Nuit perdue*, dans lequel il paraît plus opportun de composer l'image en champ et contre-champ). *Récits morts* n'est constitué que de ces ombres. Koltès place des silhouettes en premier ou second plan. Elles tiennent selon nous du même principe de dédoublement de la fiction, dédoublement de la perception et de la conscience du protagoniste, et sur-impression pour notre regard d'un plan « spectral » à travers lequel s'anime un autre plan plus mimétique, disons incarné, qui suit les pas de Dantale. Ainsi sont annoncés en grande majorité dans le *dramatis personnae* les personnages de *Récits morts* : « (silhouette) » ou « (silhouette en premier plan) ». On trouve également « l'image » pour décrire le vieil homme assassiné « (une image vieillie de Dantale) ». En préface de *Récits morts* une note indique :

> Deux éléments déterminent le rêve autant que le texte et la nature des personnages : la lumière d'une part (sa forme et son intensité), d'autre part la hauteur ou la profondeur qu'occupent les visions dans le cerveau endormi.

À l'évidence nous touchons du doigt ici une certaine *sur-détermination* que nous évoquions, au sens de passage transversal entre différents niveaux de perception. Il est bien question d'une construction diffractée des images, dans une perspective multidimensionnelle qui transgresserait « hauteur » et « profondeur ». À nouveau nous invitons à un détour par Dalí et à l'évocation cette fois d'un autre tableau, moins connu : Étude pour *Le Miel est plus doux que le sang*.

[1754] *Nickel Stuff, op. cit.*, p. 45. C'est aussi une telle citation qui nous conforte dans le rapprochement de la vision koltésienne du double des choses, avec les pensées de Clément Rosset (ou de René Girard). Une vision du monde et son double, entre rugosité, violence du réel et sacré qui le double. Une attention particulière portée à cette sensibilité également du rapport entre les mots et les choses, un questionnement sur l'envers du décor, sur la violence et le sacré, le réel et le symbolique, qui pour nous semblent rejoindre une posture ironique de l'homme Koltès dont le regard se maintiendrait à la lisière de cette vision diffractée du réel.

;

Figure 22 Étude pour *Le Miel est plus doux que le sang*[1755] (S. Dali), 1926

Il nous semble que la contrariété des perspectives que nous fait souffrir ce tableau – car c'est une souffrance pour le regard d'accepter ces lignes contradictoires –, nous offre ici encore l'occasion de rappeler le lien que nous cherchons à formuler avec la volonté de troubler de l'écriture koltésienne. Étude pour *Le Miel* est ce tableau représentant sur la grève grise, un corps mutilé et sans tête, une tête sans corps et un âne, charogne desséchée. Sans commenter cette toile, nous désirons en souligner simplement et visuellement l'exécution étonnante des ombres portées dont l'étrangeté se prêterait assez à ce que nous cherchons à affirmer du « pacte ironique ». Derrière les différents objets dont elle prolonge la silhouette sur le sol, les ombres portées ne suivent pas toutes la même loi de perspective. Elles répondent à un focal

[1755] *Dalí*, *Le Nouvel Observateur*, Beaux-Arts, hors-série n°2, décembre/janvier 2012.

lumineux différent, tout en faisant partie cependant du même plan. On pourrait avancer que ces ombres portées changent toutes de « points de vue », inventant chacune leur source lumineuse – (changeant toutes de question en cours de route). Il nous semble qu'un désordre apparent de ce type orchestre les ombres de *Récits morts* ; et pour cause, nous traversons les strates d'un rêve, celui de Dantale. Les perspectives s'ignorent et cependant se répondent. Les ombres koltésiennes ont donc partie liée avec une certaine forme de surréalisme lorsqu'il explore l'inconscient au cœur du rêve / cauchemar de ce nouveau Dante, rêveur patenté. Ce procédé se retrouve également dans *L'Héritage*. Moins manifestement onirique, cette pièce nous semble par conséquent plus représentative d'un mécanisme générique qui nous éclaire sur une structure dramaturgique koltésienne identifiable.

De la silhouette à l'ombre, il n'est qu'un pas dans *L'Héritage* pour glisser vers l'apparition à contre-jour, contre-point lumineux. Envisageons alors l'ouverture de la SECONDE PARTIE de l'*Héritage* à la lumière de ce clair-obscur qui exécute un *travelling* en contre-plongée sur Anne-Agathe, en lui prêtant pour l'occasion les traits charismatiques de Maria Casarès (elle offrit sa voix à l'enregistrement radiophonique de la pièce pour l'O.R.T.F., Strasbourg, 1972).

> *Une lumière sourde, un courant d'air silencieux, qui fait bouger les rideaux*. / *Anne-Agathe apparaît en haut, en vêtements de nuit*. […] *Elle descend l'escalier*[1756].

L'entrée d'Anne-Agathe, tel un personnage fantastique (shakespearien) nimbé d'une lumière irréelle et du silence du vent, nous conditionne en tant que lecteur à l'éclat de cette apparition diaphane, romanesque, inquiétante et elle-même inquiétée.

> ANNE-AGATHE. – Qui êtes-vous ? (*Elle descend l'escalier*.) Je dis : qui êtes-vous ? (*Elle va vers le fauteuil*) Je n'ai pas rêvé, je suis sûre qu'il y a quelqu'un. Sortez de l'ombre.[1757]

C'est dans ce trouble d'une descente en enfer dantesque, celui de la scène, par un escalier (objet scénique d'importance que l'on trouve à nouveau dans *Le Retour au désert*, dans *Récits morts*, dans *Sallinger*) qu'Anne-Agathe débute un soliloque de cinq pages s'achevant par ces mots : « Je veux voir, je veux voir ! »[1758] après quoi,

> *Elle disparaît*. / *Une lumière de plus en plus sourde, dense comme un brouillard, et immobile.*

[1756] *L'Héritage*, *op. cit.*, p. 49.
[1757] *Ibid*.
[1758] *Ibid*. p. 53

Cette apparition-disparition laisse place au retour du personnage de Pahiquial, « *qui avance sur la pointe des pieds, en se frottant les mains ; il a un sac sur l'épaule* »[1759], et qui dans la terminologie koltésienne serait « l'élément impressionné ». De fait, de cette lumière « *immobile* » (!) l'ambiance sonore (une dis-ruption sonore) d'abord arrête Pahiquial, « *brusquement, très fort, des bruits de couverts et de déglutition* »[1760], élément précurseur à la réapparition d'Anne-Agathe, revenante d'une lumière devenue brouillard, « *isolée, dans une lumière très blanche, attablée et mangeant sans retenue*[1761]. » Une fois encore, cette mise en scène orchestrée par la didascalie nous invite à interpréter l'espace dramatique comme espace onirique ou espace mental et subjectif de Pahiquial, dont le traitement prête également corps à notre hypothèse sur-impressionnante. Cet effet d'ombre portée à la scène, de contrepoint, déploie la superposition des plans et des mondes. Anne-Agathe, lors du soliloque qui précède cette pantomime dévorante, prend le temps (cinq pages) de s'incarner, de se montrer à nous, de nous apprivoiser, de construire dans notre imaginaire tout l'espace réel d'une illusion, tisse en somme l'espace mimétique, pour réapparaître tout aussitôt dans une situation sur-réelle, (ou dé-réalisée), ogresse bruyante et cependant muette (elle ne répond pas à Pahiquial qui s'adresse à elle), attablée dans un espace vide, « isolée », « lumière très blanche », éveillant tout aussitôt la distance (du spectateur) confronté à ce « point inhumain ». Son interaction avec la scène est constituée de contrepoints visuels et sonores sans parole et sans regard.

> *Anne-Agathe s'immobilise, fourchette en main, la bouche stupéfaite*. […] *Anne-Agathe se remet à manger en riant silencieusement*. […] *Anne-Agathe a disparu. Pahiquial se trouve un instant désemparé.*[1762]

De personnage dramatique Anne-Agathe devient tout aussitôt *marionnettique* et désincarnée, dont l'image et les contours valent pour substitut du personnage. Si Pahiquial s'en trouve « désemparé », comme on pourrait l'être de ces irruptions cauchemardesques et maléfiques, qu'en est-il de notre trouble ressenti au fil interrompu de ces séquences et de ces heurts ? Koltès joue sur deux plans au moins, un plan terrestre (réaliste et mimétique), assimilable au 1er degré disons-nous, et un second plan, identifiable ici à un « espace de l'envers », spectral, le champ de l'ombre.

Sallinger, pièce que nous proposerons comme « charnière » entre le corpus « de jeunesse » et celui de « la maturité », multiplie les bascules vers ces envers du décor, envers

---

[1759] *Ibid*.
[1760] *Ibid*., p. 54.
[1761] *Ibid*.
[1762] *Ibid*.

du monde dans sa dimension explicitement mortuaire (et fantastique). Un passage didascalique de *Sallinger* révèle l'ambiguïté de cet entre-deux, espace entre deux espaces qui cohabitent et se superposent. Une didascalie fait suite au dialogue entre Leslie et Le Rouquin à l'intérieur du Mausolée en ces termes :

> *Le visage vers le sol, le Rouquin ne bouge plus. Leslie s'approche, ramasse le corps, le prend dans ses bras, essuie le visage trempé d'eau.*
>
> *On entend, au-dessus, une vague agitation : les sanglots de Carole, des voix d'hommes, quelques rires.*
>
> *Quelques bruits d'ailes, à l'intérieur.*
>
> *Des portières de voiture qui claquent, dehors.*
>
> *Et Leslie, qui ne sait pas quoi faire du corps, s'assied en le gardant dans ses bras, et s'endort, le visage penché vers celui du Rouquin.*[1763]

Ces indications de Koltès donnent véritablement à apprécier le mélange de dimensions parallèles dont aucune ne vaut (en terme de vraisemblance) plus que l'autre. Si l'on accepte d'imaginer sans peine que la scène précédant cette didascalie est onirique, hallucinée : « *Hurlant, tremblant, la main sur sa poitrine, Leslie traverse en titubant des épaisseurs d'hallucinations et de peur, et se retrouve soudain dans … dans un espace clos, noir, où se distinguent seulement la forme d'un cercueil neuf*[1764] », que faire de ces indications de clôture, précédemment citées, dans lesquelles s'infiltrent des éléments réalistes, appartenant au monde d'en-haut et qui nous renseignent sur le caractère concret, palpable, réel de cette entre-scène, entre-deux. Les bruits de portières, les bruits de voix, d'ailes, les rires semblent bien là pour nous informer, nous lecteurs, qu'objectivement à l'extérieur du mausolée le monde continue à tourner et par effet de miroir rend l'espace du mausolée lui aussi tangible. Nous sommes donc bien à l'intérieur d'un espace réel qui en début de scène se présentait pourtant comme hallucinatoire, « espace clos, noir », abstrait, ne relevant que d'une perception modifiée de Leslie. Or, nous glissons dans l'incertitude des lieux et ce, par dis-ruption à nouveau quand le corps du Rouquin soudain s'éteint, semblant faire basculer la scène et réveiller tout à coup Leslie aux bruits du monde. Cette interruption se produit par deux fois dans la pièce, générant l'incertitude des lieux et des codes. Le Rouquin se déconnecte, s'affaisse et tombe la tête la première. C'est un usage que nous qualifions de *marionnettique*, qui donne l'indice d'un

---

[1763] *Sallinger*, *op. cit.*, p. 69.
[1764] *Ibid.*, p. 62.

déraillement. À la manière d'un Pinocchio (celui de Luigi Comencini[1765] dans lequel apparaît cet effet de trouble inquiétant du réel lorsque le petit garçon de chair, Andrea Balestri, se trouve abruptement empêché, devenu sans motivation directe et précise, morceaux de bois), le Rouquin bascule de l'état d'être animé à celui de pantin dont personne ne tient les fils. Sans crier gare, sans raison, le Rouquin d'animé qu'il était redevient objet inanimé dont Leslie est bien en peine de savoir « quoi faire du corps ». À la fois dérangeant, comme la « poupée » a pu fasciner les surréalistes, cet indice disruptif appelle conjointement le rire (par la mécanisation du vivant – Bergson : Le Rouquin tombe la tête la première comme on glisse sur une peau de banane). La surprise passée, il n'en reste pas moins que nous sommes appelés par l'auteur à voyager entre des dimensions flottantes, secoués d'un champ à l'autre. Du mimétique au « *dé-réalisé* » funèbre, il semblerait qu'en ce point Koltès rejoigne l'un des procédés intimes du concept d'ironie kierkegaardien. Ceux d'« un homme qui s'en donne à cœur joie à la vue de l'alternance de lumière et d'ombre que produit le *aut aut* […] le grand jour et la nuit noire, le réel infini et l'infini néant […] [où] seule l'amuse la vitesse avec laquelle se montre et s'efface l'opposition sans fin. »[1766] ; ceux d'un homme qui s'adonne à la dénonciation des illusions, dans un théâtre dont « [l]'arrière-plan, qui recule à l'infini, forme l'infinie possibilité de la mort. »[1767] Un théâtre dont la mort ne serait pas le centre mais la possibilité *insignifante*. Koltès ne ferait effectivement pas la « métaphore d'une chose qui est la négation de tout »[1768], il en ferait davantage un champ privilégié qui s'articule au champ mimétique et s'amuserait peut-être de cela (le museau en l'air, l'ironie serait sa Muse) ? L'ironie, la distance, la distanciation s'attaqueraient à la mimesis même, le principe même du théâtre.

Sallinger offre des exemples marqués de ces glissements inversés d'un monde à l'autre et en premier lieu de glissements imperceptibles d'un point de vue à l'autre. Sarah

---

[1765] D'abord réalisé pour la télévision en 1972, les bandes de *Le Avventure di Pinocchio* bénéficient d'un nouveau montage, version plus courte, pour la diffusion en salle en 1975.

[1766] Kierkegaard, *op. cit.*, p. 78. « Au premier plan donc, Socrate ; non un homme qui chasse avec légèreté la pensée de la mort et s'accroche, plein d'angoisse, à la vie ; non un homme qui affronte la mort avec enthousiasme et sacrifie courageusement sa vie ; mais un homme qui s'en donne à cœur joie à la vue de l'alternance de lumière et d'ombre que produit le *aut aut* [ou bien-ou bien] d'un syllogisme, quand presque simultanément il montre le grand jour et la nuit noire, le réel infini et l'infini néant ; il s'amuse au dépens des assistants de voir que ces deux points, comme l'agréable et le désagréable, se rejoignent au sommet (cf. *Le Banquet*) ; et pendant tout cela, s'il ne recherche pas la certitude avec le profond désir de l'âme, il soupire néanmoins avec une certaine curiosité après la solution de l'énigme. Socrate a le sentiment très net que ces syllogismes n'ont rien d'exhaustifs quant à la solution du problème ; seule l'amuse la vitesse avec laquelle se montre et s'efface l'opposition sans fin. L'arrière-plan, qui recule à l'infini, forme l'infinie possibilité de la mort. »

[1767] *Ibid.*

[1768] *Une part de ma vie*, *op. cit.*, p. 152, entretien pour *L'Évènement du jeudi*, 12 janvier 1989.

Hirschmuller nous alertait déjà par son analyse des personnages koltésiens lorsqu'elle soulignait le dérèglement de l'adresse par un glissement fréquent du « vous » au « tu » brouillant la réception. « La qualité d'adresse du discours koltésien est parfois […] indécidable »[1769] écrivait-elle. Il semblerait que ces dis-ruptions ou bascules d'un plan à l'autre, cette immersion subite dans un envers auquel nous ne devrions pas avoir accès, soient des procédés opérant également au niveau de la focalisation du discours. Démultipliée, elle semble participer en effet parfois de ce glissement d'un plan à l'autre, avec la souplesse d'une caméra à l'épaule dans *Sallinger*. Comme une prouesse de jonglage, la liberté des prises de vue semble transgresser la frontière de l'espace et du temps contribuant peut-être dans l'analyse de l'exemple qui suit à un « effet de présence » pour le destinataire (« J'y suis », et du coup « Vous y êtes »), selon la définition genettienne qui compte dans notre argumentation comme indice d'une volonté auctoriale d'atteinte au destinataire : un déplacement du centre d'attention, dé-routant nos attentes. Pensons au discours de Leslie à Henry de la scène III. Koltès plante d'abord les personnages d'Henry et de Leslie, « *des deux côtés de la rue*»[1770]. Chaque évènement du discours semble annoncé par un déplacement, une traversée de Leslie rejoignant Henry ou au contraire l'abandonnant de l'autre côté de la route. C'est un déplacement du type, « *il retourne de l'autre côté de la rue* »[1771] qui ouvre ce que nous identifions comme une focalisation interne du récit, et met en scène de façon active Henry, par une sorte de transvocalisation genettienne dans laquelle la voix du narrateur met en scène son allocutaire, (un hétérodiégétisme à la 2ème personne[1772]).

> Écoute : tu cherches une rue un peu déserte […] Tu démarres […] Tu t'assures […] tu prends ton souffle, et tu te mets à courir […] tu sens les flics dans ton dos […] tu sentiras bientôt leur souffle dans ton cou[1773]

Leslie nous place et place Henry au cœur de l'action, acteurs hallucinés du drame.

[1769] Sarah Hirschmuller, *Une éthique de la représentation. Étude du personnage dans l'œuvre dramatique de Bernard-Marie Koltès*, mémoire de Maîtrise, dirigé par A.-Fr. Benhamou, Univ. Paris III-Sorbonne nouvelle, septembre 1995, p. 113.
[1770] *Sallinger*, *op. cit.*, p. 31.
[1771] *Ibid.*, p. 32.
[1772] Sur ces points précis nous renvoyons une nouvelle fois à la réfexion de Gérard Genette, et dans cet exemple nous soulignons particulièrement *Métalepse*. « Et c'est précisément ce « J'y suis » (et du coup « Vous y êtes ») figural, et quasi fictionnel, qui autorise, de nouveau, à annexer à la métalepse ces effets d'hypotypose hallucinée, qu'on pourrait encore baptiser « effets de présence », *op. cit.*, p. 93.
[1773] *Sallinger*, *op. cit.*, p. 32-33.

> je m'en porte garant, Henry : tu verras la gueule d'un flic tout près de toi, et voilà : je te fais apparaître à volonté, dans ton petit crâne, la pire des personnes devant laquelle tu peux te trouver[1774].

Leslie précisément ici fait apparaître à volonté les images et les sensations à l'intérieur de notre « petit crâne », à travers cet effet de focalisation interne. Une hypotypose réactualisée de l'intérieur, qui doit traverser Henry. Puis, le temps d'un répit, nous passons en focalisation externe, d'une vision de la scène rapportée de l'extérieur, un plan moyen au cinéma. Dans l'écriture, le passage de la seconde personne du singulier à la troisième dont le complément d'objet devient Leslie, matérialiserait ce changement de focalisation.

> Poussons les choses au-delà : il me colle au fond […] il me refile au passage des coups […] il me met le pied […] il continue de cogner.[1775]

Discours qui s'achève par un retour en focalisation interne impliquant cette fois directement Leslie s'adressant à Henry.

> LESLIE (*en retournant brusquement de l'autre côté de la rue*). – Mais tu ne t'inquiètes pas de moi, pendant tout ce temps, hein ? Henry. Pendant tout ce temps, moi, où je suis ? Au fond du panier à salade.[1776]

Leslie détaille en toute fin de compte sa propre rencontre avec « la pire personne devant laquelle tu peux te trouver ». On comprend que ces trans-ports d'une focalisation à l'autre ont servi à nous déplacer d'un plan à l'autre, dynamitant ou dynamisant ce discours de *Rapporteur*, réactualisant une épreuve qu'il voudrait reprocher à Henry (dans cette dramatisation du discours *trans-focalisé*). Avant d'atteindre au but, nous sommes passés par trois plans différents, trois espaces narratifs qui se sur-impriment : le « crâne » *impressionné* d'Henry (le nôtre), « l'au-delà » extérieur à la scène, et le « crâne » de Leslie. Ces plans narratifs sont eux-mêmes entrecoupés par des retours au présent (du spectateur) qu'oblige l'affaire des gants en peau de Leslie. Comme une action trans-versale et directe, les gants de Leslie ouvrent la scène à une dimension supplémentaire qui vient interrompre, perturber et décentrer la narration. Ce contrepoint qu'organise l'affaire des gants est aussi une ficelle du comique de répétition s'appuyant sur des effets de décalage. L'intention comique fait peu de doute dans cet exemple. Henry : « – En quoi ils sont tes gants ? » Leslie poursuit son idée et ne répondra qu'à retardement à la question posée. C'est à la fin de sa tirade, ménageant un

---

[1774] *Ibid.*
[1775] *Ibid.*
[1776] *Ibid.*, p. 35.

suspens déclaré et imitatif d'un jeu (pastiche ?) qu'on dirait extrait d'une super-production américaine, Robert De Niro[1777] à l'affiche, que Leslie répond : « (*Après un temps, se caressant les doigts* :) En peau naturellement. »[1778] L'affaire des gants jouerait comme modulateur du drame *rapporté*, déviant notre attention, qu'elle ramènerait dans un temps de l'action approchant davantage celui du spectateur.

Il apparaît que ce que nous avons appréhendé comme glissements visuels d'un espace à l'autre au niveau de l'espace scénique et du traitement des scènes dans *Les Amertumes*, ou comme strates d'espace mental se sur-imprimant et s'échangeant dans la nuit, peut-être également dans la *Solitude*, serait un effet de même nature à l'intérieur du discours. Repérables au niveau de l'énonciation ces glissements (*slide*) d'un pronom sujet à l'autre, entretiennent une dimension visuelle puisqu'il leur appartient d'être analysés par des termes tels que « focalisation », empruntant à l'image et au cinéma ses différentiels de plans.

> Alors c'est vrai qu'à la fin le cinéma finit par donner le goût de multiplier les points de vue, de montrer un personnage vu par un autre, de faire des champs et des contre-champs, et de donner une grande importance au montage. Ceci dit, la notion de « point de vue » en littérature a toujours existé.[1779]

Ces glissements narratifs s'avèrent toutefois plus subtils, moins marqués, plus *représentatifs* que représentés[1780] ; ils agissent de l'intérieur du discours. Intradiégétiques, ils nous laisseraient l'impression déroutante d'être ballotés entre des dimensions irréductibles, « indécidables ». Déplaçant les perspectives, Koltès forcerait son destinataire à l'instabilité des points de vue rendant l'espace même de l'écriture tout entier à sa diffraction. Les discordances de temps significativement récurrentes dans *Sallinger* participeraient sans doute elles aussi de cette instabilité de la distance de focal entre un passé et le présent. À titre d'exemple parmi d'autres :

> Lorsqu'*il a entendu* mes pas – la rue était déserte –, *il s'est retourné*, sans s'arrêter de marcher, cherchant à voir *qui le suit* dans cette nuit […][1781]

Il est un usage également qui nous semble-t-il produit un effet tout particulier sur notre réception. L'intention de l'auteur en est peut-être à cet endroit la moquerie, parodiant la maladresse d'usage lorsqu'il s'agit de manipuler le passé simple du récit. Un temps de la

---

[1777] « […] il m'arrive souvent d'écrire en pensant à des comédiens – dans ce cas mes choix sont la plupart du temps irréalistes, j'écris pour de Niro ou Brando ! », *Une part de ma vie*, *op. cit.*, p. 14.
[1778] *Ibid*.
[1779] *Ibid*., p. 43, entretien revu par Koltès, avec Alain Prique en 1984 pour la revue *Masques*.
[1780] Gérard Genette, déjà cité, à propos de l'espace littéraire.
[1781] *Sallinger*, *op. cit.*, p. 27.

narration, chausse-trappe pour son utilisateur qui oblige le personnage de Ma, conteuse, à s'emmêler les aiguilles du temps entre effet de présent et passé simple proustien.

> La mère *prend* les cheveux, le papa *prend* les pieds, et ils *poussent* la petite à travers la fenêtre. La petite *glissa* sur le chemin […]
>
> Mais lui, *arrache* les bagues des doigts de sa femme, *jette* les fourrures par la fenêtre […] qui *tombèrent* sur le chemin, dévalèrent.

Cette discordance ici engagerait davantage le rire. Nous parlerions de « manifestations isolées de l'ironie »[1782] dans les pas de Kierkegaard, manifestations qui tiendraient davantage ici de la moquerie.

Si cette démultiplication des focus contribue d'un part à nous ouvrir la porte à un « effet de présence », à la reconnaissance d'un décalage qui engage au rire, elle semble contribuer aussi à la dramatisation de la parole, forçant parfois l'inquiétude de ne pas tout à fait comprendre par quels chemins nous sommes conduits, pas plus que l'endroit où ils mènent. Nous ne pouvons nous empêcher d'estimer que cette entreprise de déstabilisation est un des buts recherchés, qu'elle répond à une véritable volonté de changer nos points de vue ordinaires, d'inquiéter notre assise et d'explorer peut-être la complexité d'appréhension du monde physique : l'espace de la scène cherchant à reproduire l'intuition d'une relativité des espaces-mondes dans ses versants parfois les plus obscurs.

Koltès en évoquant son expérience hallucinatoire, inscrite en filigrane dans le titre *La fuite à cheval très loin dans la ville*, nous renseignait en 1982 sur son goût des excursions. L'éloge qu'il fait des *paradis artificiels* apparaît dans un entretien avec Alain Prique, comme élément fascinant[1783] et d'importance. Certes ses propos s'inscrivent dans l'évocation du processus de rédaction de la *Fuite*, il nous semble toutefois que cette fascination pour les distorsions spatio-temporelles fait écho à une certaine constante de l'appréhension de l'espace (et du temps) dans la plupart des œuvres dramatiques. Il y aurait chez Koltès une croyance, ou une expérience sensible, dans laquelle l'hallucination et sa frontière fragile avec la folie (le déraillement) ferait partie intégrante du réel, un goût que l'auteur partagerait avec les surréalistes, une sensibilité déclarée à l'appréhension de différents niveaux de perception.

[1782] *Le Concept d'ironie constamment rapporté à Socrate*, *op. cit.*, p. 105.

[1783] « […] je suis complètement fasciné par ces trucs », *in* « Entretiens avec Bernard-Marie Koltès » avec Alain Prique, *in Alternatives théâtrales. Les Répétitions. Un siècle de mise en scène. De Stanislavski à Bob Wilson*, 52-53-54, 1996-1997, p. 247.

C'est, nous semble-t-il, ce qui alimente la « sur-réalité » koltésienne et d'autant plus clairement dans *Sallinger* dont la rédaction n'est pas très éloignée de celle du roman.

> Je ne crois pas qu'il y ait une différence de nature, et je crois qu'il y a des gens qui n'ont jamais pris ça et qui ont des expériences phénoménales de distorsion du temps, d'hallucinations, etc. C'est un peu ça qui m'avait frappé, pendant que j'en prenais : j'avais l'impression qu'il y avait une différence de nature parce qu'il y avait des choses que je n'avais jamais connues, et puis après quand tu te souviens pour écrire, tu te rends compte que ce n'est pas une différence de nature ; tu vois ? Il y a une rapidité et puis il y a une fréquence : tu peux le faire autant que tu veux, mais les choses existent en soi[1784].

De cette vision anamorphosée de la réalité ressortirait un espace *négatif* ironique, qui engage à l'incertitude de la réalité-même, une forme de doute cartésien pointerait derrière ces explorations apparemment jubilatoires, participant du même doute intégral avec lequel joue le Rouquin de *Sallinger* :

> Tu vois les lumières qui flottent, autour de nous ? Est-ce qu'elles étaient là, avant que j'arrive ? Est-ce qu'elles étaient là, avant que j'ouvre les yeux ? (*Il ferme les yeux*) Est-ce qu'elles sont encore là, si je ferme les yeux ? Et si tu fermes les yeux aussi ? Ferme les yeux. (*Leslie ferme les yeux*.) Est-ce que maintenant encore, les lumières flottent, ailleurs que dans notre tête ? (*Leslie ouvre brusquement les yeux et regarde le Rouquin. Pour la première fois, les yeux du Rouquin sont grands ouverts, fixés sur les yeux de Leslie*.) Et si tu étais une lumière qui flotte dans ma tête, et que j'étais une lumière qui flotte dans la tienne ?
> LESLIE. – Tu ne peux pas trouver un vrai jeu ?[1785]

À noter l'effet de rupture comique qui vient désamorcer le propos métaphysique, et mettre à distance l'angoisse supposée de Leslie. Une réplique qui fait « un pas de côté » : « Tu ne peux pas trouver un vrai jeu ? » Marquée dans les pièces « de jeunesse », cette perturbation de l'effet de réalité continue selon nous à agir plus souterrainement au fil de l'écriture, et travaille à mettre au doute notre réception.

Si nous envisagions le personnage d'Abad dans *Quai ouest* (1983), « *Abad* [qui] *apparaît, le fusil mitrailleur à la main*[1786] », nous pourrions interpréter les pouvoirs que Koltès lui prête comme relevant lointainement de cette fascination pour la distorsion « des choses [qui] existent en soi ». Ce sont des indications elles-mêmes ironiques (irréalisables et

---

[1784] *Ibid.*
[1785] *Sallinger, op. cit.*, p. 41-42.
[1786] *Quai ouest, op. cit.*, p. 85.

paradoxales, drôles), qui nous portent à identifier ce désinvolte pied de nez fait à la perception du Réel.

> Il faut choisir l'acteur qui fera Abad en fonction de ce qu'il a à faire, et non en fonction de ce qu'il est dispensé de faire. Nul besoin qu'il sache parler, sans doute ; mais, lorsqu'on le met dans un coin, à l'abri, son corps se met à dégager de la fumée. C'est pour cela qu'il doit être choisi.[1787]

Il y aurait à dire sur le ton de cette note « Pour mettre en scène "*Quai ouest"* ». L'auteur prend la peine de nous donner des indications, mais lesquelles ! Le « Nul besoin qu'il sache parler, sans doute » est une entorse de taille faite au métier d'acteur, l'être du logos. Le modulateur co-textuel qui nous laisse supposer cette double attaque dans une analyse pragmatique, nous le puisons dans ce syntagme ajouté par Koltès « sans doute ». Le caractère fugitif cependant d'une telle interprétation ironique du discours de Koltès demeure, du moins en ce qui concerne l'objet de son attaque, car reste incertain que ce « sans doute » ne soit pas l'indice plutôt d'un rappel à la prétendue insuffisance de la pièce. Il s'agirait alors du déboutement de l'accusation par ces deux mots rapportés d'une soi-disant facilité d'écriture. « Je ne l'ai pas rendu muet parce que c'était plus facile, bien qu'effectivement cela le fût[1788] ». La mention corrigée par l'auteur d'une critique qu'on lui aurait adressée : Abad ne parle pas, c'est un peu court ! Reste cependant le caractère paradoxal de ce qui se présente en note comme une aide à la compréhension. Pour nous faciliter la mise en scène (« Pour mettre en scène "*Quai ouest"* »), Koltès nous conseille de choisir un comédien qui dégage de la fumée – c'est entendu – et ce d'autant plus pseudo-sérieusement que Koltès prend le soin de préciser que cette combustion se produit quand Abad est « à l'abri », « dans un coin ». On pourrait à loisir y voir là des intentions auctoriales qui se rient de nos interrogations, une position de l'auteur dont l'exercice même de rédiger des notes de mise en scène amuse. Mais, ce paratexte tout en appelant le sourire dépasse un caractère apparemment plaisantin. Abad est sérieusement un personnage fumeux. Accessoirement, il est celui qui fume au sens tabagique, « (*Abad lui tend une cigarette allumée* […] *Ils fument*[1789]) ». Dans une dimension sur-réelle, sa capacité à fumer fait l'objet du paratexte en exergue à la pièce dans lequel Koltès nous livre l'origine, la rencontre de Charles et Abad. Abad « *dégageant une immense fumée de tout le corps* »,

---

[1787] *Une part de ma vie, op. cit.*, p. 108.
[1788] « Pour mettre en scène "Quai ouest" », op. cit., p. 107.
[1789] *Quai ouest, op. cit.*, Abad à Cécile, p. 52.

comme en lointain écho « *des cadavres et qui fument encore de la poussière soulevée par les bombes*[1790] » de *Sallinger*. Abad également n'en finit pas de s'évaporer.

> tu vas attraper une fluxion de première classe si tu ne te sèches pas […] tu es discret, merci bien, si je n'avais pas entendu les gouttes d'eau qui dégoulinent de ta tête je t'aurais pratiquement cogné dedans ; […] qu'est-ce que tu attends pour te sécher […] Et toi, dis à ces gouttes d'eau de cesser immédiatement de couler de ta caboche, de cesser de crépiter sur le sol.[1791]

Les étranges facultés d'Abad nous interrogent, sans parler évidemment de son silence. Un silence relevant du pouvoir mutique de l'ombre ? Abad, lointain frère de « l'autre du jour […] sans réciproque » dont les mouvements ralentis suivent un rythme différent de celui des vivants.

> L'action du contour de l'ombre est une action silencieuse (et Rousseau l'avait bien senti), une action qui crée du silence. L'ombre est le dépôt frémissant de ce silence, et le contour est ce qui le retient, temps suspendu […][1792]

Koltès semble pousser cette donnée sur-réelle d'Abad jusqu'à son paroxysme, jusqu'à la moquerie (paradoxale) dans sa note de mise en scène, qui suppose qu'un homme (comédien) a réellement et radicalement des pouvoirs fumigènes. Personnage fumeux ? Personnage qui sera « cendre froide » telle la toute dernière découverte qu'il nous resterait à faire en interrogeant le personnage. Les notes de Koltès n'en finiraient pas ici de nous obliger à questionner la notion même de personnage, de sarcophage en sarcophage profanés, (Koch), il ne resterait au cœur du mystère que poudre aux yeux, qui serait l'essentiel. Ce qui peut présenter le caractère d'une blague est pourtant, en même temps une exigence matérielle. Il semble que fumer par tout le corps soit la nature réelle d'Abad, sa carte d'identité littéraire, et érotique (cette fumée dégagée est peut-être aussi celle causée par l'effort d'un corps, qui dégage de la chaleur dans un espace froid), son passeport dans l'illusion. De cet écart sur-réel, Abad est le lieu possible d'un doublement de l'illusion et pourtant l'espace paradoxal de l'irréalisable. Un lieu à l'ombre de la pièce, comme Alboury à l'ombre des bougainvilliers, ou l'ombre d'Abad encensant la pièce[1793] de sa fumée. Une ombre thuriféraire – l'onomastique d'Abad[1794] ouvre la porte du sacré, nous l'avons envisagé – qui nous laisse bien en peine de représentation sur le plateau. Les ombres planent sur le théâtre de Koltès, et leurs volutes de

---

[1790] *Sallinger, op. cit.*, p. 99.
[1791] *Quai ouest, op. cit.*, Cécile à Abad, p. 52-54.
[1792] Jean-Christophe Bailly, *Le Champ mimétique, op. cit.*, p. 62.
[1793] « Abad n'est pas un personnage en négatif au milieu de la pièce, c'est la pièce qui est le négatif d'Abad. », *in* « Pour mettre en scène "*Quai ouest"* », *op. cit.*, p. 108.
[1794] Voir note 1246.

fumée avec elles, ouvrant l'accès à un espace inversé, qui parfois s'indexerait à celui du néant, même si :

> Je m'en fous, moi, de la mort, de toute façon. Alors comment voulez-vous que je parle de la métaphore de la mort? C'est une idiotie. On ne fait pas la métaphore d'une chose qui est la négation de tout.[1795]

Il semble que ces cas d'apparitions entretiennent, tels les éclats de rires koltésiens, un rapport paradoxal avec la mort, de l'Ombre elles semblent pouvoir passer tout aussitôt à la Lumière. Des apparitions qui entretiendraient un rapport insoluble entre la nuit et le jour, le « point inhumain » ouvrant tout autant à la Lumière qu'à son envers. L'apparition de Varvara semblait osciller entre ces deux espaces interdits, du ciel ou de l'enfer. Varvara que nous avions laissée riant négativement, apparaît en tenue de Marie-Madeleine dans *Les Amertumes*. Elle coupe court à l'envers ouvert par Mikaïl et le Vieux se jetant l'un sur l'autre.

> *E*[1796] *Son rire a précédé Varvara. Lorsqu'elle est là, la lumière se fait violente. Piotre et la Vieille sont là aussi, au deuxième plan. Varvara : magnifique, vêtue et maquillée comme une prostituée, écrasante et victorieuse. Le visage blanc, les yeux sont immenses.*[1797]

Koltès joue la partition de l'apparition sacralisée ou désacralisée, sérieuse ou parodiée, et les deux à la fois. Elle ouvre la question de l'apparition iconique (du champ iconique ?). C'est dans *La Marche* (deuxième pièce écrite de la trilogie des pièces avec « appui »), que ces effets d'apparition affichent leur aura mystique. Les surimpressions ont une épaisseur approchant la composition de l'icône. Nous nous attacherons aux didascalies de l'auteur-metteur en scène-comédien des didascalies et aux renseignements transmis par François Poujardieu :

> À la fluidité des voix relayées d'un verset à l'autre, Koltès préfère le contrepoint discursif d'un chant / contre-chant qui déterminera l'espace de la représentation scénique. La scénographie adoptée lors de la création de *La Marche* en 1971 définissait clairement deux espaces de représentation : hauteur et verticalité des époux, qui communiquaient à distance sur deux tourelles d'une surface d'un mètre, placées aux extrémités d'une diagonale, quand les fiancés évoluaient, sur un praticable central, à vingt centimètre du sol[1798].

[1795] *Une part de ma vie, op. cit.*, p. 152, entretien pour *L'Évènement du jeudi*, 12 janvier 1989.
[1796] Voir note 1742.
[1797] *Les Amertumes, op. cit.*, p. 43.
[1798] François Poujardieu, « Genèse du verbe koltésien » *in La Bibliothèque de Koltès. Réécritures et métissages*, Actes des 2e Rencontres internationales Bernard-Marie Koltès, organisées à Metz en octobre 2002, Metz, Bibliothèque-médiathèque, p. 20.

L'espace et le contre-champ de *La Marche* semblent se proposer dans le texte et à la scène comme dédoublement du profane et du sacré. Aux fiancés enchaînés à la matérialité (horizontale), « *les fiancés sont aux deux extrémités, enchaînés aux colonnes, tête et ventre contre la paroi. Un domaine bien distinct pour chacun d'eux*[1799] », répond le rayonnement des époux (« *la lumière claire monte, très doucement, sur les époux*[1800] ») au sommet de leur colonne respective, tels des icônes tutélaires, auras, doubles mystiques, ombres lumineuses des fiancés, « *les époux sont visibles, mais immobiles*[1801]. » Au regard de la symbolique du Temple de Salomon, telle qu'il est possible de la croiser dans les symboles maçonniques, les colonnes de l'époux et de l'épouse surmontés de leurs corps aux mouvements statuaires et irréels (« *lumières sur les époux. Tous deux dressés ; comme s'ils s'éloignaient l'un de l'autre, sans bouger*[1802]. ») inviteraient à reconnaître dans cette disposition spatiale les hauts symboles du Masculin et du Féminin, tel qu'ils s'inscrivent dans les colonnes J et B du Temple de Salomon (chanté par le *Cantique des cantiques*). Aussi les personnages de l'époux et de l'épouse sont élevés par l'image au rang d'icône. Leurs silhouettes exposées dans les hauteurs, dans un espace vide dont seul l'incarnat de leur corps en mouvement lent semble se détacher. À la différence de la lumière des fiancés dont Koltès indique qu'elle oscille régulièrement entre lumière « blanche » / « claire » et lumière sombre (« IV, *constamment, la lumière sur les époux ; tandis que l'éclairage des fiancés est tantôt sombre, tantôt blanc*[1803] »), celle des époux semblerait plus constante et sacrale, appartenant à un espace-temps de plénitude. L'image est comme dédoublée en particules complémentaires d'un principe masculin et féminin, attachés à la terre ou flottant dans les airs.

Le traitement chorégraphique entraîne lui aussi une distorsion temporelle. Ce sont à nouveau les didascalies qui nous renseignent sur le trouble orchestré entre ces deux plans, à la fois par l'espace et la lumière ainsi que par les mouvements et les rythmes eux-mêmes guidés par les indications de jeu. Tel que l'imagine l'auteur, régisseur, comédien (Koltès interprète l'Époux), le prologue[1804] de *La Marche* agit visuellement comme une impression lumineuse naissante sur fond noir. On entend l'épouse et l'époux « *dans le noir* », plan monochrome, au point le plus abstrait, à voix basse puis « *plus haut* », l'image succède lentement aux voix, naissant de l'ombre, image sculpturale sur fond de pierre de taille d'église dans le lointain, on

---

[1799] *La Marche, op. cit.*, p. 11.
[1800] *Ibid.*, p. 9.
[1801] *Ibid.*, p. 11.
[1802] *Ibid.*, p. 14.
[1803] *Ibid.*, p 45.
[1804] Les extraits du prologue de *La Marche* sont cités dans l'ordre de leur apparition dans le texte, p. 9-13.

l'imagine. Nous en référons aux photos du spectacle *Les Amertumes*. Les murs étaient laissés à vue des spectateurs.

> (*la lumière claire monte, très doucement, sur les époux ; elle allongée, cheveux défaits, comme au sortir du lit. L'époux, beau et tranquille ; passionné, mais sans le risque, juste la plénitude*.)

Très rapidement une indication, toujours liée à la lumière, précise « *brusquement ; la lumière plus forte* » précède et accompagne le levé « impressionnant » de l'épouse. Surexposée à la lumière, la scène « *comme ivre* » accélère jusqu'à la rupture par le rire « *comme un coup de couteau* » de la fiancée ; celle-ci ouvre sur le deuxième plan enchâssé (au sol) dans lequel la « *lumière sombre* », nous laisse entrapercevoir les époux « visibles, mais immobiles », tandis que plus vivants, écorchés, s'animent « *aux deux extrémités* […] *un domaine bien distinct pour chacun d'eux* », les fiancés enchaînés. Ainsi d'une première impression visuelle dont le temps d'exposition se sera développé lentement (p. 9-10), par un flash surexposé Koltès nous précipite dans une seconde impression, générée davantage par des indications cette fois chorégraphiques. Le personnage (le/a comédien/ne) est envisagé par les mouvements du « corps » que Koltès modèle avec précision au long de sa pantomime.

> *La fiancée son rire au début et surtout de tout le corps, qui s'agite involontairement* […] *la bouche léchant le mur* […] *la tête se libère et, tandis que le reste du corps lutte encore* […] *le fiancé* […] *c'est le corps tout entier qui respire et s'étouffe.*[1805]

Nous retenons particulièrement deux indications relatives à la conception du personnage par Koltès. Celle qui vient immédiatement après la lecture de cette didascalie nous interroge sur la distanciation créée par ce traitement de l'image-impression organisée autour du corps de l'acteur. Ce souci chorégraphique qui orchestre une gestuelle évoque évidemment les courants expérimentaux de la première moitié du XXe siècle qui se passionnent tout azimut pour le corps. Nous pensons également à un théâtre contemporain des débuts de l'écriture koltésienne, celui de Tadeusz Kantor, et son théâtre de la mort (*La Classe morte*, 1975). Ce souci chorégraphique des corps évoque pour nous aujourd'hui aussi les recherches en danse contemporaine incorporant la dimension théâtrale au service d'une « impression » plus globale (une vision chorégraphique et (sur-)*marionnettique* du personnage). Cette proposition didascalique – deuxième élément – nous éloigne absolument en l'occurrence de ce que

[1805] *Ibid*., p. 11-12.

redoutait à la même époque Koltès dans sa lettre à Hubert Gignoux : le psychologisme ou la distance réflexive.

> Vous m'avez parlé de formalisme. En fait, la raison profonde d'un travail formel – et qui peut surprendre de prime abord – c'est que le personnage psychologique ne m'intéresse pas – pas plus d'ailleurs que le personnage « raisonnable » (ce qui me fait redouter presque autant Stanislavsk[i] que Brecht) […] L'écueil psychologique ou intellectuel.[1806]

Il s'agirait alors de rechercher à travers l'acteur (la plasticité de son corps) et l'espace qui l'entoure (le tableau), à qui sont déniés un caractère et une psychologie hérités de la tradition dramatique, les services qu'ils peuvent rendre à l'élaboration d'une puissance.

> Demander à des comédiens l'étude profonde de ce qu'ils ont de moins intéressant en eux [à savoir une psychologie] me paraît aberrant […]
>
> L'ensemble d'un individu et l'ensemble des individus me semblent tous constitués par différentes « puissances » qui s'affrontent ou se marient, et d'une part l'équilibre d'un individu, d'autres part les relations entre personnes sont constituées par les rapports entre ces puissances.[1807]

Les personnages sont comme élevés au rang d'astres et leurs mouvements gravitationnels rendus aux lois de l'astrophysique : leur course devenant inéluctable.

> 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[1808].

Évoquant ici l'importance de la figure de l'homme Noir dans son théâtre et dans sa vie, Koltès exprime aussi peut-être une vision plus globale d'un rapport au personnage et aux êtres. Il n'y aurait de place dans le théâtre de Koltès, et à cette époque-là, que pour l'impressionnant, au service d'images puissantes, débordant les limites d'une représentation psychologique et ordinairement mimétique. Outre la puissance des grands textes qui nourrissent les débuts de l'écriture koltésienne et imprègnent son théâtre d'une dimension presque mystique, il semble bien que le traitement de l'espace et du personnage comme puissance naissant du corps de l'acteur, dans cet espace très peu décrit (fond noir) sinon par ses états lumineux, va dans le sens de la recherche d'une esthétique iconique ouvrant à l'avènement d'une dimension sacrée et picturale, des personnages dépassant une fonction

---

[1806] *Lettres*, *op. cit*, p. 114-116. Lettre à Hubert Gignoux, Strasbourg, 7 avril 1970.
[1807] *Ibid*., p. 115.
[1808] *Une part de ma vie*, *op. cit*., p. 60-61. Cette citation est une réponse à la question d'Alain Prique : « Les Noirs sont très présents dans votre théâtre et dans votre vie. »

ordinaire pour rejoindre l'extra-ordinaire, une sur-réalité sublimant la réalité. Retournant au prologue de *La Marche* et à sa suite, cette dimension sacrale – comme on dirait spectrale – nous semble prendre forme au principe de double image évoqué plus avant. Nous pouvons lire cette sur-impression d'un tableau par l'autre. L'un, le couple des époux, l'autre, le couple des fiancés. De même que l'un, Narcisse, s'éveille et se fortifie dans le miroir de l'eau, l'autre se dessèche et dépérit au bord du lac de la *Métamorphose (de Narcisse).* De même, dans *La Marche,* nous pourrions considérer que les époux du « Prologue » s'éveilleraient à la vie, une vie spéculaire, tandis qu'en contrepoint rigoureux se dessinerait le martyr des fiancés, s'abîmant au sol le long de colonnes *symbolon* (représentant les deux moitiés séparées et complémentaires de l'Homme et de la Femme), condamnés à la passion d'une marche ininterrompue sur leur chemin de croix : « je marche quand même, malgré mes yeux aveugles, malgré mes pieds tordus. je marche… »[1809]. Ces doubles images entremêlées échangent leur puissance de douceur et de violence. L'impression laissée alors peut approcher un certain trouble mystique, les deux fiancés accompagnés en filigrane par les tableaux vivants des époux directement transposés[1810] du *Cantique des cantiques* forment comme leurs doubles harmonieux issus du Mystère. Cette dissection des plans créée un écart qui ne peut être réduit par le spectateur.

Un écart visuel, temporel et spatial, qui en creux laisserait irrésolu un espace intermédiaire dans lequel gît l'invisible. Un espace vide réservé à l'ineffable et à son caractère aporétique. Ces effets de doubles images nous semblent déplacer la question du plateau à la salle en interrogeant la perception de cette étrange impression laissée d'ombres lumineuses ou sombres se mêlant l'une à l'autre. Telle à nouveau l'apparition de Napoléon dans l'espace vide entre les ombres des arbres, dérangeant la perception de Kierkegaard, une troisième dimension semble naître des contours entrecroisés des époux et des fiancés de *La Marche* : un illusionnisme à revers, qui servirait ici l'avènement d'un champ mystique. Koltès nous proposerait une perspective multiple qui contrarierait deux plans du monde : le plan terrestre « *tête et ventre*[1811] », et son plan subtil, « *sans le risque, juste la plénitude*[1812] ». Le pacte ironique ici se proposerait de donner à voir l'au-delà du visible dans sa dimension mystique (positive ?). Par une lecture kierkegaardienne, l'ironie dont il serait question ici tiendrait d'un

---

[1809] *La Marche, op. cit.*, p. 25.
[1810] « Le dialogue entre l'époux et l'épouse est extrait d'Henri Meschonnic, « Le Chant des chants » *in Les Cinq rouleaux*, traduit de l'hébreu. » Cette note (édition posthume), apparaît à la suite du *dramatis personnae, ibid*.
[1811] *Ibid*.
[1812] *Ibid*., p. 9.

dispositif inventé par le dramaturge, utile à la visualisation ironique (oblique) de plan insondable, traversant la matière afin d'accéder à « une source plus haute[1813] » par distorsion du regard et décalage par rapport au réel. (Une source à la hauteur de l'Un platonicien, de l'Idée socratique ?) Derrière l'apparence (les corps et les cris des fiancés) se tiendrait un espace sacré et représenté, dans cette seconde pièce, par le plan subtil des époux iconiques. Cette superposition des deux mondes ouvrirait un troisième seuil à notre perception, un écart. L'espace de l'incertain surgirait par sur-impression dans la structure spatiale de la pièce, comme il était convoqué d'une certaine façon dans *Les Amertumes* par la posture d'Alexis, dans un versant *négatif* du dispositif ironique. L'amertume dépassée, l'ironie ouvrirait un espace critique qui tiendrait d'une formule mathématique de type : - x - = +. Les espaces en négatif du « pacte ironique » ouvriraient la possibilité d'un champ positif actif et propice à l'émergence d'une zone sensible de partage encore possible.

4. 1. 2. 3. Les plans subtils

Envisageons ces plans offerts au Mystère (ombre et lumière) et comment leurs échos filtrent peut-être dans l'écriture de la « seconde période ». De cet usage ambigu du sacré, il nous semble trouver par exemple des réminiscences « éthérées » dans *Le Retour au désert*, pièce dans laquelle nommément apparaît Marie. Parce que précisément Koltès y effectuerait un retour au salon bourgeois, un retour au théâtre en les murs de la maison familiale, il borderait en apparence le théâtre du monde par des préoccupations intérieures et traditionnelles. Aussi, dans ce *Retour au désert* retrouverait-on le ressort de l'apparition sacralisée d'icônes issues de la tradition religieuse qui nourrissaient plus explicitement les pièces de jeunesse (Marie est présente dans *Récits morts*), pour les voir jaillir ici d'un monde parallèle non-identifié ; sur-réel. Marie est sans doute un avatar sacré/désacralisé de cette sur-impression koltésienne. Le cas de l'apparition de Marie se révèle aux yeux de Fatima (une autre élue), fille de Mathilde : « elle croit avoir des apparitions, dans le jardin, la nuit. N'est-ce pas un charmant motif pour la faire enfermer ? [1814] » Ici le jeu parodique qu'exécute Koltès se concentre autour de l'apparition de la Vierge de Fátima du Portugal. Par un raccourci

[1813] Voir note 571.
[1814] *Le Retour au désert, op. cit.*, Adrien à Plantières à propos de Fatima, p. 32.

approchant la métonymie[1815], Koltès prend la ville Fátima devenue lieu de culte catholique, pour la fille de Mathilde, baptisée du nom de celle de Mahomet. Le « secret de Fátima » serait lui aussi parodié par Koltès, devenu secret de Fatima « dans l'armoire », dont le froissement des robes se substituerait au sanctuaire catholique. De cet usage allusif, Koltès jouerait la partie de l'irrévérence – et de la rupture du « pacte de croyance fort et autoritaire[1816] » – faite à une cible privilégiée de l'ironie : le fait religieux – parmi d'autres institutions-cibles pourvu qu'elles recouvrent le sérieux d'un règlement.

Certaines interprétations appuyées ont déjà été proposées sur cette apparition de Marie. Nous renvoyons à l'article de Pierre Katuszewski, « Le jeu du fantôme dans *Retour au désert*[1817] », qui souligne notamment son caractère éminemment déceptif, si l'on veut lui prêter l'utilité shakespearienne d'un fantôme révélateur de secret. Cette apparition pour Pierre Katuszewski serait davantage le « signe d'un jeu »[1818], le signe d'une pratique parodique koltésienne. Moins « impressionnante » selon lui que l'apparition du Rouquin dans *Sallinger*, à cause précisément du « peu d'indications fournies par Koltès sur la façon de la présenter au public »[1819]. Cette apparition apparemment immotivée du fantôme de Marie participe pour Pierre Katuszewski d'un ludisme formel. À l'inverse de cette interprétation, nous proposons de questionner précisément le manque d'indication comme lieu d'une complexification au regard de *Sallinger* : n'est-ce pas précisément parce que cette apparition est très peu prise en charge par son auteur – très peu résolue – qu'elle est plus « impressionante » et problématique. « Il [le fantôme de Marie] vient seulement dire sa présence, visible et invisible, dans l'espace du jeu, et présenter son ambiguïté »[1820], son auto-mention[1821].

[1815] Cette apparition mariale, parfois interprétée comme l'ultime apparition avant l'Apocalypse – dans la pièce, cette fin d'un monde semble annoncée par la naissance des nouveaux Romulus et Rémus noirs, venus « foutre le bordel » – se serait manifestée par six fois, en 1917, aux trois enfants pastoureaux : Lucie de Jésus, et ses cousins Jacinthe et François Marto à la Cova da Iria, paroisse de Fátima au Portugal, devenue Notre-Dame de Fátima.

[1816] « Derrière ces thèmes « figuratifs », si l'on peut dire, du temps et du sexe, c'est bien un unique thème « abstrait », non figuratif, la loi, la règle, les systèmes de règles, qui constitue le noyau et l'essence du "réel" à la fois invoqué par le discours sérieux et révoqué par le discours ironique. Car le discours ironique n'est pas un discours "irréaliste", ou "non-réaliste", déconnecté de toute référence ou de tout désir de dire le réel. Simplement il le dira "de biais", en dehors de tout pacte de croyance fort et autoritaire. », Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996, p. 64.

[1817] Pierre Katuszewski « Le jeu du fantôme dans *Le Retour au désert* », *in Voix de Koltès*, *op. cit.*, p. 133-147.

[1818] *Ibid.*, p. 134. « Comment Koltès présente-t-il le fantôme aux spectateurs ? Quelle est sa fonction dans la pièce ? Ce sont les questions qui porteront notre réflexion. En tentant d'y répondre, nous verrons que *Le Retour au désert*, et peut-être toute l'œuvre de Koltès, est un théâtre du jeu et le fantôme serait alors, le signe de ce jeu. »

[1819] *Ibid.*

[1820] *Ibid.* p. 140.

[1821] *Ibid.*, p. 142. « L'auto-ironie sur son statut de fantôme et la référence aux fantômes anciens sont évidentes : avant, le fantôme avait le temps d'être là et dire des vérités ; aujourd'hui, il vient seulement dire la nécessité du jeu puis le jeu de la fiction doit reprendre […] ». À cet endroit, se repère un procédé parodique de l'écriture

Toutefois, si on la rapporte à notre hypothèse de lecture, cette présence ne serait pas « seulement » gratuite, au sens de pur jeu. Marie vient en effet « produire du spectacle »[1822], « jouer », participer à l'élaboration de la part comique du drame, mais elle garde nous semble-t-il une dimension « sérieuse » qui s'organise souterrainement par l'élaboration d'un espace critique, ce que nous nommons usage ironique. Et si dramaturgiquement « le fantôme n'a servi à rien[1823] », il nourrit par son ambiguïté notre déroute de destinataires en perdition. Nous noterons toutefois combien Koltès prend de recul sur cet usage de « coup [du] fantôme » par la voix de Mathilde

> Est-ce que les gens apparaissent encore, à notre époque ? C'était bon pour les petits paysans hystériques de la campagne, jadis. Mais aujourd'hui, c'est grotesque. Même la sainte Vierge n'oserait pas. Et tu crois que j'y ai cru ?[1824]

Ce jugement de valeur sur ce qu'il convient de montrer encore au théâtre peut fonctionner comme auto-critique, auto-ironie de l'auteur sur ses propres procédés. Mention des stratégies d'écriture à l'intérieur même de l'écriture, commentaire d'un procédé à la fois dis-crédité et cependant efficient car Marie, dans le *Retour au désert*, est d'une importance impérieuse. Elle tisse le lien entre Mathilde et Fatima. Elle constitue un élément narratif à hauteur du drame. Elle est l'occasion et l'enjeu du coup monté par Adrien. Nous sommes en présence d'un élément absent-présent qui n'est pas seulement fantoche agité pour le rire, mais pièce indispensable au jeu d'échec domestique. Tout en se tenant à l'écart du nœud dramatique, insaisissable, ce personnage est pourtant opératoire dans un hors-champ. Marie n'a pas le même statut de réalité dans l'illusion, elle serait au « second degré ». La mise en scène de Jacques Nichet en 1995, par un effet de sonorisation brutale et la soudaine disparition du fond de scène, ouvre le champ à cet écart spatial de l'illusion. Marie apparaît, en profondeur de scène, dans un espace du lointain, contre-champ, espace vide et offert aux regards des spectateurs, pour le court temps de son apparition : un non-espace. L'apparition de Marie en ce sens n'a rien de gratuit. Elle est le représentant d'un seuil étrange dans l'espace dramatique, qui n'ouvrirait ni sur la salle, ni sur les coulisses. Les stratégies de mise en scène semblent rechercher la représentation (visualisation) la plus adaptée de ce non-lieu, espace « fantôme », complexifié (aporétique) dans *Le Retour au désert* parce que précisément les

---

koltésienne qui, pour nous, dépasse le régime de la moquerie et participerait, à hauteur de la composition générale de la pièce, au système « ironique-critique » proposé comme hypothèse de départ.

[1822] *Ibid.*

[1823] *Ibid*.

[1824] *Le Retour au désert, op. cit*. Mathilde à Fatima, p. 74-75.

clefs de l'auteur auraient été effacées. Nous ne sommes plus destinataires, guidés par Koltès en didascalie dans la représentation, on nous demande (pacte ironique) de croire à cet espace paradoxal sans clef, sans précision paratextuelle qui nous renseignerait sur les intentions de l'auteur. Une sorte de dispositif mis en place pour semer d'abord le trouble avant d'imposer ses lois. Présente-absente, l'apparition de Marie est orchestrée subtilement. Elle est d'abord, à distance, convoquée par hypotypose et rapportée par Fatima, comme s'il fallait dans un premier temps dessiner l'aire d'un soupçon autour de son incarnation.

> FATIMA. – Regarde, maman, derrière le noyer. Ne vois-tu pas cette lumière ? […] Regarde bien ne vois-tu pas un bout de robe blanche ? Elle hésite à se montrer. […] Ne sens-tu pas un grand froid ? Un froid terrible ? […] C'est elle c'est Marie. Cache-toi mieux elle a peur. […] Elle est là. […] Oui, en entier maintenant. Elle est bien là et elle te regarde. […] elle te regarde, oui. […] Elle est là, et elle pleure. […] Elle part, maman, elle se détourne, elle disparaît de nouveau derrière l'arbre. […] Elle s'est enfuie, maman, tu lui a fait peur.[1825]

Pour Pierre Katuszewski, cette *ekphrasis* aurait un enjeu formel qui engage principalement au ludisme et à l'artefact.

> Le procédé utilisé par le dramaturge est l'hypotypose (capacité pour les mots à faire voir), procédé couramment employé dans les dramaturgies antiques et qui est le premier indice de ce que nous appellerons « un théâtre du jeu », c'est-à-dire un théâtre où la question de la réalité ne se pose pas et écarte toute tentation de mimésis, un théâtre de fiction où tout n'existe que le temps de la représentation ; un théâtre où les mots suffisent à faire exister une réalité éphémère qui peut être un image pure, c'est-à-dire une image sans référent.[1826]

C'est à l'endroit précisément de la mimésis que nous ne serions pas aussi catégoriques. L'enjeu nous semble-t-il se situe justement en ce point d'une « tentation de mimésis ». Ce procédé d'*ekphrasis* nous paraît déborder son exécution, dans la mesure où l'hypotypose de l'apparition de Marie se trans-figure aussi en image référente lorsque Koltès nous indique en didascalie la présence iconique de Marie sur scène. Toute la complexité « ironique-critique» que nous voulons affirmer se tient dans cet écart paradoxal plus que ludique, d'une absence-présence, d'une réalité / sur-réalité, d'une mimésis (pacte de croyance) et l'oblicité de la rupture du pacte. La problématique ironique naîtrait de ce mélange des plans qui ne devraient pas se rejoindre dans un monde ordonné, entre « l'image sans référent », l'« image pure » et la représentation pourtant tangible et nécessaire d'une apparition incarnée sur scène. Un espace de l'irrésolution.

[1825] *Ibid.*, p. 46-48.
[1826] Pierre Katuszewski, « Le jeu du fantôme dans *Le Retour au désert* », *in Voix de Koltès, op. cit.*, p. 137.

De la même façon que la Pute accusait Zucco de folie, on pourrait aussi bien en appeler à cette même explication rapide pour Fatima – ce dont Adrien ne se prive pas. Cependant, des indices textuels nous rendent cette présence-absence de Marie paradoxale. Elle est et n'est pas. Il faut qu'elle soit dans la mesure où repose sur elle une partie des scènes, en premier lieu, le secret dans l'armoire, que Mathilde entend également (et l'entend-elle vraiment ?) :

> FATIMA. – Tu trembles, maman, tu as l'air d'avoir froid.
> MATHILDE. – Marie.
> FATIMA. – Quoi ? Pourquoi dis-tu cela ?
> MATHILDE. – Marie, c'est le nom que j'ai entendu dans le froissement des robes[1827].

La scène dans le jardin et l'apparition/non-apparition de Marie est l'occasion pour Mathilde d'un règlement de compte *post mortem* :

> FATIMA. – Elle s'est enfuie, maman, tu lui as fait peur.
> *Fatima sort.*
> MATHILDE. – Quelle patrie ai-je moi ? Ma terre, à moi, où est-elle ? Où est-elle la terre sur laquelle je pourrais me coucher. […] 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. Marie, si tu pouvais mourir une seconde fois, je souhaiterais ta mort. Chante tes cantiques, vautre-toi dans le ciel ou dans l'enfer, mais restes-y vautrée, débarrasse-moi de toi.[1828]

Nous proposons ce fragment de la colère de Mathilde qui court sur deux pages, pour l'écho lointain qu'il pourrait faire à cet espace du non-lieu, objet de notre analyse. Dans la complainte de Mathilde, il semble bien que l'endroit d'un repos, le seul espace stable et recherché soit celui du ciel et de l'enfer, un non-espace (néant) dans lequel se « vautrer ». Ce verbe agit comme modulateur. Dissonant, il accuse en même temps le non-recevoir de ce non-espace. Même l'ailleurs, qui exerce une certaine fascination sur les personnages koltésiens est douteux. De plus, si Marie n'est que l'anagramme d'aimer comme l'a versifié Ronsard, dans ce théâtre koltésien où l'amour est problématique, Mathilde l'implorerait de la quitter – « débarrasse-moi de toi » –, quand Fatima resterait le seul personnage libre d'accéder à cette « folie » ? Et nous serions dans un cryptage du symbolique, une composition ironique

---

[1827] *Le Retour au désert, op. cit.*, p. 21.
[1828] *Ibid.*, p. 48.

dissimulant hautement le sérieux de ses enjeux. Une pudeur de l'auteur dissimulant l'intangible amour dans la crypte d'une strate souterraine ?

« On n'y croit » pas tout à fait (le pacte de vraisemblance est fragile ici), seule Fatima garantit la présence de Marie, cependant force est de constater qu'« on y croit » tout de même un peu, sans quoi rien ne peut advenir de ces scènes. On nous force à accepter ce qui s'est présenté à nous sous les abords du discrédit, et ce d'autant plus lorsque Koltès décide de nous imposer, contre toute attente, l'incarnation de Marie sur scène. *Apparaît Marie*[1829] que nous sommes sensé seuls voir avec Fatima. Si nous ne la voyons pas, si le metteur en scène faisait le choix de la non-apparition – est-ce que « les gens apparaissent encore à notre époque? » – nous l'entendons. Koltès fait dialoguer Marie et Fatima, qui pour Adrien a perdu la raison. « Regardez donc la folle, regardez donc la folle[1830] ». Pour Plantières, « la fille est folle, cela ne fait aucun doute»[1831] . Et Mathilde :

> Arrête de faire semblant, arrête de simuler l'extase. Quels livres lis-tu, en ce moment, pour être aussi dérangée ?[1832]

Deux plans à nouveau se mélangent ici, celui de ceux qui voient et entendent (Fatima et les lecteurs-spectateurs, *ceux qui lisent un livre en ce moment*), celui de ceux qui ne voient pas et n'entendent pas la voix du sur-réel. Par un effet cinématographique, nous serions d'une certaine façon également invités à envisager un troisième plan, celui d'une perception focalisée sur Fatima, par le regard de ceux qui ne voient pas ce que nous voyons. Il s'agirait d'un angle de vue empêché. Cet espace est rendu sensible par la voix d'Adrien.

> ADRIEN. – La fille, regardez la fille, comme elle s'agite[1833].

Fatima, par cette réplique, nous est donnée à voir selon un prisme qui double notre point de vue. Fatima, telle qu'Adrien la voit, sans fond, nous apparaîtrait comme dans ces procédés de captation cinématographique inventés pour l'incrustation d'images. La scène se tourne sur un

---

[1829] *Ibid.*, p. 74-77.
[1830] *Ibid.*
[1831] *Ibid.*
[1832] *Ibid.*
[1833] *Ibid.*

fond uniforme (vert en général) devant lequel l'acteur exécute les gestes qui seront en interaction avec les éléments visuels incrustés au montage. Fatima devant le vide s'agite et pour nous, lecteur/spectateur, ces gesticulations de Fatima rencontrent l'objet animé : Marie, avec qui elle dialogue depuis quelques répliques. Ainsi, nous serions placés, spectateurs/lecteurs privilégiés, au carrefour du sur-réel. Bénéficiant d'une vue diffractée : sur le premier plan les observateurs cachés dans les buissons – dans la mise en scène de Jacques Nichet, Adrien et ses comparses sont significativement placés hors scène, à cour –, nous percevons, en second plan, l'au-delà (Marie) d'une vision réelle et comme un troisième point de vue, nous est offerte la possibilité de voir ce que les observateurs médusés perçoivent : Fatima s'agite. Cette triple focalisation du regard engage à nouveau la voie d'une explication par la peinture et les nuances qu'elle peut offrir. Celle-ci nous est suggérée par la réflexion de Clément Rosset sur le tableau intitulé *L'Atelier* de Vermeer. Le peintre fait le choix d'exécuter son autoportrait en se représentant de dos, occupé à son chevalet.

> Le peintre de *L'Atelier* a en quelque sorte rendu visible l'invisible : il y peint son absence, mieux rendue ainsi que s'il s'était simplement contenté de renoncer à toute forme d'autoportrait. Quand rien n'est dit il est toujours possible d'imaginer quelque arrière-pensée. Tel n'est pas le cas ici : car le rien y est dit en toutes lettres et s'étale, bien à la vue, sur la toile. Sinon le rien, du moins un très peu, un rien de notable.[1834]

Envisageons l'apparition, non-apparition du fantôme de Marie, sous l'égide d'une composition visuelle picturale de l'espace koltésien. Koltès se livrerait à un jeu paradoxal avec l'invisible, rendu visible et pourtant laissé au rien, au très peu, au rien de notable. Car cette apparition de Marie s'achève comme elle a commencé, c'est-à-dire sans résolution dramaturgique, sans incidence sur le drame. Marie s'incarne, puis sabote[1835] son propre passage dans le jardin, offrant un exemple d'auto-ironie sur son propre statut.

> MARIE. – Je file ; je suis pressée. Crois-tu que je n'ai que cela à faire ? (*Elle disparaît*).[1836]

Cette désinvolture, cette peinture de dos, est renchérie par l'irruption de Marthe – touriste avide de ne rien rater des évènements du voyage – son entrée désacralise par la vulgarisation. L'apparition sacrée de Marie devient phénomène de foire ; parodie, tour de manège, Marthe arriverait trop tard pour attraper le pompon.

[1834] Clément Rosset, *Le Réel et son double*, Paris, Gallimard, 1976, p. 112.
[1835] À cette occasion Pierre Katuszewski parle d'« auto-ironie sur son statut de fantôme », *Voix de Koltès*, *op. cit.*, p. 142.
[1836] *Le Retour au désert*, *op. cit.*, p. 77.

> *Entre Marthe.*
> MARTHE. – Une apparition, il paraît qu'il y a une apparition ici[1837] !

Des plans multiples se côtoient et se superposent et ce, sans s'annuler. Plan 1 : Adrien, Plantières, Borny et Mathilde, les observateurs du « premier degré » occupant une certaine réalité « réaliste ». Plan 2 : Marie, Fatima, les spectateurs, les « éléments impressionnés », le « second degré » représenté et sur-réel. En troisième éclat s'infiltre un espace intermédiaire « de dos », celui dans lequel on perçoit Fatima qui « s'agite », celui dans lequel Marie disparaît sans plus d'explication, un espace dis-ruptif et dis-jonctif inversé, aspirant à lui les dimensions qui l'ont précédé, un espace du non-recevoir où le « rien […] en toutes lettres » s'étale, un « coup fantôme » du fantôme ici, nous laissant insatisfaits, de la même manière qu'un observateur de l'autoportrait de Vermeer serait empêché, ne pouvant affirmer qu'il ne voit pas le peintre car visiblement c'est bien lui, de dos. Ce qui serait à voir est ailleurs.

De cette multiplication des plans nous pourrions en appeler également à une interprétation qui emprunte à la physique moderne. Elle qui remet en question nos représentations spatio-temporelles dans ses perspectives relativistes. « Je suis optimiste... parce que j'ai lu Galilée »[1838] ironisait (?) Koltès en 1988 à la veille de quitter l'espace-temps. Une référence à Galilée pour le moins étonnante ici. Un article d'Étienne Klein[1839], puisé dans les actes *Temps scientifique, temps théâtral* se consacre, entre autres, aux théories de la relativité. Ses considérations offriraient un angle d'approche interprétatif supplémentaire à ces différents plans qu'expose la séquence choisie. Leur composition défragmentée, diffractée pourraient croiser les perspectives de la théorie de la relativité et d'une synchronicité défaillante.

> La théorie de la relativité oblige à modifier bien d'autres conceptions à propos du temps. Notamment, la notion de simultanéité cesse d'être absolue : des évènements qui sont dans le futur pour tel observateur sont dans le passé pour tel autre et dans le présent pour un troisième. En d'autres termes, ce qui m'est présent à un certain instant n'existe plus ou pas encore pour quelqu'un d'autre en déplacement par rapport à moi.[1840]

Ce dédoublement du champ mimétique dans les propositions dramaturgiques de Koltès pourrait trouver sa source d'inspiration dans le champ relativiste de la physique. Cette

---

[1837] *Ibid*.
[1838] *Une part de ma vie, op. cit.*, p. 118, entretien pour *Le Républicain lorrain*, 27 octobre 1988.
[1839] « La physique et le temps », Étienne Klein, *in Temps scientifique, temps théâtral*, Lucile Garbagnati (dir.), Besançon, CRDP, 2001, p. 25-39.
[1840] *Ibid*., p. 33.

hypothèse émarge, comme une signature indirecte, dans l'intitulé de la scène de l'envol d'Édouard : « De la relativité très[1841] restreinte ». L'espace et par conséquent le temps dramatiques pourraient être rendus par Koltès aux lois de cette nouvelle représentation scientifique. L'auteur proposerait à notre perception les mouvements désynchronisés de l'espace et du temps vécus dans leur complexité relative. Une perception mécanique et moderne du réel appliquée à la scène ?

Dans ce sens pourrions-nous également interroger cet objet si étrange, maître de l'espace et du temps qu'est le hangar dans *Quai ouest*, fascinant Patrice Chéreau au point de l'assimiler au personnage principal. Si nous approchions du hangar de *Quai ouest*, non plus munis de règles dramatiques mais en projetant vaguement sur lui les lois physiques de la relativité, les distorsions anamorphiques du hangar que l'on dit métaphoriques dessineraient une ombre mécanique et physique sur cet étrange objet que les didascalies dressent, défragmenteur de l'espace et le temps. Les éléments les plus directement évocateurs de *Quai ouest* qui puissent dialoguer avec la citation d'Étienne Klein, nous semblent interroger l'effet de simultanéité/différée (désynchronisée) des scènes. Les angles de vues que semble exécuter l'œil de l'auteur morcellent le hangar sur le mode de variations infinitésimales, semblant finalement rendre ces espaces intangibles. Plus que la description des lieux nous serions dans une écriture de la sensation. Les lieux, l'« immense façade du hangar » (et les clapotis de l'eau contre les murs) sont comme floutés par le didascale Koltès, qui en livrerait avant tout des impressions, des sensations visuelles et sonores, des indications qui renvoient le lecteur à ses propres expériences sensitives : « L'autoroute, à l'heure de la sieste » (p. 46) « la porte du hangar » (« côté autoroute » et bruit de l'eau contre les murs) ; « au pied du mur blanc inondé de soleil » (p. 38) ; « Le long du hangar en plein soleil » (p. 90) ; « L'autoroute, l'après-midi » (p. 94). Sans compter évidemment les multiples changements de circulation autour de cet objet scénographique « vivace » d'une face à l'autre, de l'intérieur à l'extérieur, de l'espace du lointain « la jetée », à « l'autoroute ». De cette sorte de matrice « vivante », il émerge au moins par deux fois une construction des scènes en simultané, qui fonctionne pour nous spectateur en différé. Relativité temporelle. Toutes deux concurrencent les morts de Koch. Tentative ratée pour la première, acte consommé pour la seconde. Étrangement, alors que nous abandonnons Koch à l'accomplissement de son désir de mort, du moins nous le supposons : « *Charles regarde Abad, Abad regarde Koch, Koch met les deux pierres dans ses*

[1841] À noter l'adverbe « modulateur co-textuel » « très », signalant l'oblicité de l'allusion directe.

poches.[1842] » – *cut*, Koltès semble dévier notre attention loin de l'action qui semblait principale, et ouvre la scène suivante au dialogue Fak/Claire, une scène en di-gression qui semble rattrapée à l'improviste par l'apparition spectrale de Monique, « *Fak se retourne. Monique est là* ».

> MONIQUE. – Vous avez entendu le plouf ? je suis presque sûre d'avoir entendu le plouf d'un homme qui tombe à l'eau.

« Parachutée », Monique serait le messager qui vient recoudre le fil du temps et de l'intrigue. Il est d'autant plus étrange que sa réplique d'ouverture semble prémonitoire à l'action. Ce n'est qu'à la fin de la réplique de Monique que Koltès indique : « (*On entend la chute d'un corps dans l'eau, de l'autre côté du hangar*.)[1843] » Une page plus tard « (*On entend une seconde chute d'un corps dans l'eau.*)[1844] ». La suite nous apprendra que cette seconde chute est celle d'Abad. Aussi nous n'en savons pas plus que les personnages à ce stade du drame. En cela se dissimulerait peut-être le plaisir que prend l'auteur à ménager pour son lecteur-spectateur l'irritation d'un suspens, aiguillonnant notre curiosité. Le jour se fait sur une relativité du temps alors même que la partie se donnerait à jouer dans une chronologie apparente, laissant Koch à sa noyade, il semblait que nous étions invités à visualiser ce qu'il se passait ensuite de l'autre côté du hangar. Nous comprenons à retardement que la clôture de la scène qui voit Koch mettre deux pierres dans ses poches (et sur un *cut*, plongerait) coïncide avec le final de la scène de drague Fak/Claire, comme s'il nous fallait remonter les horloges de ce temps passé à croire à la linéarité du temps. La seconde mort de Koch – puisqu'« un homme meurt d'abord, puis cherche sa mort et la rencontre finalement, par hasard »[1845] – semble orchestrée sur le même schéma désynchronisé des scènes. Une nouvelle fois une scène qui met en jeu Fak et Claire – résolvant l'enjeu de celle précédemment citée : « *Fak baise Claire* », petite mort parallèle à celle de Koch – semble se confondre temporellement et en décalé avec le temps de la scène qui la précède. On quitte en effet Koch, « *Abad pose la main sur le fusil-mitrailleur. Fin de l'aube, envol d'oiseaux, le vent se calme* », p. 87. On pourrait croire à un effet d'ellipse métaphorisant la mort de Koch. On pourrait croire à une simultanéité de ce *cut* avec la mort du personnage. Toutefois la « *rafale de coup de feu sur la jetée* » n'a lieu que deux pages plus tard (p. 89) ; la fin de la scène Fak et Claire débute ainsi « *Dans le hangar, l'aurore. Fak entraîne Claire*. » (p. 87). Si nous y prêtons attention, Koltès

---

[1842] *Quai ouest, op. cit.*, p. 24.
[1843] *Ibid.*, p. 29.
[1844] *Ibid.*, p. 30.
[1845] *Dans la solitude des champs de coton, op. cit.*, p. 60.

nous indique de manière oblique cette légère désynchronisation du temps entre aube et aurore. La main d'Abad se pose sur un soleil levé (« *fin de l'aube* »), quand dans le hangar, Fak n'entraîne Claire qu'au soleil levant (« *l'aurore* »). Il aura fallu le temps ténu d'une course de l'astre de l'aurore à la fin de l'aube pour que Fak réalise le projet qui l'anime – inscrit dans son nom-même (Fuck) : « *Rafale de coups de feu sur la jetée ; Fak baise Claire ; cri de Monique sur l'autoroute ; Fak lâche Claire*[1846] », coïncidant à retardement avec la seconde mort de Koch. Si quelques points de repères nous guident ainsi en didascalie dans la compréhension d'un temps désynchronisé de scènes qui ne se succèdent pas tout à fait, et parfois se chevauchent, il nous reste à douter du temps qui passe ou ne passe pas entre ces scènes. De ce « *soleil [qui] monte dans le ciel à toute vitesse*[1847] » lorsque Cécile s'impatiente. De « *l'autoroute, à l'heure de la sieste*[1848] » (!), de Koch « *tout mouillé*[1849] », allongé au soleil quand quatre scènes le séparent de sa noyade avortée qui le voit toujours « *trempé*[1850] ». D'une « *nuit* [qui] *tombe et fait disparaître Abad* », d'« *un vent très fort, une pluie de grêle, [qui] bousculent Koch et Abad qui se retiennent où ils peuvent*[1851] », et semblent n'avoir aucune incidence sur une quelconque autre scène. Il semblerait que nos repères dans cette diffraction du temps et de l'espace « cosmique » du hangar aient partie liée avec de subtiles indications. De l'aurore à l'aube, de Koch « *trempé* » à Koch « *tout mouillé* », d'une lumière blanche à une lumière dorée, de « *la nuit avec le bruit de l'eau contre les murs* » au « *plein soleil* » « *le long du hangar*[1852] », le temps dilate sa linéarité, et c'est par de petits détails concrets et ténus que Koltès nous guide dans cette marche d'un temps désynchronisé. La représentation du monde koltésien (espace et temps), tout en continuant à nous trans-porter (*métaphorein*) dans un ailleurs, tiendrait également de cette perspective scientifique spatiale et temporelle désynchronisée que l'homme moderne se propose d'appréhender – un théâtre en somme « de la relativité très restreinte », dont l'aspect métaphorique s'originerait sur des lois mécaniques. Elle étayerait une sur-réalité qui déborderait le réel en décomposant ses atomes pour le dépasser ? Il nous semble retrouver de façon très marquée cette sorte de composition décomposée dans *Sallinger*. Une dé-synchronicité du temps qui dans *Sallinger* se mentionne.

[1846] *Quai ouest, op. cit.*, p. 89.
[1847] *Ibid.*, p. 37.
[1848] *Ibid.*, p. 46.
[1849] *Ibid.*
[1850] *Ibid.*, p. 31.
[1851] *Ibid.*, p. 86.
[1852] *Ibid.*, p. 90.

Elle était annoncée par le personnage de Leslie à l'intérieur du drame qui signalait la dilatation du temps dans la scène II :

> Ou alors, si vous voulez, je me mets à enfiler mes gants en calculant mes gestes, je déplace un meuble, j'appelle un copain au téléphone – mais alors, le plus insignifiant copain […] enfin, je ne vous raconte pas tout d'avance.[1853]

Car en effet cette scène 2 s'achève suivant les prédictions de Leslie :

> *Leslie traverse le salon, lentement, enfile un pardessus et des gants en contrôlant ses gestes, et sort par la porte du fond*.[1854]

Si Leslie ne déplace aucun meuble comme il l'annonçait, connaisseur du futur et conscient de sa place dans un présent qui frôle celui des spectateurs (il est en adresse parfois directe avec la salle), il n'en reste pas moins que Koltès nous indique par la précision du geste qu'il y a un rapport à faire entre la réplique de Leslie « enfiler mes gants en calculant mes gestes » et Leslie « *enfile* […] *des gants en contrôlant ses gestes* ». La boucle est presque bouclée, l'annonce de l'avenir du drame *involue* vers son inéluctable avènement et cependant semble être déjouée par l'omniscience de Leslie mentionnée dans l'écriture. Cet effet de sur-impression, ou d'enchâssement des dimensions, participerait de notre point de vue de la même diffraction du temps proposée pour *Quai ouest* : Leslie voyage entre des univers parallèles qui lui permettent d'être là, ailleurs, au-dessus, et parfois extérieur au temps de l'illusion. Il s'agirait alors là d'une stratégie d'écriture, perturbant la mimésis, (indiquée par Leslie « je ne vous raconte pas tout d'avance »), qui irait effaçant ses mécanismes au fil de l'œuvre pour se diffuser par touches plus insaisissables dans une pièce comme *Quai ouest*.

L'apparition du Parachutiste du *Retour au désert* ouvre le même genre de déchirure oblique dans le tissu de l'illusion. Il est une apparition sur les débords du drame, à laquelle on ne peut donner véritablement de nom. Elle laisse la sensation d'un trucage bricolé à la hâte (« coup fantôme »). Ce parachutiste reste de facture réaliste, malgré les dissonances irréductibles de son statut spatial. Dans la véranda « *surgit Le grand parachutiste noir*[1855] ». Les clefs de cette apparition, nous pourrions les chercher dans *Sallinger* également, par analogie avec l'apparition du Rouquin, sur un champ de bataille sur-réel. C'est l'inadéquation de l'ouverture du discours du Parachutiste s'adressant à Adrien qui nous engage à un tel lien.

[1853] *Sallinger, op. cit.*, p. 26.
[1854] *Ibid.*, p. 29.
[1855] *Le Retour au désert, op. cit.*, p. 54.

> PARACHUTISTE. – Tout le monde dort dans cette maison, colonel.
> ADRIEN. – Ne m'appelez pas colonel, je ne suis pas un militaire.[1856]

Ce rapport inadéquat, fait à son colonel (Adrien), nous laisse entrevoir l'idée d'un saut dans l'espace et dans le temps, abrupt, du personnage. Arraché à son champ de bataille, le Parachutiste se trouverait comme projeté dans un autre monde, sans transition, sans explication, sans motivation, un monde dans lequel il croit encore parler à son supérieur. Interrompu au milieu d'une phrase, il suivrait une pensée qui répond aux lois d'un monde dont il aurait été déplacé. C'est en l'occurrence ce qui caractérise la plupart des récits généalogiques des personnages « *militaires* » du théâtre de Koltès : un isolement soudain, la disparition inquiétante du paysage alentour dans un brouillard, un trouble inquiétant de la vue et leurs camarades ont disparu.

> [« monologue romanesque » de Rodolphe] Alors je n'ai plus vu le capitaine, perdu dans le brouillard, et plus vu le soldat ; je vis juste son calot s'enfoncer dans les glaces, plus vu personne, plus entendu, que le brouillard et la neige et la glace, et je me suis assis pour attendre les ordres […][1857]
> L'OFFICIER. – […] Et la terre sous nos corps s'est mise à hurler ; à se fendre ; la glace s'est cassée – nous étions sur la glace ! L'armée, en une fois s'est brisée dans la glace et le bruit de la glace ; personne n'a vu personne : et que faire, maintenant, que faire ?
> Où sont passés les ordres[1858] ?

Il s'agirait d'envisager cette dis-ruption d'un monde à l'autre comme un procédé déjà pratiqué par Leslie dans *Sallinger*, mais dont la nature nous serait ici dérobée. Leslie rejoignait l'espace sur-réel dans lequel se trouvait son frère Le Rouquin, Koltès nous l'indiquait :

> *Leslie se sent bientôt transporté ; il traverse, inquiet et gémissant, l'épaisseur de ses inerties et de ses rêveries, et se retrouve sur un champ de bataille.*[1859]

Le Parachutiste ferait le voyage dans l'autre sens, du champ de bataille à la véranda d'Adrien. Nous manqueraient, dans *Le Retour au désert*, les clefs (oniriques) de l'auteur, celles qu'il donnait encore dans les didascalies de *Sallinger*, même si le discours du Parachutiste noir joue

---

[1856] *Ibid*.
[1857] *Quai ouest*, *op. cit.*, p. 51.
[1858] *Récits morts*, *op. cit.*, p. 25.
[1859] *Sallinger*, *op. cit.*, p. 98-99.

la carte de l'ambiguïté poétique (et humoristique) : « Moi je suis descendu du ciel comme un petit flocon de neige en plein été[1860] ». Le parachutiste « littéralement parachuté dans la pièce[1861] » serait le palimpseste d'anciens modèles koltésiens, lorsque ceux-ci étaient plus manifestement sur-réalistes et annoncés comme tels. Pensons également à Thérèse dans *L'Héritage*, « *entrée fracassante, par la fenêtre, de Thérèse*[1862] » « parachutée » de même et cherchant à enrôler les foules – non pas alors militaire, mais militante – « *Pahiquial, Ariée, Anne-Agathe sont spectateurs*[1863] »:

> Il faut se faire blesser, il faut ouvrir des ventres. Il faut descendre dans la plaine et courir, l'arme au poing, vers les armes qui pointent. Il faut se heurter, il faut se battre, il faut se faire cogner, et attaquer sans relâche. Au combat ! Il n'est plus temps de penser. Aux armes ![1864]

Dernier élan de Thérèse avant de mourir, ironiquement, « *sous les drapeaux* », indique Koltès. L'expression consacrée est ici proposée au double sens littéral et figuré, « *Thérèse, drapée nue dans d'immense voiles rouges*[1865] » meurt sous ces drapés / drapeaux rouges. S'il s'agit cependant bien du même type de stratégie de dilatation de l'espace, de choc entre espace-monde ; de multiplication des images, au sens de double image, de double réalité, de sur-impression, nous voyons comment leur subtilité s'aménage, de plus en plus indistincte, par effacement d'indices dans *Le Retour au désert* qui serait alors un « dé-tour » au désert. Il semble bien que le discours du Parachutiste noir soit un discours rapporté, venu « du ciel », mais nous n'en percevons plus très bien le caractère sur-réel, « transporté » comme l'était Leslie à travers « l'épaisseur de ses inerties et de ses rêveries » dans sa dérive d'un monde à l'autre. Il nous arrive de douter même du caractère incertain de cette apparition, puisque le personnage du Parachutiste, en l'occurrence, semble tout à fait rattrapé par la réalité, rattrapé par l'auteur qui nous refuse les codes. Au point qu'Adrien se pose la question très concrète : « Par où est-il entré, nom de dieu ?[1866] », car il est bien entré, cela ne fait aucun doute. Le Parachutiste noir ne semble nullement affecté par l'étrangeté de son apparition. Indirectement,

---

[1860] *Le Retour au désert, op. cit.*, p. 55.
[1861] Christophe Bident, « 2007, *Le Retour au désert* à la Comédie-Française », *in Bernard-Marie : textes et contextes*, André Petitjean (dir.), Metz, CRESEF, 2011, p. 135.
[1862] *L'Héritage*, Bernard-Marie Koltès, Paris, Minuit, 1998, p. 73.
[1863] *Ibid*.
[1864] *Ibid*., p. 74.
[1865] *Ibid*., p. 73.
[1866] *Le Retour au désert, op. cit.*, p. 57.

il est maître de son intervention, de sa dis-ruption et de son discours ; tout semble fonctionner comme si le personnage assumait son incohérence. Cet apparent désordre de la vraisemblance serait orchestré savamment et volontairement :

> Il faut d'abord porter le trouble, si l'on veut obtenir la sécurité.[1867]

Par le trouble et l'absence d'explication, le statut étrange de ce personnage, (auquel nous pourrions associer le statut de Marie), nous impose d'accepter l'invraisemblable.

La disparition d'Édouard éclaire la même force d'incompréhension. Nous proposons de voir dans cet envol d'Édouard le résultat d'un même effacement des clefs auctoriales, qui nous laisse face à un sentiment paradoxal pouvant appeler ici également au rire (ou au tragique *rire de mort*). Il utilise toutefois selon nous les mêmes procédés de réalités superposées entre « réalisme » et paradoxe. Édouard nous fait la démonstration « mécanisée », par conséquent « drôle », de sa théorie scientifique de la relativité. Intitulée « DE LA RELATIVITÉ TRÈS RESTREINTE », ce monologue d'Édouard « (*au public*) » est une partition riche d'éléments discursifs que nous pouvons analyser comme ressortissant du comique ou de l'ironie, ingrédients usuels de ce types d'effets recherchés dans l'écriture et qui inclut par exemple la « mécanisation du vivant », les répétitions, indices d'écart, excès du détail, augmentation ou au contraire réduction (Genette), usage d'une rhétorique qui tourne à vide et dénonce son propre usage, raisonnements logiques jusqu'aux syllogismes. « Maintenant on prétend, ils prétendent et je prétends les croire » serait un exemple typique de ce signal ironique indiqué par les théoriciens. Au point qu'elle devient l'indice d'un discrédit sur ce qui est dit, au point qu'elle finit par mentionner le discours lui-même et désigner les mots comme des choses, ne se rapportant qu'à eux-mêmes, sans plus de rapport avec d'autre réalité que le discours devenu son propre objet. Cet excès de zèle pseudo-logique de la part d'Édouard, un excès de pseudo-conscience scientifique qui vient parodier le désir objectiviste de l'homme de science – à la manière des algébristes[1868] parodiés par Voltaire, déduisant la taille de Sirius en fonction de son habitant Micromégas – jettent évidemment le discrédit sur

---

[1867] *Ibid*., p. 55.

[1868] « Quelques algébriste, gens toujours utiles au public, prendront sur-le-champ la plume, et trouveront que, puisque monsieur Micromégas, habitant du pays de Sirius, a de la tête aux pieds vingt-quatre mille pas, qui font cent vingt mille pieds de roi, et que nous autres, citoyens de la terre, nous n'avons guère que cinq pieds, et que notre globe a neuf mille lieues de tour ; ils trouveront, dis-je, qu'il faut absolument que le globe qui l'a produit ait au juste vingt et un million six cent mille fois plus de circonférence que notre petite terre. Rien n'est plus simple et plus ordinaire dans la nature. […] La taille de son Excellence étant de la hauteur que j'ai dite, tous nos sculpteurs et tous nos peintres conviendront sans peine que sa ceinture peut avoir cinquante mille pieds de roi de tour ; ce qui fait une très jolie proportion. ». Voltaire, *Micromégas, histoire philosophique in Romans et contes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », (ré-impression) 1950, p. 105.

les calculs minutieux qui suivent ces prétentions. La rhétorique d'Édouard est hautement conditionnelle, le doute semble opératoire, une méthode socratique qui épuise toutes les hypothèses ? Il entreprend son argumentation exhaustive par une accumulation d'hypothétiques « si ». « Si l'on accorde un tant soit peu […] », « s'ils ne se sont pas trompés au-delà de ce qui est raisonnable » – ils se trompent donc dans la limite du raisonnable ! – « si l'on comprend […] », « si je crois […] ». Édouard arrive à des conclusions elles-mêmes sous caution, en une seconde vague de conditionnels qu'on pourrait qualifier de disconvenante, puisqu'elle viendrait mettre en doute des lieux communs : « j'en arrive à ceci : si la Terre est vraiment ronde que sa circonférence est effectivement de quarante mille soixante-quatorze kilomètres, si elle tourne réellement sur elle-même ». Cette excessive mise au conditionnel jusqu'à puiser dans la remise à la question d'idées communément admises, voire apprises, « la Terre accomplit une révolution autour du Soleil en trois cent soixante-cinq jours virgule vingt-cinq », le doute (socratique ?) d'Édouard opérant avec minutie sur ses connaissances, nous signale l'intention décalée du discours, nous invite dans un premier temps à rire des « très anciens savants » comme des « modernes » ; nous invite à rire de nos impossibles conquêtes du savoir. On prétend, on nous ment, mais on ne sera pas dupe, donne à penser Édouard. Dans un premier temps, il joue, pastiche, parodie, et se tient à côté de l'objet de son discours. Pourtant après avoir énuméré ces multiples raisons de douter, Édouard, nous offre l'occasion renouvelée d'une disruption. Sa conclusion : « je me déplacerais donc en ce moment même et sans effort, à la vitesse de deux millions cinq cent soixante-seize mille cinq cent trente-quatre kilomètre à l'heure », nous laisse jusque-là supposer le discrédit qu'Édouard porte sur cette conclusion modalisée par le conditionnel. Le modulateur co-textuel – déjà évoqué – ici serait constitué par le syntagme « en ce moment même et sans effort ». Deux précisions qui viennent corriger, par un léger jugement d'appréciation et nous engagent à interpréter le sous-texte d'Édouard : non seulement on veut me faire croire que je me déplace à une telle vitesse x, qui semble impossible, mais encore, on voudrait me faire admettre que ceci se passe « sans effort » ! Cette conclusion donc à laquelle parvient Édouard, qui a l'apparence d'un discours ironique, l'apparence d'un discours qui doute, change tout à coup de régime dans la phrase suivante : « J'ai tendance à le croire. ». Après nous avoir entraînés sur les pistes de l'improbable, par l'infinité des conditions qui permettaient que l'on adhère à un tel raisonnement excessif dans la moquerie qu'il implique, Édouard apparemment sérieusement ou par provocation – « j'ai tendance » dit-il (modulateur là encore du 1er degré « croire ») – s'engage sérieusement dans la description de ses propres calculs. « Il n'y a pas

de raison que cela ne marche pas, les calculs sont justes, les savants ont raison ». Plus de doute, tout à coup, mais l'affirmation aveugle. À ce stade nous serions prêts, telle la Pute devant Zucco, tel Adrien devant Fatima, à la distance, à nous séparer d'Édouard et constater sa folie, ou peut-être éveiller notre sentiment compassionnel devant sa solitude nostalgique qu'oblige le constat qu'il fait de la déréliction humaine. Celle qui pousserait Édouard à ces expériences suicidaires, c'est le parti pris de la mise en scène de Jacques Nichet, et l'interprétation de Bernard Nissille. Le discours d'Édouard semble abordé dans sa dimension toute métaphorique (la part ironique : le versant humoristique n'y semble pas privilégié) : la scène se présente en son entier comme « métaphore de [la tentative de] mort » d'Édouard).

> La seule chose qui me trouble, c'est que personne, à ma connaissance, n'ait eu l'idée de faire l'expérience avant moi. Mais sans doute les autres sont-ils trop attachés à la Terre ; sans doute personne n'a envie de se retrouver dieu sait où dans l'espace ; sans doute les habitants de cette planète s'attachent-ils à leur planète avec leurs mains, les ongles de leurs pieds, leurs dents, pour ne pas la lâcher et qu'elle ne les lâche pas. […]

Quels que soient les sentiments engendrés à cet endroit du discours, il n'est plus au « second degré ». Édouard se prend tout entier dans son raisonnement, ce qui d'une certaine façon nous le rend distant. Tant qu'il doutait avec nous, ou pour nous, même excessivement, il était possible d'adhérer à son propos, de lui prêter notre connivence, à présent qu'il veut croire (pour son malheur ?), nous ne pouvons être dupe, d'autant moins qu'il nous a mis indirectement en garde par toutes les formes conditionnelles possibles. Nous constatons alors simplement l'imminence des ailes brulées de ce nouvel Icare, et rappelons les notes de koltès à propos d'Alexis : « Les spectateurs restent, minute après minute, au côté d'Alexis, jusqu'au moment final où celui-ci se retourne contre eux pour leur lancer le défi […][1869] ». « Je crois que cela va marcher. Je crois les savants, j'ai foi en eux. J'espère que je n'ai pas oublié une loi. Je vais le savoir. » Il y aurait comme un déplacement de l'adhésion du spectateur. Du comique au tragique. Dans un premier temps nous sommes avec Édouard, à rire peut-être avec lui du monde et de ses imprécisions, puis l'auteur nous le rend par cette petite phrase « j'ai tendance à le croire », tout à coup étranger. Nous ne pouvons le suivre dans cette soudaine volte-face. Avec l'auteur, nous regardons cette créature s'enferrer dans ses pensées, et rire cette fois de lui, avant de mesurer l'écart métaphorique de ses calculs pour quitter la

[1869] *Les Amertumes*, *op. cit.*, p. 13.

terre. Au niveau du discours donc se joue quelque chose qui tiendrait d'un déplacement de complicité, d'adhésion, de bascule entre « second degré » et « premier degré ».

Ce glissement de l'adhésion par les jeux de l'illusion ne s'arrête pas là et prend apparemment encore de la hauteur. Au-delà du discours d'Édouard, Koltès nous rattrape et nous attrape dans sa didascalie.

> *Il prend son élan, saute, et disparaît dans l'espace.*

Tout nous laissait à penser (avec l'auteur) qu'Édouard – et son obsessionnel et excessif discours nous y invitait – avait une pensée « très restreinte ». Tout nous guidait vers l'interprétation d'une relative folie, désespoir, naïveté d'Édouard. Tout nous engageait à juger peut-être même de l'*idiotie* d'Édouard, ou simplement, à apprécier le caractère ludique de ses élucubrations, quand dans un même temps Koltès décide contre notre attente d'adhérer à son personnage. Et ce n'est pas dans les cintres qu'il nous oblige à lui prêter foi – une indication qui serait déjà en soi transgression faite à notre attente, puisque tout portait à croire qu'Édouard échouerait, dans une lecture qui ne prendrait en compte que le premier degré du discours du personnage (dans une interprétation non métaphorique des paroles d'Édouard) – mais c'est dans « *l'espace* » que Koltès le fait résolument disparaître. Outre le mélange des genres et des imaginaires, le romanesque (le métaphorique) infiltrant le dramatique (indications de régie) dans cette didascalie, c'est aussi une attaque triomphale de l'auteur faite à notre horizon d'attente. Question toute pratique, si nous prenons le parti de voir là une indication plus scénique que poétique, Édouard ne peut disparaître dans « l'espace », c'est pour nous l'indice d'une transgression, d'une forme d'outrage au public. S'il disparaissait dans les cintres (parti pris de Jacques Nichet), cela pour autant n'effacerait pas la transgression plus profonde que nous tentons de démontrer. Celle qui ouvre l'espace à nouveau du paradoxal, de l'irrésolution, et de la surprise, au métaphorique (transporter d'un espace à l'autre, d'un genre à l'autre). Nous profitons de cet envol d'Édouard pour souligner une particularité de l'écriture koltésienne à laquelle nous pouvons à nouveau prêter l'image du « raz-de-marée », l'image d'un point de fuite, d'une porte de sortie vers les hauteurs. Comme l'assassin Zucco s'envole par les toits, Édouard prend son élan et disparaît dans la stratosphère. Koltès échappe aux limites par un uppercut qui nous laisse interdits, et soupçonneux : à la manière des kata de Bruce Lee qui insinueraient un trucage bricolé à la hâte. Il y aurait comme un *deus ex machina* dont la nature nous échappe. Une manière plus

incompressible se dessine ici entre l'envol d'Édouard et celui de Henry dans *Sallinger*. Quand Henry « *se penche, prend son élan, et se jette du pont*[1870] » pour que son « *corps se disloque sur la route* », Édouard, lui, prendrait le même élan qui dans une évolution de l'écriture le propulserait vers l'*éther de l'ironie* et déroberait son corps à notre perception, nous laissant interdits sur la réalisation de cette didascalie. Si les murs empêchent les personnages koltésiens, s'ils sont contraints de cogner leurs poings aux parois sans autre perspective que cette lutte rugueuse, des espaces s'ouvrent cependant, des ouvertures paradoxales invraisemblables et qu'il nous faut pourtant accepter sans pouvoir les restreindre cependant à un non-sens apparent qui serait celui la mort.

> UNE VOIX. – Par où tu as filé ? Donne-nous la filière ?
> ZUCCO. – Par le haut. Il ne faut pas chercher à traverser les murs, parce que, au-delà des murs, il y a d'autres murs, il y a toujours la prison. Il faut s'échapper par les toits, vers le soleil. On ne mettra jamais un mur entre le soleil et la terre.

Dans cet envol (impossible, improbable, sinon au théâtre) se scelle sans doute le pacte ironique.

Avec Clément Rosset nous parlerons de « violence comique »[1871] pour éviter de trancher entre humour et ironie. On peut rire en effet de cette surprise, de cet inattendu et pourtant souffrir la violence d'une interruption de notre attente, nous obligeant à errer en apesanteur avec Édouard dans un espace improbable, entre ciel et terre, laissant après lui une certaine marque flottante de gravité, comme une cicatrice après une bagarre[1872]. Moni Grego (à qui Koltès confie la mise en scène de *La Nuit juste avant les forêts* avec Yves Ferry après sa création en Avignon) écrit *Les Sœurs d'Icare*, pièce dans laquelle toutes s'envolent dans les cintres. Dans une confidence publique[1873] Moni Grego se souvient que cette particularité icarienne est en partie un vieux pari lancé par Koltès. Écrire une pièce dans laquelle chacun des personnages après leur parcours sur scène s'envolerait dans les cintres. Dépassé le souvenir intime, il se peut qu'il y ait une sensibilité particulière chez ces auteurs à un appel

---

[1870] *Sallinger*, *op. cit.*, p. 84.
[1871] Clément Rosset, *Le Réel. Traité de l'idiotie*, Paris, Minuit, coll. « critique », 1977, p. 107. Dans un chapitre dans lequel Clément Rosset définit la notion de « grandiloquence », son mécanisme et ses effets, il prend pour exemple un extrait de Sade dans *La Philosophie dans le boudoir* et distingue l'humour de la « violence comique » à leur degré d'objectivité. Pratiquer l'humour impliquerait une conscience supérieure de la volonté de transgresser, un regard sur soi, un pastiche conscient. Nous nous laisserons guider par ces nuances afin de ne pas perdre de vue la raison pour laquelle nous parlons d'ironie plutôt que d'humour.
[1872] « Tu es marqué par moi comme par une cicatrice après une bagarre », *Roberto Zucco*, *op. cit.*, p. 28.
[1873] Festival d'Avignon 2011, lors d'une lecture d'extrait de ses pièces, à l'Espace Pasteur le 19 juillet 2011.

astral, à l'aspiration et au pied de nez subversif fait à la gravité terrestre. Subvertir de façon radicale la pesanteur conventionnelle. Représentés ici, les sœurs d'Icare s'envolant dans les cintres, Édouard sautant dans l'espace, Zucco disparaissant dans le soleil, ce vieux rêve icarien est aussi ce qui semble agiter les mécanismes de l'écriture et les discordances dramaturgiques. Tel Socrate suspendu dans les airs des *Nuées* d'Aristophane, l'ironie koltésienne trouverait une porte de sortie dans les hauteurs, à un degré irrespirable. Ce que les théoriciens[1874] nommeraient figures de paradoxe, ce que Kierkegaard identifie dans *Le Banquet* comme méthode socratique :

> dans une ascension continuelle, la pensée s'élève toujours plus au-dessus de l'atmosphère, jusqu'au moment où la respiration s'arrête presque dans le pur éther de l'abstrait.[1875]

De même nous pourrions voir un mécanisme approchant dans cette soudaine volte-face, qui malgré toutes les conditions contraires à ce final exposées par Édouard, fait dire à Koltès : « *Il prend son élan, saute, et disparaît dans l'espace.* ». Le cadre référent, la *doxa* dont nous sommes tributaires, qui présuppose qu'il est impossible de s'envoler et encore moins dans l'espace, ne coexisterait plus à côté de la proposition de l'auteur, qui pose à la place de ce cadre, la question du « pourquoi pas ? » Pourquoi ne pas s'envoler dans l'espace, juste en décollant les pieds du sol ? L'auteur, qui fait s'envoler Édouard, fait voler par-là même en éclat les limites de nos idéologies. Il prend la décision que ce vol est réalisable, nous l'indique, et nous l'impose. Édouard s'envole. Pour nous, ce qui ouvre à l'espace paradoxal dans cette fin de scène provient de la coprésence du « pourquoi pas ? » de Koltès et de la *doxa* en filigrane. Pris en tension que nous sommes entre la possibilité de s'envoler dans l'espace – que l'auteur cautionne : « *Il prend son élan, saute et disparaît dans l'espace* » – et la science intuitive et expérimentale (la *doxa*) qui affirme et prouve qu'il n'est pas possible d'accomplir un tel décollage, une doxa relayée et ressassée par le discours d'Édouard. C'est pourquoi, peut-être, nous parlerons davantage de trans-gression plutôt que de subversion pour cette raison que demeurent co-présentes sur-réalité (l'envol) et réalité (*doxa*), qui du côté du récepteur (public ou lecteur) demeure la force de gravité de notre reconnaissance d'une certaine forme de réalité. Nous serions placés dans l'écart entre la mimésis (illusion de réalité) et le métaphorique (décollement du réel : sur-réalité). C'est ce tiraillement entre l'impossible et le « pourquoi pas ? » qui créerait l'état paradoxal (impressionné) recherché en vue du rire du

---

[1874] C'est à partir de l'article de Patrick Charaudeau, qui distingue humour et ironie, subversion et transgression, article non publié, que nous réfléchissons ces mécanismes théoriques.
[1875] *Le Concept d'ironie constamment rapporté à Socrate*, *op. cit.*, p. 40.

public ou assurément de sa déstabilisation, propulsé dans un espace irrésolu, « fantôme », extra-terrestre dont la force d'attraction se rapprocherait d'une impression proche du néant, de l'*envers*, de la « négativité » de l'ironie. L'ironie serait ce champ de force entre Réel et Néant ouvrant à la déchirure, du rire ou du cri.

Se joue enfin, nous semble-t-il, et en moindre mesure, une partition équivalente démultipliant les points de vue pour le personnage destiné à l'écran, la fille de Gourian dans *Nickel Stuff*. Nouvel avatar d'une incarnation (apparition) de cet espace intermédiaire, qui se glisse entre les mondes, dans lequel il semble atteindre une plus grande sur-réalité réaliste. Tout en appartenant à une dimension autre dont on ne saisit pas entièrement les lois, celle-ci semble moins marquée par le sur-naturel. La fille de Gourian, tout en détenant des pouvoirs étranges, se voit dis-créditée en partie par Tony qui la soupçonne de languir pour lui.

> TONY (Bas). – *Tu l'as vu ? Tu as vu la fille, mon vieux ? Tu as senti le courant électrique, quand elle approche de moi ? Tu as senti ce que ça dégage ?* (Il rit.)[1876]
> TONY (À Baba). – *Elle me veut, mon vieux. Elle dégage de l'électricité, mon vieux, au point que parfois les paquets se mettent à voler tous seuls, sans raison, à travers la boutique.* (Il rit.)[1877]

Dépassée la fanfaronnade de Tony, des traces demeurent de sens littéral dis-proportionné et alchimique du prétendu désir de « la fille » pour Tony. Plus tard, dans la remise, des crises épileptiques concrètes viennent bouleverser l'ordre des choses et indiquent que ce personnage est régi par des lois plus chaotiques, qu'il dégage peut-être effectivement de l'électricité, comme Abad de la fumée, comme Félice déclenche éclairs et orage.

> En arrivant devant la porte de la remise, il entend le bruit d'un effondrement de caisses. En entrant, dans la demi-obscurité, il voit un tas de cartons qui bougent encore, avec un nuage de poussière qui s'en élève. Il s'approche.
> Sous le tas, il découvre la fille de Gourian en état de crise : elle tremble de tout le corps, bave un peu, ses yeux sont révulsés.[1878]

Le personnage de « la fille » est différent et nous constatons cependant qu'à le comparer à Abad ou Félice, cette différence efface ses contours et ne se dit pas avec autant d'écart métaphorique. On peut résoudre cette anomalie par au moins deux explications « réalistes ». La fille de Gourian est épileptique, la fille de Gourian est dévorée de désir pour Tony. Sa

---

[1876] *Nickel Stuff, op. cit.*, p. 69.
[1877] *Ibid.*, p. 71.
[1878] *Ibid.*, p. 72.

différence trouve des motivations acceptables. Et pourtant, elle reste dif-errante à travers les couloirs du magasin. Avant ce coup d'éclat, elle est décrite comme absente-présente, sorte de fantôme (de Marie) vagabondant.

> La fille de Gourian passe, d'un bout à l'autre de l'entrepôt, en tenue de travail, les yeux au sol ; elle a les mains qui pendent comme celles d'un grand singe ; elle passe et disparaît du côté du magasin.[1879]

Elle passe et repasse, erre sans but (pour nous spectateur elle ne semble pas en avoir), dégingandée, silencieuse et désorientée dans cet espace commercial, à la manière d'un électron libre, planète ayant quitté son orbite et toute attraction terrestre.

> Baba et Tony sont face à face dans la grande allée ; ils se regardent.
> La fille de Gourian passe entre eux, toujours les yeux aux sols, les deux bras pendants ; et ils attendent qu'elle soit passée pour parler[1880].

Comme un ange passe, comme un frisson entre deux portes ouvertes, une ombre glisse « entre eux », comme une illusion au cœur de l'illusion, et laisse planer un mouvement différent et inexpliqué, superposé au plan d'attraction Baba-Tony. Koltès écrit *Nickel Stuff* en 1985 : a-t-il l'intention réelle de voir réaliser ce *truc qui ne vaut pas un clou ? (stuff : truc ; nickel : 5 cents US)* – il rédige une version particulière à l'intention de Chéreau. Nous trouvons dans cet écrit pour le cinéma, toujours disséminés, les indices d'une démultiplication des plans, qui opère comme déstabilisation du premier degré, comme écart sur-réel, comme garant de l'incertitude de la perception, comme questionnement ironique, et doute opératoire. Il semble qu'il y ait toujours un élément discordant qui erre dans l'écriture koltésienne pour nous empêcher l'assurance indiscutable d'un point de vue unilatéral sur le monde. Pour emprunter un exemple lui aussi cinématographique, il est un usage dans *Le Décalogue* de Krzysztof Kieślowski (1988) d'un personnage dif-errant lui aussi, à l'écart du drame qui éclairerait nous semble-t-il cette dif-errance de certains personnages koltésiens dans l'espace dramaturgique. Ce personnage en question dans l'œuvre de Kieślowski se présente toujours comme transversal à l'illusion, muette présence dont le mouvement est détaché du drame et que les autres personnages perçoivent toutefois. Sa posture inquiète l'illusion et creuse un sillon spatio-temporel stimulant l'éveil critique (ou mystique) du spectateur et des personnages alentours. Le critique Gérard Pangon relie ce personnage récurrent à l'œil de la conscience hugolien :

[1879] *Ibid.*, p. 35.
[1880] *Ibid.*, p. 39.

« l'œil était dans la tombe et regardait Caïn »[1881], regard témoin des trahisons et des meurtres à venir, d'où qu'ils viennent, inexorables et accusateurs.

> Quand on demandait à Kieślowski d'où vient ce personnage, il répondait par une anecdote. Un jour après la projection du film d'un ami, nous nous sommes mis à donner chacun notre interprétation comme on fait toujours. Un vieil écrivain était là et dit : « Je trouve le film très moyen mais j'ai bien aimé la scène de l'enterrement avec le visage de l'homme en noir à gauche de l'image ». « Et là, dit Kieslowski, on s'est tous regardé parce que l'homme en noir, à gauche de l'image, y'en avait pas ». […] Une semaine plus tard ce vieil écrivain était mort. « Alors, continue Kieślowski, cette histoire m'a marqué, et si chacun d'entre nous crois[ait] à un moment crucial de notre existence un personnage visible de nous seul ? »[1882]

Dans cette perspective, nous verrions également un rapprochement possible avec le personnage étrange du « bandit » dans le conte de Ma, un conte avec moralité (« ANNA. – Et la moralité ? / MA. – La moralité ? (*Réfléchissant*.) Je ne sais pas moi. »[1883]) Celui qui s'agrippe à la diligence du « gros homme » et sa famille, et pour qui ayant tout sacrifié : femme, enfant, il ne reste plus que l'écho du rire éternel du bandit.

> *« Dites-moi, cher monsieur : qu'est-ce que vous voulez au juste ? » Sans un mot, le bandit le regarde des pieds à la tête, puis il fait demi-tour, s'éloigne lentement vers les fourrés, les mains dans les poches. Et quand il eut disparu, le gros homme, solitaire, ruiné, sans arme et tremblant de froid, entendit son rire, un horrible rire qui lui arracha les oreilles, lui ébranla le cerveau, et qu'il entendit longtemps, interminablement*.[1884]

Le bandit ferait partie de ce clan des personnages sur-réels de Koltès ; ici se ferait jour sans détour son rôle essentiellement critique, *négatif*, accusateur, l'œil poursuivant Caïn dans la tombe. Celui qui oblige l'autre à se révéler, et en le regardant, met au jour ses potentialités d'assassin. Le bandit déclenchant dans la tête du « gros homme » ce même signal qu'évoque Roberto Zucco :

> Au moindre signal ils se mettraient à se tuer entre eux. […] si on les regarde dans les yeux, s'ils s'aperçoivent qu'on les regarde, s'ils se mettent à nous regarder et à nous voir, le signal se déclenche dans leur tête et ils tuent, ils tuent.[1885]

C'est ainsi d'ailleurs que le personnage Roberto Zucco semble fonctionner. Il est le révélateur des autres personnages, bandit révélateur de leur part d'ombre et de culpabilité. Nous sommes ici en face de deux cas extrêmes semble-t-il, par conséquent plus facilement identifiables.

[1881] Victor Hugo, « La conscience », II D'Ève à Jésus *in La Légende des siècles*, Paris, Gallimard, 2002, p. 31.
[1882] Commentaire de Gérard Pangon, dactylographié à partir des « Suppléments » du DVD 4, *Le Décalogue* de Krzysztof Kieslowski, film de 1988.
[1883] *Sallinger, op. cit.*, p. 57.
[1884] *Ibid*.
[1885] *Roberto Zucco, op. cit.*, p. 79-80.

Moins évidente est la place qu'occupe la fille de Gourian, qui pourtant par son rythme et sa trajectoire dif-errante à travers le drame participerait de ces personnages « en noir » (ombres) dans la composition dramaturgique koltésienne. Parmi lesquels peut-être en tête de liste figurerait « le visage de l'homme […] noir » d'Abad, dont le mutisme, la différence irréductible de couleur de peau, et le rythme singulier du pas dans *Quai ouest* seraient autant d'éléments qui l'indiquent comme l'œil fixant Caïn. Partout présent puisque l'ombre est son abri, son pas sans bruit, et sa lenteur d'« une bête paresseuse qui s'étire lorsque tout le monde dort »[1886].

> Sa seule différence notable et structurelle est sa lenteur ; et c'est un des moteurs de l'histoire.[1887]

Et si, à la manière de Kieslowski, il était dans le théâtre de Koltès des personnages dont la posture, le rythme et la différence étaient le contre-champ (et contre-chant) de la mimésis. Lointaines réminiscences du témoin Alexis, « sans pesanteur encore » qui trouveraient leur poids dans le drame, d'une pesanteur toutefois qui les distingue et accuse par mouvements différés l'illusion. L'écart procèderait ainsi également par le rythme des trajectoires du personnage, sa marche lente d'une lumière à une autre lumière sur une ligne qui lui serait toute singulière. *Nickel Stuff* donne à percevoir l'écriture comme une mécanique, celle des corps dans l'espace.

> La rupture entre Jackie et Tony se déroule en quelque sorte selon les lois de la mécanique. […] vu de haut, c'est comme deux corps mus par des forces différentes, qui se heurtent, modifient mutuellement leur parcours et, inéluctablement, finissent par s'éloigner chacun dans son système.[1888]

Koltès inclut dans le scénario le schéma dessiné de ces lignes qui se blessent et se tordent dans le parcours de Jackie et Tony. Par entrecroisement de ces considérations mécaniques de Koltès, nous pouvons tenter de comprendre le mouvement contrapontique de la fille de Gourian comme lui aussi structurel de l'histoire, structurel des plans, et de la représentation d'espaces impressionnants. Sa marche ou sa dé-marche vient dé-structurer les lois mécaniques dans les couloirs du centre commercial. On assisterait à un contre-mouvement (comme on a

---

[1886] *Quai ouest, op. cit.,* p. 20. « […] et d'autres, un bête, logée en leur cœur, reste secrète et ne parle que lorsque règne le silence autour d'eux ; c'est la bête paresseuse qui s'étire lorsque tout le monde dort, et se met à mordiller l'oreille de l'homme pour qu'il se souvienne d'elle ; mais plus je le dis plus je le cache, c'est pourquoi je n'essaierai plus, ne me demande plus qui je suis. » dit Abad.) »
[1887] *Une part de ma vie, op. cit.,* « Troisième entretien avec Alain Prique », *Théâtre en Europe,* 1986, p. 53.
[1888] *Nickel Stuff, op. cit.,* p. 61-62.

pu parler de contre-champ) générateur du même trouble, du même effet de dif-fraction de l'espace évoqué plus avant, avec cette nuance encore une fois qu'il est possible de prétexter dans un même temps des motivations psychologiques, qui ralentiraient le personnage, cautionnant davantage le réalisme que le sur-réel et dérouterait davantage encore notre interprétation. Ainsi, du fantôme de Marie, du fumeux Abad, du Parachutiste noir parachuté, du corps dans l'espace d'Édouard, du corps mu par une force différente de la fille de Gourian, il y aurait affinité de nature entre ces personnages. Une nature sur-naturelle qui ferait d'eux des sortes de nouveau Golem errant dans la trame du drame. Ce qui lointainement pourrait les projeter dans une dimension marionnettique de l'esthétique koltésienne, une dimension plus symbolique (allégorique) que ne la porte les autres personnages. Plus puissants, « cosmiques[1889] », ils seraient garants d'une dimension sur-réelle (sur-naturelle, aux « dimensions d'un océan ») qui dépasse la trajectoire des autres personnages. Leur manquerait alors un supplément d'existence. En cela, nous rejoignons Koltès dans sa définition d'Abd : « au service de ». Il s'agirait de personnages *abd,* au service d'un dessein plus mystérieux qui échapperait aux autres. Des personnages « au service de » l'auteur ? Des personnages pantins agités par une puissance qui les dépasse.

Le personnage-pantin fait son apparition dès la première composition dramatique de Koltès. La dis-jonction finale des *Amertumes*, préparée en amont par une stratégie du déraillement de personnages devenus poupées mécaniques, l'illustre. L'avant dernier tableau (15e) enclenche ce non-retour : une suite de flashes numérotés, au nombre de quatre, entrecoupe et alterne deux espaces Cour et Jardin dans lesquels les scènes se recroquevillent et s'étiolent. Les vieux « rapetissent » et Varvara fond « 4e *flash : sur J, VARVARA tousse, elle essuie son visage* ». Ce que le premier tableau annonçait : « *tout son corps coule*[1890] ». Cette fin des *Amertumes* est formelle et marquée par une esthétique que l'on peut rapporter à la marionnette. Les personnages sont traités comme les pantins de cire prisonniers d'« *une mécanique arrivée au bout du ressort, avec des mouvements cassés et de plus en plus lents, jusqu'à l'arrêt complet*.[1891] » En ce sens des indications telles que « *les Vieux qui rapetissent* », ou même « *Ils se recroquevillent* », pourrait impliquer un traitement *marionnettique*. Ce traitement esthétique particulier des corps est l'occasion renouvelée de

---

[1889] « Si on lit de Conrad et *Les Travailleurs de la mer* de Victor Hugo, on trouve dans les deux romans une vision cosmique du monde que l'on trouve rarement ailleurs. Une expérience ordinaire prend ainsi chez ces écrivains les dimensions d'un océan et la complexité et l'éclat des phénomènes naturels. La nature peut souvent réécrire un roman. », *Une part de ma vie, op. cit.*, p. 29, entretien de Koltès pour le *Gai pied*, 1983.
[1890] *Les Amertumes, op. cit.*, p. 18.
[1891] *Ibid.*, p. 60.

signaler la volonté koltésienne d'une échappée, d'un décollement du réel et, par là, d'une recherche d'un espace de l'ailleurs à travers le traitement *dif-errant* du personnage. De l'espace (scénique et pictural) diffracté, dilaté, incertain, trouble, du théâtre koltésien nous atteindrons à présent les abords de son contenu, peuplé d'objets qui intriguent.

4. 2. « Surdétermination » de l'Objet : de *Salinger*[1892] à *Quai ouest*

Dans cette démonstration, il faut envisager le terme de « surdétermination » dans un sens lointainement psychanalytique comme processus de déplacement de niveau, non pas forcément de conscience pour nous, quoique cela revienne peut-être au même, mais de perception. Comment Koltès organise-t-il ses tableaux, et les images de ces séquences pour produire chez le destinataire une *surdétermination* de la perception générant un effet, pour nous, ironique. De façon plus littéraire cela revient à explorer l'inépuisable puissance métaphorique (des mots et des mondes) du théâtre de Koltès dans une perspective plutôt pragmatique des effets produits. Puisqu'il s'agit d'éclairer l'idée d'un pacte ironique de l'auteur avec son destinataire, il nous faut passer par des chemins obliques qui puissent donner un ou des noms à ces effets sur notre « perception ». Pour préciser ces effets de mise à distance, de distanciation proprement koltésienne (qui procède d'un décollement du réel), nous proposerons entre autres de cerner les occurrences marquées par les techniques visuelles génératrices d'écarts, celles de la marionnette incluse (fort liée à l'image et à son trouble *distanciateur*), qui contribuent à l'élaboration d'un « second degré », un espace du trouble et du double. La biographie de Bernard-Marie Koltès offre un point d'attache à l'exploration de la dimension marionnettique de l'écriture. À Saint-Clément, le jeune homme participe à l'« équipe-marionnette » nous renseigne Michel Jung.

> **Michel Jung**. J'ai bien connu Bernard en seconde, première et terminale. Nous n'étions pas dans un « club » mais dans une « équipe ». Et c'était l'« équipe-marionnette ». Cela fait sourire aujourd'hui. On pense à Guignol, mais ce n'était pas cela du tout. C'était des marionnettes évoluées, très sophistiquées.[1893]

[1892] Note 358 de la thèse d'Arnaud Maïsetti : « On choisira ici d'écrire *Salinger* avec un seul l, comme Koltès l'a écrit. L'ouvrage a été publié à titre posthume en 1999 sous l'intitulé fautif *Sallinger*, parce que l'éditeur craignait une confusion avec J. D. Salinger. François Koltès, ayant droit de l'auteur, regrette aujourd'hui cette décision des Éditions de Minuit. Selon ses vœux, il est probable qu'en cas de réédition, le titre retrouve son orthographe originelle. ». Dans la lettre de Koltès à Bruno Boëglin, datée du 14 novembre 1977, en effet, Koltès donne « quelques nouvelles de *Salinger*. », *in Lettres, op. cit.*, p. 303.

[1893] Propos recueilli dans *Bernard-Marie Koltès : textes et contextes, op. cit.*, « Table ronde », p. 38.

Les premières pièces de Koltès, jusqu'à *Sallinger,* articulent par touche des influences formelles liées à des procédés *marionnettiques,* à la fois par le traitement des tableaux successifs et visuels, et à la fois par cette position occurrente d'un élément extradiégétique, manipulateur à distance dans *Les Amertumes,* qui semble se retrouver plus tard dans les présences « impressionnantes » d'Abad ou d'Alboury. Il est également des incursions plus avouées de tableaux *marionnettiques,* comme la didascalie de *Sallinger* (p. 50-51), telle que la présence d'objets décrits ou utilisés par l'auteur dans une dimension tout à fait marionnettique et distanciée, nous invite à l'imaginer. L'image déjà évoquée du corps d'Henry qui « *se disloque sur la route* » nous propulse dans cette esthétique de corps marionnettiques dont les membres sont si manifestement des parties assemblées par « la main de la providence » (celle de l'artisan marionnettiste) qu'elles peuvent se disperser tout aussitôt. (Il s'agirait peut-être d'une stratégie plus globale de l'écriture qui consiste à disloquer, rompre l'unité de l'ensemble). Ce type d'usage (marionnette ou théâtre d'objet) apparaît dans une pièce comme *Récits morts* dans le traitement de la robe et de la chevelure de Marie que propose l'auteur en didascalie. De même en est-il des métamorphoses, ou des anamorphoses des corps. Par extension, nous nous interrogerons sur tous les débordements visuels internes au drame qui pourraient être ainsi liés à une sensibilité particulière à l'objet dans l'esthétique koltésienne et apparaîtraient légèrement dissonants, nous entraînant vers un seuil qui dépasse encore une fois le mimétique. Repérer comment l'écriture de façon très moderne est sensible aux effets visuels et aux techniques qui sont utilisées aujourd'hui par le théâtre visuel contemporain[1894] nous semble aller dans le sens d'une certaine vision diffractée du monde qui nous est contemporaine. Cette vision rejoint celle d'une activité ironique, un pacte de perturbation et d'anéantissement. Cette analyse nous confortera dans l'affirmation de la recherche singulière de l'auteur, d'une certaine distanciation par le trouble, et l'élaboration scénique et spectaculaire d'un « décollement »[1895] du Réel (attaque de l'illusion) produisant ainsi l'écart nécessaire à l'élaboration minutieuse du doute intime sur notre perception du spectacle (et de la pièce lue) dans une des intentions avouées en 1970 par Koltès, celle d'impressionner. Ce qui nous permet d'avancer à nouveau que l'auteur nous aura prévenus : son vœu est formé de

[1894] Il appelle en effet des partenaires composites, sonores, visuels, parfois illusionnistes (Philippe Genty ou Ilka Schönbein, par exemple, seraient les représentants parangons de ces pratiques actuelles auxquelles nous faisons allusion).

[1895] Ce terme est employé par Jean-Pierre Sarrazac (cité par Sarah Hirschmuller qui s'interroge alors sur la raison du surnom de certains personnages de Koltès, *op. cit.*, p. 70). Pour Jean-Pierre Sarrazac, chez Koltès on assiste au « décollement » du personnage qui devient son propre porte-parole, se dédoublant en lieu et place de lui-même. Sarah Hirschmuller cite également Charles Berling qui, lui, perçoit cette distanciation comme « présence-absence ».

nous choisir pour cible. Nous qui sommes, ne l'oublions pas, la partie « impressionné[e] »[1896], élément bipartite de ce projet ironique-critique, sur laquelle s'exercerait un effet de distanciation, d'inquiétante étrangeté, non pas dans une excursion loin de la mimésis à la recherche de la réflexivité du spectateur, à la manière de Brecht, mais dans une incursion par déraillement de l'illusion vers la subjectivité du spectateur/lecteur. Une mise en doute – de l'intérieur – de la scène, qu'elle soit tangible ou mentale. Et tout commencerait avec *Salinger* ?

4. 2. 1. *L'Héritage Salinger [Sallinger]*

4. 2. 1. 1. *Salinger* intempestif

Salinger, élaborée de l'été 1977 au printemps 1978, voit sa légitimité troublée par des circonstances aggravantes. En premier lieu, certaines déclarations de l'auteur jettent le trouble sur la place qu'occupe *Salinger*. Quand Koltès livre, « il y a une coupure très nette entre *La Nuit juste avant les forêts* et la pièce qui précède. Il y a d'abord beaucoup de temps, trois ans ; trois ans pendant lesquels je n'ai rien fait et où je ne pensais plus jamais écrire » ou encore, « les anciennes pièces je ne les aime plus, je n'ai plus envie de les voir monter »[1897] ; Alain Prique ajoute en note : « il y a en fait moins de deux années, au cours desquelles il continue à écrire, en particulier *La fuite à cheval très loin dans la ville*. La période où il pensait "ne plus jamais écrire" a duré moins d'un an »[1898]. De ce tableau recomposé, *Salinger* semble évincée, elle n'est ni « la pièce qui précède », ni semble-t-il l'une des pièces élevées à la hauteur de ce qui advient après la « coupure très nette ». Elle disparaît peut-être d'autant mieux que – Jacques Deville le rappelait dans un article édité en 2002 :

> […] la quasi-totalité des notices biographiques consacrées à Koltès depuis sa mort considèrent que *Sallinger* fut présentée pour la première fois au public en janvier 1977. […] ce n'est pas au début mais à l'automne de la même année que le premier volet de cette double création […] fut créé […] Quant à la pièce écrite à partir de cette série d'improvisations, ses représentations […] eurent lieu en fait du 19 mai au 28 mai

---

[1896] « Ce qui est consigné ici n'est donc en fait qu'une partie du spectacle ; l'autre partie est constituée par la présence du témoin Alexis, et, à travers lui, des spectateurs-témoins. », *Les Amertumes, op. cit,*. p. 13, déjà cité.
[1897] Entretien avec Jean-Pierre Hàn, *Europe,* 1er trim. 1983, revu par Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie, op. cit.,* p. 10.
[1898] *Ibid.,* note 5.

> 1978 à l'Eldorado (c'est-à-dire non pas avant mais plus de onze mois après la création de *La Nuit juste avant les forêts* à Avignon[1899].)

En 2001, le *Magazine littéraire* consacré à l'auteur persiste à relayer au grand public cette vision déformée, fixant[1900] à nouveau *Salinger* avant la nuit. De ce brouillage initial, par voix tacite de l'auteur, le caractère posthume de l'édition de *Sallinger* contribue, à son tour, à placer généralement la pièce dans un temps d'avant l'avènement. En 1999, Anne Ubersfeld, retient cette déclaration de l'auteur qui stigmatise définitivement *Salinger* au rang des pièces à honnir : « Si c'est ça que je dois continuer à faire, j'arrête d'écrire ».

> Il fait disparaître les exemplaires, refuse de laisser publier le texte, qui ne reparaîtra qu'en 1995, aux Éditions de Minuit[1901].

Ci-gît *Salinger*. Et pourtant, eu égard aux parallèles nombreux repérables entre divers morceaux choisis de *Salinger* et les pièces qui suivront, nous pourrions avancer que c'est bien plus ou moins « ça » que Koltès continue « à faire » en écrivant ; pour un aperçu rapide, il y aurait au nombre de ces parallèles hétéroclites : l'ouverture de la pièce et ses « hauts murs » s'articulant exactement à l'ouverture de *Quai ouest*, et son « *mur d'obscurité*[1902] », (à l'ouverture du *Retour au désert*, plus discrète, mais dont le premier mot de la didascalie, après l'intitulé de l'« acte » I SOBH, est bien celui-ci de « mur », « *Mur qui entoure le jardin*[1903] […] », ou bien encore ceux que les gardiens surveillent, ceux de la prison de *Roberto Zucco*, « *au ras des toits*[1904] », les « palissades » et les « miradors[1905] » de *Combat*). « Il y a[urait] toujours une putain de grille à escalader pour tout ficher en l'air[1906] », et cela dès *Salinger*, selon les mots et les maux de Carole, jusqu'aux « grandes grilles [de *Roberto Zucco*], […] [jusqu'aux] plus fines, comme des passoires, et plus fines ensuite, comme un tamis. Il faudrait être liquide pour passer à travers. [1907] »

Déjà *Salinger* ménage, comme dans *Quai ouest*, l'apparition impressionnante de la scénographie, dans un éclat lumineux, « *la lune se découvre d'un coup. Au milieu est le*

[1899] Jacques Deville, « De Salinger à Sallinger », *in La Bibliothèque de Koltès. Réécritures et métissages*, Metz, Bibliothèque-médiathèque de Metz, 2002, p. 58-59.
[1900] « Bernard-Marie Koltès », *in Le Magazine littéraire*, n°395, février 2001, une bibliographie est proposée au lecteur p. 32.
[1901] Anne Ubersfeld, *Bernard-Marie Koltès*, Paris, Actes sud, 1999, p. 31. Il est tout à fait possible également, suivant en ceci l'avis de François Koltès, qu'il n'y ait aucun sort particulièrement jeté à *Sallinger*. Elle n'était simplement plus la préoccupation de l'auteur à ce moment-là de sa vie. (Entretien, Paris, avril 2014).
[1902] *Sallinger, op. cit.*, p. 11.
[1903] *Le Retour au désert, op. cit.*, p. 11.
[1904] *Roberto Zucco, op. cit.*, p. 9.
[1905] *Combat de nègre et de chiens, op. cit.*, p. 7.
[1906] *Sallinger, op. cit.*, p. 14.
[1907] *Roberto Zucco, op. cit.*, p. 11.

tombeau, comme une demeure de roi, immense, somptueux, laqué, avec des colonnes de chaque côté, et une profondeur noire au milieu[1908] », quand dans *Quai ouest*, « *Une soudaine trouée dans les nuages éclaire fugitivement l'immense façade du hangar*[1909] » – en amont de la diachronie dramatique, les « *colonne de chaque côté, et une profondeur noire au milieu* » rappelleraient schématiquement ce que fut le portique de la scénographie de *La Marche* en 1971. La présence lointaine du garde du cimetière de *Salinger*, résonnerait en écho avec les gardiens de la prison Zucco (?) ; les cigarettes de Ma appelleraient la cigarette de Cécile (*Quai ouest*), le rouge à lèvre de Carole, « *le terrible éclat de son rouge à lèvre, qui brille même dans la nuit*[1910] », celui que l'on aurait retrouvé peut-être sur les lèvres de Chello, si *Coco* avait *été écrite*[1911] :

> Consuelo, cessez donc de vous mettre et remettre du rouge à lèvres ; après chaque déglutition, après chaque soupir, vous remettez une couche de cette affreuse peinture. Consuelo, votre rouge à lèvre me dégoûte[1912].

Les intentions délétères de Carole lors de son retour à la belle-famille :

> Je m'organiserai pour les embêter comme on ne s'est jamais organisé pour embêter quelqu'un ; j'en ferai une société, rien que pour cela, que je déclare fondée, ici, maintenant, à moi toute seule : société pour embêter le monde[1913] […]

Les mêmes intentions de Mathilde lors de son retour au désert :

> Je ne fuis aucune guerre ; je viens au contraire la porter ici, dans cette bonne ville, où j'ai quelques comptes à régler.[1914]

La « société pour embêter le monde » de Carole, appellerait « l'idée » fédératrice et organisée de la voix de *La Nuit juste avant les forêts*, « moi, mon idée, c'est un syndicat à l'échelle internationale, je t'expliquerai[1915] ». À l'intérieur du discours même des personnages, il est des séquences qui se croiseraient d'un personnage à l'autre. Le discours de Leslie par exemple parfois appelle à celui que l'on rencontrera par bribes dans la voix de *La Nuit juste avant les forêts*, dans celle de Zucco, dans celle de Cal.

[1908] *Sallinger, op. cit.*, p. 12.
[1909] *Quai ouest, op. cit.*, p. 14.
[1910] *Sallinger, op. cit.*, p. 108.
[1911] « Tu sais mon rêve, maintenant, l'idée que j'aurais ? que j'aimerais être écrite − enfin, tu vois : qu'un écrivain s'occupe de moi, […] que je sois publiée, tu vois. ». Carole à June, *Coco in Roberto Zucco, ibid.*, p. 13-14.
[1912] *Coco in Roberto Zucco op. cit.*, p. 111.
[1913] *Sallinger, op. cit.*, p. 18.
[1914] *Le Retour au désert, op. cit.*, p. 13.
[1915] *La Nuit juste avant les forêts, op. cit.*, p. 19.

> Il me vient l'envie bizarre de […] *courir dehors* jusqu'à ce *qu'il se trouve quelqu'un* sur mon chemin, *quelqu'un que je prendrais par le bras*, que je secourais un peu pour lui faire perdre son air ahuri ; quelqu'un que je m'approprierais pour toute la soirée ; quelqu'un à toucher[1916] […]

Cette envie, enragée, de Leslie est celle réalisée (ou fantasmée) par la Voix.

> J'ai *couru, couru, couru*, pour que cette fois, tourné le coin, je ne me retrouve pas *dans une rue* vide de toi […] pour *que cette fois je te retrouve toi*, de l'autre côté du coin, […] que *j'ose prendre ton bras* : camarade ![1917]

De même, lorsque Leslie exprime la velléité d'un désir :

> Je l'ai suivi du regard longtemps, longtemps, elle semblait ne pas vouloir disparaître de mon regard ; et, jusqu'à ce qu'elle ait disparu, je me retenais de *courir derrière elle*. J'aurais tant voulu, à ce moment-là, être une amie à elle, une sœur, une compagne de bureau, et *lui mettre la main dans les cheveux*, sans que personne n'y trouve rien à redire[1918] […]

la Voix de la *Nuit* regrette l'accomplissement de ce désir-là :

> il en débarque une comme celle-là, où il faut tout lâcher pour *courir derrière*, obligatoirement, oubliant que la pluie et le manque d'argent vous ôtent des moyens, mais celle-là, on est obligé de courir l'aborder, *avec ses cheveux* […] si j'avais pu savoir qu'elle était de l'autre côté, que c'était une salope.[1919]

L'annonce encore de Leslie : « il me vient l'envie bizarre de casser les vitres, de sauter par la fenêtre »[1920], se verrait elle aussi accomplie par Zucco. « *Zucco est projeté à travers la fenêtre, dans un grand fracas de verre brisé*[1921] ». Le discours des personnages présents dans la scène indique que, si Zucco subit passivement cette propulsion à travers une fenêtre brisée, il semble toutefois l'avoir déclenchée activement et son acharnement à provoquer celui qui le lancera par la fenêtre – on le suppose – vaudrait comme acte délibéré, comme « envie bizarre » :

> LE BALÈZE. – Le laisser tranquille ? Il nous emmerde depuis des heures et on devrait le laisser tranquille ? Qu'il me cherche encore une fois et je lui écrase la tête.

[1916] *Sallinger, op. cit.*, p. 24.
[1917] *La Nuit juste avant les forêts, op. cit..*, p. 12. Nous signalons, en italique, les rapprochements directs d'un discours à l'autre. : « courir » / « j'ai couru, couru, couru » ; « dehors » / « dans une rue » ; « qu'il se trouve quelqu'un » / « que cette fois je te trouve toi » ; « quelqu'un que je prendrais par le bras » / « j'ose prendre ton bras ».
[1918] *Sallinger, op. cit.*, p. 27-28.
[1919] *La Nuit juste avant les forêts, op. cit.*, p. 21-22.
[1920] *Sallinger, op. cit.*, p. 24. C'est de cette manière également que surgit Thérèse dans *L'Héritage*, nous l'avons vu, voir note 1862.
[1921] *Roberto Zucco, op. cit.*, p. 46.

> UNE PUTE (*s'approchant de Zucco pour le relever*). – Ne cherche plus la bagarre, gamin, ne cherche plus la bagarre.[1922]

Sans compter sur ce vieux rêve partagé entre les deux personnages – déjà évoqué – l'ancien rêve d'être invisible, que Roberto Zucco emprunterait au discours de Leslie ? Dans cet ordre d'idée, la partition que joue Leslie du tueur au « flingue facile », « celui qui tire si on respire », « celui qui tire son flingue si on le regarde » et qui achève en un cri son impromptu entre rêve et réalité, dans « un New York déconnecté » par ces mots : « je ne veux pas mourir, je ne veux pas mourir[1923] », se lirait (et se lierait) comme la scène improvisée de ce que réalisera Zucco : « je suis un tueur » quand, au combiné d'une cabine *déconnectée*, il achève sa communication par ces mêmes mots : « je ne veux pas mourir, je vais mourir ». Progressant toutefois vers un degré supplémentaire dans cette étape où Leslie nous avait laissés. « Je vais mourir » prophétise Zucco quand Leslie ne formulait qu'un non-souhait. Certains éclats de l'écriture se dilateraient au fil de la diachronie, comme des trous noirs, ils épuiseraient un matériau choisi qui réapparaîtrait transformé, en dialogue d'un bout à l'autre de l'œuvre, jetant des ponts parallèles entre les pièces dans un espace qui se tiendrait à la périphérie dramatique.

Ces signes de reconnaissance auraient d'autant plus d'intérêt dans l'idée d'un pacte caché de l'auteur avec son Destinataire. À la manière de « l'involution du chiasme[1924] » comme structure fondamentale du discours koltésien et de ses circonlocutions, il y aurait, si nous envisagions l'Œuvre, « involution du chiasme » à l'échelle de ces morceaux vifs, de retours au même, légèrement modifiés, légèrement transformés qui évolueraient en *involuant*. Nous parlerions de puzzle, de labyrinthe, de jeu de piste si ces appels à la reconnaissance diffuse étaient élaborés sciemment par l'auteur. L'enjeu de notre thèse se tient à ce point d'incertitude : ce tissage anamorphosé dénonce-t-il la volonté d'un auteur de nous dérouter en nous aveuglant ? Comme un miroir aux alouettes attire et trompe, ces éclats dilatés fonctionneraient comme autant de miroirs réveillant notre impression diffuse d'intimité avec l'œuvre, de connaissance impalpable. À force de patience et d'exploration minutieuse, le destinataire atteindrait la reconnaissance d'une œuvre qui se diffracte en une infinité de miroir. Si Zucco est un éclat de Leslie, Leslie, par ricochet, jouerait à être le tueur que Zucco sera dix ans plus tard, et nous entrerions dans un lien inépuisable avec l'auteur qui abolit la diachronie, renvoyant incessamment l'impression d'un reflet à l'autre, perdus au milieu d'un

---

[1922] *Ibid.*
[1923] *Ibid.*, p. 61-62.
[1924] *Relire Koltès, op. cit.*

palais de glace. La « comédie humaine » de Koltès. Ce « pacte ironique » impliquerait la « notion d'Œuvre », dont il serait dans ces conditions trop vite acquis de croire que Koltès se « fou[tait] totalement »[1925]. Il y aurait un circuit parallèle de l'écriture. Un pacte au second degré, dont on ne saurait jouir en conscience qu'à l'occasion d'une plongée profonde dans les souterrains de l'écriture, ou simplement par hasard. Une connivence qui se tiendrait en un espace de l'intime, loin de la scène, dont le repérage n'apporterait peut-être rien à la réussite de l'incarnation sur un plateau, mais qui éclairerait le fonctionnement et la nature du lien de cette écriture avec ses destinataires, aussi bien qu'il contribuerait à désarticuler l'effet d'« hystérisation » sur ses lecteurs, que nous proposait d'envisager Sarah Hirschmuller.

Pour achever l'énumération de ces exemples choisis au corpus défendant de *Salinger*, il en est un dernier qui lierait le personnage de Leslie à celui de Cal cette fois, et finira de nous convaincre que l'autodafé de la pièce *Salinger* semble bien vite consumé, quand des éléments émergeant de *Salinger* se disséminent dans les œuvres à venir. L'idiolecte de Leslie semble également ressurgir par une structure de phrase similaire dans celui de Cal (et s'origine peut-être sur celui de la *Voix*).

> *Moi, je* ne suis pas celui qui reste dans le vague – enfin, *je* ne suis pas le type à rester longtemps dans une pièce seul.[1926]

La « tournure de phrase » qui avance par scansion cyclique du pronom très personnel « moi », ou « moi, je », se croise dans la nuit, « moi, c'est plutôt le sang, et la carcasse osseuse […] et moi aussi, on pourrait m'appeler l'exécuteur […] et l'usine, moi, jamais ![1927] » Elle semble également la manière de parler privilégiée de Cal lorsqu'il s'adresse à Léone.

> *Moi* aussi, un jour, j'ai débarqué ici, plein d'idées sur l'Afrique ; […] Mais *moi, je* rêve la vérité, *je* ne rêve pas des mensonges. […] *Moi*, par exemple, *je* m'intéresse à un tas de choses, tu verras, […] Tiens, *moi, j'*étais un fou de philosophie, tu peux me croire, *moi*. […] Des idées, pourtant, *moi, j'*en ai ; *j'*en avais. [« Car des désirs, *j'*en avais[1928] […] », dit aussi le Client de la *Solitude*]. Pourtant, tu peux me croire, *moi, j'*aurais toutes les raisons du monde pour être triste, et de vraies raisons, *moi*. […] *j'*aurais bien voulu être différent, *moi*.

D'où le bénéfice que nous pouvons peut-être en tirer ici : plus encore que l'idiolecte du « moi, je » d'un personnage à l'autre, qui nous engagerait à penser que ces trois-là font partie d'un même *type*, nous serions ici en présence d'une structure de phrase repérable à l'échelle d'une

---

[1925] « Juste avant la nuit », *op. cit.*, p. 43.
[1926] *Sallinger*, *op. cit.*, p. 26.
[1927] *La Nuit juste avant les forêts*, *op. cit.*, p. 16-17.
[1928] *Dans la solitude des champs de coton*, *op. cit.*, p. 51.

intention koltésienne du discours, que l'auteur convoquerait, pour ces personnages, lorsque ceux-ci sont en mode « amoureux », c'est-à-dire, dans cette attitude qui obligerait à se découvrir, suivant peut-être en cela le mystique adage du Dealer.

> Devant le mystère il convient de s'ouvrir et de se dévoiler tout entier afin de forcer le mystère à se dévoiler à son tour.[1929]

En des termes plus prosaïques, il conviendrait de vendre cette marchandise que devient le « moi », qui à force de répétition, acquiert le statut d'objet à vendre et d'objet à acheter. Le personnage devenu son propre objet promotionnel à vendre au désir de l'autre, dans une distanciation à la fois qui prête à sourire, dans sa maladresse touchante et enfantine et qui, dans un même temps, signale quelque chose de plus grave. Cette maladresse serait le signe manifeste d'une condamnation, signalant cet élan comme la dernière tentative désespérée de convaincre l'autre de devenir acquéreur de ce « moi » livré à l'achat. Ainsi, cette recherche acharnée (et masquée) de l'amour (mot problématique chez Koltès) semble trouver sa forme dans *Salinger*, du moins semble-t-elle élaborer des pistes structurelles à son discours (amoureux) que nous retrouverons dans les pièces suivantes, un idiolecte dans lequel s'organiserait et se cacherait la demande. Une marque du langage koltésien qui deviendra, nous semble-t-il, constitutive de l'écriture « majeure ».

Pour finir sur les raisons hypothétiques qui placent *Salinger* dans un non-lieu de l'œuvre, l'une d'elles tient encore au caractère phénix de la pièce, dont le « point d'appui » est proposé (imposé) à l'auteur par un autre (Bruno Boëglin) – Koltès semble avoir eu peu de goût pour cette écriture-source – qui prédisposait sans doute la pièce à entrer logiquement, bien que faussement, dans le mouvement des pièces dites « de jeunesse ». Elle est, de plus, effectivement l'une des dernières dont le processus d'écriture compose avec le plateau (un plateau sur lequel évoluent des comédiens qui ne sont pas ceux du Théâtre du quai, mais des comédiens imposés eux aussi à l'auteur). Elle semble ainsi se tenir dans une articulation ambiguë, à cet endroit précisément où se scinde généralement la diachronie des pièces koltésiennes, en deux espaces disjoints. Elle serait engloutie par la faille d'une « coupure très nette ». Nous l'envisagerons à cheval entre une écriture première – celle qui ne recule pas devant les échappées d'inspiration surréaliste (oniriques, fantastiques), celles dont la vocation perturbante s'affiche, usant sans vergogne du baroque des images – et une écriture « de la maturité » qui orchestrerait quant à elle ses bascules d'une sphère imaginaire à l'autre, de

[1929] *Ibid.*, p. 48.

façon plus intangible, déroutante, ou subtilement *éthérée*. Une pièce, peut-être, qui mérite d'autant plus d'attention qu'elle est écrite quelque temps après l'expérimentation, par l'auteur, d'une écriture d'un autre genre (romanesque) : *La fuite à cheval très loin dans la ville* achevée en 1976. Les didascalies de *Salinger*, leur caractère profus[1930], témoigneraient de cette posture dans l'entre-deux, influencées par l'expérience de la *Fuite*. Elles trouvent une pleine liberté romanesque, développant littérarisation[1931] ou narrativisation[1932] des indications de l'auteur « didascale ».

4. 2. 1. 2. Les didascalies exclusives

Elles oscillent apparemment encore entre trois types d'indications. Des remarques de régie, droites et directes, qui circonscrivent pour une dernière fois et par bribes l'espace théâtral : la salle, le plateau, le rideau – ce type d'indications disparaît totalement des pièces suivantes[1933] :

> […] *tout à coup June se retourne, regarde fixement la salle.*[1934]
>
> *Soudain, elle s'arrête, se retourne, regarde ce qui bouge, là-bas, à l'autre bout du plateau.*[1935]
>
> *La première ombre avance vers la salle* […][1936]
>
> *Devant le rideau de scène, entre June, tirant Carole par la main.*[1937]

On trouve, d'autre part, des indications qui empruntent davantage aux termes cinématographiques, picturaux ou photographiques, et qui sont de l'ordre d'indications sur la

---

[1930] « 402 indications totalisant 27500 signes. C'est le record de Koltès. ». Benoît Barut, « Pratique et poétique de la didascalie koltésienne », *in Relire Koltès, op. cit.*, p. 37.
[1931] *Ibid.*, p. 33-47.
[1932] André Petitjean, « Description stylistique des didascalies koltésiennes », *in Bernard-Marie Koltès : textes et contextes, op. cit.*, p. 291-302.
[1933] « L'utilisation du mot « projecteurs » dans Zucco (p. 13) – unique occurrence dans le théâtre de Koltès […] Les projecteurs sont des outils de spectacle par excellence. Leur apparition dans le texte didascalique ruine généralement l'illusion réaliste […] Dans *Zucco* cependant, Koltès désigne moins les projecteurs réels de la régie-lumière que ceux fictionnels de la prison […] », Benoît Barut, « Pratique et poétique de la didascalie koltésienne » *in Relire Koltès, op. cit.*, p. 40.
[1934] *Sallinger, op. cit.*, p. 21. Nous soulignons en supprimant les italiques.
[1935] *Ibid.*, p. 108. Cette occurrence du « plateau » a été relevée également par Benoît Barut: « Il [Koltès] n'utilise que des mots théâtraux passés dans la langue courante et encore faut-il ajouter que les occurrences en sont rares et n'apparaissent que dans des œuvres de la première partie de sa carrière : *Sallinger*, pièce de transition, joue ici comme une sorte de *terminus a quo*. Ainsi « plateau » est-il utilisé à six reprises dans *Les Amertumes* […], à deux reprises dans *Le Jour des meurtres* […], une seule fois dans *Sallinger* (p.108) puis plus jamais. », *op. cit.*, p. 36.
[1936] *Sallinger, op. cit.*, p. 109.
[1937] *Ibid.*, p. 113.

pantomime de l'acteur : « *Leslie, au premier plan, marche de long en large*[1938] », « *Leslie à gauche, Henry à droite*[1939] », viendraient concurrencer les termes attendus de jardin, de cour, ou encore l'expression « *à la face* » plus conventionnelle qu'« *au premier plan, à table*[1940] ». Ces indications didascaliques de « *premier plan* » sont coutumières et régulièrement données dans les premières pièces, notamment *Récits morts* ou *L'Héritage*. Dans *Salinger*, elles apparaissent pour la dernière fois. Quant au troisième type d'indications, il affleure dans les pièces « de jeunesse », explose dans *Salinger*, ouvrant à la fois au poétique, au sur-réel, au romanesque et prend tout à coup une ampleur (quantitative et générique) sans précédent[1941] dans l'espace des pages. Il sera la manière didascalique de *Combat de nègre et de chiens* et de *Quai ouest*. Les trois ultimes pièces opèrent apparemment un resserrement. Cette mixité des modes dans *Salinger* semble l'indice d'une pièce qui s'écrit à la pointe de la bascule qu'exécutera ensuite irrémédiablement l'auteur, vers une écriture pour l'écriture, abandonnant sa posture d'homme de plateau, même si subsistent encore des indications de jeu, de rythme, à travers des didascalies comme : « (*Temps*) », ou « (*Plus bas :*) » qui ponctuent savamment *Combat de nègre et de chiens* et *Quai ouest*. Ces indications didascaliques, du troisième type, débordant la scène, irréalisables telles que nous les rencontrons parfois dans les pièces majeures, semblent émergées tout à fait à partir de *Salinger*.

En préambule, cette dimension de l'irreprésentable retiendra notre attention. Elle semble parfois appeler davantage les techniques du cinéma, ou peut-être l'efficacité d'un castelet, d'un théâtre d'objet, d'un théâtre somme toute dans lequel l'objet dépasse le personnage (en cela nous restons à proximité de l'esthétique surréaliste et sa fascination pour l'objet) – du moins sommes-nous manifestement, au regard des didascalies, devant un théâtre d'images qui concurrencerait le théâtre d'acteurs, et ce faisant concurrencerait le texte. Cette pratique tout à coup débridée de la didascalie dans *Salinger*, sa saturation ouvertement hors cadre mimétique, nous éloigne de l'effet de dis-ruption analysée dans une pièce comme *Les Amertumes*. Nous serions déjà là dans un processus plus éthéré qui décolle plus imperceptiblement le premier degré de l'écriture (la mimésis), orchestrant une posture de vol au-dessus du drame. Un « second degré », plus genettien, double l'écriture dramatique. Koltès puise indubitablement dans le cinéma pour nous donner à imaginer le cadre de l'action, un

---

[1938] *Ibid.*, p. 22.
[1939] *Ibid.*, p. 30.
[1940] *Ibid.*, p. 50.
[1941] Nous invitons à se reporter à l'article de Jacques Deville, qui développe précisément cette question, « De *Salinger* à *Sallinger* », *in La bibliothèque de Koltès. Réécritures et métissages, op. cit,* p. 57-64.

cadre hors-cadre théâtral. Un ailleurs qui ne se donne pas pour symbolique à la manière des pièces précédentes. Il n'est qu'à lire les indications concernant les « automobiles »[1942] dans *Salinger*, et leur pont, ainsi que la présence du vol des oiseaux pour se convaincre que, même à grands frais d'effets spéciaux, le spectacle ne se hissera pas à la hauteur de l'espace mental rêvé par la fiction.

> *Dehors un grand pont barre l'horizon.*
>
> *Des deux côtés de la rue, où passent les voitures, Leslie à gauche, Henry à droite, sont appuyés contre le mur*[1943] […]
>
> […] *le pont est éclairé, par instants, par les phares des voitures qui tournent*[1944].

Ces descriptions ne sont pas seulement métaphoriques : on sait l'importance du pont dans le théâtre koltésien, notamment celui de *Combat de nègre et de chiens*, de *La Nuit juste avant les forêts*, ou celui de *Nickel Stuff*, on sait les apparitions érotisées (et espiègles) de « l'automobile », de la moto (*Tabataba*) ou du camion (*Combat de nègre et de chiens*) – elles se présentent ici aussi comme réalistes, scénaristiques. Même si elles donnent l'indice d'un monde inquiétant et fantastique, les éléments qui les composent sont délivrés dans leur caractère concret. Il s'agit bien d'imaginer le passage de voitures sur cette route qui sépare Leslie et Henry, dans la scène III, de voitures qui en tournant le coin de la rue éclairent un grand pont à la démesure de l'horizon. Quand on sait que placer une voiture sur scène, à l'arrêt, est déjà une gageure, élaborer une route sur laquelle passeraient plusieurs voitures tient bien d'une aberration théâtrale, une aporie de la représentation traditionnelle du théâtre, excepté si l'on conçoit ce théâtre comme lieu de mixité avec le cinéma. L'imaginaire cinématographique filtre dans le dramatique, au-delà du jeu sans doute dans lequel se plait à rêver Koltès, à la croisée des genres, le théâtre koltésien étant un lieu de mixité générique. Le débord du drame est bien heurté et la faille est béante. Cette didascalie ne peut voir le jour si ce n'est dans l'imaginaire du lecteur, ou dans l'œil d'une caméra, ou dans l'espace réduit d'un castelet très sophistiqué, ou encore éventuellement dans un théâtre hors les murs ! Même un décor imaginé par Richard Peduzzi et Patrice Chéreau, dans leur habile et spectaculaire conception, ne pourrait rendre compte de cette impossibilité scénique. Et dans le cas précis

---

[1942] Terme – « automobile » – que Cécile (*Quai ouest*) emploie nous semble-t-il avec une application si surprenante qu'elle paraît « décalée ». On attendrait peut-être plus naturellement celui de « voiture ». Son usage sans doute en partie relève d'une vision du langage perçu comme stratégie de manipulation de la part de Cécile, le langage comme « baratin […] pour corrompre », *in Quai ouest, op. cit.*, p. 51-52.
[1943] *Sallinger, op. cit.*, p. 29-30.
[1944] *Ibid.*, p. 36.

d'un monstre scénographique, resterait alors une mission qui semble impossible, relative à la présence des oiseaux.

> *Le vol des oiseaux emplit le ciel, couvre les voix, fait lever la tête au Rouquin, qui met deux doigts dans sa bouche.*
> *Le Rouquin se met à siffler, colériquement, impérativement, un long sifflet modulé et précis.*
> *Les oiseaux s'arrêtent un instant, planent en rond au-dessus du pont et, d'un coup, disparaissent au loin.*[1945]

Rien de ce vol ne semble envisageable scéniquement, car il s'agit bien du vol, non du bruit, ou du cri des oiseaux, mais leur matérialité au ciel (une matérialité hitchcockienne), fantastique de toute évidence, dont l'oppression naît justement de sa sur-présence. Cette vision incarnée des oiseaux augure des mêmes effets et des mêmes difficultés scéniques que le vol qui accompagne, entre autres, le chemin de Koch de l'entrée du hangar à la mort dans *Quai ouest*.

> *Entre Koch. Envol d'oiseaux.*[1946]
> […]
> KOCH. – […] (*Il tend la crosse de l'arme à Abad*.) Vous voyez bien que je suis malade. Aidez-moi.
> *Abad pose la main sur le fusil-mitrailleur. Fin de l'aube, envol d'oiseau, le vent se calme*[1947].

Par une folie des grandeurs, non seulement faudrait-il que *Salinger* (et *Quai ouest*) se joue en extérieur, mais faudrait-il de même convoquer des dresseurs d'oiseaux pour répondre à cette exigence, alors peut-être pourrions-nous approcher d'une certaine fidélité aux images du texte. On sent toutefois le vertige que provoqueraient de tels efforts démesurés.

À quoi s'adonne alors Koltès dans ces échappées belles ? On (le praticien) ne peut véritablement jouer la carte de la transposition des didascalies à la scène dans la mesure où elles semblent très écrites, et l'on ne peut pas plus les soustraire au drame, n'étant pas seulement métaphoriques. Elles font partie intégrante de la pièce, elles courent, vivent et vibrent au rythme des scènes, les orientent et les constituent parfois. La didascalie citée précédemment vient par exemple en réponse directe à la question de Leslie posée au

---

[1945] *Ibid.*, p. 42.
[1946] *Quai ouest*, *op. cit.*, p. 20.
[1947] *Ibid.*, p. 87.

Rouquin : « Tu ne peux pas trouver un vrai jeu ?[1948] » Cette prestidigitation du Rouquin, maître oiseleur, nouvel Orphée ou Orphée dégradé, parodié, tient lieu de réplique par l'image. Leslie « admiratif » (au premier degré du discours donc) répond à la suite de la didascalie :

> LESLIE (*admiratif*). – Je ne connais pas quelqu'un, le Rouquin, qui soit plus écouté que toi.[1949]

Tout d'abord, la formulation : « je ne connais pas quelqu'un » – en place de : « je ne connais personne » – entre, pour notre étude, dans la catégorie des indices textuels d'une ironie marquée. Cet écart formel est un exemple de signaux qui fonctionneraient comme *ostensoirs* signalant l'oblicité du propos. Or Leslie, nous dit Koltès, est « admiratif », il faut en conclure alors que le discours de Leslie est à envisager au premier degré (si Leslie est vraiment admiratif, et ne feint pas de l'être exagérément), l'ironie (critique) s'exercerait ailleurs. « Je ne connais pas quelqu'un » créée l'espace nous semble-t-il d'un triple discrédit. L'un touche au personnage de Leslie, si « admiratif » qu'il en perdrait son latin, retournant au langage enfantin et, partant, rejoignant la catégorie des « naïfs » du triangle ironique (Leslie serait une cible, pour le spectateur, pour le Rouquin, pour l'auteur), une deuxième atteinte dépasse le personnage et touche au sérieux de ce qui le précède, à savoir ici la démonstration spectaculaire en image du Rouquin. Cette dissonance du discours de Leslie appellerait par ricochet la moquerie de ce qui constitue la « distinction » du Rouquin ; son pouvoir d'oiseleur. Dissonance relayée par le syntagme « plus écouté que toi », qui semble lui aussi ici légèrement inapproprié, il s'agirait davantage d'être obéi, ou craint, tout terme qui n'impliquerait pas un anthropomorphisme qu'induisent les termes « être écouté » (d'une dimension affective et intellectuelle) appliqués ici aux oiseaux. Ces écarts viendraient saper l'importance de ce qui vient d'être réalisé (le Rouquin serait une cible pour le spectateur, pour Leslie, malgré lui, et pour l'auteur). Cette dissonance expressive fait écho à la même tournure de phrase utilisée précédemment :

> LESLIE (*tendant ses bras*). – Je ne connais pas, dans le monde, quelqu'un qui a été plus aimé que toi.[1950]

[1948] *Sallinger, op. cit.*, p. 42.
[1949] *Ibid*.
[1950] *Op. cit.*, p. 41.

Avec les théoriciens de l'ironie, nous analyserions ici cette répétition dissonante comme signal textuel d'une ironie littéraire, qui en l'occurrence viendrait saboter l'effet trop marqué d'un pouvoir fantastique du Rouquin. La répétition appuyée d'une phrase, au fil du discours, devient signal et peut se révéler symptôme d'un régime au vitriol. Au niveau de la structure du discours l'insistance de la répétition de cette *anomalie* du discours signale tout ce qu'il y aurait à sous-entendre de trouble derrière le sens littéral. L'ironie en répétant certaines expressions de choix, à l'intérieur du discours, accuse[1951] l'illusion même de son premier degré. L'éveil du destinataire à la distance est consommé.

Dans ce sens encore nous convoquerons le terme proposé par Éric Eigenmann dans son article[1952]. Il propose d'envisager l'« involution du chiasme » comme structure fondamentale de l'écriture koltésienne. Pour nous cette « involution du chiasme » serait une structure fondamentalement ironique. Les retours inflexibles au même obligeraient sans cesse la parole à s'en retourner au second degré. Un discours au carré en quelque sorte qui, nous écartant du drame, nous rapprocherait incessamment de l'auteur dans ces retours lancinants, qui bercent notre crédulité, infiltrant par touche une mécanique hypnotique. Ces retours obsédants dénonceraient une sorte de force omnisciente bouclant la phrase immanquablement de la *presque* même façon. Un trouble exercé sur notre perception inconsciente peut-être qui, repérant le retour mécanique au même serait perturbée par la légère différence inéluctable, ne serait-ce qu'en raison des éléments co-textels aux syntagmes répétés, qui eux diffèrent. Ce retour au *pseudo*-même déroute nos impressions de reconnaissance. En l'occurrence ici, le discours se mentionne lui-même comme effet de structure, et entraîne avec lui un effet comique de répétition. Il rappellerait que nous sommes dans un monde dans lequel « quelqu'un » tire les ficelles. Après la prestidigitation fantastique du Rouquin, Leslie en est toujours au même point du discours, qui nous ramène à la page précédente, et mentionne ainsi la composition dramatique par effet comique. Le psittacisme de Leslie ,« je ne connais pas quelqu'un », créerait donc ici une distanciation à l'échelle de la représentation-même. Le vol des oiseaux, l'arrivée fantastico-romantique du Rouquin, autant d'éléments dénoncés ici peut-être, éléments qui sont les ficelles imaginaires de l'auteur mises à nues par ce mécanisme involutif.

[1951] Une idée également partagée par Linda Hutchéon, qui cite Dan Sperber et Dierdre Wilson (*in* « Les ironies comme mentions », *in Poétique* n°36, p. 404), et la perspective de l'ironie comme mention, « un phénomène répétitif citationnel ». « […] quand on emploie une expression, on désigne ce que cette expression désigne, mais quand on mentionne une expression, on désigne l'expression elle-même »[1951].

[1952] « Pour une rhétorique de Koltès. L'involution du chiasme », *in Relire Koltès, op. cit*.

Une autre hypothèse pourrait faire entrer en lice de même la « mention », ce marqueur signalerait l'écho, le clin d'œil, la connivence de la communauté qui s'y reconnaîtra. Un clin d'œil toujours ambigu par effacement de repères clairs. La lecture de l'article de Jacques Deville engage cette très hypothétique éventualité. Il signalait les publications de Pierre Bourdieu dans *Le Monde* en octobre 1977[1953] comme contextuelles aux premières lectures plateau de *Lectures américaines*. Publications qui trouveront leur place dans *La Distinction* de Pierre Bourdieu que pour son analyse Jacques Deville rapproche du désir des personnages de *Salinger* : « être quelqu'un ». Dans cette formulation dissonante Koltès orchestrerait cette mention lointaine (?) d'un nouveau paradigme sociologique contextuel à l'écriture, (d'un article que Koltès aurait lu ?). L'espace d'une connivence, extrêmement ténue, dont l'élucidation reste infiniment incertaine, voire douteuse et qui n'éveillerait ici, si c'était le cas, qu'un très petit nombre d'initiés contemporains (et intimes) de Koltès lors de la rédaction de la pièce ! Si cette hypothèse tenait de l'élucubration, elle témoigne du moins de l'appel à l'interprétation que stimule ce genre d'infimes écarts dans l'écriture. Des dissonances qui ouvrent à la question, et aiguillonneraient un désir de résolution, parce que quelque chose semble boiter.

Ainsi cette didascalie irréalisable – prise à titre d'exemple, et il y en aurait d'autres – semble bien une articulation indispensable à la scène, sa démesure joue de l'écart et entre en dialogue avec le discours même des personnages. La critique de Leslie perdrait de sa double offensivité sans la grandiloquence didascalique qui entoure l'irruption du Rouquin. Sans la parure toute fantastique de son pouvoir en scène, nous perdons une partie impalpable de la moquerie à laquelle s'adonne peut-être la voix du personnage et de l'auteur à l'égard du Rouquin, et en dernier lieu, nous perdons l'auto-ironie de l'auteur, inventeur de cette entrée *distinguée* dont le signal d'auto-critique s'atténuerait lors du passage à la scène. Nous aurions dans cette dialectique entre les paroles du personnage de Leslie et la didascalie de l'auteur qui tient lieu de réplique au Rouquin, trois cibles : Leslie, le Rouquin et les goûts de leur créateur.

Sans qu'une réponse vaille véritablement, ces débordements avant tout semblent aiguillonner quelque chose comme la « quoibilité[1954] » de son destinataire, elles stimuleraient

---

[1953] « La revendication de chacun à vouloir être « normal » ou « exceptionnel » (terme quasi-synonymes dans *Sallinger*) participe de ce désir de s'objectiver dans une image de soi, voire dans un lieu isolé du monde. Leur illusion ne serait pas de vouloir « être soi-même », comme le Peer Gynt d'Ibsen, mais de désirer « être quelqu'un », dans le sens de la « distinction » selon Bourdieu. », *op. cit.*, p. 64.

[1954] Marc-Alain Ouaknin *C'est pour cela qu'on aime les libellules*, Paris, Calmann-Lévy, 1998. « C'est alors que je proposerai le terme de « quoibilité », fondé sur le mot « quoi ? » mais qui faisait aussi résonner le fait d'être « coi » : question et silence… », p. 41. « L'essence des choses et de l'homme se dit *mahout* (en hébreu), de la racine *mah* signifiant "QUOI". L'essence est la "quoibilité", néologisme que nous créons pour dire cette essence

son « essence questionnante », et nourriraient son étonnement. Par goût Koltès se donnerait la liberté de *faire son cinéma*, par irrévérence, il défierait le plateau (ce projet n'a pas été semble-t-il une expérience privilégiée par l'auteur), les effets de ces débords du drame sont toutefois plus exploitables que leurs causes. Ils supposent à nouveau l'idée d'un pacte, car à moins de cela, il ne reste pour un metteur en scène qu'à désespérer de trouver les moyens d'une transposition, s'il ne fait pas de son présupposé la frustration d'une impossibilité à réaliser scéniquement ce que propose l'écriture lors de la lecture. Le « pacte ironique » se tiendrait à cet endroit d'une acceptation préalable de l'impossible. Il y aurait des dimensions dans l'écriture koltésienne, irréductibles à la représentation. Ce pacte implique par conséquent une relation privilégiée de Koltès avec son lecteur qui sur-passe celle qu'il entretient avec son destinataire plateau. Le « pacte ironique » serait celui qui scelle la connivence exclusive de l'auteur avec son lecteur, comme si la nature dramatique de l'œuvre, de par ses irréductibilités à la scène, ne pouvait atteindre la proximité du lien de l'auteur à la scène mentale de son lecteur (son « champ mimétique » intérieur[1955]). Il s'agirait d'un coup fantôme supplémentaire qui tiendrait de l'adresse subreptice de Koltès à son lecteur, dont la qualité de proximité ne pourrait rivaliser avec celle du plateau. Un lien exclusif et frustrant. Un espace ironique-critique qui placerait le lecteur au-dessus du théâtre et au-delà des murs de la convention. Une nouvelle échappée par le haut, celui du pacte de lecture dans « l'espace littéraire ».

Salinger semble le premier modèle dans lequel ces transgressions se manifestent pleinement ; elles se déploieront par la suite, redoublant d'inventivité pour privilégier ce lien de lecture. Pensons aux « Carnets de combat de nègre et de chiens, aux épigraphes de *Quai ouest* dédiés expressément à la lecture, une « pièce à lire »[1956], à l'argument de *Dans la solitude des champs de coton* qui, c'est l'orientation que pointe Chéreau[1957], pourrait être un écho à l'argument de *Dans la jungle des villes* de Brecht. Les titres des pièces se mêlent en opposant leur champ lexical, de la solitude à la jungle, des champs sauvages à la ville, « de la savane jusque dans la jungle de la grande ville »[1958]. Nous sommes dans une littérature ici au « second degré » dont la figure de Brecht pourrait apparaître en filigrane et comme mise à

---

questionnante de l'homme, cette questionnabilité qui maintient l'être ouvert à la possibilité de ses possibles et de son futur. L'homme est une question, un "quoi", un "qu'est-ce ?", en hébreu *mah*. », p. 51.

[1955] Jean-Christophe Bailly, *Le Champ mimétique*, Paris, Seuil, 2005.

[1956] Il est à noter toutefois que si Koltès donne une traduction du quechua et de l'espagnol aux répliques de Cécile dans *Quai ouest*, ou à celles en arabe de Mathilde, de Aziz et Saïfi dans *Le Retour au désert*, celles de Léone (en allemand, qui dans les premières versions étaient en alsacien) ou celles d'Alboury en ouolof dans *Combat* ne sont pas traduites.

[1957] Voir note 319.

[1958] Bertold Brecht, *Dans la jungle des villes*. *Le combat de deux hommes dans la ville géante de Chicago*, Paris, L'Arche, 1956, 1997, « Avertissement », p. 6.

distance. *Dans la solitude des champs de coton*, « *[l]e combat de deux hommes [l'un nègre, l'autre chien, comme un combat de nègre et de chiens] dans la ville géante de Chicago* », d'une lumière à une autre lumière entre deux immeubles ? Nous pensons encore aux références arabes données à chaque « acte » de *Retour au désert*. Pour *Roberto Zucco* tout à coup, cette hauteur de vue laissée au lecteur semble être sacrifiée. Les didascalies exécuteraient un retour à l'adresse purement scénique. Elles règlent les déplacements des personnages, du type « *la gamine disparaît sous la table*[1959] » ou indiquent les motivations des mouvements sur le plateau « UNE PUTE. – (*s'approchant de Zucco pour le relever*[1960]). Les titres des séquences annoncent le lieu, ou condensent l'enjeu ou l'évènement des scènes sans qu'il y ait contrariété. La scène réalise ce que le titre annonce. Reste peut-être en partage à l'espace de l'incertain (du « second degré » allusif), l'exergue de la pièce qui cite Jung et en appelle à l'Imaginaire « tout puissant », l'inconscient collectif dont l'évocation du mythe de Mithra est devenue l'emblème. Si c'est bien là la volonté de l'auteur dans cette édition posthume, cet exergue livré au lecteur offre une clef de lecture particulièrement signifiante qui peut éclairer la fin solaire de Zucco. La disparition de Zucco dans le soleil prend une dimension d'autant plus mythique que le lecteur averti sait, lui, que la pièce est placée sous le culte à Mithra, ce qui définitivement éloigne la question d'une résolution de la pièce : Zucco meurt, Zucco vit, Zucco est-il sublimé, assassin « sublime », la pièce s'achève dans une fulgurance jungienne ? Cet exergue nous inviterait d'emblée à éloigner la question de la mort, d'autant plus pressante qu'elle rôde autour de son auteur, pour nous placer dans un espace de l'irrésolution, une échappée vers le haut, celui de l'Imaginaire. « *In God we trust / Do we* ? » écrivait Koltès à son frère François en avril 1989, de Lisbonne. La question ne serait plus de s'inquiéter de la mort de Dieu, ou de son existence, la question ne serait plus d'attendre Godot ou de douter de façon ontologique, la question ultime à laquelle semble nous inviter Koltès se place du côté du sujet, de la subjectivité kierkegaardienne : sommes-nous capables encore de croire ? L'imaginaire comme divinité dernière. Qu'importe alors la mort ou la vie de Zucco puisqu'il rejoindrait la Lumière du mythe collectif dépassant toute contingence religieuse particulière (s'élevant vers l'Idée ?).

Ce mouvement vers un retour à l'indication qui abandonne ses échappées romanesques, s'annonce avec *Le Retour au désert*. Certains numéros de scène (6 sur 18) sont accompagnés de titres annonçant indifféremment lieu, temps ou enjeu/évènement : « 3 LE

[1959] *Roberto Zucco*, *op. cit.*, p. 21.
[1960] *Ibid.*, p. 46.

SECRET DANS L'ARMOIRE[1961] » ; « 4 MATHEU S'ENGAGE[1962] » ; « 6 ZOHR[1963] » (vers midi) ; « 12 AU BORD DU LIT[1964] » ; « 13 JE NE VEUX PAS Y ALLER[1965] » ; « 17 DE LA RELATIVITÉ TRÈS RESTREINTE[1966] » ; « 18 AL-'ÎD AÇ-ÇAGHÎR[1967] » (fête de la fin du Ramadan). Ceux-ci gardent une dimension dissidente, qui dépasse leur usage commun à la fois dans leur formulation et dans leur aspect épars. Les douze scènes restantes, sans titre, débutent toutes en didascalie par un élément disséqué de la maison Serpenoise, ou de ses alentours, à l'exception de la scène « 14 *Cloche sonnant complies, au loin* »[1968].

> 1 *Mur qui entoure le jardin* […] ; 2 *Hall d'entrée* […] ; 5 *Couloir* […] ; 7 *Très loin* […] ; 8 *Le jardin* […] ; 9 *Couloir* […] ; 10 *Le mur d'enceinte* […] ; 11 *Véranda* […] ; 15 *Le café Saïfi* […] ; 16 *Jardin* […]

Ce découpage est au scalpel, dans le sens d'une épuration totale aussi bien d'éléments sonores que visuels, que des pièces comme *Combat* ou *Quai ouest* exploraient. S'agirait-il d'un retour à une efficacité toute dramatique et à l'abandon progressif, à cet endroit, d'un théâtre « pour être lu »[1969] ? Un retour à la scène ouverte au public, dont subsisterait encore une adresse à la scène mentale du lecteur, mais retardée et repoussée à l'extérieur du drame dans un espace annexe : les *Cent ans d'histoire de la famille Serpenoise*, publiée d'abord dans *Le Républicain lorrain* le 27 octobre 1988, « le même jour que la première au Rond point[1970] » est intégrée à la seconde Édition de Minuit 2006 (première édition 1988).

Koltès, c'est entendu, transgresse l'espace dramatique par des échappées romanesques. Anne-Françoise Benhamou dans *Koltès, dramaturge* tient pour acquise cette particularité et la résume ainsi :

> cette tension entre roman et théâtre – qui est la vraie raison d'être de l'écriture en tableaux – est une constante de la dramaturgie koltésienne : déjà présent dans la plupart des pièces antérieures (*Les Amertumes* inspirées d'*Enfance* de Gorki, *Procès ivre* d'après *Crime et châtiments*, *Sallinger*, ou même ce texte entre théâtre et monologue intérieur qu'est *La Nuit juste avant les forêts*) elle se développera encore dans *Quai ouest* et *Le Retour au désert* ; deux pièces qui combinent elles aussi

---

[1961] *Le Retour au désert, op. cit.*, p. 18.
[1962] *Ibid.*, p. 21.
[1963] *Ibid.*, p. 32.
[1964] *Ibid.*, p. 59.
[1965] *Ibid.*, p. 64.
[1966] *Ibid.*, p. 78.
[1967] *Ibid.*, p. 80.
[1968] *Ibid.*, p. 67.
[1969] « Car la pièce a été écrite à la fois pour être lue et pour être jouée », *in* « Pour mettre en scène "Quai ouest" », *op. cit.*, p. 105.
[1970] Stina Palm, *Bernard-Marie Koltès vers une éthique de l'imagination*, Paris, L'Harmattan, p. 123.

> dynamique dramatique et matériau romanesque, mais de façon plus complexe et plus consciente[1971].

De cette posture de Koltès romancier à l'intérieur du drame nous retiendrons l'incidence étrange et paradoxale d'une présence auctoriale diffuse dans un espace d'écriture qui habituellement n'invite pas son auteur à planer au-dessus de son œuvre. Essentiellement, nous explorerons, pour satisfaire cette analyse, un usage qui semble révélateur, celui du pronom indéfini « on », qui croise le discours des personnages rendant leur adresse ambiguë (« indécidable »), qui croise surtout la voix de l'auteur en didascalie et produit un « effet de présence » de cette voix sur son lecteur, rejoignant en ceci un contrat de lecture, une forme de connivence qui actualise la découverte du drame à même égalité entre auteur et lecteur. Ce « on » qui chemine à l'intérieur des pièces rendrait compte par glissement d'un auteur narrateur hétérodiégétique. Partenaire invisible de lecture, co-présent au déroulement du drame à côté du lecteur / spectateur. Il semble que cet usage du « on » révèle une plasticité de la frontière narrative et joue d'une ambiguïté irréductible au niveau de la réception. Se tient là encore une forme de pacte, ironique en ceci qu'il transgresse subrepticement, sans que nous y prêtions tout à fait attention, un pacte dramatique qui conventionnellement laisserait l'auteur à la porte du drame. Si Koltès semble réduire dans l'écriture la part romanesque en re-*dynamisant* l'usage extensif qu'il fait des didascalies, il n'en reste pas moins que de *Salinger* à *Roberto Zucco* le pacte du « on » persiste d'une extrémité à l'autre de cette décennie d'écriture. C'est par exemple pour *Salinger*, une didascalie comme celle qui fait voyager Carole de bras en bras.

> *On se la passe, de mains en mains, on se la donne et se la redonne avec douceur et précaution ; on se la passe ainsi jusqu'au salon, où on l'assoit sur un fauteuil, et où Carole ouvre lentement les yeux. / On se parle à voix basse en regardant Carole, on la comble de sourires auxquels elle répond ; on délègue Ma qui s'approche d'elle*[1972] […]

Cet usage du « on » ouvre la frontière à deux espaces, semble-t-il. Le premier nous inclut destinataire et auteurs dans cette pantomime, actualisant ce ballet. Cet usage réalise un effet de présent et de présence dans une communauté d'intérêt. Dans *Roberto Zucco*, nous assistons dans la dernière didascalie à cette même incidence dans l'espace-temps.

> *Le soleil monte, devient aveuglant comme l'éclat d'une bombe atomique. On ne voit plus rien.*[1973]

[1971] Anne-Françoise Benhamou, *Koltès, dramaturge*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2014, p. 147.
[1972] *Sallinger*, *op. cit.*, p. 45-46.
[1973] *Roberto Zucco*, *op. cit.*, p. 95.

Tout se passe comme si nous étions là : lecteurs/spectateurs et auteur, rassemblés devant cette illusion partagée et aveuglante. D'autre part, cet usage du « on », dans *Salinger*, nourrit l'espace critique d'une pantomime devenant mascarade. Cet usage du pronom impersonnel pourrait rappeler en écho lointain l'usage type par exemple qu'en ferait un personnel soignant à son malade : « alors comment va-t-*on* aujourd'hui ? ». Il semblerait qu'il y ait dans cet usage un degré de valeur infantilisant cette *persona non grata* que devient ici Carole dont la perte d'individualité serait soulignée par ce « on » à l'accent à la fois hypocoristique et déshumanisant. « On se la passe », plutôt « qu'ils se la passent », nous rend complice de ce jeu presque tribal d'un partage du corps de Carole, de ce qui pourrait être une critique sociale (satire) de Koltès. La violence qui suinte dans toute idée de groupe ou par extension de foule (« Regardez tous ces fous. Regardez comme ils ont l'air méchant. Ce sont des tueurs »[1974], dit Zucco). Cet usage atypique du « on » porte avec lui la marque d'une lointaine violence cannibale, une danse macabre du pantin sacrifié pour la satisfaction de la tribu ?

Ce qui rend le personnage de Carole, à cet endroit, éminemment marionnettique. De cette circulation du corps du personnage devenu fétiche de mains en mains (« *Anna regarde de près, par au-dessus, comme pour en faire l'inventaire, le corps de Carole* »[1975]), il nous semble qu'il réapparaîtra comme une mécanique lointaine dans les stations qu'exécute Koch, de bras en bras, du sol à la marche assistée, dans *Quai ouest*. Repêché par Abad, ce « gros » poisson voyage des bras de Monique à ceux de Cécile et de Charles.

> *Koch, dans les bras de Monique.*[1976]
>
> CÉCILE (*à Koch*). – Appuyez-vous sur moi, monsieur. Je vous guiderai. / *Koch et Cécile s'éloignent.*[1977]
>
> *Koch, soutenu par Charles, se heurte à Fak qui guide Monique par la main.*[1978]
>
> (*Elle* [Monique] *prend Koch des bras de Charles.)* […] (*Koch passe des bras de Monique à ceux de Charles*[1979]).
>
> (*Monique et Maurice tombent dans les bras l'un de l'autre*[1980]).

[1974] *Ibid.*, p. 79.
[1975] *Sallinger, op. cit.*, p. 45.
[1976] *Quai ouest, op. cit.*, p. 62.
[1977] *Ibid.*, p. 71.
[1978] *Ibid.*, p. 78.
[1979] *Ibid.*, p. 78-79.
[1980] *Ibid.*, p. 81.

De ces jeux de mains ressort un vrai goût de la chorégraphie des corps devenus objets, poupées de chiffon réglées par l'auteur. Cette pratique didascalique creuse à nouveau l'écart dans une première lecture mimétique du drame. Cette vision appuyée du personnage de Koch devenu objet, dépossédé de lui-même, qu'on soutient, qu'on laisse tomber, qu'on relève, qu'on se dispute, non seulement nous rappelle le ballet de Carole, mais sert notre propos qui veut débusquer les espaces où se tient la posture ironique de l'auteur, les espaces critiques qui viennent attaquer l'illusion (de réel), et aussi bien le régime sérieux de la scène. La tentative de suicide de Koch et son sauvetage sont l'occasion d'un jeu de passe-passe qui vient dédramatiser la situation, ridiculiser peut-être ce personnage avant tout « capricieux »[1981] et ses manipulateurs, d'une façon ici plus impressionniste dans les didascalies qu'elle ne l'était pour Carole dans *Salinger*. *Salinger* semble ouvertement traversée par des courants forts, répondant à une esthétique de la marionnette. Carole n'est pas seule à être envisagée en tant qu'objet de transaction pour les autres personnages. Le Rouquin par exemple, tel un pantin dont on aurait coupé les fils « *ne bouge plus. Leslie s'approche, ramasse le corps, le prend dans ses bras, essuie le visage trempé d'eau*.[1982] »

4. 2. 2. De dimensions marionnettiques en esthétique métonymique ?

> Objets inanimés avez-vous donc une âme / qui s'attache à notre âme, et la force d'aimer[1983] ?

Il semble bien qu'à différents niveaux les objets koltésiens poursuivent parfois un trajet, un commerce, une vie parallèle s'immisçant sous le premier degré du drame, produisant une obliquité de l'univers koltésien : une autre forme de chemin détourné sous l'effet d'une forme de condensation plus que d'un déplacement. De là ce terme proposé de sur-détermination des objets, de personnages-objets et de la dimension sur-réelle que cette pratique semble ouvrir, qui rejoint peut-être ces vers connus de Lamartine, offrant à l'objet un supplément d'âme – la marionnette, petite Marie, ce « beau nom tourné » qui cacherait le verbe « aimer » – une dimension totémique, fantastique et intime. C'est avec Al dans *Salinger*

[1981] « Le pire qui peut arriver à Koch, c'est qu'on le fasse douloureux et profond, alors qu'il est capricieux et secret. », *in* « Pour mettre en scène "Quai ouest" », *op. cit.*, p. 105.
[1982] *Sallinger, op. cit.*, p. 69.
[1983] Alphonse de Lamartine, *Harmonies poétiques et religieuses*, Livre III, 2. « Milly, ou la terre natale », *in Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1963, p. 392.

que nous sommes apparemment au plus haut degré du personnage objet marionnettique à vocation semble-t-il humoristique. Un traitement qui pourrait s'apparenter à celui des *Muppets*, ou des *Toons*, ou des personnages du cirque, de ceux qui se font écraser par des pianos et n'en ressentent que le vague étourdissement d'une ronde d'oiseaux pépiant autour d'eux.

> *Leslie prend Al par le col de sa veste – Al, toujours légèrement égaré – ; il le soulève du fauteuil, et le garde un instant suspendu dans le vide. Al alors semble s'en apercevoir, regarde Leslie, lui adresse un grand sourire avec un hochement de tête. / Leslie le lâche, lui envoie un coup de poing en pleine figure, qui imprime sur le sourire de Al un grand trait rouge. En tournoyant doucement sur lui-même, en cercles de plus en plus rapides, Al se tasse, tombe au fond du fauteuil, et y disparaît tout à fait.*[1984]

Du réel, le mouvement dramatique se fissure, s'ouvre, s'échappe, ou glisse dans une sur-réalité amenée dans *Salinger* par des éléments dé-figurant l'illusion, à coup de « grand trait rouge ». Le cas qui nous interroge très significativement est celui du traitement de Al et de son fauteuil, dont le statut semble bien tenir d'un dispositif scénique intradiégétique, qui rappelle celui du castelet. Al, père du Rouquin, de Leslie, de Anna, mari de Ma, porte pourtant le nom d'Allie – le frère mort dans le roman de J. D. Salinger, *The Catcher in the rye*[1985]. En ce sens, pourrions-nous signaler que sa place et son traitement au cœur de la pièce côtoient intimement la symbolique de l'*ombre* déjà explorée. Al, au second degré (palimpseste) porterait, lui aussi, avec lui la dimension d'un envers. Al et son fauteuil semblent en effet faire exception dans le paysage du salon bourgeois ; d'une exception formelle. Le symptomatique fauteuil de Al fonctionne exactement comme un castelet dans

---

[1984] *Sallinger, op. cit.*, p. 92.

[1985] Il s'agit du titre original traduit par *L'Attrape-cœur*. Clin d'œil au poème de Robert Burns, « *Comin'Thro The Rye* », que Koltès mentionne également dans le passage d'Anna à la fenêtre. « ANNA (*à la fenêtre, soulevant le rideau*). – Je vois un petit garçon, sur le bord du trottoir, les cheveux tout bouclés. Il marche en équilibre, tout à fait à l'extrême bord. Ses lèvres bougent. Il chante. Je peux lire ce qu'il chante, sur ses lèvres (*déchiffrant*) « *If a body catch a body coming through the rye* », *Sallinger, op. cit.*, p. 29. Nous serions devant un procédé déjà repéré dans *Les Amertumes*, dans le conte de Ma, relevant d'un système de poupées enchâssées. Histoire dans l'histoire. Second degré de l'écriture. Comme un graffiti, l'hypotexte *L'Attrape-cœur* s'écrit au détour du coin d'une scène. Il nous plaît également de penser que dans ces « cheveux tout bouclés » s'accrocherait peut-être l'image de l'enfant symbolique qui n'en finit pas de ne jamais vieillir, celui qui trans-paraît de pièce en pièce, « sans pesanteur » en équilibre sur l'extrême rebord du monde. Ode à l'ange au milieu de ce bordel (*La Nuit, op. cit.*). Épitaphe signalant l'entrée d'une autre crypte ? Celle peut-être de l'enfance perdue (« il est déjà trop tard » dit Ma) qui court derrière certaines lignes koltésiennes, et qui poindrait dans le nostalgique souvenir de Ma : ses enfants « emboîtés, enroulés, tous trois recroquevillés » (*op. cit.*, p. 28). « Mais je me suis endormie avant le jour, sur la chaise, et, en ouvrant les yeux, il était déjà trop tard » (*ibid.*). Fin d'une histoire déceptive dont on ne connaîtra pas la résolution, mais qui ouvre peut-être à une aspiration ironique (un trou noir) : il n'y a pas de fin à l'histoire de Ma, mais une fin certainement plus absolue et incompréhensible, qui serait celle de l'enfance.

lequel le *marionnettique* Al apparaît et disparaît. La première apparition de Al est avant tout exposée visuellement par l'élaboration de son petit théâtre.

> *À la surface de l'immense fauteuil de cuir flottent un chapeau, une bouteille, et le dessus d'un verre.*

Ces indications de Koltès sont celles d'un créateur d'images. Mini-théâtre d'objets, ceux-ci « flottent » de façon autonome, c'est l'imaginaire du spectateur et ce sont ses habitudes d'autres théâtres qui sont convoqués ici. Dès la seconde phrase, nous apprenons cependant qu'ils ne sont pas seuls à dériver.

> *Perdu au milieu, Al hoche la tête, regarde à droite et à gauche, pousse un profond soupir*

Nous visualisons donc, « au milieu » des objets cités avec minutie comme en « très gros plan », la navigation collatérale de la tête d'Al, sa tête découpée sur la surface du cuir, son statut identique à celui d'un objet parmi les autres.

> *et se sert un nouveau verre qu'il boit très vite.*

Al est dans un même temps par déduction visible jusqu'aux bras, ceux qu'il faut pour se servir un verre, et disparaître tout aussitôt dans ce fauteuil matriciel mouvant, à l'image d'une mer, ou d'un monstre contenant et vomissant ses reliques, baleine biblique.

> *Puis il tente de se redresser, adresse un immense sourire alentour, et se laisse à nouveau absorber dans les profondeurs.*[1986]

Le fauteuil d'Al est présenté par Koltès comme un petit théâtre organique, « immense » objet animé et animant son compagnon enkysté qui, émergeant parfois des profondeurs du cuir, lui est relié, à la manière d'un émanglon en attente que quelqu'un lui sourie, ou lui adresse la parole pour enfin prendre forme humaine et sortir pieds, bras et mains de sa torpeur. De ce caractère d'exception, Al et son fauteuil représentent une dimension dé-viée dans l'espace du salon. Il fonctionne la plupart du temps isolément selon d'autres règles (celles de l'état éthylique ?) à la recherche d'une connexion avec le reste de la scène. Et obstinément la scène se passe de lui.

> *Al s'empresse de tous côtés.*[1987]

[1986] *Sallinger, op. cit.*, p. 22.
[1987] *Ibid.*, p. 45

> *Avec un grand sourire, Al s'approche, un verre et une bouteille à la main, fait de grands gestes de propositions à Carole. Mais Carole ne voit rien*[1988].
>
> *Al renouvelle ses grands gestes, ses sourires, ses propositions, mais décidemment personne ne veut le voir*[1989].
>
> *Al est enfin parvenu à se faire voir ; il tend un verre à Carole, qui le prend, et s'en retourne à son fauteuil, terriblement satisfait*[1990].

Il semble bien que ce décalage réponde à des ficelles comiques proches du pantin clown inadapté à la situation, dont les efforts sont vains, et servent à faire di-version, puisque par exemple, Al épanchant enfin sa soif de « tendre un verre », retourne à un état initial, sans qu'aucun changement n'opère pour lui, ni même pour aucun des autres personnages dans la scène, si ce n'est d'asseoir Carole dans une attitude plus mondaine. Le but était tout littéral, tendre un verre pour tendre un verre (à Carole), et comble du ridicule cette action zéro porte Al à l'extrême satisfaction : « terriblement satisfait »[1991] nous dit Koltès.

Nous rejoignons peut-être à cet endroit les considérations théoriques liées à la « mécanisation du vivant » comme procédé engageant au rire. Ce monde à part dans lequel évolue Al est fait d'une sur-réalité qui implique différents procédés de style. Al devient pantin mécanique au service d'un grotesque décalé qui pourrait faire penser au personnage d'un Pierre Étaix par exemple.

> *Ayant pris pied – assis, bien droit au bord du fauteuil –, Al cherche de tous côtés, avec un sourire disponible, à capter un regard. Il salue un lampadaire, tend son verre à la commode, marmonne un vœu ; cligne de l'œil dans le vague, et sirote, sans cesser de sourire et sans quitter son chapeau*[1992].

C'est par cette tendance à la réification que Koltès nous présente d'ailleurs ses personnages dès le *dramatis personae*. Les objets dont ils sont porteurs les légitiment. Koltès envisage ses personnages ici comme restreints aux objets qu'ils possèdent, dans une phrase nominale (« nominalisation[1993] ») dont les pronoms indéfinis nous donnent une rapide esquisse par deux ou trois traits de crayons « irréfutables[1994] ».

[1988] *Ibid*., p. 46.
[1989] *Ibid*., p. 48
[1990] *Ibid*., p. 49.
[1991] *Ibid*.
[1992] *Ibid*., p. 23.
[1993] « NOMINALISATION Assertion ramenée à une simple notation, le prédicat s'identifiant au thème, ce qui donne au texte quelque chose d'irréfutable. » *in Gradus*, *op. cit*., p. 113.
[1994] *Ibid*.

AL : *Le père. Un chapeau, un sourire, et un verre de whisky à portée de main.*
MA : *La mère. Regard dramatique et grand tablier.*
CAROLE : *Veuve du Rouquin. Beaucoup de rouge à lèvre.*

Ou encore, « *Carole, avec sa robe noire et le terrible éclat de son rouge à lèvres* »[1995], où l'on voit comment non seulement l'objet semble à égalité d'animation (de vie) avec le personnage, Carole « avec », mais encore, comment Koltès travaille à réifier ce qui ici n'est pas objet, « l'éclat », métonymie au service de cette réification. Carole à égalité de nature « avec » « l'éclat » de son rouge à lèvre. Cet éclat se hisse à l'état d'une autonomie suffisante pour accompagner Carole. C'est un procédé itératif dans l'écriture koltésienne que cette juxtaposition du personnage « avec » son objet fétiche, ou l'objet élevé au statut de personnage. Si elle apparaît de façon isolée dans les didascalies des pièces majeures, cette préposition « avec » garde semble-t-il une impression de dessin à grand trait, un effet de flash photographique.

> *L'horizon se couvre d'un immense soleil de couleurs qui retombe, avec un bruit doux, étouffé, en flammèches sur la cité.*[1996]
>
> *L'autoroute, dans la nuit, avec le bruit de l'eau contre les murs.*[1997]

Dans *Le Retour au désert* dont les didascalies semblent orchestrer un retour vers le plateau, retournant à leur usage pratique, il semble subsister une occurrence de ce type de marqueur à grand trait. Les personnages photographiés, pris par surprise dans leur plus grand dénuement, une manière de nous porter à l'essentiel (pour rire) : « *Entre Fatima et Édouard, avec les valises* »[1998].

Même dans *Roberto Zucco* dont nous avons indiqué le caractère incisif des didascalies, semblent poindre encore quelques traces d'une sorte d'affectivité dévolue à l'objet, une trace encore de sur-détermination, dans l'écart ici par exemple réalisé entre l'indéfinie « une chambre » et la très personnelle « sa porte ». « *Zucco sort d'une chambre, ferme sa porte à clé.* »[1999] Il y aurait comme un hiatus scellé par la virgule qui pourrait nous aiguiller d'autant plus sûrement sur la nature figurée de « fermer sa porte à clef ». Car si Zucco sort d'« une » chambre, il fermerait *a priori* plutôt « la » porte à clef. Il affleure également quelques occurrences de cette préposition « avec » : « *Zucco s'approche de*

[1995] *Sallinger, op. cit*, p. 108.
[1996] *Combat de nègre et de chiens, op. cit.*, p. 106.
[1997] *Quai ouest, op. cit.*, p. 25.
[1998] *Ibid.*, p. 12.
[1999] *Roberto Zucco, op. cit.*, p. 29.

l'enfant en poussant la dame, avec toujours, le pistolet sur son cou. »[2000] comme si celui-ci était animé d'une volonté propre et intime s'agrippant au cou de la Dame. Ou encore « *La gamine, avec un sac. / Entre sa sœur* »[2001] garderait une résonnance de cette peinture « à grand trait rouge ».

Nous serions devant un idiolecte de l'auteur, un *tic de langage* dont l'effet produit irait dans le sens d'une réification, d'une « mécanisation du vivant », offrant une vue réenchantée des images que dessinent les didascalies par des contours enfantins (marionnettiques ? si l'origine du terme provient bien du diminutif affectueux de Marie (vierge) : « petite Marie chérie[2002] »). En effet, il est parfois dans les didascalies un idiolecte reconnaissable qui semble placer Koltès spectateur « sans pesanteur encore » (*Alexis*) tel un enfant décrivant par un langage spontané ce qu'il voit, prenant les mots pour des choses. C'est l'effet rendu dans l'exemple suivant, nous semble-t-il, dans la juxtaposition qui paraît là aussi procéder d'une concrétisation, une perception au premier degré, – « *et le vol des oiseaux, au-dessus* ».

> *Henry est à peine visible, dans le noir. Il regarde ailleurs. Le point, seul, est très lumineux, et le vol des oiseaux, au-dessus*[2003].

Nous savons l'intérêt manifesté par Koltès dans ses entretiens pour ce langage « au premier degré », qu'il dit puiser dans ce qu'il perçoit de la beauté de la langue française lorsqu'elle circule « dans la bouche d'un étranger »[2004]. Ce qui, peut-être, procède du même mécanisme que le langage de l'enfant en apprentissage.

> C'est ça le rapport que j'ai et j'essaie toujours de faire ça : écrire la langue comme elle n'est pas dite et comme elle n'est pas écrite ; comme elle est dite par les gens, un peu comme les gens s'en servent : un étranger se sert de la langue – de la langue française –, comme un prisonnier qui taperait contre son mur pour communiquer en morse avec son voisin.[2005]

Si nous ne prenons pas cette déclaration dans son versant tragique et entendu, d'une incommunicabilité du langage, Koltès pointe, nous semble-t-il, ici un versant plus ludique dans cette prison solitaire, d'une langue mécanisée, « en morse » qui serait aussi un plaisir

---

[2000] *Ibid*., p. 62-63.
[2001] *Ibid*., p. 39.
[2002] Anne-Marie Quéruel, *Arts visuels, marionnettes et théâtres d'objets*, Caen, Éditions Canopé, 2008, p. 6. « Leur utilisation par les prêtres pour raconter le drame religieux médiéval explique l'origine du mot français "marionnette" qui viendrait d'un des diminutifs du prénom Marie, à l'instar de Marion, Mariotte ou Mariolle, signifiant "petite Marie chérie". »
[2003] *Sallinger, op. cit*., p. 39.
[2004] Bernard-Marie Koltès, « Entretiens avec Bernard-Marie Koltès », « *Combat de nègre et de chiens* », (entretien de 1983 pour le *Gai Pied* par Alain Prique), *in Les répétitions. Un siècle de mise en scène. De Stanislavski à Bob Wilson*, Alternatives Théâtrales, n°52-53-54, 1996-1997, p. 242.
[2005] *Ibid.*

enfantin. Il semble qu'elle puisse, dans la vision de l'auteur, dépasser, traverser les murs par l'emploi plus maladroit ou brutal d'un langue simplifiée, « *idiote* », ce qu'ailleurs Koltès nomme « les mots dans leur valeur sémantique […] un chat est un chat »[2006]. Cette jubilation à indiquer en jouant des figures de style, et de l'écart entre sens propre et sens figuré vient dans les didascalies peut-être indiquer le vol que l'auteur exécute au-dessus d'un degré qui serait celui du « degré zéro » de la didascalie. Il lui faudrait donner des indications, il les donnerait mais s'en affranchirait par une échappée belle. Mêmes si les didascalies s'afficheront de façon plus dés-investie dans les dernières pièces. C'est ce qu'il advient dans le *Retour au désert* et plus manifestement encore dans *Roberto Zucco*. Elles semblent là pour régler les entrées et les sorties, tel un ballet de marionnettes manipulées par le régisseur/auteur. « *Entre la sœur de la gamine* », (p. 18) ; « *Entre le père, en pyjama, à moitié endormi* », (p. 21) ; « *Entre le frère, dans un grand fraca*s. », (p. 21) ; « *Entre le père* », (p. 23) ; « *la gamine* […] *fait entrer Zucco* », (p. 23) ; « *Entre la mère*. », (p. 27) ; « *Elle sort*. », (p. 27) ; « *Zucco sort d'une chambre* », (p. 29) ; « *L'inspecteur sort* […] », (p. 30) ; « *Entre sa sœur* », (p. 39) ; « *Le père entre furieux* », (p. 42) ; « *Il sort* », (p. 43) ; « *Entre la mère* », (p. 43) ; « *Elle sort* », (p. 44) ; « *La gamine prend son sac et sort* », (p. 44) ; « *Le frère sort* », (p. 52) ; « *Ils sortent* », (p. 56) ; « *Entre Zucco* », (p. 56) ; « *Entre le frère, en conversation avec un mac*. », (p. 72) ; « *La gamine sort. Ils la regardent*. », (p. 73) ; « *Entre la gamine* », (p. 74) ; « *La gamine et le mac sortent. Le frère sort* […] », (p. 75) ; « *Entre la sœur* », (p. 83) ; « *Entre Zucco* », (p. 87). *Sallinger* est loin de cette désertion de l'auteur. Retournant à notre exemple retenu de « *Carole, avec sa robe noire et le terrible éclat de son rouge à lèvres* »[2007], s'il est peut-être nécessaire de signaler le vêtement de Carole, il semble bien que pour le reste Koltès dépasse la simple information et émette incidemment une appréciation, sa perception : « le terrible éclat » nous dit-il. De la même façon que dans *Récits morts* – par exemple – cette même posture de l'auteur se fait jour sous des auspices « ravissante[s] ».

Servien et Marie apparaissent au balcon, dans une ravissante lumière dorée[2008].

Un commentaire de l'auteur qui nous laisse interdit sur la valeur à accorder à cette appréciation sur-ajoutée : « ravissante ». Ces débordements textuels, ces « exagérations »[2009]

[2006] *Une part de ma vie, op. cit.*, p. 21. « Alboury, le Noir, est le seul qui se sert des mots dans leur sémantique : parce qu'il parle une langue étrangère, pour lui un chat est un chat. Les autres s'en servent comme tout homme français se sert de sa langue maternelle, comme d'un véhicule conventionnel qui trimballe des choses qui ne le sont pas. » Déjà cité.
[2007] *Sallinger, op. cit.*, p. 108.
[2008] *Ibid.*, p. 66.

genettiennes, viendraient attaquer le sens premier. Ironie alors de l'auteur comme catégorie du discours didascalique ? Il faudrait entendre le contraire de ce qui est dit ou, si cette lumière dorée est véritablement « ravissante » au sens esthétique, Koltès nous signale que de cette beauté – lui personnellement – se moquerait un peu. Ces adjectifs marquent la présence de leur auteur par des incursions dans l'écriture. Ils induisent son regard au cœur du texte, commentant à l'occasion d'un détail son propre spectacle, et asseyant une posture de régisseur-démiurge observateur de ses personnages-objets comme une lointaine position des débuts, à côté du drame. L'objet serait d'ailleurs dans *Salinger* plus que le personnage. Dépassant l'effet comique-mécanique de la première description de Al et de Ma, cette perspective qui présente le personnage à travers son objet fétiche, se hisse à la hauteur d'une esthétique plus globale de la pièce. En premier lieu, le discours même prend le relai de cette première impression didascalique. Le Rouquin appuie en effet, à l'intérieur du drame, cette perception réifiée du personnage de Ma, en incorporant à la fiction le lien surdimensionné du personnage à son « grand tablier ».

> Regarde Ma, cette bête : rien dans la tête, rien ailleurs que dans les poches de son tablier ; elle pourrait autant ne pas exister, et qu'elle ait son tablier pendu dans la cuisine ; on ne verrait pas la différence.[2010]

Outre la très certaine critique de cette idée reçue et entendue de la mère de famille, si exclusivement mère au foyer qu'elle se confond avec son tablier, l'objet faisant l'être ou l'ayant dévoré, le rapport identitaire de l'homme à l'objet est une idée qui s'attache aux pas des personnages du théâtre koltésien. Elle est exprimée dans la *Solitude*, dans une visée plus philosophique peut-être, par les réflexions sociologico-métaphysiques du Dealer ; elle participe toutefois de la même idée d'une surdétermination de l'objet devenu totem, qui semble mieux à même de donner une valeur à l'homme, que l'homme ne le peut lui-même. La vision que déploie le Dealer, à propos de sa veste dans la poussière, envisagée comme « rébellion » d'un homme, n'est finalement pas si éloignée d'une Ma-tablier. Sous un angle plus profond (moins mécanique) l'objet vestimentaire ici garde une valeur de signe identitaire plus sûr que l'être lui-même.

> 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[2011].

[2009] Voir les réflexions de Gérard Genette.
[2010] *Ibid.*, p. 65.

Dans la dernière version[2012] de la pièce qu'a proposé Patrice Chéreau, il apparaît très lisiblement combien l'on gagne sans doute à rendre aux objets koltésiens leur force vive, organique à la manière de ce manteau mentionné dans le « Carnet rouge » (« Le manteau, prolongement organique de son corps[2013]. ») –, leur présence concrète, ce qui ainsi fait jouer l'écart. En ce sens, le public ne s'y trompe pas lorsqu'il rit au geste de Pascal Greggory jetant sa veste au sol.

> Eh bien je vous propose l'égalité. Une veste dans la poussière, je la paie d'une veste de la poussière[2014]

Un geste mis d'autant plus en valeur, qu'il est préparé dès le prologue visuel de la mise en scène. P. Chéreau chorégraphie une veste flottant dans les airs qui s'abat au sol dans un fracas de verre brisé. Le traitement imaginé à cet endroit s'apparente dans cette image préliminaire à une certaine forme de théâtre d'objet. Et en cela l'homme de plateau rejoint ici certaines lignes esthétiques qui courraient en soubassement du texte koltésien. Du moins sont-elles très visibles dans *Salinger* et plus souterraines dans d'autres pièces, nous le verrons avec *Quai ouest*. Aussi, avec Al-chapeau, avec Ma-tablier, Koltès – metteur en scène – construit-il des images scéniques à partir d'éléments concrets et constitutifs des personnages. Ainsi, nous dépassons l'anecdote formelle d'une description mécanisée des personnages pour rendre compte d'une ligne créatrice plus ancrée. Il se dessine dans *Salinger* combien l'auteur est aussi peintre d'images, en articulant certaines scènes autour d'éléments scénographiques. Nous pensons notamment à cette peinture de la scène d'ouverture. Koltès par la didascalie organise le cheminement d'éléments scénographiques ; nous paraît particulièrement signifiant ce jeu pictural de « petits bouquets de fleurs rouges » qui se détachent sur la neige, et que Carole fera disparaître un à un avant la fin de la séquence[2015].

> *À l'intérieur du mausolée, où la pluie s'égoutte lentement du plafond, sur le cercueil du Rouquin sont posés un chapeau et un tablier*[2016].

[2011] *Dans la solitude des champs de coton, op. cit.*, p. 58.
[2012] À la manufacture des Œillets, 1995.
[2013] Cf. Annexes, note 62, p. 9 du « Carnet rouge », p. 579.
[2014] *Dans la solitude des champs de coton, op. cit.*, p. 58.
[2015] Il faudrait pour asseoir totalement cette posture de Koltès, scénographe, s'assurer ici de la genèse du tableau. Koltès peut-être fixe ici sur papier le résultat d'une recherche qui est née du plateau.
[2016] *Sallinger, op. cit.*, p. 113.

Concernant Al et Ma, les signes avant-coureurs de leur présence sur les lieux du tableau final de la scène XI, le chapeau et le tablier de Ma et Al dénoncent leur présence-absence. Leurs objets intimes les précèdent donc, voire les remplacent. Ces objets eux-mêmes sont relayés par d'autres objets-images indiquant leur présence fidèle auprès de ce mausolée depuis un temps certain, ils dénoncent leur viscérale activité : « *un grand tas de paquet de cigarettes, un grand tas de bouteilles de whisky* »[2017]. À la suite de ces monceaux accusateurs, nous apercevons les coupables « tendres et précautionneux, dans[er] sans bruit » à côté du cercueil. Ainsi les objets semblent fonctionner sur deux plans, l'un qui ouvrerait à la mécanisation – au rire, provoqué par le grotesque ou le burlesque – l'autre, au symbolisme qui surdéterminerait le personnage, dépassant sa psychologie pour en donner une image condensée et poétique ; métonymique. Il nous semble que c'est à ce même type de tableau visuel – qui engendre un effet de décollement étrange du réel – que se structure la clôture d'une pièce comme *Combat de nègre et de chiens.* Avant d'en analyser la gémellité de fonctionnement, il est à noter peut-être une réminiscence visuelle préliminaire, d'une pièce à l'autre. Elle étaye notre démonstration qui veut mettre au jour les stratégies disruptives d'une ironie (distanciation) marquée, cheminant dans le corpus anthume, ayant effacé ses contours. Dans le paratexte final de Koltès XX DERNIERES VISIONS D'UN LOINTAIN ENCLOS :

À la surface d'égouts à ciel ouvert, des bouteilles de whisky vides se heurtent[2018]

Cal vient de tomber sous les tirs des gardes. Le jour se lève et les objets, à la manière du monticule de bouteilles qui signalait l'action-passivité de Al, viennent étrangement marquer ce territoire par la sur-présence métonymique des blancs, ceux qui ont trop bu, dont le chef de fil semble bien être Horn (Longmorn[2019] ?). Sa présence-absence alors signifiée par ces objets bouteilles l'implique par métonymie, et le rendent complice indirect de cette fin de pièce. Léone monte dans une camionnette pour retrouver la France et Koltès nous propose une image de clôture, qui fonctionne à la fois de façon sur-réaliste, notamment dans ses éléments empruntés au genre qu'on dirait « gore » (ou d'une « insolence poétique ») telle que la « tête

[2017] *Ibid*.
[2018] *Combat de nègre et de chiens, op. cit.*, p. 107.
[2019] Selon Patricia Duquenet-Krämer, Koltès a pu s'inspirer de recherches entreprises sur les noms de marques de whisky et en extraire celui de Horn, à partir d'un whisky réputé, Longmorn, *in* « Une poétique de l'insolence poétique : le bloc didascalique dans les pièces de Bernard-Marie Koltès », *op. cit.*

éclatée » et pourtant garde dans un même temps partie liée avec le drame « mimétique » dont Horn serait le garant dans ce final.

> *Auprès du cadavre de Cal. Sa tête éclatée est surmontée du cadavre d'un chiot blanc qui montre les dents. Horn ramasse le fusil tombé à terre, s'éponge le front et lève les yeux vers les miradors déserts*[2020].

Cette image – qui interroge par la même occasion la place du metteur en scène, créateur d'image, doublé en quelque sorte ici par l'auteur – semble d'un autre ordre esthétique que la pièce elle-même. Elle agirait comme une virgule contrapontique, une échappée en guise de résolution, une composition visuelle et surréaliste ne résolvant rien mais ouvrant à la démesure, au poétique et à l'étrange. Cette image condense la question posée par le titre de la pièce lui-même : de ce combat entre nègre et chiens, qui remporte la mise ? Qui aura eu raison de qui ? Elle vient résoudre une intrigue parallèle, secondaire et oubliée de la pièce : où donc est Toubab ? En cela également il y aurait une ironie de l'auteur, un clin d'œil ou la marque d'un jeu de celui qui tient et tire les ficelles, de celui qui en dernier ressort sait, voit et choisit l'angle de vue de « la meilleure fin possible »[2021]. Les « Carnets de combat de nègre et de chiens » nous renseignent sur le responsable de cette composition d'une sculpture mortuaire qui entremêle les corps de Cal et Toubab.

> Quand il a été en face de moi, que son souffle, à mon oreille, si rapide et si bref, eut contrarié le long souffle du vent, quand on s'est mesuré, enfin, du regard, j'ai constaté alors qu'il était petit, petit comme un scorpion, la tache blanche n'avait pas grandi depuis l'horizon où je le voyais courir vers nous. […] j'ai eu beaucoup de mal à l'arracher, avant de l'écraser comme une puce qu'on a longtemps cherchée[2022].

C'est Alboury, qui se tient derrière les indices de la didascalie « *bruit mat d'une course, pieds nus, sur la pierre. Râle de chien*[2023]. » Or le spectateur n'a pas accès à cette précision, pas plus que Horn égaré dans cette image de clôture. Aussi, à partir de la mise en scène sculpturale des

---

[2020] *Combat de nègre et de chiens, op. cit.*, p. 108.
[2021] « L'avantage des histoires qu'on invente, c'est de pouvoir en imaginer la meilleure fin possible. On peu[t] donc partir du principe que chacun [des personnages de *Quai ouest*] accomplit absolument ce qu'il voulait ou avait à accomplir ; le nombre de morts et de blessés ne change rien à l'affaire. », *in Une part de ma vie, op. cit.*, entretien de 1986, pour Théâtre en Europe.
[2022] « Carnets de combat de nègre et de chiens » , *op. cit.*, p. 111-112.
[2023] *Combat de nègre et de chiens, op. cit.*, p. 106.

cadavres à la tête éclatée et aux dents saillantes, à partir du jeu symbolique dont ce visuel scénique vient bousculer le drame par la surdétermination de l'objet et de l'image, Koltès semble toutefois préserver les effets de réel, par la présence consternée de Horn. Pour nous, l'écart noté par Anne-Françoise Benhamou entre la première version indiquée par l'auteur « *Horn, armé d'un revolver* » et l'annotation en marge de Patrice Chéreau « *c'est cette fin qui *suit* qu'il faut viser* » – la didascalie se transformera en « *Horn, ramasse le fusil tombé à terre* » – est l'indice indirect, mais flagrant, d'un tiraillement pour le praticien Chéreau. Visiblement plus attiré par l'espace mimétique, ou « narratif[2024] », qui peut-être, en termes de territoire, serait davantage le sien, Chéreau désaffecterait l'image surréelle de la stèle Cal et son chien, qui en effet annexe peut-être la place du metteur en scène (et de la mimésis) au profit de l'écriture du poète ? En note Anne-Françoise Benhamou identifie l'insistance de Chéreau à privilégier la dimension *réaliste* de Horn – ce que nous envisageons pour notre part comme la marque supplémentaire d'un procédé de « double image » de la part de l'auteur :

> La fin narrative est ici privilégiée sur la fin poétique ou métaphorique qui fait aussi sens (l'image de la tête éclatée de Cal surmonté d'un chiot blanc montrant les dents)[2025].

Il ne s'agirait pas de choisir entre l'une ou l'autre de ces dimensions, mais de trouver l'articulation nécessaire à leurs effets de sur-impression pour l'avènement d'un espace double, qui fait se côtoyer ici surréalité et réalité. Horn, prosaïquement (en action dans l'espace dramatique de la mimésis) ramasse le fusil tombé à terre, et fait les comptes à côté d'une sculpture surdéterminée d'un côté (la tête éclatée), tandis que de l'autre les « miradors déserts » signaleraient notre dimension identifiée comme « peinture de dos », étrange ailleurs absent-présent. Nouveau coup fantôme d'une force qui viendrait de nulle part dans cette indication des miradors désertés. Ce nulle part indiquerait la place vide de l'auteur, *ubique et nusquam*, compositeur d'images concurrençant subtilement le drame, force volatile et omnisciente ? Dans cette dernière image, la désertion des gardes renvoie au doute de leur présence réelle durant toute la pièce. Cette duperie, cette dérobade, semble dépasser l'aspect fantastique qui pourrait résoudre la pièce. Elle vient dans notre réflexion témoigner de la présence oblique de l'auteur-poète, force espiègle qui par effacement signalerait une absence. Libre aux metteurs en scène peut-être de ne pas respecter cette image finale, et de « viser » à la manière de Chéreau une autre fin, toutefois elle fonctionne nous semble-t-il dans un

---

[2024] *Koltès, dramaturge, op. cit.*, p. 139.
[2025] *Ibid.*, note 12.

processus de distanciation contrapontique fondamental, nous décollant par surprise du drame en son entier. Elle ouvre à un espace autre qui fait échapper la pièce à sa lecture mimétique et nous plonge peut-être plus globalement dans ce que Koltès identifiait comme la « métaphore ». Elle renverrait en dernier ressort à la jubilation de l'écriture, à sa nature poétique qui s'envole loin du plateau, par le haut, chantant le geste absolument libre de l'auteur, et se signalant peut-être dans cette disparition inquiétante et sur-réelle. Ironie subtile qui laisserait planer son auteur au-dessus de l'œuvre, ironie en quête d'une liberté absolue d'écriture et de visualisation qui cherche à déplacer nos perceptions ?

De ces images surréalistes qui parfois osent la répulsion (gore) de tête éclatée, et qui semblent poursuivre par touche leurs apparitions dans le corpus des œuvres majeures, nous en référons à cette pierre angulaire que fut *Un chien andalou* (Luis Buñuel et Salvador Dalí), parangon d'images à vocation dérangeante. Parmi elles, la main coupée, élément symbolique, la main autonome (dont un trou laisse échapper des fourmis) dans le court-métrage est un élément qui pourrait, en écho lointain, épouser certains aspects des images koltésiennes. Cette vision d'une main détachée et autonome fait irruption dans l'esthétique de *Salinger*. De façon très précise au long d'une description de l'action sur trois pages, Koltès met en scène la main de Al :

> *Et voilà qu'une autre main, inattendue, est apparue, surgie du fond du fauteuil ; elle a un moment tâtonné dans l'air, grimpé le long des accoudoirs, s'est agrippée au rebord, monté et tâtonné encore. Un bras s'est tendu hors du fauteuil, a cherché à droite, à gauche, et atteint le corps étendu de Leslie. Il a remonté le long du corps jusqu'aux épaules, suivi le bras jusqu'à la main. La main d'Al, surgie du fauteuil, se glisse dans la main de Leslie et la tient serrée.*[2026]

Nous renvoyons également au film de François Koltès, *Bernard-Marie Koltès. Comme une étoile filante*[2027]. Madeleine Comparot y évoque les mains de Koltès, des mains dont il était fier dit-elle : « des mains de travailleur ». Ce renvoi n'a pour intention que de signaler comment peut-être dans l'imaginaire de l'auteur il est possible d'identifier une certaine sensibilité à l'image séquencée du corps, une affectivité rendue à la matière, à une sensualité du corps visité par morceau – nous pensons également à une image qui revient parfois chez Koltès, de la sueur sur le haut des lèvres[2028] –, une perception qui vient pour nous parler d'attrait chez l'auteur pour l'esthétique de l'objet, du corps-objet, une sensibilité particulière,

---

[2026] *Sallinger*, *op. cit.*, p. 93.
[2027] *Bernard-Marie Koltès, Comme une étoile filante*, 1948-1989, film de François KOLTÈS, BEKA, co-production ARDECHE IMAGES PRODUCTIONS.
[2028] *Sallinger*, *op. cit.*, p. 356. « […] et tout de suite je vois les gouttes au-dessus des lèvres, ces foutues gouttes de transpiration qui viennent à certains coups, enfin, cette foutue transpiration qui me ressemble. »

parfois sensuelle, qui envisage la partie pour le tout, l'inanimé pour l'*anima*. En l'occurrence, cette sensibilité particulière donnerait une lumière singulière aux occurrences des jeux de mains dans de nombreuses didascalies[2029]. Dans le scénario *Nickel Stuff* la main de Gourian est significativement l'une des premières images proposées.

> Le tiroir est poussé par une grosse main, fermé à clé. On suit les mains de Gourian qui met la clé dans sa poche […][2030]

Cette main réapparaît dans un passage, qui au-delà de sa sur-détermination dans le paysage koltésien, nous renseigne sur la perception particulière des objets dont le regard de Tony pourrait illustrer notre propos.

[2029] Nous pensons aux gants en peau de Leslie « *se caressant les doigts* », (p. 35). Dans *Quai ouest*, les didascalies abondent qui mettent en scène les gestes de la main: « *Il* [Koch] *tend la main* » (p. 16) ; « *Charles lui saisit le bras* » (p. 16) ; « FAK (*tend le poing fermé*) (p. 28) ; « CLAIRE (*retirant sa main*). », (p. 29) ; « (*Il* [Fak] *met la main dans sa poche*) », (p. 36) ; « (*Il* [Charles] *tend la main*) », (p. 37) ; « (*Elle* [Monique] *tend la main*) », (p. 49) ; « (*Elle* [Monique] *prend les clés, garde la main tendue*.) », (p. 49) ; « (CLAIRE (*tendant la main*). », (p. 58) ; « […] *Fak qui guide Monique par la main*. », (p. 78) ; « (*Il* (Fak] *tend la montre dans sa main*.) », (p. 80) ; «(*Elle* [Cécile] *arrache la chaussure des mains de Monique* […]) », (p. 81) ; « *Abad apparaît, le fusil-mitrailleur à la main* », (p. 83) ; « (*Elle* [Cécile] *lui tend sa main*.) », (p. 84) ; « CÉCILE. – Non, pas lui, pas lui ; il ne m'a pas encore baisé la main. », (p. 85) ; « *Tranquillement, les mains dans les poches, en prenant tout son temps, Charles sort*. », (p. 85) ; « Abad pose la main sur le fusil-mitrailleur. », (p. 87). Dans *Roberto Zucco*, elles n'apparaissent plus que dans des expressions toutes faites : « le balèze assomme Zucco d'un coup de poing. », (p. 48) ; « *La gamine s'avance vers le portrait de Zucco et le désigne du doigt*. », (p. 51) ; « ZUCCO. – Doucement. Les mains dans le dos. », (p. 60) ; à l'exception de cette didascalie, « *Tenant d'une main le pistolet, Zucco se penche, prend la tête de l'enfant par les cheveux, et lui tire une balle dans la nuque*. », (p. 69) dans laquelle par hasard peut-être, la main s'affiche au moment le plus violent de la pièce. Dans *Le Retour au désert*, une seule occurrence : « *Entre Mathilde, des ciseaux à la main.* », (p. 27), si l'on excepte les gifles : « *Adrien gifle Mathieu*. », (p. 18) ; « *Adrien la* [Marthe] *frappe et la frappe*. […] *Mathilde frappe Adrien* » (p.37), « *Adrien s'approche de Mathieu et le gifle*. […] ADRIEN (*qui le gifle une seconde fois*). », (p. 77). Dans *Combat de nègre et de chiens* : « LÉONE (*sa fleur à la main*) », (p. 36) ; « CAL (*un doigt sur la bouche*). », (p. 44) ; « (*Il* [Cal] *lui prend la main*) », (p. 51) ; « CAL (*la tête dans les mains*). », (p. 53) ; « (*Il* [Cal] *donne un coup de poing dans le jeu*.) », (p. 68) ; « *Cal, un fusil à la main, couvert de boue noirâtre*. », (p. 73) ; « (*Il* [Horn] *lui prend la main gauche*) », (p. 87) ; « (*Il* [Horn] *contemple l'ongle du petit doigt*.) », *id*. ; « *Léone apparaît, sur le pas de la porte ; ses valises à la main.* », (p. 103) ; « (*Il* [Cal] *lui prend la main* [celle de Léone]) », (p. 104) ; « (*Il* [Cal] *lui baise la main* [idem]) », p. 105, « (*Il* [Cal] *montre ses mains*.) », *id*. Nous n'évoquons évidemment ni *La Nuit juste avant les forêts*, ni *Dans la solitude des champs de coton*, puisque ces pièces ne comportent pas de didascalie.

[2030] *Nickel Stuff*, *op. cit.*, p. 15. Les occurrences de la main y sont également notables : « On tourne plusieurs fois autour du visage de Baba en train de danser ; on suit le chemin menant de son cou au bout de ses doigts. » (p. 19) ; « Tony lui glisse le collier dans la main » (p. 21) ; « Tony ne prend pas le collier, regarde en souriant la main de Robert. » (p. 23) ; « Mrs Allen […] le transistor à la main. » (p. 28) ; « Tony désignant la bague sur la main de sa mère. » (p. 32) ; « TONY (saisissant la main) » *id*. ; « La fille de Gourian […] elle a les mains qui pendent comme celles d'un grand singe […] » (p. 35) ; « Jackie […] reste la main sur la poitrine […] » (p. 40) ; « Jackie suit Tony par-derrière en montrant avec ses doigts en articulant : *huit heures* comme si c'était la chose la plus importante du moment. » (p. 41) ; « Jo, le regard baissé sur ses mains […] » (p. 57) ; « (Elle [Jackie] pose les mains sur sa poitrine.) (p. 59) ; « (Tony, sans s'arrêter, tourne la tête, tend la main.) (p. 63) ; « (Tony remet la main dans sa poche et continue de marcher.) *id*. ; « Tony, la veste à la main, […] Il tend sa main. » (p. 66) ; « Tony […] découvre, au milieu des tas de papiers, son passeport, qu'il tient en main, quelques secondes, en le regardant. » (p. 80) ; « On suit un certain temps la main et le bras droits de Tony, anormalement lourds et maladroits, jusqu'à ce que Tony fasse passer l'arme dans sa main gauche, avant de la mettre dans la poche de sa veste. » (p. 88) ; « TONY. – […] (Il approche sa main) » (p. 89) ; « Tony, de sa main gauche, sort son revolver. » (p. 105).

> Tandis que Gourian lui parle, Tony regarde autour de lui.
> Il voit chaque objet dans la pièce encombrée, l'un après l'autre, comme s'ils avaient tous la même importance : un vieux châle sur un fauteuil, des livres dans une langue étrangère, le pistolet sur le bureau, une vieille affiche de guerre dans la même langue mystérieuse, une paire de lunettes sur le bureau, l'argent et le pistolet, le tapis, une valise, les mains de Gourian.
> Mais lorsque Tony se retourne vers la porte, Gourian a disparu.[2031]

Comme s'il ne s'agissait plus de regarder, mais de « voir chaque objet ». Une différence ténue qui pourtant nous paraît faire toute la différence dans ce « supplément » d'âme projeté sur l'inanimé. Notons cette fin de description étonnante (didascalie devenue passage descriptif d'un roman) qui nous propulse à nouveau dans un glissement sur-réel : « Il voit […] les mains de Gourian. Mais lorsque Tony se retourne vers la porte, Gourian a disparu. ». Tony voit les mains d'un personnage qui pourtant n'est déjà plus là, (mouvement « abstractif », « reste l'idée de l'endroit où il est, l'idée de sa présence, un point de réalité[2032] ») et nous di-vaguons entre rêve (subjectivité de Tony) et réalité de cette « pièce encombrée ». Sans doute la caméra permet-elle des très gros plans, ce pourquoi dans *Nickel Stuff* la sensibilité de l'objectif semble d'autant plus fixée sur les éléments du corps en plans serrés, des mains, des pieds, des bouches, des lèvres, des cous et des poches. Cette opportunité technique d'une écriture pour la caméra ne serait que le témoin supplémentaire d'une sensibilité koltésienne au corps *métonymique*. Sans doute, en ce qui concerne spécifiquement *Nickel Stuff*, Koltès se laisse-t-il emporter par son goût cinématographique et pour le film source de cette tentative scénaristique. Nous l'avons évoqué dans un autre chapitre : tandis que la première séquence de *Saturday night fever*[2033] filme en plan serré les pas de John Travolta, incarnant Tony (Manero), gros plan sur ses pieds (« Le monde vu par les pieds (cireurs)[2034] » ?), marchant dans les rues de New York, on découvre également le Tony de *Nickel Stuff* d'abord par « […] *les pieds de Tony qui marche, très vite, sur le trottoir mouillé* »[2035].

Influencé par des procédés qui lui sont contemporains, Koltès trouverait ici des moyens qu'il fait siens, offrant une perception singulière des objets et des corps fragmentés. Employé d'une façon qui n'est plus tellement surréaliste, il semble toutefois que ces gros plans contribuent à l'aménagement d'une atmosphère inquiétante de ces mains qui manipulent

---

[2031] *Nickel Stuff*, *op. cit.*, p. 68-69.
[2032] Voir note 895.
[2033] Film de John Badham réalisé en 1977 avec dans le rôle principal John Travolta.
[2034] Cf. Annexes, p. 587.
[2035] *Nickel Stuff.*, p. 16. Déjà cité note 1579.

furtivement, de ces pieds qui n'en finissent pas d'avancer pour fuir. La partie pour le tout renverrait à l'idée plus générale d'un effet métonymique dépassant l'aspect proprement marionnettique. Ce goût repéré chez notre auteur pour les dimensions marionnettiques efface peut-être ses contours, au fur et à mesure, pour rejoindre plus globalement une sorte d'esthétique de la métonymie (que la marionnette possède). C'est encore le cas de cette main animée (corps métonymique) rencontrée en très gros plan et qui agrippe dans le conte de Ma (*Sallinger*) : « Mais déjà l'horrible main pénètre dans la voiture, et happe de tous côtés. »[2036] Fantastique et surréaliste, la main de *Sallinger* poursuivrait son chemin dans l'œuvre majeure, gommant sa dimension trop manifestement sur-déterminée et gardant un vague écho dissonant. Nous passerions d'une esthétique marionnettique plus ou moins évidente à une sensibilité plus diffuse, métonymique, autour des objets et des corps/objets du théâtre de Koltès. Ce qui donnerait une lumière particulière à cette précision qui peut par exemple sembler superflue concernant Fak dans *Quai ouest* : « (*Il tend la montre dans sa main*) »[2037]. Où il apparaît que cet ajout à première vue accessoire « *dans sa main* » devient étroitement lié à la sensibilité et aux images intimes de l'auteur, dont l'importance esthétique des mains convoque un imaginaire sensible et sensuel autour de cet élément corporel et visuel. Le pacte ironique ici toucherait au subreptice glissement d'un pacte d'écriture à l'autre, du dramatique à l'intime, un glissement, peut-être, inconscient qui alerterait notre lecture par l'écart qu'il engendre.

La main dans l'imaginaire koltésien recèle en effet parfois une dimension sensuelle incontestable notamment dans ce passage de *La Marche*.

> la fiancée. – femme.
> mes pauvres mains de femmes.
> mes pauvres mains de femme.
> mes superbes mains de femmes.
> superbes. Puissantes. Inexorable mains de femmes. Main qui te devinent, mains qui t'attendent, mains qui te guettent, mais qui t'épient, mains qui t'entourent, mais qui t'enveloppent, mains qui te happent, main qui te prennent d'assaut, main qui te démontent morceau par morceau, mains insinueuses, mains envahissantes, mains toujours victorieuses, superbes, puissantes, inexorables[2038].

Il y aurait à cet endroit une fascination de toute évidence pour la main, objet sur-déterminé, qu'il soit d'amour (érotique) ou de mort. La main d'Alboury et l'ongle de son petit doigt qui

[2036] *Sallinger, op. cit.*, p. 55.
[2037] *Quai ouest, op. cit.*, p. 80.
[2038] *La Marche, op. cit.*, p. 29.

fascine Horn, semble un écho lointain de cette vision érotisée de la main. De même Cal montrerait-il ses mains à Léone, avant que la lumière s'éteigne « *définitivement, cette fois*[2039] », comme une dernière révélation, comme l'ultime alliée qui garantisse d'être, l'endroit d'une identité encore fiable, d'une dernière petite puissance au monde, quand il ne resterait rien. En dernier recours subsisteraient ces mains à montrer puisqu'elles ne faillissent pas, « des mains de travailleur[2040] ».

> Regarde cela. (*Il montre ses mains*.) Est-ce qu'on dirait encore des mains d'homme jeune ? est-ce que tu as déjà vu des mains d'ingénieur, en France ? Mais, sans argent, à quoi ça nous servirait d'être jeune, hein ? Finalement, je me demande, pourquoi, oui, pourquoi je vis[2041].

La main de Al quant à elle, se présente toute entière dans son emploi formel. Elle semble entrer totalement dans un registre sur-réel dans lequel elle acquiert une autonomie de mouvements, d'action, partant, de « volonté », une main marionnettique. Pour finalement être apparu dans son entier – Al prend la parole – il n'en reste pas moins que cette apparition pour être fidèle à la mise en scène de l'auteur devrait emprunter au théâtre d'illusion (théâtre au noir pour objet ou marionnette) qui puisse orchestrer cette main « inattendue » et surgissant, détachée d'un corps, s'animant seule, pour disparaître, Koltès nous l'indique de manière enfantine (clownesque) en *faisant adieu*, Al « [*d*]*isparaît dans le fauteuil, et sa main fait adieu.* »[2042] L'auteur semble nous donner ici une partition pour marionnette oscillant entre une esthétique surréaliste et un univers clownesque. Le fauteuil en serait le castelet, espace matriciel et mouvant de ces apparitions /disparitions surréelles d'Al et de ses avatars. Cette pratique qui fait surgir des membres autonomes et séparés de leur corps se présentaient de la même façon dans *Récits morts. Un rêve égaré*, s'apparentant à cette esthétique surréaliste, et s'affichant alors d'emblée comme cauchemardesques. C'est le cas de la dislocation de Marie (Marie/onnette ?), dont Koltès semble disposer les membres et les attributs (la robe) sous la forme d'un théâtre d'objet.

> *Danse de la robe et des cheveux de Marie, tandis que le corps regarde la danse.*[2043]
>
> *Danse de la robe et des cheveux, seuls.*[2044]

[2039] *Combat de nègre et de chiens, op. cit.*, p. 105.
[2040] Voir note 2027.
[2041] *Combat de nègre et de chiens, op. cit.*, p. 105.
[2042] *Sallinger, op. cit.*, p. 98.
[2043] *L'Héritage, op. cit.*, p. 40.
[2044] *Ibid.*, p. 42.

Il est à noter également l'importance de l'objet fauteuil qui venait déjà dans *Récit Morts*, dans *L'Héritage* peser de tout son poids dans l'espace de la scène. « *Un fauteuil et un grand escalier* », pour Anne-Agathe qui « *va vers le fauteuil* », « *elle s'assied dans le fauteuil* », pourrait-on également citer celui de la Patronne de *Roberto Zucco* : « *La patronne dans son fauteuil et la gamine qui attend* »[2045]. Carole « avec » son corps qu'on assoit dans « un fauteuil » dans *Sallinger*, un autre fauteuil indéterminé qui n'est pas « le fauteuil » de Al. Le corps de Carole qu'« on assoit [encore], au premier plan, à table », en miroir échoïque rappelle Anne-Agathe dans *L'Héritage*, « isolée, dans une lumière très blanche, attablée et mangeant sans retenue. ». Anne-Agathe désincarnée, en plan sur-imprimé devant Pahiquial « désemparé ». Pour Carole, le dédoublement de la fiction joue semble-t-il lui aussi la carte du cannibalisme mais prend un tour inversé et complexifié, plus distancié semble-t-il. Ce sont en effet Leslie et Anna qui rejouent leur « Souricière » réinventée. À la manière d'*Hamlet*, Leslie et Anna projettent la vision d'un théâtre du meurtre fantasmé du Rouquin, dans le théâtre, non pas devant Carole spectatrice, afin d'en démasquer l'éventuelle culpabilité, mais dans son dos. Une nouvelle peinture de dos, un « rien de notable » mis en abîme pour l'invisible – pour rien ? C'est un passage extrêmement étonnant dans *Sallinger* que cette didascalie orchestrée par Koltès (p. 50-51) d'une pantomime « *presque rituelle* », qui apparaît en même temps irréalisable en l'état. De la profusion des univers et des changements très rapides d'un monde à l'autre, nous serions davantage amenés à envisager ces indications comme participant d'un répertoire de théâtre d'ombre parodique. Entre « *Le dragon aux pattes en lames de rasoir* », « *les gardiens* […] *armés de grenades et de sabres au laser* » et la Belle Masquée qui « *sort son couteau, découpe le cadavre, et, morceau par morceau, le mange tout entier* », il semble que le théâtre d'objets ou de marionnettes soit d'un grand secours pour suivre cet imaginaire débridé. C'est à nouveau le même effet di-gressif qu'impliquerait ce mode de rupture esthétique très marquée ici. Des « dérapages » contrôlés qui ouvrent à la distanciation. Si l'on suit Le Rouquin dans sa vision de l'écart, nous (spectateurs) serions placés ici dans cet interstice particulier qui opèrerait de l'intérieur pour troubler notre perception par le « pouvoir de dérapage » :

> […] alors, légèrement, discrètement, sans que personne ne le remarque, là-dedans, on peut faire déraper, on peut faire que légèrement les pensées glissent à côté. Voilà notre supériorité des gens instruits sur les ignares, c'est un pouvoir de dérapage. […] C'est comme dans un salon où il y a plein de monde, et où, sans bouger la tête, en

[2045] *Roberto Zucco*, *op. cit*., p. 70.

> continuant à boire le thé et à faire la conversation, on écoute vaguement les bruits qu'il y a dans la cour.[2046]

Nous ne sommes pas très loin du « double du réel » de Clément Rosset déjà évoqué et de cette différence entre le pouvoir de l'*illusion* et la rugosité de l'*idiotie*. Ce dérapage qui d'un ancrage dans le réel (la mimésis), le « salon où il y a plein de monde », permettrait de basculer dans « la cour » où « vaguement les bruits » d'une autre dimension viennent nous décoller d'un premier degré. Des pensées qui glissent à côté, un pouvoir de *slide* anglosaxon : glisser, coulisser, (entrevoir les coulisses du spectacle et du monde), à travers la transparence de diapositives superposées entre elles. Nous glisserions à côté, d'une manière à la fois dynamique, ou ludique, apparemment sans conséquence et pourtant il semble que dans cette pratique subreptice se joue une certaine forme de gravité, d'instabilité du monde. C'est par cette sorte de dérapage que se présente la pantomime d'Anna et Leslie. Un *slide* qui semble véritablement se passer dans « la cour » dont Carole n'entend absolument pas les bruits. Koltès nous indique à la fin de cet intermède :

> *Carole a fini de manger ; elle essuie sa bouche, pousse un soupir. Regarde derrière elle. Anna et Leslie esquissent des pas de danse*[2047].

avant que Carole reprenne la parole, sans que l'on sache bien à qu'elle question éventuelle elle réplique.

> CAROLE. – Sûr que, de la patience, j'en ai. […]

puisque le texte s'est arrêté à la réplique de Ma :

> Anna, Leslie, préparez de quoi manger à Carole, et faites-lui son lit, vite, vite. Cette petite et toute gelée et ne se réchauffe pas.

Lorsqu'on connaît les pouvoirs de conteuse de Ma et de ses histoires avec moralité[2048], tout semble fonctionner ici comme une dimension ouverte au champ merveilleux du conte pour enfant. Ma, mère originelle ou marâtre des contes de fées, donne le signal de départ à la magie, agitant la clochette qui ouvre à une dimension totalement imaginaire dont Anna et Leslie sont les acteurs. Un conte macabre pour frissonner d'horreur. Si les éléments traditionnels sont identifiables de L'Intrépide Amant (Prince Charmant) à la Belle Masquée (Belle au bois dormant) patientant à sa fenêtre que le héros terrasse le dragon des montagnes,

---

[2046] *Sallinger, op. cit.*, p. 106. Le Rouquin.
[2047] *Ibid.*, p. 51.
[2048] Voir note 1711.

le conte dépasse très vite ses codes traditionnels. Le dragon se coule dans un imaginaire plus fantastique (surréaliste), empruntant des « pattes en lames de rasoirs », la Belle ne semble plus rêver de vie conjugale mais plutôt de scènes cannibales et l'épreuve finale paraît antihéroïque : « Alors l'Amant se tue, et tombe à ses pieds ». Parodie et inversion s'allient dans ce ballet fantasque pour dynamiter semble-t-il l'objet traditionnel qui célèbre généralement la conquête amoureuse. Nous sommes dans l'attaque *négative* de la convention et de l'idéologie qu'elle véhicule. Plus rien du conte traditionnel ne tient après ce passage au sabre au laser de l'auteur. Une fenêtre s'ouvre sur une dimension que l'on peut là encore définir comme espace de l'envers, cauchemardesque, qui dévoilerait des mécanismes inquiétants, nous entraînant vers ce « rien » que tisse le fil d'une vision ironique, cet « arrière-plan, qui recule à l'infini, [et] forme l'infinie possibilité de la mort[2049]. »

> L'ironie se présente donc ici sous forme de *la négativité infinie et absolue*. Elle est *négativité*, car elle nie seulement ; elle est *infinie*, car elle ne nie pas tel ou tel phénomène ; elle est *absolue*, car ce en vertu de quoi elle nie est un quelque chose plus haut qui, pourtant n'est pas. L'ironie n'établit rien ; car ce qu'elle doit établir est en arrière d'elle. C'est un délire divin qui fait rage comme Tamerlan et ne laisse pas pierre sur pierre. Nous tenons donc ici l'ironie[2050].

Ce bal des monstres à pattes de lame de rasoir et couteau cannibale semble venir questionner le drame, insinuer un doute démesuré (*absolu*) dans la trame de l'histoire, en direction de la nature de la fiction, un doute puissant en direction du personnage de Carole et du trio Ma-Leslie-Anna, personnages tout à coup mimes-danseurs, mais aussi un doute qui se referme tout aussitôt sur la suite de la scène, sans autre incidence si ce n'est ce passage d'un délire divin, raz-de-marée aussitôt relégué à l'imparfait d'un intermède résolu :

> *Leslie jouait La belle Masquée et Anna l'Intrépide Amant*.[2051]

Cette distribution des rôles, à l'envers, vient ponctuer la fin de la tourmente et nous retrouvons Carole poursuivant un dialogue dont nous semblons nous être absentés. « Sûr que, de la patience, j'en ai. D'ailleurs, tout ce qu'il fallait pour être avec lui longtemps, jusqu'au bout, je l'avais[2052]. » Le temps semble s'être écoulé pour Carole dans un espace autre auquel nous n'avons pas eu accès et que nous rattrapons *in extremis*. L'attaque de la fiction (mimésis) procède apparemment ici par disruption générique. Nous passons du code peu ou prou réaliste à celui d'une esthétique de la pantomime et peut-être sans l'avouer, de la

---

[2049] Søran Kierkegaard, voir note 1766.
[2050] *Le Concept d'ironie constamment rapporté à Socrate*, *op. cit.*, p. 236.
[2051] *Sallinger*, *op. cit.*, p. 51.
[2052] *Ibid*.

marionnette. Nous insistons sur cette perspective marionnettique d'autant plus que l'imaginaire koltésien dans ces glissements d'un genre à l'autre semble ressortir du conte et du merveilleux qu'il exploite à des fins apparemment négatives, infinies et absolues. Nous ne reviendrons pas sur ce goût de Koltès pour le conte, ni celui cité d'Alboury sous le petit nuage, ni même sur ces di-gressions d'un genre emprunté lui aussi au conte/mythe que sont les « Carnets de combat de nègre et de chiens », ou les paratextes de *Quai ouest*, sans compter les *Cent ans d'histoire de la famille Serpenoise*, la légende de Mann dans *Prologue*, mais nous nous intéresserons ici aux incidences-dissidences plus discrètes d'éléments appartenant à cet imaginaire du conte qui semblent venir infiltrer le genre dramatique.

Suivant sans cesser notre fil d'une ironie marquée qui irait se volatilisant au point de n'être plus qu'indices intangibles, il s'agirait ici d'envisager ce que nous avons analysé d'un gout koltésien pour l'objet et l'univers marionnettique dans *Salinger* notamment, et de sa portée ironique-critique, comme élément toujours éminemment actif dans « l'écriture de la maturité », mais devenu imperceptible. Aussi *Quai ouest* fournirait les exemples les plus frappants de ces objets qui résonnent encore d'une pratique marionnettique appliquée. C'est avant tout et surtout, la chaussure de Claire qui semble faire partie de ces objets sur-déterminés, menant une vie parallèle au drame. Étrangement, nous sommes invités à suivre la piste au second degré d'une chaussure palimpseste et magique tendue par Claire, nouvelle Alice/Cendrillon au pays d'un hangar inquiétant, à un autre lapin, Monique, pressé par le temps.

> CLAIRE. – Prends ma chaussure. (*Elle lui tend sa chaussure*.)
> MONIQUE. – Je me fous de ta chaussure.
> CLAIRE. – Alors je ne te montre pas le chemin.
> MONIQUE. – Donne, donne-moi ta chaussure. (*Elle la prend*.) Qu'est-ce que je dois en faire, Seigneur ! Dépêche-toi, je suis pressée.
> CLAIRE. – Si tu es si pressée, je ne peux pas te conduire, je ne peux pas courir avec une seule chaussure.[2053]

Ou Monique qui, plus qu'un fil nécessaire à la sortie du labyrinthe, chercherait à l'inverse l'aide d'une nouvelle Ariane pour lui montrer le chemin qui mène au Minotaure en instance de suicide : « Montre-moi le début du chemin, juste la direction, montre-moi au moins un

[2053] *Quai ouest, op. cit.*, p. 30. Les deux personnages se disputent ou disputent à propos d'une chaussure, comme les personnages d'*En attendant Godot*.

bout de direction[2054] ». Claire offre à cette Thésée un objet magique : « – Prends ma chaussure […] – Je me fous de ta chaussure. », un objet qui semble bien appartenir à un tout autre registre imaginaire provenant (c'est à présent la lecture proposée[2055]) du conte traditionnel : « Qu'est-ce que je dois en faire, Seigneur ? ». Les objets, l'objet chaussure ici, ne rayonnant plus que par fragments imaginaires, qui plus est déplacés d'un conte à l'autre, d'une fonction symbolique à l'autre, ils sembleraient que les personnages soient bien empêchés dans leurs actions. Monique est bien en peine de savoir comment utiliser cet objet livré par une adjuvante dans la première étape de sa quête. Cet objet « déplacé » suit pourtant son fil, parallèle au drame. À aucun moment du drame Monique ne se départit de cette chaussure qui semble dans cet extrait, accessoire décalé, fantoche agité pour le rire. Rétrospectivement vers la fin de la pièce nous apprenons que Monique garde précautionneusement cette chaussure confiée, le long des scènes. Nous l'avions oubliée, Monique elle-même semble avoir oublié l'avoir eu en main jusque-là.

> CÉCILE (*de loin, à Monique*). – Que faites-vous avec la chaussure de ma fille ?
> MONIQUE. – Votre fille ? quelle chaussure ? Seigneur ! […]
> CÉCILE (*se précipitant sur Monique*). –Voleuse, poule ! (*Elle arrache la chaussure des mains de Monique et s'éloigne*.)[2056]

Le parcours de cet objet semble suivre une circulation parallèle qui nous est tenue secrète et qui semble bien pourtant avancer et répondre à des lois précises et dérobées. D'importance, cet objet réapparaît régulièrement dans le discours des personnages, et cependant semble tout aussitôt s'évanouir en fumée laissant place au drame. Charles le premier s'en surprend : « CHARLES (*à Claire*). – Qu'as-tu fait de ta chaussure ? »[2057] Question qui reste sans réponse, relayée par le levé sur-réel du jour : « CLAIRE. – Regarde. (*Elle rit, montre le ciel, le jour se lève brusquement*.)[2058] Plus tard, Cécile à nouveau réactualise ce circuit parallèle au « second degré » de la chaussure prêtée à la « sorcière » Monique (« […] Seigneur ! ne me regardez pas

---

[2054] *Ibid*.
[2055] Nous avons proposé une autre lecture à partir de l'« Exhortation de la pantoufle », voir note 787.
[2056] *Quai ouest, op. cit.*, p. 81.
[2057] *Ibid.*, p. 31.
[2058] *Ibid*.

comme cela, je dois avoir l'air d'une sorcière ; vous allez bien me trouver un petit bout de vieux peigne sale quelque part. »[2059])

> CÉCILE. – […] Qu'as-tu fais de ta chaussure ?
> CLAIRE. – Je l'ai prêtée pour savoir si je dors ou non.[2060]

Il est bien une logique qui emprunte au conte, livrée ici. Une logique parallèle qui lie Claire à sa lointaine cousine Alice, en parcours de l'autre côté du miroir, dans un monde dans lequel les nuits blanches semblent tout inverser, dans lequel il faut garder les yeux ouverts la nuit, boire du café pour grandir plus vite, et surveiller les robinets dont on a coupé l'arrivée d'eau.

> CÉCILE. – Veille près du robinet jusqu'à ce que l'eau coule.
> CLAIRE. – Je n'ai pas bu tellement de café pour veiller seule près du robinet, maman.
> CÉCILE. – Idiote. Tu ne crois donc pas que ce sommeil-là, il faudra bien que tu le rattrapes ? Tu n'as pas gagné une minute avec ce café bu en cachette, idiote. Dépêche-toi[2061].

Claire ferait partie de ces personnages en équilibre sur la frontière entre réalisme et symbolisme, et s'inquièterait de cette incertitude entre rêve et réalité. Claire à mi-chemin entre mimésis et sur-détermination du conte aurait la conscience de cet écart et un seul objet symbolique et concret en sa possession pour déjouer les catégories. L'insistance avec laquelle Cécile oblige Claire à enfiler sa pantoufle de vaire, et l'insistance de Claire à refuser témoignent d'une importance sur-déterminée de cet objet, même si son utilité nous échappe, même si son parcours semble secondaire, il est au « second degré » et double la fiction.

> CÉCILE. – […] Et mets cette chaussure, idiote.
> CLAIRE. – Non, je ne veux pas mettre la chaussure du tout ; je veux savoir.
> CÉCILE. – Tu n'as rien à savoir, idiote, qui t'a demandé de savoir quoi que ce soit ? Mets cette chaussure.[2062]

[2059] *Ibid.*, p. 47. Monique à Charles.
[2060] *Ibid.*, p. 65.
[2061] *Ibid.*
[2062] *Ibid.*, p. 82.

Inversé à nouveau ici, l'usage de cet objet d'un récit réinventé et voilé va à l'encontre de la traditionnelle chaussure qu'il faut au contraire essayer pour l'avènement d'une reconnaissance. Claire, pour « savoir » semble devoir au contraire se délester de sa chaussure. Qui plus est, il n'est absolument pas question à cet endroit de prince charmant, la circulation de l'objet semble une affaire de femme, il transite de Claire, à Monique, à Cécile pour revenir à Claire : il n'aura alors servi à rien ? Les femmes entre elles se seront chargées de négocier avec cet objet magique et dangereux qu'il vaut mieux remettre à sa place, et en finir avec les contes de fées ? Cette posture pourrait rejoindre notre « pacte ironique », créateur d'un écart *négatif*, assumé et pris en charge ici par les personnages eux-mêmes. L'écriture de Koltès aurait partie liée peut-être dans ce parcours parallèle et au second degré, avec ce que Riffaterre appelle la « dialectique mémorielle ».

> Le principe de l'allusion, c'est cette propriété qu'ont tous nos états de conscience de se conditionner mutuellement, de déteindre les uns sur les autres, de s'associer en totalité concrètes ; la mémoire noue dans notre conscience un réseau inextricable de délégations qui rend toute perception apte à symboliser ou « signifier » toute autre perception. Ainsi se forment en nous des ensembles aussi instables que délicats, et qui résonnent follement à tous les bruits : tout nous devient indice ou présage, et notre imagination en a pour longtemps à épiloguer sur un clignement d'yeux, sur un lapsus expressif, un frôlement, un regard furtivement rencontré.[2063]

Koltès jouerait ici de cette résonnance instable et délicate à *tous les bruits*, à la fois sur-déterminés et effacés ; fragmentés, ne gardant que l'éclat pour le tout, qui reste à identifier. Et la dimension marionnettique ne serait pas à envisager comme un « marionnettisme » dans l'écriture, mais bien comme une dimension esthétique koltésienne, propre à la marionnette, propre à ce que l'art marionnettique peut, de l'allusion à l'illusion démultipliée à laquelle elle permet d'accéder, et dont notre chaussure semble ici, nous le voyons, porter la dialectique irrésolue. Nous ne saurons pas, en toute fin de compte « qu'est-ce que nous devons […] faire, Seigneur » de cette chaussure, et pourtant il semble bien qu'elle trace une route dérobée à l'intérieur d'une illusion dramatique placée en façade. Cette frustration des récepteurs que nous sommes aiguise notre « imagination [qui] en a pour longtemps à épiloguer sur un clignement d'yeux » éveillée par ce « principe de l'allusion » qui travaille à l'instabilité de notre perception. L'allusion pour détruire l'illusion ; l'ab*y*mer ? Pacte alors de résonnance folle de l'écriture qui nous laisse à mi-chemin sur la route des intentions de l'auteur ? Les objets dans *Quai ouest* circulent de mains en mains, s'ils font moins manifestement allusion à

[2063] Vladimir Jankélévitch, *L'Ironie, op. cit.*, p. 90. Dans un chapitre consacré à l'importance de la litote dans l'ironie, Jankélévitch emprunte aux termes de Riffaterre la « dialectique mémorielle », *in* « Sémiotique intertextuelle : l'interprétant ».

la famille du récit littéraire qu'est le conte, telle que la porte la chaussure de Claire, ils suivent malgré tout une route parallèle, empreinte d'un pouvoir de transaction qui dépasserait parfois celui d'une simple utilité narrative.

Briquet, clefs, tête de delco, serviette, mouchoir, peigne, « deux pierres », Weston, Rolex, jaguar, téléphone, kalachnikov sont autant d'objets qui dépassent le cadre réaliste du drame, et dépassent le simple deal d'un échange entre pourvoyeur et quémandeur. De statut d'objets transactionnels, ils vagabonderaient du côté d'objets transitionnels, privilégiés, ou parfois obsessionnels. Plus qu'une monnaie d'échange l'objet prend une place à mi-chemin entre l'object-if et le subject-if, cristallisant une « âme », un éclat du personnage. Avant de poursuivre sur ce parcours des objets de *Quai ouest*, il nous semble que l'exemple de Roberto Zucco « avec » son treillis entre dans cette catégorie précise d'objet dont l'obsessionnelle importance échappe.

> *Zucco défonce la porte.*
> LA MÈRE. – Roberto, n'approche pas de moi.
> ZUCCO. – Je suis venu chercher mon treillis.
> LA MÈRE. – Ton quoi ?
> ZUCCO. – Mon treillis : ma chemise kaki et mon pantalon de combat.
> LA MÈRE. – Cette saloperie d'habit militaire. Qu'est-ce que tu as besoin de cette saloperie d'habit militaire ? Tu es fou, Roberto. On aurait dû comprendre cela quand tu étais au berceau et te foutre à la poubelle.
> ZUCCO. – Bouge-toi, dépêche-toi, ramène-le-moi tout de suite.
> […]
> ZUCCO. – Je ne veux pas d'argent. C'est mon treillis que je veux.
> […]
> ZUCCO. – Je veux mon treillis.
> […]
> ZUCCO. – […] Pourquoi est-ce que tu ne me donnerais pas mon treillis ? J'en ai besoin, maman, j'en ai besoin.
> […]
> ZUCCO. – […] Donne-moi mon treillis, ma chemine kaki et mon pantalon de combat ; mêmes sales, même froissés, donne-les-moi. Et puis je partirai, je te le jure.
> […]
> LA MÈRE. – Il est là, dans le panier. Il est sale et tout froissé. (*Zucco sort le treillis*) Et maintenant va-t'en, tu me l'as juré.
> ZUCCO. – Oui, je l'ai juré.
> *Il s'approche, la caresse, l'embrasse, la serre ; elle gémit.*
> *Il la lâche et elle tombe, étranglée.*
> *Zucco se déshabille, enfile son treillis et sort.*

Dans une lecture winicottienne, ce treillis condenserait de façon symbolique et ironique un parcours transitionnel intégral, pris au pied de la lettre. De façon non plus spéculative la mère meurt ici pour que le treillis vive ?! Le caractère éminemment obsessionnel de cette demande de Zucco à sa mère signale par la démesure le caractère sur-déterminé de l'objet de la demande. Cette importance de l'objet treillis dé-passe l'illusion de réel. On pourrait prétexter une rapide explication en brandissant la folie de Zucco, toutefois il semble bien que ce traitement de l'objet ne soit pas un cas isolé dans le théâtre de Koltès, bien qu'il soit ici sur-exploité. Il semble également que ce « treillis » participe à sa façon de l'allusion faite cette fois au réel. Il porte en lui ainsi un éclat supplémentaire provenant de la source vive qu'utilise Koltès pour créer son personnage de Zucco : Succo. En effet, le surnom sous lequel la presse informait ses lecteurs des crimes du meurtrier était, parmi d'autres : « l'homme au treillis ». Si la « seule justice d'un homme » est son vêtement, le treillis de Zucco sur-détermine son identité fictive et réelle. L'objet contient une valeur plus sûre que l'homme lui-même et dépasse le personnage Zucco. L'objet qui « s'attache à [son] âme » et qui dans *Quai ouest*, s'il n'a « la force d'aimer » véhicule des strates de désir, de douceur, de préférence, de promesse et de trahison. Et Koch dans cet ordre d'idée, comme un enfant gâté, veut et exige lui aussi tout à coup au milieu du *Quai*, son *objet subjectif*[2064].

> KOCH. – Je veux ma montre.
> CÉCILE (*à Charles*). – Cherche la montre de monsieur, trouve la montre[2065].

C'est un nouveau branle-bas de perquisition qui s'organise autour de cette lubie soudaine de Koch. La montre de Koch, apparue au début de la pièce, que Koch accuse Charles de ne pas avoir ramasser, ressurgit tout à coup dans ce soubresaut final dans lequel le temps est alors conté. La montre, une rolex, qu'il avait, dès le départ, dans le hangar, posée avec réticence et nostalgie :

[2064] Michel Maffesoli, « L'objet subjectif et l'ampleur des relations symboliques », *Sociétés*, 3/2008 (n° 101), p. 23-31. « […] je coexiste aussi avec cette multiplicité d'objets sans lesquels l'existence contemporaine n'est plus concevable. Tout cela ne manque pas d'induire une forme de solidarité spécifique : *ce n'est plus dans le développement historique que se façonne l'éthos post-moderne, mais bien dans la nature réappropriée, dans l'espace partagé, dans la participation collective au monde des objets.* L'espace, faut-il le rappeler, est une cristallisation du temps. Pourquoi ne pas envisager l'objet comme de l'espace en raccourci ? » https://www.cairn.info/revue-societes-2008-3-page-23.htm [En ligne], consulté en février 2017.
[2065] *Quai ouest, op. cit.*, p. 77.

> (*Il l'ôte de son bras*) Je vous jure que celle-là, j'ai du mal à me l'ôter. Je crois que c'est parce que c'est moi-même qui me la suis achetée, moi tout seul, sans raison, un jour quelconque, en passant devant une bijouterie ; non pas comme cette bague ou tout le reste, cadeaux foutaises. C'est pourquoi je vous assure que cela m'ennuie de la poser par terre. (*Il tend la main. Bruyant envol d'oiseaux, tout près de lui*.) Faites attention alors, je vous en prie, faites attention de ne pas marcher dessus. (*Il avance, pose la montre par terre, revient à sa place*.)
> Maintenant que je n'ai plus rien, aidez-moi[2066].

Cette montre de Koch, qui réapparaît soixante pages plus tard fonctionnerait comme la veste du Dealer, comme le treillis de Zucco, comme une part de soi à part. Un éclat d'identité, d'intimité, un contenant dans lequel se fixerait un supplément d'âme, le ka égyptien, l'objet transitionnel winicottien, magique et identitaire, amulette ou relique, il semble bien que les objets koltésiens soient doués d'un pouvoir sur-réel ou sub-consient (?) ; qui dépasse les lois de la fiction, et la guide de façon souterraine. Dans *Quai ouest* du moins, suivons-nous, par intermittence, lorsqu'ils réapparaissent, les pérégrinations des objets qui passent de mains en mains, de poche en poche, et bien souvent à contre-temps de leur nécessité dans l'intrigue, exception faite de la tête de Delco qui entre, de son côté, véritablement, dans la composition narrative de *Quai ouest* ; si Cécile ne crevait pas les pneus de la jaguar, la tête de Delco serait l'objet nodal d'une résolution des trafics entre les personnages.

Serait-ce son pouvoir particulier d'allumage – comme on le dirait familièrement d'une « allumeuse » – qui place cet objet au centre des transactions ? La tête de Delco nous permettra d'aborder un dernier point qui nous semble symptomatique au regard du traitement des objets koltésiens. Il y aurait parfois une sorte de condensation érotique et caractérisée autour de certains d'entre eux, ceux qui ont avoir avec la mécanique : voiture, moto, fusil mitrailleur. Continuant d'affirmer là, pour notre part, une esthétique « marionnettique » dans l'usage des objets koltésiens, qui dépasse leur utilité première et ouvre un champ imaginaire supplémentaire. Jaguar, moto (*Tabataba*), fusil mitrailleur, tête de Delco font la part belle à l'allusion sexuelle. Nous rejoignons notre « pacte ironique » à cet endroit où l'objet est précisément convoqué pour parler d'autre chose. Rappelons la note du « Carnet rouge » à propos de Monique/Micheline interpellée par Abad/Marley.

> Marley à Mich. : Tu t'y connais en voiture, pour une femme ; c'est pas beau, une femme qui s'y connaît[2067].

[2066] *Ibid*., p. 16.
[2067] Cf. Annexes, « *Carnet rouge* », p. 607.

La mécanique entretient dans l'univers koltésien une intimité de choix avec le sexe. En ce sens Monique s'y connaît véritablement – au premier degré – en mécanique automobile et s'y connaît – au second degré – dans l'art érotique, une connaissance que Marley soupçonne et juge : « c'est pas beau ». Aussi les objets mécaniques, la moto de *Tabataba*, la jaguar de Monique, la Mercedes 280 SE[2068] de la Dame dans *Roberto Zucco*, la camionnette de *Combat de nègre et de chiens*, tiennent-ils un office ambigu à partir duquel, selon les déclarations de Koltès, s'élaborent des espaces « sentimentaux », d'amour, de passion, de tendresse.

> Le pire enfin qui peut arriver à la pièce, c'est qu'on en fasse une pièce sentimentale, et pas drôle […] Le seul passage qui pourrait être abordé comme une scène d'amour, c'est le dialogue de Monique et de Charles, l'après-midi sur l'autoroute, qui traite de performances techniques, des freins et du nombre de cylindre de la Jaguar. Il faut croire que l'amour, la passion, la tendresse, je ne sais quoi encore, se font leur chemin tout seuls […][2069]

Gardant également à l'esprit la dimension humoristique comme envers du sentimentalisme – alibi de ses apparitions dans le théâtre de Koltès – il s'agirait, une fois encore, dans l'écriture koltésienne, d'une volonté de détournement. L'objet « machine », la Jaguar, détournée à des fins qui dépassent son usage, allant expressément dans le sens de l'érotique, et de l'humoristique que provoque le détour. L'humour (la drôlerie « bizarre ») ferait la diversion qui légitime l'apparition du sérieux (l'amour, la tendresse, le sentiment) : un change que nous nommerions ironie. Nous emprunterons à Philippe Hamon deux points utiles à l'exploration de ces « machines » de guerre ou de course. Le sexe est l'un des thèmes privilégiés de l'ironie nous dit Philippe Hamon et la « machine », l'un des lieux optima pour que cette ironie-là se déploie.

> […] une machine, un outil, un simple objet utilitaire, peuvent être parfaitement « ironiques », non pas par quelque essence propre, mais dans la mesure où ils impliquent un sujet utilisateur qu'ils contraignent à se soumettre à des règlementations techniques […] toute manipulation suppose une compétence (ou incompétence) de l'utilisateur […][2070]

Compétence et incompétence sexuelle arrivant sans doute en tête de liste dans nos exemples. Il semble d'ailleurs que si l'on faisait l'économie du « sentimentalisme » (selon la formule de Koltès) dans la direction du jeu de la scène entre Monique et Charles, l'humour de la séquence s'en verrait diminué.

[2068] *Roberto Zucco*, *op. cit.*, p. 57.
[2069] « Pour mettre en scène "Quai ouest" », *in Quai ouest*, *op. cit.*, p. 108.
[2070] Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire*, *op. cit.*, p. 68.

> *Elle s'évanouit. Charles la retient*.
> CHARLES. – J'ai dit que je venais vous aider. Il ne fait pas encore nuit. Ne sois pas si pressée. (*Après un temps, bas :*) C'est la XJS, le coupé ?
> MONIQUE. – Une berline. La Vanden Pals.
> CHARKES. – Cinq litre trois.
> MONIQUE. – Oui. Douze cylindres.
> CHARLES. – Douze cylindres. C'est vrai qu'il y a un problème avec les freins ?
> MONIQUE. – Conneries. Quatre freins à disques, double circuit, servo-frein à dépression.
> CHARLES. – C'est bizarre[2071], une femme qui s'y connaît en mécanique[2072].

Koltès l'affirme donc, cet usage recherche la « drôlerie ». Toutefois il nous semble que la « mécanisation du vivant » dépasse l'anecdotique pour se révéler plus largement esthétique : même si Koltès emprunte des chemins connus et qui ont fait leur preuve dans la sphère de l'humour et de l'ironie – une belle voiture comme une belle femme, la puissance de l'arme (Rodolphe) comme la prolongation du membre viril – il semble que cette forme de détournement (qui fait rire) de l'objet (ou de la machine) appartienne à un moteur constitutif de l'écriture koltésienne.

> Le jour où tu as trouvé le bon motif, c'est incroyable : la scène change complètement. Par exemple : il faut qu'il rencontre Untel… Il faut qu'elle rencontre Untel et qu'elle en tombe amoureuse – bon ! En simplifiant, hein ? … Et pourquoi elle viendrait là ? – Parce qu'elle a oublié ses clés de voiture. À partir du moment où tu donnes ce prétexte-là, ça change toute la scène, parce que toute la scène va tourner autour des clés de voiture, alors ça donne une scène d'amour bizarre, et moi j'adore ça. C'est ça les vraies histoires, quand même je trouve. Alors que si on avait la liberté totale, on ferait une scène d'amour normale : « je t'aime ; je t'aime », puis voilà. Tandis que là, on dit : « je t'aime », en disant : « Où sont les clés ? Vous n'avez pas vu les clés de ma voiture ? » C'est une découverte que j'adore[2073].

Koltès dans ses propos semble évoquer une nouvelle fois cette sorte de combat qu'il mène, incessant, entre l'abstraction et la matière, ici entre l'objet, la « machine », les « clés de voiture », dans cet extrait, et le sérieux, le sentiment qui s'y tient lové. « [T]oute la scène va tourner autour des clés de la voiture, alors ça donne une scène d'amour bizarre, et moi j'adore ça ». Toute la scène va tourner autour de l'objet, qu'elle dépasse, pour ouvrir un champ plus « bizarre », étrange. Il s'agirait d'une esthétique approchant celle dont procède la marionnette et qui à travers l'objet vise un supplément d'âme. Une esthétique qui parle d'une chose pour

---

[2071] À noter l'évolution, au niveau génétique, de la réplique d'Abad dans les brouillons : « c'est pas beau » vers « c'est bizarre », devenu la réplique de Charles.
[2072] *Quai ouest*, *op. cit.*, p. 48-49.
[2073] Bernard-Marie Koltès, « Entretiens avec Bernard-Marie Koltès », *in Alternatives théâtrales*, 52-53-54, 1996-1997, p. 250.

en dire une autre. L'objet au service d'une condensation et d'une sur-détermination, invitant parfois l'humour notamment lorsqu'il touche au champ de l'érotique.

> Il faut que je t'explique comment ça marche. (*Il fait la démonstration sur l'arme*.) Tu mets le chargeur dans ce sens-là, pas autrement, sinon ça risque bien de t'exploser dans la gueule ; là, c'est le sélecteur de tir ; dans cette position c'est pour la rafale, dans cette position c'est pour le coup par coup ; ça dépend du nombre de têtes à faire éclater et de la précision du tir ; en principe un coup suffit. (*Il tend l'arme.*) [2074]

Extrait de son co-texte cette citation pourrait tout à fait s'entendre au premier degré, mais l'allusion sexuelle devient évidente, replacée dans le fil de la pensée de Rodolphe s'adressant à Abad.

> Est-ce que tu as déjà fait un enfant dans ta vie ? (*Abad fait non de la tête*.) Pas un ? pas un petit ? pas même un que tu ne saurais pas, un petit machin qui traîne quelque part ? (*Abad fait non de la tête*.) Alors est-ce que tu as au moins une fille, au moins ? (*Abad fait non de la tête*.) Même pas ça ? (*Rodolphe crache parterre*) Approche. Il faut que je t'explique comment ça marche […][2075]

Par contamination du contexte, la kalachnikov et les conseils d'utilisation proposés par Rodolphe – « Il faut que je t'explique comment ça marche » – laissent évidemment entendre la double lecture possible. Rodolphe donne à Abad un cours de sexualité – chapitre I : « comment ça marche ? » – qui, s'il porte au rire, garde une forte charge ironique puisque précisément au sens premier, Rodolphe explique aussi à Abad comment utiliser cette arme destinée à tuer, destinée à ôter une vie (ou deux : Koch et Charles), quand au second degré, dans l'allusion sexuelle, cette arme dont il s'agit d'apprendre comment elle marche serait à l'inverse destinée à donner la vie. Ainsi Éros et Thanatos, dieux cachés dans l'objet kalachnikov, inviteraient Gelos (le rire) à participer à un pacte troublant : le pacte ironique. Par la même logique interprétative, dans la première réplique de *Tabataba*, l'objet-personnage « Harley Davidson, moto[2076] », cristalliserait lui aussi la puissance érotique du lien amoureux et incestueux entre la sœur et le frère.

> MAÏMOUNA. – […] mon frère a de la graisse plein les pattes et il bricole sa machine. Honte sur moi […][2077]

[2074] *Quai ouest*, *op. cit.*, p. 75.
[2075] *Ibid.*, p. 74-75.
[2076] Dramatis personnae de *Tabataba*, *in Roberto Zucco*, *op. cit.*, p. 98.
[2077] *Ibid.*, p. 99.

Il semble que Petit Abou – petit tabou – à la fin de cette courte pièce *Tabataba* écrite pour « Oser aimer »[2078], ne bricole plus sa machine seul ; orientant une lecture au second degré ironique/érotique incestueuse.

> MAÏMOUNA. – Donne-moi ce chiffon, petit con ; cette machine est dégueulasse, je vais la frotter avec toi[2079].

Jaguar, Kalachnikov, Harley Davidson, ou encore Mercedes 280 SE – « […] je ne vous donnerai pas les clefs. Tant pis pour vous, parce que c'est une voiture superbe, fauteuil en cuir et tableau de bord en ronce de noyer. Tant pis pour vous[2080]» dit La Dame à Roberto Zucco – toutes ces machines semblent participer d'un effet ironique au sens proposé par Philippe Hamon, cristallisant à la fois un premier niveau de lecture : les objets remplissent leurs fonctions utilitaires telles qu'on les rencontre dans la réalité du quotidien, et en un degré second, oblique et érotique, ouvre un passage vers le champ d'une sur-réalité, une esthétique ironique par laquelle l'auteur semble souvent cligner de d'œil. Regard oblique, de côté, en biais de Koltès à son destinataire, toujours semble-t-il, lui aussi, comme « caché derrière un réverbère[2081] ».

[2078] « L'occasion se présente sans qu'il l'ait sollicitée : il s'agit d'une commande faite par Lucien Attoun en vue du Festival d'Avignon de l'été 1986. Théâtre Ouvert dispose alors d'une programmation libre et a choisi de présenter quinze auteurs, la plupart inconnus du public, invités à écrire sur cette injonction : « Oser aimer », Arnaud Maïsetti, Vol. 1, « Génétique », p. 315, *in Bernard-Marie Koltès : écritures du récit, op. cit.*
[2079] *Tabataba, op. cit.*, p. 107.
[2080] *Roberto Zucco, op. cit*., p. 59.
[2081] Voir note 835.

CONCLUSION

Nous n'aurons qu'effleuré la dimension humoristique de l'écriture koltésienne, « écriture oblique », que le concept d'« ironie » pouvait laisser miroiter comme horizon d'attente principal et qu'indirectement impliquait la citation de Koltès, exergue à cette thèse : « tout cela est de l'ironie », tout cela n'est pas sérieux. La question du non-sérieux n'aura toutefois pas été absente de nos préoccupations, mais envisagée comme une manifestation (qui n'implique pas toujours d'ailleurs le rire du destinataire) parmi d'autres effets de l'ironie de l'auteur, au milieu d'un champ profus et tentaculaire de signaux que nous aurons tenté d'attraper et d'interpréter, par des chemins qui, du fait de l'oblicité même de notre objet d'étude, furent régulièrement de traverse. « Il faut prendre tout cela au sens ironique », affirmait Koltès, cette déclaration a engagé notre recherche vers la multiplicité des chemins détournés, dans un sens de marche ironique, autant dire à tous sens, divertissant (*divertere*, « détourner »), déviant, et cherchant à suivre par l'analyse les détours de l'auteur, pour espérer circonscrire cette nature fuyante de l'écriture ironique de Koltès. À l'image du tamis qui aurait dû retenir *Zucco*, répondrait les circonvolutions de nos stratégies d'approche. Elles ont tenté d'attraper la matière liquide, en mouvement, l'ironie koltésienne, par de « grandes grilles » parfois « plus fines ensuite, comme un tamis. Il faudrait être liquide pour pouvoir passer au travers[2082]. » L'ironie koltésienne aurait cette propriété liquide – comme « (L'eau change :) On ne se baigne jamais dans le même fleuve[2083] » (note le « Carnet rouge ») – cette matière ironique que d'autres parfois se représentent sous l'aspect d'un éther, échappe alors malgré la traque – comme le criminel – à travers les grilles conceptuelles qui prétendent l'arrêter. Toutefois, il nous semble que dans les mailles que nous avons tissées quelque chose de la « nature ironique » du pacte d'écriture de Koltès se trouve parfois suffisamment retardé dans sa fuite, pour avoir le temps d'en prendre la mesure.

Nous aurons envisagé cette hypothèse d'une ironie globale de l'auteur comme posture de l'homme au monde, par « nature ironique », une posture qui fonde l'écriture et son théâtre, suivant en cela la démarche de Kierkegaard qui nous a paru la plus favorable à notre objectif : découvrir à travers l'œuvre la posture de l'homme, et inversement, à travers la posture apparente de l'homme des clefs troublantes pour interroger l'œuvre, postulant à notre tour que Koltès « devait graviter autour de l'ironie sous son aspect total […][2084] ». Cette démarche reste sûrement aussi contestable que le serait la tentative de peindre un lutin avec le bonnet qui le

---

[2082] *Roberto Zucco*, *op. cit.*, p. 11.
[2083] Cf. Annexes, p. 584.
[2084] Kierkegaard à propos de Socrate. Voir note 1630.

rend invisible (Kierkegaard), du moins elle nous a permis de tourner, en mouvements spiralés, autour du point d'ironie, par nature insaisissable, invisible, en disparition, pratiquement absent. Comment analyser une chose dont l'essence même serait celle d'un négatif, d'un effacement, d'une convocation du vide, sinon tenter de la maintenir un instant entre deux pôles, pour l'apercevoir comme le tombeau de Napoléon que dessinent fugitivement les ombres portées de deux grands arbres (Kierkegaard). De cette articulation qui s'est proposé de naviguer de l'homme à l'œuvre, des personnages aux personnes, de la vie au théâtre, nous sommes sans cesse partis de la place du lecteur et de son « hystérie », pris dans les tourments des textes et des paratextes, des voix des personnages et des voix du monde, cherchant à identifier la nature du pacte de lecture, qui ne va pas de soi, qui aiguillonne et trouble. Ces deux grands effets, être réveillé, être déstabilisé, ont guidé nos démonstrations : l'aiguillon de l'ironie forçant le destinataire à la marche et le trouble de la perception, stratégie « ironique-critique », ouvrant le champ du doute.

L'aiguillon du pacte se tient à cet endroit où quelque chose manque, disparaît, frustre et « éveille » le destinataire, le forçant à partir en quête de sens, comme si le sens du monde était toujours ailleurs, derrière, parfois juste à côté, *ubique et nusquam* ; en cela l'ironie serait un mode de quête de vérité, en cela elle serait chez Koltès une « circonlocution du sérieux », creusant l'écart nécessaire à l'apparition spectrale de quelque chose qui serait plus vrai que ce qui est dit. En toute fin de compte, la puissance ironique de l'écriture koltésienne tiendrait à sa capacité de convoquer l'espace intangible de la rencontre, espace dialectique en quête d'un lieu possible de vérité, une vérité elle-même paradoxale, puisqu'elle est l'espace d'un non-lieu, le scandale du pacte : son *atopie* dirait Barthes. Nous serions dans le « pacte ironique » véritablement dans « l'écriture de la jouissance[2085] » (Barthes), par laquelle, à l'image que Barthes emprunte à un autre : « l'œil par où je vois Dieu est le même par où il me voit[2086]. » Nous serions précisément à cet endroit d'un indifférencié qui n'est pas forcément source de plaisir, qui peut être une souffrance, une cruauté. Nous serions avec le « pacte ironique » en plein cœur d'une pratique dans laquelle « il n'y a pas un sujet et un objet. Le texte périme les attitudes grammaticales : il est l'œil indifférencié[2087] ». Les instances sont interchangeables, comme le Client l'est au Dealer et inversement, ce qui est en jeu dans le théâtre koltésien c'est l'espace d'une entente possible « intenable » qui s'offre dans le retrait, dans l'impossible à

[2085] Voir l'introduction générale, note 11.
[2086] *Le Plaisir du texte, op. cit.*, p. 29.
[2087] *Ibid.* « […] l'œil indifférencié dont parle un auteur excessif (Angelus Silesius) »

toucher. Rappelons la formule *Noli me tangere* (J.-L. Nancy) : ce qui s'offre à pactiser entre les deux partenaires n'a lieu que dans un non-lieu, irréductible, entre joie de la reconnaissance et souffrance de l'intouchable, c'est le deal qui n'a rien d'identifiable à échanger entre auteur et destinataire sinon l'échange lui-même. Une écriture qui force l'autre, en l'occurrence celui qui lit, celui qui assiste à la représentation, à « en être » (J.-L. Nancy), à être « dans » le sens, sans pouvoir véritablement « parler sur », ce qui fonde le « pacte ironique » d'une *hystérisation* calculée. La « distanciation » koltésienne serait celle qui en détournant du sens, en troublant les pistes, prend le destinataire au piège de son propre besoin de croire, sidéré par le constat de sa posture, à la fois dehors (comprenant la nature du piège) et dedans (pris au piège de sa propre jouissance). L'au-delà du chemin que nous avons évoqué en première partie se situerait dans cet entre-deux ; entre le dedans et le dehors du piège.

Le second grand effet du pacte que nous avons identifié envisage le trouble méthodique exercé sur la perception du destinataire. C'est la stupeur et les tremblements du lecteur mais plus encore du spectateur que les images koltésiennes viennent livrer au doute, un trouble par l'image donc parfois, par le son également perturbant la réception et la perception, qui a l'envergure d'une entreprise de déstabilisation. Déstabiliser la perception du destinataire et partant sa perception du monde, depuis l'intériorité-même du lecteur/spectateur, telle est la « méthode-ironique-critique » qui vient placer le doute au sein de l'illusion de réalité, accusant la stabilité de nos représentations, de nos codes et de nos idéologies. Ce fut l'enjeu de notre dernière partie. Elle s'est attachée à la question du « comment » : comment Koltès nous trouble-t-il, par quels moyens et surtout, jusqu'à quel point peut-on affirmer une volonté auctoriale ? C'est en articulant l'importance enfouie de l'expérience singulière de plateau (saillante dans les créations « de jeunesse ») au cœur du texte que se révèlent les enjeux ironiques (accusant par l'oblique) de certaines images koltésiennes. La pratique véritablement textuelle d'un théâtre écrit aussi pour être lu, garde en réserve l'enjeu d'une vision ironique du plateau. Ce théâtre pour être joué et lu, inquiétant son lecteur tout autant que son spectateur (par des moyens adaptés), s'élabore à l'origine à partir du plateau, qui voit naître l'écriture koltésienne. Le plateau est scindé en deux, dialectique, l'un des côtés attaquant la fiction par l'oblique. D'abord matérialisé, géométrique, le théâtre de Koltès dès les débuts met en doute l'illusion et accuse le monde par un tiers toujours exclu. Cette représentation (mise en image) de l'action que se propose de promouvoir Alexis/Koltès sur la fable, sur les personnages, sur le monde, sur les spectateurs, est une posture dont il ne se départira pas, qui se transforme pour devenir éther, floutant ses contours visuels pour travailler l'écriture de l'intérieur, une

évolution nécessaire à l'avènement d'une ironie « subtile », au service d'une entreprise de démolition constante, par éclats, des illusions : désillusionner serait la perspective koltésienne qui ouvre à l'espace vide nécessaire au réenchantement ?

Le trouble du destinataire a été également l'enjeu de la question du mensonge de la parole koltésienne. La parole s'organisant constamment autour d'une « stratégie des apparences », que nous avons proposé d'identifier sous trois grandes figures animalières : le renard pervers, la poule subversive et le chien/cynique transgressif. Ces stratégies de la parole participent elles aussi de la « méthode-ironique-critique » vouée à déciller le récepteur par l'instabilité de la réception qu'elles produisent. Rien n'est vrai, mais comme ce non-vrai souvent se déclare faux, peut-être désigne-t-il le « vrai » ? Où est la vérité ; où est la « vraie vie » ? Ces paroles spiralées, paroles circonvolutives, circonlocutoires troublent l'enjeu même de la parole des hommes. Koltès donne une clef qui peut être envisagée *a contrario* de ce qu'il annonce comme la violence retardée par les mots, le répit gagné par l'usage des mots avant que les coups ne viennent dans la *Solitude*. Et si les mots, précisément et à l'inverse, étaient les moteurs de la violence, leur « mensonge » stimulant les coups à venir. C'est la vision d'Hannah Arendt sur le mensonge (politique) qui nous offre d'ouvrir cette piste inversée. Si Koltès par le « mensonge » dénoncé de tout acte de langage donnait à expérimenter sur scène la mécanique inéluctable d'un monde, le nôtre, fondé sur l'usage mensonger, séducteur de la parole, échafaudant par là sa propre fin ? Tel Zucco annonçant la fin des mots (menteurs) et l'ouverture des cimetières. L'ombre de la parole koltésienne, le mensonge, attise la violence des armes, seule réponse possible quand les mots menteurs ne peuvent plus discuter entre eux. Nous sommes reconduits dans l'impasse très ancienne de la parole sophistique, contre laquelle se poste la pratique socratique.

L'ironie koltésienne serait socratique. Le mythe de la caverne qui a accompagné parfois nos réflexions synthétise les deux articulations de notre thèse. Étape 1 : la lente et difficile ascension de l'auteur hors de la caverne, par les chemins les plus ardus et solitaires, mû par un désir rimbaldien d'arpenter le monde, à la recherche de quelque chose qui soit comme « la vraie vie », la lumière du mythe platonicien. Une échappée solitaire sur les débords du monde dont Koltès tente de rapporter les éclats d'une Beauté à partager. Étape 2 : celui qui est sorti hors de la caverne des ombres doit retourner, porteur de lumière, dans la caverne parmi les enchaînés, dans le but de les éveiller à une vérité plus haute qu'il a perçue à l'extérieur, loin des illusions. Or, il ne peut directement les obliger à sortir regarder la lumière, sous peine de

mort. La « vérité » délivrée sans détours est dangereuse. Il faut alors une stratégie ironique de détournement : trouver les moyens déviés, parfois secrets, de saboter les ombres projetées sur le mur : dénoncer l'artifice, la non-cohérence, le déraillement du mécanisme, réveiller et éveiller le trouble des enchaînés. Alors seulement, d'eux-mêmes, ils commencent à douter et indirectement leurs regards, qui se tournaient jusqu'à présent vers le mur, cherchent l'inversion et s'orientent dans l'autre sens, vers l'extérieur.

L'exploration du « sens caché » a été l'occasion pareillement de souligner la nature troublante de l'écriture, dans le but non pas d'affirmer la qualité d'Initié de l'auteur, mais seulement de parcourir l'étrange possibilité que l'écriture offre d'ouvrir à l'interprétation du sens caché, par des perspectives qui sont parfois troublantes. Nous n'avons malheureusement aucun indice qui prouve une quelconque pratique ésotérique de Koltès, mais quelques symboles et connaissances secrètes éclairent parfois explicitement certains points singuliers de l'œuvre. C'était là l'objectif : expérimenter cette étrangeté comme indice d'une articulation troublante de l'écriture qui pose question et amplifie le champ de l'interprétation.

Déstabilisante, l'ironie koltésienne l'est également à l'endroit de la séduction. Comme Socrate, Koltès « hystérise » son destinataire, tel le lecteur hystérique de Barthes : « celui qui prend le texte *pour de l'argent comptant*, qui entre dans la comédie sans fond, sans vérité, du langage, qui n'est plus le sujet d'aucun regard critique et se jette à travers le texte (ce qui est tout autre chose que de s'y projeter). » Le lecteur devenu proie que l'auteur immobilise dans son propre fonctionnement : pris sur le fait tout à coup de son « besoin de » Koltès.

Pour synthétiser l'enjeu de notre proposition de thèse, les chemins parcourus et les buts visés ou atteints, nous dirons qu'étudier le « pacte ironique » de l'auteur postule la volonté auctoriale de déplacer son destinataire, de le transformer, de l'obliger à repenser sa posture dans le monde et le monde lui-même toujours plus vaste qu'il n'y paraît. Pour y parvenir nous nous sommes attaché en premier lieu à redéfinir combien le décentrement est au cœur de l'écriture, sous le terme de « séduction » et les nuances que son étymologie propose. Combien ce décentrement est aussi une attraction vers des chemins sans issue, labyrinthiques qui fascinent et attirent, dont l'échappée possible est un au-delà, un « non-lieu », exploré du côté du « si » magique de Koltès – magie noire – qui ouvre l'espace de l'hypothétique, le lieu d'une illusion au carré. Un espace de partage où ce qui se partage est une hypothèse. Première étape ironique du pacte : ce qui s'offre au partage est toujours en devenir, suivant en cela la réplique de l'Amant, « il faut chercher ».

De ce décentrement dans l'écriture nous nous sommes posé la question du décentrement de l'homme Koltès. Solitaire et arpenteur du monde, à la recherche de l'écart, de l'inversion, du décentrement de sa propre place dans le monde. Sa vie semble avoir eu l'envergure d'un projet à « l'échelle internationale », philosophe aventurier questionnant le monde et le sens du monde, au point de rejoindre ses modèles, tel le *vates* rimbaldien. Le projet d'écriture koltésien a à voir avec la « voyance » poétique, à la recherche de l'origine même de la langue et de l'homme (*Prologue*). L'homme Koltès interrogeant l'Homme, Mann. De cette pierre angulaire nous avons poursuivi la suite de l'édifice qui fait du projet koltésien une ironie à l'ombre de Socrate. De cette expérience du monde, solitaire et poétique, comment Koltès rapporte-t-il quelques éclats à ceux qui sont restés sur le continent, le regard toujours fixé sur leurs murs, sinon en tentant de reproduire quelque chose de l'expérience vécue sur la scène, de proposer à son destinataire une traversée vers la Beauté, un évenement opératoire?
Obliger le destinataire au voyage, au transbordement, serait la formule qui synthétise la deuxième partie de notre démonstration. L'obliger à partir en quête au plus près du sens du monde, sur le chemin qui est sous le chemin, le chemin secret, le « sens caché », à découvrir seul, par soi-même, aiguillonné par ce toujours même leitmotiv : « il faut chercher ». Nous proposant un véhicule pour le transport : la métaphore, qui va d'un point du monde, le pittoresque, à un autre, la Beauté (l'Idée, l'« abstraction »). Le sens du monde, celui ressenti par Koltès, reproduit par le mouvement de la traversée qui va d'un bord à l'autre, du réel au « grand large », offert à l'expérience du plateau. Deuxième étape ironique du pacte : ce qu'il faut chercher n'existe que dans le mouvement de la recherche.

Au coeur de ces décentrements se tient la parole koltésienne. Une parole qui à son tour décentre, elle qui ne dit jamais la chose elle-même mais dit autre chose, dit à côté, affirme en dénonçant son propre mensonge ; ainsi la vérité existerait quelque part, mais « il faut [la] chercher ». Une parole ironique qui déplace l'autre, cherchant à le pervertir, le subvertir, jusqu'à transgresser son territoire, au point parfois d'un non-retour, impassible, comme sous les effets du cynisme du chien. Non-retour également de la parole sophiste, celle qui à force de mentir excite l'avènement des coups. Une parole ironique enfin qui ment et cache un aveu informulable parce qu'il est dangereux : le don ou la demande d'amour. L'ironie prête son nom à ce qui se glisse entre le premier et le second, entre la parole et l'ombre de la parole (le mensonge), entre le langage et le second degré du langage (à la Flaubert), entre l'écriture et sa source (écriture au « second degré »). Troisième étape ironique du pacte : obliger le

destinataire à faire le pas de côté qui lui permette à la fois d'« en être » et d'avoir vue sur ; être entre le premier et le second.

C'est encore l'écart, le décentrement qu'opèrent les images koltésiennes au niveau dramaturgique cette fois – (4e partie) – par des moyens visuels donc. Les images koltésiennes sont souvent au service du trouble de la perception du destinataire. Procédés de double image, image sous l'image, immonde sous le monde, disruption, choc, glissement, condensation, esthétique métonymique qui offre la partie pour le tout et ouvre à l'étrangeté, à l'anamorphose, à l'infiltration d'un sur-réel dans l'illusion de réalité, « inquiétante étrangeté », sont les pistes explorées qui viennent affirmer dans l'écriture une critique-ironique, par l'oblique, que bien des points permettent d'ériger en méthode, en « pacte d'écriture » par lequel le lecteur comprend, mais trop tard, qu'il est la proie de l'échange, qu'il est la cible, qu'il est le sujet de l'ironie de l'auteur, pris au piège de sa propre hystérie.

Réénoncés les deux grands effets du pacte, éveille et trouble, puis l'articulation de notre démonstration générale, nous en arrivons à la synthèse des deux grands moyens explorés de ce pacte diabolique. Nous avons postulé d'une part le détournement (décentrement) qu'implique la séduction (*seducere*) de l'auteur, un détournement qui force le destinataire à l'éveil et stimule sa recherche incessante de sens. Le sens dans le théâtre koltésien, diffracté, éclaté, fait que « notre imagination en a pour longtemps à épiloguer sur un clignement d'yeux, sur un lapsus expressif, un frôlement, un regard furtivement rencontré. » Cette nature brisée, cette « génialité fragmentaire[2088] » (Schlegel) du « pacte » d'écriture koltésien ironique nous a conduit souvent à sonder les détails pour envisager le tout, questionnant parfois l'anodin en apparence, le rien de notable *a priori*, car si le métaphorique est de taille dans l'œuvre koltésienne, le métonymique anime tout autant l'écriture faite de traces dissonantes qui contiennent ou cachent une chose autre, pressentie plus vaste, enfouie (ou fantasmée telle). Convoquant à nouveau cette vision barthésienne qui affirme que « ce qui est caché est pour nous, Occidentaux, plus "vrai" que ce qui est visible[2089] », l'ironie, par nature une pratique qui cache les intentions de celui qui la manie et dont les signaux, pour qu'ironie il y ait, sont pratiquement absents, est à même de stimuler chez le lecteur (occidental ?) la sensation du « vrai ». Aussi le point nodal semble celui qui se tient entre la vérité et le mensonge, entre *aléthéia* (l'ouvert sans retrait) et les illusions. La grande ligne que nous aurons invariablement

[2088] Nous renvoyons à l'introduction générale et à la citation de V. Jankélévitch, note 21.
[2089] Voir note 1720.

suivie est celle qui présente l'auteur offrant en surface et au flux, une chose qui « en vérité » en dit une autre en profondeur et en reflux, sans que cette profondeur nous parvienne tout à fait. C'est le vouloir dire « en vérité » en disant autre chose, qui importe. Inaccessible, le mouvement ironique lui-même serait la vérité de l'auteur, entre le flux et le reflux, se tiendrait la part de vérité qui n'a lieu que dans le non-lieu de l'acte lui-même, dans la posture ironique, moteur de l'*hystérisation*. Koltès détournant, inversant, renversant, subvertissant les postures, les siennes, celles de ses personnages, celles des règles de l'art dramatique et enfin les nôtres, offre en partage la mise en doute globale du monde, de l'homme, de la parole de l'homme, de l'art. Toutefois l'exercice même de ce doute, l'ironie de ce pacte est la vérité tangible de l'auteur, par conséquent celle du lecteur, elle est le lieu d'un « être » ensemble authentique, même s'il est *atopique*.

« Ouvrir » le sens et ouvrir les sens est la seconde grande piste mise en relief d'une recherche de l'écriture au service d'une « méthode-ironique-critique » koltésienne. Du pittoresque à la poésie, de bouts réels du monde à la métaphore, du sens littéral, concret au « sens caché », du paradoxe au parodique, de la surface à la profondeur, l'écriture dit sans cesse une chose pour en dire « en vérité » une autre qui se perd dans le champ des possibilités multiples. Ouvrir le sens rend impossible la suffisance d'un point de vue, plaçant à égalité d'importance le moustique et le philosophe. Ouvrir le sens par la relativité des points de vue et la multiplicité des infiltrations de sens, coloniser la langue française par les langues étrangères, la même démarche s'applique au monde, coloniser le monde et sa mimésis par les mondes, l'extérieur multiple, la diversité et la pluralité des bouts de notre monde. Ouvrir d'autre part les sens par des moyens que nous avons rapprochés du Surréalisme, ouvrir la perception du destinataire, son champ inconscient, sa « perception première » (Koltès). Le champ d'action du « pacte ironique » de Koltès part à la conquête du champ mimétique conscient et inconscient du lecteur/spectateur dans un but socratique de mise en mouvement. Il s'agit de remettre lecteur/spectateur « au centre de l'éternel mouvement[2090] » (Blanchot), dans la « vraie vie » (?) et qu'il soit « remué et torturé par le vent, mis dessous et dessus la dune, éparpillé et rassemblé, mais immobile dans l'étendue mouvante des sables » (*Prologue*). Un mouvement paradoxal cruel fait d'immobilité dans un lieu paradoxal subversif qui est un non-lieu : négatif de l'ironie ou désir de « neutre » ?

[2090] Voir note 19.

BIBLIOGRAPHIE

1. Outils

1. Outils bibliographiques

- *Revue d'Histoire Littéraire de la France* : *1985-2010* – (Hors-série).

- *Bibliographie de la Littérature française du Moyen-âge à nos jours*, René Rancoeur, Paris, Armand-Colin, (1960-1985).

- Bases de données informatiques : Bibliothèque Gaston Baty – Études théâtrales, Université Sorbonne nouvelle, Paris III / Bibliothèque-médiathèque de Metz / BnF / Cairn.info / CNT, (Centre National du Théâtre) / Erudit / Fabula / FCT, Fichier Central des thèses de Nanterre / Gallica / Ina / Persee / Revue.org / Sudoc

2. Dictionnaires

Dictionnaire culturel de la mythologie gréco-romaine, dir. René Martin, Paris, Nathan, 2003, 294 p.

Dictionnaire culturel en langue française, dir. Alain Rey, Paris, Dictionnaire le Robert, SEJER, 2005, 4 vol. (2355, 2396, 2392, 2083 - CCCLVI p.)

Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique, dir. Marcel Viller, Ferdinand Cavallera, et Joseph de Guibert, vol. 3, Paris, Beauchesne, 1957, 1883 col.

Dictionnaire des mythes littéraires, dir. Pierre Brunel, Paris, Éditions du Rocher, 1988, 1504 p.

Dictionnaire des termes littéraires, Hendrick Van Gorp, Paris, Champion Classique, 2001, 533 p.

Dictionnaire étymologique de la langue française, Oscar Bloch, Walther von Wartburg, Paris, PUF, 1996, 682 p.

Dictionnaire étymologique et historique de la langue française, dir. Emmanuel Baumgartner, Paris, Philippe Ménard, Libraire générale français, 1996, 848 p.

Dictionnaire Grec-Français, Anatole Bailly, Paris, Hachette, 1919, réd. 1950, 2230 p.

Dictionnaire historique de la langue française, Alain Rey, Paris, Dictionnaire Le Robert, 3 vol. cop. 1998, 4304 p.

Encyclopédie mondiale des Arts de la Marionnette, Henryk Jurkowski, puis Thieri Foulc Montpellier, Éditions L'Entretemps, 2009, 862 p.

Encyclopédie Universalis, Paris, *Encyclopaedia Universalis* France.

Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire), Bernard Dupriez, Paris, Éditions 10/18, (rééd.) 2003, 540 p.

Grand dictionnaire du XIXe siècle, T. 12, Pierre Larousse, 1556 p.
Le Grand Gaffiot : dictionnaire latin-français, Félix Gaffiot, Paris, Hachette, 1934, 1719 p.
Le Grang Robert de la langue française, dir. Alain Rey, Paris, Le Robert, 1988, 9 vol.
Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Oswald Ducrot, Jean-Marie Schaeffer, Paris, Éditions du Seuil, 1972, 1995, 817 p.

3. Outils critiques

3. 1. Théories littéraires

Processus littéraire

ARISTOTE, *Poétique*, trad. J. Hardy, Paris, Gallimard, Les Belles lettres, 1996, 158 p.
BARTHES, Roland, « Éléments de sémiologie », *in Communications*, n°1, Seuil, 1964, p. 95-135.
BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, précédé de *Variations sur l'écriture*, Paris, Seuil, 2000, 129 p.
BARTHES, Roland, « L'effet de Réel », *in Communications*, n°11, 1968, (p. 84-89),
BARTHES, Roland, *Mythologies*, Seuil, Points Essais, 2007, 275 p.
BARTHES, Roland, « La chambre claire », *in Œuvres complètes*, *tome III*, Paris, Seuil, 1995, 1360 p.
BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, Points Essais, 1991, 251 p.
GENETTE, Gérard, *Figures I*, Paris, Seuil, Tel quel, 1966, 267 p.
GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, 293 p.
GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, Poétique, 1972, 281 p.
GENETTE, Gérard, *Figures V*, Paris, Seuil, Poétique, 2002, 352 p.
GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, Points Essais, 1992, 559 p.
GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, Points Essais, 1987, 426 p.
GENETTE, Gérard, *Métalepste. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004, 131 p.
GUERIN, Jean-Yves, « La recherche sur le vingtième siècle », *in RHLF, 2005, n°1*, (p. 3-9).
Réécriture du texte littéraire (La), sous la direction de T. Aron, Paris, Les Belles Lettres, « Annales littéraires de l'Université de Besançon, 1987, 250 p.
RIFFATERRE, Michael, « Sémiotique intertextuelle. L'interprètant », *in Revue d'esthétique*, n°1-2, 1979, 131 p.
THOMAS, Joël, *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, Paris, Ellipses, 1998, 319 p.

L'espace littéraire

BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, (1953, 1ère édition), 1994, Paris, Éditions du Seuil, 187 p.

BARTHES, Roland, « Leçon inaugurale, faite le vendredi 7 janvier 1977 », Chaire de sémiologie littéraire, Collège de France, 1977, 30 p.

BLANCHOT, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 2006, 376 p.

BAILLY, Jean-Claude, *Le Champ mimétique*, Éditions du Seuil, 2005, 320 p.

BONNEFOY, Yves, *Notre besoin de Rimbaud*, Paris, Seuil, Librairie du XXIe siècle, 2009, 453 p.

DUCROT, Oswald. *Le Dire et le Dit*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, 237 p.

ECO, Umberto, *« Lector in fabula », ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris , Grasset, « Figures », 1985, 315 p.

GENETTE, Gérard, *Figures V*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, 352 p. (p. 134-224).

Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?, sous la direction de Xavier Garnier et Pierre Zoberman, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, L'imaginaire du texte, 2006, 206 p.

GIRARD, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, (préface de l'auteur), Paris, Grasset, Les cahiers rouges, 2001, 379 p.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'Implicite*, Paris, Armand Colin, 1998, 404 p.

LACOUE-LABARTHE, Philippe, et NANCY Jean-Luc, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Éditions du Seuil, Poétique, 1978, 437 p.

LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, 381 p.

L'Intertextualité, étude réunie par Nathalie Limat-Letellier et Marie Miguet-Ollagnier, Besançon, Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté, n°637, 1998, 492 p.

NANCY, Jean-Luc, *La Communauté désoeuvrée*, Paris, Éditions Bourgeois, 1990, 277 p.

RICOEUR, Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, Points Essais, 1997, 411 p.

3. 2. Perspectives transversales

ALTER, Robert, *L'Art de la poésie biblique*, Bruxelles, Lessius, 2003, 306 p.

ARENDT, Hannah, *Du mensonge à la violence. Essais de politique contemporaine*, trad. de l'anglais par Guy Durand, Paris, Éditions Camann-Lévy, coll. « Liberté de l'Esprit », dir. Raymond Aron, 1972, 261 p.

BATAILLE, Georges, *L'Érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 2007, 306 p.

BARTHES, Roland, *L'Obvie et l'Obtus, essais critiques III*, Paris, Éditions du Seuil, Points essais, 2006, 283 p.

BLANCHOT, Maurice, *L'Entretien infini*, Paris, Éditions Gallimard, 1969, 640 p.

BOUCHER, Jules, *La Symbolique maçonnique*, Paris, Éditions Dervy, coll. « Histoire et tradition », 1980, 381 p.

CAMUS, Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Éditions Gallimard, (1ère ed., 1942),1985, 197 p.

CLAUDEL, Paul, *Positions et propositions I, in Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1959, 329 p.

DARCHEVILLE, Patrick, *Les Nombres de l'Apocalypse*, Paris, Trédaniel, 1997, 251 p.

DARMOND, Georges, *Harmonie des structures géométriques* : *Les Tarcés des lumières*, Valence d'Albigeois, Éditions de La Hutte, 2012, 237 p.

DERRIDA, Jacques, *Histoire du mensonge. Prolégomènes*, Paris, Éditions Galilée, 2012, 103 p.

DERRIDA, Jacques, *Spectres de Marx*, Paris, Éditions Galilée, 1993, 278 p.

DURAND, Gilbert, *Champs de l'imaginaire*, Grenoble, ELLUG, 1996, 262 p.

DURAND, Gilbert, *Structures anthropologiques de l'Imaginaire*, *introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod, 1992, 536 p.

EIGELDINGER, Marc, *La Voyance avant Rimbaud*, *in Lettres du voyant 13 et 15 mai 1871*, Paris, Minard, 1975, 195 p.

ELIADE, Mircea, *L'Épreuve du labyrinthe*, Paris, Éditions Belfond, 1978, 1985, 249 p.

FOURNIER, Charles, *Le Nouveau monde industriel et sociétaire*, Paris, Flammarion, 1973, 568 p.

FREUD Sigmund, *Essai de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, trad. de l'alld. Marie Bonaparte, 1976, 251 p.

FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, Tel, 1966, 400 p.

GIRARD, René, *La Violence et le Sacré*, Paris, Grasset, (rééd.) 1972, Hachette Littératures, Pluriel, 2008, 481 p.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Introduction à l'esthétique : Le Beau*, trad. de l'allemand par S. Jankélévitch, Flammarion, Champs Classiques, 2009, 379 p.

« Que nul n'entre ici s'il n'est géomètre », *Le Magazine Littéraire n° 523*, septembre 2012.

HEIDEGGER, Martin, *De l'essence de la vérité. Approche de l'"allégorie de la caverne" et du Théétète de Platon*, trad. de l'alld Alain Boutot, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 2001, 382 p.

JUNG, Carl Gustav, *Psychologie et alchimie*, trad. de l'allemand Henry Pernet et Dr Roland Cahen, Paris, Buchet-Chastel, 2003, 705 p.

LAMARTINE, Alphonse de, *Harmonies poétiques et religieuses*, Livre III, *in Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1963, 2031 p.

La Kabbale dévoilée, Villeneuve-Saint-Georges, Éditions Rosicruciennes, 1974, 93 p.

LEÓN-LOPEZ, « Le mensonge », *in Psychanalyse*, n°1, Erès, 2004, 126 p.

MACHET, Anne, *La Voie des nombres. Comptes de la Bible grecque*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1996, 373 p.

MAFFESOLI, Michel, « L'objet subjectif et l'ampleur des relations symboliques », *in Sociétés*, n°101, Éditions De Boeck Supérieur, 2008, (p. 23-31), 118 p.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1979, 360 p.

MONNEYRON, Frédéric, THOMAS, Joël, *Mythes et Littérature*, Paris, P.U.F., 2002, 127 p.

NANCY, Jean-Luc, *Le Sens du monde*, Paris, Galilée, 2001, 255 p.

NANCY, Jean-Luc, *Noli me tangere. Essai sur la levée du corps*, Paris, Bayard, 2013, 93 p.

NIETZSCHE, Friedrich, *La Naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1977, 374 p.

NIETZSCHE, Friedrich, *Le Crépuscule des idoles ou Comment philosopher à coups de marteau*, Paris, Gallimard, 1974, 151 p.

NIETZSCHE, Friedrich, *Le Voyageur et son ombre*. *Opinions et sentences mêlées*, trad. par Henri Albert, Paris, Éditeur Société Mercure de France¸ 1902, 444 p.

OUAKNIN, Marc-Alain, *Le Livre brûlé*, Paris, Seuil, 1994, 447 p.

OUAKNIN, Marc-Alain, *C'est pour cela qu'on aime les libellules*, Paris, Éditions Calmann-Lévy, Essais- Points, 1998, 197 p.

OUAKNIN, Marc-Alain, *Les Mystères de l'alphabet*, Paris, Assouline, 1997, 371 p.

OUAKNIN, Marc-Alain, *Mystère des chiffres*, Paris, Assouline, 2003, 399 p.

PLATON, *Le Banquet*, trad. Luc Brisson, Paris, Flammarion, 1998, 285 p.

Point de vue initiatique, n°67, Paris, Cahier de la Grande loge de France, 1987, 86 p.

ROSSET, Clément, *Le Réel et son double*, Gallimard, coll. « Folio Essai », 2009, 129 p.

ROSSET, Clément, *Le Réel : Traité de l'idiotie*, Paris, Éditions de Minuit, 1977, 155 p.

ROSSET, Clément, *Le Réel, l'imaginaire et l'illusoire*, Biarritz, Distance, 2000, 52 p.

TELLEZ Jean, *La Joie et le Tragique - Introduction à la pensée de Clément Rosset*, Éditions Germina, 2009, 160 p.

WINICOTT, Donald Woods, *Jeu et Réalité. L'espace potentiel*, trad. de l'anglais par C. Monod et J-B Pontalis, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essai », 2009, 276 p.

2. « Être dans » l'œuvre de Koltès

2. 1. Corpus « premier[2091] »

La Nuit juste avant les forêts (1977), Paris, Éditions de Minuit, 1988, 62 p. (1ère publication en 1980, aux Éditions Stock, Paris, 194 p.)

Combat de nègre et de chiens[2092] (1979), Paris, Minuit, 1989, 125 p. (1ère publication en 1979 par les Éditions Recherche-action théâtre ouvert, 73 p.)

Quai ouest (1983), Paris, Éditions de Minuit, 1985, 108 p.

Dans la solitude des champs de coton, (1985), Paris, Éditions de Minuit, 1999, 60 p.

Nickel Stuff (1985), Paris, Éditions de Minuit, 2009, 122 p.

Le Retour au désert (1987), Paris, Éditions de Minuit, 1988, 87 p. (Réédité par Éditions de minuit, en 2006, augmentée de *Cent ans d'histoire de la famille Serpenoise*, 94 p.)

Lettres, Paris, Éditions de Minuit, 1999, 522 p.

Roberto Zucco, suivi de *Tabataba*, *Coco*, et *Un hangar, à l'ouest (notes)*, Paris, Éditions de Minuit, 1990, 139 p.

Une part de ma vie, *Entretiens, 1983-1989*, Paris, Éditions de Minuit, 1999, 155 p.

2. 2. Corpus « second »

Les Amertumes, (1970), Paris, Éditions de Minuit, 1998, 59 p.

La Marche, (1970), Paris, Éditions de Minuit, 2003, 48 p.

Procès ivre, (1971), Paris, Éditions de Minuit, 2001, 77 p.

L'Héritage, (1971), Paris, Éditions de Minuit, 1998, 78 p.

Récits morts, un rêve égaré, (1973), Paris, Éditions de Minuit, 2008, 90 p.

La fuite à cheval très loin dans la ville, (1976), Paris, Éditions de Minuit, 1984, 153 p.

« Carnet de combat de nègre et de chiens », inclus dans *Combat de nègre et de chiens*.

« Douze notes prises au nord » *in La Famille des orties : esquisses et croquis autour des Paravents de Jean Genet*, Paris, Éditions Nanterre/Amandiers, Beba, 1983, (p. 7-12), 79 p.

Prologue, et autres textes (rédaction présumée, 1986), Minuit, 1991, 123 p.

« Carnet rouge », carnet de notes achivé à la BnF sous le titre « *Toda luna, todo ano*», archives Koltès, dactylographié en Annexes.

[2091] Il s'agit des œuvres majeures que nous cherchons à interpréter à partir des œuvres de jeunesse (corpus « second »).

« Fiches personnages » incluses dans les brouillons de *Quai ouest*, archives Koltès, BnF, reproduites en Annexes.

« Un hangar à l'ouest (notes) », inclus dans *Roberto Zucco*.

« Comment mettre en scène "Quai ouest" », inclus dans *Quai ouest*.

2. 3. Corpus exogène pour une lecture au « second degré ».

BORGES, Luis, *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1754 p.

BOURDIEU, Pierre, *La Distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, 670 p.

BRECHT, Bertolt, *Dans la jungle des villes. Le combat de deux hommes dans la ville géante de Chicago*, Paris, L'Arche, 1956, 1997, 87 p.

CLAUDEL, Paul, *Partage de midi*, Paris, Éditions Gallimard, La Pléiade, 1967, 1371 p.

CONRAD, Joseph, *Le Nègre du Narcisse*, *in Œuvres I*, Paris, Gallimard, 1982, 1410 p.

FLAUBERT, Gustave, *Dictionnaire des idées reçues*, Paris, Nathan, 2006, 143 p.

La Bible, L'Ancien Testament, Paris, Gallimard, La Pléiade, trad. Édouard Dhorme, 1970, 1730 p.

La Bible, Nouveau Testament, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1971, 1055 p.

FAULKNER, William, *Lumière d'août*, *in Œuvres romanesque II*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1995, 1479 p.

LONDON, Jacques, *Martin Eden*, Paris, Stock, 1977, 415 p.

MELVILLE, Herman, *Benito Cereno*, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 2010, 1377 p.

MESCHONNIC, Henri, *Les Cinq rouleaux*, traduit de l'hébreu dont, « Le chant des chants », (p.19-50), Paris, Éditions Gallimard, 1970, 238 p.

RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes*, Paris, Éditions Gallimard, La Pléiade, 2009, 1101 p.

SALINGER, Jérôme David, *L'Attrappe-cœur*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1953, 252 p.

3. « Parler sur » l'oeuvre de Koltès

Classement générique[2093]

« Me voici par exemple à la veille de me mettre au service du Théâtre[2094] »

3. 1. Revues et articles de presse.

BENHAMOU, Anne-Françoise, « Neuf remarques sur le théâtre de Bernard-Marie Koltès », *in Le Journal du théâtre national de Belgique*, consulté dans *Dans la solitude des champs de coton*, *Bernard-Marie Koltès*, Odéon théâtre de l'Eurpoe, saison 1995-96, n.p.

Bernard-Marie Koltès, coordination A-F. Benhamou, et S. Saada. – 3e édition, Bruxelles, *Alternatives Théâtrales*, *n° 35-36*, 1994, 136 p.

Bernard-Marie Koltès, (dossier[2095]), *Théâtre/Public*, *n°136-137*, (p. 23-69).

Bernard-Marie Koltès, *Le Magazine littéraire*, *n°395*, 2001, 104 p.

Bernard-Marie Koltès, dir. Jean-Pierre Hàn, Revue Europe n°823-824, 1997, 253 p.

Bernard-Marie Koltès, de Strasbourg à Zucco, Séquence, n°2, 1er trimestre 1995, (p.12-33).

« Bernard-Marie Koltès », *Théâtre/Public*, *n° 136-137*, 1997, (p. 24-69).

BENSOUSSAN, Georges, « Le corps de Zucco », *in Les Cahiers de Prospero*, n°2, 1994, (p. 27-28).

CHÉREAU, Patrice, « Un ami », *in Le Monde*, 1989, consulté et conservé à la Bibliothèque-médiathèque de Metz.

CIRET, Yan, « Les transfigurations de Bernard-Marie Koltès », *in Art Press*, n°270, 2001, p.62.

Dans la solitude des champs de coton, Paris, Odéon-Théâtre de l'Europe, 1995, n.p., 52 p.

DUMAY, Jean-Michel, « Le Goût des grands destins », *in Le Monde*, 1990, consulté et conservé à la Bibliothèque-médiathèque de Metz.

ECKERT, Paul, « Les Amertumes », article non daté, non coté, archivé à la Bibliothèque-

---

[2093] Sont répertoriés ici les ouvrages dont le champ d'analyse ou la nature-même offrent un regard général sur l'œuvre ou sur l'auteur. Concernant les ouvrages critiques répertoriés sous l'intitulé « Colloques. Rencontres. Ouvrages collectifs », ils sont détaillés, article par article dans la bibliographie thématique. Les renvois sont indiqués par : [In]

[2094] *Lettres*, *op. cit.*, p. 56

[2095] Le dossier détaillé : « Juste avant la nuit », Bernard-Marie Koltès/Lucien Attoun, « Une mémoire lourde du poids des morts », Anne Thobois, « Lieu dit », Olivier Verseau, « Géméllités honteuses », Jean-Yves Coquelin, « Théâtre du crime », Asrid, Fischer-Barnicol, « Koltès, histoire de famille », Jean-Pierre Ryngaert.

médiathèque de Metz.

FERNEY, Frédéric, « Une cinglante parabole », *in Le Figaro*, 1995, consulté et conservé à la Bibliothèque-médiathèque de Metz.

FERRY, Yves, « La Nuit continuée », *Théâtre/Public*, n°183, 2006, (p. 8-13).

FERRY, Yves, « Le lieu terrible d'avant les mots », *Théâtre Public, n°183, A propos de dramaturgie contemporaine*, 2006, n.p.

GAUGAIN, Claude, « Un Théâtre de la violence », *in Coté Jardin*, n°7, (p. 75-87), 82 p.

GIRARD, Alain, « L'arpenteur lyrique »[2096], *in Côté jardin*, n°7, Saint-Herbalin, Bibliothèque *théâtrale*, 1992, (p. 71-73).

GODARD, Colette, « *Dans la solitude des champs de coton* à Nanterre. Duel d'amour », *Le Monde*, 1987, consulté et conservé à la Bibliothèque-médiathèque de Metz.

GODARD, Colette, « La "chute vers le soleil" de Bernard-Marie Koltès », *Le Monde*, 1997, conservé à la Bibliothèque-médiathèque de Metz

GODARD, Colette, « Le chemin qui a conduit à la mort. La dernière pièce de Bernard-Marie Koltès, *Roberto Zucco*, a été créée à Berlin à la Schaubühne, dans la mise en scène de Peter Stein », *Le Monde*, 1990, p. 13, consulté et conservé à la Bibliothèque-médiathèque de Metz.

GODARD, Colette, « Mille façons de rire », *in Le Monde*, 1986, conservé à la Bibliothèque-médiathèque de Metz.

GODARD, Colette, « Paroles perdues », *in Le Monde*, 1994, conservé à la Bibliothèque-médiathèque de Metz.

GODARD, Colette, « Patrice Chéreau dans *La solitude des champs de coton*, de Koltès. L'Adieu à Nanterre », *Le Monde*, 1990, p. 29, conservé à la Bibliothèque-médiathèque de Metz.

HÉLIOT, Armelle, « Dans la péninsule des champs de nuages », *Le Quotidien*, 1989, conservé à la Bibliothèque-médiathèque de Metz.

HÉLIOT, Armelle, « Koltès : avis de recherche », *Le Figaro*, 1999, conservé à la Bibliothèque-médiathèque de Metz.

HÉLIOT, Armelle, « Le Cas Koltès », *Le Figaro*, 1999, conservé à la Bibliothèque-médiathèque de Metz.

KLAUSNER, Emmanuelle, « Bernard-Marie Koltès, son Amérique à Nanterre », *La Croix*, 1988, conservé à la Bibliothèque-médiathèque de Metz.

KOLTÈS, Bernard-Marie, « Des histoires de vie et de mort », *Théâtre/ Public, n°84, Festival*

[2096] Article consacré à *La fuite à cheval très loin dans la ville*, et à la problématique du genre : est-ce un roman ?

d'automne à Paris, 1988, entretien avec Véronique Hotte lors de la mise en scène de *Retour au désert*, par Patrice Chéreau.

Koltès, combats avec la scène, dir. R-F. Gauthier, Paris, CNDP, *Théâtre aujourd'hui n°5*, 1996, 200 p., 16 diapo, 1cd.

Le Météore Koltès, Est Magazine, supplément - Vosges Matin, n°543, 2009, 26 p., (p. 8-11).

LEONARDINI, Jean-Pierre, "De Genet la Carte de Tendre et de Koltès la rage sublime", *L'Humanité*, 1995, consulté et conservé à la Bibliothèque-médiathèque de Metz.

Les répétitions : un siècle de mise en scène de Stanislavski à Bob Wilson suivi de *Entretiens inédits avec Bernard-Marie Koltès*, dir. Georges Banu, Bruxelles, Alternatives Théâtrales/Académie Expérimentale des théâtres, n°52-53-54, 1996, 255 p.

LERRANT, Jean-Jacques, « À l'Eldorado "Salinger" de Bernard-Marie Koltès dans la mise en scène de Bruno Boëglin », *Supplément au Progrès*, 25 mai 1978, p. 11.

MACABRU, Pierre, « Un moulin à parole », *Le Figaro*, 1987, conservé à la Bibliothèque-médiathèque de Metz.

LINDECKER, Jacques, « Il était né dans le désert », *L'Alsace*, 1999, conservé à la Bibliothèque-médiathèque de Metz.

MARCELLI, Daniel, « "L'autobiographie involontaire" de Koltès », *La Croix*, 1999, conservé à la Bibliothèque-médiathèque de Metz.

MARTIN-CHAUFFIER, Gilles, « Bernard-Marie Koltès. Le Dernier chouchou de l'avant-garde », *Paris-Match*, 1986, conservé à la Bibliothèque-médiathèque de Metz.

MEREUZE, Didier, « *Combat de nègre et de chiens*, de Bernard-Marie Koltès. Un charme noir », *Le Figaro*, 1995, conservé à la Bibliothèque-médiathèque de Metz.

MEREUZE, Didier, « Le Choc Koltès », *Le Figaro*, 1995, conservé à la Bibliothèque-médiathèque de Metz.

NORES, Dominique, « Une tragédie pour notre temps », *Acteurs*, n°35, 1986, (p. 6-8).

NOETZEL-AUBRY, Chantal, « Le Passage de la comète », *La Croix*, 1989, conservé à la Bibliothèque-médiathèque de Metz.

PASCAUD, Fabienne, « *Dans la solitude des champs de coton* », *Télérama*, n°2393, 1995, (p. 120-122), conservé à la Bibliothèque-médiathèque de Metz.

PASCAUD, Fabienne, « Koltès par Chéreau », *Télérama*, n° 2393, 1995, (p. 118-122).

PASCAUD Fabienne, « L'Amant des mots », *Télérama*, 1986, conservé à la Bibliothèque-médiathèque de Metz.

PERRIER, Jean-Louis, « Ma biographie n'a aucun intérêt », *Le Monde*, 17 mars 1999, p. 33.

QUIROT, Odile, « De Shakespeare à Koltès dans la violence de Peter Stein », *Le Monde*, 1990, conservé à la Bibliothèque-médiathèque de Metz.

QUIROT, Odile, « Sous le soleil, exactement », *Nouvel Observateur*, 1997, conservé à la Bibliothèque-médiathèque de Metz.

REGNAULT, Maurice, « De la fable au jeu humainement tragique », *Théâtre/Public*, n°152, 2000, (p. 24-30).

« *Roberto Zucco* », *Jeu*, n°69, 4e trimestre 1993, (p. 11-88).

SCHMITT, Olivier, « Patrice Chéreau retrouve, à Venise, le théâtre de Koltès », *Le Monde*, 1995, document non daté, conservé à la Bibliothèque-médiathèque de Metz.

SOLIS, René, « Martinelli tient *Roberto Zucco* à distance respectueuse », *Libération*, 1995, conservé à la Bibliothèque-médiathèque de Metz.

THENENON, Patrick, « Baleine bleue dans un champ de coton. Monsieur Koltès n'est pas un auteur dramatique comme les autres : il donne à la fois dans le comique et la métaphysique », *Nouvel Observateur*, 1987, conservé à la Bibliothèque-médiathèque de Metz.

« Bruno Boëglin, Bernard-Marie Koltès : dans l'Eldorado sauvé, le "Novothéâtre" affronte Sallinger », *L'Humanité*, 1978, Metz, Bibliothèque-médiathèque de Metz, BBKOL99.

3. 3. Ouvrages collectifs[2097]

Bernard-Marie Koltès, direction L. Attoun, F. Chattot, C. Cohendy, Paris, La Comédie-Française : L'avant scène théâtre, *Les Nouveaux cahiers de la Comédie-Française*, 2007, 104 p.

Bernard-Marie Koltès au carrefour des écritures contemporaines, études réunies par Sieghild Bogumil et Patricia Duquenet-Krämer, Louvain-la-Neuve : Université catholique de Louvain, Centre d'études théâtrales, 2000, (p. 88-166), 172 p.

Bernard-Marie Koltès, Textes et contextes, Metz , dir. A. Petitjean, Metz, CELTED, Université Paul Verlaine - Metz, coll. "Recherches Textuelles" n°10, 2011, 500 p.

Dans la solitude de Bernard-Marie Koltès, Christophe Bident, Arnaud Maïsetti, Sylvie Patron, Paris, Hermann, 2014, 148 p.

Espace sonore, espace visuel : actes du colloque international, organisé par l'Université Lumière, Lyon 2, 18-23 septembre 2000, sous la direction de Christine Hamon-Siréjols et Anne Surgers, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2003, 370 p.

[2097] Les articles sont détaillés dans la bibliographie dite thématique. Le renvoi aux références générales de l'ouvrage est indiqué par [In]

Koltès et les Amériques Keene-Kane La Resurgence, actes de colloque réunis par Jean-Pierre Simard, déc.2006, coll. Coup de Théâtre, n°22, 2007-2008.

Koltès : La Question du lieu. Actes des premières rencontres internationales Bernard-Marie Koltès, organisées par la Bibliothèque municipale de Metz le 30 octobre 1999, textes édités et présentés par A. Petitjean, Metz, CRESEF, 2001, 144 p.

Koltès maintenant et autres métamorphoses, dir. C. Bident, Y. Butel, A. Maïsetti, C.Triau, Université de Caen Basse-Normandie et de Paris-Diderot, Paris 7, 2010, 361 p.

La Bibliothèque de Koltès : réécritures et métissages. Actes des Rencontres internationales Bernard-Marie Koltès, présidé par Jean Mandrino, édités par Jacques Deville, Metz, Bibilothèque - médiathèque de Metz, 2004, 152 p.

Relire Koltès, dir. Marie-Claude Hubert, Florence Bernard, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2013, 212 p.

Voix de Koltès, textes réunis et présentés par Christophe Bident, Régis Salado, Christophe Triau, Carnets Séguier, 2004, 213 p.

3. 4. Ressources visuelles, audiovisuelles et radiophoniques.

BOËGLIN, Bruno, *Koltès : voyage en Amérique centrale*. Didier Dematons, réal., mise en scène de Bruno Boëglin, Lyon, Acte Public, 2008.

METGE, Stéphane, *Une autre solitude*, 76' couleur, documentaire, mise en scène Patrice Chéreau, auteurs et scénaristes, Bernard-Marie Koltès, Lorenzo Da Ponte, 1996.

GALLIENNE, Guillaume, *Bernard-Marie Koltès*, avec Anne Bouvier et Thierry de Peretti *in* « Ça ne peut pas faire de mal », France Inter, transmission d'entretiens avec Bernard-Marie Koltès, Patrice Chéreau, Pascal Greggory, Jacqueline Maillant, Michel Piccoli, Maria Casarès, extraits et lectures. Emission radiophonique du 22 août 2011.

CIRET, Yan, « Bernard-Marie Koltès, retour à Babylone », *in Surpris par La Nuit* émission de Alain Veinstein, diffusée en avril 2009 sur France Culture.

« Du côté de chez Fred », émission animée par Frédéric Mittérand, archives vidéo Ina, « Bernard-Marie Koltès à propos de « l'évolution de son écriture théâtrale ».

GOYARD, Philippe, *Regard sur une mise en scène : de Philippe Goyard : Combat de nègre et de chiens de Bernard-Marie Koltès*, Gérard Arnaud (scénario), Philippe Goyard (mise en scène), Bourgs les Valences : ADN BLV (éd. Distrib.) 2009.

KOLTÈS, François, *Bernard-Marie Koltès : comme une étoile filante : 1948-1989*, réal. Hubert Gignoux, narrateur, Jean-Marie Koltès, Paris, C.N.D.P., 1998, 46 minutes.

KOLTÈS, François, *Chéreau/Koltès, une rencontre*, Béka et Image plus, 1999.

Pas de feuilleton - « correspondance Koltès », émission radiophonique présenté par Yan Ciret, réalisé par Jacques Taroni assisté de Delphine Lemer, « Koltès voyage », suivi de « Babel Koltès » et « Lettres d'Afrique », avec Bruno Boëglin et Otto Gaytan da Silva, Stanislas Nordey, Patrice Chéreau, France Culture, 2009.

Nanterre-Amandiers. Les années Chéreau, 1982-1990[2098], Paris, Imprimerie Nationale Éditionss, Le Spectateur français, 1990, 347 p.

Classement thématique

3. 1. *Transtextualité*

> « Les racines ça n'existe pas […] Mes racines, elles sont au point de jonction entre la langue française et le blues[2099] »

AYRES, Didier, « Le théâtre classique : allusion et procès, autour de *Combat de nègre et de chiens* », *in La bibliothèque de Koltès* [In], (p. 69-75).

BARUT, Benoît, *Un spectacle dans un fauteuil. Pratiques et poétiques didascaliques d'Axel à Zucco*, thèse de doctorat soutenue en déc. 2014, dir. J-Y. Guérin, Université de la Sorbonne nouvelle-Paris III.

BIDENT, Christophe, « Dostoïevski à Manhattan? », *in Voix de Koltès* [In], (p. 77-84).

BENHAMOU, Anne-Françoise, « Genèse d'un combat : une rencontre "derrière les mots" », *in Genesis, Manuscrits, recherche, invention*, n°26, 2005, (p. 51-69).

BENHAMOU, Anne-Françoise, *Koltès dramaturge*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2014, 235 p.

BENHAMOU, Anne-Françoise, « L'enfant phénix », *in Magazine littéraire*, n°395, 2001, (p. 44-47).

BERNARD, Florence, « De Dostoïevski à Koltès », *in La Plume du phénix* [In], (p. 13-33).

BERNARD, Florence, « Entre rejet et désir fusionnel du texte-mère : *Procès ivre*, naissance d'une écriture », *in La Bibliothèque de Koltès* [In], (p. 37-55).

BIDENT, Christophe, *Bernard-Marie Koltès, Généalogies*, Farrago, 2000, 118 p.

[2098] En détails, les passages consacrés à Bernard-Marie Koltès et les mises en scène de Patrice Chéreau : REGNAULT, François, « Passage de Koltès », (p. 320-334) ; VINAVER, Michel, « Sur Koltès », (p. 7-9) ; *Combat de nègre et de chiens*, (p. 20-31) ; *Quai ouest*, (p.138-152) ; *Dans la solitude des champs de coton*, (p. 158-171) ; *Le Conte d'hiver*, (p. 212-225) ; *Le Retour au désert*, (p. 260-273).

[2099] *Une part de ma vie*, *op. cit.*, p. 70.

CIRET, Yan, « L'infini Koltès (extraits) », *in La bibliothèque de Koltès*, [In], (p. 91-103).

CHO, Mansoo, « Koltès, l'Amérique et l'Afrique », *in La Littérature française au croisement des cultures : colloque des 5-8 mars 2008*, à l'Université Paris-Sorbonne, actes réunis et présentés par M. Bertaud, Boulogne, Adirel, *in Travaux de littérature*, n°22, 2009, 529 p., (p. 405-415).

DEVILLE, Jacques, « De Salinger à *Sallinger* : une genèse paradoxale », *in La Bibliothèque de Koltès* [In], (p. 57-66).

DIGLIO, Carolina, « Rimbaud et Koltès » *in Rimbaud et la modernité*, Fasano/Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2005, (p.183-196).

DUQUESNE, Romain, *La composition dramaturgique et l'étreinte cinématographique dans l'oeuvre de Bernard-Marie Koltès*, mémoire de Master 2, direction J. Danan, Université de la Sorbonne nouvelle-Paris III, 2009, 95 p.

HAMIDI-KIM, Bérénice, *L'Héritage de Bernard-Marie Koltès : l'origine et la rupture*, mémoire de DEA , direction J-P. Ryngaert, Université de la Sorbonne nouvelle-Paris III, 2002, 146 p.

HERMANN, Brice, « L'influence de l'enseignement jésuite chez Bernard-Marie Koltès », 3e rencontres internationales Bernard-Marie Koltès, Metz, théâtre universiatire de Saulcy, nov. 2004.

JOB, André, «"L'autre scène" koltésienne : paratexte, didascalie et décentrement multiple de l'énonciation", *in Le texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*, textes réunis par F. Calas, R. Elouri et S. Hamzaoui, Pessac, Presse Universiatire de Bordeaux, Tunes, Sud Éditionss, 2007, 543 p., (p. 335-349).

JÜRGENSEN, Inga, *Le théâtre au cinéma, théâtre cinématographique : questions de l'intermédialité dans deux pièces de Bernard-Marie Koltès*, mémoire de DEA, direction P. Pavis, Université de Paris VIII, 1998, 68 p.

LANTERI, Jean-Marc, « De Salinger à Sallinger (en passant par Joseph Conrad) », *in Théâtre/ Public*, n° 148-149, 1999, (p. 88-94).

LEVERATTO, Jean-Marc, « "Starting from Manhattan" ou le monde de Quai ouest. L'inscription américaine de l'œuvre de Koltès », *in Koltès et les Amériques*, p. 11-33.

MAÏSETTI, Arnaud, *Seul comme on ne peut pas le dire, une lecture de Bernard-Marie Koltès*, publie.net, EPUB, 2008.

MAMBRINO, Jean, « *In my end is my beginning...* », *in La Bibliothèque de Koltès* [In], (p. 139-144).

MAÏSETTI, Arnaud, *Bernard-Marie Koltès: écritures du récit*, thèse de doctorat dirigée par Christophe Triau et Chistophe Bident, soutenue en 2012, Université Paris Diderot 7, 3 vol.

MEUREE, Christophe, « La didascalie-écran : Bernard-Marie Koltès », *in La didascalie dans le théâtre du XXe siècle : regarder l'impossible* », textes réunis et présentés par F. Fix et F. Toudoire Surlapierre, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, Écritures, 2007, 282 p., (p. 209-222).

MILOUDI, Fatima, « Dans l'intertexte de Conrad : Koltès et la division du monde », *in Vives Lettres*, n°6, 1999, (p. 111-139).

PATRICE, Stéphane, « Esprits de Koltès », *in La Bibliothèque de Koltès*, (p. 77-89).

POUJARDIEU, François, « Genèse du verbe koltésien et de son conflit dramatique dans l'élaboration de *La Marche* », *in La bibliothèque de Koltès* [In], (p. 17-35).

POUJARDIEU, François, *L'espace mythique de la rencontre dans l'oeuvre de Bernard-Marie Koltès : genèse d'une écriture dramatique*, thèse de doctorat, sous la direction de Martine Job, Université Michel de Montaigne-Bordeaux III, 2002, 682 p.

SALADO, Régis, « Koltès avec Shakespeare : hériter, adapter, traduire », *in Voix de Koltès* [In], (p. 149-168).

Théâtres au cinéma : Patrice Chéreau, Jean Genet, Bernard-Marie Koltès, sous la direction de D. Bax, Bobigny, Magic Cinéma, 1999, 186 p.

WERLE, Simon, « Échos de Babel », *in La Bibliothèque de Koltès* [In], (p. 105-110).

3. 2. *Dialectique*

> « La dialectique c'est la forme la plus simple que j'ai trouvé pour dire des choses simples[2100] »

3. 2. 1. Discursif.

BERNARD, Florence, *Bernard-Marie Koltès : la poétique des contraires*, Paris, H. Champion, 2010, 423 p. ainsi que les « annexes » non publiées (doc. personnels, version pdf).

« De la relativité : dialogue et monologue dans la dramaturgie de Bernard-Marie Koltès », Université de la Sorbonne nouvelle-Paris III / Théâtre National de la Colline, *in Études théâtrales* n° 33, 2005, (p. 81-90).

[2100] *Une part de ma vie*, *op. cit*., p. 72.

DESCLES, Cyrille, *Le Langage dramatique de Bernard-Marie Koltès,* thèse de doctorat, soutenue en oct. 2007, dir. D. Génoun, Paris IV-Sorbonne, 2007, 471 p.

EL HAGE, Samar, *Les déréglements argumentatifs et discursifs : l'enlisement de l'argumentation dans Quai Ouest de Bernard-Marie Koltès,* mémoire de DEA, dir. G. Declercq, Université de la Sorbonne nouvelle-Paris III, 2004, 140 p.

HAGE, Samar, *Bernard-Marie Koltès, l'esthétique d'une argumentation dysfonctionnelle*. Paris, L'Harmattan, 2011, 384 p.

GOTHOVA-JOBERT Daniela, *Le théâtre de Bernard-Marie Koltès : le dialogue dramatique réinventé*, thèse de doctorat, soutenue en 2001, dir. P. Pavis, Université de la Sorbonne nouvelle-Paris VIII, 421p.

JOB, André, *Koltès. La Rhétorique vive,* Paris, Hermann, coll. « Savoir Lettres », 2009, 133 p.

SIMON Anne, « Koltès et les labyrinthes de la dialectique », *in Poétique n° 130*, 2002, (p. 191-210)

PEKER, Pinar, *Le lecteur agressé ou la violence dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès*, thèse de doctorat soutenue en sept. 2013, dir. M. P. Schmitt, Université Lumière Lyon 2**.**

PETITJEAN, André, « Monologue adressé et dialogie : l'exemple de *La Nuit juste avant les forêts de Bernard-Marie Koltès* », *in Le monologue au théâtre (1950-2000) : la parole solitaire*, textes réunis par F. Fix, et F. Toudoire-Surlapierre, Dijon, Éditionss Universitaires de Dijon, 2006, 208 p., (p. 105-119).

TRIAU, Christophe, « La dialectique de la langue », *in Voix de Koltès* [In], (p. 37-58).

3. 2. 2. Entre le réel et son double

La boîte de l'Histoire.

> « L'Histoire grosse vache assoupie, quand elle finit de ruminer, tape du pied d'impatience[2101] »

BRAULT Pascale-Anne, « Bernard-Marie Koltès : théâtre et vérité », *in Romance Notes*, vol. 38, n° 1, automne 1997, (p. 103-110).

BRUN, Catherine, « *Le Retour au désert* : drame algérien? », *in Voix de Koltès* [In] (p. 85-106).

CORDONNIER Noël, « Le théâtre de Koltès, une écriture de la modernité bien tempérée ? », *in Revue d'histoire du théâtre*, n° 4, 2001, (p. 333-350).

[2101] *Une part de ma vie, op. cit.*, p. 100.

CROS, Sabine, *Sensibilité et expérimentation dans le théâtre de Koltès : un théâtre pour la liberté*, mémoire de maîtrise, direction S. Gaubert et C. Hamon, Université Lumière Lyon, Etudes théâtrales, 1999, 66 p.

DOUZOU, Catherine, « La drôle de guerre d'Algérie de Bernard-Marie Koltès », *in Nouvelles écritures littéraires de l'Histoire*, textes réunis et présentés par D. Viard, Caen, Lettres modernes Minard, La Revue des Lettres Modernes, Série écritures contemporaines, n°10, 2009, (p. 285-298).

JUDE, Ismaël, *Le désir de fuite dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès : interprétations de* La Nuit juste avant les forêts *et* Quai ouest *dans une perspective deleuzienne*, mémoire de DEA, direction J-L. Besson, Université de Paris-Nanterre, Études théâtrales, 2001, 92 p.

MOUNSEF, Donia, « Diasporisation et hybridité dans *Le Retour au désert* de Bernard-Marie Koltès, in *L'Esprit créateur*, vol. 41, no 4 (hiver 2001), (p. 37- 46).

MOUNSEF, Donia, « *Mundus corpus* : *Quai ouest* de Bernard-Marie Koltès, géographie de la marginalité et économie de la déchirure », *in Dalhousie French Studies*, vol. 57, 2001, (p. 75-87).

NICHET Jacques, « La seconde naissance de Koltès ou l'envers du monde », *in Jouer le monde, La scène et le travail de l'imaginaire*, Études théâtrales, n° 20, Louvain-la-neuve, Belgique, 2001, (p. 67-72).

NOCOT, Angélique, *Étude comparée de* Combat de nègre et de chiens *de Bernard-Marie Koltès et* Les Corps simples *de Yves Nilly : une dimension idéologique de l'esthétique ?*, Master direction P. Lécroart, Université de Besançon, 2007, 101 p.

PATRICE Stéphane, *Koltès subversif*, Descartes & Cie, Essai, 2008, 218 p.

PAKREVAN, Diana, *Répresentation du fait divers dans le théâtre français (1969-2004)*, thèse de doctorat soutenue en déc. 2009, dir. J-F. Louette, Paris 4.

REGAIRAZ, Chantal, *Théâtre de la Guerre d'Algérie :* Pour des raisons de coeur *de Xavier Pommeret,* Les paravents *de Jean Genet,* Djebels *de Daniel Lemahieu,* Le retour au désert *de Bernard-Marie Koltès*, mémoire de maîtrise, direction A-F. Benhamou, Université de la Sorbonne nouvelle-Paris III, Etudes Théâtrales, 1995, 401 p.

STINA, Palm, *Bernard-Marie Koltès, vers une éthique de l'imagination*, Paris, L'Harmattan, 2009, 191 p.

YOUCEF, Fatima, *Koltès : un écrivain engagé? L'oblique du politique*, mémoire de maîtrise, direction (p.n.), Université Lumière Lyon 2, 2003, 81 p.

La matière

« Ils ont envie de vivre et en sont empêchés ; ce sont des êtres qui cognent contre les murs »[2102]

BEN EZZEDINE, Laïla, « Mise en scène du corps, défi à la mort dans *Combat de nègre et de chiens* de Bernard-Marie Koltès », *in Subjectivité et corps dans la littératures de la langue française :* Actes de la journée d'études, Académie tunisienne des Sciences, des Lettres et des Arts, Beït el Hikma, Carthage, 12 décembre 2003, textes réunis et présentés par W. Bsais Ourari, Montpellier, Université Paul-Valéry, Montpellier III, Ambassade de France en Tunisie, 2006, 209 p., (p. 61-75).

BOGAERT, Sophie, *L'Art du portrait dramatique chez Bernard-Marie Koltès: une esthétique de l'ellipse*, mémoire de maîtrise, sous la direction de J-Y. Debreuille, Université Lumière Lyon 2, 1998, 120 p.

CONANT, Chloé, « L'Autre en scène : figures du métissage et violences historiques chez Bernard-Marie Koltès et Heiner Müller», *in Métissages littéraires: actes du XXXIIe Congrès de la SFLGC*, Saint-Etienne, 8-10 septembre 2004, direction Y. Clavaron et B. Dieterle, Saint-Etienne, Publication de l'Université de Saint-Etienne, 2005, 537 p., (p. 305-312).

HIRSCHMULLER Sarah, *Une éthique de la représentation : étude du personnage dans l'œuvre dramatique de Bernard-Marie Koltès*, mémoire de maîtrise, direction A-F Benhamou, Université de la Sorbonne nouvelle-Paris III, 1996, 146 p.

LEGENDRE, Claire, « La mutation ethnique du personnage : un fait théâtral. *Le Retour au désert* : aux frontières du réel, *in "Littéraure-monde" francophone en mutation : écritures en dissidence*, textes réunis et présentés par A. Chemin-Degrange, V. Cambon et M. Gastaldi, Paris, L'Harmattan, Critiques littéraires, 2009, 305 p., (p. 235-246).

MOQUILLON, Estelle, *Pour la création d'un nouveau personnage avec Koltès et Bon*, mémoire de DEA, direction A. Roche, Université de Provence, Aix-Marseille 1, 2003, 224 p.

MOZOLEWSKA Agata, *La Quête identitaire du personnage du théâtre de Bernard-Marie Koltès* **:** *le parcours de l'homme dans les quatre pièces choisies*, mémoire de maîtrise, Université Jean Moulin (Lyon III), 2002, 99 p.

RODRIGUEZ Greta, *La Dialectique de la matière dans l'univers dramatique de Koltès*, mémoire de maîtrise, direction G. Lieber, Université Montpellier III, 1995, 147 p.

SEBASTIEN, Marie-Paule, *Bernard-Marie Koltès et l'espace théâtral*, Paris, Budapest, Torino, L'Harmattan, Univers théâtral, 2001, 158 p.

[2102] *Ibid.*, p. 135.

STARAK, Grazyna, « Le personnage noir dans l'oeuvre de Bernard-Marie Koltès », *in La Condition masculine dans la littérature française*, études rassemblées et présentées par K. Modrzejewska, Opole, Uniwersytet Opolski, 2005, 283 p., (p. 91-99).

L'Invisible

AYRES Didier, *De l'étrangeté dans le théâtre de B.-M. Koltès*, thèse de doctorat, département de littérature française, Université Paris VIII, 2003, 360 p.

BERNADET Arnaud, « L'ininterrompu et l'indicible chez B.-M. Koltès (*La Nuit juste avant les forêts*) », *in Semen : revue sémiolinguistqiue des textes et discours*, n°16, 2002, (p. 163-177).

BIDENT, Christophe, *Généalogies*, Tours, Éditions Farrago, 2000, 118 p.

BIDENT, Christophe, *Koltès, le sens du monde*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2014, 110 p.

BOST, Bernadette, « Le vent, metteur en scène de l'invisible dans le théâtre de Koltès », *in Imaginaires du vent*, (p. 275-286).

DESPORTES Bernard, *La Nuit, le nègre et le néant*, Charlieu, Édition La Bartavelle, 1993, 161 p.

DOBBELS, Daniel, « Un préjugé ou dans l'ignorance de Bernard-Marie Koltès », *in Voix de Koltès* [In], (p. 71-76).

HILARY, Stéphanie, *Bernard-Marie Koltès : une dramaturgie de la fuite ; enjeux de la rupture et du déplacement dans* La Nuit juste avant les forêts, Dans la solitude des champs de coton, Le retour au désert *et* Roberto Zucco, Université Bordeaux 3, 1999, 111 p.

KOUTSOYANNOPOULOU, Pighi**,** « Prison et évasion dans l'œuvre de Bernard-Marie Koltès », *in Œuvres & Critiques : Revue internationale d'étude de la réception critique des œuvres littéraires de langue française*, vol. 21, n° 2, 1996, (p. 153-167).

LANTERI Jean-Marc, *L'œuvre de Bernard-Marie Koltès : une esthétique de la distance***,** thèse de doctorat, direction de C. Debon et de M. Corvin, Université de la Sorbonne nouvelle-Paris III, 1994, 505 p.

MEURÉE, Christophe, « Baratin et bouche cousue : mensonge, vérité, silence dans les théâtres de Marie NDiaye et de Bernard-Marie Koltès », *in Interférences littéraires*, n° 1, 2008, (p. 111-130).

PURKHARDT, Brigitte, « Bernard-Marie Koltès et la face cachée du desespoir », *in Jeu, revue de théâtre* n°87, (2) 1998, p. 71-98.

TRIAU Christophe, *Le Théâtre de Koltès : une dramaturgie du secret*, mémoire de maîtrise, direction A-F. Benhamou, Université de la Sorbonne nouvelle-Paris III, 1993, 260 p.

VEDRENNE, Véronique, « À la recherche d'un regard : le théâtre de Bernard-Marie Koltès », *in Le Drame du regard : théâtralité de l'oeuvre d'art?*, études réunies et rassemblées par T. Hunkeler, Bern, Berlin, Bruxelles, P. Lang, 2002, (p. 149-159).

3. 3. Paradoxe

> « Alors comment voulez-vous que je parle de la métaphore de la mort? C'est une idiotie. On ne fait pas la métaphore d'une chose qui est la négation de tout[2103] »

BIDENT, Christophe, « Le change du dehors », *in Koltès : La Question du lieu* [In], (p. 63-72).

BOISNARD, Philippe, « *Roberto Zucco* : le mythe de l'assassin automatique dans le théâtre de Koltès », *in La Voix du regard*, n°13, 2000, (p. 120-126).

BOUCHARD, Sébastien, *Koltès : zones d'ombre dans la cité contemporaine*, mémoire de maîtrise, Université Laval, 2006.

CHANGEUX, Anne, *L'Espace dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès : poétique de la verticalité*, mémoire de maîtrise, direction de J-C. Lieber, Université François Rabelais, Tours, 1992, 141 p.

CIRET, Yann, « Les tranfigurations de Bernard-Marie Koltès », *in Art Press* n°270, 2001.

COURCIER, Céline, *La violence et les mots chez Bernard-Marie Koltès : le rapport entre le langage et la violence dans ces trois pièces*, Combat de Nègre et de Chiens, Dans la solitude des champs de coton, Roberto Zucco, mémoire de maîtrise, direction M. Hilsum, Université Jean Moulin Lyon 3, 1999, 118 p.

DAUZINCOURT Alexandre, *La Vengeance chez Koltès*, mémoire de maîtrise, direction M-C. Hubert, Université de Provence, 2001, 142 p.

DESPORTES, Bernard, « Quand il fera nuit, qu'est-ce que je ferai? », *in Voix de Koltès* [In], (p. 59-70).

DUBEZ, Nicolas, *Relations et transactions : vers une thématique de la survie dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès*, mémoire de maîtrise, Université Bordeaux III, 1998, p. [s.n.].

[2103] *Une part de ma vie*, *op. cit*., p. 152, (L'événement du jeudi, 12 janvier 1989).

GREWE, Andréa, « Réalité, mythe et utopie dans *Le Retour au désert* de Bernard-Marie Koltès », *in Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, n° 46, 1994, (p. 183-201).

HEYMES, Lorraine-Soëli, « Manques, frontières, clivages : Koltès et Kane », *in Voix de Koltès* [In], (p. 107-120).

HIRSCHMULLER, Sarah, « Le jeu du désir », *in Voix de Koltès* [In], (p. 11-36).

HUNKELER, Thomas, « Redéfinitions du lien fraternel dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès et de Sarah Kane », *in Fratries : frères et soeurs dans la littérature et les arts, de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Éditionss Kiné, 2003, 661 p., (p. 361-370).

LADRET, Ludivine, *Le Deal dans l'œuvre de Bernard-Marie Koltès*, mémoire de maîtrise, direction M-C. Hubert, Université de Provence, 2001, 105 p.

LEPSOO, Tanel, *Image théâtrale et ses formes : à partir du pur et de l'impur dans "Quai ouest" de Bernard-Marie Koltès*, mémoire de DEA, direction [s.n.], Université de la Sorbonne nouvelle-Paris III, Études Théâtrales, 1994, 66 p.

MALICKA, Magdalena, *Visages du désir : théâtre de Bernard-Marie Koltès*, mémoire de maîtrise, direction de D. Lemahieu, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, 1996, 94 p.

MAREST, Étienne, « Autorité du *Père* : le "théâtre des frères" tel que le définit une analyse de pièces de Beckett, Koltès, Louvet et Valetti » *in Théâtre Public*, n°163, Espaces-projets artistiques, 2002.

MODENESI Marco, « Je ne suis pas tout à fait d'ici, l'étranger dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès », *in Studi di Letteratura Francese*, n°24, Florence, Éditions Léo S. Olschki, 1999.

MOUNSEF, Donia, *Chair et révolte dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès*, Paris, Torino, Budapest, L'Harmattan, Univers Théâtral, 2004, 213 p.

MONZANI, Stefano, « L'adolescence, théâtre en trois scènes », *in Adolescence*, n° 62, 2007, L'Esprit du temps, 192 p.

MONZANI, Stefano, « L'utopie du fratriarcat fraternel et fraternité dans l'oeuvre de B-M Koltès », *in Cahier de psychologie clinique*, n°27, De Boeck Université, 2006, (p. 141-162).

PAVIS, Patrice, « "Malaise dans la civilisation": la représentation de la catastrophe dans le théâtre franco-allemand contemporain », (titre du chapitre 5) *in Le Théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti, 1990, (p. 88-106).

REISS, Myrto, *Oeuvre ultime-oeuvre de la maladie: "place des héros" de Thomas Bernhard et "Roberto Zucco" de Bernard-Marie Koltès*, mémoire de DEA, direction de G. Banu, Université de la Sorbonne nouvelle-Paris III, 1997, 73 p.

RYNGAERT, Jean-Pierre, « Nommer sa place dans le monde », *in Koltès : La Question du lieu* [In], (p. 33-44).

SAPOWSKA-GUILLON, Irène, « *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltès, jusqu'au bout du mal », *in Acteurs*, n°98-99, 1992, Arles, Actes sud, (p. 42-44).

STARAK, Grazyna, « Le désir et l'hostilité dans le théâtre de Bernad-Marie Koltès », *in Virtualités du littéraire : mélanges offerts à Aleksander Ablamowicz*, textes réunis par M. Wandzioch, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Slaskiego, 2002, 242 p., (p. 212-221).

THOMADAKI Marika, *La Dramaturgie de Koltès : approche sémiologique*, Athènes, Paulos, 1995, 182 p.

VACHER, Pascal, « *La Nuit juste avant les forêts*, de Bernard-Marie Koltès : violence du genre, genre de violence ? », *in L'éclatement des genres au XXe siècle*, direction de M. Dambre et M. Gosselin-Noat, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, 364 p., (p. 295-303).

VAN BUUREN, Maarten, « Au cœur des ténèbres : à propos des Africains dans l'oeuvre de Bernard-Marie Koltès », *in Jeunes auteurs de minuit*, direction M. Ammouche-Kremers et H. Hillenaar, Amsterdam / Atlanta, Rodopi, 1994, (p. 69-76).

3. 4. Polymorphisme

> « Si l'occasion se présente, j'écrirai, très brièvement, et je tournerai moi-même. Je pense maintenant aux trois formes, roman, cinéma, théâtre, sur un même thème. Plus la musique.»[2104]

BENHAMOU, Anne-Françoise, *Koltès dramaturge*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2014, 235 p.

BRANCOURT, Vincent, « Comment en finir ? Le statut précaire du récit mythique dans *Le Retour au désert* de Bernard-Marie Koltès », in *Geibunkenkyu : journal of Arts and Letters*, vol. 91, n° 3, 2006, (p. 257-289).

DUBOIS, Jérôme, « Écriture et théâtre», *in Société 3*, n°81, De Boeck Université, (p. 61-79), 124 p.

[2104] *Une part de ma vie*, Paris, Éditions de Minuit, 1999, p. 68.

DUBOIS, Jérôme, « L'œuvre de Bernard-Marie Koltès : un traité sociologique ? Réflexion inspirée du livre de Siegfried Kracauer, *Le Roman policier : un traité philosophique* », *in Société*, n°110, De Boeck Université, 2010, 156 p.

FREUND, Eva, « L'art de déjouer les catégories, Bernard-Marie Koltès, au carrefour des écritures contemporaines », *in Études théâtrales*, n°19, 2000, (p. 140-146).

LACHIVER, Morgane, *La Satire sociale dans* Le Retour au désert *de Bernard-Marie Koltès*, mémoire de maîtrise, direction M-C. Hubert, Université de Provence, 2001, 95 p.

LE SCANFF, Yvon, « Théâtre dramatique et théâtre post-dramatique », *in Études*, *Les Carnets culturels*, tome 411, S.E.R, 2009, 110 p.

MICHENAUD Anne, *La conduite du récit dans la fiction dramatique contemporaine : la "mise en intrigue" à travers huit pièces de E. Durif, J.P. Fargeau, B.M. Koltès et A. Llamas*, mémoire de maîtrise, direction. A-F. Benhamou, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, 2001, 206 p.

PAPRASAROVSKI, Marija, « *Roberto Zucco* : entre le mythe individuel et la tradition », *in Studia Romanica et Anglica Zagrabiensia*, vol. 41, 1996, (p. 187-199).

POUJARDIEU, François, *Le monologue à trois de* La Nuit juste avant les forêts *de Bernard-Marie Koltès : Étude d'une fiction dramatique sur la solitude*, mémoire de maîtrise, direction M-C. Autant-Mathieu, Université Michel de Montaigne, Bordeaux III, 1992, 76 p.

« Résurgence de l'expressionnisme : Kroetz, Koltès, Bond », *in Actualité du théâtre expressionniste, Études Théâtrales*, n°7, Louvain-la-Neuve, Belgique, 1995, (p. 139-153).

SOENEN, D., « Le théâtre jusqu'à l'égarement », *in Revue de Littérature comparée*, n°315, Klincksieck, 2005/3, 391 p., (p. 363-376).

STARAK, Grazyna, « Comment créer une tragédie moderne de tradition classique ? Jeux avec les règles », *in Romantica Silesiana*, n°4, 2009, (p. 72-80).

3. 5. De la « périphérie[2105] » à l'oeuvre

BANSART, Céline, *Koltès par Chéreau : résonnances et discordances : essai pour une reconstitution et une interprétation de deux mises en scène de Patrice Chéreau :* Combat de nègre et de chiens, Quai Ouest *de B.-M. Koltès*, mémoire de maîtrise, direction A-F. Benhamou, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, 1995, 190 p.

BENHAMOU, Anne-Françoise, « Faire voir le monde, habiter la scène : l'écriture de l'espace dans l'oeuvre de Koltès », *in Théâtre : espace sonore, espace visuel* [In].

[2105] De l'écriture à la scène : mise en scène, traduction, Koltès hors frontière.

BENHAMOU, Anne-Françoise, « Le lieu de la scène. Quelques hypothèses sur l'oeuvre de Koltès dans son rapport au plateau de théâtre », *in Koltès : La Question du lieu* [In], (p. 45-61).

BENOIT, Jean-Luc, « *Quai ouest* : destination TEI via XML", *in La Bibliothèque de Koltès: réécritures et métissages*, [In], (p. 113-127).

« "De la question du lieu à l'espace scènique" : extraits de la table ronde animée par Lucien Attoun, avec la participation de Jean-Christophe Sais, Claude Stratz, et Jean-Pierre Ryngaert », *in Koltès : La Question du lieu* [In], (p. 105-116).

BON, François, *Pour Koltès*, Besançon, *Les Solitaires intempestifs*, 2000, 75 p.

FREYDEFONT, Marcel, « Le vol d'une dépouille au coin d'une rue. À propos de la scénographie du spectacle *La Solitude dans les champs de coton* à la Manufacture des Œillets à Ivry-sur-Seine en 1995 », *in Théâtre et arts plastiques : entre chiasmes et confluences*, études réunies par Eric Bonnet, Amos Fergombé et Edmond Nogacki, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2002, (p. 35-51).

GUIMARAES, Regina[2106], « Flash-back sur le passage de *Zucco* par ma table de travail », *in Voix de Koltès* [In], (p. 169-174).

HUFFMAN, Shawn, « Figures de l'ombre : éclairages et pénombre chez Bernard-Marie Koltès », *in Théâtre: espace sonore, espace visuel* [In], (p. 117-125).

« Koltès, dernières nouvelles. Rencontre avec B. Boëglin, metteur en scène de *Roberto Zucco* », propos recueillis par O. Schmitt, *in Le Monde arts-spectacles*, 1992.

« Koltès en Europe », table ronde animée par J-C. Lieber, *in Théâtre/Public*, n°105, 1992, (p. 59-68).

KUMOR, Agnieszka, *Les éléments du tragique dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès : transpositions scéniques dans les deux mises en scène des pièces de Bernard-Marie Koltès :* Dans la solitude des champs de coton *(1995 - Patrice Chéreau).* Quai ouest *(1994 – Michel Froehly)*, mémoire de maîtrise, direction D. Lemahieu, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, 1997, 166 p.

MOUNSEF, Donia, *À corp(u)s perdus : corporéité et spatialité dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès et d'Hélène Cixous*, thèse de doctorat, *Faculty of Arts, University of British Columbia*, 2000, 255 p.

PETITJEAN, André, « Spatialité et textualité dramatique : l'exemple de *Quai ouest* », *in Koltès : La Question du lieu* [In], (p. 21-32).

[2106] Traduit *Roberto Zucco* en portugais (du Brésil), pour le metteur en scène Antonio Lago

« Question aux deux metteurs en scène de Sallinger », réponses de Bruno Boëglin et de Michel Didym, *in Koltès : La Question du lieu* [In], (p. 117-138).

ROUSSELOT, Carine, *Le théâtre pour son double : Bernard-Marie Koltès, Patrice Chéreau*, mémoire de DEA, direction F. Quillet, Université de Franche Comté, Besançon, 2001, 159 p.

ROUX, Monique, « Retour sur Bernard-Marie Koltès[2107] », *in La Quinzaine littéraire*, n°804, 2001, p. 23.

UBERSFELD, Anne, *Bernard-Marie Koltès*, Acte sud-papiers, 1999, 208 p.

VEDRENNE, Véronique, « Beckett et Koltès : Le sujet en suspens ou la scène », *in Voix de Koltès* [In], (p. 121-132).

VOSS, Almuth, « Bernard-Marie Koltès en Allemagne : mises en scène, critiques, publics », *in Koltès : La Question du lieu* [In], (p. 73-84).

3. 6. Pièces détachées.

DIZIER, Anna, *Dans la solitude des champs de coton, Bernard-Marie Koltès*, Paris, Bertrand-Lacoste, parcours de lecture, n°131, 2002, 128 p.

« *Roberto Zucco.* Mise en scène de Pauline Bureau, Cartoucherie de Vincennes – Théâtre de la Tempête. Du 6 mai au 6 juin. Combat de nègre et de chiens, Mise en scène de Michael Thalheimer, Théâtre National de la Colline. Du 26 mai au 25 juin », *in Études,* Editeur S.E.R., tome 413, 2010, 156 p., (p. 102-103).

DESCLÉS, Cyril, *L'Affaire Koltès : retour sur les enjeux d'une controverse*, préface de M. Corvin, Paris, L'Œil d'Or, 2015, 91 p.

EVRARD, Franck, *Études sur Koltès, Dans la solitude des champs de coton*, Paris, Ellipses, Résonnances, 2004, 126 p.

FAERBER, Johan, *Roberto Zucco (posthume 1990), Bernard-Marie Koltès*, Paris, Hatier Contemporain, Profil d'une oeuvre, 295, 2006, 128 p.

« Koltès ou le regard intercepté », *in Cahier du spectacle. Dans la solitude des champs de coton*, notes et contre-notes assemblées par C. Mersch, Théâtre National du Luxembourg, Amphithéâtre, n°61, 2002, 88 p.

LEPINE, Stéphane, « Des signes noirs sur la blancheur du monde »[2108], *in Jeu*, n°69, 1993, p.13.

[2107] Note de la RHLF : « sur la mise en scène de *Combat de nègre et de chiens* par Jacques Nichet. »
[2108] Dossier sur *Roberto Zucco*.

LE SCANF, Yvon, « *Le Retour au désert*, de Bernard-Marie Koltès, mise en scène de Muriel Mayette, à la Comédie Française, du 17 février au 9 juin 2007 » *in Théâtre, Carnets d'Études 4*, (Tome 406), 2007, (p. 531-533).

MIGEOT, François, « *La Nuit juste avant les forêts* : un discours qui roule et tourne », *in Les Signes dans tous leurs états : hommages à Yves Gilli*, études réunies par M. Perrefort, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2004, (p. 75-85).

VINAVER, Michel, « Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens* », *in Écritures dramatiques, essais d'analyse de textes de théâtre*, Actes Sud, Arles, Babel, 922 p., (p. 47-82).

3.7. L'humour de Koltès ?

KATUSZEWSKI, Pierre, « Le jeu du fantôme dans *Le Retour au désert* », *in Voix de Koltès* [In], (p. 133-148).

LUCET, Sophie, « *Le Conte d'hiver*, une comédie pour le XXe siècle? Éléments pour une étude de la réception en France de *Winter's Tale* de Shakespeare, *in La Comédie en mouvement : avatars du genre comique au XXe siècle*, études réunies et présentées par C. Flicker, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2007, 282 p., (p. 89-110).

MEUREE, Christophe, « Du singe qui pleure le matin : analyse de la matière grotesque dans *Quai ouest* et *Le Retour au désert* », *in Grotesque, théorie, généalogie, figures*, I.Ost, P. Piret, L. van Eynde, Bruxelles, publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 2004, (p. 197-216).

4. Ironie

4. 1. Formes.

ALLEMANN, Beda, « De l'ironie en tant que principe littéraire », *Poétique n°36*, Paris, Seuil, 1978, 128 p.

ARON, Paul, *Du pastiche, de la parodie, et quelques notions connexes*, Québec, Ed. Nota Bene, 2004, 250 p.

BERRENDONNER, Alain, « Portrait de l'énonciateur en faux naïf », *in Semen, n°15, Figures du discours et ambiguïté*, Presse universitaires de Franche-Comté, 2002, 172 p.

DUMARSAIS-FONTANIER, *Les Tropes*, Genève-Paris, Slatkine Reprints, 1984, réédition de 1818, préface G. Genette, 448 p.

HAMON Philippe, *L'Ironie littéraire, essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Supérieur, 1996, 159 p.

HUTCHÉON, Linda, « Ironie et parodie », *in Poétique n°36*, numéro spécial « Ironie », Paris,

Seuil, 1978, 128 p.
HUTCHÉON, Linda, « Ironie, satire, parodie », *in Poétique n°46*, Paris, Seuil, 1981, 128 p.
MERCIER-LECA, Florence, *L'Ironie*, Paris, Hachette supérieur, Ancrages,15, 2003, 114 p.
« Les ironies comme mentions », D. Sperber, D. Wilson, *Poétique* n° 36, Paris, Seuil, 1978
Poétique, n°46, « Ironie, satire, parodie », Paris, Seuil, 1981, p. 399-412.
SCHOENTJES, Pierre, *Poétique de l'ironie*, Paris, Éditions Seuil, Points Essais, 467, 2001, 347 p.

SCHOENTJES, Pierre, *Silhouettes de l'ironie*, Genève, Droz, Romanica Gandensia, n°34, 2007, 372 p.

4. 2. Sens.

BELHAJ KACEM, Mehdi, *Ironie et Vérité*, Caen, *Nous, L'esprit du nihilisme, antiphilosophie*, 2009, 93 p.
BRAHM, Alcanter de, *L'Ostensoir des ironies*, précédé de *Le Point sur l'ironie*, P. Schoentjes, La Rochelle, Éditionss P. Schoentjes : Rumeur des Ages, coll. Himéros, 1996, 119 p.
FORGET, Danielle, « L'Ironie : stratégie de discours et pouvoir argumentatif », *in Études littéraires, vol.33, n°1*, 2001, (p. 41-54).
JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *L'Ironie*, Paris, Flammarion, 1964, 186 p.
KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'Ironie*, Travaux du centre de recherches linguistiques et sémiologiques de Lyon, 2, Presses Universitaires de Lyon, 1978, 115 p.
L'Ironie aujourd'hui : lectures d'un discours oblique, études réunies par Mustapha Trabelsi, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006, 331 p.
L'ironie entre dualité et duplicité. Actes des journées d'études organisées en novembre 2004 et mai 2005 à l'Université de Provence, textes réunis et présentés par J. Gardes Tamine, C. Marcandier et V. Vives, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, Textuelles. Littérature, 2007, 256 p.

4. 3. Effets.

> « […] ma préoccupation est de plaire […] Surtout pas à un public qui s'obstine à vouloir y trouver des choses graves et sérieuses, par la faute d"ailleurs, des metteurs en scène[2109] »

BAUDELAIRE, Charles, « De l'essence du rire », *in Œuvres complètes II*, vol. 2, Paris,

[2109] *Une part de ma vie*, *op. cit.*, p. 72, Le Soir, 19 février 1987.

Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976, 1691 p.

BERGSON, Henri, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, P.U.F, cop. 2007, 359 p.

BERTRAND, Denis, « Ironie et humour : le discours renversant », *in* Paul Aron, *Du pastiche, Humoresque, n°4*, Paris, Z'éditions, 1993, (p. 27-41).

CHATEAU, Jean, « Le sérieux et ses contraires » *in Revue philosophique*, 1950, (p. 441-465).

FONTANILLE, Jacques, « Le cynisme du sensible au risible », *in Humoresque*, l'Humour européen, université Paris VII, (p. 9-26).

FREUD, Sigmund, *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Paris, Gallimard, Idées, 1969, 383 p.

Humour et ironie, Bulletin de séminaire de Littérature générale, Bordeaux, ILTAM, 1959, 46 p.

Humour, ironie, et les discours, 29ème Colloque d'Albi, *Langages et signification*, 7-10 juillet 2008, organisé par P. Marillaud et R. Gauthier, Centre pluridisciplinaire de sémiolinguistique textuelle de Toulouse, Toulouse, Éditions Gauthier, CALS-CPST, 2009, 414 p.

JEUDY, Henri-Pierre, *L'Ironie de la communication*, Bruxelles, La Lettre volée, Essais, 2003, 109 p.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, « L'ironie comme trope », *in Poétique n°41*, p. 108-127.

LECOINTRE, Simone, « Humour, ironie », *in Langue française*, n° 103, 1994, (p. 103-112).

MARTIN Martial, *Ironie/parodie.2, Réflexions critiques et historiques*, Toronto, Les éditions Trintexte, 2005, 289 p.

Rire des dieux, études rassemblées par D. Bertrand et V. Gély-Ghédira, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, Cahiers de recherches du CRLMC, 429 p.

SANGSUE, Daniel, *La Parodie*, Parie, Hachette, 1994, 106 p.

STERNBERG, Véronique, *Le Comique*, Paris Flammarion, 2003, 247 p.

4. 4. Éthique, esthétique.[2110]

« Je suis optimiste... parce que j'ai lu Galilée[2111] »

ALEXANDRE, James, « De l'ironie », *in Revue française de psychanalyse*, 33, 1969, (p. 441-

[2110] Transversalités : approches poétique, philosophiques, psychanalytiques, esthétiques, éthiques, pour une étude des enjeux de la posture ironique.

[2111] *Une part de ma vie*, *op. cit.*, p. 118, *Le Républicain lorrain*, 27 octobre 1988.

450).
BEHLER, Ernst, *Ironie et Modernité*, traduit de l'allemand par O. Mannoni, Paderborn, Paris, Presse Universitaire de France, Littératures européennes, 1997, 389 p.
BOUVERESSE, Jacques, *Rationalité et cynisme*, Paris, Les Éditions de Minuit, Coll. « Critique », 1984, 224 p.
CHERVET Cyril, « De l'ironie à l'âge classique : aspect moraux et théâtraux », *in RHLF*, n°3, 2010, (p. 649-674).
FONTANILLE, Jacques, « L'Absurde » *in Les formes de vie*, *RSSI*, vol.13, n°1-2, 1993, (p. 95-116).
HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *L'ironie romantique : compte rendu des "Écrits posthumes et correspondance" de Solger*, traduction, introduction et annotation par J. Reid, texte traduit avec la collaboration de N. Tondut, Paris, J. Vrin, Bibliothèque des textes philosophiques, 1997, 142 p.
JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *L'Ironie*, Paris, Flammarion, Champs essais, 1964, 186 p.
KIERKEGAARD Søran, *Du Concept d'ironie constamment rapporté à Socrate,* vol. 2 des *Œuvres complètes*, Éditionss de l'Orante, 1975, 367 p.
LANZA, Diego, « De l'émotion tragique, aujourd'hui », *in Europe*, n°837-838, 1999, (p. 70-81).
POPOVIC KARIC, Pol, *Ironic Samuel Beckett : Samuel Beckett's life and drama : Waiting for Godot, Endgame, and Happy days*, Lanham, University Press of America, 2006, 154 p.
RONGIER, Sébastien, *De l'ironie : enjeux critiques pour la modernité*, Paris, Klincksieck, Coll. « Esthétique », 2007, 236 p.
SANGSUE, Daniel, *La Relation parodique*, Paris, J. Corti, 2007, 376 p.
Séduction : l'ironie de la communauté, Traverses n°17, Centre national d'art et de la culture Georges Pompidou, 1979, 151 p.
Séduction, la stratégie des apparences, Traverses n°18, Paris, Centre national d'art et de la culture Georges Pompidou, 1980, 143 p.
SCHOENTJES, Pierre, « Ironie et anarchie : de l'éthique à l'esthétique », *in RHLF*, n°3, *Anarchisme et création littéraire*, 1999, (p. 485-497).
SLOTERDIJK, Peter, *Critique de la raison cynique*, trad. de l'alld. Hans Hildenbrand, Paris, Éditions Bourgeois, 1987, 669 p.
UCCIANI, Louis, *De l'ironie socratique à la dérision cynique : éléments pour une critique par les formes exclues*, Université de Besançon, Paris, Les Belles Lettres, 1993, 270 p.

5. Écritures dramatiques

5. 1. Théories du genre.

ABIRACHED, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994, 506 p.

AUTRAND, Michel, « Sur une histoire du théâtre en France », *in RHLF*, n°4, 1998, (p. 639-648).

ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris, Éditions Gallimard, 1964, 251 p.

BIET, Christian, TRIAU, Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Gallimard, coll. « Folio/Essai », 2006, 1050 p.

BRECHT, Bertolt, « Petit organon pour le théâtre » *in Théâtre Populaire*. Revue bimestrielle d'information sur le théâtre, n°11, Paris, 1955, 112 p., (p. 3-14).

COUPRIE, Alain, *Lire la tragédie*, Paris, Éditions A. Colin, Lettres Sup., 2005, 262 p.

DORT, Bernard, *Théâtre : essais*, Paris, Seuil, 1986, 296 p.

HUBERT, Marie-Claude, *Les grandes théories du théâtre*, Paris, Éditionss A. Colin, Collection U, 1998, 265 p.

LISSONET, Marie-Noëlle, « Aspect du tragique contemporain », *in L'Esprit du temps*, n°11, 1994, (p. 46-68).

PRUNER, Michel, *L'Analyse du texte théâtral*, Paris, Éditions A. Colin, Lettres, Linguistique, (1ère éd. 1998), 2010, 127 p.

ROUBINE, Jean-Jacques, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, mise à jour bibliographique Jean-Pierre Ryngaert, Montrouge, Dunod, 1998, 205 p.

STANISLAVSKI, Constantin, *La Formation de l'acteur*, Paris, Petit Bibliothèque Payot, 1998, 309 p.

STANISLAVSKI, Constantin, *La Construction du personnage*, Paris, Pygmalion/ Gérard Watelet, 1984, 332 p.

STREHLER, Giorgio, *Un théâtre pour la vie*, Paris, Éditions Fayard, 1979, 367 p.

UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre I*, Éditions Belin, coll. « Lettres Sup », 1996, 237 p.

UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*, Éditions Belin, coll. « Lettres Sup », 1996, 318 p.

UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Éditions Belin, coll. « Lettres Sup », 1996, 217 p.

VICTOR, Hugo, « Préface à Cromwell », *Cromwell*, introduction d'Anne Ubersfeld, Paris,

Éditions Garnier Flammarion, 1968, 500 p., (p. 61-109).

VINAVER, Michel, *Écritures dramatiques* : *essais d'analyse de textes de théâtre*, Arles, Actes Sud, 1993, 922 p.

5. 2. Vers quel théâtre ?

AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine, *Écrire pour le théâtre. Les enjeux de l'écriture dramatique, Études*, Paris, Éditions du C.N.R.S., Arts du spectacle, Spectacles, histoire, société, 1995, 199 p.

BABLET, Denis, et ASLAN Odette, *Vers une nouvelle écriture dramatique*, Lausanne, La Cité, 1978.

BARBÉRIS, Isabelle, « Exclusion et impression du destinataire dans l'œuvre dramatique de Bernard-Marie Koltès », *in Le destinataire au théâtre (1950-2000). À qui parle-t-on ?* sous la direction de Florence Fix et Claire Despierres, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2010, (p. 41-53), 142 p.

BARTHES, Roland, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, 358 p.

BIET, Christian, « Tragédie sanglante et théâtre des désastres, sidération et comparution », *in Œdipe contemporain ? : tragédie, tragique, politique*, sous la direction de P. Vauden Berghe, Christian Biet et Karel Vanhaesebrouck, Vic la Gardiole, Lille III, Revue de littérature comparée, n°317, 2003, (p. 137-154).

BRUNEL, Pierre, « De Beckett à Koltès », chapitre 8, *in Où va la littérature française aujourd'hui ?*, Paris, Vuibert, 2002, 288 p., (p. 179-210).

COUTELET, Nathalie, « Le rire et l'effroi : la réconciliation grand-guignolesque », *in RHLF*, n°2, 2006, (p. 149-160).

Des écritures et des plateaux, Skén&graphie I, coulisses des arts du spectacle et des scènes émergentes, Annales Littéraires de l'Université de Franche Comté, n°924, Presses universitaire de Franche-Comté, automne 2013, 212 p.

Dialoguer, un nouveau partage des voix. I Dialogismes, textes réunis par Jean-Pierre Sarrazac et Catherine Naugrette, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2005, 221 p.

DORT, Bernard, *Théâtre réel. Essais de critique, 1967-1970*, Paris, Éditions du Seuil, Pierres vives, 1971, 300 p.

GUÉNOUN, Denis, Actions et acteurs. Raisons du drame sur scène, Paris, Belin, « L'Extrême contemporain », 2005, 221 p.

GUÉNOUN, Denis, *Relation entre théâtre et philosophie*, Le Revest les eaux (Var), Les

Cahiers de l'égaré, 1997, 98 p.

GOUHIER, Henri, *Le Théâtre et l'existence*, Librairie Philosophique J. Vrin, Bibliothèque des textes philosophiques, 1997, 224 p.

LEHMANN, Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, traduit de l'allemand par P-H. Ledru, Paris, L'Arche, 2002, 307 p.

La Plume du Phénix. Réécritures au théâtre, direction de M-C Hubert, Aix en Provence, Publications de l'Université de Provence, Textuelles-théâtre, 2003, 320 p.

Les Formes de la réécriture au théâtre, direction M.-C. Hubert, Aix en Provence, Publication de l'Université de Provence, 2006, 316 p.

RYKNER, Arnaud, *L'Envers du théâtre : dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris, J. Corti, 1996, 367 p.

SARRAZAC, Jean-Pierre, *L'Avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*, Belfort, Circé/poche, coll. « Penser le théâtre », 1999, 212 p.

SARRAZAC, Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Éditionss du Seuil, 2012, 402 p.

SERMON Julie, RYNGAERT, Jean-Pierre, *Théâtre du XXIe siècle : commencements*, Paris, Éditions Armand Colin, 2012, 239 p.

SERMON Julie, RYNGAERT, Jean-Pierre, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-bois, Éditions Théâtrales, 2006, 169 p.

STEINER Georges, *La Mort de la tragédie*, Éditions Gallimard, Folio/essais, 1993, 344 p.

TACKELS, Bruno, *Écrivains de plateau 3, Anatoli Vassiliev*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2006, 150 p.

Temps scientifique et temps théâtral, Colloque transdisciplinaire international de Besançon, 2000, coordonné par Lucile Garbagnati, Paris, CNDP, 2001, 234 p.

VOSSIER, Frédéric, *Stanislas Nordey, le locataire de la parole*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2013, 445 p.

ANNEXES

1. « Carnet rouge »

Tout en cherchant à respecter le plus possible la disposition de l'écriture sur la page du carnet de Koltès, la ponctuation et les majuscules ont parfois été modifiées dans l'intention de rendre plus lisible et académique la mise en forme.

Selon les possibles échos que ce carnet entretient avec l'œuvre de Koltès, les notes appellent *Prologue*, *Quai ouest*, *Les Nouvelles I et II*, *Dans la solitude des champs de coton*, *Nickel Stuff*, plus lointainement peut-être *Roberto Zucco*, et dans les dernières lignes, les notes du carnet laissent entrevoir les projets avortés par la mort de l'auteur ; un projet autour de Coco Chanel dont le titre apparaît dans les dernières lignes, *Chanel n°5*, et cet autre piste autour de la figure de Job, *La Mort de Job*. Autant d'éléments qui font de ce carnet le refuge de notes qui s'étaleraient du début des années quatre-vingt (1981-1983) à la mort de l'auteur. Rien significativement ne relie les notes au *Retour au désert*, ce qui vient appuyer l'idée éventuelle de l'existence d'autres carnets disparus. D'autre part cette datation est d'autant plus aléatoire qu'il est difficile de mesurer si le carnet est matriciel et garde ce qui alimentera les œuvres à venir ou à l'inverse, retiendraient des bribes déjà exploitées ailleurs, venant constituer entre ses pages un compendium. En effet, l'une des notes par exemple renvoie à l'arbre du songe de Koltès, évoqué dans une lettre à Hubert Gignoux, « le rêve du séquoia au centre de la chambre » (p. 7 du carnet), qui peut tout à fait avoir été recyclé des années après sa description dans la lettre de février 1978. De même, une des notes du carnet renvoie à *Nouvelle I* dans *Prologue et autres textes*, apparemment rédigée l'été 1978. Il est possible que Koltès recycle (et recompose) dans ce « Carnet rouge » des éléments d'écriture passée.

Entre crochet sont signalés les mots qui n'ont pu être identifiés absolument, exception faite de quelques mises entre crochet par l'auteur lui-même que nous indiquons. En note apparaissent la signalisation des ajouts paratextuels. Il semble qu'il y ait au moins trois calques successifs dans l'écriture de ce carnet : la numération de la plupart des notes procède d'une encre différente (noire) de celle de leur rédaction (bleue). Des annotations (croix, accolade, initiales) varient entre encre noire, encre rouge, crayon à papier. La rédaction des notes débute – pour une grande majorité de l'ouvrage – à l'encre bleue, puis indifféremment se poursuit à l'encre noire ou au crayon à papier.

Le carnet est rédigé dans les deux sens. Cinq pages pleines sont écrites depuis l'envers, qui se trouve être en fait l'endroit du carnet, si l'on se réfère à la couverture intérieure : « 100 PAGES RÈF. 17731-40 ».

Ces notes voyagent de citation entre guillemets, en paroles surprises dans la vie, d'éléments pittoresques du monde en réflexions personnelles, de memento : « ne pas oublier », « trouver » en réflexions plus esthétiques sur l'écriture. Blagues de potache et billets d'humeur, confidences intimes faites à soi-même et toujours paradoxalement pour un autre, dramatisation constante de l'écriture, repérable notamment par les anaphores : « Celui qui », « Celle qui », « Ceux qui », font entrer ces quelques notes dans la « légende ».

> Les personnages et les noms légendaires laissant davantage de traces que les réels sur qui se referme… // Et je sais ne pas apporter une pierre à la vérité, mais bien à la légende[2112].

[2112] Note n°528, p. 41 du « Carnet rouge ».

TODA LUNA, TODO AÑO,
TODO DÍA, TODO VIENTO,
CAMINA Y PASA TAMBIEN.
TAMBIEN TODA SANGRE LLEGA
AL LUGAR DE SU QUIETUD[2113].

1 L'avenir est à la clandestinité.

2 Sur le véritable Jugement dernier (quel était ton revenu annuel du début et à la fin ; cf. parabole des talents) et sur le véritable enfer (HLM, carrosseries de 2CV et de motos – Paradis : court de tennis, terrasses et drinks)[2114].

3 ¿*Quien gana, quien perda* ?

4 Je souhaite que le châtiment n'allât pas au-delà de la 3è ou 4è génération dont parle l'écriture.

5 Discours pour faire passer l'absence de billet sur train de banlieue (j'ai la vue qui a perdu 90% je vais chez le médecin, je peux pas prendre un billet c'est à peine si je vois le train + la description du logement, etc…)[2115].

6 Discours ; tout ce qu'il se dit pour n'avoir rien d'autre dans la tête ; retour comme coup de marteau de la pensée obsessionnelle sous drôles de formes.

7 « Je l'ai dit ; « Je t'ai vue je t'ai vue » et elle riait et le cachait son truc et après quand elle se levait encore je lui disais : « je t'ai vue, je t'ai vue » et elle se cachait. Le soir elle était venue chez moi. Elle me demande qu'est-ce que moi j'ai vu ? Je dis : « j'avais vu », elle dit : « quoi ? » « J'ai vu ton cul ». Elle dit : « toujours toi tu te laves, je vois pour toi aussi ». Elle dit que pour moi elle est comme moi aussi alors elle dit **[p. 2]**[2116] qu'on doit se montrer ; elle a enlevé pour elle, moi j'ai enlevé pour moi… Elle joue à la maman, qu'elle n'est pas prête aujourd'hui, elle ne savait pas si sa sauce va être bonne pour son mari, tout ça là. Moi je viens à midi avec mon air de grand papa là. Je vais m'asseoir, elle envoie le plat, je mange… Moi je lui ai donné dos. Elle dit : « quand deux mariés se couchent ils ne se donnent jamais dos, ils se donnent face ». Moi j'ai donné la face. Et après elle dit qu'ils ne dorment jamais habillés. Quand elle a dit ça on s'est tous déshabillés… Et oui le lendemain elle était enceinte, elle a accouché son bébé et après l'accouchement s'est passé comme ça et maintenant j'avais connu, j'ai cru que c'était bon ; tout le temps je voulais faire ça… Et tout d'un coup j'ai senti quelque chose, que c'était tellement bon qui venait de mon dos. Je ne peux pas expliquer, c'était tellement bon. Et d'un coup ça a arrêté. Je pensais que ça allait continuer encore, c'était tellement bon… Et après j'ai vu qu'il y avait de jolies filles. Avec une fille que tu aimes tu as plus de plaisir qu'avec celle que tu n'aimes pas… C'est plus facile, oui, avec un garçon ; parce que tu fais l'amour avec un garçon alors il ne pense à rien, il voit que tu es un garçon… »

8 Verser des larmes sur la misère : il cherche un exemple précis – tel mendiant – puis pleure. « Hier soir j'ai pleuré ». Celui qui préfère pleurer le matin. Moh. pleura sur la misère de… C'était l'heure où Moh. pleurait sur[2117] …

[p. 3]
9 Par opposition : les larmes des fans au musée Callas.

[2113] *Libros del Chilam Balam : el fin de los tiempos,* manuscrits mayas écrits en yucatèque durant la période de deux siècles qui a suivi la conquête espagnole.
[2114] En marge, à gauche, encerclées et au crayon à papier les lettres « Ch ».
[2115] En marge à gauche, une double croix noire et rouge.
[2116] Nous indiquerons entre crochet et en gras les changements de pages du carnet.
[2117] *Id.*

10 Suicide collectif : les 3 mecs qui décident de s'envoyer en l'air (parce qu'ici il n'y a pas de disco). C'est + cool à 3[2118].

11 Vous nous parlez du lait quand il est en fromage.

12 L'indien à sa lance : voici mon maître ; ce maître-ci ne me fait pas extraire de l'or, ni lui apporter des légumes, ni du bois de chauffage, ni garder son troupeau, ni semer, ni faucher. Et puisque ce maître me conserve la liberté, c'est avec lui que je veux aller.

13 Châtrer le soleil ! C'est cela qu'ils sont venus faire, les étrangers.

14 Montezuma à Cortès : Seigneur, tu touches enfin à ta cité. Tu es venu pour prendre place sur ton trône, sous ton dais royal. Non ce n'est pas un rêve, je ne sors point d'un rêve, encore tout engourdi ; je ne le vois pas en rêve, je ne suis pas en train de rêver. C'est que je t'ai déjà vu, c'est que j'ai déjà jeté les yeux sur ton visage. Tel était bien le legs et le message de nos rois, de ceux qui commandèrent, de ceux qui gouvernèrent ta cité : selon eux tu devais t'installer sur ton siège, sur ta chaise de majesté, tu devais parvenir en ces lieux. Or à cette heure la chose s'est accomplie ; maintenant te voici arrivé à grand peine, avec effort te voici parvenu. Arrive en ton pays ; viens et repose-toi ; prends possession de tes royales demeures. Arrivez en votre pays, Seigneur. **[p. 4]**

15 Pareils à des singes, ils levaient l'or à pleines mains, puis on les voyait s'asseoir, frémissants de plaisir.

16 Je croyais qu'il s'agissait d'êtres bienveillants, envoyés (comme ils le prétendaient) par Dieu ; mais tout s'est avéré, me semble-t-il, inverse de ce que je croyais ; car sachez frères, que ces êtres, d'après les preuves qu'ils m'ont données depuis leur arrivée dans notre pays, ne sont pas fils de dieu, mais du démon.

17 Le long des routes gisent, brisées les javelines. Les chevelures sont éparses. Sans toit sont les maisons et vermeils sont leurs murs. La vermine pullule au long des rues et sur les places, et les murs sont souillés de lambeaux de cervelles. Rouges coulent les eaux, elles sont comme teintes ; et quand nous les buvons, c'est comme si nous buvions de l'eau de salpêtre.

18 Les pleurs se répandent, les larmes ruissèlent, là-bas. Où allons-nous ? Oh amis, c'était donc vrai : les voici qui abandonnent la cité. La fumée s'élève peu à peu, peu à peu s'étendent les brumes. Pleurez, mes chers amis. Comprenez bien que par cette défaite, nous avons perdu la nation.

19 Laissez-nous donc mourir, laissez-nous donc périr, car nos dieux sont déjà morts.

20 Vous nous dites que nos dieux ne sont pas vrais. C'est une parole nouvelle que vous nous dites ; elle nous trouble ; elle nous chagrine. Car nos ancêtres, ceux qui ont été, ceux qui **[p. 5]** ont vécu sur terre, n'avaient pas coutume de parler ainsi. Et maintenant, nous détruirions l'ancienne règle de vie ? Nous ne pouvons vraiment pas le croire ; nous ne l'acceptons pas pour vérité, même si cela vous offense.

21 Avec le martyr de la séparation infinie, le cœur se rougit.

22 Alors tout était bon, et les dieux furent abattus. Il y avait de la sagesse en eux. Sains ils vivaient. Il n'y avait pas de maladie alors. Il n'y avait pas de douleurs d'os, il n'y avait pas de fièvre pour eux, il n'y avait pas de variole, il n'y avait pas d'ardeur de poitrine, il n'y avait pas de douleur de ventre, il n'y avait pas de consomption. Alors leurs corps allaient droitement dressés. Ce n'est pas ce qu'ont

[2118] *Id.*

fait les seigneurs blancs quand ils sont arrivés ici. Ils ont enseigné la peur et sont venus flétrir les fleurs. Pour que vive leur fleur ils ont abimé et aspiré la fleur des autres. Flétrie est la vie, et mort le cœur des fleurs. Faux sont leurs rois, tyrans sur leurs trônes avares de leurs fleurs. Frappeurs de jour, offenseurs de nuit, meurtrisseurs du monde. Il n'y a pas de vérité dans les paroles des étrangers.

23 C'est seulement à cause du temps fou, à cause des sacerdotes fous que la tristesse est entrée en nous, que le christianisme est entré en nous. Parce que les très chrétiens sont arrivés ici avec le véritable chien ; mais ce fut **[p. 6]** le commencement de notre misère, le commencement du tribut, le commencement de l'aumône, la cause de la misère d'où est sorti la discorde occulte, le commencement des rixes avec les armes à feu, le commencement des offenses, le commencement de la spoliation, le commencement de l'esclavage par les dettes, le commencement des dettes collées aux épaules, le commencement de la bagarre continuelle, le commencement de la souffrance.

24 Chef d'état crocodile – hommes hippopotames (eau), éléphants (liberté), etc…

25 Crocodile : qui laisse la bouche ouverte même en dormant pour que les fourmis entrent et, de temps en temps, clac…

26 Serment sur le moteur de voiture : sur la tête de mes parents oui, sur dieu oui, mais pas sur un moteur[2119].

27 On devient plutôt bossu que riche en travaillant.

28 C'est pas le sol d'un pays qu'ils aiment ; c'est son sous-sol.

29 Les murs peints pour l'illusion de la richesse.

30 Trouver un lieu où les gens ne soient pas trop pauvres pour que je ne sois pas trop malheureux.

31 Les mêmes causes (d'anciennes souffrances) qui aujourd'hui ne provoquent plus les mêmes effets.

32 Fumée des brochettes de la place : là-haut, dans un hélicoptère, Hassan dit : c'est la fumée de nos usines de phosphates.

33 (Tendant son poing sous le nez de l'autre :) Sens l'odeur de la mort.

[p. 7]
34 Il dit : mon peuple, je suis ton serviteur, tu dois faire ceci.

35 Le destin lié au rapport entretenu avec la peur (devenue familière).

36 Pour la draguer, il lui demande les horaires de chemin de fer.

37 Tout changer pour que rien ne change.

38 Alors, à peine fut-il parvenu là où depuis si longtemps il aspirait à être qu'il lui vint l'envie irrépressible de faire un petit tour, de marcher trois pas dans la nature, de respirer un coup, tout seul.

39 Tous les soirs à neuf heures, la vieille femme en noir, qui vient s'asseoir à côté du lit : étrange maladie.

40 Le rêve du séquoia : au centre de la chambre ; c'est à l'origine des branches – là où cela fait comme un cœur – que dans le creux se découvrent les jouets oubliés d'abord, puis des tranches de vie, en objets, les uns après les autres[2120].

[2119] En marge, à gauche de la page, une double croix noire et rouge.

[2120] Nous proposons, en résonnance, la lettre de Koltès à Hubert Gignoux, datée du 11 février 1978. « Au milieu de ma chambre, à Paris, est un tronc

41 Dès que j'éteins la lumière me vient l'image de ce corps inerte de l'enfant dans mes bras, les yeux révulsés.

42 Le mouchard qui renonce : je ne peux pas me barrer, mais mes yeux et mes oreilles ne seront pas à la hauteur aujourd'hui[2121].

43 La sensation de la chose qui se meut et ne bouge pas.

44 Inévitablement la forme qu'il redoutait le plus était en lui, et guettait ses apparences, se trahissant seulement par instants qui le laissaient un moment **[p. 8]** immobile et silencieux, figé par l'horreur de la vision de soi-même.

45 Plus je le dis, plus je le cache.

46 La godasse gauche avant les élections, et la droite après.

47 Il adorait les femmes… Tout petit il allait gueuler chez son père : « M. ne veut me laisser que derrière je peux pas passer devant » et son père lui disait : fous-moi la paix.

48 Il vous fait l'amour comme un cosaque et après vous retourne comme une crêpe.

49 Les trois étapes : avant le versement, verser mais pas pur, verser pur.

50 Je le rencontre, un après-midi gris, chargé de paquets, dans une banlieue, à un coin de rue – inchangé, vaguement assombri ; et on se salue par un petit signe de tête. Et personne ne se retourne.

51 Je ne l'aime pas par le goût mais je l'aime par le cœur.

52 J'aide le printemps en grattant la neige – le printemps vient bien tout seul.

53 La vieille qui tue toutes ses poules pour ne pas les partager avec les rouges.

54 Dans la cellule, décrire une journée entière à la campagne[2122].

55 C'est dans ce regard que je pose sur la beauté que tout à coup se fait jour cette horreur de l'immoralité.

56 L'expédition pour tronçonner les vaches/ le pré aux vaches tronçonnées[2123].

57 Impossible d'arrêter le moteur de la voiture : il plante quatre pieux autour pour qu'elle ne s'enfuie pas[2124]. **[p. 9]**

58 Pères et maîtres je le demande : qu'est-ce que l'enfer ? Je maintiens que c'est la torture d'être incapable d'aimer.

59 Déblatérage, subtil, sur la vulgarité – et la peur, de la masse.

60 Quelqu'un doit rester éveillé avec un homme heureux.

61 Il aimait caresser le visage des mecs endormis.

62 Le manteau, prolongement organique de son corps.

---

d'arbre tropical, immense. […] Puis, un à un, je tire du fond de l'arbre, puis jette sur le sol, toute une série d'objets très précis, reconnus au fur et à mesure, comme des tranches de vie ; chaque nuit en découvre un nouveau, très enfoui dans ma mémoire, aucun plus tardif que mes douze ou treize ans : ainsi à chaque rêve revient une période oubliée sous la forme d'un objet ordinaire que je reconnais, comme des accessoires de théâtre que je tire du creux de l'arbre et laisse tomber sur le sol[2120], *in Lettres, op. cit.*, p. 321.

[2121] En marge, à gauche, écrit au crayon à papier : « Claire ».

[2122] En marge, à gauche, une double croix noire et rouge.

[2123] En marge, à gauche, une croix noire.

[2124] En marge, à gauche, une double croix noire et rouge.

63 Détester plus pauvre que soi.

64 À la fois tank et tracteur.

65 Deux raisons au couvre-feu : pour que l'ennemi, dont l'élément naturel est La nuit, ne puisse pas sortir/ pour le bonheur des dames, car leurs mecs rentrent plus tôt.

66 Ou tu rentres chez toi et tu te couches, ou je te mets la tête au carré.

67 Tu sais que c'est dangereux de me regarder comme cela ?

68 La femme, la moitié de la face paralysée.

69 Une vielle femme est toujours gênée quand on parle d'os desséchés.

70 Si je lui tiens la main elle dit : ne me touche pas ; si je lui tiens le pied elle dit : ne me touche pas ; mais quand je tiens sa ceinture de perles, elle feint de l'ignorer.

71 Le feu vivant donne naissance à de froides et impuissantes cendres.

72 L'hésitation entre la caisse de balles et celle de médicaments.

73 Les jeux de lune des enfants [– vieillards[2125] ?] – Près du lac, dans des traces de lumière, deux enfants en silence se lancent une balle blanche.

74 L'osu[2126] : intouchable, aux cheveux emmêlés.

[p. 10]
75 Qui a bu toute l'eau du robinet et n'en a laissé à personne ?

76 L'amour des visages au petit matin : les premiers visages que je vois / le maquillage sur la peau fatiguée, comme un hommage.

77 Comment est-ce qu'on fait un agent de l'impérialisme ? Par le niveau de vie.

78 Le discours qui a un but premier et un but véritable. (Marc Antoine).

79 L'abstraction par l'éloignement : je me retourne et je le vois – plus loin je me retourne et je l'aperçois (déjà vient l'« idée ») – plus loin encore, je ne vois plus qu'une couleur, une forme mêlée de souvenir – reste l'idée de l'endroit où il est, l'idée de sa présence, un point de réalité → l'abstraction.

80 La manière dont un être vous revient pendant une activité (bribes de parfum, odeur, sens…)

81 Je suis consentant par principe, n'importe où, sur n'importe quoi, de peur d'être mis dehors.

82 Les grands ne paient pas les faveurs des humbles.

83 La maladie du liquide.

84 J'ai en papier des milliers d'acres de terrain. Brûlez le papier, on me brûle avec. La terre reste, n'est-ce pas ? la pluie tombe dessus, les graines germent dedans, les arbres sortent[2127].

85 Je vous vouvoie parce que vous êtes communiste.

86 Si l'eau de pluie tombe dans la bouche du bébé avant que ses dents n'aient poussé, elles pousseront tordues.

87 Si le lait de la mère tombe sur le zizi du bébé, il ne pourra plus bander.

[2125] Ajouté en haut de la ligne.
[2126] En référence à la société Igbo (Nigéria) et à la caste des Osus.
[2127] En marge, à gauche, au crayon à papier, une accolade.

[p. 11]
88 Le hoquet d'effarement qui fait sursauter tout le monde.

89 Suicide massif des petits vieux délogés.

90 Tout ce que je porte sert à plaire.

91 Le dimanche : je vais à la messe – Tu n'es pas musulman ? – Si, pourquoi ? – Qu'est-ce que tu fais alors ? – Je fais parler le tronc.

92 Elle rentre chez elle, commence par agoniser et puis se tue.

93 Étude sur le « songe de Polyphème » (ésotérisme, symbolique.) ou :

94 Pendant la révolution : l'homme qui se tait parce que le soleil le lui a demandé ; préoccupé par le langage transcendantal.

95 Gros seins : il y a du monde au balcon.

96 La mort : une terminaison de regrets et de douleurs, comme les ondulations d'un drap qu'on cesse d'agiter : Et quand je l'ai connu, il secouait le drap du lit de sa mère ; un seul grand drap où le gros corps avait laissé un creux, long à disparaître ; mais lui ne se lassait pas de secouer encore, car c'était son repos de voir les ondulations du drap qui partent de ses mains, courent à l'autre extrémité, s'éteignent doucement lorsqu'il se tient tranquille – mais lorsqu'il se tenait tranquille revenaient alors en lui ses regrets et ses douleurs, et quand je l'ai connu il ne voulait jamais cesser de secouer le drap, à cause des douleurs et des regrets dont il ne voulait pas, et j'eus beaucoup de peine à le lui faire lâcher, alors que le creux de sa mère avait depuis longtemps disparu… **[p. 12]** Puis il avait senti disparaître, comme les ondulations d'un drap d'un côté jusqu'à l'autre s'éteignent lorsqu'on ne l'agite plus, tous ses regrets, et toutes ses douleurs, jusqu'à la dernière.

97 Le balayeur municipal, dans un tourbillon de vent.

98 Ceux qui, de jour, semblent d'une grande distinction – et La nuit, de la chambre à côté, on entend au travers du mur les pires vulgarités.

99 Je peux tout pardonner, tout, sauf la sodomie !

100 Sur la faim qui empêche de baiser. Théorie des protéines.

101 Le visage qui, au calme, dormant ou songeur, est beau ; et dès qu'il se met à exprimer quelque chose, rire ou émotion, laid à faire peur.

102 À l'odeur du peuple, je préfère l'odeur du cheval.

103 Un ton qui ne correspond pas du tout au sens de la phrase (affirmation en forme de question, inverse, etc…)

104 Il ne dit jamais « oui » mais « absolument », ni « non » mais « pas du tout ».

105 Somoza, fin de règne, décide une grande campagne nationale contre l'excès de cholestérol et l'embonpoint.

106 Elle avait quarante ans et c'était sa jeunesse qui pleurait.

107 Les infirmières, à force d'employer des antiseptiques, finissent par perdre toute humanité.

108 *Mujer que quiere a dos no tiene perdón de dios.*

109 Regard de l'indien sur la chaîne stéréo.

[p. 13]
110 Polar : elle avait des dents comme des touches de piano / tes formes sont agréablement réparties, cet après-midi /

d'une claque sur les fesses, il la catapulta jusqu'à la porte / nue comme la main (une main dégantée) / elle propulsa son attractive anatomie / ses courbes spirituelles / agréablement carrossée / il considéra la fière cavale en songeant au mors qu'il allait lui passer / un direct dans les gencives, un uppercut au menton, double-swing aux pommettes, redirect sur les arcades sourcilières et ainsi de suite – regard en poignard fiché au creux des reins.

111 Tikal : à la fin, pérégrination dans les ruines, énormes édifications du futur. Il y rencontre sa solitude sous la forme de[2128] …

112 La nuit triste de Cortès, le soir de la victoire : il pleure, sous un arbre (l'Arbre de La nuit triste.) [Sachant cela, en plus du reste…][2129]

113 Snob, au point que les araignées ne sortent pas de la maison, par crainte de se mésallier.

114 Le ministre, donnant exceptionnellement son n° de téléphone personnel : « C'est un n° que vous oublierez facilement ».

115 La pute : on se jette à la mer ? / Je ne suis pas un pédé !

116 On peut se tourner dans n'importe quelle direction, on a toujours son cul derrière soi.

117 Toujours bien habillée, avec en plus quelque chose qui dépareille complètement (blanc bleu et sac marron).

118 Quand un lézard ose affronter le dindon, c'est qu'il y a un arbre tout près.

[p. 14]
119 Le pépin deviendra pastèque.

120 Rentrez vos poules, je lâche mes coqs.

121 Le mec qui s'endort face à chaque problème / l'interlocuteur qui, malgré ses efforts s'endort.

122 « Toujours sourire ! »

123 Trajet d'une vie et trajet d'une civilisation.

124 Ceux qui meurent au Hamman[2130]. Réveil par des gifles ; ramassage.

125 Passage, au hamman, de l'heure des femmes à l'heure des hommes.

26[2131] Pour séduire : elle laisse tomber ses clés, se baisse pour les ramasser et montre son cul.

27 du : de le / au : à le.

28 Misogynie max. : tout ce qui est laid, lait, crème, fromage, enfant, écœurant : nichon ! pouah !

29 Gardant seulement la main sur les lèvres pour ne pas lui livrer mon âme.

30 Merde dans les journaux, jetés par la fenêtre.

31 Rêve des sucreries qui font grossir la tête.

[2128] Nous indiquons la résonnance possible avec la lettre à François *in Lettres*, *op. cit*. de Tikal, le 17 septembre 1978, p. 359-360 : « un projet d'avenir très lointain ».

[2129] En marge, à gauche une double croix noire et rouge.

[2130] L'écriture manuscrite de Koltès semble orthographier le Hammam, Hamman (le lieu qui appartient à Mann ? Le lieu de l'homme). Nous reportons le terme tel qu'il apparaît dans le carnet. Dans *Prologue* il sera question de Hammam.

[2131] À cet endroit la numération perd ses centaines, pour passer de 125 à 26.

32 Rêve des hommes bleus sur le glacier.

33 Rêve du ventre plat et sans sexe.

34 L'enfant vicieux exhale une odeur particulière.

35 Possédé du démon : sentir l'odeur des curés ; sentir même l'odeur de l'idée d'un curé.

36 Femmes, taisez-vous.

37 Le goût de certain habit parce qu'on a vu quelqu'un le porter.

38 Nid de vipères dans un cheval de bois.

39 L'enfant bouffé par un porc.

40 Le jardin des délices. Wil[l]ette.

41 Accouchement au hamman. **[p. 15]**

142 Les morts marchent à reculons.

43 Lignes de couilles.

44 Chaque soir je le vois s'asseoir au bord de mon lit et me fermer les yeux[2132].

45 Quand on est ensemble, c'est toi le noir et moi le blanc.

46 Les bordels appelés « université » à cause de l'âge exigé.

47 O mama / Wrong time[2133]. Plainte

48 Les tambours à l'origine et à la fin de tout langage. (et du roman.) [2134].

49 J'emmène le mec dans un troquet et je lui fais l'amour avec des mots (descriptions détaillées.)[2135]

50 Tu pourrais avoir buté un flic ou… (descriptions) je te jure que je ne poserais pas de question.

51 Celui qui ne peut rester nulle part parce qu'il risque de manquer quelque chose[2136].

52 Apparition spontanée d'empreintes de mains rouges sur les rochers, le long du passage du Quetzalcóatl.

53 Un enfant né à telle date (symbole des forces cachées de l'univers qui se manifestent dans la folie) portera ce nom du jour et sera toujours considéré comme un être anormal.

54 Moi, je suis entière !

55 Le bruit de ses rêves, à côté de moi, m'empêchait de dormir[2137].

56 La pierre descellée n'a pas fini de tomber.

57 Ceux qui viennent de mourir gémissent parfois encore dans la fraicheur de la nuit[2138].

58 Les journaux progressistes arrivent à la population avec trois jours de retard sur les **[p. 16]** journaux conservateurs – le temps pour les autorités de les enduire de souffre, pour qu'ils aient l'odeur de l'enfer.

159 La voiture roulait si vite que les bornes kilométriques faisaient un mur[2139].

[2132] En marge, double croix. À noter la transformation opérée peut-être à partir de la note 39, dans laquelle c'est une vieille femme en noire au bord du lit, qui deviendra peut-être Ali.

[2133] En référence à la chanson interprétée par Eddy Grant, « Living on the front line », 1979 : « *Oh mama, mama you got me* / *Born in the wrong time* »

[2134] En marge, une croix rouge.

[2135] *Id.*

[2136] *Id.*

[2137] *Id.*

[2138] En marge, une accolade au crayon à papier ainsi que l'abréviation : « cit ».

[2139] En marge, au crayon à papier : « Ch ».

60 Ils sont rentrés dans une botte de paille avec leur voiture et on ne les a plus[2140] jamais revus[2141].

61 La femme longeant le lac avec un cercueil sur sa tête, suivie de sa famille, pour récupérer le corps de sa fille.

62 Dites-leur, dites-leur comme il nous a fait souffrir !

63 Le mec voit soudain le nom de son frère sur la plaque de la rue. C'est ainsi qu'il apprit qu'il était mort.

64 « Je ne crois pas que ce que vous faites est d'un bon communiste ». Le général fait mettre le gars sous les mitraillettes, et téléphone : je crois que ce sont des agents de la C.I.A.

65 Les gosses de 13 ans, mitraillette à l'épaule dansent sur Travolta[2142].

66 Je ne suis pas un militaire, je suis un guérillero (il n'y a plus de guérillero) / Passage de la ville de l'ombre à la lumière.

67 Avant chaque meeting on appelle les morts et la foule répond : présent.

68 Impuissance : attraper froid.

69 Mon cœur est mort, mon sexe ne bat plus.

70 Sans faire l'amour, la vie c'est comme un cimetière.

71 Je suis comme une Mercédès, mais sans moteur.

72 L'arabe : quand une femme parle français, **[p. 17]** je la comprends ; pas un monsieur[2143].

73 Appeler l'étranger au téléphone pour entendre le bruit de la mer[2144].

74 Condoléances au cimetière en pente et verglacé : la famille se passe les participants de main en main, le dernier lâche.

75 Boule quiès[2145] : bruit de la tête ; bruit de casserole des pensées qui s'entrechoquent.

76 Si vous n'aimez pas mes pêches, pourquoi secouez-vous mon arbre ?

77 Tellement voleur que quand on lui serre la main, on a intérêt à se compter les doigts après[2146].

78 Couille de papillon !

79 Ou tu parles, ou tu penses.

80 (L'eau change :) On ne se baigne jamais dans le même fleuve.

81 Alors quand il s'est couché nu devant moi, immobile, je me trouve devant un mur, devant un décor de théâtre, devant la mort. (Je me couche sur / et qu'il me faut me coucher sur)

82 L'amant kung-fu qui lève la jambe aussi haut que la lampe et qui, après, fait des exercices de gym[2147].

83 Tel qu'il est, il va déchirer le pantalon, faire un accident ; mais si tu veux bien lui ouvrir la porte de ta maison, si tu le laisses entrer dans ta maison, il pourra s'y reposer, il pourra enfin dormir. (Regarde la boxe.)

84 Tu comprends à droite quand je parle à gauche.

[2140] Soulignés dans le carnet.
[2141] *Id*.
[2142] En marge, une croix rouge.
[2143] *Id*.
[2144] *Id*.
[2145] Nous gardons la forme manuscrite de Koltès.
[2146] En marge, au crayon à papier : « Ch ».
[2147] En marge, une croix rouge, et au crayon à papier accompagné d'une accolade : « Fak » (peut-être).

85 À l'hôtel, le maître pour son chauffeur : donnez- **[p. 18]** lui un verre d'eau.

86 Quand un homme est très intelligent, il perd ses cheveux du devant de la tête.

87 Un homme seul est une proie facile pour le diable[2148].

88 À un homme aux yeux noirs : tu as les yeux bleus comme le ciel d'été[2149].

89 Ils sont tous cupides !

90 Bonjour du matin à un noir : – Toujours noir ? – Toujours, Dieu me protège.

91 L'homme que l'ascenseur fait rigoler. « Cela me chatouille » dit-il[2150].

92 Mozart entendu parmi tout[2151].

93 Mourir en se vidant par le cul (cf. choléra ou dysenterie.)

94 Est-on autre chose que ce qu'on représente ?

95 Sociétés sans femme.

96 Le pédé le plus réactionnaire est préférable à la femme ou à l'hétéro le plus « libéré ».

97 La trouille, du riche, de n'importe quel bruit.

98 Pays de rêve vu à travers l'autre pays, au-dessus, que forment les nuages.

99 La terre tremble, les indiens poussent l'étranger, regardent le clocher, puis continuent leur chemin.

200 Le travail des enfants.

01 Longue promenade, en rêve, au milieu des visages renfermés, obscurs, étrangement éclairés, de chacun des amants.

2 Je n'aime pas le slow parce que, quand on s'est collé à une fille, c'est trop difficile de se décoller[2152].

3 La différence entre le tiers-monde et le **[p. 19]** monde occidental, c'est qu'à Paris, les portes s'ouvrent automatiquement, tandis que là-bas, il faut les pousser pour qu'elles s'ouvrent.

204 Race de rat, je t'aime.

5 La gamine 16è arrondissement qui, voyant une femme noire passer, dit : voilà une femme de ménage.

6 Sur le silence de l'amant après sa mort, total (rien, il n'y a rien.)

7 Nom de pédé : petit hublot.

8 Tu es bello.

9 Béni soit le ventre qui a fait un sandiniste. / Qui a pu accoucher de Somoza ? Une vipère[2153].

10 « Trop de travail, trop de fatigue » et il s'est mis à pleurer ; alors à mon tour j'ai aussi osé pleurer[2154].

11 Aimer celui qui n'est pas pd. Son dégoût[2155].

[2148] En marge, une accolade et la lettre « F », au crayon à papier.
[2149] En marge, une accolade au crayon à papier, une croix rouge.
[2150] En marge, une croix rouge. Une phrase qui sera peut-être réinvestie dans le discours du Dealer. « J'évite les ascenseurs comme un chien évite l'eau […] les ascenseurs en mouvement me chatouillent et j'y perds ma dignité […] », *in Dans la solitude des champs de coton*, p. 16.
[2151] En marge, une croix rouge.
[2152] *Id.*
[2153] En marge, une accolade au crayon à papier et l'abréviation : « Céc. »
[2154] En marge, une croix rouge.
[2155] *Id.*

12 En regardant R. : est-il possible de croire ce qu'on dit de l'homme, de son égoïsme et de son goût du pouvoir ?

13 Les riches (les blancs) sont toujours là ; ils vivent dans les derniers et somptueux étages des immeubles. Pour les déloger, il faudrait monter à l'assaut du ciel[2156].

14 Quand le flic l'arrête, il fait le fou. S'il n'a pas de casque, il se cogne la tête contre le mur et dit : ma tête est plus dure qu'un casque[2157].

15 À propos des trois raisons nécessaires pour mourir : la révélation que finalement, il n'en faut aucune et que c'est lorsqu'il **[p. 20]** n'y a plus de raison que…

216 Les sédiments de deuil qui s'accumulent et, lorsqu'il y en a beaucoup, c'est la mort.

17 L'identité pd, elle est dans les jardins de Vil[l]ette.

18 Le jardin des bites.

19 Les deux nègres enlacés et baisant – spectacle[2158].

20 Je comprends bien comme je prends mon plaisir, mais je ne peux pas comprendre comment tu prends le tien[2159].

21 J'avais une maladie de la peau des mains ; je devais saluer le maire. J'ai quand même ôté mes gants. Il l'a serrée, puis l'a regardée, et n'a plus osé me regarder moi.

22 Les mains sur la poignée de la porte du métro, longuement ; puis, au départ, la poignée de main.

23 Pourquoi les bébés ont-ils besoin de berceuse pour s'endormir ?

24 Thème de berceuse : j'ai besoin de dormir, fous-moi la paix maintenant.

25 L'angoisse de tous – et des animaux – avant le tremblement de terre.

26 Une partie de l'Histoire n'a jamais été dite.

27 Appels aux aïeux, chacun par leur nom, pour leur demander des comptes – reproches.

[p. 21]
228 Arrivée des immigrés à Roissy, tapis roulants, chutes, etc…

29 (Cf. Semb. Ous[2160].) utilisation d'un intermédiaire pour s'adresser au personnage important (dis-lui ; il dit). Attitude du muet. Rapport muet et intermédiaire.

30 Enterrement par les vautours : découper le cadavre pour que chaque partie soit comestible par les vautours. Disparition de toute trace du corps, sauf les cheveux qui sont brûlés[2161].

31 Tous les matins, il a un premier réveil dans une autre maison (chaque fois différente – murs de bois ; où suis-je ?)

32 Tu es ma goutte de liquide !

33 Je ne comprends pas que tu paies pour souffrir de la chaleur, de la soif, de la fatigue.

[2156] *Id*.
[2157] *Id*.
[2158] *Id*.
[2159] *Id*. C'est là une phrase que l'on retrouve transformée dans une réplique du Client. « Car, si je comprends d'où je tire mon plaisir, je ne comprends pas d'où vous tirez le vôtre. », *in Dans la solitude des champs de coton, op. cit.*, p. 40.

[2160] Ousmane Sembène.
[2161] Voir *Prologue*. La Cocotte de Babylone lit ce rituel dans l'*Encycopedia Universalis* ; mais les vautours ont disparu au profit des oiseaux.

34 Celui qui cherche les braises doit endurer la fumée (Peulh).

35 Le sachet en plastique que porte le mec ; tout le monde, le regard fixé sur ça, demande avant de dire bonjour : qu'est-ce que c'est [2162]?

36 Celui qui se trouve toujours où il n'a pas envie d'être (par politesse ?) et qui ne pense toujours qu'à une chose : comment se tirer de là (taxi, chiottes, etc…[2163])

37 Chaque matin, sur le dessus de sa poubelle, elle met un objet en bon état, pour montrer à quel point elle est riche.

38 Les échanges étranges : si vous cessez de faire chanter les crapauds, je vous **[p. 22]** bouche votre puits.

239 Parler en titres de films (Toboggan de la mort, convoi de la dernière chance).

40 Il la regarde brusquement, et lui demande : tu es morte ? – Parce qu'elle était tout d'un coup trop jolie[2164].

41 Le troquet-reggae sur la rue ; les passants à une certaine distance se mettent à marcher d'étrange manière, puis cessent à une certaine distance[2165].

42 La maladie du ver dans la jambe.

43 Le général qui va dans les écoles pour donner des fessées aux enfants.

44 Tu es une dégoûtante.

45 Le monde vu par les pieds (cireurs).

46 Un homme devient un homme quand il en a tué un autre ; il faut en tuer deux pour que, quand on te tuera toi, ce sera encore un cadeau[2166].

47 Chicago avant, et huit jours après[2167].

48 Quarante ans, l'âge où l'on sait que l'homme n'est pas heureux.

49 Les heures, les jours gagnés, à ne rien faire.

50 Le flic gentil, gentil, qui finit par même refuser le fric. (camions).

51 La montre du pauvre retarde sur celle du riche ; toutes deux pourtant ont l'heure juste.

52 L'autocritique ; Sékou T[2168]. Je préfère un ennemi à un homme qui me ment.

53 La loi c'est dieu : personne ne l'a vue, tout le monde en parle, qu'est- **[p. 23]** ce que c'est ?

254 Tout ça, là. [Je rêve[2169]].

55 L'apparition, dans le vent rouge, de l'ange aux voiles bleus.

56 Le serpent et la tortue – Tortue, fais-moi passer la rivière, je te promets que je ne te piquerai pas. Puis juste avant de mourir, la tortue demande : pourquoi ? tu m'avais promis. – Ne te fous pas de ma gueule, tu savais depuis le début que j'étais un serpent.

57 La belle Américaine luxueuse qui traverse le tiers-monde avec, écrit en grosses lettres : *Tu castigo es verme*[2170].

[2162] En marge, une croix rouge.
[2163] *Id*.
[2164] *Id.*
[2165] *Id.*

[2166] Croise le discours de Rodolphe à Abad dans *Quai ouest*.
[2167] En marge, une croix rouge.
[2168] Ahmed Sékou Touré.
[2169] Lecture incertaine.
[2170] En marge, une croix rouge, une accolade au crayon à papier et les lettres « Ch ». Cette annotation laisse supposer que Koltès retient cette

58 Il comprit soudain qu'il devenait enfant et même, devenait femme à force de servir.

59 Image de la mère gros tas, toujours sous les draps, et le grondement de sa colère[2171].

60 Son visage, ce n'est pas la lumière du jour qui l'éclaire, ni le plafonnier – découverte écœurante comme celle des vampires qui ne se reflètent pas dans les glaces.

61 La ville éteinte disait : je dors mais je ne suis pas morte[2172].

62 Ses oreilles oscillaient doucement comme des radars.

63 Quand il se fut couché sur le sol, il entendit la musique des postes de radio et la conversation des hommes et des femmes glissant le long du sol[2173].

64 Les paralytiques aux visages d'anges, **[p. 24]** et leurs crachats qui roulent sur le pavé comme des billes.

265 Ils regardaient sans bouger les traces silencieuses des phares blancs qui passaient.

66 Il descendit la route avec comme seul souvenir un regard triste près d'une maison illuminée, jusqu'au centre, dans le noir, seul.

67 Il vit loin en son cœur, au-delà de… jusqu'au fond de sa maison qu'à cette heure…

68 La faible lumière venue de la pièce derrière lui, la multitude de pensées qui se heurtent, l'ombre de la rue, la marque des offenses oubliées, l'asservissement, l'exploitation, l'ignorance, le goût du plaisir, l'absence du plaisir, le sommeil et sa fin, de profil, sur sa peau.

69 Les offenses oubliées laissent une marque à partir de l'oubli[2174].

70 On entend la respiration des rebelles dans les arbres.

71 La mort leur venait de la terre, mais aussi du ciel.

72 Les militaires, courbés comme des voyous[2175].

73 La bourgeoisie nationale.

74 Le balayeur municipal, dans un tourbillon de vent[2176].

75 Il avait toujours les mains gelées quand on ne lui tenait pas[2177].

76 Le gros américain qui suit toujours quel- **[p. 25]** qu'un et qu'on rencontre partout (lunettes miroir – chemisette à fleurs, casquette bleue[2178].)

277 Le regard des jamaïcains sur les appareils photos (à rapprocher de celui de l'indien sur la chaîne[2179]).

---

phrase pour Charles, dans *Quai ouest*, mais elle apparaît en fait dans la « Nouvelle I » de *Prologue*.

[2171] En marge, une croix rouge. Une image peut-être résurgente dans *Nickel Stuff*, ou également à la mort de Cécile dans *Quai ouest* ?

[2172] En marge une croix rouge. Nous pensons au titre préliminaire, *La ville s'éveille* qui deviendra *Le Retour au désert.*

[2173] En marge, une croix rouge.

[2174] En marge, une accolade au crayon à papier.

[2175] En marge, une croix rouge.

[2176] Apparaît déjà en note 97 du carnet (peut-être comme un leitmotiv dans la construction du carnet-même ?).

[2177] *Id*.

[2178] *Id*.

[2179] *Id*. Il semblerait, d'un point de vue génétique, qu'Ali ait été d'abord cet « indien » avec le regard des jamaïcains : « avec cet air de vache ». « […] sur toutes les épreuves où je l'ai vu, il regarde avec cet air de vache, plus bas que l'objectif, par en dessous […] », *in Prologue, op. cit.*, p. 26.

78 Les étrangers ont du poil sur la poitrine.

79 Le long poil qui sort du nez et chatouille la lèvre.

80 Sur le : on entend tout (transformation des comportements à partir de cela.)

81 Tous les mecs baisent entre eux (deux) mais jamais n'en parlent. (parlent de femmes).

82 Étoiles filantes, vers luisants ; sur les moustiques et les moustiquaires[2180].

83 La machine à écrire qui n'arrête pas ; la machine à coudre[2181].

84 Que peut faire un mec s'il n'est ni riche, ni beau, ni intelligent[2182] ?

85 Pleurer, c'est sortir de l'eau des yeux.

86 Comme une feuille, se détacher doucement, tomber sur le sol et s'enrouler comme sous un soleil de plomb.

87 Je l'aime par le goût et par le cœur[2183].

88 Quelqu'un doit rester éveillé avec un homme heureux[2184].

89 Tu sais que c'est dangereux de me regarder comme cela[2185] ?

90 Elle rentre chez elle, commence par agoniser, et puis se tue[2186].

91 Début et fin en milieu de phrase. **[p. 26]**

292 Sur la trouille du riche, de n'importe quels bruits[2187].

93 Approche du meurtre par la littérature de cul et polarde.

94 Les chiens lèchent le sang.

95 L'éthéromane → autour de la seringue. Recherche de l'éther[2188].

96 Lave-toi (avant et après l'amour).

97 Sur une chaise, épuisée par sa crise : ~~annonce~~ raconte la mort, puis prophétise – (trag. classique).

98 Haine de l'école, de la beauté, de la culture[2189].

99 Mordre la moquette.

300 Le regard qui rentre en lui-même (Cécile).

01 Je suis un esprit positif.

2 Si on avait été des femmes, jusqu'à 80 ans, on se serait assis sur une plage et on aurait tricoté en bavardant.

3 Les grands projets, finis à 30 ans.

4 Plainte de Rachel sur ses enfants.

~~5 Qui a un peu de gravité~~ [2190]?

6 Sur la tendresse : émotion en voyant une mère tenue par le cou par son fils → et puis d'ailleurs toutes les formes de

---

[2180] Nous renvoyons à « Nouvelle II » de *Prologue* et au moustique de l'Hôtel del Lago.
[2181] En marge, une croix rouge.
[2182] *Id.*
[2183] On trouve cette même phrase sous une autre forme (négative et conjonction de coordination) en note 51 du carnet : « Je ne l'aime pas par goût mais je l'aime par le cœur. » À la manière d'un leitmotiv, à la manière d'une « répétition variation » ? Et le carnet en lui-même répondrait à sa propre logique de construction.
[2184] Déjà manuscrite en note 60 du carnet.
[2185] Déjà manuscrite en note 67 du carnet.
[2186] C'est la deuxième apparition de la phrase, déjà manuscrite en 92, p. 11 du « Carnet rouge ».
[2187] Manuscrite en note 197, p. 18 du « Carnet rouge ».
[2188] En marge, une croix rouge.
[2189] *Id.*
[2190] Biffé au crayon à papier.

tendresses me plaisent, celles qui ne se voient pas elles-mêmes (2 sœurs, dans l'ombre, qui se tiennent la main.)

7 Un jour, un mec m'a baisé la main.

8 Vol des éperviers dans la fumée.

9 Sépultures par les charognards (sauf les cheveux qu'on brûle). Ainsi peut-être son âme ira-t-elle dans un papillon ou dans une fleur[2191]. **[p. 27]**

310 La savonnette dans le lit, pour parfumer les draps.

11 La femme qu'on lui a reprise. Pourquoi.

12 Sur la lumière, la couleur noire, La nuit, la clandestinité, la guérilla.

13 … pour qu'ils puissent murmurer ensemble.

14 Rêve d'une fin sur fond de ciel rouge.

15 Langage bébé.

16 Le soleil et ces choses-là c'est pour les riches, alors si je ne peux pas piquer une main serrée (prends-moi dans tes bras…)

17 L'aventure du clodo riche avec la perle dans la bouteille… cycle.

18 Toujours sourire[2192].

19 Il appelle tout du nom de son amour[2193].

20 Au bord d'un lac où se baignent des enfants nus[2194].

21 Au sommet de la maison depuis des éternités sèchent trois paires de draps suspendus très haut sur la terrasse[2195].

22 Au-delà du crépuscule, garder une main sur chaque chose de peur qu'on ne les vole, et même[2196]…

23 Santiago accroupi entre deux voiles-rideaux.

24 Injuste destin des êtres, les uns faits pour jouir un long temps de vie, les autres pour ne rien connaître du plaisir et subir leur vie comme une torture, tous faits pour mourir, au bout du compte, sans qu'aucun dédommagement ne soit donné par les uns aux autres. Amen pour l'injustice. **[p. 28]**

325 La vie, ce doit être cela : attendre qu'elle passe, dans un coin, seul, dans l'ombre ; attendre de mourir. (Ils meurent en pensant que leur destin ressemble à celui de tous les autres).

26 De San Francisco, surtout, il avait ramené l'horreur du renfermé, le goût de l'air qui se brasse, de l'air éternellement remué[2197].

27 Viens me gratter. Il se met accroupi présente son dos, et s'apprête à écouter la

---

[2191] On voit dans cette note 9 s'élaborer plus précisément qu'en note 230 (p. 19 du « Carnet rouge ») ce qui s'écrira ensuite dans *Prologue* de la sépulture de Nécata : « lorsque j'eus partagé le corps de Nécata en parties comestibles, que j'eus brûlé les cheveux (qui se tordirent dans le feu comme un nid de serpents), que les oiseaux eurent emporté jusqu'au dernier morceau du chérubin dans les airs […] au coin de la terrasse, le germe vert d'une fleur qui, en quelques jours, sans soin, sans eau, malgré un ciel couvert et pesant, s'épanouit cependant sur le rebord de ma terrasse, fleur bâtarde […] », *op. cit.*, p. 67.

[2192] La même phrase est également écrite en note 122, de la p. 14 du carnet. Ici elle perd ses guillemets et son point d'exclamation.

[2193] En marge, une croix rouge. Koltès emploie bien la préposition « du » dans le syntagme « tout du monde ».

[2194] En marge, une croix rouge.

[2195] *Id.*

[2196] *Id.*

[2197] *Id.*

longue plainte qui le berce et le prépare au soir[2198].

28 Langue faite de mille langues et de dialectes inconnus[2199].

29 Qu'est-ce qu'il reste d'un moment sans bander ?

30 Très, très peu cruel.

31 Le chien invisible.

32 Le grognement du chien qu'il comprenait mieux que sa langue à lui de vieux sauvage qu'il avait déjà presque oubliée, mot à mot, chaque nuit de pluie un mot[2200].

33 Le vieillard s'enfonce doucement dans la terre, droit, le visage courroucé, sous l'eau qui tombe et ruisselle dans ses rides[2201].

34 La force des mâles me dégoûte.

35 Tous deux entendirent ensuite un long sifflement dans leurs têtes et virent, à travers une faille de haut en bas dans le mur, la lune sur le lac.

36 Avant le soir, chacun de ses pas claque **[p. 29]** même sur le sable ; la nuit, ses pieds n'effleurent même pas le sol[2202].

337 On s'habitue plus vite aux puces qu'on ne parvient à s'en débarrasser[2203].

38 Même dans son sommeil, ses yeux moqueurs restent fixés…

39 Le grand cri de la faim des chiens, avant l'aube, qui se vengent d'une journée de mépris et de sollicitations[2204].

40 Le besoin de faire 3 petits pas tranquilles, de respirer un coup[2205].

41 Le vieillard, apercevant soudain sa femme vautrée sur les chemises, s'approche courroucé et tire sa jupe sur ses genoux d'un geste furieux[2206].

42 Dans le clair-obscur d'une lune énorme roulant à la crête des draps, deux chiens, debout, s'affrontent[2207].

43 Le nourrisseur de punaises (métier[2208].)

44 Mômes sous la pluie.

45 Celui qui arrive au bal disant : je vais m'éclater ; qui arrive, s'affale sur une table, et dort[2209].

46 Celui qui gifle toutes les femmes du bal ; personne ne l'arrête[2210].

47 Confrérie de la mort (suicide[2211].)

[2198] *Id*.
[2199] *Id*.
[2200] *Id*.
[2201] *Id.*
[2202] *Id.*
[2203] Même idée relayée par Charles, à propos des poux. « Lorsque j'étais môme, j'avais toujours des poux dans la tête, sous les bras, sur le moindre poil, une colonie de poux noirs installés. Ma vieille me badigeonnait de pétrole mais, quand on les croyait partis, ils revenaient sur la pointe des pieds, et ça recommençait à me démanger. […] Contre le dernier pou, il n'y a rien à faire, il faut laisser tomber. (*Il rigole*.) Finalement, il est bien plus facile de s'habituer aux poux que de s'en débarrasser. », *in Quai ouest*, *op. cit*., p. 45-46.
[2204] « CÉCILE. – Ce sont les chiens. Toute la journée ils mendient, ils lèchent les chaussures de l'homme, ils gémissent à ses pieds ; et la nuit ils se vengent d'une journée de sollicitation et de mépris en chassant le silence de ces rues. », *in Quai ouest*, *op. cit*., p. 85.
[2205] Déjà formulé plus longuement en note 38, p. 7 du carnet.
[2206] Ce que précisément fera Rodolphe à la mort de Cécile. En didascalie : « Rodolphe, soudain furieux, s'approche de Cécile et tire sa jupe sur ses jambes. », *in Quai ouest*, *op. cit*., p. 99.
[2207] En marge, une croix rouge.
[2208] *Id*.
[2209] *Id*.
[2210] *Id*.
[2211] *Id*.

48 Comme cadeau : un paquet de petits beurres[2212].

49 Appellation : pavot, chagrin, rose de noël, pluie et soleil.

50 Il a le torticolis chaque fois qu'il baise[2213].

51 En passant devant l'école : à cet âge, on était heureux ; puis devant le cimetière : à celui-là, on le sera encore davantage[2214]. **[p. 30]**

352 À chaque fois, il dit tout, sincèrement.

53 La bonne sœur au zoo : c'est la girafe la bête la plus dégueulasse parce qu'elle a toujours les jambes écartées.

54 Vieux : amour de son fils.

55 Sans aborder le sujet ; circonvolutions.

56 « Il n'y a plus de monsieur ! »

57 Vous me prenez pour un homme et ce n'est pas flatteur.

58 Contre les mères.

59 Songe du chat blanc, de la moquette blanche et de l'amour.

60 Au lieu de miroirs, elle avait dans sa chambre ses portraits d'autrefois.

61 Se battre le zizi pour qu'il s'endurcisse.

62 Les arabes viennent en France pour baiser les femmes.

63 L'amour avec un chien.

64 De la dance.

65 Description de l'amour en spirales.

66 Hurlements ou plaintes inconscientes de la matière.

67 Bongo : base → battements du cœur ; dvpt sur toute musique. (la musique est-elle de rythme ou d'harmonie[2215] ?)

68 La sœur, pour expliquer : papier avec trou, tu sors tu rentres ; le mec : pourquoi [2216]?

69 Si j'aimais les femmes, j'aimerais leurs règles[2217].

70 Du guerrier : dialogue personnel avec la mort et sa vie.

71 Les pommes, les melons, le joufflu ; on **[p. 31]** pourrait y attacher des boucles d'oreilles tellement ils sont gros[2218].

372 La serviette d'amour.

73 Pour se rapprocher du mort : se mettre nu et se coucher par terre[2219].

74 Le mec balance entre l'intellectuel collectif et l'individuel.

75 Le mec qui note : une journée de gagnée (à rien foutre). Qu'est-ce qu'une bonne journée ?

76 Poème du sperme / poème des odeurs / poème du matelas.

77 J'ai apporté l'argent ; je ne comprends pas que vous ne m'aimiez pas[2220].

78 C'est bon signe, car les poux fuient les morts.

[2212] *Id.*
[2213] *Id.*
[2214] *Id.*

[2215] En marge, une croix au crayon à papier.
[2216] *Id.*
[2217] *Id.*
[2218] *Id.*
[2219] *Id.*
[2220] *Id.*

79 « N'oublions jamais tout à fait nos origines, l'avenir est si plein d'imprévus !

80 « Le pauvre est venu en ce monde pour assister, en spectateur, au dépeçage et au partage, entre les grands, du bonheur terrestre[2221]. »

81 « Méfiez-vous de la femme ! c'est l'étrangère du crépuscule qui s'impose rapidement au maître de maison, la plante parasite qui a vite fait de tuer l'arbre qui l'a nourrie de sa sève. »

82 Histoire de l'homme à la fortune mystérieuse ; il disparaît deux ans et revient pour tout acheter le pays.
Pour se faire un nom, il distribue des millions par le toit ouvert de sa voiture. Sa voiture étant plus belle que celle **[p. 32]** du président, il lui offre.
Il paraît…il paraît… il paraît…
Il fait peut-être du trafic de crânes humains. Depuis son retour, des bébés disparaissent des maternités, des clochards aussi. On dit que un crâne enterré attire les diamants. Trafic de diamants[2222].

383 Celui qui se réveille souvent brusquement en posant la question : qui m'a fait ce coup-là ?

84 En discutant une affaire de plusieurs millions : vous avez une fourmi sur le bras[2223].

85 L'espace et le temps sont aussi[2224] une définition de la personne.

86 Le trip dont on ne redescend pas.

87 En regardant l'homme déchu : voici mon œuvre[2225].

88 Discussion sur les crèmes plus ou moins pénétrantes[2226].

89 Dans les moments de vide, je m'entends appeler, clairement, par mes noms.

90 À propos des bongos : rythme cardiaque entendu 9 mois dans la mère.

91 Faire quelque chose pendant son rêve (enlever son soulier) pour au réveil, savoir si on rêvait ou non.

92 À propos de la pute craignant une apparition : merde, l'immaculée…

93 Scène à 3 dans un casino ?

94 Employer le passé à la place du futur ; les changements que cela opère. **[p. 33]**

395 Les sept vices rédhibitoires du cheval.

96 Il peut bien faire ce qu'il veut avec son petit bazar !

97 (Quand il travaille, il se retient). Je me retiens et après, je n'ai plus envie. Alors, où c'est passé, tout ça ? Dans la tête[2227] ?

98 L'homme aux couilles bleues.

99 Je reconnais les femmes malades à une odeur qui traîne quelque part[2228].

400 Les « moutons fainéants » : il ne faut pas les laisser s'asseoir parce qu'ils ne se relèvent plus.

1 J'ai changé de mort. (Je savais que je devais mourir d'une certaine manière, maintenant je sais que c'est de cette autre.)

2 Téléphone dans la nuit, tous les jours.

[2221] En marge, une accolade au crayon à papier.
[2222] En marge, une croix au crayon à papier devant « Il parait… il parait… il parait… Il fait peut-être du trafic de crânes humains. »
[2223] En marge, une croix au crayon à papier.
[2224] Souligné dans le carnet.
[2225] En marge, une croix au crayon à papier.
[2226] *Id.*
[2227] *Id.*
[2228] *Id.*

3 La grande sœur qui torture (feuille trouée, battue.).

4 Sang sous les paupières, qui coule et réveille.

5 Qu'est-ce que le fist-fucking.

6 Histoire d'amour syphilitique.

7 Conversation nocturne quand il ne faut pas baiser et qu'on sent qu'on ne pourra pas se retenir.

8 L'auteur à différents types d'interlocuteurs (femme-homme…) et l'auteur, différent aussi.

9 Prend ta pirogue et va jouer dans la mare.

10 Viens manger tes graines.

11 Celui qui tous les soirs fait son testament (différent). **[p. 34]**

412 Cf. Israël (ô israël). Sodome pourra-t-il être un équivalent ? Relire S G (Bible.) Ils se déchaînaient contre S.

13 L'embourgeoisement comme salut[2229].

14 L'habit qui détonne toujours avec le cadre[2230].

15 Son regard vide fixé sur l'eau.

16 Le sens de classe (la bourgeoisie et le brigand – cf. London.).

17 L'état grêle[2231].

18 Tout ce qu'il dit à son zizi après la syph.

19 Regarde comme on est beaux (miroir…)

20 Le black qui bouffe sa glace dans la chaleur. pied.

21 Il avait un costume blanc ; quand il s'est jeté de la tour, il est devenu tout rouge ; depuis, elle s'habille en rouge.

22 Dernière vision de l'arabe venu boire son dernier verre dans une pâtisserie orientale de la rue St Denis : dunes du Sahara.

23 On ne rêve pas de la dernière pensée qu'on a.

24 Les doigts coupés par la machine, que le chien ramasse au vol.

25 Elle refuse de vendre des fringues parce qu'elle aime trop en acheter.

26 Le cri des chiens à la lune croissante.

27 Car le monde est fait de vie et de mort.

28 Il prend le nom du premier mec qu'il rencontre. + ce qu'il signifie, ce mec. **[p. 35]**

429 Le poissonnier regardant le cul d'une nana : elle n'a pas d'arêtes, celle-là ; (garanti sans arêtes).

30 Sur les racines qu'il ne faut pas rejeter[2232].

31 Le doigt coupé par la machine et que le chien attrape au vol et dévore[2233].

[2229] En marge, une croix au crayon à papier.

[2230] En marge, une croix au crayon à papier, ainsi qu'une lettre : « J ».

[2231] En marge, une croix au crayon à papier.

[2232] Cf. *Le Retour au désert*. « MATHILDE. – Mes racines ? Quelles racines ? Je ne suis pas une salade […] », *op. cit.*, p. 13.

[2233] Notons ce qui pourrait ressembler à une « répétition-variation » de la note 424 (p. 34 du carnet) : « Les doigts coupés par la machine, que le chien ramasse au vol ». « Les doigts », passent du pluriel au singulier, et l'action se précise et se poursuit ; le chien « dévore » le doigt.

32 Éloge de la seringue – Coke – reine.

33 Sur les parfums. Les parfums qui empestent tout le monde. « Heure bleue », avec les rideaux tirés et une lumière tamisée : – Un parfum doit être réservé à celui qui vous embrasse dans le cou[2234].

34 Discours sur les minous. Mépris.

35 J'aime pas la souffrance[2235].

36 Elle commence toutes ses phrases par : « taisez-vous »[2236].

37 Pisse et amour qui montent au cerveau (immigré ou laideur / travail ou pouvoir).
38 La manière de faire l'amour sans jamais jouir.

39 Si ce sommet se réunit, le premier serviteur du Maroc s'y rendra.

40 Ma mère disait que rencontrer son double était présage de mort[2237].

41 Mon père m'a appris comment cracher sur une serrure pour qu'elle s'ouvre.

42 Ne criez pas, je suis [Marie[2238]] !

43 Necata l'insomniaque. C'est pour cela que N.[2239] a toujours sommeil, pour rattraper…

44 Il ne peut pas être mû par autre chose que la vengeance. **[p. 36]**

445 N. le frileux.

46 Texte avec fautes d'orthographe.

47 Le conteur. Alors un grand cri déchira la nuit. Elle pâlit…

48 Je veux une chaîne pour moi tout seul, comme ça si j'ai envie de n'entendre que les basses[2240]…

49 Même Lee Marvin dans les bras de Nathalie Wood[2241]…

50 Conversation téléphonique (Je suis seul, / on t'aime bien ici… Untel me demande toujours de tes nouvelles…)[2242]

51 Inquiétude quand la femme dit : retourne-toi.

52 Chaque jour de la semaine, [chansons[2243]]

53 Bouffer en tête à queue.

54 La mère aux pulls bleu et rouge ; si tu portes le bleu, elle te dit : tu n'aimes pas le rouge ?

55 Vieillard sur le point de mourir. (Hamman qui conserve / masseur).

56 Fist-fucking : n'ouvre les yeux que quand je te le dirai[2244].

57 357 fois métis.

58 L'amour à l'américaine[2245].

[2234] En marge, une croix au crayon à papier.
[2235] En marge, une croix au crayon à papier et ce qui semble être la lettre « J ».
[2236] En marge, une croix au crayon à papier.
[2237] Il s'agit d'une croyance véhiculée par la tradition africaine, que l'on rencontre par exemple transmise mot pour mot également dans *La Maison dorée de Samarkand* de Hugo Pratt, un autre voyageur du monde.
[2238] Lecture incertaine.
[2239] Il semble qu'il s'agisse de Mann. L'initiale est toutefois dans les premières notes un N. car Koltès semble nommer alors ce personnage Numa (cf. note 516 du « Carnet rouge »)

[2240] En marge une croix au crayon à papier.
[2241] *Id.*
[2242] *Id.*
[2243] Le mot reste difficile à déchiffrer.
[2244] Sorte de « répétition-variation » de la note (40)5 page 33 du carnet : « Qu'est-ce que le fist-fucking ? »
[2245] Apparaît dans *Prologue*, *op. cit.*, p. 46. « […] la laideur de l'amour à l'américaine et de toutes ces vulgarités ».

59 Le rêve du couple.

60 Sur les plaisirs actifs et passifs, inversement nommés.

61 Celui qui ne peut pas dormir seul (sinon, il passe la nuit blanche, debout…[2246])

62 Celui qui, s'il ne baise pas deux jours de suite, se couvre de boutons, a mal au foie etc…[2247] **[p. 37]**

63 Méfiez-vous des espagnols !

64 Le groupe de la mort.

65 Roulette russe[2248].

66 Celui qui éteint en disant : Oh Martha !

67 Quand on demande à la bonne : à ton avis qui est l'homme et qui est la femme, elle dit : lui est la femme parce qu'il prépare le petit déjeuner et l'autre lit le journal.

68 Parler des salopes pendant tout le tps.

69 Du choix du nom à dire pendant l'amour.

70 Vien je t'aten je suis une putin qui susse pour 50 F au tel…

71 Quand on a glissé deux fois on sait où se trouve la banane.

72 En temps de guerre toutes les tranchées sont bonnes.

73 … et qu'il vienne avec une voiture, c'est la condition de sa visite…

74 Il n'y a pas de bonne époque pour naître.

75 *Las manos frias*. Origine de la froideur des mains.

76 Vos foies[2249] ne sont pas les miennes.

77 Les deux frères d'Ottrott ; les flèches.

78 M. T. avec sa petite valise et son petit transistor tout près de l'oreille.
Scène de sa métamorphose ; quand elle grossit[2250].

79 Métis : ruse (en grec)

80 Celui qui pense toujours d'abord à l'incendie (échelle de corde).

81 Le suicide des deux siciliens qui se sont fait abattre, en le menaçant, par un môme[2251]. **[p. 38]**

482 L'encanaillage. (Invitation des blacks angels.)

83 Je vais me faire remonter les bretelles.

84 Le long monologue à mystères : références à celui dont je t'ai parlé ; l'affaire dont je t'ai parlée ; ce dont je te parlerai ce soir ; + l'atome (catastrophe) – le bien de l'humanité – les templiers (catacombes) + maman et toi[2252].

85 Les tâches sur la godasse (chiffon en poche).

86 Le même livre depuis des années (Carnegie[2253]).

[2246] En marge, une croix au crayon à papier.
[2247] *Id*.
[2248] En marge à droite, une accolade devant les notes (4)64 et (4)65.
[2249] Ainsi manuscrites avec un e final.
[2250] En marge à gauche, une croix au crayon à papier.
[2251] *Id*.
[2252] *Id*.
[2253] Andrew Carnegie, surnommé « l'homme le plus riche du monde », incarnant le rêve américain.

87 Ne jamais tuer une bête (leur retour / en enfer. Ils nous feront ce qu'on leur a fait.)
88 De la danse comme art suprême.

89 Les américains croient tout ce qui est imprimé (programmes de spectacle – Marx…)

90 Histoire de la mère qui ne reconnaît pas son fils – puis pleure[2254].

91 Histoire du regard de la mère (ne me regarde pas comme cela – je ne peux plus grimper sur ton dos)[2255].

92 De la race qui, parmi toutes les sortes de métissages possibles, se reconnaît aux mains froides.

93 Origine historique des mains froides.

94 Le rendez-vous longtemps désiré ; et, comme il est là, on passe en voiture (début de La nuit triste).

95 Est-ce que tu crois qu'il y a du monde dans la rue[2256] ?

96 Cléopâtre avait l'habitude de tuer les messagers porteurs de mauvaises nouvelles.

[p. 39]
497 Je suis sans défense devant ce que j'éprouve pour toi.

98 Je n'arrive pas à suivre la vie.

99 L'infini renouvellement possible. Sable de ~~plage~~ désert entre les doigts.

500 Le sentiment de liberté après le refus.

1 Hatuey[2257] avait chez lui un petit panier plein de bijoux d'or. Il dit : « Voici le Dieu des chrétiens ; si vous le voulez bien, faisons pour lui des fêtes ; peut-être lui ferons-nous plaisir et ordonnera-t-il aux chrétiens de ne pas nous faire de mal ». Tous crièrent : « C'est bien, c'est bien ». Ils dansèrent devant l'or jusqu'à la fatigue.

2 Car, comme la terre était plate, nul ne pouvait fuir…

3 Lorsque je me souviens des claquements de fouets, mon sang se glace.

4 La secrète communauté malienne de Pigalle – [exclusivité- sévérité][2258]

5 Cassage de gueule dans la troisième salle.

6 Les dix-huit réveils. Il vit que ce n'avait pas été un rêve / il vit que cela avait été un songe.

7 Après, je me le lave tous les jours avec de l'alcool[2259].

8 Le cache-sexe doré.

9 Les choses créées sur la rive droite et consommées sur la rive gauche.

10 La mort de son amour étant le bonheur maximum qu'il pouvait en tirer[2260].

11 Je t'aime jusque-là et jusque-là. **[p. 40]**

512 Elle demande un logement depuis des années ; l'Elysée, alerté, fait envoyer par le service social une boîte de chocolat. (Croyez-vous que cela lui fera plaisir ?)

[2254] *Id*.
[2255] *Id*.
[2256] *Id.*

[2257] Chef légendaire du peuple indien Taïno. Il lutta contre les Conquistadores.
[2258] En marge, une croix au crayon à papier. La typographie entre crochet est le fait de Koltès.
[2259] En marge, une croix au crayon à papier.
[2260] *Id.*

13 Il a sur son père vingt ans d'avance. – C'est vous, père, qui m'avez fait gagner ces vingt ans.

14 On ne castre pas un chien deux fois.
15 Si tu n'as plus d'argent pour m'offrir des hommages, prononce au moins mon nom.

16 Meurtre de Necata avant la naissance de Numa.

17 Coiffure de Necata.

18 Les morts étaient appelés : les occidentaux, parce qu'on les enterrait sur la rive occidentale du Nil, du côté où le soleil tombe.

19 Supériorité indiscutable de l'homme qui rentre seul sur le couple qui rentre ensemble.

20 Le commis aimait secrètement la bouchère, au point que les gigots volaient inexplicablement à travers la boutique.

21 La chambre noire. Une tête se pose sur mon épaule.

22 Jah – Jésus – Jéhova. Comment l'idéologie rasta est le reflet du sens de toute idéologie + sophistiquée.

23 Les salons privilèges ; degrés de privilège et abaissement des prix / en opposition ou comparaison avec : les degrés des boîtes où le dernier sous-sol patauge dans la merde.

24 Les guérilleros s'amusent à tirer sur les **[p. 41]** vagues – la tempête se lève[2261].

525 Le rapport le plus juste n'est-il pas le rapport gigolo-micheton. A-t-on jamais vu échanger un sac de riz contre un sac de riz[2262] ?
26 Le prince vole les dieux au peuple.

27 Dès qu'elle fait, dit, pense quelque chose, elle doit s'asseoir pour se reposer[2263].

28 Les personnages et les noms légendaires laissant davantage de traces que les réels sur qui se referme… // Et je sais ne pas apporter une pierre à la vérité, mais bien à la légende.

29 On vous oublie, homme ou femme ordinaire, exactement le même nombre de fois qu'on vous connaît, et même davantage.

30 Prise d'Alger en 813 (1410-1411~~musulman~~ chrétien) par le sultan Abd al'Azîz Abou-Fâris, de la dynastie hafside de Tunis.

31 Mohamed le sincère, N.[2264] le menteur.

32 (que dieu le prenne en son agrément… etc…) chaque fois qu'il est nommé ; et son contraire (que le diable…).

33 Mais quelle place occupèrent les douze années de Mann dans l'immense vie d'Ali ? C'est pourquoi je parlerai d'Ali sans Mann[2265].

[2261] En marge, une accolade au crayon à papier et le mot « Fini ». Il se peut qu'il s'agisse en effet de l'amorce de la fin de *Quai ouest* que l'on rencontre dans la didascalie : « *Abad tire sur le fleuve. Il provoque une petite tempête. Il pleut.* », *op. cit.*, p. 102.

[2262] Cf. *Dans la solitude des champs de coton*, Le Client : « […] mais les sentiments ne s'échangent pas contre leurs semblables ; c'est un faux commerce avec de la fausse monnaie, un commerce de pauvre qui singe le commerce. Est-ce qu'on échange un sac de riz contre un sac de riz ? », *op. cit.*, p. 49-50.

[2263] En marge, une croix au crayon à papier.

[2264] Faire la distinction entre M. et N. n'est pas toujours aisé dans le manuscrit. Mais sans doute s'agit-t-il en fin de compte de ce même personnage que sera Mann dans *Prologue*.

[2265] Première apparition du nom de Mann après Numa. Cf. *Prologue* : « Et si j'ai pris la peine de nommer Mann c'est que mon objectif était de nommer Ali », *op. cit.*, p. 49.

34 Moi, je n'ai jamais aimé qu'une personne.

35 Le passage du 1er au 3ème âge.

36 Le grand bourgeois qui déteste qu'on parle au théâtre ou ailleurs d'ustensiles, le mot bouilloire le fait frémir ; j'ai demandé au service de déjeuner ailleurs qu'aux cuisines, pour ne pas entendre le bruit ni sentir les odeurs. **[p. 42]**

537 Éloge de la « vulgarité », communication. Tendre vers le point le plus commun et le plus idéal.

38 Rêve de la voiture, interminablement décrite. Érotisme.

39 Cf. lettres. Pp – du mensonge.

•Visage très dissimulé sur lequel on devine une arrière-pensée terrible (ex : il joue à la loterie :)[2266]

• Tu n'es nécessaire à personne. Comment il appréhende la réalité de la pensée face à l'idée seule ; Mais pourtant moi, dit-il, il m'est indisp. Non, répond la concl. 2e aventure.

• Le mot « sexe » est dérivé du verbe arabe de la même famille, qui sert à mentionner l'homme. Quand le sexe de celui-ci a subi un accident, ou a été coupé, ou s'est noué, ou a été affecté d'une maladie qui a supprimé ses mouvements, on dit que la mention de cet homme, parmi les autres, a disparu, que le souvenir que l'on garde de lui a cessé, que sa raison d'exister s'est anéantie. Le sexe est ce qui maintient le souvenir d'un homme. Ainsi quand quelqu'un voit en songe son sexe coupé, cela signifie la disparition de son souvenir dans ce monde.

• Colombe, parce qu'il s'endort en se penchant sur ses œufs.

• « On appelle aussi le sexe « hâbleur » parce qu'il dit des mensonges. Dès qu'il souhaite la conjonction, il déclare : si Dieu m'en facilite l'accès, jamais je ne quitterai ces lieux. Quand il l'obtient, il ressent une certaine langueur et, **[p. 43]** une fois rassasié, s'éloigne de la place avec un regard de regret[2267].

• Tout savoir peut étayer la méchanceté, l'ignorance fortifiant celle-ci davantage que le savoir.

• L'extrême fatigue qui me vient de mes ancêtres. Moi, je me repose.

• « On est si réellement seul quand s'en vont les derniers qui se souviennent » (passé)

• Du Reggae – Rythme inverti. Marche sur place – Mystique.

• Du hangar reflet de l'âme.

• Ne pas oublier le pers. de l'historien.

• Celles qui partent toutes seules pour accoucher dans la forêt.

• Les pauvres qui ont peur restent pauvres toute leur vie[2268].

[2266] À partir d'ici les notes ne sont plus numérotées, mais précédées d'un point. Elles sont rédigées à l'encre bleue. Les notes précédant celles-ci étaient numérotées à l'encre noire, tandis que le texte était écrit à l'encre bleue.

[2267] Une ligne au crayon à papier est tracée après cette note. Cf. le « monologue romanesque » de Fak dans *Quai ouest*, *op. cit.*, p. 95-96. « Je l'appelle bavard, menteur, fourbe, […] à peine a-t-il obtenu l'objet de sa prière que, rassasié, après un court somme, il s'éloigne de la place avec un vague regret, relève la tête, convoite une autre couche et supplie à nouveau. »

[2268] En marge à gauche, une croix au crayon à papier.

• Les climatiseurs rejettent encore plus de chaleur dans la rue, ce qui fait que ceux qui n'en ont pas ont encore davantage à souffrir que par la nature / + flaques au bas de chaque immeuble.

• Ils se piquent avec des épines pour qu'avec le sang sortent leurs souffrances morales.

• Pédés, la race qui marche le plus.

• Ceux qui n'ont pas de destin (libres, et qui font les « belles » vies) et ceux dont le destin s'occupe (médiocres, n'importe quoi.) Le destin s'amuse et a la vue courte.

• Figurations des âmes-paysages.

• Elle finit par lui montrer un article du Monde sur le Nô japonais qui lui explique sa soudaine aigreur[2269].

[p. 44]
• Il a la chaude-pisse comme elles ont leurs règles (dans 8 jours je l'aurai…). Ou morbacs.

• Ne m'oubliez pas/ qu'est-ce que ça peut foutre / C'est qu'il faut demeurer dans une mémoire, même si ce n'est que celle du boulanger.

• Il boit beaucoup de café pour ne pas perdre une minute[2270].

• Le mec malade de tous les côtés (le pus sort des tétons), et de + en plus beau[2271].

• S'il a une voiture, je l'accueillerai comme un fils ; sinon qu'il ne vienne pas[2272].

• Celui qui ne peut pas croire comment la terre pourrait être ronde. (Argument.)[2273].

• Distances. Combien de fois d'ici à la fin du lac[2274].
• Celui qui se trouve toujours à côté des poubelles.

• La police tourne autour sans vraiment s'approcher (police fluviale et territoriale)[2275].

• À l'intérieur de la femme, ce sont des roues dentées.

• Avec le temps va tout s'en va !

• Celui qui fuit la maison ou la ville où il y a eu un mort.

• Cham et son fils Canaan : maudit pour avoir vu la nudité de son père Noé (noirs).

• Aller dormir avec le tigre pour se protéger du loup.

• L'homme et l'administration (Mon dossier est là. Il a telle taille. Je le connais… Qu'est-ce qu'il devient…)

• Rapport de générations : J'ai mal à la tête / Nous sommes des gens respectables (Ils ont tjs mal à leurs têtes ![2276])
[p. 45]

• Agrippine : *Ventrem feri*
– L'histoire de sa servante : je suis Agrip ; et elle se fait tabasser[2277].

• J'ai les anglais qui débarquent / elle a ses anglais qui débarquent[2278].

[2269] À partir de cette note du carnet, l'encre utilisée est noire.
[2270] En marge, une croix au crayon à papier.
[2271] *Id.*
[2272] En marge, une accolade, et écrit au crayon à papier : « Cécile ».
[2273] En marge, une croix au crayon à papier et inscrit le prénom : « Marley ».
[2274] En marge, une croix au crayon à papier.
[2275] *Id.* « Police fluviale » est soulignée au crayon à papier.
[2276] En marge, une croix au crayon à papier.
[2277] *Id.*
[2278] *Id.*

• Le joueur de bongo devant la porte.

• Confucius : lorsque dans un état tout va mal, politique, mœurs, économie ; la première chose à faire est de restaurer la propriété du langage.

• Voir *Pokonania*[2279].

• « Il existe dans le monde des classes d'hommes qui sont à la société ce que les roues sont au carrosse, et qui lui sont tout aussi indispensables. Mais, malgré tout, si souples et confortables que soient les ressorts dont jouissent pleinement les occupants de la voiture, si somptueux soient les satins des housses et resplendissants, les panneaux des portières ; les roues, elles, n'en ont pas moins à tourner toujours dans la boue et dans la poussière. Aucune invention, aucune astuce savante ne saurait les en dispenser ni leur éviter d'avoir à se salir : il faut que le carrosse repose sur quelque chose ; il faut quelque chose à ses occupants, sur quoi ils puissent rouler[2280]. »

• Accumuler les noms : signe de richesse d'abord, de pauvreté ensuite.

• *Call me snake*.

• C'est le lieu où s'aiment les trop jeunes, les mal-aimés, les pds., etc…
• Les amours malheureuses, piliers de la productivité (on se réfugie au bureau.)

[p. 46]
• L'Afrique, comme un grand amour impossible.

• Les terriens qui en sont à leur première traversée risquent moins de tomber parce qu'ils s'accrochent par peur, alors que les vieux marins sont négligents.

• Il garde sa ceinture comme marque de sa campagne.

• « Selon le "bulletin d'information du ministère de l'Intérieur", les demandes de recherches dans l'intérêt des familles se sont élevées à 13597 en 1980 contre 22599 en 1976. Sur ces 13597 personnes recherchées figuraient 7110 hommes dont 843 étrangers et 6487 femmes dont 551 étrangères. Après enquête, les services de police et de gendarmerie ont retrouvé 3880 hommes et 3813 femmes. Sur les 7633 personnes retrouvées, toutes majeures, seulement 4292 ont autorisé la police à communiquer leur nouvelle adresse à leur famille.

• Car, à moins d'appeler, comme Melchisédech[2281], le monde entier notre père, nous sommes sans père ni mère.

• Alors la malédiction de Babel sera révoquée ; une nouvelle race viendra, et le langage qu'ils parleront tous sera celui de la Grande Bretagne.

• Texte contre la langue française ; pourquoi encore la parler, écrire, lire, l'écouter, puisqu'elle est condamnée ?

• La cloche-bouée.

• Ça ne peut pas être parce qu'il est un escroc, puisque je ne suis pas un pigeon à plumer. (Cécile demandant des expl. à Ch.)

[p. 47]
• … Si je parcourus[2282] Lord Street, et m'étonnai de …, j'affirme pourtant que j'aurais pu me croire visitant Broadway, descendant la rue le long d'un pâté de maisons. Je me pris à penser que tous ces racontars à propos de voyages n'étaient qu'une blague, et que celui qui vit dans une coquille de noix vit dans un univers en

[2279] Du polonais : « insurmontable », « irrésistible ?
[2280] En marge, une grande accolade au crayon à papier.
[2281] Figure de la Bible, Genèse, « roi de Salem ».
[2282] Il semble que ce soit bien ainsi qu'apparaisse la forme verbale.

réduction et n'a plus rien d'autre à voir de nouveau.

• … Mais je juge au portail quels morceaux les décideront le plus vite à me lancer les pièces d'argent. Et je joue toujours des airs tristes pour les gens joyeux, et des airs joyeux pour les tristes ; et presque toujours les riches aiment les tristes et les pauvres les joyeux.

• Il fait plus chaud à partir de la 125e rue que *downtown*.

• Il n'y a de satisfaction que dans les amours du hangar.

• Portraits d'âmes. Matières, sons, lumières, actions linéaires.

• Traduction d'une lettre mot à mot.

• Chaque fois qu'il change d'amant, il change de serrure.

• J'ai perdu ma page. (Je ne sais plus ce que je voulais dire.)

• Les bébés font chier les mères.

• Sur le temps, réduction et allongement.

• Tout cela semble des événements parce que l'on passe au travers, mais c'est un état.

• Répéter exactement les mêmes choses, se servir des choses inventées pour les suivants, etc…

[p. 48]

• Les marins ne trouvent pas délicieuse l'odeur de la mer, mais celle de la terre.

• Les mâles des perdrix commettent entre eux des turpitudes (Flaubert).

• Succession des amours, unique, début de [l'atom[2283]].

• « Le ciel de cette Amérique doit se trouver là, dans les profondeurs de l'eau ; car en regardant là, au fond, je vois ce que nous voyons de même, en Italie, au-dessus de nos têtes. Oh ! je finis toujours par retrouver quelque part mon Italie, où que je sois. Même dans ce pluvieux Liverpool, je l'ai trouvée. »

• Description catastrophique de l'amour. Le désert que cela crée autour de vous (amis, nouvelles rencontres, conv. de bistrot…[2284])

• De l'argent. Raisonnement Wall Street : l'argent n'existe pas (*computers*).

• « Après les quelques instants assourdissants du début… les vibrations menaçaient de me fendre la colonne vertébrale ; je découvris que les rythmes des tambours s'emparaient de mes sens à un degré tel que toute la fanfare était oubliée dans l'effet électrique suprême qu'ils engendraient ».

• « Il apprend aussi à l'instrument le langage que celui-ci parlera et qui, bien sûr, est la propre langue maternelle du musicien. La kora sénégalaise, qui parle wolof, n'est pas accordée de la même façon que la kora malinkée qui s'exprime en bambara. » **[p. 49]**

• Nouvelle colonisation : le suicide des indiens.

• On trimballe le corps du mort devant la porte de ses débiteurs ou calomniateurs, jusqu'à ce que ceux-ci aient payé leur dette ou soient revenus sur leurs mensonges, pour qu'il puisse reposer en paix.

[2283] C'est le mot qui nous paraît le plus vraisemblable.

[2284] En marge, une croix au crayon à papier.

• Un grand vent au lever du jour, un grand vent au lever du soir.

• *Did you find today what you were looking for yesterday* ?

• Ne dis jamais de qq'un qu'il est beau avant de l'avoir regardé rire ou pleurer.

• Dans les maisons des riches, à tout moment, se déclenchent de mystérieuses minuteries.

• *What a beauty, what a mystery*.

• Elle n'a pas eu un enfant, elle a eu une fille.

• Est-ce qu'il y aura toujours des riches ?

• Ch. à M. : pourquoi aujourd'hui ?

• Claire ne sait pas que M. est mort, et le dénigre, à proximité de son cadavre.

• « Heyst[2285] s'avisa qu'il y avait partout plus de choses qu'il n'en pouvait comprendre » (Joseph Conrad).

• « *No woman no cry* » (Robert Nesta Marley)

• Un jour à regarder le vent.

• Tirade de M. sur la haine de lui-même. Les raisons. Je voudrais pouvoir m'aimer.

• M : ce qui empêche toujours le suicide, piège : nuage, sourires.

• Les plus hauts idéaux rendus à l'état d'un pur désir sexuel.

• Cadeau Fak à Cl. : ~~lui~~ ou alors tu préfères l'argent ? pièces d'argent d'Australie[2286]. **[p. 50]**

[2285] Axel Heyst, personnage du roman *Victory* de J. Conrad.
[2286] Phrase ajoutée au crayon à papier.

• Ch. : Mais qu'a donc Marley ? Quelle tête fait-il ? Qu'a-t-il contre moi ? Qu'as-tu contre moi[2287] ?

• La théorie des amours rapides appartient évidemment à Marley.

• Scène d'« amour » Ch. et M. → *brother, in blood*.

• « Leur teint hâlé, leur chevelure noire et frisée trahissaient l'ombre de sang africain qui courait dans leurs veines » (Otto Rothert, à propos de Micajah et Wiley Harpe, deux bandits de grands chemins).

• « La première attaque contre le bastion noir eut lieu le 15 juillet 1816, à 5 heures du matin. Les fortifications résistèrent sans peine aux premières salves. Les Noirs étaient bien armés, ils comptaient plusieurs pièces d'artillerie et un obusier. Ils auraient facilement repoussé l'assaut, mais la chance était du côté des Blancs. Un boulet rouge tomba en effet par hasard sur la poudrière du fort. Elle contenait 700 barils de poudre abandonnés par les Anglais. L'explosion détruisit entièrement le fort, tuant 302 hommes, femmes et enfants. Il y eut 32 survivants. Tous les meneurs furent exécutés. »

• Dans une certaine mesure, les bandes faisaient régner l'ordre dans les quartiers pauvres.

• Les [vastes[2288]] opérations de police frappèrent toujours les assassins et les voleurs du Waterfront qui, comme les Daybreak boys, n'avaient pas compris que le crime ne paie pas s'il ne s'accompagne pas d'une organisation politique. **[p. 51]**

[2287] En marge, une croix au crayon à papier. Cette note est rédigée au crayon à papier ainsi que la suivante.
[2288] Lecture incertaine. Peut-être s'agit-il du mot « vraies ».

• Nos mères parlaient toutes une langue étrangère.

• Maintenant à 15 ans les mecs font ce qu'on fait à 25. Respect ?

• Ch. à M. : C'est toi qui as tout foutu en l'air. C'était : beau et excitant parce que c'était impossible.

• « Malgré la foule qui se presse dans notre ville des hommes sont volés dans la rue. Les milliers qui sont arrêtés échappent à toute punition et la beauté sans défense est ravie en plein jour sans qu'on retrouve nulle part trace du criminel. L'homme d'affaires allant le plus légitimement à ses rendez-vous se fait massacrer au soleil, son cadavre est emballé et disparaît. »
Conseil des Échevins, New York, 1842.

• « Mag-les-Bretelles (Gallus Mag) mesurait près de deux mètres, retenait sa jupe par des bretelles, dans lesquelles étaient en permanence passés un pistolet et un gourdin. Ceux qui s'avisaient de se plaindre du traitement que ses amis leur réservaient dans son bar étaient proprement assommés par l'irascible tenancière, qui leur mordait ensuite l'oreille et les trainait ainsi avec les dents jusque sur le trottoir. S'ils s'avisaient de protester encore, elle tranchait carrément l'oreille d'un coup de dents et l'adjoignait à sa collection, qui trônait sur le bar dans un pot rempli d'alcool.[2289] »

• Les gens d'en haut, les gens d'en bas, les gens **[p. 52]** d'en haut d'en bas, d'en bas du haut, etc…

• Toi t'es beau, fort, les femmes tu peux les avoir, il suffit que tu poses ta main sur leur bras et elles sont accrochées, etc…

• Ch. avec Claire contre Marley : Est-ce que c'est moi qui la retiens ? Va ! (Elle ne bouge pas).

• « Nul ne possède une quelconque portion de la terre. Nul ne peut vendre ce qu'il ne possède pas. » (Un chef des Nez-Percés).

• « L'arbre qui ne produit pas de bons fruits est abattu et jeté dans le feu. » (Bible).

• « Mêler la fumée de sa pipe à celle d'un ami est l'un des plus grands plaisirs de l'existence. »

• Charles : À l'usine, je ne gagnerais pas assez pour la famille.

• *Don't take your gun to town, son.* (Johnny Cash – Houston Texas)

• C'est notre pays. Ici, c'est comme un monde complet. Tous, tant qu'y sont, y ont pris le pognon et y se sont taillés ; mais nous, les bandes, on est encore là. C'est notre territoire, et les baraques aussi sont à nous, toutes. Si on avait du pognon, tiens, comme un vrai pays, on gouvernerait le coin, comme des rois.

• Causer avec Big Man, ça te fout sacrément les jetons. C'est le regard qu'il a, le regard mort de la taule. C'est un nègre salement à la coule, avec un regard de tous les diables. Mêmes les flics le respectent, parce qu'ils disent qu'il s'est farci trois types d'un coup[2290]. **[p. 53]**

• J'ai été élevé ici depuis tout petit, j'ai connu le quartier quand les barraques étaient plus jolies et qu'y avait encore des

[2289] Cf. *Histoires criminelles des États-Unis* (*The American Way of crime*) Franck Browning et John Gerassi, Paris, Éditions Nouveau monde, 2015.

[2290] C'est aussi cette force surhumaine ouvrant à la légende que Koltès offrira à Roberto Succo. « Il répond : " Quand je pense que je pourrais prendre cinq gardiens dans la main et les écraser. Je ne le fais pas, uniquement parce que mon seul rêve, c'est la liberté de courir dans la rue." », *in Une part de ma vie*, entretien pour Die Tageszeintung, 25 novembre 1988, *op. cit.*, p. 145.

arbres dans les parcs. Maintenant, y a plus rien[2291].

– Le seau : plus jamais ça ; et le seau : j'ai pas encore essayé[2292].

– Le choix d'un nom de bande.

– Le feu brûle au cœur des choses ordinaires.

– *No time for romance*.

– Il n'est pas né si il m'insulte.

– S'il me manque de respect, il n'a plus de pantalon (il perd son pantalon, il baisse…)[2293].

– De la supériorité des Africains sur les Antillais et vice-versa, mépris réciproque[2294].

– Le bas du haut, le haut du bas, etc…

– Le magasin de modiste de C. Louise ; les 3 chapeaux *old fashion*.

– Liste des objets hérités, jusqu'aux agrafes et au pot à sucre.

– « Dans ce job, chacun doit apporter ses qualités, d'où qu'il vienne. Nous n'avons qu'une race, qu'une religion, celle du pognon. C'est la meilleure. Avec elle, on est certain d'avoir son paradis sur la terre. »

– Trouver la bonne insulte. Sur l'insulte.

– Les états successifs de cynisme et de cœur[2295].

– Anastasia Boum boum.

– Il l'appelle : le baiser de la Mort.

– Karaté : les techniques de la mante- **[p. 54]** religieuse et du tigre.

– Lu[c]ky Luciano[2296], c'était un impuissant.

– Il tape dans ses mains. Elle ne répond pas. « Je suis morte, puisque tu m'as abandonné. » (Rose ?)

– Quand il fait chaud, les gens ont envie de tuer.

– Si on le dit, ça se met à exister. (le meurtre ?).

– L'homme truand, avec le costume qui les rendra fous. / Comment il était habillé ?

– T'es dur.

– Elle va s'en [fouter[2297]].

– Cf. Lamentations de Jérémie.

– La lutte entre l'élément de turbulence et l'élément d'organisation dont la perpétuelle rivalité équilibre l'univers.

– Scènes avec les voisins : le chœur pendant que l'un parle. (Lequel ? et…) Stimulant, commentant[2298].

[2291] Écho présumé au discours de Monique. « Autrefois il y avait des lampadaires […] ce n'est pas le monde des vivants ici. », *in Quai ouest*, *op. cit.*, p. 13-14.

[2292] En marge, une croix au crayon à papier. À partir de cette note, les suivantes sont aussi précédées d'un tiret.

[2293] En marge, une croix au crayon à papier.

[2294] *Id*.

[2295] *Id.*

[2296] Charles Luciano, dit Lucky Luciano, « Le Chanceux », considéré comme l'un des pères du crime organisé (États-Unis). Peut-être prête-t-il son nom à Charles dans *Quai ouest*, petit mafieux dans les dédales du hangar.

[2297] Un spécimen de « langage bébé » ?

[2298] Cette note appelle cette fois, peut-être, *Roberto Zucco* et la scène du meurtre de l'enfant, accompagnés de la foule des commentateurs. « LA DAME. – […] Regardez : ces imbéciles vont

– Se curer les dents avec un couteau (Fak ?)

– Scandalisé par le mépris des Blacks pour leurs dieux (offrandes de bouteilles de coca, etc…) mais si l'on veut faire passer la route par le lieu de l'autel, ils marchandent le prix du terrain.

– Fin de scène au milieu d'une phrase[2299].

– Au fond, le sang est rouge.

– La came à l'essence ; ils montent derrière les camions pour respirer les vapeurs[2300] ; **[p. 55]** ils achètent (à prix d'or car les marchands savent pourquoi) des jerricans d'essence.

• « En un siècle brutal et dépravé » (Grenoble[2301])

• Sur les grosses : j'aime bien les grosses ; ça fait longtemps que j'ai pas été avec une grosse ; les grosses, ça fait de beaux enfants[2302].

• J'ai un plan de vie / on a un [plein[2303]] de vie[2304].

• Il saura pourquoi il a peur de la nuit.

• Jamais nous ne serons heureux, jamais.

• Si tu me le dis, je le crois[2305].

• L'Afrique-gâchette[2306].

• Tu es mexicain ? Alors chante.

• La difficile insertion de la seconde génération d'immigrés de confession musulmane. (par opposition à l'intégration plus rapide d'éléments catholiques comme les espagnols, les polonais[2307]).

• Black panther sur fond de rideau de soie moirée.

• Marley réveille le quartier. Les gens gueulent.

• De la technique du mau-mauing en action.

• J'ai un objectif : c'est non pas de faire quelque chose, mais d'être quelqu'un[2308].

• À Charlie, sur les objectifs.

• Il pousse K. à séduire Charlie, pour le mettre à l'épreuve.

• Pervers-infirmes ! (T à J[2309])

• Fin : expropriation. *Like animals*.

• Je veux échapper au travail etc…

• Tout le monde veut être jeune[2310].

• Pourquoi faut-il toujours parler.

---

s'approcher, ils vont faire des commentaires, ils vont appeler la police. Regardez : ils s'en lèchent déjà les babines. Ils adorent ça. Je ne supporte pas les commentaires de ces gens-là. Tirez donc. Je ne veux pas les entendre, je ne veux pas les entendre. », *op. cit*., p. 59-60.

[2299] En marge, une croix au crayon à papier.

[2300] *Id*.

[2301] Inscription sur le piédestal de la statue du Chevalier Bayard à Grenoble : « […] Resté fidèle à la Charte de la vieille Chevalerie Française en un siècle brutal et dépravé, BAYARD homme d'honneur de foi et de bonté a bien mérité le surnom de Chevalier sans peur et sans reproche ».

[2302] *Id*.

[2303] Il se peut qu'il s'agisse aussi du mot « plan ».

[2304] *Id*.

[2305] *Id*.

[2306] « L'Afrique a la forme d'un révolver dont la gâchette se trouve au Congo », Frantz FANON.

[2307] *Id*.

[2308] *Id*.

[2309] Cette parenthèse est écrite au crayon à papier. En marge, une croix au crayon à papier. Les initiales sont supposées, difficilement lisibles.

[2310] En marge, une croix au crayon à papier.

• Groupe d'hommes stationnés en face des putes.

• Je serais si contente d'avoir bcq d'argent. (Cécile ; → **[p. 56]** liste de ce qu'elle achèterait. (~~Cf liste d'héritage~~[2311])

• « *Y era nuestra herencia una red de agujeros*[2312]. »

• Peut-être n'avons-nous pas chacun une âme, mais sommes-nous un morceau…

• Explication du Ferry par le temps qu'on met en voiture.

• Sur la vieillesse : pour-contre.

• Pas de raison pour vivre, des raisons pour mourir.

• Les trips solitaires de Fak.

• Marley à Mich. : Tu t'y connais en voiture, pour une femme ; c'est pas beau, une femme qui s'y connaît[2313].

• Mar. : Pourquoi tu fais ça pour ce type ?

• Texte de Marley sur l'action du reggae sur le monde. Ou Fak.

• Ne pas oublier la coupure d'eau.

• S'il aime ça, pourquoi ne le devient-il pas lui-même ? (elle rit.)

• Les rastas qui dorment le jour et sortent La nuit, à cause des contrôles de police.

• Dans ce pays si tu as une goutte de sang noir, tu es nègre, même si tu es plus blanc que les blancs.

• Type de discours Phèdre à Hyp. : ~~femme~~ déclaration prise pour des reproches. Quel con ! Mais quand elle explique, il est choqué[2314].

• Aveu à la femme de ce que les hommes entre eux disent des femmes[2315].

• K. vouvoie Marley, M. tutoie K. ; le jour où le tutoiement échappe à K. : de quel droit tu me dis tu.

• À la fin, le hangar est gardé par des chiens policiers. **[p. 57]**

• Comment une petite chose originelle (soit anomalie, soit déception ou frustration) peut donner une direction définitive à une existence.

• Le leitmotiv, pendant la scène d'amour, de « t'as bien quelque chose à me donner » – « t'as bien un réveil électronique » – et aussi : maintenant tu as eu ton plaisir, et moi, qu'est-ce que j'ai [2316]?

• La pensée de Matthew coincé dans son couloir par les 3 loubards armés : tout ça c'était donc qu'une rigolade.

• Alex, sur la décadence du Bronx : tout ça s'est passé en deux ans. Avant, c'était bourgeois, joli, calme. Puis il y a eu l'invasion noire et portoricaine (à cause des loyers bas ou des non-loués). Les vieux ont eu peur, ils sont partis. Il reste encore quelques coins toujours beaux.

[2311] Cette parenthèse biffée est écrite au crayon à papier.

[2312] Traduction du père Angel Maria Garibay des chants Nahuas, rendus publics par Miguel León Portilla dans l'anthologie *Visión de los vencidos*. Nous traduirions par : « Et c'était notre héritage, un réseau de trous. »

[2313] Dans les premiers brouillons, Monique se prénomme Micheline. On voit également comment ce que Koltès destinait à Marley (alias Abad) sera finalement porté au crédit de Charles.

[2314] En marge, une croix au crayon à papier.

[2315] *Id.*

[2316] En marge, une accolade au stylo rouge devant le point, et une croix au crayon à papier devant le texte.

• Marley a été en Afrique ? → né[2317] en Afrique. Sait-il ?

• M. ressent, dans une culture, les échos de l'autre. (dans le silence, un rythme étrange.)

• Les italiens tapent sur tout ce qui n'est pas italien, les polonais sur tout ce qui n'est pas polonais, etc… La guerre sainte.

• C'est un crime de jouer avec son nom.

• Celui qui fait le signe de croix avant chaque chose.

• Qu'ont-ils fait pour quitter leur pays ? Ont-ils craché sur leur roi ou assassiné leur proprio ?

• Les décadences à vingt ans (Morphy, le **[p. 58]** joueur d'échec).

• L'impitoyable jugement – et la condamnation – de Charles par Marley.

• De la fin dramatique de Charles (Cf. Je suis elle :)

• [Pièce londonienne : Ali ?
Rose. [2318]]

• « … car elle avait cette délicieuse habitude des créoles, qui consiste à préparer le terrain par des attentions et des compliments naïfs et affectueux, marqués par une noble et ingénieuse disproportion entre le bien sollicité et l'insignifiance de l'offrande introductrice… ».

• « Il laissait tomber les bras comme pour affirmer l'inutilité du savoir sous ces latitudes où le crocodile s'assoupit. »

• « Extérieurement impassible mais avec, à l'intérieur, l'inutile inquiétude d'un ours du Tibet, c'est comme ça que je suis. »

• L'idée de faire se réveiller la mère en pleine nuit, qui vient parler à son fils d'une inquiétude absurde et violente, et il la calme[2319].

• « Car en vérité la vieillesse d'un homme commence le jour de la mort de sa mère. »

• « Il se la roulait entre les doigts, la glissait le long de l'avant-bras, faisait semblant de la frapper, la grondait ou la flattait comme un enfant gourmand[2320]. »

• C'est pourquoi Dante, dans l'*Enfer*, montre les homosexuels toujours en train de marcher.

• Le cœur de la cité bat-il ici aussi ? Les **[p. 59]** lignes de métro ont été coupées. Reste le ferry. Si on le coupe ?

• Les bateaux qui arrivent – Marley tire sur les vagues pour les faire chavirer[2321].

• Jour : Cécile donne une liste de ce qu'elle achèterait. (Cf. liste d'héritage)[2322]

• Scène de tragédie où l'on raconte le meurtre[2323].

• Scène de l'échange : les 2 billets de 100F contre la montre et la carte d'identité[2324].

• Discussion sur – peut-on aimer la même femme à 2 (il y a bien un moment où les

[2317] Mot entouré d'un cercle.
[2318] Cette note est écrite au crayon à papier, les crochets sont dans le manuscrit.

[2319] En marge, une croix au crayon à papier.
[2320] *Id.*
[2321] En marge devant le point, un crochet ouvrant, à l'encre rouge.
[2322] En marge, un crochet ouvrant à l'encre rouge, une croix au crayon à papier. Les mots entre parenthèse sont écrits au crayon à papier.
[2323] En marge, un crochet ouvrant à l'encre rouge. La note est écrite au crayon à papier, ainsi que les deux suivantes.
[2324] En marge, un crochet ouvrant à l'encre rouge.

deux garçons se touchent, c'est dégoûtant[2325]).

• Vous prenez ce petit monde-ci, votre monde, pour le[2326] monde[2327].

• Il y a les morts, il y a les vivants, et il y a nous.

• La description exacte, rue par rue, d'une ville où l'on n'a jamais été[2328].

• La terre tourne, ceux qui ont été au-dessus se retrouvent un jour au-dessous[2329].

• Pourquoi tu sors avec lui et pas avec moi, etc… (scène Moh.[2330])

• Une scène où F. parle à sa bite et à son cul[2331].

• Malédiction : appeler sur qq'un la colère (divine).

• Pourquoi faire cela ? pour se donner un objectif. (Vous traînez, vous traînez, que faites-vous de votre vie ?!) Le contenant.

• J'ai raté (Sign. ds la voiture)

• Bruit des métros qui passent en filant.

• C'est Marley qui jure sur le moteur de la Ferrari. (Les autres : on ne croit pas en ton dieu) Sur mon père / Qui le connaît, ton père[2332] ? **[p. 60]**

• Je resterai toujours près de toi, que tu le veuilles ou non / Tu finiras bien par / (Claire ou Céc. à Ch.)[2333]

• Délire de F. sur la mort de B. L. qui l'affecte personnellement / Non, les chinois ne sont pas l'homme malade de l'Asie / Bruce Lee fit un saut pour arracher la banderole /

• Le petit dragon.

• Cécile qui continue les répliques indépendamment des tais-toi de Ch. – Oui mais quand même… (Yol.)[2334]

• … cette race particulière qu'est l'étranger solitaire qui s'arrête qqpart, se commande à boire et se fait provoquer par les autochtones jusqu'à ce qu'il perde patience.

• B. L. a mis au point le « kiaï », ce cri de chat qui est aussi un cri de guerre, et qui sert au karatéka à accumuler en lui une surcharge d'énergie[2335].

• F. un jour, doit dire à Claire : une sœur ne désobéit pas à son frère.

• La femme : un gros corps mou entre dans choses dures…

• Vous êtes entre vous comme des chiens mais vous finissez toujours par vous lécher le cul.

• Sur le culot que donne l'argent ou le pouvoir.

• On attaque les mecs parce que les femmes crient.

[2325] En marge, une croix au crayon à papier.
[2326] Souligné dans le manuscrit.
[2327] *Id*.
[2328] En marge, un crochet ouvrant, à l'encre rouge devant le point, et une croix au crayon à papier.
[2329] En marge, une croix au crayon à papier.
[2330] En marge, une croix (crayon à papier) et crochet ouvrant (encre rouge).
[2331] En marge, crochet ouvrant (encre rouge)
[2332] *Id*.
[2333] En marge, devant le point, un crochet ouvrant (encre rouge).
[2334] En marge, une croix au crayon à papier. Incertain.
[2335] En marge, un « F » au crayon à papier.

• D'abord le fric, ensuite les nanas (sans fric, je peux pas penser aux nanas ; sans nana je peux penser au fric, avec du fric je peux ne pas penser aux nanas.)

• Il veut être fier de ses parents : sa mère porte un vison et je l'ai entendue dans l'escalier qui disait : j'ai mal au bras, il[2336] **[p. 61]** va falloir que j'aille voir mon kiné.

• Elle a un enfant dans le tiroir[2337].
• À propos de ces plantes qu'on a beaucoup coupées et qui poussent n'importe où.

• Ils décidèrent de préférer le développement dépendant à l'absence de développement.

• Les pleurs sans larmes sur le pot. (Cécile) (Qu'est-ce que je vais devenir ?[2338])

• Longue traversée solitaire du hangar par Cécile[2339].

• Ch. : Nous, ça se divise en deux[2340].

• Dans l'aïkido, on se sert de la force de l'adversaire.

• « Il faut bien choisir des ennemis plus faibles quand les vrais ennemis sont trop forts. »

• Cécile parle à Marley par l'intermédiaire de Claire (maman demande : pourquoi… ?)[2341]

• Course de Claire – la rapporteuse, annonçant les différents malheurs[2342].

• Babylone ?

• F. regarde ailleurs (qq'un d'autre !) pendant qu'il baise.

• La solitude de K. dans son immense appartement.

• « Qu'est-ce qui vous effraie le plus, dans la pureté ? » demandai-je ; « la haine » répondit Guillaume.

• Le monde de Babylone est fait de portefeuilles qui dépassent et de sacs à main de dames entrouverts.

• Le regard du mec à la chaise électrique, les deux minutes entre son installation et la mort.

• Le regard du mec piqué à P., ses doigts sur ses lèvres blessées – son tremblement[2343].

[p. 62]
• Comme la lumière rend tout cela minable !

• Cécile : sur les vers, les vermifuges, les brosses à ongles. Le dernier, on n'arrive jamais à l'avoir.

• Feuilles de foin : paies aux informateurs / cadeaux aux informateurs.

• K : je viens ici m'approvisionner. Il faut que je diversifie mes sources.

• Exergue : Quel est ce lieu étrange, et pourquoi ces hauts murs ? (Cf. *La Dispute*)

• Des voix, simplement, qui parlent, dans l'ombre ; ou des ombres qui passent, sans parler.

• Faire l'amour avec une femme : s'en servir. Baiser : la vérité de la nature.

[2336] En marge, une croix au crayon à papier.
[2337] *Id*.
[2338] *Id*.
[2339] En marge, un crochet ouvrant à l'encre rouge.
[2340] En marge, une croix au crayon à papier.
[2341] En marge, un crochet ouvrant à l'encre rouge.
[2342] *Id*.
[2343] En marge, une croix au crayon à papier.

• Qui est le plus pauvre ? Je cherche le + pauvre.

• Le livre où il écrit : tourne la page si tu l'oses.

• Cécile ou son mec : ne réponds jamais sauf des « voyez-vous ça » et des « ça se pourrait bien ».

• Ils attendent le Ferry, c'est K. qui arrive ; ils attendent les flics, c'est K. qui arrive ; ils attendent K, c'est le chien et les bateaux.

• Sur le fric (liquide) qui n'existe plus : remplacé par la paperasse, les travellers, etc…

• Laver tout ou pas tout.

• Il s'est fait battre, les médecins l'ont désenflé.

• Il a des attaques et il mord.

• Cet homme, c'est un verre[2344] de terre !

• Il faudrait chercher à reproduire plusieurs lieux simultanément. [Mais plus qu'un espace] immense, il faut **[p. 63]** plutôt, dans un espace immense, représenter immensément chaque partie[2345].

• La mère qui teint en blond les cheveux du fils qu'elle aime moins parce qu'on lui a dit qu'on lui prendrait son fils préféré.

• On ne peut rien contre ce qui est écrit / Arrête tes conneries ; puisque tu ne sais pas ce qui est écrit, comment tu pourrais savoir qu'il y a quelque chose d'écrit ?

• L'attirance irrésistible qu'il avait pour l'étang. (- Il fallait l'empêcher d'y aller.)

• Chaque matin : salut minimum : hé ! / hé !

• Les passages d'une scène-lieu à l'autre : ex : I. Koch dit : non, il ne fait pas tout à fait noir, je vois des nuages là-haut – II. Les deux coqs sur le toit, avec en fond les nuages. Chaque fois, le lieu suivant désigné.

• Le mec qui n'écoute pas ce que la personne dit, mais reprend chacune de ses phrases en les corrigeant.

• La cuisine où on met ses larmes et ses joies, c'est fini.

• L'eau, toujours présente.

• Sur les escaliers, passerelle en fer, quelqu'un en haut et quelqu'un en bas.

• Je vais lui la casser, sa gueule / Non, n'y va pas Joe, non Joe, n'y va pas.

• Il cache ses somptueux cheveux pressés sous un minable bonnet (qu'il secouera à la fin).

• Au début, sur le toit qui domine le fleuve ; à la fin, au niveau du fleuve (à sa place !)

• Koch, autre forme d'émigré.

• Démarquer : c'est notre lieu, ici.

[p. 64]

– Koch décrit un paradis de banlieue (quand on y a goûté, au vide-ordure…)

– La municipalité leur a dit de vider les lieux (à l'ensemble). Ils ne veulent pas. Ils sont venus avec des cadeaux ; ils ont envoyé des menaces (mystérieuses – codées – sorts.)

– Marley a tjours froid / les mains froides / enflées.

[2344] Ainsi orthographié dans le carnet.

[2345] Cette note est rédigée au crayon à papier. En marge, au crayon à papier : « Note »

– Où Fak explique toutes les choses de l'amour à Claire (ex : plus tu baises + tu bandes) et à la fin : maintenant à quoi ça sert de le faire.

– Koch : Mais quelle est votre ambition ?

– Est-ce que K. ne serait pas venu pour « tuer les dieux » ? Avec cela, il apportera les maladies…

– Cité dortoir, des bêtes de somme.

– Recréation de San Pedro, avec les vêtements blancs et bleus qui flottent au vent.

– Le père, très important (outre la Mauritanie, radotage de style : l'aube d'une ère nouvelle.)

– Les froids idéalistes.

– « Les caractères exceptionnels m'intéressent toujours parce qu'ils sont conformes à la formule générale qu'exprime l'état moral de l'humanité. »

– « Les rois, les ministres, les aristocrates, les riches en général, tenaient le peuple dans la pauvreté et la sujétion : ils l'y tenaient comme on garde les chiens, pour les faire battre et chasser à leur service. »

– Un éloge de la normalité : (Charlie ?)

• Sur la perte de mémoire. (qui ?)

– Lorsqu'on tue un serpent, un autre vient toujours s'enrouler autour de lui. (Twain).

[p. 65]

– Dans un discours (Marley ?) faire une ou plusieurs phrases à l'infini.

• Il n'y a qu'une chose plus nombreuse que les femmes sur cette terre : les insectes.

– Cafards et mouches.

– Titre de la pièce : d'après un voyage en mer[2346].

– Pourquoi fais-tu ça si tu vas mourir ? – Il me faut bien vivre jusqu'à ce que je meure, non[2347] ?

– « T'es pas malade, hein ? – Non, dit nettement Jimmy – De la déprime de temps à autre, cette année, marmonna-t-il avec une chute soudaine de sa voix. » (*Nigger*)[2348]

– Il est toujours difficile de garder un secret : mais il est bien des choses secrètes qui resteront toujours, sans qu'il en coûte le moins du monde, un secret, bien qu'elles soient très simples. L. Hohl[2349]

– On a envie de le passer à la raboteuse pour lui enlever l'air qu'il a comme ça sur la figure.

– Il est plus facile de s'habituer aux cafards (aux morpions) que de les exterminer[2350].

– Il pleut des hommes[2351].

– La tarte sur un papier journal[2352].

– Le petit motif qui pousse Cécile au désespoir.

[2346] Note rédigée au crayon à papier.
[2347] *Id.*
[2348] *Id.* Il s'agit d'un extrait du *Nègre du « Narcisse »* de Conrad. Jimmy (*the nigger*) est James Wait. Le roman prêtera une citation exergue à une des scènes de *Quai ouest*.
[2349] *Id.*
[2350] *Id.*
[2351] *Id.*
[2352] Cette note nous oriente vers la réplique de Marie à Fatima, dans *Le Retour au désert*. « Son gâteau, son infâme gâteau, elle me l'a présenté, tu ne devineras jamais : elle me l'a présenté, à moi, sur un papier journal. Je ne demandais pas de la porcelaine, je ne demandais pas du cristal, je savais où j'étais. Mais du papier journal ! Cela, je ne leur pardonnerai pas, je ne leur pardonnerai jamais. », *op. cit.*, p. 76-77.

– Rencontre de Gilbert avec le diable dans le parc. Les yeux rougis, le dos tourné sous un réverbère[2353]. **[p. 66]**

• Quel âge avez-vous / Quoi ? / Quelle heure avez-vous ? / (fâché) : Quel âge j'ai[2354] !

• x titre – Job ! Job sur son fumier. Les deux sourds muets [et nonsourds m.] disent : tu vois, dieu n'existe pas, puisqu'il ne protège ni les riches, ni les […][2355] puis n'importe quoi ~~à propos~~ jusqu'à l'arrivée de Casarès. Fin. Job mort sur son fumier, tout le monde pleure, vrai[…] (Casarès) faux (le visage caché.) les sourds muets.

– Coco : qu'elle est lente [(interrogatif)] est-ce qu'il y a un décalage horaire, et personne ne me l'avait dit [2356]?

– Titre : le voyage de l'ivoire / chemin
Titre : long voyage / chemin d'une bonne et l'impatience de sa patronne.

[Le carnet s'arrête ici dans ce sens-là. À l'envers six pages sont rédigées. La suite de notre dactylographie fait donc, à partir de là, état du carnet dans l'autre sens. Il est écrit au crayon à papier, par conséquent moins assurément lisible]

– Parler de la […[2357]] en déclarant, lui, son amour à lui. Mourir pour que C. sache bien pourquoi il meurt. Est-ce que je te ferais le plaisir de mourir sans que tu saches pourquoi ? À quoi ça servirait ?
Il l'accompagne dans ses dragues passagères.
On doit croire d'abord qu'ils aiment tous deux la même femme.
La manière dont ils lui parlent – inverse du sentiment profond.

– Cette fois-ci, ça dure longtemps, plus longtemps s'inquiète M.

– Attitude d'enfant de C. vis-à-vis de Cécile et de Claire.

– « Le lieu le plus sombre est toujours sous la lampe ». (Prov. Chinois cité par R. Barthes).

• « La jalousie est une équation à 3 termes permutables (indécidables) : on est toujours jaloux de 2 personnes à la fois : je suis jaloux de qui j'aime et de qui l'aime. Le rival est aussi aimé de moi : il m'intéresse, m'intrigue, m'appelle. »

• Baiser par des mots[2358].

• Ch : rien, je n'éprouve <u>rien</u>[2359] pour toi de ce côté-là.

• Ils doivent prendre le ferry à 6 h du soir. Ils le ratent pour… ou il ne s'arrête pas (mieux : <u>hasard</u>[2360]).

– 1ère : une amitié parfaite (y compris l'amour commun) avec la faille : rivalité ; 2ème **[p. -2]** trouver : Rivalité apparente déclarée et l'origine.

• Avec le pistolet : voilà ce que vont être nos ballades maintenant.

• La faille 1 : M. a été voir Cornélia[2361] seul.

[2353] *Id.* Source probable à partir de laquelle s'invente le diable qu'Abad voit sous un réverbère dans son « monologue romanesque », *in Quai ouest*, *op. cit.*, p. 19. « Qui es-tu ? celui qui a vu le diable, qui es-tu ? j'essaie de le dire : je rentrais une nuit par le grand jardin avec le sac sur le dos, je vis un homme sous le réverbère le dos tourné […] ».
[2354] Note rédigée au crayon à papier.
[2355] Il semble que Koltès oublie d'écrire le mot attendu : « pauvres »
[2356] L'écriture des dernières notes est chaotique, et notre transcription sous caution.
[2357] Nous n'avons pas pu déduire de façon satisfaisante les quatre mots absents ici des crochets, peut-être très hypothétiquement : « la *feria* qu'ils suivent ».
[2358] En marge, une accolade au stylo noir.
[2359] Souligné dans le manuscrit.
[2360] *Id.*

– Il faut dans la 1ère partie un texte (subtil) contre les pédés ds lequel Marley excelle.

• Ch. reproche à M. que : même si moi je n'ai rien, tu me pèses et […[2362]] etc… (M : je peux me masturber à côté de toi !)

• Ch. à M : oui, je le savais. Simplement maintenant, je suis fatigué.

• M. à propos du ferry : il s'est arrêté, c'est un copain[2363] à moi, il s'arrêtera ce soir.

– La manière dont Cornélia était habillée (fermeture éclair…, pressions)

– Pour le discours contre l'amour (Mar.)
• abaisse ts les autres – souhaite secrètement la perte des amis – le souhaite seul, etc. L'amour est une méchanceté. [eros.

– Scène de bagarre

– Ch. après avoir tué M. : à quoi ça sert qu'il dit être amoureux puisqu'il n'en a même pas profité.

– Ne peut trahir que celui qui aime, ne peut être jaloux que celui qui croit être aimé. M. à Ch : Mais m'as-tu aimé oui ou non ? Alors, la façon. Quelle importance, quelle différence ?

[p. -3]
~~Refaire plan et fiches~~
~~John Ernest~~
Elsa Morante

– Garder mystérieux le nettoyage du hangar ce qui peut laisser supposer une mainmise de la haute ville

– Ch : il n'est pas parti parce que sa mère avait mal au cœur. Chaque fois qu'elle a mal au cœur elle annonce :

– Cécile seule appelle Charles de son nom. Trouver le surnom

– L'extrême politesse… cf. Ali.

– La coupure d'eau du hangar pendant la nuit.
– Tuer un homme aussi bien qu'une mouche.

– Avant l'aube, l'heure la plus sombre de la nuit.

Fak parle tt seul[2364] **[p. -4]**

Me souvenir, quand je suis dans la merde pour une scène, que je me fous, profondément, d'une histoire, d'un fil conducteur, d'une cohérence quelconque ; ce souci de cohérence est abject et débile et les acteurs américains des imbéciles présomptueux ; non, décidément ; je me fous qu'un personnage ait un désir et une volonté, et n'ait de cesse qu'il ne l'aie satisfaite ; cette vision idiote qui fait dépendre l'existence d'un personnage d'une raison pour lui d'exister, consciente et à fleur de peu[2365], et avouable, et suffisante, et compris par tous comme suffisante, je la méprise et je continuerai à la mépriser. Un personnage n'a rien besoin de plus qu'une personne, et une histoire ne doit rien être de plus qu'un morceau de vie même sans histoire. [Suivent des ratures sur 2 lignes si noircies qu'elles sont rendues indéchiffrables]
Me souvenir que ma pièce n'est rien, absolument rien d'autre, et rien de plus, et rien de moins qu'une succession de scènes réalistes, pour le théâtre, de la vie imaginaire d'abstrait émigrés, non, rien

[2361] Il s'agirait du premier nom de Cécile ? Un personnage cornélien qu'Abad va, en effet, rencontrer seul, dans le hangar.
[2362] Nous ne sommes pas parvenue à déchiffrer, ou deviner, ce mot effacé.
[2363] Souligné dans le carnet.

[2364] Cette note couvre le reste de la page.
[2365] Ainsi manuscrit dans le carnet.

d'autre que cela. J'emmerde Tennessee William[2366].

[p. -5]
« *No woman no cry* » (Bob Marley)

+ Quel est ce lieu étrange, Seigneur, et pourquoi ces hauts murs ? (*La dispute*, cf.) « Quel est ce pays ? » demanda-t-il. Et il lui fut répondu : « Pèse d'abord chaque mot, connais chaque douleur ». (E. Glissant, cité par Amadou Koné en exergue de son livre *Jusqu'au seuil de l'irréel*).

– *They endured* (Faulkner)

x Déluge

– Ceux qui viennent de mourir gémissent parfois encore dans la fraîcheur de la nuit.

– *I would* [veut[2367]] *like to see the shade and tree*
Where I can rest my head and knee
Cause the sun is so hard[2368].
(Burning Spear– Cf. [Constant] p. 85)

– Max Roméo, Constant 96.
« *Run Babylon…* »

– Le rêve de ce que les autres sont devenus.

Revoir la confusion dans l'esprit de Cécile[2369].
– Mort de Cécile : revoir les passages avec 2 langues[2370].

– Cécile-Koch. Le rapport.

– La mort de Job.

– Titre : Chanel n°5.

[p. -6]
– La mort de job – Job[2371] ?

[2366] Note rédigée au stylo noir.
[2367] Par-dessus le verbe « would » écrit au crayon à papier, au stylo noir : « veut ».
[2368] La citation apparaîtra en exergue de la pièce *Quai ouest*, mais pas en son entier. « *I would like to see the shade and tree / where I can rest my head*. », *in Quai ouest*, *op. cit*.
[2369] Au-dessus de cette note, une ligne au crayon à papier sur toute la largeur de la page.
[2370] Ces deux dernières notes de la page sont écrites à l'encre noire.

[2371] Seule phrase sur la page, écrite au stylo noir, alors qu'il reste un espace d'écriture sur la page précédente.

2. « Fiches personnages »

Nous proposons la transcription de 6 fiches personnages, celles de Cécile, Marley, Koch, Fak qui apparaissent les plus détaillées et celles de Claire, Micheline, plus courtes mais non moins significatives, parmi les brouillons de *Quai ouest*, archivés à la BnF. (La description de Rodolphe manque, elle nous a malheureusement échappée, à moins qu'elle n'existe pas dans les brouillons ; il faudrait pouvoir vérifier de nouveau). Grâce à l'aimable autorisation de François Koltès de photographier les éléments nécessaires à cette recherche, nous les dactylographions ici à partir des fiches manuscrites de l'auteur sur feuille A4 cartonnée, à petits carreaux. Ces fiches permettent de mesurer à l'aune notamment du « Carnet rouge » combien les idées circulent et s'échangent d'un personnage à l'autre, dans la genèse de l'écriture. Pour l'exemple, dans la fiche « Marley », Koltès indique : « Culturisme. La leçon à Claire » qui se transformera ou s'effacera finalement dans la pièce, en une demande de Claire à son frère Charles.

> CHARLES. – Tout le monde doit apprendre à se défendre seul.
> CLAIRE. – Toi, apprends-moi ; un frère doit apprendre à sa sœur.
> CHARLES. – Je n'ai pas le temps de t'apprendre[2372].

[2372] *Quai ouest*, *op. cit.*, p. 33.

CÉCILE

– Rapport avec le cimetière de bateau et la cloche bouée.
– Dès qu'elle fait, dit ou pense quelque chose, elle doit s'asseoir pour se reposer.
– La nettoyeuse. Elle détache toutes les vieilles affiches.
– Les draps à laver.
– Ils peuvent bien faire ce qu'ils veulent avec leur petite affaire.
– Une vague haine pour Marley.
– Elle veut qu'on peigne un paysage (d'Italie) sur la façade du hangar.
– Une combinaison d'aide publique et d'emplois sporadiques.
– Ce Marley n'est même pas catholique.
– Faire de vous des êtres humains de première catégorie.
– L'école gratuite.
– Lors de l'émigration : 1) il pleurait, il pleurait ; 2) il avait le choix entre le train et le bateau, il a choisi le 1er.
– On ouvre un robinet [ça][2373] sort, ça s'arrête.
– Malade. Évoc. du cancer.
– De la bouffe, liste de bouffe.
– Étourdi. Funeste.
– Sur toutes les saintes vivantes avec leurs miracles respectifs et leurs douleurs respectives.

Maladie simulée, avec la complicité de Claire, et dont elle meure[2374]. (Cancer mythique qui se cache dans le cerveau). Elle simule la maladie pour qu'on s'occupe d'elle, pour ne pas être seule, pour ne pas être oubliée, et elle le sera.

– Elle pleure toujours abondamment, sauf quand elle va mourir les yeux secs.
– Elle met chaque jour des cigarettes de côté.
– Elle parle argentin chaque fois qu'elle fond en larmes.
– Quand personne ne nous entend, tout bas, je peux bien t'appeler Carlos, non ? (même pas quelqu'un pour pouvoir voir mes lèvres bouger.)
– La hantise du robot-marie. Elle en parle même à Koch.
– On peut se tourner dans n'importe quelle direction, on a toujours son cul derrière soi. (à C.)
– Cécile mi-indienne mi-espagnole. Parfois oui, parfois non. Passera de l'espagnol à l'indien, et sa fille comprendra qu'on ne peut plus comprendre. Rodolphe dit : l'indienne, du Pérou en plus.
– Si t'es pas sage, je parle espagnol.
– Même les araignées de mes maisons refuseraient de vivre ici.

[2373] L'écriture est ici plus difficilement lisible.
[2374] Koltès utilise bien ici le subjonctif présent.

MARLEY

– Jimmy Cliff.
– Le grand frère de Charles, bien qu'il n'ait que quatre mois de plus. L'initiation.
– *L'Afrique, comme un grand amour impossible.
– Avant le soir, chacun de ses pas claque, même sur le sable ; La nuit, ses pieds n'effleurent même pas le sol.
– Sur la couleur noire, la nuit, la clandestinité – la guérilla.
– Bizness – Combine.
– Marley à son pistolet : voici mon maître.
– La haine de son environnement.
– Finalement, « tous ces racontars au sujet des voyages ne sont qu'une blague ».
– Il ne croit rien de ce qu'on lui dit (y compris que la terre soit ronde. [C'est pour cela qu'il ment tout le temps.][2375]
– Les minables qui ont peur restent minables toute leur vie.
– Qu'est-ce qui l'a fait passer à l'acte ? l'atmosphère de violence ?
– Si j'avais vu cette chose douce avant, je ne l'aurais pas tirée ; en tous les cas, ça a effacé.
– Culturisme. La leçon à Claire.
– Gangster, le héros.
– Costello, Lansky, héros infiniment discutés.
– Les 3 ou 4 paliers truands ; après on peut s'habiller, on n'a plus à se battre.
– Les pyramides d'Égypte. (Voir les merveilles du monde).
– « Cet instant qui nous échappe. Pour chacun d'entre nous cet instant existe, instant de faiblesse pendant lequel il peut fauter. C'est une loi inévitable de la vie. Il est si facile à la faveur de l'un de ces instants de devenir un criminel. Je suis convaincu que si vous faites le premier pas, les abysses s'ouvrent et le deuxième pas devient inéluctable. »
– J'aurais toujours faim. C'est ce qui est arrivé à Colosimo : il a cessé d'avoir faim. Il a molli et il est mort.
– Il l'appelle : le baiser de la mort.
– Appelle-moi Anastasia Boum boum.
– Il ne faut pas avoir de cœur, sinon on est foutu.
– Il se trouvait qu'en même temps il voyait (il pensait à) la fille, et en même temps il a vu le moyen.
– On est trop, trop nombreux sur la terre pour pas assez de place.
– Origine : Égypte – Sénégal – bâtard.
– Quand un nanti rencontre un déshérité, que voulez-vous qu'ils se disent ? (le pauvre pique le riche.)
– Ici, on ne demande pas l'heure, on pique la montre.
– La nuit, ses pas ne font aucun bruit. Le jour, ils claquent.
– Son secret : la découverte de l'inversion du temps fort dans le rythme à deux temps.
– Bongo.
– Musulman /La prière 5x par jour.
– Don. Cox : Nous les appelons des porcs et ce nom est mérité, parce qu'ils s'arrangent pour que la victime passe pour être le criminel, et le criminel pour être la victime. /Tous les gens non armés sont des esclaves, des esclaves au vrai sens du mot.
– Marley, contre le teint rose et pelé.
– Capable de deux démonstrations : le mau mauing et le misérabilisme.
– Refuse absolument d'adresser directement la parole à K.

[2375] Cette note est accolée d'un trait à l'encre rouge.

– Ils te font des piqûres au gaz et ça te guérit l'enflement des mains.
– Barbès démoli pour y faire des crèches.
– C'est pas valable.
– Démontre quelque chose à Ch. comme un Black démontre dans la rue, *you know*. Très bavard avec Charlie ; muet avec les autres. Termine ses discours par un point. Phrases à l'infini.
– Marley : la source de la mer. Cf. Islam.

De la division extrême des condamnations, jusqu'à l'isolement total face à la nature. Une colère et un durcissement progressifs. Tout commence par la femme, qui dresse Marley contre le reste du monde et lui rappelle l'abandon du lieu par les copains ; il pousse donc Charlie à la guerre, deux contre tous. Après la révélation de Cécile (il faut qu'il laisse Charlie), rejet violent et amoureux de Charlie (les nègres seuls contre tous, puis : le fait d'être nègre puis la solitude totale). C'est à partir de là qu'il provoque tout le monde, à la recherche qu'on le condamne et qu'on le tue.

– Sa race est dans ses cheveux, uniquement, qu'il cache sous un bonnet.
– Mon père m'a maudit à cause de ce que je n'ai pas voulu choisir entre les femmes.
– L'osu, l'intouchable, aux cheveux emmêlés.
– Sur le père. La mère, c'est pas pareil.
– Je me suis vu condamné par la malédiction de mon père. J'ai donc pensé, pensé, et pensé à cette condamnation, sans chercher ni à la fuir, ni à la contrer ; seulement y penser, pour s'y habituer, pour qu'elle devînt familière et qu'il fût possible de vivre avec elle.
– Mon cœur est mort, mon sexe ne bat plus.
– Impuissance : attraper froid. Je suis comme une Mercédès, mais sans moteur.
– L'attirance irrésistible de M. pour le fleuve. L'homme crocodile.
– Pas de nom.
– La malédiction de l'homme, c'est la femme.
– Êtes-vous l'esprit du mal ? Garder le secret / Êtes-vous l'envoyé de mon père.
– Un jour il rendra un hommage amoureux à Charlie. Ce qui mettra Charlie dans une colère noire.
– Marley a de l'argent de côté, pour deux raisons : il est seul et il a le sens de l'économie, de la prévision.
– On l'a même dépouillé de son nom.
– ~~Marley~~ Abd donne mille raisons pour lesquelles il ne peut pas rentrer chez lui. Toutes sont des mensonges.

KOCH

– Ancien banquier. Maire. La politique en dilettante.
– Sur l'argent : l'argent n'existe pas.
– Le goût de la canaille. Organise des parties avec le Black power.
– Il y a des endroits dans le monde, où il vaut mieux se balader en voiture climatisée ; juste avoir la fascination.
– à Micheline : vous qui avez toujours une vérité à dire, dites-la-moi.
– Se tirer cette épine du pied.
– Difficultés financières. Il vit au-dessus de ses moyens.
– La déprime.
– Son rapport avec la politique – fait de rapports personnels.
– Sniffe de la coke.
– Ne m'emmerdez pas avec ces histoires de technique.
– Les adversaires politiques de Koch peuvent se servir contre lui de ses errances au hangar ; peuvent même envisager de l'y faire disparaître. C'est un endroit du monde où l'assassinat n'a pas besoin de coupable.
– Il faut que je revoie ce garçon.
– à Marley : de tout ce que vous m'avez dit, tout ne peut pas être inventé ; ou alors d'où vous venait cette force de persuasion, cette imagination ? Qui aimez-vous tant ?
– Je vais me mettre à parler comme vous : file-moi une clope.
– Savez-vous que votre science en films américains est effarante ?
– À la mairie, le spécialiste des [minorités[2376]]
– Hantise de cette histoire du banquier « suicidé » pendu sous un pont, avec des briques dans les poches.
– Misogynie max. : tout ce qui est lait, crème, fromage, enfant, nichon l'écœure.
– Dépression nerveuse (périodes d'intense exit. et d'intense dépression)
– Il cherche un lieu pour mourir[2377].
– Un lieu solitaire, un homme seul, débranché : qu'en reste-t-il ?
– Essaie de se faire assassiner. Compte sur la capacité criminelle – un riche pense que les pauvres vont le tuer – par peur du suicide.
– Rendez-vous avec un mec qui peut le sauver. Un ancien truand.
– K : sur ce qu'il a fait de l'argent. Je ne sais pas. Je ne sais pas ! (effaré).
Vient de perdre son honneur et sa fortune ; il ne lui reste que le suicide mais en même temps il ne le veut pas. Il fait donc une première tentative avec témoins, pour le geste (noyade avec des briques dans les poches). Puis, sauvé (par Marley, récupéré par Micheline) il entretient un rapport bizarre, destructif, avec Marley, jusqu'à ce que celui-ci le tue. (Il a choisi cet endroit pour mourir soit parce qu'il y est né, soit parce qu'il y a eu une aventure, soit à cause de sa réputation.
– Koch rêve d'un univers où il n'y ait plus de sentiment. Mais uniquement de l'amabilité.
– Il avoue à Marley que c'est un faux suicide (la mort est un rêve d'adolescence), qu'il rentrerait quand l'affaire serait réglée.
– *Too much people.*
– Je hais les garçons qui fument dans les compartiments non fumeurs et qui crachent dans les wagons du métro.
– Koch en 3 parcours : - le mystère de la raison de son choix/- la question posée par Micheline (scène de l'eau)/- une scène supplémentaire : pourquoi me confie-t-on de l'argent ?

[2376] Incertain.
[2377] Une accolade dans la marge gauche de cette phrase.

– Il fuit la maison où il y a eu un mort. Un mort le dégoûte.
– Il a la chaude-pisse comme elles ont leurs règles. Dans huit jours j'aurai des morbacs. J'ai de la poudre[2378].
– Pour draguer : il demande les horaires de chemin de fer.
– ~~[…], l'intouchable aux cheveux emmêlés ! [sourires]~~
– Le long monologue à mystères : références à celui dont je t'ai parlé, l'affaire dont je t'ai parlée, ce dont je te parlerai ce soir.+ l'atome, fascination pour l'atome et les catacombes (catastrophe-templiers ; pourquoi ne serais-je pas l'élu ?)[2379]
– *Fist-fucking* : n'ouvre les yeux que quand je te le dirai.
– S'il ne baise pas un jour, le lendemain il se couvre de boutons, a mal au foie, etc…
– Tous les matins, avant de se coucher, il fait son testament, différent[2380].
– C'est bon signe car les poux fuient les morts. Il est plus facile de s'habituer aux poux que de les chasser.
– La pudeur du corps. Drap toujours jusqu'au cou. Je n'aime pas tout nu[2381].
– Qu'importe qui tu es, la bite ne veut qu'un domicile pour se reposer.
– Il ne se lave jamais mais il se décore.
– L'hiver je préfère les garçons à cause de la barbe qui tient chaud[2382].
– ~~Qui a bu~~
– Il la regarde brusquement et lui demande : tu es morte ? parce qu'elle était trop jolie.
– Quand il l'a eue : glacial. Il ne reste plus rien, on a eu tout l'amusement avant.
– La haine des italiens. (Son père était italien, sa mère américaine : elle l'appelait [Castello]). Les gènes se transmettent par la mère.
– Il ferme les yeux très fort devant une difficulté pour la faire disparaître.
– Karaté. Techniques de la mante religieuse et du tigre.
– Japonais. A un frère en Australia.
– Il offre à Claire de la monnaie australienne.

La voie du sexe. A toujours un coup comme objectif, mais l'essentiel est la préoccupation en parallèle ou souterraine qui accompagne ses efforts pour atteindre l'objectif ; et l'objectif une fois atteint, la réaction est violente et déroutante, faisant apparaître comme un raz de marée la préoccupation véritable, sous une forme d'amoncellement de tous les désirs et les souffrances d'un homme[2383].

[2378] Un accolade en marge à gauche, à l'encre rouge.
[2379] Accolade à l'encre rouge en marge à gauche, et ainsi pour les deux points suivants.
[2380] Accolade à l'encre rouge en marge à gauche.
[2381] *Id*. et pour la note suivante également.
[2382] *Id*.
[2383] S'ajoute à l'accolade au crayon à papier, une seconde à l'encre rouge.

CLAIRE

– Perte de sa virginité dans le hangar.
– La rapporteuse.
– Les anglais qui débarquent.
– La feuille de papier trouée didactique.
– La peur de Charles.
– Elle saigne tout le temps du nez.
– Claire à Fak : je m'enlève tout, tu dois t'enlever pour toi aussi. Intense curiosité.
– « Regarde-la courir ; dans une heure, tout le quartier sait tout ».
– Ch. lui propose d'autres gars : on ne regarde plus les étoiles quand s'est levé le soleil.
– Terriblement maigre, ce qui explique le goût tardif de Fak pour les grosses.
– Sa première nuit blanche.

L'amour d'une chose lorsqu'elle est mythique. Amoureuse de Marley, puis de Fak quand c'est fini. Complice de sa mère pour un chantage vis-à-vis de Charlie, par pure méchanceté. Fout tout le temps la merde par ses bavardages les plus insignifiants. C'est toujours elle qui raconte les morts, avec délectation (1ère mort de Koch, enfermement de Marley, seconde mort de Koch, mort de Cécile.

– Je veux partir pour Buenos Aires / Je ne veux pas.
– Ne pas dormir une nuit. C'est l'initiation (le café).

MICHELINE

– Elle craque en disant : il se fait assassiner ! (suicide déguisé en meurtre)
– aphone.

La transformation d'un amour latent pour Koch, quand il se révèle à elle se transforme en pure méchanceté. Lié à cette révélation apparaît, au travers de la bonté, une phobie de la populace et de ce qui n'est point luxe calme et volupté.

– Les seuls rapports que j'ai réussis dans ma vie, c'est mes frères et sœurs (au point qu'ils ont tous divorcé). Nombreuse famille, maison de campagne ; origine russe.
– Grand discours sur le mensonge (à Claire ?) des hommes.
– Moi, on ne me frappe pas, je suis une femme.
– Je préfère parler, je ne supporte pas le silence ; je ne supporte pas l'obscurité. On n'est pas à une époque et on n'est pas si misérable que l'on doive supporter l'obscurité.

3. « La prolifération des chiens » (occurrences)

Perro que ladra…no muerde[2384]
(Chien qui aboie ne mord pas)

Sont reportées toutes les occurrences du chien et termes assimilés, dans sept des œuvres du corpus et dans le « Carnet rouge », soit : *Sallinger*, *Combat de nègre et de chiens*, *Quai ouest*, *Dans la solitude des champs de coton*, *Roberto Zucco/Tabataba*, *Prologue*, *Nickel Stuff*, ainsi que deux pièces choisies « de jeunesse », qui nous renseignent sur l'ancrage profond de la présence du chien dans l'univers koltésien. *L'Héritage*, et *La Nuit perdue. Un rêve égaré*.

Une sur-présence qui ouvre la question du *kunisme* et du *cynisme* qui hanterait l'écriture koltésienne, débordant l'ironie du pacte.

[2384] Il s'agit du titre d'un album à colorier pour enfant, annoté et offert à Koltès, Primera edicion, 1984, Mexico. Brochure conservée par Koltès, consulté à l'IMEC (en 2012). Dans ce livret, à côté d'illustration diverses de chiens à colorier sont édités des « proverbes canins » (annotation à la main du destinateur). Certaines de ces maximes espagnoles sont soulignées et traduites. « *Guardate de hombre que no habla y de perro que no ladra* », (Méfie-toi de l'homme qui se tait et de chien qui n'aboie pas) ; « *Andar como perro en barrio ajeno, con la cola entre las patas* » (marcher comme un chien, dans un quartier étranger, avec la queue entre les jambes) ; « *Al pero callado, miralo con cuidado* » (Le chien silencieux, regarde-le avec méfiance).

L'Héritage
(1971-1972, enregistrée en 1972)
16 occurrences

« Il y en a avec qui il faut parler, d'autres sur lesquels il faut lâcher les **chiens**, […] En dernier ressort, pour le moins, il me semble que les **chiens**… S'il vous plaît, n'est-ce pas, les **chiens** sont lâchés ?... Alors, je ne comprends pas. Pourquoi n'attaquent-ils pas ? Pourquoi n'attaquent-ils pas ? Il faudra en changer. Si maintenant les **chiens** se mettent à être timides !», (p. 23, Constantin aux domestiques)

« Les **chiens** sont arrivés, gras, humides, soufflant et en jouant déjà. Ils étaient six. Ils se sont arrêtés en plein milieu du soleil, juste devant nous, brusquement encadrés et fixés par la lumière du soir. Ils ont continués à jouer, et le soleil continuait à se coucher. Ils se sont accouplés, en grondant, les crocs dehors. (*Temps.*) Et l'on a regardé le soleil se coucher, avec les arbres qui étaient immobiles, et la terre calme, et comme trois monstres agités à nos pieds qui bavaient, les yeux pleins de sang. (*Temps.*) Le soleil qi était parti ; les **chiens** qui n'en finissaient pas. Et nous qui n'osions pas bouger. », (p. 29, Thérèse à Pahiquial)

« *Thérèse se met à psalmodier, longuement, quelque chose de très triste comme des hurlements de* ***chien****,* […] », (p. 41, Koltès en didascalie)

« […] vous ne savez pas, mais la ville est pleine de **chiens**, de petits **chiens**, il n'y a que cela, toute une ribambelle de **chiots** et de **chiennes**. Cela fait des années maintenant que les femmes n'accouchent plus que de **chiens**, mignons, agiles ; rusés, oh, tellement futés[2385] que vous les aimeriez tout de suite, et ils sont maintenant toute une armée, bien sage, bavant poliment, souriant, lavés, lissés, soignés, dressés, bavards, bavards, et ils n'arrêtent pas de parler et de sourire, et tout le monde les aime, ils sont très malins. De toute façon il n'y a rien à faire contre eux, ils sont trop mignons, et puis il y aura tout juste assez de place pour eux. Je vous laisse, ce ne sera finalement pas plus mal qu'autre chose, je les caresserai, moi aussi, s'il le faut. Désormais cette maison est ouverte aux pattes de **chiens** agités et bruyants, des milliers de pattes, et j'en suis bien contente, et j'en suis bien contente, et j'en suis bien contente. », (p. 41-42, Thérèse à Pahiquial)

« Ici, nous ne risquons rien ; les portes sont fermées, les **chiens** sont lâchés. », (p. 45, Ariée à Thérèse)

« *Thérèse sort. /On entend les* ***chiens****, puis la grille que l'on ouvre et que l'on referme.* », (p. 46, Koltès en didascalie)

« Je caresse une **chienne**, à l'odeur familière et étrangère. Je tiens sous la main une chose monstrueuse et docile, que je connais depuis toujours et parfaitement. », (p. 65, Ariée, qui « *se passe la main sur le corps* »)

« Il faut les rejoindre, il est tout juste temps, il est tout juste temps, avant que leurs traits n'enlaidissent, avant que leurs yeux ne méprisent, avant qu'ils ne portent tous une tête de **chien**. Il faut les rejoindre tant que leur force est encore dans leurs bras», (p. 74, Thérèse à Pahiquial, Ariée et Anne-Agathe, qui « *sont spectateurs* »)

Récits morts. Un rêve égaré. (rédaction en 1973)
2 occurrences.

« L'avoine à manger, et manger des cadavres de **chiens**, ou même des cadavres de … […] », (p. 15, La Vieille)

« Tu n'es pas un loup, toi. Plus je te regarde, plus je veux que ton visage ne change pas ; que tu n'ailles pas avec ces gens à gueule de loups qui t'attendent dehors. […] As-tu besoin de t'unir à eux ? As-tu besoin de crier avec les loups ? Tu n'es pas un loup, ou je ne te connaissais pas, ou tu m'as trompée. […) tu vas t'unir avec les loups et devenir comme eux, et je t'aurai perdu, perdu, perdu ! », (p. 65-66, La Femme « *au loin* »)

« *Le personnage aux symboles danse rituellement, avec, attachés à sa ceinture comme des armes : une mâchoire de* ***chien*** […] (*Il [Dantale] touche la mâchoire.*», (p. 76, Koltès en didascalie)

Sallinger
(rédaction été-automne 1977)
7 occurrences

« LESLIE […] Parfois, il me vient l'envie d'aboyer, de sortir mon flingue et de tirer là-dedans […] », (p. 24)

« LESLIE […] Ici, les corbeaux volent sur le dos, les **chiens** sont aveugles, tout le monde marche à reculons […] », (p. 58)

« LESLIE […] Je suis un corbeau qui vole sur le dos pour ne voir que le ciel ; je suis un **chien** aveugle qui marche à reculons. », (p. 61)

« Tout le monde est tellement complice. (*Elle soulève le rideau. Calmement :*) Il y a une petite fille, tout en bas, qui joue avec un **chien**. Le **chien** tourne tout autour ; voilà qu'elle s'est cachée derrière un réverbère. […] Le **chien** l'a découverte, il saute, il saute, s'agrippe à sa petite robe, elle s'enfuit en riant. Comme il court. », (p. 90, Anna à Leslie)

« Qui est-il, ce pauvre Leslie, sinon un petit **chiot** colérique, qui, un jour, brisa les vitres du salon […] Pauvre poing de Leslie, pauvre petit patte qui connaîtra maintenant chaque changement de temps […] » (p. 95-96, Al à Leslie)

« […] il reste que ces enfants bizarres tomberont, tomberont, sans que nous n'y puissions rien. et lorsqu'ils auront fiat une niche de

[2385] Une faute de frappe dans Les Éditions de minuit. « fûtés ».

la ville que nous leur avons construite, qu'ils auront réduit le langage que nous leur avons transmis en des aboiements et des gémissements, alors, d'enfants épargnés, heureux, il s se seront faits eux-mêmes **chiens** abandonnés qui hurlent à la mort. » (p. 97-98, Al)

Combat de nègre et de chiens – (édition 1989, rédaction 1978)
23 occurrences (incluant le titre, et les termes assimilés « cabot », « roquet »)

« S'il ne revient pas ce soir, je les tuerai tous ; bouffeurs de **chiens**. Ils me l'ont pris. », (p. 18, Cal à Horn)

« Toi, tout le monde te croit ; je n'ai que mon **chien**, moi, personne ne m'écoute. », (p. 19, Cal à Horn)

« Je crie : viens Toubab, viens ! Le **chien** dresse le museau, dresse ses poils ; il sent l'odeur de la mort ; ça l'excite, pauvre bête. », (p. 20, Cal à Horn)

« (*Silence.* ***Aboiements*** *au loin ; Cal sursaute*.), (p. 23, Koltès en didascalie)

« Saloperie ; il traîne et quand je l'appelle, il ne répond pas, il fait celui qui réfléchit. C'est lui ? Oui. Réfléchis, vieux **cabot** ; je n'irai pas te repêcher. », (p. 23, Cal)

« (*Silence ; aboiements du* ***chien****, au loin*.), (p. 37, Koltès en didascalie)

« (***Aboiements*** *proches*.) », (p. 44, Koltès en didascalie)

« CAL. – Mon **chien**. Il aboie quand il voit un boubou. Tu as vu quelqu'un ?
LÉONE. – Vous l'avez donc dressé ?
CAL. – Dressé ? Je n'ai jamais dressé mon **chien**. C'est l'instinct et rien besoin d'autre. », (p. 45)

« Ne m'appelez pas bébé. Vous avez de ces mots : boubou, bébé, et le nom de votre **chien**. Ne donnez pas à tout le monde des noms de **chien**. Ce n'est pas l'argent qui m'a fait suivre biquet, non. », (p. 47, Léone à Cal)

« Tu as dû voir, en venant, au bord de la route, les **chiens**, le ventre gonflé comme des ballons, et les pattes en l'air. », (p. 48, Cal à Léone)

« (*Temps ; ils se regardent ; aboiement de* ***chien****, très loin ; elle rit*), (p. 59, Koltès en didascalie)

« *Tout à coup un tourbillon de sable rouge portant des cris de* ***chiens*** *couche les herbes et plie les branches, tandis que monte du sol, comme une pluie à l'envers, une nuée d'éphémères suicidaires et affolés qui voile toute clarté.* », (p. 60, Koltès)

« ALBOURY. – Tu as entendu ?
LÉONE. – Non.
ALBOURY. – Un **chien**.
LÉONE. – Je ne crois pas que j'entends. (*Aboiements d'un* ***chien****, au loin*) C'est un **roquet**, un **chien** de rien du tout, cela se reconnaît à la voix ; c'est un **cabot**, il est très loin ; on ne l'entend plus. (Aboiements.) », (p. 69-70)

« Nous on fait bien peur aux poules ; c'est normal que les **chiens** nous fassent peur. », (p. 70, Alboury à Léone)

« Toubab, mon petit **chien** ! je dis : qu'as-tu à rêver, à quoi penses-tu ? il grogne, hérisse le poil, longe l'égout doucement. Je le suis. Toubab, mon petit **chien**, qu'as-tu à réfléchir ? », (p. 75, Cal)

« Tu n'entends pas, patron ? (*Aboiements, au loin*.) C'est lui ? Oui, c'est lui ; Toubab ! viens petit **chien**, viens, ne pars plus jamais, viens que je te caresse, ma petite chérie, que je te baise, petite saloperie. », (p. 77, Cal)

« (***Aboiements****, au loin ; Cal part comme une flèche*.), (p. 79, Koltès en didascalie)

« *Eclat bleu d'un canon de fusil. Bruit mat d'une course, pieds nus, sur la pierre. Râle de* ***chien****.* […] », (p. 106, Koltès)

« Carnet rouge » (non daté)
15 occurrences

C'est seulement à cause du temps fou, à cause des sacerdotes fous que la tristesse est entrée en nous, que le christianisme est entré en nous. Parce que les très chrétiens sont arrivés ici avec le véritable **chien** […] (p. 6)

94 Les **chiens** lèchent le sang. (p. 27)

31 Le **chien** invisible. (p. 29)

32 Le grognement du **chien** qu'il comprenait mieux que sa langue à lui de vieux sauvage qu'il avait déjà presque oubliée, mot à mot, chaque nuit de pluie un mot. (p 29)

39 Le grand cri de la faim des **chiens**, avant l'aube, qui se vengent d'une journée de mépris et de sollicitations. (p. 30)

42 Dans le clair obscur d'une lune énorme roulant à la crête des draps, deux **chiens**, debout, s'affrontent. (p. 30)

63 L'amour avec un **chien**. (p. 32)

24 Les doigts coupés par la machine, que le **chien** ramasse au vol. (p. 36)

26 Le cri des **chiens** à la lune croissante. (p. 36)

31 Le doigt coupé par la machine et que le **chien** attrape au vol et dévore. (p. 36)

14 On ne castre pas un **chien** deux fois. (p. 42)

• À la fin, le hangar est gardé par des **chiens** policiers. (p. 58)

• Vous êtes entre vous comme des **chiens** mais vous finissez toujours par vous lécher le cul. (p. 62)

• Ils attendent le Ferry, c'est K. qui arrive ; ils attendent les flics, c'est K. qui arrive ; ils attendent K, c'est le **chien** et les bateaux. (p. 64)

– « Les rois, les ministres, les aristocrates, les riches en général,

tenaient le peuple dans la pauvreté et la sujétion : ils les tenaient comme on garde les **chiens**, pour les faire battre et chasser à leur service. » (p. 67)

Quai ouest (édition 1985, rédaction 1982-1983) 22 occurrences

« J'entends des bruits, j'entends des **chiens**, c'est plein de **chiens** sauvages autour de nous qui rampent dans les décombres » (p. 11, Monique à Koch)

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

« […] nous laissant dans le noir et dans la misère noire sans eau sans argent, tout juste bonne à marcher à quatre pattes et lécher la pisse des **chiens** sur le trottoir, […) » (p. 38, Cécile à Charles)

« C'est vrai qu'avec votre regard timide de **chiot** vous me flanquez la timidité. » (p. 49, Monique à Charles)

« Nous vivons ici comme de pauvres **chiens** oubliés dans le noir, […] » (p. 68, Cécile à Koch)

« Car à nous voir comme cela, n'importe qui nous prendrait pour des **chiens** errants ; […] », (p. 69, Cécile à Koch)

« Mais ici, personne n'honore cette guerre, personne n'honore cet homme, et nous voilà réduits à l'état de **chiens** errants, avec des demi-visas, dans le noir. » (p. 69, Cécile à Koch)

« Et si ce n'est pas lui qui te dénonce, ce sera ce **chiot** enragé qui veut sauver sa peau ; et si ce n'est pas lui, ce sera cette **chienne** qui me sert de femelle ; et si ce n'est pas elle, moi, je te dénonce, négro, […], (p. 73, Rodolphe à Abad)

« Ces **chiens** me croient tellement abîmés par la guerre que j'arriverais à peine à marcher ; […] », (p. 74, Rodolphe à Abad)

« Un homme qui n'a pas fait un fils, au moins un seul, il meurt comme un **chien**, rien ne reste de lui, nulle part, c'est comme s'il n'avait pas existé. », (p. 75, Rodolphe à Abad)

« L'argent, tel que vous l'aimez, ce sont des miettes qu'on jette aux **chiens** dans la cour de derrière. », (p. 81, Koch à Charles)

« Brutes, clochards, malades, miteux, déchets d'êtres humains ; j'en ai tellement marre de ces fous mal lavés, je préfèrerais vivre avec des rats et des **chiens**, Seigneur ! », (p. 81, Monique monologue)

« KOCH.- Vous n'entendez pas ce vacarme, là-dehors ?
MONIQUE.- Ce sont les **chiens**[2386]**,** dans les poubelles. », (p. 83)

« Dieu, monsieur, dieu lui-même vous a conduit ici par la main pour que nous nous unissions contre les **chiens** et les sauvages, ne nous laissez pas nous noyez parmi les sauvages, ne nous laissez pas nous confondre avec les **chiens** parmi lesquels nous vivons ; tendez-moi votre main.», (p. 84, Cécile à Koch)

MONIQUE.- Qu'est-ce que c'est que ce vacarme ?
CÉCILE.- Ce sont les **chiens.** Toute la journée ils mendient, ils lèchent les chaussures de l'homme, ils gémissent à ses pieds ; et La nuit ils se vengent d'une journée de sollicitation et de mépris en chassant le silence de ces rues. (p. 85)

« Tu as raison. C'est une **chienne**. Cette **chienne** profite de ce que je peux à peine marcher et que je ne peux plus cracher que des demi-crachats. », (p. 91, Rodolphe à Charles)

[2386] Nous soulignons ces répliques qui se répètent, mais changent d'énonciateurs : Monique répond à la question de Koch inquiet du vacarme pour, deux pages plus loin, interroger Cécile sur ce même phénomène ; il y aurait une sorte d'effet d'amnésie ou d'incertitude.

« C'est la **chienne** qui tient l'homme par sa laisse, l'esclave qui bafoue le maître, l'oiseau qui enferme l'enfant dans sa cage. […] C'est l'esclave que je ne peux pas affranchir, le **chien** que je ne peux pas abattre, mais au contraire, je dois m'accrocher des mains et des dents à sa laisse, car son nom, c'est le mien […]», (p. 96-97, « dit Fak »)

Nickel Stuff (Édition 2009/Rédaction 1984-1985) 26 occurrences

« *En dehors de toi et moi, tu ne trouves pas qu'ils s'habillent comme des **chiens** ? Ca devient Lee Cooper, ici, c'est vraiment dégueulasse ; il faut que je sorte*. », (p. 24, Tony à Benjamin)

« Tony est en train de décharger les caisses. Dans le cadre de la porte, Gourian le suit des yeux ; à ses pieds, un gros **chien-loup** grogne. », (p. 35)

« L'incident dans la rue est le suivant : un homme apparaît, au bout de la ruelle, accompagné d'un **chien** qui marche en avant de lui. L'homme soudain s'aperçoit que son **chien** est en train de s'approcher de celui de Gourian. Il le siffle, s'affole, se met à courir. Tony, en douce, excite la grosse bête qui se met à grogner plus fort.
L'homme interpelle Gourian : *Votre **chien**, votre **chien** !* Gourian regarde les deux bêtes, ne fait rien. Les deux **chiens** sont face à face.
Tony donne un coup de pied au **chien-loup** qui se redresse.
Affolement démesuré de l'homme qui se met à hurler : *Votre **chien** !* », (p. 36).

« La voix de Gourian commence au moment où son **chien** surgit brusquement par la porte de la remise et se met à parcourir les allées. », (p. 44)
« […] *moi qui ne suis pas double, mais simple comme un chien ?* », (p. 47, Gourian)

« On voit Robert, dans la pénombre, dans le fauteuil, de plus près que tout à l'heure.
Grognement du **chien** de Gourian […] (On voit, fugitivement, le pistolet que Robert avant dans la main et qu'il pose sur le bureau.) *Il est baisé*. (Le **chien** aboie, puis se tait. Silence. Robert se penche davantage.)
Il fera comme je vous dis qu'il fera. Il faut croire aux sciences exactes. (Le **chien** recommence à grogner.) *Ne vous inquiétez pas.* (Le grognement du **chien** se calme doucement.) *Il est baisé*. », (p. 58, Robert à Gourian)

« Si *je n'avais pas mon* ***chien****, je n'oserais plus sortir d'ici ; mais mon* ***chien*** *se fait vieux ; on dit : se fait ?* […] *Je suis un homme sans défense. Je n'ai plus qu'un vieux* ***chien*** *qui ne sait plus mordre, et un vieux pistolet tout rouillé.* […] *Je dis à mon vieux* ***chien*** *: garde la porte, et il la garde.* […] *Je vous ferai beaucoup de mal. Je suis un vieux* ***chien*** *mais je vous ferai beaucoup de mal quand même, parce que vous êtes un trou dans le cul*. » (p. 68, Gourian à Tony)

« À ce moment, tu le pousses à l'intérieur, tu fermes la porte derrière toi avec le pied, et il aura si peur, mon vieux, tellement peur, comme un vieux ***chien*** *malade…* », (p. 82, Robert à Tony).

« […] *je suis un vieil homme malade, et j'ai mal, j'ai très mal, j'ai trop mal à mon ventre pour en vouloir à quelqu'un. Mon* ***chien*** *s'est couché tout à l'heure à midi, et il ne veut plus se relever. On est tous très malade, et on voudrait renoncer. S'il vous plaît, trouvez un moyen.* », (p. 95, Gourian au téléphone)
« Il a effectivement l'ai malade, avec un regard de gros **chien** fiévreux. », (p. 95).

« Dans le noir. Soudain, sans qu'on l'ait vu avant, le halètement du **chien** de Gourian, qui ne cessera pas de poursuivre Tony jusqu'à sa fuite ; sans grogner, sans aboyer : juste le halètement, tout près de lui. », (p. 106)

« Dans le couloir, Tony court, suivi du **chien** silencieux. […] Tony revient dans le bureau, toujours suivi du **chien** […] Tony ouvre brutalement la porte de fer, bouscule les gens s'enfuit. Les gens regardent la lumière du couloir ; au milieu, sous l'ampoule électrique, le **chien** de Gourian s'assied sur ses pattes de derrière, montre les dents, et se met à grogner doucement. Les gens reculent de quelques pas. », (p. 107)

Dans la solitude des champs de coton (Éditions 1986, rédaction 1985-1986) 4 occurrences

Dealer et Client évoquent régulièrement « l'animal », les « animaux » qui semblent indirectement référer au chien – tirant sur sa laisse : « […] laissant tout en bas dans la rue l'animal et l'homme tirer sur leur laisse », (p. 10, Le Dealer), « il est inquiétant d'être caresser quand on devrait être battu » (p. 39, Le Client) ; « Il est des mouvements que l'homme ne peut pas faire, comme de se lécher soi-même son cul », (p. 57, Le Client).

« Mais le regard du **chien** ne contient rien d'autre que la supposition que tout, autour de lui, est **chien** de toute évidence », (p. 45-46, Le Client)

« Vous ne partirez pas comme un voleur les poches pleines, vous oubliez le **chien** qui garde la rue et qui vous mordra le cul. », (p. 53, Le Dealer).

« Je ne veux pas être accidenté comme un **chien** distrait. », (p. 56, Le Client).

Prologue (édition1991, roman inachevé, 1986 ?) 15 occurrences

« Mais, grand dieu autant cet ange-ci avait les yeux baissés et la modestie de sa race (pauvre fleur), autant celui-là (le **chien**) vous regardait en face d'un air impudent », (p. 14, La cocotte de Babylone à propos de Mann, fils de Nécata)

« Il l'accusait d'être esclave d'esclave, **chien** pour les **chiens**, deux fois damné, par sa naissance d'abord, par son reniement et son éloignement ensuite. », (p. 19, Ali à propos de Mann)

« Les cosaques sont des **chiens**, il l'ont toujours été, et il le seront toujours, et il n'y a aucune exception. Tout ce qu'ils savent désirer, tout ce qu'ils savent faire est de chercher un domicile pour leur cosaquerie, et ils sont satisfaits au moment où ils l'ont trouvé. », (p. 43, La cocotte de Babylone)

« Cependant, je regardais ces **chiens** se vautrer dans la nourriture avant qu'elle soit cuite et grand dieu comme leur plaisir me faisait pitié ! Très tôt, je montrai à Mann la présomption des **chiens** qui nous entourent : la laideur de l'amour à l'américaine et de toutes ces vulgarités […] », (p. 46, *id*.)

« […] et comment encore, lorsque vient la langueur […] le corps est agité par instants de secousse comme de réels sanglots, les membres tressaillent, tout comme ceux d'un **chien** écrasé par un camion tressaille encore un temps après la mort. J'aimais chacun de ces **chiens**, car ils étaient la finalité de mon art. », (p. 47, *id*.)

« […] je puis dire qu'il la regarda sans l'ombre d'un sentiment humain […] – avec seulement quelque chose comme un attention plus aiguë, un effort de perception – […] comme un **chien** tend l'oreille vers l'aboiement d'un autre **chien**, lointain de l'autre côté de la colline. », (p. 50, le Narrateur/ethnologue à propos d'Ali apercevant Nécata)

« À la même heure précisément, la lune enjamba la rue de Tombouctou et grimpa au-dessus du boulevard de Babylone, très rouge, traversé d'un vol de vautours et aux trois quarts pleine, et les premiers **chiens** qui l'aperçurent, penchés sur les

balcons, dressés aux bords des fenêtres, du fond même des appartements clos commencèrent le vacarme habituel qui assourdit le quartier », (p. 57, La cocotte de Babylone)

« […] (bien que les cosaques finissent toujours, dans la chaleur et la pénombre et les étourdissements de la chambre du fond, par arriver à cette sollicitation extrême, tout le reste, leurs simagrées, leurs grimaces, les minauderies et les mensonges de leur cosaquerie ne tendant que vers cela et à vous y préparer ; car ce sont, par nature, des **chiens**).
Oui, la nature de ces **chiens** est irrévocablement perverse. », (p. 64-65, *id*.)

« Quant à moi, grand dieu seigneur, je suis Femme ; et sans doute avec moi peut-on tout se permettre, et oser au-delà même du vraisemblable (et je ne serais certes pas près de m'étonner même de l'invraisemblable si ces **chiens** en étaient seulement capables), mais non pas contre la nature, non ; et j'ai toujours fermement dit non, absolument à Ceci […] faites Ceci à la domestique […] », (p. 65, *id*.)

« […] je la baptisai Nécata. L'air était doux, curieusement immobile sur ma terrasse où d'habitude passent les courants d'air, le ciel rouge, et les aboiements de quelques **chiens** montaient du boulevard. », (p. 67, *id*.)

Roberto Zucco
(Éditions 1990, rédaction 1989)
10 occurrences

« Même les **chiens** te regarderont de travers », (p. 14, La mère à Zucco).

« Un homme ne doit pas se lasser mordre deux fois par le même **chien** » (p. 48, Le Balèze à La Pute, à propos de Zucco)

« J'aimerais renaître **chien**, pour être moins malheureux. **Chien** de rue, fouilleur de poubelles ; personne ne me remarquerait. J'aimerais être un **chien** jaune, bouffé par la gale, dont on s'écarterait sans faire attention », (p. 48-49, Zucco)

« ZUCCO. – Est-il vrai que même les **chiens** me regarderont de travers ?

LE BALÈZE. – Les **chiens** ne regardent jamais personne de travers. Les **chiens** sont les seuls êtres en qui tu peux faire confiance. […] quand tout le monde t'aura laissé tomber, petit, il y aura toujours un **chien** qui traîne par là pour te lécher la plante des pieds. » (p. 50)

« […] quant aux fesses […] je suis certaines qu'elles sont comme deux jambons qui balancent à chaque pas que je fais […] je vois bien dans la rue, les **chiens** qui me suivent la langue dehors et de la bave qui dégouline de leur gueule. Si je les laissais faire, ils croqueraient là-dedans comme à un étalage de boucherie. », (p. 70, La Gamine)

Tabataba,
(éditions 1990, rédaction printemps 1986 (?) création en Avignon 3 août 1986)
2 occurrences

« Quelle honte pour moi. Il est là, dans la cour, avec les **chiens** et les vieilles et les poules, avec un vieux chiffon dégueulasse à la main », (p. 100, Maïmouna)

« Je ne veux pas marcher dans les rues de Tabataba, elles sont pleines de merdes de **chiens** […] », (p. 101, Petit Abou)

4. « Celle qui jouait la démence »

Histoire Lausiaque

Nous avons fait le choix d'insérer en annexe l'histoire de l'idiote de Palladius dans un souci de confort de lecture et d'accès à cette courte histoire que nous proposons de lire telle une parabole éclairant certains personnages koltésiens. Elle contribue à interroger combien l'écriture koltésienne entretient peut-être de liens, dans ses « sous-sol », avec la mystique.

Il nous plaît assez d'évoquer cette histoire de l'idiote comme une ancêtre perdue des déshérités du théâtre koltésien : de ceux qui devenus insensés, insignifiants, errant et condamnés sont par renversement les véritables « sages » au milieu d'un système soumis à la loi des nantis. Cette déshérence envisagée d'un point de vue mystique serait une des pistes du réenchantement offert à ceux qui peuplent les marges exposées au centre du plateau du théâtre koltésien.

L'idiot, le fou, l'exclu, le clandestin, le meurtrier-même seraient autant d'élus koltésiens ; le damné, relevé par l'écrivain solitaire, exerçant alors le même office que l'anachorète de la fable. Lorsqu'il accède à la révélation, décillé par l'ange, il découvre la nature de sa place dans le monde, insignifiante.

> « La seule chose qui aurait un sens, ce serait d'aller en Afrique soigner des gens, mais il faudrait être un saint […][2387] »

Consulté en mai 2016, l'ouvrage *Histoire Lausiaque* est intégralement disponible sur http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5453873x/f2.item.zoom. Nous reproduisons la traduction d'A. Lucot (aumônier des Chartreux à Dijon), *Histoires Lausiaque (Vies d'ascètes et de pères du désert)*, Palladius, Paris, Picard et fils, 1912, p. 229-234.

[2387] *Une part de ma vie*, entretien pour *Le Républicain lorrain*, le 27 octobre 1988, *op. cit*, p. 119.

XXXIV

CELLE QUI JOUAIT LA DÉMENCE

[1] En ce monastère fut une autre vierge qui jouait la folie et le démon. Et on la détesta au point de ne pas même manger avec elle, elle ayant préféré cela. Errant donc à travers la cuisine, elle faisait toute sorte de service et elle était certes, comme on dit, l'éponge du monastère, accomplissant en fait ce qui est écrit : « Si quelqu'un juge à propos d'être sage parmi nous en cette vie, qu'il devienne insensé pour devenir sage » (I Cor. 3, 8). Elle, après s'être attaché des haillons sur la tête – car toutes les autres sont tondues et ont des cuculles, – elle était ainsi en faisant le service.

[2] Aucune des quatre cents ne la vit en train de manger pendant les années de sa vie. Elle ne s'assit pas à table, elle ne reçut pas un fragment de pain, mais épongeant les miettes des tables et relevant les marmites, elle s'en contentait. Elle n'outragea jamais personne, elle ne murmura point, elle ne parla ni peu ni beaucoup, bien qu'elle fût frappée à coups de poing, outragée, chargée d'imprécations et exécrée.

[3] cela étant, un ange se présenta au saint Pitéroum, anachorète établi en Porphyrite, homme qui avait fait ses preuves, et il lui dit : « Pourquoi as-tu une grande opinion de toi-même, en tant que religieux et établi dans ce lieu ? Veux-tu voir une femme plus religieuse que toi ? Va dans le monastère des femmes tabennésiotes, et là, tu en trouveras une ayant un bandeau sur la tête : elle est meilleure que toi.

[4] Car tout en combattant contre une foule qui est si grande, elle n'a jamais éloigné de Dieu son cœur. Tandis que toi, établi ici, tu t'égares par la pensée à travers les villes. » Et celui qui n'était jamais sorti s'en alla jusqu'à ce monastère, et il demande aux maîtres de pénétrer dans le monastère des femmes. Eux furent pleins de confiance pour l'introduire, en tant que célèbre et avancé dans la vieillesse.

[5] Et étant entré il réclama de les voir toutes. Celle-là ne paraissait pas présente. Enfin il leur dit : « Amenez-les moi toutes, car il en manque encore une autre. » Elles lui disent : « Nous avons à l'intérieur, dans la cuisine, une *salè* (= idiote) » : car on appelle ainsi les psychopathes. Il leur dit : « Amenez-moi aussi celle-là ; laissez que je la voie. » On s'en alla lui parler. Elle n'obéit pas, peut-être pressentant la chose, ou même en ayant en la révélation. On la traîne de force et on lui dit : « Le saint Pitéroum veut te voir. « Car il était en renom.

[6] Elle étant donc venue, il considéra les haillons qui étaient sur son front, et étant tombé à ses pieds, il lui dit : « Bénis-moi. » Pareillement, elle aussi tomba à ses pieds en disant : « Toi, maître, bénis-moi ; » Toutes furent hors d'elles et elles lui disent à lui : « Abbé, ne sois pas affecté de l'outrage : c'est une *salè* (idiote). » Pitéroum leur dit à toutes : « C'est vous qui êtes des *salè* (idiotes). En effet elle est notre amma (mère) à moi et à vous » ; car on appelle ainsi celles qui mènent la vie spirituelles. « Et je demande dans mes prières d'être trouvé digne d'elle au jour du jugement. »

[7] Ayant entendu cela, elles tombèrent à ses pieds à lui, toutes confessant des choses différents, l'une comme ayant versé sur elle la lavure d'écuelle, une autre comme l'ayant broyée de oups de poing, une autre comme ayant sanipisé le nez. Et en un mot toutes énoncèrent des outrages différents. Après avoir donc prié pour elles, il s'en alla. Quant à celle-là, peu de jours après, n'ayant pas enduré l'estime et l'honneur de ses sœurs, et accablée par les excuses, elle sortit du monastère ; et où elle s'en alla, ou bien où elle s'est plongé, ou bien comment elle a fini ses jours, personne ne l'a su.

5. « Fragments recomposés »

(Rencontre avec M. Grego et Y. Ferry)

Ce memento fait suite à une prise de notes effectuée lors d'une rencontre et discussion avec Moni Grego et Yves Ferry, le 13 juillet 2011, en Avignon.

***– La Nuit juste avant les forêts* ?**

M. G. : Nous en avons fait trois versions, la 1ère version, celle de 1977. Koltès me l'a confiée en 1977, il ne voulait plus être metteur en scène, il voulait se consacrer à l'écriture. La 3ème version, a quelque chose de plus vivant, viscéral, à la Thomas Bernard, que nous avons créée en 1991. C'était une commande du Japon. Nous y jouons davantage avec la réalité de l'âge d'Yves. Il marchait avec une canne par exemple, sur un plateau mouvant, en déséquilibre permanent. C'était davantage le bas qui parlait. Ca parlait d'une solitude plus tragique. Et la 2ème version que nous avons finalement reprise, est plus aérienne. Yves a quelque chose d'aérien, en tant que comédien, sur le plateau. Dans cette seconde version il ne fait pas son âge. Il y est plus romantique, il s'élève… Il y a quelque chose d'aérien dans l'écriture de Koltès de toute façon. Nous avons repris cette seconde version parce que je la crois plus juste.

***

Y. F : J'ai déjà parlé de tout ça, de la *Nuit* dans Théâtre Public n°183. C'était un projet commun avec Koltès. Il a commencé à écrire en mars-avril. La pièce était écrite en juin. Hubert Gignoux nous a soutenus avec le Syndéac.

M. G. : Ils ont répété dans un lieu près de Beaubourg pendant un mois et sont descendus à Avignon sans avoir de salle. Wenzel (Claudine) leur a donné de l'argent pour l'hôtel et le restaurant.

Y. F. : On a finalement joué place Crion dans une salle laissée à l'abandon, ce doit être le théâtre de Loulle maintenant. C'était un grand truc. On a commencé à 5 spectateurs et on a terminé à 40. C'était une petite salle. Mais ce n'était pas ce qu'est le Festival à présent.

M. G : La mise en scène était très épurée, une table, un blouson de cuir. Nous n'avons pas de traces. On ne pensait pas à ça, à ce moment-là, on était dans l'action. Il ne reste aucune photo de Bernard avec Yves par exemple, alors qu'ils étaient toujours ensemble.

Y. F. : Peut-être une.

M. G. : Où on voit la moitié de ton visage.

***

– « *Je songe à l'immortalité du crabe…* » ?

Y.F. : Et l'envol du hanneton ! Je crois que ça ne sert à rien de rechercher l'anecdotique de l'écriture. Tout écrivain s'inspire de sa vie. Évidemment tout ce qu'écrit Koltès est autobiographique. Tous les auteurs font ça. Évidemment, le crabe, Koltès est malade, le crabe marche en biais et l'envol du hanneton. L'envol. Mais ce n'est pas ça l'important, ce qui importe ce sont les interrogations que suscite le texte, c'est tout ça, tout ce que ça questionne. […] Il faut vraiment se méfier de l'anecdotique. C'est comme les gens qui vont sur les pas d'Elvis, à la recherche de ce qu'il a touché, où il est allé. Koltès, ça lui aurait plu sûrement, mais ça l'aurait fait rigoler!

***

M.G. : Ce qui est intéressant, je crois, chez Koltès, c'est la nouveauté, qui jetait le trouble à l'époque. Personne n'y comprenait rien. Lucien Attoun ne comprenait rien à *La Nuit*, la plupart ne comprenait rien. Les instances qui étaient décisionnelles ne le soutenaient pas. Il était à contre-courant de ce qui se faisait. Chéreau n'a rien compris au début. Mais Koltès le voulait, il savait que ce serait comme ça. Il a poussé Gignoux dans ses derniers retranchements pour qu'il convainque Chéreau…

***

– *La Nuit*, mise en scène par Chéreau ?

Y. F. : Duris, ce n'est pas sa faute, mais il raconte l'histoire.

M. G. : Si tu n'entres pas dans la musique, si tu racontes l'histoire, ce n'est pas intéressant, il faut entrer dans la musique, l'histoire en elle-même n'est pas très intéressante et là, ils sont entrés dans l'anecdote.

Y. F : C'est comme une partition de danseur.

M. G. : La partition de la mise en scène de *La Nuit*, la seconde, on pourrait l'écrire, elle est organique, tout est très précis, elle est vivante.

***

M. G. : Koltès était malheureux après les mises en scène de Chéreau, parce que ce n'était pas drôle. Il aurait voulu que ça le soit. Il était simple, vivant, marrant. C'est pour ça qu'à un moment donné il a voulu écrire une pièce avec Maillan. Mais même là, lors de sa création, ce n'était pas drôle.

Y. F. : Comment faire pour amener le texte à cet endroit. On peut être amené à pontifier la syntaxe. La rendre très lourde à la manière d'un Claudel, par exemple, mais elle est en même temps très légère.

M. G. : C'est comme Shakespeare, il traite de la profondeur de l'être. Chez Koltès, ce qui fonctionne ce sont les jonctions. Comment la machine fonctionne. Quand on part de là, le reste suit, un peu comme Glenn Gould joue Bach. Une chose après l'autre. Les secrets de dire, qui sont très importants pour nous, il faut en trouver les rouages.

Y. F : Comment c'est musicalement construit. On est un peu dans un monde du rien à dire maintenant. Ils mettent des néo-sentiments là où il n'y en a pas. C'est Strehler, récemment j'ai lu ça, qui disait : « pour la psychologie voyez mon assistante ». Il faut chercher la musicalité de la mécanique. Bien sûr, Koltès met sa vie dans son écriture, tout est autobiographique, mais il construit une œuvre, il n'est pas en train de s'exprimer. C'est la différence. Il est sans cesse en train d'avancer masquer. Mais ce ne sont pas des mensonges… Il place une armada de masques pour cacher des blessures.

***

Y. F. : À l'époque où le théâtre, ou la mode, était à faire du « non-dit », du théâtre du quotidien, où on disait : « il est bon ce vin » et on attendait cinq minutes avant de continuer, il était à contre-courant. C'est pourquoi la rencontre avec Chéreau a été essentielle.

M. G : C'est là aussi où Wenzel a eu du nez, alors qu'il n'écrivait pas du tout le même théâtre. Mais je crois surtout qu'à l'époque il y avait des troupes. La troupe révèle. Ce n'était pas le même contexte qu'aujourd'hui. […] Les flamands sont dans quelque chose de plus vrai, un théâtre de troupe. C'est la chance de Koltès d'avoir eu les Amandiers. Un lieu pour créer avec les autres. Il n'y a pas de grands théâtres sans troupes quotidiennes, avec un travail de tous les jours, comme les sportifs… Si tu regardes l'histoire, les grandes choses se sont toujours réalisées sous cette forme. Tout ce qui a marqué au théâtre est né d'une troupe. Koltès a eu la chance in extremis de participer à une vie de troupe.

***

Y. F : Le travail qu'on a fait en 1977, ça durait 1h30, maintenant ça dure 1h sans couper un mot. Au-delà du problème de la mémoire – le texte était frais quand nous l'avons présenté avec Koltès en 1977 à Avignon – c'est un véritable travail sur la musique que Moni révèle ensuite. D'ailleurs dès le départ il en parle, Koltès, de cette vitesse. À l'époque j'étais un jeune acteur, bien plus jeune, qui m'embourbait. Avec Moni je suis sorti de tout ça, à partir du moment où on a travaillé la musique du texte.

M. G. : Il s'agit d'entrer dans le geste d'un auteur. Sans chercher à expliquer le texte. Au lieu d'avoir un point de vue sur lui, il s'agit davantage d'être un récepteur, entendre que ça vient de très loin, une attitude d'écoute posée comme ça à côté de l'intelligence du texte, pour capter ces choses qui arrivent. L'écriture de Koltès, je crois, fait partie des grandes écritures. On le voit avec *La Nuit* et avec le temps. Le texte se révèle différent. Le texte avec le monde qui change dit autre chose. C'est pour ça que c'est un classique, tant que le texte percutera le monde.

Y. F. : C'est François Chattot qui faisait la remarque. Il a vu plusieurs mises en scène de *La Nuit*. Il disait que c'était incroyable comme le texte ne raconte pas du tout la même chose. C'est un autre texte à chaque fois.

M. G. : Tout cela entraîne une responsabilité au théâtre. Une histoire d'amour. D'amour et de haine du théâtre, ce que nous partageons avec Koltès. Combien son écriture appelle à un autre théâtre. C'est ça peut-être que les metteurs en scène n'entendent pas toujours. Le théâtre que tu n'avais même pas imaginé. La force de cette écriture c'est qu'elle ouvre les portes. On peut jouer ce théâtre en ayant envie de pisser, en ayant l'envie de sortir tout le temps…

Y. F. : L'invention d'une forme nouvelle, elle naît dans un détail. Prendre en compte la source du petit objet. Le point de départ, là où ça naît sinon tu passes à côté de l'écriture. Si on prend Chéreau, à nouveau, il y a souvent quelque chose comme ça de grandiose mais plaqué sur le texte qui l'étouffe, qui le cache…

M. G. : *Quai ouest*, ces grands containers, les comédiens était minuscules, Maria Casarès, là au milieu on ne la voyait pas…

Y. F. : Il ne suffit pas de dire je mets en avant le texte pour être au service de l'auteur.

***

M. G. : C'est important un acteur, un grand acteur, il capte.

Y. F. : Il capte, oui. C'est ça le théâtre.

M. G. : Il y a quelque chose d'essentiel au théâtre. C'est comme l'enseignement, tu peux dire je ne vais pas à l'école, j'ai pas envie. Mais le théâtre… C'est ça qu'on a compris avec Planchon, il faut préserver le lien avec le public, c'est la force du théâtre.

INDEX

INDEX NOMINUM

A

Abirached Robert : 249, 250, 261, 262
Alembert Jean le Rond d' : 163
Allemann Beda : 20
Alter Robert : 432
Aragon Louis : 98
Aristophane : 100, 104, 273, 473
Aristote : 113, 142, 171, 219, 282
Artaud Antonin : 69, 134
Astier Ingrid : 108
Attoun Lucien : 29, 42, 80, 100, 101, 102, 143, 246, 429
Augustin (saint) : 109, 380

B

Bach Jean-Sébastien : 267
Badham John : 514
Bailly Jean-Christophe : 430, 448, 495
Bakaba Sidiki : 237, 239
Balestri Andrea : 441
Banu Georges : 12
Barthes Roland : 13, 77, 80, 81, 93, 313, 425, 430, 533
Barut Benoît : 408, 415, 488
Bataille Georges : 44, 66
Baudelaire Charles : 127, 285
Baudrillard Jean : 17, 27, 315, 316
Bébin Gaëlle : 150
Beckett Samuel : 192, 404, 435
Behler Ernst : 224, 253, 282, 285, 288, 395, 414, 417, 433
Benhamou Anne-Françoise : 15, 73, 75, 241, 246, 362, 423, 424, 442, 497, 498, 511
Benn Gottfried : 164
Berling Charles : 480
Bernadet Arnaud : 71, 267
Bernard Florence : 55, 71, 134, 137, 223, 408
Bettini Maurizio : 430
Bident Christophe : 38, 72, 73, 74, 91, 137, 170, 171, 202, 209, 214, 215, 216, 224, 467
Blanchot Maurice : 15, 20, 27, 37, 66, 77, 539
Boëglin Bruno : 479, 487
Bogumil Sieghild : 388
Bonnefoy Yves : 129
Borges Luis : 39, 40, 41, 45, 50, 146, 149
Bory Jean-Louis : 420
Boucher Jules : 191
Bourdieu Pierre : 494
Bouveresse Jacques : 165, 166
Boyer Myriam : 132, 239
Brecht Bertolt : 17, 76, 77, 452, 481, 495
Breton André : 429
Bricage Claude : 241
Brunel Pierre : 60, 61

Burke Edmond : 258
Burns Robert : 501
Butel Yannick : 216

C

Casarès Maria : 42, 117, 124, 128, 132, 316, 319, 326, 412, 438
Castellucci Romeo : 260
Certeau Michel (de) : 296, 310, 313
Chagall Marc : 147, 151, 168
Charaudeau Patrick : 473
Chateaubriand François-René (de) : 163
Chattot François : 34, 101
Chauvet Louis : 420
Chéreau Patrice : 31, 32, 33, 34, 37, 73, 75, 77, 112, 122, 128, 130, 132, 134, 144, 145, 149, 160, 176, 178, 185, 186, 221, 228, 232, 234, 236, 237, 239, 240, 241, 246, 247, 261, 262, 275, 362, 411, 427, 462, 475, 490, 508, 511, 512
Chevalier Pauline : 108
Cioran Emil Michel : 107
Ciret Yan : 59
Claudel Paul : 139, 145, 236, 249, 428
Comencini Luigi : 441
Comparot Madeleine : 137
Conrad Joseph : 126, 174, 175, 180, 207, 225, 245, 380, 381, 383, 385, 386, 388, 478
Coquelin Jean-Yves : 70
Cormann Enzo : 330, 332
Costaz Gilles : 31, 161, 246
Cros Antoine : 60
Cros Charles : 60

D

Daëms Marie : 241
Dalí Salvador : 399, 400, 406, 432, 436, 437, 512
Dambrin Lise : 138
Danchin Laurent : 399
Dante Alighieri : 264
Darcheville Patrick : 171, 175, 185, 201, 206
Darmon Georges : 206, 222
De Niro Robert : 55, 248, 444
Delahaye Ernest : 60
Derrida Jacques : 13, 17, 40, 41, 218, 353, 354, 356, 361, 378, 394
Desbordes-Valmore Marcelline : 61
Desclès Cyril : 138
Deville Jacques : 481, 482, 489, 494
Dhorme Édouard : 196, 199
Diderot Denis : 28, 163
Diogène (de Sinope) : 164, 328, 330, 331, 332, 333, 341, 342, 350, 351
Diop Adama : 261
Dissais Anne-Marie : 425
Dostoïevski Fiodor : 262, 277, 328
Dotal Sabine : 98
Dumarsais César Chesneau : 284, 287
Dupriez Bernard : 235
Duquenet-Krämer Patricia : 388, 389, 509
Durand Gilbert : 13, 45, 430

E

Eckert Paul : 423
Eigeldinger Marc : 59, 127, 167

Eigenmann Éric : 71, 76, 91, 267, 428, 493
Eliade Mircea : 64, 65, 70
Enguerand Marc : 239
Erchadi Armand : 151
Ésope : 274, 281
Étaix Pierre : 503

F

Faulkner William : 175, 179, 194, 195, 196, 276, 277, 383, 385, 387
Ferry Yves : 57, 62, 63, 133, 134, 248, 472
Fibonacci Leonardo : 204
Flaubert Gustave : 69, 282, 287, 291, 367, 368, 375, 412
Fontanier Pierre : 284
Fontanille Jacques : 333, 341, 342
Fourier Charles : 38, 41, 49, 51, 52, 54, 73
Freeman John : 255
Freud Sigmund : 354, 399
Friedrich Caspar David : 418
Froment Pascale : 254

G

Genet Jean : 24, 28, 157
Genette Gérard : 16, 20, 26, 78, 85, 86, 284, 368, 380, 396, 408, 430, 434, 442, 444, 468, 507
Genson Michel : 62
Gignoux Hubert : 54, 60, 108, 128, 133, 200, 227, 229, 230, 231, 233, 284, 285, 287, 289, 452
Girard René : 25, 86, 362, 436
Glissant Édouard : 79
Godard Colette : 161, 367
Goethe Johann Wolfgang von : 20, 108, 109, 244, 264
Goetz Olivier : 13
Goldberg Oskar : 184
Gorki Maxime : 42, 134, 262, 408, 412, 497
Graïa Hammou : 56, 59
Grego Moni : 57, 472
Guénoun Denis : 76
Gurdjieff Georges : 55, 138
Guy Michel : 63, 176, 236
Guyon (Madame) : 139

H

Hamon Philippe : 455, 527, 528, 530
Hàn Jean-Pierre : 24, 136, 481
Hegel Georg Wilhelm Friedrich : 25, 74, 317
Heidegger Martin : 82, 83, 99, 168, 170, 196, 215, 220, 256, 373
Herrmann Karl-Ersnt : 237
Hirschmuller Sarah : 13, 217, 397, 442, 480, 486
Hitchcock Alfred : 403, 406, 420
Hoëné-Wronski Joseph : 209
Hubert Marie-Claude : 54, 71, 137, 408
Hugo Victor : 59, 145, 151, 175, 179, 180, 181, 183, 208, 245, 255, 433, 476, 478
Hutchéon Linda : 493

I

Ibsen Henrik : 494
Ingold Grégoire : 74

J

Jankélévitch Vladimir : 16, 19, 71, 107, 108, 109, 113, 147, 273, 285, 286, 290, 291, 293, 295, 328, 329, 330, 335, 336, 346, 523
Jean (saint) : 85, 150
Jean de la Croix (saint) : 48
Jourdan Louis : 151
Journot Magalie : 74
Joyce James : 149
Jung Carl Gustav : 150, 255, 257, 496
Jung Michel : 479

K

Kafka Franz : 20, 149
Kaiser Georg : 71
Kant Emmanuel : 355, 358, 359
Kantor Tadeusz : 411, 451
Katuszewski Pierre : 455, 457, 460
Kazan Elia : 388
Kerbrat-Orecchioni Catherine : 285, 298, 413
Kierkegaard Soran : 20, 24, 25, 27, 35, 36, 95, 104, 105, 114, 134, 171, 198, 216, 219, 223, 228, 399, 431, 435, 441, 445, 453, 473, 519
Kieślowski Krzysztof : 475, 476, 477
Klausner Emmanuelle : 59
Klein Étienne : 461, 462
Koltès François : 13, 33, 34, 38, 40, 57, 114, 123, 132, 174, 176, 178, 217, 239, 240, 308, 378, 392, 395, 425, 479, 482, 496, 512
Kroetz Franz Xaver : 71

L

La Fontaine Jean (de) : 274
Lacan Jacques : 20
Lagarce Jean-Luc : 63, 65, 96, 428
Lamartine Alphonse de : 500
Lanteri Jean-Marc : 15
Lawrence d'Arabie : 113, 142, 171, 219
Lécroart Pascal : 108, 236, 243, 408
Lee Bruce : 56, 61, 398, 471
Lefrère Jean-Jacques : 60
Lehmann Hans-Thies : 76
Leibniz Gottfried Whilhelm : 403
Leiris Michel : 98
Lejeune Philippe : 33, 141, 142
Léon Jean-Luc : 101
León-Lopez Patricia : 358, 360, 373
Leveratto Jean-Marc : 388
Lévinas Emmanuel : 21, 36, 214, 228
Levy Françoise : 317
London Jack : 175, 179, 180, 389

M

Machet Anne : 173, 175, 199
Maffesoli Michel : 525
Magdelaine-Andrianjafitrimo Valérie : 79
Maillan Jacqueline : 128, 160, 161, 239, 241, 316
Maïsetti Arnaud : 37, 38, 73, 137, 139, 216, 232, 319, 407, 479, 530
Mambrino Jean : 169
Marchal-Ninosque France : 14, 20, 74, 141, 283

Marin Louis : 296, 303, 305, 307
Marivaux : 174, 176, 180, 208, 213
Marley Bob : 56, 57, 61, 320
Marnas Catherine : 129, 131, 132
Massé Arnaud : 74
Matthieu (saint) : 187, 188, 190, 376
Melville Herman : 174, 175, 179, 207, 245, 383, 385
Mercier-Leca Florence : 282, 286, 289
Merleau-Ponty Maurice : 79
Meschonnic Henri : 38, 136, 139, 411, 453
Metge Stéphane : 238, 246
Meunier Arnaud : 68, 261, 276, 288
Meyrand Élisabeth : 137
Michaux Henri : 70
Michel Raymond : 260
Mitterrand Frédéric : 57, 128
Mnouchkine Ariane : 79
Molière : 117, 162, 357
Monneyroux Frédéric : 13
Montesquieu : 288
Morin Edgar : 38
Müller Béatrice : 137, 138
Müller Heiner : 178
Munch Edvard : 420

N

Nancy Jean-Luc : 17, 39, 43, 44, 48, 55, 66, 71, 77, 92, 95, 96, 139, 170, 251, 262, 375
Newton Isaac : 38
Nichet Jacques : 101, 456, 460, 470, 471
Nietzsche Friedrich : 151, 155, 187, 253, 255, 260, 333, 379
Nissille Bernard : 241, 470
Nordey Stanislas : 242
Novarina Valère : 434, 435

O

Origène : 139
Ouaknin Marc-Alain : 17, 27, 32, 33, 35, 36, 139, 141, 142, 154, 155, 165, 169, 170, 172, 175, 185, 187, 198, 199, 215, 408, 494
Ouardi Hela : 172
Ouspenski Piotr : 55, 138

P

Palm Stina : 497
Pangon Gérard : 475
Pascaud Fabienne : 101, 132
Pasqually Joachim Martinès de : 209
Peduzzi Richard : 122, 237, 411, 490
Peslier Julia : 108
Pessoa Fernando : 17, 58, 149
Petitjean André : 76, 260, 467, 488
Phèdre : 351
Piccoli Michel : 161, 234, 237, 241
Platon : 36, 43, 74, 82, 98, 99, 104, 170, 172, 216, 219, 224, 256, 321, 331, 352
Pline l'Ancien : 430
Poujardieu François : 449
Preston Travis : 122
Prique Alain : 18, 25, 26, 39, 113, 118, 181, 196, 202, 266, 444, 445, 452, 477, 481, 505
Proust Marcel : 58, 62, 63, 374
Purkhardt Brigitte : 388

Pythagore : 204

Q

Quéruel Anne-Marie : 505

R

Racine Jean : 162
Regnault François : 30, 140, 141, 145, 149, 184, 194, 203, 235, 410
Renan Ernest : 139
Riffaterre Michael : 523
Rimbaud Arthur : 13, 43, 53, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 93, 126, 127, 129, 132, 133, 136, 144, 145, 176, 218
Rosset Clément : 86, 263, 402, 407, 436, 460, 472, 518
Roublev Andreï : 409
Ryngaert Jean-Pierre : 242, 252, 253

S

Saint-Père (de) Hélène : 241
Salino Brigitte : 59
Salomon Charlotte : 102
Sangsue Daniel : 384
Sarrazac Jean-Pierre : 70, 71, 80, 95, 101, 106, 121, 126, 127, 132, 230, 250, 251, 253, 291, 480
Schelling Friedrich Wilhelm Joseph von : 44
Schlegel Friedrich : 16, 20
Schneider Monique : 351, 352, 378, 379
Schoentjes Pierre : 31, 354, 412
Schubert Franz : 244
Schwyser Emil : 255, 257
Sermon Julie : 242, 252, 253
Serres Michel : 173
Shakespeare William : 80, 143, 152, 257, 429
Silesius Angelus : 533
Simon Anne : 45, 67, 78, 82
Simon Jacques : 191
Sloterdijk Peter : 163, 164, 165, 278, 281, 328, 331, 333, 337, 343
Socrate : 17, 24, 36, 75, 87, 104, 126, 134, 168, 216, 219, 223, 224, 273, 275, 399, 431, 441, 473
Sophocle : 261
Sperber Dan : 493
Stanislavski Constantin : 12, 79, 81, 137, 240
Stein Peter : 121
Stratz Claude : 56, 73, 75, 180, 217, 289, 362, 395
Strauss Botho : 71
Strehler Giorgio : 160
Strindberg August : 71
Succo Roberto : 251

T

Tackels Bruno : 236, 243
Tailhade Laurent : 60
Tarkovski Andreï : 247
Taroni Jacques : 136, 407
Tchekhov Anton : 12, 240, 409
Tennessee William : 389
Thalheimer Michael : 227, 229, 236, 241, 243, 244
Thomas Joël : 13, 43, 68

Trabelsi Mustapha : 108
Travolta John : 55, 384, 385, 514
Triau Christophe : 24, 30, 38, 105, 137, 157, 158, 168, 169, 214, 215, 216, 397, 416, 417, 424

U

Ubersfeld Anne : 105, 121, 482

V

Vandross Lutter : 56
Veinstein Alain : 59
Vermeer Johannes : 461
Vermeer Johannes van Delf : 460
Vilar Jean : 59, 261
Vinaver Michel : 71, 83, 84, 267, 268, 298, 299, 301, 302, 303, 364, 371, 373, 426, 428
Virilio Paul : 311, 318
Voltaire : 288, 468
Vossier Frédéric : 242

W

Weissmandel Haïm Michael Dov : 204
Wilson Dierdre : 493
Wittgenstein Ludwig : 407

X

Xenakis Iannis : 71, 299
Xénophon : 104

Z

Ziegler Louis : 137

INDEX OPERUM

A

À l'est d'Eden (E. Kazan) : 388

À l'ombre des jeunes filles en fleurs (M. Proust) : 63

À la recherche du temps perdu (M. Proust) : 62

Ainsi parlait Zarathoustra (F. Nietzsche) : 155

Aleph, L' (L. Borges) : 40

Amertumes, Les (B.-M. Koltès) : 42, 108, 112, 134, 135, 137, 138, 262, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 419, 420, 422, 423, 425, 426, 430, 431, 432, 434, 444, 449, 454, 470, 478, 480, 481, 488, 489, 497, 501

Anatoli Vassiliev. Écrivain de plateau III (B. Tackels) : 243

Antigone (Sophocle) : 261, 262

Apocalypse, L' (saint Jean) : 200, 201, 202, 203

Art brut. L'Instinct créateur (L. Danchin) : 399

Art de la poésie biblique, L' (R. Alter) : 432

Arts visuels, marionnettes et théâtres d'objets (A.-M. Quéruel) : 505

Atelier, L' (J. Vermeer) : 460

Attrape-cœur, L' (J. D. Salinger : 501

Autre solitude, Une (S. Metge) : 221, 238, 246, 247, 261

Avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines, L' (J.-P. Sarrazac) : 70, 291

Avventure di Pinocchio, Le (L. Comencini) : 441

B

Banquet, Le (Platon) : 321, 441, 473

Benito Cereno (H. Melville) : 179, 207, 383, 385, 386

Bernard-Marie Koltès (A. Ubersfeld) : 105, 121, 482

Bernard-Marie Koltès (Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française)

"Bernard-Marie Koltès, un tragique contemporain" (F. Chattot) : 34

Bernard-Marie Koltès (*Revue Europe n°823-824*)

"Des lieux privilégiés" (B.-M. Koltès) : 217, 219, 221, 224, 226, 269

"Koltès ou l'adolescence retrouvée" (C. Marnas) : 129
"Le phénomène Koltès" (J.-P. Hàn) : 24, 136
"Point de fuite à l'horizon" (J.-Y. Coquelin) : 70
Bernard-Marie Koltès : écritures du récit (A. Maïsetti) : 38, 54, 137, 139, 232, 530
Bernard-Marie Koltès : une dramaturgie du secret (C. Triau) : 24, 30, 157
Bernard-Marie Koltès au carrefour des écritures contemporaines (S. Bogumil, P. Duquenet-Krämer)
"La résolution en raz-de-marée. Sur les fins de pièces koltésiennes" (C. Triau) : 417
"Une poétique de l'insolence poétique. Le bloc didascalique dans les pièces de Bernard-Marie Koltès" (P. Duquenet-Krämer) : 388
Bernard-Marie Koltès vers une éthique de l'imagination (S. Palm) : 497
Bernard-Marie Koltès, Généalogies (C. Bident) : 91
Bernard-Marie Koltès. Comme une étoile filante, 1948-1989 (F. Koltès) : 13, 218, 512
Bernard-Marie Koltès. Textes et contextes (A. Petitjean) : 13, 224
"2007, *Le Retour au désert* à la Comédie-Française" (C. Bident) : 467
"Description stylistique des didascalies koltésiennes" (A. Petitjean) : 488
"*Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltès. Un théâtre "cristallin" du contemporain" (R. Michel) : 260
"Table ronde" : 479
Bible : 27, 140, 146, 170, 173, 185, 199, 204
Bibliothèque de Babel, La (L. Borges) : 45, 50
Bibliothèque de Koltès. Réécritures et métissages, La
"De Salinger à Sallinger" (J. Deville) : 482, 489
"Genèse du verbe koltésien" (F. Poujardieu) : 449
Big Boss (L. Wei) : 56

C

C'est pour cela qu'on aime les libellules (M.-A. Ouaknin) : 494
Cantique des cantiques : 108, 136, 139, 142, 262, 411, 450, 453
Cerisaie, La (A. Tchekhov) : 160
Champ mimétique, Le (J.-C. Bailly) : 430, 448, 495
Champs de l'imaginaire (G. Durand) : 45
Chant des chants, Le (H. Meschonnic) : 38, 136, 453
Charlotte Salomon vie ? ou théâtre ? (C. Salomon) : 102

Chéreau/Koltès, une rencontre (F. Koltès) : 33, 34, 37, 132, 176, 178, 221, 240
Cinq rouleaux, Les (H. Meschonnic) : 136, 411, 453
Classe morte, La (T. Kantor) : 451
Claude Gueux (V. Hugo) : 151
Coco (B.-M. Koltès) : 483
Combat de nègre et de chiens (B.-M. Koltès) : 15, 46, 49, 51, 56, 109, 110, 111, 112, 113, 118, 119, 143, 177, 224, 227, 228, 229, 230, 231, 234, 237, 238, 239, 243, 245, 246, 262, 264, 265, 269, 270, 287, 295, 297, 298, 300, 302, 304, 306, 309, 312, 317, 323, 330, 331, 332, 337, 338, 342, 344, 348, 349, 357, 359, 370, 372, 373, 374, 375, 387, 388, 418, 419, 424, 482, 489, 490, 495, 497, 504, 509, 510, 511, 513, 516, 527
"Carnets de combat de nègre et de chiens" : 119, 248, 287, 312, 495, 510, 520
Comedia (Arte, La Sept) : 101
Communauté désœuvrée, La (J.-L. Nancy) : 39, 44, 48, 66, 74, 93
Concept d'ironie constamment rapporté à Socrate, Le (S. Kierkegaard) : 35, 36, 95, 104, 105, 127, 198, 214, 216, 219, 223, 228, 229, 399, 445, 473, 519
Correspondance (G. Flaubert) : 291
Crépuscule des idoles, Le (F. Nietzsche) : 151
Crime et châtiments (F. Dostoïevski) : 328, 497
Crise du personnage dans le théâtre moderne, La (R. Abirached) : 249
Critique de la faculté de juger (E. Kant) : 434
Critique de la raison cynique (P. Sloterdijk) : 163, 278, 281, 284, 343

D

D'un prétendu droit de mentir par humanité (E. Kant) : 359
Dans la jungle des villes (B. Brecht) : 76, 495
Dans la solitude de Bernard-Marie Koltès (C. Bident, A. Maïsetti, S. Patron) : 73
Dans la solitude des champs de coton (B.-M. Koltès) : 12, 15, 18, 21, 23, 28, 33, 34, 35, 37, 41, 44, 46, 58, 66, 68, 70, 72, 73, 75, 76, 78, 81, 82, 83, 86, 88, 91, 92, 94, 96, 102, 103, 116, 119, 120, 131, 135, 139, 141, 143, 144, 167, 215, 222, 224, 237, 238, 248, 250, 262, 282, 290, 297, 298, 304, 311,323, 324, 327, 331, 337, 339, 340, 362, 370, 392, 398, 399, 402, 416, 423, 428, 429, 435, 444, 463, 486, 495, 496, 507, 508, 513, 535
Dans la solitude des champs de coton. Bernard-Marie Koltès (Odéon)
"Car des désirs j'en avais" (P. Chéreau) : 362
De Dieu qui vient à l'idée (E. Lévinas) : 36

De l'essence de la vérité. Approche de l'"allégorie de la caverne" et du Théétète de Platon (M. Heidegger) : 82, 99, 215, 256
De la trinité (s. Augustin) : 109
Décalogue, Le (K. Kieślowski) : 475, 476
Dernier Dragon (M. Schultz) : 56
Des écritures et des plateaux (*Skén&graphie I*)
"Paul Claudel au contact du plateau, interrogations poétique, esthétique et axiologique" (P. Lécroart) : 236
Deuxième épître aux Thessaloniciens : 196
Devant la parole (V. Novarina) : 434
Dialoguer, un nouveau partage des voix (J.-P. Sarrazac) : 251
Dictionnaire culturel de la mythologie gréco-romaine (R. Martin) : 157
Dictionnaire culturel en langue française (A. Rey) : 43
Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique : 161
Dictionnaire des idées reçues (G. Flaubert) : 287, 374
Dictionnaire étymologique de la langue française (O. Bloch) : 38, 169, 409
Dictionnaire étymologique et historique de la langue française (E. Baumgartner et P. Ménard) : 26, 169
Dictionnaire grec-français (A. Bailly) : 95
Dictionnaire historique de la langue française (A. Rey) : 95, 410
Dictionnaire latin-français : *le grand Gaffiot* (F. Gaffiot) : 100, 127, 216, 308
Dispute, La (Marivaux) : 180, 208, 209
Distinction, La (P. Bourdieu) : 494
Double portrait au verre de vin (M. Chagall) : 147
Du côté de chez Fred (F. Mitterrand) : 57, 128
Du mensonge à la violence (H. Arendt) : 358, 360

E

Échange symbolique et la Mort, L' (J. Baudrillard) : 27
Écriture et la différence, L' (J. Derrida) : 13
Écritures dramatiques (M. Vinaver) : 83, 299, 300, 302, 371, 373
Édifice des nombres dans le pentateuque, L' (O. Goldberg) : 184
Encyclopédie mondiale des Arts de la Marionnette : 431
Enfance (M. Gorki) : 134, 135, 262, 408, 497

Énigme d'Hitler, L' (S. Dalí) : 400
Entretien infini, L' (M. Blanchot) : 37
Épreuve du labyrinthe, L' (M. Eliade) : 64, 70
Érotisme, L' (G. Bataille) : 66
Espace du dedans, L' (H. Michaux) : 70
Espace littéraire, L' (M. Blanchot) : 15
Essais de psychanalyse appliquée (S. Freud)
"*Das Unheilmliche*" (S. Freud) : 399
Éthique de la représentation. Étude du personnage dans l'œuvre dramatique de Bernard-Marie Koltès, Une (S. Hirschmuller) : 442
Étude pour *Le Miel est plus doux que le sang* (S. Dalí) : 436
Évangile (Matthieu, saint) : 189, 190, 195, 200
Exode : 116, 154, 156, 199, 204

F

Fables (Ésope) : 281
Fables ésopiques (Phèdre) : 351
Face to face (J. Freeman) : 255
Famille des Orties, esquisses et croquis autour des Paravents de Jean Genet, La (B.-M. Koltès, F. Regnault)
"Douze notes prises au nord" (B.-M. Koltès) : 14, 19, 35, 149, 151, 158, 159, 245
Faust et le second Faust (J. W. Goethe) : 109
Figure de Socrate dans le théâtre européen moderne, La (M. Journot) : 74
Figures II (G. Genette) : 20, 430
Figures III (G. Genette) : 78
Figures V (G. Genette) : 434
Formation de l'acteur, La (C. Stanislavski) : 79, 81
Fragments d'un enseignement inconnu (P. Ouspenski) : 138
Frères Karamazov, Les (F. Dostoïevski) : 262
Fuite à cheval très loin dans la ville, La (B.-M. Koltès) : 415, 433, 445, 481, 488

G

Genèse : 195, 199, 204
Génie du Christianisme, Le (F.-R. de Chateaubriand) : 163

Gestalt 1/2008 (n°34)
"Le mentir-vrai" (S. Dotal) : 98
Gradus. Les procédés littéraires (B. Dupriez) : 234, 235, 503
Grand dictionnaire universel du XIXe siècle (P. Larousse) : 151
Grand et Petit (B. Strauss) : 71
Grand Papyrus Magique de Paris : 255
Grand Robert de la langue française, Le : 409

H

Hamlet (W. Shakespeare) : 143, 261, 517
Harmonie des structures géométriques : Les Tracés de Lumière (G. Darmon) : 222
Harmonies poétiques et religieuses (A. Lamartine) : 500
Héritage, L' (B.-M. Koltès) : 128, 129, 262, 331, 438, 467, 484, 489, 517
Histoire du mensonge. Prolégomènes (J. Derrida) : 353, 354, 356, 361
Histoire lausiaque (Palladius) : 313, 319, 320, 326
Histoire naturelle, L' (Pline) : 430
Homme qui rit, L' (V. Hugo) : 433

I

Implicite, L' (C. Kerbrat-Orecchioni) : 298
Intertextualité, L (N. Limat-Lettellier, M. Miguet-Ollagnier)
"Diderot:\de l'intertextualité lucide ou ludique à l'autonomie de la pensée" (F. Marchal-Ninosque) : 14, 20, 141
Introduction aux méthodologies de l'imaginaire (J. Thomas) : 43, 68
Invisible, L' (C. Rosset) : 407
Ironie aujourd'hui. Lectures d'un discours oblique, L' (M. Trabelsi)
"Splendeurs et misères de l'ironie" (I. Astier) : 108
Ironie et modernité (E. Behler) : 224, 253, 282, 433
Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique, L' (P. Hamon) : 455, 528
Ironie, L' (F. Mercier-Leca) : 282, 286, 289, 290
Ironie, L' (V. Jankélévitch) : 16, 273, 286, 290, 291, 293, 296, 328, 329, 336, 523

J

Jacques le Fataliste (D. Diderot) : 28

Jeu, revue de théâtre n°87
"Bernard-Marie Koltès et la face cachée du désespoir" (B. Purkhardt) : 388
Jour des meurtres dans l'histoire d'Hamlet, Le (B.-M. Koltès) : 415

K

Kabbale : 173, 175, 206
Kabbale dévoilée, La (Éditions Rosicruciennes) : 175
Koltès (*Alternatives théâtrales n°35-36*)
"De grands événements de langage" (P. Chéreau) : 186
"Koltès et Succo" (P. Froment) : 254
"Les confins au centre du monde" (M. Casarès) : 124, 128
Koltès : la question du lieu (A. Petitjean) : 224
Koltès maintenant et autres métamorphoses (C. Bident, Y. Butel, C. Triau, A. Maïsetti)
"Fiction, impressions, perception dans le théâtre de Koltès" (C. Triau) : 216
"Une poétique de l'insolence poétique, le bloc didascalique dans les pièces de Bernard-Marie Koltès" (P. Duquenet-Krämer) : 509
Koltès, combats avec la scène (*Théâtre aujourd'hui n°5*) : 29, 31, 246, 251
"Aux confins du monde" (D. Jeanneteau) : 216
"Le lien durable avec un auteur contemporain"(P. Chéreau) : 112
"Rite initiatique et transgression" (P. Travis) : 122
"Une dramaturgie de l'agonie" (J.-P. Sarrazac) : 121
Koltès, dramaturge (A.-F. Benhamou) : 73, 75, 424, 497, 498, 511
Koltès, le sens du monde (C. Bident) : 170, 171, 198, 200, 209, 214, 215, 224
Koltès, une poétique des contraires (F. Bernard) : 15, 55, 134, 137, 138, 223

L

La Légende des siècles
"La conscience" (V. Hugo) : 476
Leçon inaugurale (R. Barthes) : 77, 80
Lettres (B.-M. Koltès) : 13, 14, 25, 28, 30, 40, 41, 43, 44, 47, 49, 50, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 63, 65, 69, 70, 75, 100, 101, 102, 103, 105, 107, 109, 113, 117, 118, 123, 124, 125, 129, 130, 131, 133, 135, 136, 137, 142, 144, 150, 157, 159, 176, 177, 180, 194, 200,211, 217, 220, 221, 226, 227, 229, 230, 231, 232, 233, 235, 236, 238, 248, 249, 250, 260, 262, 267, 269, 272, 278, 279, 285, 287, 289, 367, 399, 409, 452, 479

Livre brûlé, Le (M.-A. Ouaknin) : 27, 28, 32, 35, 37, 139, 154, 155, 170, 172, 175, 187, 198, 207, 213, 216
Livre de la Genèse : 185
Livre de l'Intranquillité, Le (F. Pessoa) : 17
Lumière d'août (W. Faulkner) : 179, 194, 195, 196, 198, 201, 276, 386, 387

M

Magazine littéraire, Le (n°395)
Bernard-Marie Koltès : 72, 80, 149, 429, 482
Magazine littéraire, Le (n°523)
"Que nul n'entre ici s'il n'est géomètre" : 172
Manifestes du surréalisme (A. Breton) : 429
Marche, La (B.-M. Koltès) : 38, 55, 61, 108, 136, 137, 138, 139, 140, 142, 262, 409, 411, 416, 432, 433, 434, 435, 449, 450, 453, 483, 515, 516
Marionnette et théâtre d'objet : 79
Martin Eden (J. London) : 180
Métalepse. De la figure à la fiction (G. Genette) : 16, 396, 442
Métamorphose de Narcisse, La (S. Dalí) : 432
Micromégas, histoire philosophique (Voltaire) : 468
Misérables, Les (V. Hugo) : 179, 180, 182, 183
Mystères de l'alphabet, Les (M.-A. Ouaknin) : 408
Mystères des chiffres (M.-A. Ouaknin) : 27, 140, 165, 170, 172, 185, 205
Mythes et Littérature (J. Thomas, F. Monneyroux) : 13

N

Nanterre Amandiers. Les années Chéreau, 1982-1990 (S. de Nussac) : 77, 234, 237, 239, 241
"De quoi parle Combat de nègre et de chiens" (P. Chéreau) : 112
"Passage de Koltès" (F. Regnault) : 30, 141, 145
Nègre du Narcisse, Le (J. Conrad) : 180, 207, 357, 380, 381, 382, 383, 386, 387
Névrose, psychoses et perversion (S. Freud)
"Deux mensonges d'enfant" (S. Freud) : 354
Nickel Stuff (B.-M. Koltès) : 14, 15, 26, 46, 55, 56, 264, 330, 331, 339, 340, 384, 385, 390, 391, 420, 421, 435, 436, 474, 475, 477, 490, 513, 514
Noli me tangere. Essai sur la levée du corps (J.-L. Nancy) : 96, 139

Nombres de l'Apocalypse, Les (P. Darcheville) : 171, 175, 184, 200, 201, 202, 206
Notre besoin de Rimbaud (Y. Bonnefoy) : 129
Nouveau monde industriel et sociétaire, Le (C. Fourier) : 38, 41, 51, 73
Nuées, Les (Aristophane) : 100
Nuit juste avant les forêts, La (B.-M. Koltès) : 14, 15, 45, 56, 76, 119, 121, 129, 130, 131, 132, 133, 164, 224, 248, 266, 267, 268, 330, 332, 366, 408, 426, 427, 428, 444, 472, 481, 482, 483, 484, 486, 490, 497, 501, 513
Nuit obscure, La (saint Jean de la Croix) : 48
Nuit perdue, La (B.-M. Koltès) : 53, 436

O

Œuvre de Bernard-Marie Koltès : une esthétique de la distance, L' (J.-M. Lanteri) : 15
Œuvres (A. Rimbaud)
"Lettre du voyant" : 53
Œuvres complètes II (C. Baudelaire)
"De l'essence du rire" (C. Baudelaire) : 285
Orgie parisienne, L' (A. Rimbaud)
"Paris se repeuple" : 60
Où va la littérature française aujourd'hui ? (P. Brunel) : 61

P

Pacte autobiographique, Le (P. Lejeune) : 33, 34, 35, 141
Palimpsestes. La littérature au second degré (G. Genette) : 26, 85, 368, 380, 396
Part de ma vie, Une (B.-M. Koltès) : 11, 14, 18, 24, 25, 26, 28, 31, 33, 37, 39, 47, 54, 59, 62, 68, 69, 73, 75, 83, 94, 99, 106, 110, 113, 116, 118, 125, 128, 143, 146, 153, 158, 161, 162, 164, 176, 179, 180, 181, 184, 196, 199, 201, 202, 203, 206, 212, 216, 217, 221, 225, 233, 245, 246, 247, 248, 249, 251, 252, 254, 258, 259, 265, 267, 268, 270, 275, 277, 283, 290, 293, 298, 314, 319, 323, 338, 347, 350, 351, 367, 397, 400, 410, 412, 429, 435, 441, 444, 447, 449, 452, 461, 477, 478, 481, 506, 510
Partage de midi (P. Claudel) : 428
Partition rouge. Poèmes et chants des Indiens d'Amérique du Nord (J. Roubaud et F. Delay) : 28
Pas de printemps pour Marnie (A. Hitchcock) : 420
Pays lointain, Le (J.-L. Lagarce) : 65, 96

Pèlerin, Le (F. Pessoa) : 58

Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition, Le (J.-P. Ryngaert, J. Sermon) : 242, 252, 253, 277

Petit Larousse, Le : 166

Phédon (Platon) : 431

Phénoménologie de l'Esprit (Hegel) : 317

Philosophie dans le boudoir, La (Sade) : 472

Plaisir du texte, Le (R. Barthes) : 13, 21, 367, 533

Poétique de l'ironie (P. Schoentjes) : 31, 412

Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès (J.-P. Sarrazac) : 71, 80, 96, 101, 106, 121, 230, 250

Poétique n°130

"Koltès et les labyrinthes de la dialectique" (A. Simon) : 45, 67, 78

Poétique n°36

"Les ironies comme mentions" (D. Sperber, D. Wilson) : 493

Poétique n°41

"L'ironie comme trope" (C. Kerbrat-Orecchioni) : 285, 413

Poétique n°46

"De l'ironie en tant que principe littéraire" (B. Allemann) : 20

Point de vue initiatique, n°67 (Cahier de la Grande Loge de France) : 222

Positions et propositions I (P. Claudel) : 145

Principes de la nature et de la grâce fondés en raison (G. W. Leibniz) : 403

Procès ivre (B.-M. Koltès) : 138, 262, 497

Prologue (B.-M. Koltès) : 15, 39, 56, 80, 86, 106, 114, 115, 116, 146, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 159, 163, 164, 165, 166, 172, 183, 203, 222, 223, 274, 284, 297, 305, 310, 317, 319, 329, 330, 331, 345, 348, 396, 397, 582

Promenade, La (M. Chagall) : 147, 168

Psychanalyse n°1

"Le mensonge" (P. León-Lopez) : 358, 373

Psychologie et alchimie (C. G. Jung) : 150

Psychose (A. Hitchcock) : 403

Q

Qu'est-ce qu'un espace littéraire ? (X. Garnier, P. Zoberman)

" Ouverture en guise de postface" (X. Garnier, P. Zoberman) : 77
"Champs et espaces littéraires, le cas des romans francophones mauriciens" (V. Magdelaine-Andrianjafitrimo) : 79
"Ouverture en guise de postface" (X. Garnier, P. Zoberman) : 94
Quai ouest (B.-M. Koltès) : 14, 15, 27, 32, 34, 46, 52, 56, 62, 66, 67, 92, 103, 106, 115, 118, 120, 128, 135, 164, 171, 172, 173, 174, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 199, 200, 201, 202, 203, 205, 206, 209, 211, 216, 221, 222, 224, 225, 226, 261, 263, 264, 276, 277, 290, 292, 293, 294, 296, 304, 306, 308, 309, 311, 312, 316, 318, 319, 320, 321, 326, 327, 331, 332, 333, 334, 336, 343, 344, 348, 357, 360, 363, 365, 376, 380, 381, 382, 383, 384, 386, 387, 388, 391, 392, 393, 407, 410, 415, 427, 446, 447, 462, 464, 465, 466, 477, 479, 482, 483, 489, 490, 491, 495, 497, 499, 504, 508, 510, 513, 515, 520, 521, 524, 525, 526, 528, 529
Pour mettre en scène "Quai ouest" (B.-M. Koltès) : 27, 41, 57, 67, 173, 176, 179, 190, 201, 209, 292, 309, 310, 336, 337, 344, 429, 447, 448, 497, 500, 527

R

Rationalité et cynisme (J. Bouveresse) : 165, 166
Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau (E. Burke) : 258
Récits morts. Un rêve égaré (B.-M. Koltès) : 331, 422, 430, 436, 438, 454, 466, 480, 489, 506, 516
Réel et son double, Le (C. Rosset) : 86, 263, 460
Réel. Traité de l'idiotie, Le (C. Rosset) : 402, 403, 472
Relation parodique, La (D. Sangsue) : 384
Relire Koltès (M.-C. Hubert, F. Bernard) : 415, 485
"Pour une rhétorique de Koltès. L'involution du chiasme" (E. Eigenmann) : 71, 493
"Pratique et poétique de la didascalie koltésienne" (B. Barut) : 408, 488
Répétitions. Un siècle de mise en scène. De Stanislavski à Bob Wilson, Les (*Alternatives théâtrales n°52-53-54*)
"Entretiens inédits avec Bernard-Marie Koltès" (A. Prique) : 12, 25, 445, 505
Retour au désert, Le (B.-M. Koltès) : 15, 18, 31, 33, 46, 68, 106, 111, 120, 121, 128, 149, 160, 161, 162, 163, 202, 224, 239, 240, 241, 246, 253, 257, 263, 264, 271, 276, 288, 289, 290, 291, 307, 314, 315, 316, 328, 330, 334, 344, 355, 359, 363, 367, 368, 374, 375, 376, 377, 393, 438, 454,455, 456, 458, 460, 465, 466, 467, 482, 483, 495, 496, 497, 504, 506, 513

"Cent ans d'histoire de la famille Serpenoise" (B.-M. Koltès) : 14, 497, 520
Révolte des anges, La (E. Cormann) : 330
Revue de l'Histoire littéraire de la France n°3
"Ironie et anarchie : de l'éthique à l'esthétique" (P. Schoentjes) : 354
Revue d'esthétique n°1-2
"Sémiotique intertextuelle. L'interprétant" (M. Riffaterre) : 523
Rite écossais ancien et accepté : 191, 192
Roberto Zucco (B.-M. Koltès) : 14, 15, 28, 29, 30, 31, 34, 39, 46, 65, 66, 70, 71, 100, 121, 122, 133, 143, 150, 200, 224, 232, 245, 250, 253, 254, 255, 256, 257, 259, 260, 261, 263, 264, 277, 291, 311, 312, 319, 322, 323, 324, 330, 331, 332, 333, 340, 341, 342, 349, 375, 400, 401, 403, 408, 417, 418, 419, 472, 476, 482, 484, 496, 498, 504, 506, 513, 517, 524, 527, 530, 532
"Un hangar, à l'ouest (*notes*)" (B.-M. Koltès) : 14, 104, 118, 200, 340, 347
Roi des aulnes, Le (F. Schubert) : 244, 245
Roi des Aulnes, Le (J. W. Goethe) : 264
Roland Barthes, Œuvres complètes, Tome III (R. Barthes)
"La chambre claire" : 425, 430
Rythme de la prose (Semen, n°16)
"L'interrompu et l'indicible chez B.-M. Koltès (*La Nuit juste avant les forêts*)" (A. Bernadet) : 71, 267

S

Saison en enfer, Une (A. Rimbaud) : 43, 61
"Alchimie du verbe" : 61, 144
"L'Impossible" : 60
Sallinger (B.-M. Koltès) : 15, 46, 67, 97, 106, 227, 261, 263, 264, 265, 331, 333, 334, 352, 354, 373, 375, 403, 404, 408, 415, 418, 422, 424, 433, 438, 439, 440, 441, 442, 444, 446, 448, 455, 464, 465, 466, 471, 472, 476, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 494, 495, 497, 498, 499, 500, 501, 505, 506, 507, 508, 509, 512, 513, 515, 516, 517, 518, 519, 520
Saturday night fever (J. Badham) : 384, 385
Séduction, l'ironie de la communauté (Traverses n°17) : 281
"Continent noir de séduction" (F. Levy) : 317
"L'écliptique du sexe" (J. Baudrillard) : 315, 316, 318

"La séduction comme parure ou comme imitation" (M. Schneider) : 351, 352, 378, 379
"Moving girl" (P. Virilio) : 311, 318
Séduction, la stratégie des apparences (Traverses n°18) : 281, 296
"Folies déliées, séductions de l'Autre" (M. de Certeau) : 310, 313, 326
"Le roi, son confident et la reine ou les séductions du regard" (L. Marin) : 304, 305
Sens du monde, Le (J.-L. Nancy) : 170
Sociétés, n°101
"L'objet subjectif et l'ampleur des relations symbolique" (M. Maffesoli) : 525
Sœurs d'Icare, Les (M. Grego) : 472
Songe d'une nuit d'été, Le (W. Shakespeare) : 152
Souvenirs de la maison des morts (F. Dostoïevski) : 262
Spectres de Marx (J. Derrida) : 41, 218, 378
Stalker (A. Tarkovski) : 247
Stanislas Nordey, le locataire de la parole (F. Vossier) : 242
Structures anthropologique de l'Imaginaire (G. Durand) : 430
Sur Arthur Rimbaud. Correspondances posthume 1901-1911 (J.-J. Lefrère) : 60
Sur le concept du visage du fils de Dieu (R. Castellucci) : 260
Sur les quais (E. Kazan) : 388
Symbolique maçonnique, La (J. Boucher) : 191

T

Tabataba (B.-M. Koltès) : 490, 526, 527, 530
Table d'Émeraude : 221, 222, 223, 227
Taverne de la dernière chance (J. London) : 389
Temps scientifique, temps théâtral (L. Garbagnati) : 461
"La physique et le temps" (E. Klein) : 461
Terres mortes (F. X. Kroetz) : 71
Théâtre complet I (J. Racine)
"Préface" à *Bérénice* : 162
Théâtre complet I (Molière)
Critique de l'École des femmes, La (Molière) : 162
Théâtre et son double, Le (A. Artaud)
"Le théâtre de la cruauté" (A. Artaud) : 134
"Le théâtre et la cruauté" (A. Artaud) : 69

Théâtre pour la vie, Un (G. Strehler) : 160
Théâtre Public n°136/137
"Juste avant la nuit" : 42, 80, 100, 103, 117, 118, 122, 126, 143, 273, 429, 486
Toda luna, todo ano "Carnet rouge" (B.-M. Koltès) : 14, 150, 156, 192, 203, 235, 292, 294, 295, 298, 299, 300, 313, 317, 318, 319, 321, 322, 323, 324, 326, 329, 330, 331, 343, 345, 346, 348, 349, 351, 353, 354, 361, 364, 365, 368, 369, 370, 373, 380, 381, 385, 389, 390, 391, 402, 508, 527, 532
Torah, La : 143
Travailleurs de la mer, Les (V. Hugo) : 245, 478
Tropes, Les (Dumarsais-Fontanier) : 284
Typhon (J. Conrad) : 478

V

Violence et le Sacré, La (R. Girard) : 25, 86, 362
Vita Nova (A. Dante) : 264
Voie des nombres. Comptes de la Bible grecque, La (A. Machet) : 173, 175, 197
Voix de Koltès (C. Bident, R. Salado, C. Triau)
"Le jeu du désir" (S. Hirschmuller) : 13, 217
"Le jeu du fantôme dans *Le Retour au désert*" (P. Katuszewski) : 455, 457
Voyageur contemplant une mer de nuages, Le (C. D. Friedrich) : 418
Voyance avant Rimbaud, La (M. Eigeldinger) : 59, 127, 133, 167, 185

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Figure 1 B.-M. Koltès, ph. d'Elsa Ruiz 97

Figure 2 *Double portrait au verre de vin* (M. Chagall) 1917-1918 24

Figure 3 *La Promenade* (M. Chagall), 1929 24

Figure 4 Manuscrits de *Quai ouest*, BnF, réf. Verso 251 174

Figure 5 Ph. des manuscrits de *Quai ouest*, BnF, réf. verso 242 182

Figure 6 Ph. des manuscrits de *Quai ouest*, BnF, réf. verso 271 197

Figure 7 Ph. des manuscrits de *Quai ouest*, BnF réf. verso 242 204

Figure 8 Ph. des "Brouillons de *Quai ouest*", BnF 205

Figure 9 Ph. des manuscrits de *Quai ouest*, BnF 208

Figure 10 Ph. des manuscrits de *Quai ouest*, BnF 208

Figure 11 Ph. des manuscrits de *Quai ouest*, BnF réf. verso 251 169

Figure 12 Ph. des manuscrits de *Quai ouest*, BnF, réf. verso 289 169

Figure 13 Ph. des manuscrits de *Quai ouest*, BnF, réf. verso 297 211

Figure 14 *Combat de nègre et de chiens*, ph. Bricage, 1983 234

Figure 15 *Combat de nègre et de chiens*, ph. Herrmann, 1983 237

Figure 16 *Combat de nègre et de chiens*, ph. Enguerand, 1983 239

Figure 17 *Le Retour au désert*, Ph. Bricage, 1988-1989 241

Figure 18 *Combat de nègre et de chiens*, capture d'écran, Agat Film & Cie/ La Colline 243

Figure 19 *Combat de nègre et de chiens*, capture d'écran, Agat Film&Cie/La Colline, 2011 244

Figure 20 Ph. de Roberto Succo, 28 février 1988 251

Figure 21 Jacqueline Maillan, « Gros plan », 01/06/1960, crédits : P. Bataillon/INA 394

Figure 22 Étude pour L*e Miel est plus doux que le sang* (S. Dali), 1926 437